

# TEATRO INFANTIL RUMANO. TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA PARA PÚBLICOS MIXTOS

ROMANIAN CHILDREN'S THEATER. INTERSEMIOTIC TRANSLATION  
FOR MIXED AUDIENCES

**Catalina ILIESCU-GHEORGHIU**

Universidad de Alicante

iliescu@ua.es

**Resumen:** Este trabajo aborda el género teatral infantil (literario y escénico) desde una perspectiva intercultural. La metodología investigadora incluye un análisis de las transformaciones sufridas por el cuento popular rumano “Punguța cu doi bani” (“El saquito con dos monedas”) de Ion Creangă en su plasmación teatral traducida al español “¿Dónde está mi saquito?”, que giró por diferentes ciudades españolas en la pasada década. Estas transformaciones son inherentes al proceso (jakobsoniano) de traducción intersemiótica (escénica) e intralingüística, si bien presentan particularidades dictadas por el tipo de público, en este caso, doblemente mixto, formado por público tanto infantil como adulto y por niños/as tanto de la sociedad receptora como rumana (segunda generación diaspórica). El análisis de la traducción intersemiótica e intralingüística proporcionará datos sobre la escritura y reescritura infantil, mientras que la observación de la fase de recepción revelará actitudes hacia la literatura infantil que pueden ser indicativas de la comunicación (diaspórica) intergeneracional.

**Palabras clave:** Traducción intersemiótica. Literatura infantil. Diáspora rumana. Reescritura Teatral. Interculturalidad. Ion Creangă.

**Abstract:** This paper approaches children's theatrical genre (literary and scenic) from an intercultural perspective. The research methodology includes an analysis of the transformations undergone by the Romanian popular tale “Punguța cu doi bani” (“The two-coin purse”) by Ion Creangă in its theatrical version translated into Spanish “¿Dónde está mi saquito?”, which toured round several Spanish cities in the past decade. These transformations are inherent to the (jakobsonian) process of intersemiotic (scenic) and intralinguistic translation, although they bear peculiarities entailed by the type of audience, in this case, doubly mixed, made up of both children and adults (accompanying them) and by both Spanish and Romanian (second generation diaspora). The analysis of the intersemiotic and intralinguistic translation will provide data on children's literature and rewriting, whereas the observation of the reception phase will reveal attitudes towards children's literature that can be indicative of the intergeneration (diasporic) communication.

**Keywords:** Intersemiotic translation. Children's literature. Romanian diaspora. Theatrical rewriting. Interculturality. Ion Creangă.

## 1. INTRODUCCIÓN

El autor dramático y premio Nobel, Jacinto Benavente, creó en 1909 un “Teatro para Niños” en Madrid, independiente de las parroquias y de las escuelas, para el cual iban a escribir los mejores dramaturgos. Valga recordar que Valle Inclán escribió su único texto del género para este proyecto, el cual, según Tejerina Lobo (2000a) se cerró por falta de apoyo institucional y escasa aceptación del público. Lejos de ser un *teatro menor*, el teatro para niños requiere, según Almena (1998), una alta calidad. Casona (citado en Ruiz Fernández, 2008: 363) reparaba en el requisito de “una desnudez poética, que lo mismo se encuentra sorpresivamente en lo lírico, que en lo grotesco”. Frente a unas cinco compañías de teatro para niños en tiempos de la dictadura franquista, las cuales gozaban de una institucionalización estatal, durante la transición democrática surgieron una docena de compañías cuya autoexigencia era notable. Sin embargo, Almena (1998) echa de menos una mayor presencia de actores y directores profesionales en los montajes para niños y Tejerina (2000a: 102) señala que es importante “animar a los buenos dramaturgos” a través de apoyos institucionales y de ecos desde la academia ya que: “el teatro es todavía un género poco conocido en el campo de la literatura infantil”. Su limitada producción y desigual calidad explican el hecho, pero no justifican su marginación como género, decía Tejerina (2007: 57-58). Actualmente, hay en España unos 575 grupos profesionales de actores y titiriteros que se dedican al público infantil, si bien sustentados por una literatura sobre todo narrativa, y, en menor medida, dramática.

A su vez, Rumanía, un país que representa en población y superficie la mitad de España, cuenta con 23 teatros estatales para niños, distribuidos por todo el país. Estos teatros poseen una larga trayectoria como instituciones públicas con una media de tres estrenos por temporada y sus elencos se nutren de egresados de las quince universidades públicas que ofrecen el Grado en Arte Teatral y Cinematográfico, donde existen secciones especiales de marionetas y títeres.

Si bien carece de un plan formativo reglado, esta categoría tiene una sólida trayectoria profesional en España, aunque es en el nuevo milenio cuando se reconoce, por ejemplo, por Butiñá, Muñoz y Llorente (2002) por primera vez en su “Guía de Teatro Infantil y Juvenil” en una sección separada dedicada a los títeres. Tejerina (2005: s. p.), repara en su dimensión mágica y arquetípica, señalando que poseen “un singular magnetismo”, al reflejar el comportamiento humano. Los títeres han inspirado las vanguardias del siglo XX. Grandes reformadores del teatro, como Becket o Ionesco, han bebido de esta tradición mágica al crear sus nuevos universos dramáticos. En España, Lorca escribe en 1923 la obra “La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón”, oculta hasta 1982 debido al estatus periférico del género. En los años noventa, desde Hispanoamérica (en especial Argentina y Cuba), la lengua española se enriquece con una serie de obras

escritas por titiriteros destacados<sup>1</sup>. Esta polinización es favorecida por el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao y su Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil. Hoy en día la cifra de 209 autores y 489 obras dramáticas destinadas al público infantil (Muñoz Cáliz, 2020) cambia sustancialmente el panorama español, aunque queda por recorrer ese tramo limítrofe entre el teatro infantil escrito exprofeso y el teatro infantil representado en un escenario, así como crear teatros para niños e institucionalizar su actividad profesional.

## 2. METODOLOGÍA Y OBJETO DE ESTUDIO

El presente estudio analiza una obra literaria infantil (subgénero dramático), su (tr)adaptación<sup>2</sup> (medio por el que un texto en lengua origen se transforma en un espectáculo en lengua origen y posteriormente, en un espectáculo en lengua término), así como el diálogo cultural que se establece entre miembros de la cultura origen y término que comparten la recepción del producto. Si trasladamos este esquema triádico al modelo sistémico funcional hallidayano (Halliday, 2004), cuyas meta-funciones del significado (textual, ideacional e interpersonal) son analógicas a la vertiente composicional del texto, representacional del teatro, e interactiva de los personajes (entre sí y con el público receptor), podemos extraer nuestro propio esquema analítico multimodal. Partimos de la premisa de que la imagen no es solo representación sino también (inter)acción, y en este sentido, el teatro es la máxima potenciación de la imagen. Lim Fei (2004: 225) propone un metamodelo multi-semiótico integrador para analizar tanto el habla como la imagen *re-semiotizadas*, es decir, traducidas de una semiosis a otra. Este autor distingue entre *expresión* ('medio de representación') y *contenido* ('materialidad') y basa su modelo en el contexto (social y cultural) que da lugar al significado. Sin embargo, Moya-Guijarro (2022: 164) aboga por el enfoque multimodal que va más allá de la semiosis de cada modo (escrito, visual) y señala que no se ha prestado suficiente atención al significado procedente de la interacción entre imagen y palabra en la literatura de especialidad.

Nuestro esquema analítico multimodal tendrá en cuenta la dualidad del plano composicional: expresión (transformaciones terminológicas relacionadas con la traducción intralingüística —explicación, simplificación— por ejemplo, de los regionalismos o arcaísmos) y contenido (transformaciones conceptuales relacionadas con el tratamiento de la violencia —directa, indirecta, ecológica y cultural— y con los estereotipos de género). La vertiente representacional se centrará en las convenciones del texto origen (cuento popular de animales con elementos fabulosos y extraordinarios) y del producto término (teatro infantil de títeres para un público mixto en cuanto a identidad cultural y edad) analizando su traducción inter semiótica (reconstrucción de significados con recursos verbales, visuales y sonoros). Para la vertiente interactiva, se analiza el

---

<sup>1</sup> Javier Villafañe, Emilio Alejandro, o Roberto Espina (Argentina) y Freddy Artiles o René Fernández Santana (Cuba).

<sup>2</sup> Gambier (2003) utiliza *transadaptation* en el caso del género audiovisual.

contexto social y cultural del espectáculo y los resultados de un estudio de caso (entrevista en profundidad con diez informantes) que completa la visión sobre el nivel interpersonal del marco sistémico-funcional de Halliday, desarrollado por Kress y Leeuwen (2006).

Pastoriza (1962: 29) numeraba tres condiciones creativas del cuento infantil: adecuación a la edad del receptor, manejo del lenguaje simbólico y coherencia de acción. Gómez Couso (1993: 86) añade una cuarta: el cuento ha de ofrecer una solución. En tanto que cumplidora de las cuatro condiciones enunciadas, la obra que analizamos aquí es el cuento popular culto rumano *Punguța cu doi bani* (El saquito con dos monedas) que el prosista Ion Creangă recopila, narra con estilo literario personal, y publica a finales del siglo XIX en Rumanía. La traducción al castellano “¿Dónde está mi saquito?” (Iliescu-Gheorghiu, 2014) tiene como antecedente una (tr)adaptación escénica para un proyecto que pretendía favorecer la integración del segmento poblacional rumano en España, a la vista de las actitudes de rechazo registradas<sup>3</sup>. El cuento<sup>4</sup> tiene como protagonista al Gallo, que es echado de su corral por su dueño, el Viejo (a su vez, azuzado por su vecina, la desalmada Vieja, que señala la inutilidad del Gallo frente a su Gallina que le proporciona huevos a diario) y pasa por diversas peripecias para recuperar las dos monedas de oro que había encontrado en su camino y le fueron arrebatadas por el codicioso Boyardo. Con valentía y tesón, el Gallo no solo recupera las dos monedas, sino que despoja al Boyardo de todas sus riquezas y vuelve a casa del Viejo cargado de bienes. La envidiosa Vieja manda a su Gallina a emular tal hazaña y la mata de una paliza cuando esta fracasa.

El proyecto de gira teatral tenía como finalidad acercar al público infantil español (y también rumano diaspórico) a una obra clásica rumana de Ion Creangă (autor de literatura infantil por excelencia), adaptada escénicamente por Ioan Brâncu, a través de un espectáculo de títeres producido por el “Teatro Anton Pann” de Râmnicu-Vâlcea (Rumanía), montaje ganador de varios premios en certámenes nacionales e internacionales. La traducción al castellano se hizo por un equipo universitario. El reto en cuanto a la adaptación residía en hacer que un texto decimonónico salpicado de regionalismos y arcaísmos resultara comprensible en el universo infantil de hoy. El reto en cuanto a la traducción era hacer que los dos universos (rumano y español) interactuasen. La modalidad elegida fueron los títeres, que, según Tejerina (2005: s. p.) “son amigos de los niños” porque preservan “su esencia de seres audaces y rebeldes”, capaces de defender la verdad y la justicia con la cachiporra, si es necesario.

Al tratarse de un espectáculo donde primaba el componente audiovisual (por dos motivos: la edad temprana del público y las giras internacionales previstas), el principal

<sup>3</sup> En 2011, la encuesta “Actitudes hacia la inmigración” realizada por el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS, 2011) sobre unos 3000 informantes, arroja, en la pregunta n.º 31 (¿Hay algún grupo inmigrante que le desagrade?) un resultado de 17% de los encuestados españoles para quienes el grupo destinatario de esa aversión es el rumano. La respuesta se argumenta con su “implicación en la delincuencia y el crimen”, su “falta de integración” y su “agresividad / violencia”.

<sup>4</sup> La versión española de este cuento se puede escuchar en: <https://cuentacuarentenas.es/index.php/donde-esta-mi-saquito> [14/01/2024]

escollo del proceso de traducción / adaptación eran los *culturemas*<sup>5</sup> o unidades mínimas portadoras de información cultural (Nord, 2018 [1997]; Lungu-Badea, 2015; Luque Nadal, 2009) que, en el escenario se vuelven icónicos (los trajes típicos, la apariencia del boyardo, la etno-caracterización de la cocinera), y su correcta descodificación por un público meta doblemente mixto (español y rumano; infantil y adulto) de Alicante, Sevilla, Ciudad Real, Salamanca y Madrid. En este caso, el autor de la dramatización optó por lo que Jakobson (1981 [1959]) llama *traducción intralingüística* (explicativa, simplificadora) *intersemiótica* ('transposición de lenguaje verbal a lenguaje escénico'), mientras que la plasmación en castellano correspondería a la *traducción interlingüística*, no abordada en este estudio, sujeta a normas lingüísticas, decisiones traductoras y necesidades del receptor. En esta línea, véanse, además de los trabajos seminales de O'Sullivan (2005), Oittinen (2000), Nord (2003), Lathey (2006), Thomson-Wohlgemuth (2009), el volumen coordinado por Van Coillie y McMartin (2020) sobre la traducción contextualizada de literatura infantil, o el número especial de la revista "Humanities" (Schwabe, 2016), dedicado a las re-narraciones de cuentos para nuevos medios audiovisuales de cara a su proliferación hasta la acuñación del término *fairy-tale web* (Schwabe, 2016: 2), así como el volumen de Moya-Guijarro y Cañamares (2020) que aborda las sinergias entre el modo verbal y visual. Es ilustrador el volumen de Moya-Guijarro y Ventola (2022) sobre multimodalidad y género, mientras que el de Valero, Marcelo y Pérez (2022) se adentra en la intermedialidad en la traducción de LIJ.

Entre las múltiples clasificaciones del cuento<sup>6</sup> que encontramos en la literatura de especialidad, una de las más citadas es la tripartita: *mitológico* (o fantástico); de animales (domésticos o salvajes) y *de costumbres*. Sin embargo, Bortolussi (1985: 20) opta por una clasificación binaria: *cuento tradicional* o popular (vinculado a los pueblos primitivos y de tradición oral) y *cuento literario* (culto y de tradición renacentista). El modelo de *morfología* o *estructura interna* del cuento maravilloso de Vladimir Propp (1971), que siempre finaliza en la recompensa social *matrimonio / trono*, sigue vigente, según Tejerina (2000a). En lo que respecta las versiones escénicas de los cuentos, esta autora distingue entre las adaptaciones dramáticas de relatos populares, leyendas folclóricas, y cuentos clásicos de autor y las obras genuinamente teatrales cuya finalidad es doble, representacional y lectora, lo cual implica modificaciones en la estructura externa convencional del género dramático. Aguiar e Silva (1999 [1972]: 242) define el cuento

<sup>5</sup> Se trata de lexías, expresiones, sintagmas, oraciones, que reflejan las realidades sociales o culturales de una comunidad traductológicamente problemáticas por su especificidad cultural o motivación sociocultural que no se da o se da parcialmente en la lengua término.

<sup>6</sup> Perriconi *et al.* (1983: 5) distingue entre literatura infantil *ganada* (no pensada para niños), la *creada exprofeso* y la literatura *instrumentalizada* (con fines didácticos) y dentro de la *ganada*, Petrini (1963: 33) separa el cuento folclórico (que narra el pasado) del imaginario (que narra el futuro) con la ficción como denominador común. Albaladejo (1998 [1986]: 71) propone tres mundos narrativos: real, ficcional (verosímil y no verosímil), donde incluye la literatura infantil. El cuento (López Tamés, 1990) es indisociable del juego (única hipóstasis en la que el ser humano es completo), y resistente al paso del tiempo, por su anonimidad y su vocación universal, pues de él se aprende, según Bettelheim (2010 [1978]: 5), más que de ningún otro género sobre los problemas humanos.

como una “narración breve, de trama sencilla y lineal” cuya acción, tiempo y espacio se concentran al máximo, a menudo cobrando “forma literaria fantástica” (Aguar e Silva, 1999 [1972]: 243). Lluch (2003: 50) compara la estructura literaria narrativa (sucesión de acontecimientos, unidad temática, transformación y causalidad) con la del cuento infantil (situación inicial, inicio de conflicto, conflicto, resolución y situación final) y distingue tres tipos de finales: restablecimiento de equilibrio; regreso al punto de partida con el protagonista transformado; y sin retorno posible. Vârgolici (2008) identifica seis categorías de cuentos en la literatura infantil rumana (adscribas a los tres reinos: edén, infierno y terrenal, y a la relación que los humanos establecen con ellos), de modo que encontramos el cuento de aspiraciones siderales o edénicas; el de transfiguración fantástica del mundo real; y el de incursiones en los territorios infernales. El caso que nos ocupa se enmarcaría en la categoría de *cuentos de animales* según la primera taxonomía, en la de cuento *popular* conforme a la segunda, y en la de *transfiguración fantástica del mundo real* de acuerdo con la tercera. En la clasificación de Lluch (2003: 50), este sería un cuento con regreso del protagonista transformado.

En lo que respecta el imaginario infantil, López Tamés (1990: 53) considera que sus formas se pueden agrupar en cuatro categorías: *lo extraordinario* (refiriéndose a lo que es sorprendente, maravilloso e inexplicable de modo natural, por ejemplo los animales hablantes); *lo fabuloso* (aquello que está vinculado a la fábula y al mito, incluyendo lo prehumano y lo sagrado); *lo fantástico* (opuesto a lo real y cuya voz autorial es adulta y conecta con el estadio mórbido de la conciencia, la ansiedad y el terror); y *lo mágico* (que altera el orden natural, pues el héroe sale airoso gracias a sus cualidades mágicas).

En “¿Dónde está mi saquito?” convergen elementos de *lo extraordinario* (la existencia de un paraje donde la justicia social hace que al pobre y humilde se le transfieran las posesiones del rico y codicioso) con elementos de *lo fabuloso* (el gallo no sólo está dotado de inteligencia y lenguaje humano, sino también de fuerza sobrenatural para materializar esta justicia providencial). El sustrato folclórico queda patente en la elección de un animal no mitológico, carente de dimensiones alegóricas (a diferencia de los animales fabulísticos), un animal banal, doméstico, destinado al sacrificio para alimentar a una familia, un *cucoş de făcut borş* (un gallo para hacer caldo) como apunta el autor.

Los miedos atávicos que el ser humano revive durante el frágil periodo de la infancia son reactivados por la irrealidad y ambigüedad del cuento (López Tamés, 1990: 54). Galtung y MacQueen (2008: 16) definen la violencia como una relación negativa entre humanos o entre naciones, que puede ser intencionada (*violencia directa*), no intencionada (*violencia indirecta*), o estructural (por ejemplo, la inequidad social). A estas categorías Galtung y MacQueen (2008) añaden la *violencia cultural* cuando alguna de las anteriores es legitimada culturalmente. Todorova (2020: 260) destaca la *violencia ecológica*, que abarca el maltrato animal. Para paliar la violencia, Galtung y MacQueen (2008: 17) proponen: la mediación (para resolver incompatibilidades), la conciliación (para sanar traumas) y la pacificación (entendida como una conciliación duradera). La

violencia ha sido una constante en la literatura infantil (Grecia Antigua, Edad Media, clasicismo de Perrault y, romanticismo de los Grimm) debido a su función educadora y ejemplarizante, aunque también existió la tendencia contraria, de eliminar la violencia o mitigarla por parte de algunos autores o editores, según muestra Tomlinson (1995: 39). Los traductores han jugado un papel esencial en la censura de la violencia, lo cual plantea el debate sobre una decisión individual o sistémica. Todorova (2020: 250) observa que no solo se mitigan los textos, sino también los dibujos (haciendo que un animal parezca menos feroz o un humano menos furioso) en el caso de los libros álbum. En este caso, los títeres tienen fisionomías simbólicas (Viejo bonachón, Vieja de ceño fruncido—metonimia de su maldad—, Gallo despierto, Gallina resignada, Boyardo altivo, Lacayo bobalicón), aunque distan bastante de las ilustraciones originales de Creangă, donde encontramos expresiones de vileza y ensañamiento. La música elegida para este montaje pertenece al folclore rumano más conocido y reconocible y su tempo marca las actividades rurales de los campesinos, así como su zona de procedencia.

### **3. MODIFICACIONES DE ORDEN COMPOSICIONAL Y REPRESENTACIONAL**

En su traducción intralingüística e intersemiótica, Ioan Brâncu adapta el texto de Creangă para un determinado público (de edad temprana, no familiarizado con el léxico literario). En esta transposición *page to stage* hemos detectado tres tipos de modificaciones: (3.1) transformaciones de contenido o conceptuales, (3.2) de expresión o terminológicas; y (3.3) representacionales o de convención dramática.

#### **3.1. Transformaciones de contenido o conceptuales**

1) En Creangă, el viejo le da una paliza a su gallo, mientras en Brâncu, el viejo no hace caso a su vecina y echa al animal del hogar, precisamente para evitar golpearlo, lo cual, por un lado, resta carga agresiva al espectáculo, pero por otro, intensifica la negatividad del personaje femenino (haciendo a la vieja más desalmada como única adepta de estos métodos). La violencia escénica ha sido tratada por Sánchez Corral (2005: 23) quien observa que el sujeto dominante (que posee el poder físico, psicológico y simbólico) es el héroe ficticio, mientras el espectador, sujeto dominado, sufre una paradójica fascinación. En nuestro caso, el autor del cuento original detenta el poder de focalizar la acción violenta desde la voz narradora, a través del monopolio del lenguaje (Sánchez Corral, 2005: 31), legitimando de algún modo la paliza que se le propina al animal a través de la insidiosa influencia de la Vieja. Todorova (2020: 256) señala que el niño no se sorprende al ver violencia directa en el escenario, pues entiende que los personajes malvados han de ser castigados, incluso con la muerte, según Abate (2013: 29), pero aquí la paliza inmotivada provocaría frustración. En el cuento original esta violencia ecológica (maltrato animal) abre y cierra el recorrido narrativo y acaba en

muerte para la inocente Gallina, desencadenando lo que Galtung y MacQueen (2008: 16) llaman *violencia cultural*, la que es legitimada culturalmente y se basa en estereotipos, generalizaciones y simplificaciones y se ampara en lo nacional / tradicional.

2) El cochero de Creangă hace alarde de destrezas e ingenio para desposeer al gallo de sus monedas, mientras que el cochero de Brâncu tiene poca maña y pocas luces, rasgos que se desprenden de su lenguaje verbal, paraverbal y corporal. Este cambio se debe probablemente al segmento de edad inferior del público al que se dirige el espectáculo, y a la necesidad de compensar la pérdida del humor verbal de Creangă con humor situacional en la versión escénica. El cuento original exhibe la violencia estructural (de las inequidades sociales entre el Viejo, desvalido y hambriento, que carece de medios para mantener a su Gallo, y el Boyardo que nada en la abundancia y aun así codicia las dos monedas del animal).

3) La cocinera de Creangă es una vieja odiosa, *câinoasă la inimă* (literal: de corazón canino), mientras que el títere que la representa en el escenario es una joven de vestimenta colorida y alhajas, cuyo aspecto da lugar a confusión (mujer de rasgos gitanos, concitando más bien simpatía en sus escenas de guiñol). De nuevo se produce una mitigación de la violencia estructural, en este caso, no de clase social, sino de género: la malignidad de la imagen inherente al imaginario colectivo rumano se torna en comicidad. No se trata de una metonimia (como el ceño de la Vieja) sino de una metáfora, ya que el tropo visual se refiere no a una parte, sino al personaje completo (Moya-Guijarro, 2022: 165). La caricaturización libera tensión, pero no elimina la discriminación de género, según observa López Medel (2022: 270).

4) En el cuento escrito, la reacción del boyardo desposeído de todos sus bienes es la conciliadora consigo mismo y con dios, ya que entiende esta desgracia como un castigo divino. Una gran tradición oral habla del fatalismo como etnotipo rumano y de la aceptación incondicional del destino, tachada a veces de apatía por la exégesis literaria y antropológica. El terrateniente de Creangă comprende que se trata de una intervención sobrenatural, y en lugar de desesperar, se consuela: “ya podría el gallo llevarse también la maldición y así liberarme de esta desventura, que no es cosa de este mundo”. En cambio, el Boyardo de Brâncu, presa de la ira, adopta un ademán enfurecido —más acorde con las expectativas del público infantil—. Esta solución sustituye la problematización filosófica y añade impacto escénico.

5) El cuento decimonónico acaba con la muerte de la Gallina. La codicia de su ama, al ver que su gallina solo trae una canica (cuando el Gallo había regresado de su periplo cargado de riquezas), desencadena una reacción vengativa y cruel, de violencia directa por parte de la desalmada Vieja. La (tr)adaptación recurre a la *conciliación* del trauma y a la *pacificación* duradera, sustituyendo la muerte por el matrimonio simétrico de las dos parejas, humana y aviar, que representa, según señalábamos, una de las soluciones óptimas en el imaginario infantil en visión propperiana.

6) Por último, otra diferencia entre texto y representación escénica es el desenlace, que, en la obra conlleva la recompensa positiva para el Viejo y negativa para la Vieja,

con la implícita moraleja de que cada acción tiene su retorno, mientras que, en la versión escénica, no liberada de la óptica patriarcal, la Vieja es rescatada de la pobreza a través del matrimonio, al igual que la Gallina que va a tener un pollito con el Gallo. Si bien este final paternalista le proporciona al niño espectador una sensación placentera, potenciando, en vez de la vertiente conflictual, la conciliadora (que elimina la pobreza y castiga al explotador), adolece de una perspectiva binaria de la felicidad, con la familia al centro, perteneciente al modelo *nuclear* que abordan Calvo-Maturana y Forceville (2022: 245)

### 3.2. Transformaciones de expresión o terminológicas

1) Estas han seguido una estrategia de evitación de la localización explícita, tanto geográfica como histórica. El lenguaje del espectáculo es doblemente convencional: como lenguaje artístico, y como lenguaje infantil de corte impresionista y lógica abierta, carente de límites de una realidad experiencial, pues, según señalábamos, no requiere verificación de veracidad, sino solo una coherencia interna, basada en reiteraciones, salpicada de adverbios de tiempo y jalonada de yuxtaposiciones. Esto confirma lo que Cervera (1991: 118) identificaba como características textuales (tono arcaico, presencia de símbolos tradicionales, numerales, adjetivos previsibles, sintagmas fijos) o cognitivas (activación de la memoria a través de una cronología explícita de los eventos).

2) Los regionalismos procedentes de la zona de Moldavia (propios del estilo de Creangă) que se manifiestan en modificaciones vocálicas de la forma estándar (*cucoș* para *cocoș* o *vezeteu* para *vizitiu*) son sustituidos en la versión escénica por la forma estándar. Otras formas (demostrativos regionales moldavos *ceea*, *ist*, o la forma de futuro asociada con esta comunidad de habla), también son sustituidas por sus correspondientes literarios. El mismo criterio de homogeneización se aplica en el caso de las palabras de uso arcaico, procedentes del eslavón, turco, ucraniano (*dihanie*, *hazna*, *clonț / plisc*, *buhai*) que fueron reemplazadas por términos homólogos del vocabulario cotidiano del substrato latino: *animal-animal*, *beci-sótano*, *cioc-pico*, *taur-toro*.

### 3.3. Transformaciones representacionales o de convención dramática

1) La convención dramática imponía en el caso de la representación escénica una rutinización (inexistente en el original) de ciertas acciones para asegurar la correcta descodificación de las relaciones causa-efecto por parte del público infantil. Así pues, para contrastar las dos parejas (Viejo-Gallo, Vieja-Gallina), se insiste en la actividad matinal (el gallo canta y, acto seguido, la gallina pone huevos) repitiéndola varias veces para que los niños capten el razonamiento según el cual, el Viejo exige un huevo a su vecina, alegando que, si su Gallo no cantara, la Gallina no los pondría.

2) Otra repetición dramática es la del acto de desposeer al gallo de su saquito de diferentes maneras: capturando al animal y echándolo a un pozo, o a un horno encendido,

(agua y fuego son los dos elementos cosmogónicos purificadores en el folclore rumano), a las mazmorras donde se guardan los caudales, o al establo con animales de todo tipo, que el Gallo engulle adquiriendo dimensiones de elefante y regurgita al llegar a casa. Todos estos elementos sirven para hiperbolizar el coraje, el tesón y la resistencia del gallo en su búsqueda, que no es sino un intento desesperado de contentar a su amo, una alegoría a la necesidad de ser readmitido en la comunidad rural y no vivir como un proscrito.

#### 4. LA VERTIENTE INTERACTIVA Y LA RECEPCIÓN DE LA OBRA

La diáspora rumana en España (que alcanzó un millón de residentes, siendo hoy la segunda más numerosa<sup>7</sup>) es de índole económica, con una media de edad comprendida entre 20 y 45 años, con un número equilibrado de hombres (48%) y mujeres (52%), cuyo itinerario migratorio incluye otros países europeos, con hijos en edad escolar cuyos padres trabajan en el sector de la construcción, agricultura, o servicios, y madres en la limpieza, los cuidados y un porcentaje reducido en la sanidad, enseñanza o administración. Ellas son las principales transmisoras de las tradiciones y señas de identidad cultural. En el desarrollo del proyecto aquí descrito, una de estas madres formó parte del equipo de traductoras, otras acompañaron a los niños y niñas a ver el espectáculo, ayudando en la descodificación del mensaje, en la extracción de moralejas.

El espectáculo en español tenía como público destinatario a alumnos hispano hablantes de preescolar o primaria (incluidos los de origen rumano escolarizados en España) acompañados por sus profesores, y niños rumanos bilingües acompañados por sus padres o abuelos (residentes rumanos con niveles dispares de español), de ahí que la traducción/adaptación de la obra debía satisfacer a un público mixto en cuanto a edad y procedencia. Debía, en primer lugar, cumplir expectativas de inteligibilidad y aceptabilidad en el contexto cultural de llegada, pero al mismo tiempo debía resultar familiar y reconocible por parte de un público perteneciente a la cultura origen (cuyo patrimonio incluye este cuento popular) residente en el país de la cultura término. Así pues, uno de los principios que guiaron esta traducción ha sido el de mantener el equilibrio entre los términos del binomio *adecuación-aceptabilidad*, quizás el más enraizado en la Traductología, que oscila entre favorecer al lector término o preservar la voz autorial del texto origen. Si el público receptor hubiera sido exclusivamente español, habría primado probablemente la condición de aceptabilidad, pero al confrontarnos con un público mixto en cuanto a origen y edad se optó por una posición equidistante en la dicotomía de Venuti (1998) *extranjerización-naturalización*.

Dado que este estudio se proponía verificar la recepción del montaje término por parte del público diaspórico, no nos hemos detenido en la respuesta del público hispanohablante, la cual merece un análisis aparte. Sin embargo, de las conversaciones mantenidas al finalizar los espectáculos con los docentes acompañantes, extrajimos las

---

<sup>7</sup> 632.859 rumanos en España de un total de 5,5 millones de extranjeros (INE, 2022: 3).

siguientes impresiones: tanto el texto como las acciones de los títeres son inteligibles; ciertos elementos representacionales (vestimenta, objetos) son icónicos de otra cultura y marcan la diversidad, pero no alteran la comprensión; la música ayuda a la inmersión cultural y aceptación de la otredad; el humor es un elemento aglutinador más que diferenciador. Sin embargo, en una de las representaciones hubo una reacción inesperada como resultado de una recepción atribuible no a la traducción interlingüística, sino a la intersemiótica. El personaje de la cocinera malvada, (oficio que, por otra parte, es enemigo natural de cualquier ave de corral), descrita por Creangă como una *hârcă* (que aúna fealdad, vejez y crueldad) encargada de acabar con la vida del Gallo, se ha representado en algunas ilustraciones como mujer gitana, lo cual, en contexto rumano decimonónico no sería inusual por el régimen de esclavitud de los gitanos sirvientes en las mansiones de los boyardos. Sin embargo, en el montaje analizado, el etnotipo gitano, en vez de ser eliminado, es modernizado y su vestimenta estridente, sus adornos coloridos y los labios muy prominentes tienen función mitigadora. No obstante, los organizadores del espectáculo recibieron la queja de una madre del público que afirmaba que su hijo, de padre nigeriano, se sintió denigrado con esta forma de representar a la mujer africana. Sirva este ejemplo para ilustrar cómo la iconicidad escénica es susceptible de descodificaciones dispares en clave cultural, étnica y psicosocial.

Si el teatro infantil en Rumanía tiene una función<sup>8</sup> socioeducativa a través del entretenimiento y goce estético, en el caso de la diáspora, la función que parece prevalecer es la cultural-identitaria. Para verificar esta percepción, hemos realizado una entrevista en profundidad con diez mujeres de origen rumano<sup>9</sup> residentes en la ciudad de Alicante, madres de niños entre 2 y 12 años, que habían visionado la obra “¿Dónde está mi saquito?”. La entrevista se estructuraba en torno a cuestiones relacionadas con: la familia, religión, maternidad, migración, norma social, etnografía, lengua de llegada y de partida y su importancia en la preservación identitaria. El papel de la lengua origen en la formación de (nuevas) identidades ha sido explorada por Venuti (1998) desde el campo de la Traductología. En su opinión (Venuti, 1998: 135), las minorías diaspóricas forman a menudo “una territorialidad de ghetto” debido a la falta de prestigio y autoridad de sus lenguas y literaturas, subordinadas a lo que la cultura dominante considera como standard o canon, de ahí la necesidad de proyectos como el que nos ocupa.

Al preguntar a las diez entrevistadas quién se encarga de transmitir los conocimientos culturales y etnográficos a los hijos en el país de origen y en el de residencia, el 100% coincidieron en que esta responsabilidad recaía sobre ellas, en mayor medida en situación diaspórica, pues en el país de origen comparten esta tarea con la escuela. A la pregunta: “¿Una madre rumana en la diáspora debe compensar las pérdidas / carencias que sus hijos

---

<sup>8</sup> Según la edición digital de la *Encyclopædia Britannica*, las funciones del teatro son la religiosa, la educativa y la comercial; la visión aristotélica concebía la lúdica, ritualizada, educativa, persuasiva y transformadora de consciencias (Davis, Guthrie y Chaillet, 1998).

<sup>9</sup> La mayoría procedentes de una clase social media, más de 50% con estudios superiores, por tanto, con un dominio alto de la lengua rumana y conciencia literaria, con un manejo del español desde pasivo hasta un nivel medio.

han experimentado debido a la decisión de migrar?”, 90% contestaron afirmativamente alegando que tienen “el deber compensatorio de transmitir a sus niños todas aquellas cosas que estos habrían recibido implícitamente en el proceso de enseñanza reglada rumana, de haber seguido en Rumanía”.

En cuanto a la lengua, un 70% de las entrevistadas declaran que utilizan solo la lengua materna (el rumano) en la interacción con sus hijos, 20% reconocen utilizar ambas lenguas (rumano y español) y 10%, solo el español.

Al preguntarlas por las rimas y las retahílas, 40% reconocieron que sus hijos las desconocen por completo y 60% mencionan apenas una o dos. Los cuentos constituyen un caso interesante: seis entrevistadas recordaron que ellas mismas los habían oído y aprendido de sus madres y de sus abuelas. De ellas, cuatro afirmaron que perpetuaban ese modelo y solo dos compartían esta tarea con sus maridos. Según parece desprenderse de este reducido estudio de caso, la transmisión de la literatura infantil en la diáspora es, en el seno de esta comunidad, tarea de las madres. Algunas incluso relataban llevar a los niños a una guardería en Rumanía durante los meses de verano como medida de pre-socialización en el hipotético caso de un retorno definitivo al país de origen.

Con respecto a su propio papel en la fase de recepción, todas las madres admitieron haber influido en el proceso de decodificación y comprensión del mensaje de la obra “¿Dónde está mi saquito?” a través de preguntas y diálogos; algunas añadieron que, “tras el espectáculo, los niños tararearon la melodía de apertura y cierre y hablaron de los títeres que más les habían gustado”. Algunas madres, por su parte, coincidieron en sus acciones educativas, inquiriendo acerca de los personajes y de la trama, verificando la comprensión correcta de los valores fabulísticos reflejados en el cuento. Según nuestras entrevistadas, el visionado del espectáculo hizo que sus hijos sintieran curiosidad y escucharan la lectura del cuento original de Creangă. La lectura es pasiva, bien por la temprana edad de la segunda generación de la migración rumana, bien por su conocimiento reducido de la lengua materna. La ventaja que presenta, no obstante, reside en la posibilidad de establecer un flujo comunicativo intergeneracional en situación diaspórica, algo que Maalouf *et al.* (2008: 21) recalcan en su informe sobre multiculturalidad europea y conflicto, señalando que la no comunicación intergeneracional fluida desemboca en violencia.

## 5. CONCLUSIONES

Este trabajo constituye una breve incursión en la traducción intralingüística e intersemiótica del cuento popular rumano “Punguța cu doi bani” (“¿Dónde está mi saquito?”) de Ion Creangă y su conversión en el espectáculo homónimo de teatro infantil (títeres) montado en Rumanía por el “Teatro Anton Pann” con su posterior montaje en lengua castellana, para su representación en varias ciudades españolas ante un público mixto (niños/as españoles y rumanos y sus acompañantes adultos). Nuestro propósito inicial era verificar si este tipo de producciones contribuyen a la dignificación de los

segmentos de población migrante y si el proceso de (tr)adaptación supone modificaciones estructurales de la obra original.

Al analizar las modificaciones (textuales, interpersonales, ideacionales) impuestas por la nueva semiosis (espectáculo de títeres), hemos observado que el adaptador ha mitigado la violencia directa (palizas, muerte), la ecológica (maltrato animal), y la estructural solo metonímicamente (solucionando la vida de un individuo, no del paupérrimo campesinado en general) mientras perdura la inequidad de género, pues se sigue demonizando (o parodiando) al elemento femenino. El análisis se completaba con algunas percepciones que diez mujeres entrevistadas (madres de origen rumano con niños escolarizados en España) han querido compartir acerca del proceso de recepción del espectáculo. Mediante este restringido estudio de caso hemos podido evaluar en una pequeña medida el impacto del teatro infantil sobre el proceso de integración de población migrante en la sociedad española. Hemos observado que el hecho de asistir en España a un espectáculo de certificada calidad, montado por una institución rumana y basado en una obra clásica de un autor rumano, en lengua española, contribuye según nuestras entrevistadas, a la dignificación del segmento diaspórico, así como al fomento de la lectura por parte del público infantil, pues, según declaran varias de las diez informantes, el visionado del espectáculo teatral ha suscitado la curiosidad de los niños hacia el texto literario primigenio. Consideramos que este aspecto merece ser explorado en profundidad, por una línea de investigación transversal, de metodología multimodal en la que converjan el teatro infantil, la interculturalidad, y la (tr)adaptación, la cual contemple el análisis de la escenificación (sobre un corpus de datos extraído de las filmaciones existentes de los espectáculos en rumano y castellano) que no se ha planteado aquí por razones de extensión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABATE, M. A. (2013). *Bloody Murder: The Homicide Tradition in Children's Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- AGUIAR E SILVA, V. M. (1999 [1972]). *Teoría de la literatura*, V. García Yebra (trad.). Madrid: Gredos.
- ALBALADEJO, T. (1998 [1986]). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ALMENA, F. (1998). "Teatro infantil en España: un reto". En *Actores. Revista de la Unión de Actores* 48, 58-59. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/teatro-infantil-en-espana-un-reto/> [14/01/2024].
- BETTELHEIM, B. (2010 [1978]). *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books.
- BORTOLUSSI, M. (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.

- BUTIÑÁ, J.; MUÑOZ CÁLIZ, B. Y LLORENTE JAVALOYES, A. (2002). *Guía de teatro infantil y juvenil*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil / Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx92v8> [14/01/2024].
- CALVO-MATURANA, C. & FORCEVILLE, C. (2022). “The Depiction of Family and Self in Children’s Picture Books: A Corpus- Driven Exploration”. En *A Multimodal Approach to Challenging Gender Stereotypes in Children’s Picture Books*, A. J. Moya-Guijarro & E. Ventola (eds.), 239-268. London / New York: Routledge.
- CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS (CIS) (2011). *Estudio n.º 2.918. Actitudes hacia la inmigración (V). Noviembre 2011*. Disponible en línea: [https://www.inclusion.gob.es/oberaxe/ficheros/ejes/encuestas/2011\\_Encuesta\\_actitudes\\_hacia\\_inmigracion.pdf](https://www.inclusion.gob.es/oberaxe/ficheros/ejes/encuestas/2011_Encuesta_actitudes_hacia_inmigracion.pdf) [14/01/2024].
- CERVERA, J. (1991). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- COILLIE, J. VAN & McMARTIN, J., eds. (2020). *Children’s Literature in Translation. Texts and Contexts*. Lovaina: Leuven University Press. Disponible en línea: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/42580> [14/01/2024].
- DAVIS, T. C.; GUTHRIE, T. & CHAILLET, N. (1998). “Theatre (art)”. *Encyclopædia Britannica*. Digital edition [last updated: Mar 12, 2024]. Disponible en línea: <https://www.britannica.com/art/theatre-art> [09/04/2024].
- GALTUNG, J. & MACQUEEN, G. (2008). *Globalizing God. Religion, Spirituality and Peace*. Grenzlach-Whylen: TRANSCEND University Press.
- GAMBIER, Y. (2003). “Introduction”. *The Translator* 9.2, 171-189.
- GÓMEZ COUSO, P. (1993). “La narrativa folclórica en el mundo infantil”. En *Literatura infantil de tradición popular*, P. C. Cerrillo, A. Rodríguez Almodóvar y J. García Padrino (eds.), 85-92. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea: [https://books.google.com.ec/books?id=q2C1m3ffe\\_AC&printsec=copyright&hl=es#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ec/books?id=q2C1m3ffe_AC&printsec=copyright&hl=es#v=onepage&q&f=false) [14/01/2024].
- HALLIDAY, M. A. K. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*, Ch. M. I. M. Matthiessen. London: Edward Arnold.
- ILIESCU-GHEORGHIU, C. (2014). *¿Dónde está mi saquito?* Iași: Editura Muzeelor Literare.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (INE) (2022). *Cifras de Población (CP) a 1 de enero de 2022. Estadística de Migraciones (EM). Año 2021. Datos provisionales*. Notas de Prensa, 21 de junio. Disponible en línea: [https://ine.es/prensa/cp\\_e2022\\_p.pdf](https://ine.es/prensa/cp_e2022_p.pdf) [14/01/2024].
- JAKOBSON, R. (1981 [1959]). “On Linguistic Aspects of Translation”. En *On Translation*, R. A. Brower (ed.), 232-239. Cambridge: Harvard University Press.
- KRESS, G. & LEEUWEN, T. VAN (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London / New York: Routledge.
- LATHEY, G. (2006). *The Translation of Children’s Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters.

- LIM FEI, V. (2004). “Developing an Integrative Multi-Semiotic Model”. En *Multimodal Discourse Analysis. Systemic-Functional Perspectives*, K. L. O’Halloran (ed.), 220-247. London: Continuum.
- LLUCH, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10578/4969> [14/01/2024].
- LÓPEZ MEDEL, M. (2022). “Traducción de estereotipos de etnia y discriminación de género en la literatura infantil: el capítulo ‘Un martes desgraciado’ de Mary Poppins”. *MonTI* 14, 261-291. Disponible en línea: <https://doi.org/10.6035/MonTI.2022.14.09> [14/01/2024].
- LÓPEZ TAMÉS, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia. En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7s831> [14/01/2024].
- LUNGU-BADEA, G. (2015). “Culturemul —un concept itinerant: abordare interdisciplinară”. En *Comparația în științele sociale. Mizele interdisciplinarității*, R. Bercea (ed.), 66-84. Bucarest: Editura Universul Juridic. [https://www.researchgate.net/publication/292960219\\_CULTUREMUL\\_-\\_UN\\_CONCEPT\\_ITINERANT\\_ABORDARE\\_INTERDISCIPLINARA](https://www.researchgate.net/publication/292960219_CULTUREMUL_-_UN_CONCEPT_ITINERANT_ABORDARE_INTERDISCIPLINARA) [14/01/2024].
- LUQUE NADAL, L. (2009). “Los culturemas ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?”. *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics* 11, 93-120. Disponible en línea: [http://elies.rediris.es/Language\\_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf](http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf) [14/01/2024].
- MAALOUF, M.; LIMBACH, J.; PRALONG, S.; AGNELLO HORNBY, S.; GREEN, D.; LOURENÇO, E.; DECKER, J. DE; SOKOL, J.; GRØNDAHL, J. C. & JOLLOUN, T. B. (2008). *A Rewarding Challenge. How the Multiplicity of Languages Could Strengthen Europe. Proposals from the Group of Intellectuals for Intercultural Dialogue set up at the Initiative of the European Commission*. Brussels: Directorate-General for education and culture / Publication Office. Disponible en línea: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/7f987cdd-dba2-42e7-8cdf-3f4f14efe783> [14/01/2024].
- MOYA-GUIJARRO, A. J. (2022). “Communicative Functions of Part-Whole Representations of Characters in Picture Books That Challenge Gender Stereotypes”. En *A Multimodal Approach to Challenging Gender Stereotypes in Children’s Picture Books*, A. J. Moya-Guijarro & E. Ventola (eds.), 164-182. London / New York: Routledge.
- MOYA-GUIJARRO, A. J. & CAÑAMARES TORRIJOS, C., coords. (2020). *Libros álbum que desafían los estereotipos de género y el concepto de familia tradicional*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en línea: <https://ruidera.uclm.es/bitstreams/ba441b54-ca82-4c32-8446-23693423c68f/download> [14/01/2024].

- MOYA-GUIJARRO, A. J. & VENTOLA, E., eds. (2022). *A Multimodal Approach to Challenging Gender Stereotypes in Children's Picture Books*. New York: Routledge.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2020). "La investigación sobre teatro infantil y juvenil en España: estado de la cuestión". *Talia. Revista de Estudios Teatrales* 2, 5-15. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/tret.69530> [14/01/2024].
- NORD, C. (2003). "Proper Names in Translations for Children: *Alice in Wonderland* as a Case in Point". *Target* 7.2, 261-284.
- \_\_\_\_ (2018 [1997]). *Translation as a Purposeful Activity. Functionalism Approaches Explained*. London / New York: Routledge
- O'SULLIVAN, E. (2005). *Comparative Children's Literature*. London / New York: Routledge.
- OITTINEN, R. (2000). *Translating for Children*. New York / London: Garland.
- PASTORIZA DE ETCHEBARNE, D. (1962). *El cuento en la literatura infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.
- PERRICONI, G.; FERNÁNDEZ, M. C.; GUARIGLIA, G. Y RODRÍGUEZ, A. M. (1983). *El libro infantil, cuatro propuestas críticas*. Buenos Aires: El Ateneo.
- PETRINI, E. (1963). *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Rialp.
- PROPP, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- RUIZ FERNÁNDEZ, M. J. (2008). "Vieja tradición oral y nueva pedagogía: el teatro infantil de Alejandro Casona". En *La palabra y la memoria (Estudios sobre Literatura Popular Infantil)*, P. C. Cerrillo Torremocha y C. Sánchez Ortiz (eds.), 363-390. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ CORRAL, L. (2005). *Violencia, discurso y público infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SCHWABE, C. (2016). "The Fairy Tale and Its uses in Contemporary New Media and Popular Culture". En *The Fairy Tale and Its uses in Contemporary New Media and Popular Culture*, C. Schwabe (ed.), 1-18. Basilea: MDPI. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3390/h5040081> [14/01/2024].
- TEJERINA LOBO, I. (2000a). "La literatura dramática infantil. Luces y sombras". *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 80, 102-107. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb85k6> [14/01/2024].
- \_\_\_\_ (2005). "La literatura dramática infantil y el teatro de títeres. De Federico García Lorca a la actualidad". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [ed. digital sin página a partir de *Literatura infantil en la escuela*, R. F. Llorens García (coord.), 55-67. Alicante: Universidad de Alicante]. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literaturadramtica-infantil-y-el-teatro-de-tteres-de-federico-garcalorca-a-la-actualidad-0/> [14/01/2024].
- \_\_\_\_ (2011). "Panorama histórico del teatro infantil en castellano". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [ed. digital sin página a partir de *En Teatro Infantil*.

- De texto a representación*, B. A. Roig Rechou, P. Lucas Domínguez e I. Soto López (coords.), 57-84. Vigo: Xerais]. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn7p5> [14/01/2024].
- THOMSON-WOHLGEMUTH, G. (2009). *Translation Under State Control. Books for Young People in the German Democratic Republic*. London / New York: Routledge.
- TODOROVA, M. (2020). “Translating Violence in Children’s Picture Books. A View from the Former Yugoslavia”. En *Children’s Literature in Translation. Texts and Contexts*, J. van Coillie, & J. McMartin (eds.), 249-262. Louvain: Leuven University Press. Disponible en línea: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/42580> [14/01/2024].
- TOMLINSON, C. (1995). “Justifying Violence in Children’s Literature”. En *Battling Dragons: Issues and Controversy in Children’s Literature*, S. Lehr (ed.), 39-50. Portsmouth: Heinemann.
- VALERO CUADRA, P.; MARCELO WIRNITZER, G. Y PÉREZ VICENTE, N., eds. (2022). *Traducción e intermedialidad en literatura infantil y juvenil (LIJ): orígenes, evolución y nuevas tecnologías*. [número monográfico de la revista *MonTI* 14]. Disponible en línea: <https://doi.org/10.6035/MonTI.2022.14> [14/01/2024].
- VÂRGOLICI, T. (2008). “Basmе fantastice românești”. *România literară* 31, 19.
- VENUTI, L. (1998). *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London / New York: Routledge.

## ANEXO

### Encuesta madres rumanas en España

Nombre .....

Fecha/s de la entrevista: .....

Edad: .....

Nacionalidad: .....

Nacida en: .....

Profesión: .....

La ejerce en España o no: .....

Estado civil y descendencia: .....

Formación: .....

Fecha llegada a España: .....

Ciudades y/o países como migrante antes de la/el actual: .....

Redes familiares en España, otros países europeos o América:  
.....

Redes familiares en Rumania: .....

### Cuestionario

#### *Apartado 1º*

---

#### HISTORIA FAMILIAR MATERNA

1. ¿De dónde eran tus abuelos maternos? ¿ciudad o medio rural? ¿qué situación social/material tenían tus abuelos maternos? ¿a qué se dedicaban? ¿tenían estudios? ¿viviste con ellos? ¿Los visitabas a menudo?
2. ¿Era/es importante la opinión de tus abuelos maternos en conflictos familiares (disputas, decisiones)? ¿recuerdas algún consejo de tu abuela? ¿Y de tu madre? ¿Se lo has dado tú a tus hijos?
3. ¿Tu madre o tu abuela conocían el poder curativo de las plantas? ¿sabían poner ventosas, hacer masajes?
4. ¿La sociedad rumana es supersticiosa? ¿Tú lo eres? ¿Lo era tu madre? ¿Les cuentas a tus hijos alguna superstición?

#### *Apartado 2º*

---

#### FAMILIA, DESCENDENCIA, MIGRACIÓN

5. ¿Es mejor casarse con una persona rumana que con alguien español o de otra nacionalidad? ¿Por qué?

6. ¿Erais ortodoxos en Rumania? practicantes? ¿Y ahora? ¿Y tus hijos? ¿Piensas que debes transmitirles tu religión o dejar que escojan cuando sean mayores?
7. ¿Quién te leía / contaba cuentos de pequeña? ¿Ahora tú les lees cuentos a tus hijos o su padre lo hace? ¿Cuentos rumanos o cuentos españoles? ¿Saben tus hijos cuentos rumanos? ¿cuáles?
8. ¿Saben tus hijos las costumbres rumanas más comunes (Navidad, Pascua, Noche Vieja, *Martisor*)? ¿Muestran curiosidad? ¿Saben juegos o canciones, juegos, retahílas que tu jugabas/cantabas a su edad?
9. ¿En qué lengua hablas con tus hijos: rumano, español, ¿o ambos? ¿En qué porcentaje? Cuando juegan solos, ¿qué lengua utilizan? ¿Sus amigos de juegos son españoles o rumanos?
10. ¿Crees que son las mujeres o los hombres quienes conservan y transmiten la identidad rumana en situación de migración? ¿Y dentro de Rumania?

### *Apartado 3º*

---

#### **TRABAJO, REDES SOCIALES, IDENTIDAD**

11. ¿Tienes trabajo en España? ¿Encontraste dificultades para integrarte? ¿Tienes tiempo libre? ¿Sentiste alguna vez rechazo por tu nacionalidad? ¿Y tus hijos en el colegio?
12. ¿Te conectas mucho a redes? ¿Por qué? ¿De qué hablas? ¿Te encuentras y socializas con personas rumanas en España? ¿Más con rumanos que con españoles? ¿Por igual? ¿En qué lengua habláis cuando os reunís?
13. ¿Te relacionas por igual con todos los grupos étnicos de Rumania aquí en España: magiars, germanos, gitanos, macedonios? ¿Por qué? ¿Con qué grupo étnico sientes más afinidades? ¿La situación habría sido la misma de vivir en Rumania?
14. ¿Cuándo te encuentras con tus familiares? ¿En ritos? ¿Qué tipo: boda, bautizo, funeral, *parastas*? ¿A cuál de ellos es imperdonable faltar?
15. ¿Como madre rumana residente en España piensas que debes hablar y escribir bien en español? ¿Por qué?
16. ¿Cómo describirías la sociedad rumana de hoy, la que reside en Rumania y la que reside en el extranjero, especialmente en España?
17. ¿La migración a España ha supuesto una mejora en tu vida? ¿Cuál?
18. ¿Qué porcentaje de españoles conocen un escritor/ un compositor/ un pintor/ un científico rumano? ¿Qué crees que se debería mostrar/explicar mejor en España sobre Rumania? ¿Qué elementos definen tu identidad? ¿Tus hijos se sienten españoles o rumanos?

**Apartado 4º****LITERATURA INFANTIL**

19. ¿Crees que una madre rumana en la diáspora tiene más tareas frente a sus hijos para preservar la cultura y la identidad rumanas que una madre rumana en Rumania? ¿Por qué?
20. ¿Una madre rumana en la diáspora debe compensar las pérdidas/carencias que sus hijos han experimentado debido a la decisión de migrar?
21. ¿Crees que el Estado rumano debe apoyar a las comunidades rumanas de la diáspora para la preservación de la identidad cultural? ¿Cómo? ¿Qué opinas sobre instituciones como el ICR? ¿Sus proyectos ayudan a los rumanos a integrarse en las sociedades de acogida?
22. ¿Qué opinas sobre el espectáculo DÓNDE ESTÁ MI SAQUITO? ¿Es útil? ¿Por qué? ¿Cómo preparaste a tus hijos para la función? ¿Comprobaste la comprensión del mensaje? ¿Dirías que tus hijos sienten mayor curiosidad por los cuentos rumanos después de ver la obra?
23. ¿Qué opinas sobre los personajes femeninos de los cuentos infantiles? ¿Qué opinas sobre LA VIEJA (ama de la GALLINA), o LA COCINERA?
24. ¿Crees que este tipo de espectáculos deben ser productos culturales distintos de los que se exhiben en Rumania, especialmente diseñados para la diáspora? ¿O, por el contrario, deben ser espectáculos para público rumano indistintamente de su lugar de residencia?
25. ¿Influyes en las lecturas de tus hijos? ¿En qué medida?



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 16/03/2024

Fecha de aceptación: 11/04/2024