



XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE INNOVACIÓN
E INDUSTRIA
Dirección Xeral de Investigación,
Desenvolvemento e Innovación



UNIVERSIDADE
DE VIGO
Servizo de Publicacións

Nº 6
2008

ANUARIO de INVESTIGACIÓN en LITERATURA INFANTIL y JUVENIL



ANUARIO de INVESTIGACIÓN en LITERATURA INFANTIL y JUVENIL

Nº 6, 2008

ISSN: 1578-6072

- EDICIONES ALEMANAS DE DON *QUICHOTTE* PARA NIÑOS Y JÓVENES
María Jesús Barsanti Vigo7
- FUNCIÓN DE LA LITERATURA POPULAR EFÍMERA EN LA
CONSERVACIÓN DEL FOLCLORE INFANTIL ANGLOSAJÓN
Lucía-Pilar Cancelas y Ouviaña.....25
- ECOS DE LA LEYENDA DEL PRESTE JUAN EN LA LITERATURA
INFANTIL Y JUVENIL DEL SIGLO XX
Ana Belén Chimeno del Campo41
- LAS TRADUCCIONES DE *LA GALERA D'OR* Y *DESPLEGA VELA*
AL CASTELLANO
Mónica Domínguez Pérez55
- INNOCENCE, SADNESS AND FANTASY: SALINGER AND BARRIE
IN CHILDREN'S AND YOUNG ADULT LITERATURE
Eduardo Encabo Fernández · Juan José Varela Tembra93
- NINETEEN EIGHTY-FOUR* EN *V FOR VENDETTA*
Angel Galdón Rodríguez 103
- THE TRANSLATOR'S VOICE IN TRANSLATION OF PROPER NAMES:
ROALD DAHL AS AN EXAMPLE OF FUNCTIONAL PROPER NAMES
Gisela Marcelo Wirnitzer 117
- MULTICULTURALIDAD Y TRADUCCIÓN DE LIJ: MINORÍAS CON
VOCES PROPIAS
Isabel Pascua Febles · Juan Rafael Morales López..... 135
- TRANSLATING COLONIALISM IN *THE MAGIC PUDDING*:
AN EXERCISE ON A HERITAGE REDEFINED
Avelino Rego Freire..... 151

SERVIZO DE PUBLICACIÓN S



UNIVERSIDADE DE VIGO

Anuario de Investigación
en Literatura Infantil y Juvenil



UNIVERSIDADE
DE VIGO

EDITORES / EDITORS

Veljka Ruzicka Kenfel
Universidad de Vigo
kenfel@uvigo.es

Celia Vázquez García
Universidad de Vigo
celiavg@uvigo.es

Lourdes Lorenzo García
Universidad de Vigo
llorenzo@uvigo.es

Directora de la revista / Director of the journal: Celia Vázquez García.
Secretaría Administrativa/ Administrative Secretary: Ana Fernández Mosquera

Dirección para el envío de colaboraciones/ Address to send contributions: Celia Vázquez García. Facultad de Filología y Traducción, Campus Universitario, 36310 Vigo (Galicia) SPAIN
Tel. / Phone: 34 (9) 86 + 812338; **Fax:** 34 (9) 86 + 813799; **E-Mail:** celiavg@uvigo.es
Página Web / Web Page: <http://www.uvigo.es/anilij>

COMITÉ DE REDACCIÓN/ EDITORIAL COMMITTEE

Margarita Carretero, Univ. de Granada; Pedro Cerrillo, Univ. de Castilla-La Mancha; Teresa Colomer, Univ. Autónoma de Barcelona; Marisa Fernández López, Univ. de León; Cristina García de Toro, Univ. de Castellón; Esther Laso y León, Univ. de Alcalá de Henares; Manuel López Gaseni, Univ. del País Vasco; Lourdes Lorenzo García, Univ. de Vigo; Antonio Moreno Verdulla, Univ. de Cádiz; M^a José Olaziregi, Univ. del País Vasco; Isabel Pascua, Univ. de Las Palmas de Gran Canaria; Blanca-Ana Roig Rechou, Univ. de Santiago de Compostela; Veljka Ruzicka Kenfel, Univ. de Vigo; Victoria Sotomayor, Univ. Autónoma de Madrid; M^a del Carmen Valero Garcés, Univ. de Alcalá de Henares; Celia Vázquez García, Univ. de Vigo; Manuel Vieites, Univ. de Vigo.

COMITÉ CIENTÍFICO/ SCIENTIFIC COMMITTEE

Carmen Diana Arden (Banco del Libro de Venezuela, Venezuela)
Sandra Beckett (Brook University, Ontario, Canada)
Anna Bernardinis (Univ. Padua, Italy)
Bernd Dolle-Weinkauff (Univ. Frankfurt, Germany)
Dolores González-López Casero (Fundación Sánchez- Ruipérez, Salamanca, Spain)
Jerry Griswold (Univ. San Diego, California, USA)
Laura Guerreo Guadarrama (Univ. Iberoamericana, México)
Hans Heino Ewers (Univ. Frankfurt, Germany)
Maria Nikolajeva (Univ. San Diego, California, USA)
Riita Oittinen (Univ. Tampere, Finland)
Jean Perrot (Univ. Paris, France)
Kimberly Reynolds (Univ. de Surrey, U.K.)
John Rutherford (Univ. Oxford, U.K.)
Isabel Schon (Univ. San Marcos, California, USA)
Zohar Shavit (Univ. Tel Aviv, Israel)
Nicholas Tucker (Univ. Sussex, U.K.)



Normas para el envío de originales/ Guidelines for contributors: Véase las normas en las últimas páginas de la revista/ See the guidelines for contributors (papers and reviews) in the last pages of the journal

Subscripciones/ Subscriptions: Véanse los precios y modalidades de suscripción en la "hoja de suscripción" situada al final de la revista. / See the suscription rates in the "Order form for subscribers" placed in the last part of the journal.

Intercambios/ Exchanges: Secretaría ANILIJ, Facultad de Filología y Traducción, Campus Universitario, 36310 Vigo (Galicia) SPAIN. E- mail: anilij@uvigo.es

Precio de venta de números sueltos/ Sale price of one issue: 12€ (incluye los gastos de envío postal en España) / 12€ (include costs of postage and parking in Spain); 15€ (including cost of postage to rest of the world)

Edita / Publishing: Universidad de Vigo

Diseño/ Design: Tórculo Artes Gráficas, S.A.

Maquetación / Layout: Tórculo

Impresión/ Print: Tórculo Artes Gráficas, S.A.

Este volumen publícase cunha axuda da Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación da Xunta de Galicia

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, por cualquier medio que sea, electrónico, fotocopiado o transmitido de cualquier otra forma, sin la autorización escrita de los propietarios del copyright. / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced by any electronic, photocopying means or transmitted in any other form without permission in writing from the copyright owner.

ISSN: 1578-6072 Depósito legal: VG-978/ 2001

Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil

Edición

Veljka Ruzicka Kenfel
Celia Vázquez García
Lourdes Lorenzo García



UNIVERSIDADE
DE VIGO

ARTÍCULOS

- EDICIONES ALEMANAS DE DON *QUICHOTTE* PARA NIÑOS Y JÓVENES
María Jesús Barsanti Vigo7
- FUNCIÓN DE LA LITERATURA POPULAR EFÍMERA EN LA
CONSERVACIÓN DEL FOLCLORE INFANTIL ANGLOSAJÓN
Lucía-Pilar Cancelas y Ouviaña.....25
- ECOS DE LA LEYENDA DEL PRESTE JUAN EN LA LITERATURA
INFANTIL Y JUVENIL DEL SIGLO XX
Ana Belén Chimeno del Campo41
- LAS TRADUCCIONES DE *LA GALERA D'OR* Y *DESPLEGA VELA* AL
CASTELLANO
Mónica Domínguez Pérez55
- INNOCENCE, SADNESS AND FANTASY: SALINGER AND BARRIE IN
CHILDREN'S AND YOUNG ADULT LITERATURE
Eduardo Encabo Fernández · Juan José Varela Tembra93
- NINETEEN EIGHTY-FOUR* EN *V FOR VENDETTA*
Angel Galdón Rodríguez103
- THE TRANSLATOR'S VOICE IN TRANSLATION OF PROPER NAMES:
ROALD DAHL AS AN EXAMPLE OF FUNCTIONAL PROPER NAMES
Gisela Marcelo Wirnitzer.....117
- MULTICULTURALIDAD Y TRADUCCIÓN DE LIJ: MINORÍAS CON
VOCES PROPIAS
Isabel Pascua Febles · Juan Rafael Morales López135

TRANSLATING COLONIALISM IN *THE MAGIC PUDDING*:
AN EXERCISE ON A HERITAGE REDEFINED

Avelino Rego Freire..... 151

RESEÑAS / REVIEWS

GOMES, J. A. and ROIG RECHOU, B. (coords.) (2007). *Grandes Autores para Pequenos Leitores*. Porto: Deriva Editores. 126 p. ISBN: 978-972-9250-29-3

Juan Jose Varela Tembra 167

MARCELO WIRNITZER, G. (2007). Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil. (Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation, 30). Frankfurt am Main: Peter Lang. 261 p. ISBN 10: 3-631-54726-9

Chus Barsanti Vigo..... 169

ROIG RECHOU, B. A. LUCAS DOMÍNGUEZ, P. Y SOTO LÓPEZ, I. (coords) (2008). *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia/ Fundación Caixa Galicia. 399p. ISBN: 987-84-9782-885-7

Lourdes Salgado..... 172

RUZICKA KENFEL, V. (ed.) (2008). *Diálogos intertextuales: Pocahontas*. Estudios de literatura infantil y juvenil alemana e inglesa: trasvases semióticos. Frankfurt am Main: Peter Lang. 132 p. ISBN: 978-3-631-56924-5

Paula López Tarrío..... 179

NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES..... 183

GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS..... 187

HOJA DE SUSCRIPCIÓN/ ORDER FORM FOR SUBSCRIBERS..... 191

Barsanti, M.J. (2008). Ediciones alemanas de Don *Quichotte* para niños y jóvenes. *AILIJ* (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil) 6, 7-24. ISSN 1578-6072

EDICIONES ALEMANAS DE DON *QUICHOTTE*
PARA NIÑOS Y JÓVENES

María Jesús Barsanti Vigo¹
Universidad de Vigo

(Recibido 27 marzo 2008 / Received 27 March 2008)
(Aceptado 1 junio/ Accepted 1 June)

Resumen

En este trabajo se presentan los resultados de las búsquedas llevadas a cabo en Internet sobre las versiones de la novela cervantina *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* para el público infantil y juvenil en Alemania. Se han seleccionado diferentes formatos de la obra que van desde el libro tradicional hasta el teatro, pasando por el cómic, los dibujos animados, los juegos o la música, para mostrar la recepción que esta novela ha tenido y tiene entre los pequeños y jóvenes lectores alemanes. En conjunto ofreceremos una visión panorámica de las diferentes maneras en las que esta obra cervantina se presenta al público alemán más joven, desde las primeras versiones surgidas a principios del siglo XX hasta la actualidad.

Palabras clave: *Quijote*, literatura infantil y juvenil, versiones, adaptaciones, Alemania.

¹ Correspondencia: Facultad de Filología y Traducción. Departamento de Filología Inglesa, Francesa e Alemana. Campus Universitario E- 36310 Vigo (España). E-Mail: barsanti@uvigo.es

Abstract

This article reports selected results from Web searching about different versions of the novel *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* by Cervantes for children in Germany. Different formats of this novel have been selected, from the traditional format to theatre, comic, cartoons, games, music in order to show how the reception of the novel has developed among young German readers. We offer a general overview of the various ways in which this work has been presented to young German readers from the first versions from the beginning of XX century to nowadays.

Key words: Quichotte, children's literature, versions, adaptations, Germany.



Introducción

Desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad han sido numerosos los intentos de acercar al público más joven una obra tan extensa y compleja como *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, una tarea ardua y complicada por la presumible madurez que se requiere al enfrentarse no sólo a su lectura, sino sobre todo a la comprensión de la novela y que indefectiblemente los niños no poseen.

Las clases bienpensantes de nuestro país se plantearon la necesidad de una educación también literaria para los niños y jóvenes, donde los clásicos y, en especial *El Quijote* como paradigma de la literatura universal, debían tener cabida². Así el primer contacto de los más pequeños españoles con esta obra cervantina tuvo lugar en la escuela, no sólo utilizándose como material de lectura, sino también como modelo de lengua. Más tarde, por ese afán de que el clásico llegara a los más jóvenes, la novela se disfrazó de cuento, de historieta, de cromos y de juegos para, finalmente con el tiempo, lograr que los personajes cobraran vida y aparecieran en la pequeña y en la gran pantalla; no obstante, la historia, tal y como la concibió el escritor

² Idea recogida en el libro titulado "Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Quijote na literatura infantil e xuvenil do marco ibérico" coordinado por Blanca-Ana Roig Rechou y publicado en Vigo por la editorial Xerais (2005, pág. 183)

manchego, siguió y sigue en la escuela como objeto de estudio de una obra literaria de carácter supranacional.

El problema estriba en encontrar el equilibrio para lograr salvar la contradicción de transmitir a las nuevas generaciones una obra clásica —que adquiere tal condición por su permanencia a lo largo del tiempo, independientemente de las condiciones coyunturales que propiciaron su nacimiento—, con la dificultad que conlleva hacerlo por lo laboriosa y complicada que resulta a todas luces su lectura.

La complejidad de esta empresa se ve todavía más comprometida cuando los lectores que tienen que enfrentarse a una obra clásica de esta envergadura lo hacen a través de su traducción y se agrava cuando dichos lectores son niños y más aún cuándo éstos hablan una lengua y pertenecen a una cultura tan diferente a la española como es la alemana.

En este trabajo vamos a presentar una visión panorámica de esta novela cervantina en Alemania, teniendo como destinatarios a los más pequeños y en diferentes soportes, que van desde el libro hasta el audio, pasando por el cómic, los juegos o el teatro. Pero antes conviene tener presentes ciertos aspectos sobre la historia de esta obra traducida al alemán.

A pesar de que *El Quijote* es la obra más traducida después de la Biblia, las ediciones diferentes y revisadas en lengua alemana son muy escasas. Así nos encontramos que la primera traducción alemana la realizó Pahsch Basteln von der Sohle en 1621. Su título completo es *Don Kichote de la Mantzcha. Das ist: Juncker Harnisch auss Fleckenland, Auss hispanischer Spraach in Hochteutsche versetzt durch Pahsch Basteln von der Sohle*³ "Don Quijote de la Mancha. Esto es: El hidalgo caballero de la Mancha. Traducido del español al alemán por Pahsch Basteln von der Sohle". Es una edición en dozavo publicada en Cöthen que ofrece una versión muy parcial de la novela, pues sólo se tradujeron los primeros 22 capítulos, en la que el texto aparece excesivamente germanizado —como puede comprobarse en el propio título de la novela— y donde parece que el traductor ha comprendido el texto español, pero se muestra incapaz de verterlo al alemán.

³ Las traducciones al español de los títulos de las diferentes ediciones alemanas recogidas en este trabajo son nuestras.

Hasta el inicio del siglo XIX no encontramos una traducción completa de la obra que tome como base el original español: la realizó Ludwig Tieck en Berlín entre los años 1799 y 1801 y la tituló *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* “Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha”. Es una versión en cuatro tomos en octavo y que, a pesar de los años transcurridos, sigue siendo la más conocida y la que se ha reeditado un mayor número de veces en Alemania.

Basándose en esta traducción llevó a cabo la suya Ludwig Braunfels en 1848 con el título *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha* “El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha”, también en cuatro tomos en octavo y con muy pocas variaciones con respecto a la realizada por Tieck. Actualmente en el mercado alemán lo que podemos encontrar como versiones íntegras de la obra cervantina son únicamente reediciones de uno u otro traductor.

Por tanto, lo cierto es que *El Quijote* es una novela que se traduce tarde en Alemania desde el original español, ya que el conocimiento de la novela había llegado al país germano de la mano de las traducciones inglesas y, sobre todo, de las francesas, fundamentalmente la traducción que César Oudin hizo para la primera parte y que fue publicada en París por Jean Fonët en 1614, a partir de la edición de Juan de la Cuesta de 1608 y la llevada a cabo por François de Rosset para la segunda parte, también publicada en París por Veuve Jacques de Clon & Denis Moreau en 1618. La dificultad que conlleva traducir esta obra queda patente simplemente con echar una ojeada a las diferentes versiones del título de la misma, donde el nombre del protagonista responde a diferentes grafías: por ejemplo, la forma “Kichote” sólo la utilizó Palsch Basteln von der Sohle; la más arcaica es la de “Quixote” y la que más éxito ha tenido es la de “Quichotte”, que reproduce la ortografía francesa, aunque alguno como Braunfels respetó en parte la grafía española.

Conociendo estos antecedentes, pasamos a presentar la visión panorámica de *El Quijote* en lengua alemana para un público tan específico como el infantil y juvenil, utilizando como herramienta de trabajo un recurso tan accesible a todo el mundo como es Internet.

2. *Don Quichotte* en formato libro y los *Hörbücher* alemanes

A la hora de sumergirse en las ediciones existentes en el mercado alemán de esta obra para el público infantil/juvenil nos encontramos con una carencia bastante considerable sobre todo si el soporte que buscamos es el libro tradicional.

La versión infantil más reeditada y mejor considerada en lengua alemana es la de Erich Kästner, con ilustraciones en blanco y negro y en color de Horst Lemke, con 64 páginas y publicada en 1956 en la editorial Atrium de Zürich; posteriormente apareció en el mercado alemán por primera vez en el año 1979 en la Otto Maier Verlag de Ravensburg.

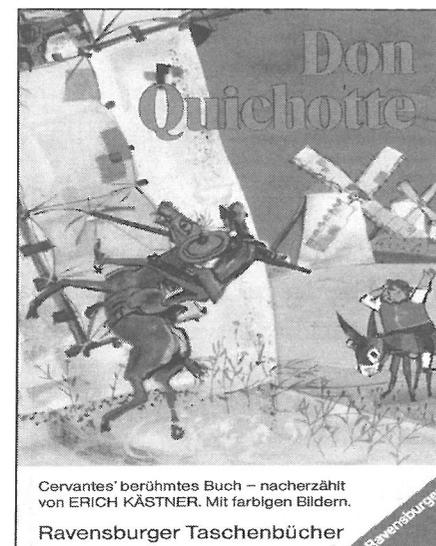


Imagen nº 1

Desde ese momento hasta la actualidad también podemos encontrarla en otras editoriales, como Dressler: la última edición apareció en el pasado año 2007 con un considerable aumento en el número de páginas —en concreto 111— y con idéntica portada, tal como se recoge en la imagen anterior.

La versión de Kästner es la base de todas las que aparecieron posteriormente; teniendo esto en cuenta, nos parece interesante desgajar su estructura para hacernos una idea de las historias que el traductor incluyó al hacer su traducción. Tomando como referencia los títulos de los capítulos, observamos que el traductor muy probablemente tuvo en cuenta sólo una mínima parte de las aventuras, debido a la brevedad de la versión y para conseguir que esta resultara más atractiva a los más pequeños.

La versión alemana consta de un prólogo propio del autor y 10 capítulos, cuyos títulos son:

1. *Eine Schlägerei und der Ritterschlag* “Una pelea y el espaldarazo”⁴, que aglutina los capítulos I, II y III de la obra cervantina,
2. *Das Abenteuer am Kreuzweg* “La aventura en el cruce de caminos”, versión del capítulo IV pero sin la historia de Andrés y Juan Haldudo.
3. *Der Kampf mit den Windmühlen* “La lucha con los molinos de viento”, que se corresponde con el capítulo VIII de la novela.
4. *Ein halbes Ohr und ein halber Helm* “Una media oreja y un medio yelmo”, donde se agrupan los capítulos VIII y IX.
5. *Das verhexte Wirthaus* “La posada encantada”, que se corresponde con el capítulo XXXVI de la obra cervantina.
6. *Der Ritter zwischen Himmel und Erde* “El caballero entre el cielo y la tierra”, donde se relata lo que sucede en el capítulo XLV.
7. *Die Heimreise im Käfig* “El viaje de vuelta a casa en la jaula”, que se corresponde con el capítulo XLVII.

Todas ellas historias que suceden en la primera parte de El Quijote; la segunda parte es presentada por el traductor en los tres siguientes capítulos:

1. *Wasserburg und Wellenbad* “Castillo de agua y baño de olas” que condensa los capítulos I, X, XVII, XXII, XXV, XXVII y XXIX de la novela.
2. *Der Flug auf dem Hölzerner Pferd* “La huida en el caballo de madera” en el que se aúnan los capítulos XXXIII, XL y XLI.
3. *Der Einzug in Barcelona* “La entrada en Barcelona” en el que incluye los capítulos LX, LXI, LXIV, LXV, LXXIII y LXXIV de la novela original.

Podría ser discutible o no la elección de las aventuras para encabezar los capítulos de la versión alemana, pero lo que llama la atención, sin lugar a dudas, es el desequilibrio existente entre las andanzas seleccionadas por el traductor alemán correspondientes a episodios que tienen lugar en la primera parte de la obra cervantina, donde por supuesto no puede faltar la lucha con los molinos de viento, ya que es de las historias que le suceden a don Quijote y a Sancho la más conocida en

⁴ Las traducciones de estos títulos son nuestras.

Alemania, y la segunda parte, con mayor peso específico en el original español y que, sin embargo, queda reducida a tres únicos capítulos en la versión infantil alemana.

Entre los años 1900 y 1945 podemos encontrar ediciones antiguas de *El Quijote* anteriores a la de Kästner. Normalmente están ilustradas y son consideradas todas ellas libros antiguos para coleccionistas. Entre las más antiguas están, por ejemplo: en primer lugar, la aparecida en Neufeld en torno al año 1900, titulada *Don Quixote von la Mancha* y adaptada de forma libre para la juventud por Victor Wurm. Consta de 193 páginas y litografías en color de O. Wöite. Debido al paso del tiempo, el papel está amarillento y quebradizo.

En segundo lugar la publicada en la *K. Thienemanns Verlag* de Stuttgart —véase imagen n° 2— bajo el título de *Don Quichotte* en su sexta edición, con ilustraciones hechas en acuarela y en color por Adolf Wald y catalogada con las siguientes características: es una obra antigua de 1912, donde se consigna el nombre del propietario y presenta encuadernación defectuosa con algunas hojas des encuadernadas.

En tercer lugar, encontramos en torno al año 1920 una versión con el título *Fahrten und Abenteuer des hochsinnigen Ritters Don Quichotte von der Mancha* “Viajes y aventuras del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha” adaptada por W. Heichen, con ilustraciones de J. Schlattmann y publicada en Weichert. Presenta 256 páginas y la peculiar característica de que en parte aparece coloreada por manos infantiles por tratarse de un libro usado.



Imagen n° 2

En cuarto lugar, nos encontramos con la versión editada por la *Abel & Müller Verlag* de Leipzig en el año 1921 bajo el título *Don Quichotte von der Mancha* y adaptada por Albert Geyer para los jóvenes. Presenta las características que siguen: las páginas, debido a la humedad, aparecen bastante combadas, la encuadernación está rozada y el lomo está desprendido, pero se conserva —véase imagen nº 3—. Contiene un total de 256 páginas con 8 ilustraciones en color y otras muchas en blanco y negro, todas ellas diseñadas por Georg Scholz.

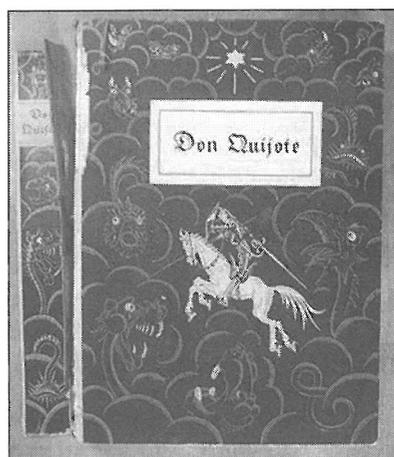


Imagen nº 3

En quinto lugar, encontramos una edición muy especial de *El Quijote* ilustrada con magníficos dibujos a todo color y a página completa por Adolf Uzarski en 1924. Se halla a medio camino entre el libro y lo que se correspondería con el concepto actual de álbum ilustrado. Fue publicada en Mainz por J. Scholz en una colección denominada “Libros artísticos de cuentos” con el número 13.

En ella se resumen en extremo algunos de los capítulos de la primer parte, pues sólo cuenta con 16 páginas, y lo que hace peculiar a esta edición es que a la versión alemana la acompañan otras en inglés, francés, neerlandés y español. Es una obra donde indudablemente priman las ilustraciones al texto, pero de gran interés porque queda una vez más patente, que las aventuras seleccionadas son siempre las mismas como la lucha de Don Quijote con los molinos de viento o con los odres de vino.

Sirviendo de enlace entre todas las versiones arriba mencionadas y la que nos ofreció Kästner en el año 1956, se encuentra la adaptación que llevó a cabo en

1979 Alice Uszkoreit, basándose en la traducción de Ludwig Tieck —véase imagen nº 4—. Fue publicada en Berlín en la *Kinderbuchverlag* para un público joven y salió a la luz bajo el sugerente título *Die denkwürdigen Abenteuer des tapferen Ritters von der traurigen Gestalt* “Las increíbles aventuras del valeroso caballero de la triste figura”. En esta ocasión se trata de una edición de Gerhard Gosmann con 243 páginas e ilustrada con dibujos de gran formato.

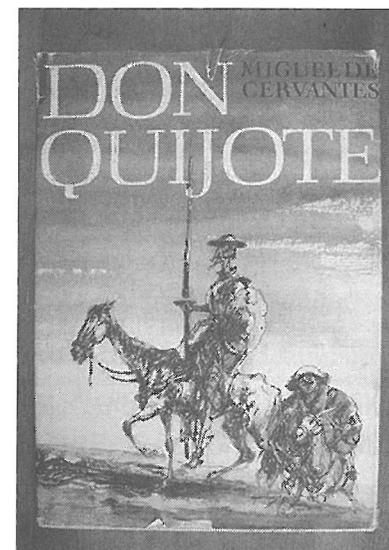


Imagen nº 4

Debido a la dificultad que presenta la lectura de un libro como *El Quijote* para el público infantil y juvenil, es fácil encontrar en Alemania los llamados *Hörbücher*, es decir, libros acompañados de un soporte de audio, donde un narrador va contando la historia y el oyente va siguiendo el discurrir de la misma por medio de los dibujos que ilustran las aventuras que se relatan. Es un primer paso hacia las versiones audiovisuales que tanto éxito tienen en la actualidad entre el público más joven y que cuentan cada vez más con un mayor número de adeptos.

Así nos encontramos de nuevo con la versión de Kästner, pero con el apoyo adicional del formato de audio, como la que aparece en la editorial *Oetinger Audio* a finales de febrero de 2006 —véase imagen nº 5—. Además del libro, con ilustraciones de Horst Lemke, incluye el soporte de un CD de audio narrado por Hans-Jürgen

Schatz con una duración de 57 minutos. Está recomendada para niños a partir de los 6 años.

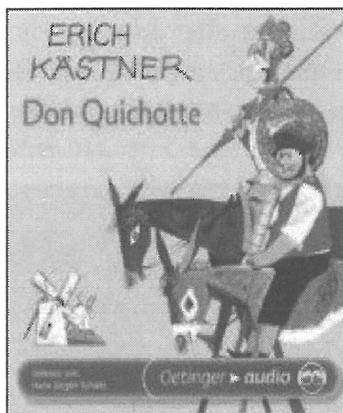


Imagen nº 5

3. *Don Quichotte* y los juegos

A medida que va surgiendo la necesidad de dar a conocer la obra entre el público más pequeño en Alemania, los Quijotes se van especializando y presentan formatos adaptados cada vez con mayor precisión a las diferentes edades, ya que cada una de ellas requiere una forma distinta de abordar la obra narrativa.

De tal manera que, para los más pequeños, encontramos soportes de la novela que les ayudan a entender quién era don Quijote y que les resultan a todas luces mucho más atractivos y así, por ejemplo, pueden conocer al personaje mediante pictogramas, juegos y dibujos animados.

Como la edición de la obra para el ordenador titulada *Don Quichotte* —véase imagen nº 6—. En ella se cuenta la historia del hidalgo manchego a través de dibujos animados clásicos y el niño no se limita pasivamente a verlos, sino que puede actuar de forma interactiva en la novela haciendo puzzles de las diferentes aventuras que viven don Quijote y Sancho Panza, cambiando el desarrollo de las mismas, coloreando las diferentes hazañas y, por supuesto, imprimiendo todo aquello que le haya inspirado su imaginación.

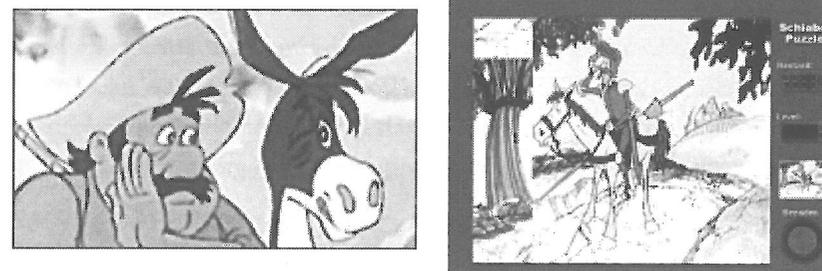


Imagen nº 6

Pero no sólo existen juegos interactivos; en el mercado alemán nos encontramos, por ejemplo, con la tradicional baraja de cartas con los personajes y las aventuras de don Quijote, como la que presenta la editorial *Königsfurt* titulada *Don Quichotte* y recomendada a partir de los 6 años.

4. *Don Quichotte* en cómics y películas

Avanzando un poco más en la edad del público de la novela cervantina, y con los preadolescentes, los productos que hay en el mercado alemán intentan, no sólo que conozcan los personajes de *El Quijote*, sino también que se adentren en las aventuras que con ellos corrió el hidalgo de la Mancha.

En una primera etapa, esto se consigue a través de adaptaciones ilustradas, pero, sobre todo, a través de cómics y películas como, por ejemplo, el cómic titulado *Der komische Ritter Don Quichotte*⁵ de la editorial *Böhmmer* recogido en la siguiente imagen:



Imagen nº 7

⁵ El curioso caballero Don Quijote. (La traducción es nuestra)

Otro testimonio es el DVD de la serie *Kids Collection* —véase imagen nº 8— que ofrece conjuntamente dos películas: la de *Don Quichotte* y la de *Ivanhoe*. La historia de nuestro caballero se presenta así como una película de aventuras, lo cual resulta mucho más atractivo para un tipo de espectador que no ha alcanzado aún suficiente madurez intelectual como para interpretar con garantías una obra de tanta envergadura como es la novela cervantina.

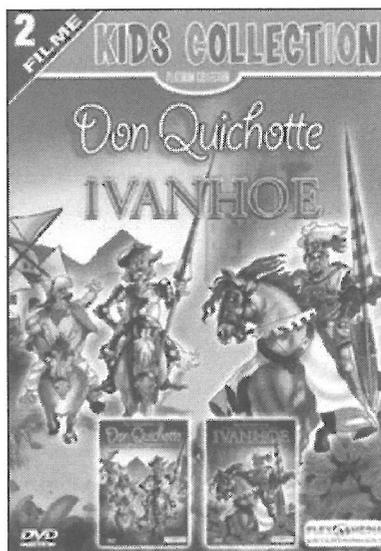


Imagen nº 8

5. *Don Quichotte* y el teatro

Para el público adolescente, además de los cómics, las películas, las adaptaciones más completas y las antologías ilustradas que ofrecen lo esencial para poder empezar a entender la obra de Cervantes, también se recurre a las representaciones teatrales para aproximarlos a la novela.

Sin embargo hay que decir que existen en Alemania adaptaciones teatrales concebidas para edades más tempranas como, por ejemplo, la que nos presenta la compañía *Elbipolis Barockorchester* de Hamburgo bajo el título *Eine kleine Nachtmusik: Don Quichotte für Kinder*⁶, con música a cargo de G.P. Telemann. Está recomendada para niños a partir de los 5 años y en ella se propone una mezcla de teatro, música

⁶ Una pequeña serenata: Don Quijote para niños. (La traducción es nuestra)

e incluso la participación del público. Una de las escenas que no faltan en este tipo de representaciones es la lucha de don Quijote con los molinos de viento, pues, sin lugar a dudas, es el episodio de la novela cervantina más famoso en Alemania y del que recogemos una escena en la siguiente imagen:



Imagen nº 9

Otras representaciones teatrales son las ofrecidas por el *Kinder- und Jugendtheater* de Speyer con su obra *Don Quichotte* o la compañía *Mixtura-Unica* en su programa especial para niños —a partir de 6 años— con su propuesta titulada *Don Quichote*, donde se aborda la necesidad que tienen los más pequeños, por un lado, de experimentar aventuras y sentirse héroes y, por otro, la exigencia de que empiecen a bucear en las adversidades, aunque sea a través del juego, como una forma de enseñarles a superarse a sí mismos.

6. *Don Quichotte* a través de la música

También son interesantes las ediciones de audio con conciertos para niños, como la realizada por la *Junges Kammerorchester* de Nordrhein-Westfalen interpretando la composición de Georg Philipp Telemann titulada *Don Quichotte-Suite*, bajo la dirección de Joachim Harder y grabada en la *Musikhochschule* de Münster. Editada en FIDULA Musik en 1989 con una duración de algo más de 17 minutos, forma parte de un CD con otras dos composiciones: *Karneval der Tiere* de Camille Saint-Saëns y *Musikalische Schlittenfahrt* de Leopold Mozart, tal y como podemos ver en la siguiente imagen:



Imagen nº 10

Conclusiones

Si tenemos en cuenta que el acercamiento de un clásico de la literatura universal como *El Quijote* al público infantil y juvenil ha constituido una ardua tarea para los educadores a lo largo de los años en España, es fácil imaginarse las dificultades que entraña su inclusión en las lecturas de los pequeños lectores alemanes.

En este trabajo, hemos tenido ocasión de conocer diferentes maneras y formatos para presentar la historia de nuestro ilustre hidalgo al público infantil y más joven alemán y todo ello no puede por menos resultar sorprendente si pensamos que este público ya cuenta con los héroes que le ofrece la literatura de su país, pues la alemana, como otras literaturas nacionales, tiene sus propias figuras literarias que llenan las mentes infantiles de las historias y aventuras que su imaginación les pide.

Así pues, si la lectura en los niños va emparejada principalmente con la escuela, en el caso de Alemania los pequeños lectores cuentan con sus particulares personajes populares, sacados de su propia literatura, tales como el niño campesino Simplicius, protagonista de la novela de J. J. Christoffel von Grimmelshausen titulada *Der abenteuerliche Simplicius Simplicissimus* (1668), novela picaresca de aventuras que narra el desarrollo espiritual de un antihéroe, víctima propiciatoria de su tiempo y con final trascendente como sucede en *El Quijote*.

Otro personaje es el barón de Münchhausen, un mentiroso al que le suceden aventuras e historias fantásticas, que vio la luz de la mano de Rochus Graf von Lynar en una serie de narraciones de carácter moral tituladas *Der Sonderling* y que más tarde retomó G. A. Bürger en el año 1786 en su libro *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande —Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*, llegándose a convertir en una obra muy popular y el barón embustero en un héroe del folklore alemán y que nos volveremos a encontrar en 1838 de la mano de K. L. Immermann en un libro titulado *Münchhausen. Eine Geschichte in Arasbesken*.

Si hacemos un repaso a las escasas ediciones que existen de esta novela cervantina en lengua alemana para niños hemos de hacer una salvedad y una crítica: la primera estriba en la dificultad que a todas luces encierra condensar una obra de tamaña magnitud en un libro con un formato, un número de páginas y una secuencia temporal-narrativa que sea atractiva para los jóvenes lectores.

La crítica surge como consecuencia de la explicación que acabamos de mencionar, ya que las ediciones alemanas existentes —la mayoría de ellas toman como referencia la versión llevada a cabo por Erich Kästner en el año 1956— pecan por ser textos que parecen creados con fragmentos sueltos tomados de aquí y de allí de la historia del hidalgo manchego, muchas veces sin conexión lógica, y a nuestro parecer, si bien es cierto que tienen que ser obras abreviadas por las particulares características de los destinatarios, no por ello no han de seguir la misma historia cervantina, ordenada cronológica y fielmente respecto a la primera y segunda partes de la novela, desde la primera salida del caballero hasta que vuelve a su casa, cae enfermo y finalmente muere.

En conclusión y para finalizar, todo este tipo de versiones adaptadas a los lenguajes audiovisuales, icónicos e interactivos, que pretenden una aproximación lúdica a la historia por medio de la lectura gráfica y visual o que proponen la intervención en ella mediante el juego —que se ha convertido en uno de los instrumentos didácticos clave de nuestro tiempo— pueden ser válidas, aunque sólo permitan un conocimiento fragmentado de *El Quijote*, pero creemos que sólo deben ser un primer paso hacia una mayor aproximación y un conocimiento completo posterior, que también debería ofrecerse con versiones adaptadas de forma adecuada a cada grupo de edad de los posibles pequeños y jóvenes lectores.

Y, en el caso concreto de jóvenes preuniversitarios, sería interesante que leyeran ediciones íntegras y antologías con información complementaria que les permitiera conocer el sentido y alcance del gran clásico de la literatura española y universal. Pero de momento se trata sólo de una utopía, porque si ya es difícil encontrar en alemán ediciones anotadas y comentadas de la obra cervantina, sin duda es complicado hallar adaptaciones para mentes que aún se están formando.

Referencias bibliográficas

- CERVANTES SAAVEDRA, M. (1900). *Don Quixote von la Mancha*. Für die Jugend frei bearbeitet von Victor Wurm. Farblithogr. nach O. Woite. Neufeld.
- _____ (1912). *Don Quichotte*. Sechste Auflage, mit Textillustrationen und Farbdruckbildern nach Aquarellen von Adolf Wald. Stuttgart: K. Thienemanns Verlag.
- _____ (1920). *Fahrten und Abenteuer des hochsinnigen Ritters Don Quichotte von der Mancha*. Bearb. von W. Heichen. Ill. von J. Schlattmann. Weichert.
- _____ (1921). *Don Quichotte von der Mancha*. Für die Jugend bearbeitet von Albert Geyer. Mit 8 farbigen und vielen schwarzen Bildern nach Zeichnungen von Georg Scholz. Leipzig: Abel & Müller Verlag.
- _____ (1924). *Don Quichote*. Gezeichnet von Adolf Uzarski. Mainz: Scholz' Künstler-Bilderbücher, N° 113.
- _____ (1956). *Don Quichotte*. Cervantes' berühmtes Buch – nacherzählt von Erich Kästner. Mit farbigen Bildern von Horst Lemke. Zürich: Atrium Verlag.
- _____ (1979). *Don Quichotte*. Cervantes' berühmtes Buch – nacherzählt von Erich Kästner. Mit farbigen Bildern von Horst Lemke. Ravensburg: Otto Maier Verlag.
- _____ (1979). *Die denkwürdigen Abenteuer des tapferen Ritters von der traurigen Gestalt*. Bearbeitung durch Alice Uszkoreit liegt die Übersetzung von Ludwig Tieck zugrunde. Berlin: Der Kinderbuchverlag.

- _____ (2006). *Don Quichotte. Hörspiel CD*. Von Erich Kästner. Sprecher/ Gesprochen von Hans-Jürgen Schatz. Illustrator/Einbandillustration von Horst Lemke. 57 Min. Hamburg: Oetinger Audio.
- _____ (2007). *Don Quichotte*. Cervantes' berühmtes Buch – nacherzählt von Erich Kästner. Mit farbigen Bildern von Horst Lemke. Gebundene Ausgabe. Hamburg: Dressler Klassiker.

Documentos electrónicos

Imagen 1.

<http://www.amazon.de/gp/product/3473395439?ie=UTF&linkCode=as2&camp=1638&creative=6742&tag=z3950livecover-21&creativeASIN=3473395439>.

Última fecha de consulta: 10/03/2008.

Imagen 2.

<http://www.abenteuerroman.info/kurz/0078.htm>.

Última fecha de consulta: 10/03/2008.

Imagen 3.

<http://www.kunst-und-buecher.com/antiq-kinder.html>.

Última fecha de consulta: 10/03/2008.

Imagen 4.

http://www.antikbuch24.de/buchdetails_4511721.html.

Última fecha de consulta: 10/03/2008.

Imagen 5.

<http://www.udibo.de/200/cgibin/shop.dll?AnbieterID=7756&bnr=ws0134.2&referer=aspseite&katalogid=1766&PKEY=D1FD&Hauptseite=detail.htm>.

Última fecha de consulta: 10/03/2008.

Imagen 6.

http://209.85.129.104/search?q=cache:mGYopIw3aEMJ:cgi.ebay.at/DonQuichotte_W0QQitemZ150213624137QQcmdZViewItem+Erleben+Sie+vi+le+Abenteuer+mit+dem+spanischen+Ritter!&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=es.

Última fecha de consulta: 10/03/2008.

Imagen 7.

<http://jugendbuchshop.de/Broenner-Klasse-Comix-Nr-2-Der-komische-Ritter-Don-Quichotte>.

Última fecha de consulta: 10/03/2008.

Imagen 8.

<http://www.amazon.de/Don-Quichotte-Ivanhoe-Kids-Collection/dp/B000NVL8RK>.

Última fecha de consulta: 10/03/2008.

Imagen 9.

<http://www.elbipolis.de/termine.htm>.

Última fecha de consulta: 10/03/2008.

Imagen 10.

http://www.amazon.de/Konzert-f%C3%BCr-Kinder-Quichotte-Suite-Schlittenfahrt/dp/3872264338/ref=sr_1_7?ie=UTF8&s=books&qid=1205497623&sr=1-7.

Última fecha de consulta: 10/03/2008.

Cancelas y Ouviaña, L. (2008). Función de la Literatura Popular Efímera en la conservación del Folclore Infantil anglosajón. *AILIJ* (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil), 6, 25-40. ISSN 1578-6072.

**FUNCIÓN DE LA LITERATURA POPULAR EFÍMERA
EN LA CONSERVACIÓN DEL FOLCLORE INFANTIL ANGLOSAJÓN**

Lucía-Pilar Cancelas y Ouviaña¹
Universidad de Cádiz

(Recibido 1 junio 2008/ Received 1 June 2008)
(Aceptado 1 septiembre 2008/ Accepted 1 September 2008)

Resumen

En este artículo queremos profundizar en el estudio y conocimiento de dos claros ejemplos de la Literatura Popular Efímera en el mundo anglosajón: los *chapbooks* y los *broadside ballads*. Estos en sus orígenes iban dirigidos al público adulto, y el tiempo y los intereses comerciales se encargaron de convertirlos en la primera literatura infantil de divertimento para niños en una época en la que las lecturas infantiles se reducían a las educativas y religiosas. La relevancia de este material de poca calidad literaria es que los *chapbooks* y los *broadside ballads*, publicados entre 1700 y 1840, abarcaban toda la literatura popular de los cuatro siglos anteriores de forma reducida, convirtiéndose así en una fuente rica, única y fidedigna para el estudio y recopilación posterior del folclore infantil en lengua inglesa nutriendo a muchos folcloristas que han buceado en estas fuentes. Este tipo de literatura popular efímera es, además, el germen de otros géneros literarios posteriores que conforman parte de la cultura popular actual: el cómic, la novela policíaca, la novela rosa...

¹ Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Cádiz. Campus Río San Pedro. 11519 Puerto Real. E-mail: lucia.cancelas@uca.es

Palabras clave: literatura popular efímera, folclore infantil, *chapbooks*, *broadside ballads*.

Abstract

In this article we wish to examine two clear examples of Popular Ephemeral Literature in the English-speaking world: *chapbooks* and *broadside ballads*. They were originally addressed to adult readers; time and commercial interests converted them into the first amusement literature for children in a time when children's reading was limited to the educational and religious fields. The relevance of this poor quality ephemeral material for popular consumption is that the *chapbooks* and *broadside ballads* published between 1700 and 1840, embraced the body of popular literature spanning the four previous centuries, in an abridged form; and they have become a rich, unique and reliable source for the study and later compilation of children's folklore in English, constituting a valuable sources for a great number of folklorists to feed from. Moreover, this type of popular ephemeral literature is the germ of other literary genres that are part of current popular culture: the comic, the detective novel, the love/romance novel...

Key words: popular ephemeral literature, children's folklore, chapbooks, broadside ballads.



Introducción

Sabemos que en el siglo XIX empiezan a conservarse y fijarse de forma sistemática las manifestaciones orales en textos escritos. Obviando su medio natural que es la palabra el Folclore, entre los siglos XVII y XIX en el mundo anglosajón tiene dos claras vías de expansión en función del poder adquisitivo del lector: las producciones de calidad y la literatura efímera. Nos ocuparemos en este trabajo de analizar cómo la Tradición Oral se ha servido de la literatura popular efímera para seguir perpetuándose de generación en generación en sociedades donde la oralidad ha sido fagocitada por nuevos usos y hábitos de vida.

Durante la mayor parte de la historia, la literatura, en prosa y en verso, se ha contado; no escrito; se ha oído; no leído y todo ello, es fácilmente comprensible si

recordamos que: "Hasta mediados del siglo XIX, la inmensa mayoría de los europeos pobres eran analfabetos o semianalfabetos, y la inmensa mayoría de los europeos eran pobres". (Carter 1992:9)

J.A. Cuddon (1998:322) afirma que la Tradición Oral pasa a considerarse literatura cuando: "It becomes literature in the correct sense of the word only when people gather it and write it down".

Desde el momento en que determinados autores han fijado de forma escrita algunas de las manifestaciones folclóricas se ha hecho posible referirse a ellas como a textos literarios

Rebecca J. Lukens (1999:24) introduce una definición muy clarificadora de la Literatura Tradicional o Folclórica y de su proceso de fijación:

The term "traditional" (or "folk" literature) implies that the form comes to us from the ordinary person, an anonymous storyteller, and exists orally rather than in writing –at least until some collector finds, records, and publishes the stories or rhymes, thus setting them into temporary form. There is, then, no final and definite version of a piece of folk literature.

La imprenta fue introducida en Inglaterra por William Caxton, en 1476. Desde entonces se inicia un mercado editorial que no estaría al alcance de todos, pero respecto al folclore, ésta cumple una triple función en las Islas Británicas:

Debemos a la Imprenta el legado de libros de cierta calidad que mantienen y fijan una Tradición Oral que hubiese desaparecido con el declive de la transmisión oral o de formatos perecederos.

- Da cabida a la propagación de obras de la literatura efímera que se publicaban para consumo de las clases populares y que se destruían con facilidad.

- Introduce cuentos populares europeos traducidos al inglés, mostrando el trabajo que estaban realizando los folcloristas del continente en sus respectivos países.

La imprenta, entendida como una industria de libros de calidad, no se erige en un medio de distribución masiva, en primer lugar, por motivos económicos y, en segundo lugar, por la censura a la que se vio sometida cuando la Monarquía Británica

se percató de su poder y restringió su expansión decretando, en 1637, que únicamente se pudieran establecer imprentas en Londres, Oxford, Cambridge y York.

Pero no olvidemos como asegura Paul Hazard que en sus orígenes la imprenta no estaba pensada para un público infantil y juvenil (1964:19):

Podían pedir cuentos a las nodrizas, a las sirvientas, a la gente de la cocina, a la chusma, pero los cuentos impresos eran para los hombres, no para los niños. No se había inventado la imprenta para los pequeñuelos: a lo sumo les repetiría la Biblia, los diez mandamientos o el abecedario.

1. Panorama de la literatura popular efímera en el mundo anglosajón

Cuando hablamos de Literatura efímera nos referimos a toda la literatura popular que constituía parte de la mercancía que los buhoneros (*pedlars* o *chapmen*) de forma itinerante difundían por toda la geografía de las Islas Británicas² llegando a zonas rurales que no tenían acceso a otro tipo de lectura entre los S. XVI y XIX³.

En la relación de los productos ofertados estos mercachifles⁴ llevaban libretos de escaso valor entre los que figuraban los *chapbooks*⁵, las *broadside ballads*, *sheets*, *almanacs* etc.

a) Los *chapbooks*

Los *chapmen*⁶ que empezaron vendiendo una amplia gama de productos como pulseras, perfumes, alfileres, cintas, botones, telas, artículos de papelería, etc.

² Cuando hablamos de las Islas Británicas nos referimos al término geográfico que engloba el Reino Unido y la República de Irlanda.

³ Éste es un personaje muy antiguo mencionado por W. Shakespeare en algunas de sus obras como en *Complete Works*, (*Winter's Tale*, Act IV, scene III). New Jersey, Historic Reprints, 1977.

⁴ Marisol Dorao (1981:130) utiliza el término quincallero para referirse a este vendedor ambulante.

⁵ En nuestros días existe otra acepción de este término que se utiliza para designar una versión modernizada de su antepasado y que puede definirse como: "A *chapbook* is an informal self-published book, useful for poetry collections, family stories, or even a cookbook."

⁶ Según Dorao (1981:130) la definición de "chapman" aparece en un diccionario del siglo XVII bajo el epígrafe "Bissouart, m." Como un "quincallero", que lleva una caja abierta y colgada del cuello con almanaques, libros, noticias, y algunas otras cosas para vender".

fueron desde el S. XVIII los creadores de una rentable industria: los *chapbooks*. Había *chapmen* de ciudad y *chapmen* itinerantes.

Los *chapbooks* eran libretos o folletos en rústica, que vendían los buhoneros de pueblo en pueblo y conformaban la principal forma de entretenimiento de adultos y niños desde el siglo XVI hasta principios del XIX y su presencia y productos eran en muchas ocasiones el único contacto con el resto del país. Estos libretos, equivalentes a nuestros pliegos de cordel⁷, eran publicaciones baratas, toscas, con grabados vulgares que gozaban de una amplia difusión.

La palabra *Chapbook* se deriva del término *chapman*. Etimológicamente esta palabra proviene de la sajona *ceapman*, que literalmente significa hombre de comercio o traficante y ésta a su vez procede del vocablo *Céap*⁸ (trato o canje).

Esta literatura popular de masas era fácilmente distribuible ya que se empaquetaba y transportaba en banastas, sacos y hatillos por todo el país. Gran parte del éxito de los *chapbooks* radicaba en su red de distribución. Junto con los *pedlars* o *chapmen* estaban, según Hunt (1995:42), los repartidores de periódicos que asumían también esta tarea. Se editaron guías y mapas de carreteras específicos para estos trabajadores para asegurarse, de este modo, que los libretos llegaran a los lugares más recónditos.

El público de los *chapbooks* era muy amplio si tomamos como punto de referencia el número de ventas de los editores especializados en su producción.

Peter Hunt (1995:40) nos ofrece una orientación sobre el ranking de ventas de la época:

It has been estimated that as early as 1688 one of the specialist chapbook publisher had in stock one chapbook for every fifteen families in England. By the early nineteenth century James Catnach, (...) was reputed to be able to sell two and a half million copies of "Of Rush's Murder".

⁷ Según María Moliner "obra de carácter popular, como romances, coplas, vidas de santos o novelas cortas, que se vendían en puestos donde se tenían colgadas en cuerdas puestas horizontalmente". También llamada "literatura de caña y cordel".

⁸ El término *céap* ha evolucionado en el inglés moderno convirtiéndose en la palabra *Cheap* (barato).

Este número de copias vendidas adquiere un mayor relieve si tenemos en cuenta que el segmento de población al que iba dirigido eran las clases menos pudientes. Podemos apreciar que se ha utilizado a la familia para establecer estos porcentajes. Este análisis cuantitativo es muy acertado puesto que el *chapbook* era una literatura compartida por todos los habitantes del hogar. Aunque son los adultos quienes los adquieren, los niños y jóvenes se apropian de ellos al ser la única alternativa a las lecturas didácticas y moralizantes de la época.

De forma muy descriptiva Marisol Dorao (1981:132) nos traslada a esta época y es fácil recrear la imagen de toda la familia reunida disfrutando de su tiempo de asueto a través de sus palabras:

...no es difícil imaginarse las veladas de invierno, reunida la familia alrededor del fuego, con el padre (o el hermano mayor, o un amigo: el que leyese mejor y tuviese la voz más potente) leyendo los folletos de los "chapmen", y, agazapados, escondidos, los niños de la casa, que se habían escapado de la cama para no perderse nada.

La extensión del *chapbook* era variable: se podía componer de un solo pliego impreso doblado, en hojas de papel plegado en ocho partes que se convertía en un folleto de dieciséis páginas, y más tarde en doce con lo cual el libreto tenía veinticuatro páginas. A finales del S. XVIII la extensión elegida, especialmente para los *chapbooks* para niños, era de dieciséis páginas. Al principio tenían encuadernaciones de piel o materiales similares muy toscos, pero con el devenir del tiempo fueron prescindiendo de ellas. Carecían de portada y debían ser ligeros para favorecer su transporte.

La calidad de los *chapbooks* variaba mucho tanto desde el punto de vista literario como tipográfico y de la casa editorial o persona anónima que los produjese. Lo habitual era que las historias estuviesen mal contadas y que existiesen faltas ortográficas y errores gramaticales.

Respecto al maltrato literario sufrido por los contenidos publicados en este formato, P. Hazard tan certero en sus juicios nos dice (1964:55-56):

Las leyendas de la Antigüedad, de la Edad Media, todo el viejo material romancesco, al cual la humanidad no se cansa de volver, sufría al verse allí tan mal presentado,

con caracteres bárbaros y papel de estraza; sin contar las historias locales (...) que hubieran también merecido mejor trato.

Las ilustraciones eran muy rudimentarias y se reutilizaban las plantillas multitud de veces aunque estuviesen descontextualizadas. Debemos tener presente la importancia de la imagen en una época en la que existían muchos analfabetos que se entretenían únicamente mirando los grabados y, en la que había una gran población de lectores poco instruidos a los que iban especialmente destinados estos dibujos.

Bettina Hürlimann (1982:261) además de considerar esta forma de literatura popular como "*mercancía espiritual*" nos da una apreciación sobre su calidad afirmando que "*resultaba basta y no precisamente de un buen gusto artístico muy extremado*".

R. L. Tames asocia esta forma literaria con un estamento social concreto rompiendo una lanza por las clases deprimidas y con menos formación (1985:16):

Así, los pliegos de cordel, romances de ciego, la novela rosa, fotonovelas, tebeos, canción popular, que nutren con sus contenidos simples la emotividad de la llamada subcultura de la pobreza ¿por qué el arte y la cultura es tan sólo lo que pasa finos filtros de élite iniciada, cuando los seres humanos son en su mayoría analfabetos o carentes al menos de formación mínima culta?

Apenas se han conservado ejemplares⁹ de los *chapbooks*, principalmente por la mala calidad de los materiales con los que eran confeccionados, aunque H. Darton (1982:70) apunta otros motivos adicionales que justifican su difícil conservación:

Apart from calamities –fires, the accidents of rough travel, abrupt changes due to current events, even suppression- they suffered the fiercest form of attrition to which printed matters can be subjected- daily use by heedless persons, and, when they were the property of children, destructive persons.

Bajo la forma de *chapbook* era posible leer casi todo lo imaginable; los contenidos eran muy variados y, generalmente, rondaban la decena: 1) Historias de la Biblia, 2) Historias moralizantes como las Fábulas de Esopo, 3) Historias

⁹ Algunas universidades anglosajonas se dedican al estudio de los *chapbooks* y han creado Colecciones especiales con este fondo antiguo. Existen catálogos On-line de la Universidad de Glasgow, Guelph, Indiana y Carolina del Sur.

de fantasmas y aparecidos inspirados en hechos acaecidos en la vengidad, 4) Acontecimientos notables como sucesos, crímenes, juicios y sentencias como las de Sir John de Barleycomb...5) Aventuras en países lejanos como las aventuras de Robinson Crusoe o Gulliver, 6) Héroes nacionales legendarios como Robin Hood, Sir Bevis of Southampton, 7) Retazos de la historia de Inglaterra: los devaneos de la Reina Isabel I Tudor y su favorito el Conde de Essex, la historia del Rey Eduardo III...8) Muestras del Folclore y la tradición oral: cuentos populares y maravillosos como Tom Thumb o Puss in Boots, baladas, retahílas o *nursery rhymes* como Little Jack Horner, 9) Versiones piratas de clásicos de la literatura como Don Quijote de la Mancha 10) Temas diversos de interés social: pregones, profecías, panfletos políticos, salmos, recetas de cocina, etc.

Su éxito desafortunado radicaba en que: por un lado, incluía obras pertenecientes a géneros fuertemente arraigados en el pueblo llano, cuyos contenidos les resultaban familiares porque en su mayoría procedían de la tradición oral y por otro, que el sensacionalismo de los temas y el sabor de fruta prohibida de muchos de ellos eran alicientes y atractivos muy poderosos. Los autores ideológicos de los *chapbooks* tenían un agudo sentido psicológico, conocía muy bien las aficiones y gustos de sus lectores y trataba de satisfacer a un público variado: hombres, mujeres, niños y adultos.

En resumen, los *chapbooks* publicados entre 1700 y 1840 abarcaban toda la literatura popular de los cuatro siglos anteriores de forma reducida y adulterada. Casi todas las historias eran adaptadas para el uso de un lector poco formado y para niños. Es un hecho constatable que todas las obras eran resumidas y simplificadas pero desconocemos la identidad de los adaptadores.

Con el devenir del tiempo y cuando los costes editoriales permitieron que se incrementaran paulatinamente las ventas se establecieron dos mercados paralelos: uno para la clase media-alta constituido por grandes obras de la Literatura y otro para la clase trabajadora que sólo se podía permitir gastarse unos peniques en muestras de la literatura popular efímera.

Evidentemente los editores de *chapbooks* se nutrían de la Tradición Oral o de obras publicadas y muchos buhoneros elaboraban los panfletos que ellos mismos vendían. Conscientes del potencial de este nuevo mercado, algunos *chapmen* dejaron de ser ambulantes y decidieron establecerse en puntos fijos, eligiendo lugares fáciles

de localizar como los aledaños de las iglesias. Para darse publicidad incluían sus señas en la parte inferior de los folletos. Esta circunstancia provocó que hubiese mucha piratería y que la Industria Editorial reaccionara ante este mercado desleal con diferentes estrategias:

* Algunos Editores como John NEWBERY¹⁰, que tenía una pugna mercantil con la firma Marshall, veían en los *chapbooks* un claro rival y trataron a toda costa de velar por sus intereses utilizando los únicos medios de que disponía, y que Ionescu y San Miguel han explicitado en un capítulo de su obra dedicada a Newbery (1987:153): “No es de extrañar que se le imitara y se le pirateara, como no lo es que él tratara de defenderse y que fuera acérrimo defensor de establecer los **Copyright** que evitaran esos actos”.

* Otras casas editoriales colaboraban con los productores de *chapbooks* facilitándoles textos e ilustraciones, aunque desdeñaban a este mercado.

* Se da la circunstancia que algunos editores abastecían a ambos mercados, aunque no les gustase, como le ocurría a Thomas Gent of York, que también se dedicaba a este lucrativo pero menos prestigioso negocio.

* Finalmente, hay un grupo de editores que se especializan sin reparos a la producción de *chapbooks* llegando a gozar de un nombre y cierto crédito en el mundo de la literatura británica: J.G Rusher, Familia Catnach, John Marshall y James Kendrew.

El comercio de los *chapbooks* se inició en Londres alrededor de 1750; la mayoría de los impresores de este sector editorial se concentraban en el corazón del distrito manufacturero de *Chapbooks* ubicado en *Aldermary Chruchyard*. Los editores

¹⁰ John NEWBERY (1713-67). Nacido en Berkshire. Comienza en el mundo editorial como ayudante de impresor del periódico Reading Mercury. Su vida empresarial se inicia cuando se casa con la viuda de William Carnan, dueño del periódico, y sigue ampliando sus negocios con la venta de medicamentos, artículos de mercería, cuchillería y fundición de tipos de imprenta. En 1744, se establece en Londres y publica su primer libro para niños *A little Pretty Pocket Book* e inaugura la primera librería infantil situada en el n° 65 de St. Paul's Church. Desde 1751 hasta 1752 publica la primera revista infantil titulada *The Lilliputian Magazine* que dejó de venderse por falta de suscriptores. Publicó periódicamente libros para niños a los que les dio su sello personal ofreciendo calidad tipográfica, técnicas de impresión avanzadas, materiales de primera calidad, ilustraciones elaboradas y ricas encuadernaciones. Además de su faceta de editor, librero y autor ejerció de mecenas de muchos escritores de la época. Su papel fue tan decisivo en la Literatura Infantil que la *American Library Association* ha bautizado al más prestigioso premio literario para publicaciones infantiles de EE.UU. con su nombre *The Newbery Medal*, otorgado anualmente desde su implantación, en 1922.

de folletos más prominentes fueron William y Cluer DICEY, John MARSHALL padre (1625-1726) y la familia CATNACH¹¹ (1769 a 1841).

Estos últimos se especializaron en el público infantil puesto que a partir de 1800 comienza el comercio de *chapbooks* producidos, especialmente, para niños, y se servían de la siguiente rima para anunciar sus productos:

Little Boys and Girls will find
At Catnach's something to their mind,
From great variety may choose,
What will instruct them and amuse.

Recordemos que muchas generaciones de niños encontraban en los *chapbooks* una literatura que no estaba disponible en ningún otro lugar.

El negocio de los *chapbooks* fue extendiéndose a otras provincias que seguían la estela de la industria londinense. Newcastle Upon Tine fue uno de los centros impresores pioneros donde se establecieron Thomas BEWICK y la familia ANGUS; HOULSTON OF WELLINGTON se asienta en Saphire en 1890. Sabemos que MULROSE OF BERWICK funda otra empresa similar en 1829.

En York destacan R. SPENCE y James KENDREW¹². En el condado de Oxford destaca John Golby RUSHER¹³ que como otros editó series de libretos infantiles a medio penique y a penique que gozaron de gran popularidad por sus bellas ilustraciones; muchos de ellos se convirtieron en colecciones de *nursery rhymes* baratas y en miniatura como por ejemplo: "*Nursery Rhymes from the Royal Collection*". Numerosas casas editoriales van propagándose por, Banbury, Lichfield, Salisbury, Derby, Durham etc. y muchos se importan a Escocia donde existen centros de distribución en Aberdeen, Paisly, Edinburgh y Glasgow. Tenemos constancia que Dublín ejerció como un gran núcleo de producción de *chapbooks* en Irlanda.

¹¹ Jeremy James CATNACH (1729-1841) impresor londinense caracterizado por el enfoque sensacionalista de sus productos (*broadsides*, *chapbooks*, noticias...) que le llevaron a estar en prisión seis meses por sugerir que el carnicero local hacía las salchichas con carne de cadáveres.

¹² James Kendrew (c.1770-1841). Datos históricos sobre la Casa Editorial de KENDREW OF YORK se conservan en el *British Museum* junto con material documental de gran valor que ha servido para aportar información sobre el comercio de los *chapbooks*.

¹³ J.G. Rusher (1784-1877), alcalde de Banbury en 1834 y uno de los miembros más renombrados de una familia de impresores y libreros.

Este comercio dio un salto a Norteamérica donde gozó de una amplia difusión, llegando a ser especialmente popular en los Siglos XVIII y XIX. Boston se convirtió en un centro de dicha industria, viéndose ampliado y complementado el repertorio de *Chapbooks* por obras y folclore autóctonos.

Durante la Revolución Industrial los Editores se percataron de que tenían un mercado potencial importante: los niños, y empezaron a adaptar sus *chapbooks* especializándose en el mercado infantil. Se fueron despojando de los temas poco recomendables para los más pequeños y se centraron en las retahílas, adivinanzas, cuentos, historias, abecedarios, oraciones... Muchas librerías anunciaban estos *chapbooks* infantiles cuyas ediciones, que aunque mantenían su bajo precio (*one penny or less*), eran mucho más cuidadas e incluían una amplia selección de grabados, atractivas sobrecubiertas y, a veces, las ilustraciones eran pintadas a mano como en el caso de James KENDREW que se servía de la ayuda de sus hijas para desarrollar esta labor tal como lo narra V. Watson (2001:397): "Kendrew's five daughters are thought to have assisted in hand-colouring the illustrations after school."

Otro de los editores que junto a los ya mencionados publicó libretos para niños fue John MARSHALL hijo¹⁴ (1756-1823) que heredó la industria de los *chapbooks* de su padre y se centró en libros educativos y de entretenimiento infantiles.

Aún a comienzos del siglo XX todavía estaban en circulación algunos *chapbooks* que se podían adquirir por unos cuantos peniques en el Reino Unido y que versaban sobre los crímenes de Jack el Destripador o los asesinatos del Dr. Crippen. Sin embargo, ya a mediados del XIX, había cedido el terreno a otra forma de literatura popular. Surgen en esta época sus sucesoras: las "*Penny Dreadfuls*"¹⁵ británicas y sus homólogas americanas, las "*Dime Novels*"¹⁶ para saciar la sed de lecturas populares a un bajo precio.

¹⁴ En 1780, se ubicó en Aldermay Churchyard y Queen Street en Londres donde estuvo hasta 1807 cuando se trasladó a Fleet Street.

¹⁵ Definición tomada de J.A.Cuddon (1999:654): "A novel or novelette of mystery, adventure, crime and actino. A penny, from the cost; dreadful, presumably, because they were regarded as low, vulgar, sensational, etc."

¹⁶ Definición tomada de J.A.Cuddon (1999:226): "A cheap form of melodramatic and exciting fiction, so called because it cost a dime. Most of the stories are concerned with romance, historical episodes, warfare and violent action. Many of them were set in America during the Civil War, Revolution and frontier periods. There was a great vogue for them from 1860 to 1895. They were superseded by PULP magazines".

El florecimiento de este género incipiente en la segunda mitad del siglo XIX y su proliferación en el Reino Unido y EE. UU. se debe al crecimiento de una clase media con mayor poder adquisitivo y tiempo libre y, por tanto, se incrementó considerablemente el número de lectores

b) Los *broadsides*

Entendemos por *Broadsides*¹⁷: “A large sheet of paper printed on one side only, generally containing a BALLAD or some other ephemeral material for popular consumption, usually illustrated with one or more woodcuts or engravings (Carpenter & Prichard 1991:84)

Los *Broadside Ballads*¹⁸ se hacían eco de hechos y sucesos del momento, y eran el medio más habitual de distribución de las *Ballads*.

Según Carpenter y Prichard (1991:85) las *Ballads* se centraba en la actualidad de la época: “Their subject-matter –scandals, murders, monstrous births and strange animals, religious and political comment, bawdy tales- resembles that of modern popular newspaper”¹⁹.

Este tipo de literatura efímera podría adquirirse a un precio módico en las esquinas de los pueblos y ciudades, algunos de los baladistas también las recitaban y cantaban. Las primeras *Broadside Ballads* empezaron a difundirse en el siglo XVI y pronto florecieron en los tiempos tumultuosos del reinado de Enrique VIII. Su éxito contribuyó al declive de los juglares y trovadores.

Como ocurrió con los *chapbooks*, Norteamérica también adoptó estas baladas tradicionales inglesas que sobrevivieron intactas en las comunidades rurales y cuya temática, en muchas ocasiones, se centra en las gestas e historias de este joven país. El impresor Isaiah THOMAS publica una antología titulada *Collection of Ballads*,

¹⁷ También se utilizó el término “BROADSHEET”, aunque actualmente éste se aplica estrictamente a hojillas impresas por ambas caras.

¹⁸ Según el Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary (1996) *Broadside Ballads* are “a song, chiefly in 16th and 17th century England, written on a topical subject, printed on broadsides, and sung in public, as on a streetcorner, by a professional balladeer”.

¹⁹ Conocemos la temática de muchas *Broadside Ballads* por una colección del siglo XVII conservada en la Biblioteca Bodleian.

American Antiquarian Society donde se recogen algunas de las más conocidas por ejemplo: *Lady Washington’s Lamentation for the Death of her Husband*.

Algunos críticos ven en los *chapbooks* y los *broadsides* un antecedente de los tabloides o prensa popular, muy representativos de la cultura anglosajona. Asimismo, se ha considerado al *chapbook* un precedente de los *comics* o del género policíaco. Carpenter y Prichard (1984:146) al referirse a las novelas policíacas lo exponen así: “The genre’s origins may be traced back to narratives of criminal deeds in CHAPBOOKS”.

Los *chapbooks* y *broadsides* engloban material folclórico en lengua inglesa, contribuyendo a su conservación y sirviendo así para nutrir a folcloristas y eruditos como los Opie o los Baring-Gould que bebieron de estas fuentes cuando recababan información para elaborar sus colecciones y antologías de folclore infantil. Desempeñan, pues, la labor de puente o paso intermedio entre la Tradición Oral y las obras literarias.

Tenemos, por tanto, una deuda con esta literatura popular efímera producida en un formato de escasa calidad ya que tuvieron un papel destacado en el desarrollo de la Literatura Infantil y popular en Lengua Inglesa. Pero sobre todo el Folclore Infantil Anglosajón le debe, en particular, la conservación de manifestaciones literarias irremplazables, el cuento y las retahílas, como afirma Darton (1985:82): “They also, and they alone, found a home in print, among all the treasures and the rubbish they preserved, for two higher, more immortal things, the Fairy-Tale and the Nursery Rhyme”.

Celia Vázquez en la misma línea considera que los *chapbooks* tuvieron una gran influencia en los niños y valora el papel decisivo que ocupa en el mundo de la literatura infantil aduciendo que (2003:218): “They have an important place in the history of Children’s Literature for keeping the traditional tale alive at a time when Puritan writers denounced their influence”.

Con estos antecedentes no es de extrañar que el Reino Unido sea la cuna de la literatura popular tal y como la entendemos en la actualidad. Easthope (en Sánchez-Palencia, 1997:22) sitúa los orígenes de la distinción entre culto y popular en la Gran Bretaña del siglo XVII, con los comienzos de la sociedad capitalista,

donde se mostraría ya claramente esa separación según la cual “the polite and proper values of the gentry aimed to dominate the vulgarity of the common people”

Sánchez-Palencia (1997:22) prosigue exponiendo:

En el siglo XIX la cultura popular pasa a abanderar los valores de la clase trabajadora, y es en la transición del XIX al XX cuando, según Lawrence Levine, se produce el gran cambio de una cultura relativamente democrática, unificada y participativa a una más jerarquizada, fragmentaria y consumista, como consecuencia de esta creciente brecha entre lo culto o elitista y lo popular o de masas.

Peter Burke resalta que además de la cultura popular y la de la élite hay que considerar la existencia de una cultura intermedia que él denomina “*Chap-book Culture*” y que define como (En Díaz Viana 1990:34):

A case could certainly be made for describing the culture of early modern Europe as three cultures rather than two, since the literacy barrier did not coincide with the Latin barrier. Between learned culture and traditional oral culture came what might be called “chap-book culture”, the culture of the semi-literate, who had gone to school but not for long.

Es curiosa cuando no llamativa la elección del término por parte de Burke para designar a esta cultura intermedia que justificaría la existencia de un público lector con una amplia tradición en literatura efímera que devora, anualmente una cantidad ingente de obras de la literatura popular en sus distintos géneros: 1. Novela rosa, 2. Fotonovela, 3. Folletín, 4. Novela del Oeste, 5. Novela policíaca, 6. Novela de aventuras, que –a su vez– incluiría: novela de espionaje, de agente secreto, novela bélica y novela de aventuras espaciales, 7. Novela de Ciencia-ficción y 8. Novela de terror.

Como hemos constatado el *chapbook* era una publicación miscelánea donde tenían cabida todos y cada uno de estos géneros que hoy abrigamos bajo el paraguas del término Literatura Popular, Subliteratura, Infraliteratura, Literatura *Kitsch*, Literatura de Masas, Literatura de Kiosco, etc.

Los británicos son lectores entusiastas, siempre están leyendo (en el metro, en el parque, en la hora de la comida, etc.) pero la mayoría de los libros que se consumen en el Reino Unido no pueden ser calificados como “literatura seria”. En opinión de O’Driscoll (1996:205):

Britain is the home of what might be called “middlebrow literature” (...) For example, the distinctly British genre of detective fiction (the work of writers like Agatha Christie and Ruth Rendell) is regarded as entertainment rather than literature- (...) They are neither popular “blockbusters” nor the sort of books which are reviewed in the serious literary press. And yet they continue to be read, year after year, by hundreds of thousand of people.

La situación descrita es extrapolable a Norteamérica, cuyos ciudadanos, fieles descendientes de los habitantes de la Gran Isla¹, tienen hábitos y gustos lectores similares a los de los británicos.

Para bien o para mal somos herederos y producto de nuestro pasado y algunos fenómenos literarios podrían ser mejor entendidos si buceáramos en los orígenes de la literatura como he pretendido hacer en esta ocasión.

Sorprende la poca atención y reconocimiento que los eruditos han prestado a la investigación de los *chapbooks* y formatos literarios similares, teniendo en cuenta que un análisis riguroso y exhaustivo de los materiales conservados son una fuente rica, única y fidedigna para el estudio y recopilación del Folclore Infantil en lengua inglesa.

Referencias bibliográficas

- BRAVO-VILLASANTE, C. (1971). *Historia de la Literatura Infantil Universal*. Madrid: Doncel.
- CARPENTER, H. y PRICHARD, M. (1984). *The Oxford Companion to Children’s Literature*. Oxford: O.U.P.
- CARTER, A. (Ed.) (1992). *Caperucitas, cenicientas y marisabidillas*. Barcelona: Ed. Edhasa
- CUDDON, J. A. (1996). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books. 4th Edition.
- DÍAZ VIANA, L. (1990). El folclore dentro de las disciplinas antropológicas: tradición y nuevos enfoques. En *Actas del III Congreso de Folclore Andaluz*, (pp. 29-40). Granada: Consejería de Cultura.

- DORAO ORDUÑA, M. (1981). Lo que leían los niños ingleses antes de E. Nesbit. *Gades (Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras)*, 8, 127-149.
- HARVEY DARTON, F.J. (1982). *Children's Books in England. Five Centuries of Social Life*. Cambridge: C.U.P.
- HAZARD, P. (1964). *Los libros, los niños y los hombres*. Barcelona: Editorial Juventud.
- HUNT, P. (1994). *An Introduction to Children's Literature*. Oxford: O.U.P.
- HUNT, P. (1995). *Children's Literature. An Illustrated History*. Oxford: O.U.P.
- HUNT, P. (Ed.) (1996). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London: Routledge.
- HÜRLIMANN, B. (1968). *Tres siglos de Literatura Infantil europea*. Barcelona: Editorial Juventud.
- IONESCU, A.C. y SAN MIGUEL, J.M. (1986). *Literatura infantil*. Madrid: UNED.
- LUKENS, R.J. (1999). *A Critical Handbook of Children's Literature*. Longman
- OPIE, I. y R. y ALDERSON, B. (1989). *The Treasures of Childhood. Books, Toys and Games from the Opie Collection*. London: Pavilion Books Ltd.
- SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO, C. (1997). *El Discurso Femenino de la novela rosa en Lengua Inglesa*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- TAMES, R.L. (1985). *Introducción a la Literatura Infantil*. Oviedo: Universidad de Santander.
- VÁZQUEZ, C. (2003). On Teaching English Children's Literature: Canonical Authors Who Wrote for Children and the Adventure Novel. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (AILIJ)*, 1, 215-236.
- WATSON, V. (2001). *The Cambridge Guide to Children's Books in English*. Cambridge: C.U.P.

Chimeno del Campo, A.B. (2008). Ecos de la leyenda del Preste Juan en la literatura infantil y juvenil del siglo XX. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, 6, 41-54. ISSN 1578-6072.

ECOS DE LA LEYENDA DEL PRESTE JUAN EN LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL DEL SIGLO XX

Ana Belén Chimeno del Campo¹
Universidad de Vigo

(Recibido 15 septiembre 2008/ Received 15 September 2008)
(Aceptado 1 noviembre 2008/ Accepted 1 November 2008)

Resumen

En el presente artículo se recoge una propuesta de estudio de la leyenda medieval del Preste Juan en diferentes obras contemporáneas inscritas en el seno de la Literatura Infantil y Juvenil. Desde sus orígenes medievales, la fábula del *rex et sacerdos* oriental evoluciona adaptándose a las circunstancias contextuales de cada época hasta la actualidad, donde encuentra cobijo en los textos dirigidos a los más jóvenes. Para determinar las nuevas cualidades del mito, hemos seleccionado obras de relativa actualidad, pertenecientes a géneros y tradiciones literarias muy diversas.

Palabras clave: Preste Juan, cómic, recepción literaria, literatura contemporánea.

Abstract

In this article we come close to the medieval legend of Prester John in different works into the children and young people's literature. From his medieval origin, the fable of the *rex et sacerdos* evolves through the time and it is adapted

¹ Correspondencia: Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Campus Universitario E- 36310 Vigo (España). E-Mail: abchimeno@uvigo.es

to the context in each period until to reach the present, where it finds shelter in the literature written to younger people. With the purpose of determining the new features of the myth, we have selected several modern works, related to different genres and literary traditions.

Key word: Prester John, comic, literary reception, present literature.



Introducción²

Partiendo del origen y evolución medieval del personaje del Preste Juan, nos proponemos a continuación realizar un somero recuento de las vastas posibilidades de análisis que ofrece la fábula en el ámbito de la Literatura Infantil y Juvenil contemporánea. Como punto de partida de este trabajo debemos remontarnos forzosamente a los últimos siglos de la Edad Media; en concreto, a la segunda mitad del siglo XII, período de difusión de la *Carta del Preste Juan*³.

Como bien es sabido, este documento que el supuesto Preste remite alrededor de 1165 a los máximos mandatarios europeos se convierte en principal responsable de la divulgación de la leyenda por Occidente⁴. En la misiva, el fingido

² El contenido del presente trabajo recoge una propuesta de estudio presentada bajo el título "Manifestaciones de la leyenda medieval del Preste Juan en la literatura infantil y juvenil del siglo XX" en el *Seminario de Literatura infantil y clásicos hasta el siglo XX*, celebrado en la Facultad de Filología y Traducción de la Universidad de Vigo el 29 de noviembre de 2007 y organizado por los grupos de investigación "Literatura infantil y juvenil anglogermana y su traducción", "Literacine", "Literatura Española" y "Literatura Española en la Edad Media".

³ La primera edición de las versiones latinas de la carta corrió a cargo del investigador alemán F. Zarncke, a finales del siglo XIX y constituye todavía hoy un punto de referencia ineludible para los estudiosos de la fábula (Zarncke, 1996: 77-92). Además de las versiones latinas existen copias medievales de la misiva traducidas a lenguas vernáculas; las más tempranas están escritas en anglonormando, francés antiguo y occitano (Gosman, 1982; Zaganelli, 1992). A estas se le suman, entre otras, versiones medievales en italiano (Bartolucci, 1997), en catalán (Bayerri y Bertomeu, 1927; Cornagliotti, 1997) y castellano (Popeanga, 2007; Rogers, 1961). Una reciente traducción de las versiones latina, anglonormanda y antiguo-francesa ha sido elaborada por J. Martín Lalanda (2004).

⁴ Existen escritos sobre el Preste Juan que precedieron a la difusión de la carta de 1165 y que pudieron actuar como fuentes directas de la misma. Se trata de la *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* (1145) del historiador Otto de Freising, primer documento oficial en el que se menciona en puridad al personaje (Gosman, 1983: 270-285), y de los textos *De adventu patriarchae Indorum ad Urbem sub Calixto papa secundo* y la *Epistola ad Thomam comitem de quodam miraculo S. Thomae Apostoli*, de Odo de Reims, escritos donde se esbozaba ya la figura mítica del soberano (Beckingham y Hamilton, 1996: 23-38; Gil, 1995: 107).

gobernante se declaraba rey y sacerdote cristiano, soberano de las Tres Indias⁵, hombre de virtud, poder y fortuna incomparables, dirigente de un vasto imperio que conjugaba inagotables maravillas con exquisitas riquezas. Asimismo, expresaba el firme propósito de viajar a Tierra Santa para librar definitivamente el Santo Sepulcro del yugo musulmán:

9. Si en verdad quieres saber la grandeza y excelencia de Nuestra Alteza, así como las tierras sobre las que se extiende nuestro poder, conoce y cree sin género de dudas que yo, el Preste Juan, soy Señor de los Señores y supero en toda suerte de riquezas que hay bajo el cielo, así como en virtud y en poder, a todos los reyes del universo mundo (...). 11. Hemos hecho voto de visitar el Sepulcro del Señor con el mayor de los ejércitos, pues cumple a la gloria de Nuestra Majestad el humillar y reducir a los enemigos de la cruz de Cristo y exaltar Su Bendito Nombre (Martín Lalanda, 2004: 78).

Más allá de las implicaciones socio-políticas del mito, convendría recordar que este personaje da vida a una de las farsas mejor tramadas de la Historia, alimentada durante siglos por una copiosa literatura fantástica y también por otra pretendidamente científica. El complejo recorrido de la leyenda y su dilatada pervivencia histórica, permite a los críticos distinguir tres etapas principales desde su gestación a mediados del siglo XII hasta su declive, bien entrado el Renacimiento. Un primer ciclo lo constituye la llamada fase occidental desarrollada en Europa a partir de la difusión de los primeros documentos sobre el héroe. La segunda fase se conoce como la etapa asiática, donde el personaje se convierte en objeto de búsqueda de los viajeros europeos a Oriente. En tercer y último lugar se distingue la fase africana, en la que el reino sufre un cambio de ubicación desde Asia al continente africano (Olschki, 1957: 376-391).

A pesar de perder sus vínculos con la realidad histórica en torno al siglo XVI, la leyenda logra sobrevivir hasta nuestros días en el ámbito de la ficción. A partir de su imagen medieval y renacentista, el personaje alcanza el siglo XX fundamentalmente a

⁵ La vaguedad del término "India" provoca a menudo confusiones en la geografía del medievo. En general, se solía reconocer como India Mayor el espacio que hoy comprende la península indostánica, India Menor lo que conocemos como Indochina e India Meridiana el territorio que alcanza desde Irán a Abisinia. Existen otras visiones que identificaban la India Prima o Superior con el subcontinente indio, la India Secunda o Mediana con Oriente Próximo y la India Tertia o Inferior con Etiopía (Zumthor, 1993: 221; Ladero Quesada, 2002: 24-25).

través de la literatura dedicada a un público infantil y juvenil, puesto que lo fantástico, lo mágico y lo mirífico –ingredientes fundamentales de la leyenda– ha sido siempre un reclamo para los lectores más jóvenes.

Sin pretender hacer un estudio exhaustivo de las obras en las que actualmente se recrea el personaje medieval y su reino de prodigios, ofrecemos a continuación una selección de textos, haciendo un breve recorrido por la novela, el cómic y el libro de rol.

1. El reino del Preste Juan en la novela infantil y juvenil contemporánea

Destacamos la recreación actual de la leyenda en un total de cuatro novelas adscritas a distintas literaturas europeas: en lengua inglesa, *Prester John*, de John Buchan (1910); en lengua alemana, *El reino del Preste Juan*, de Karl May (1928); en castellano, *La locura de Dios* de Miguel Ángel Aguilera (2002) y en italiano *Baudolino*, de Umberto Eco (2003). Todas ellas ofrecen distintos acercamientos al personaje, permitiéndole adoptar formas y características muy dispares.

La primera obra, *Prester John*, es una novela de aventuras que narra las peripecias de un joven escocés, David Crawfurd, en su viaje a Sudáfrica en plena era del imperialismo británico. En la narración de Buchan el personaje del rey-sacerdote apenas se menciona, pero su historia se convierte en desencadenante de la trama principal. El azar querrá que Davie se enfrente a los peligros de una rebelión que los nativos negros preparan en contra de los colonizadores europeos, dirigida en la clandestinidad por el reverendo John Laputa, quien se declara heredero y valedor de la figura legendaria del Preste Juan africano.

Tal como puede suponerse, el relato prescinde de la etapa asiática de la leyenda y toma como única referencia su fase en el continente negro; aquella que identificaba al Preste Juan con el Negus etíope, heredero de una dinastía cristiana que se remontaba a los tiempos de la reina de Saba. Tal como se le describe en el texto de Buchan, “he means the King of Abyssinia in the fifteenth. (...) He was a Christian, and the Portuguese sent expedition after expedition to find him, but they never got there. Albuquerque wanted to make an alliance with him and capture the Holy Sepulchre” (Buchan, 1910: 8)⁶.

⁶ Utilizamos una reproducción digital del texto recogido en www.gutenberg.org, razón por la que sustituimos el número de página por el número del capítulo al que corresponde la cita.

La perspectiva que ofrece la obra en el tratamiento de la fábula es ciertamente interesante, puesto que es la única de cuantos textos nos disponemos a analizar que se centra en la ubicación africana del personaje, en pleno declive de su imagen mítica (Ramos, 1997: 115-171). De esta manera, aunque en la novela se conserva el misterio en torno a la figura del Preste Juan, la leyenda se utiliza al servicio de los antagonistas, lo que, inevitablemente, provoca una asociación directa del personaje legendario con el infame Laputa, completándose el proceso desmitificador de su figura idealizada.

También en un segundo plano se introduce la figura del monarca en *El reino del Preste Juan*, quinta entrega de la serie *Por tierras del profeta*, escrita por Karl May en las primeras décadas del siglo XX. Protagoniza la historia el célebre Kara Ben Nemsí, viajero incansable que en esta aventura ayuda al pueblo cristiano de los Yesidis a repeler la invasión de los musulmanes turcos.

El título del relato puede llevar a engaño, dado que la mención al rey oriental se limita, en realidad, a meras evocaciones que relacionan al Preste Juan con los orígenes míticos de los cristianos caldeos. Es pues un encabezamiento simbólico que alude al pasado mítico de las tierras que los personajes atraviesan, puesto que, Irak, país donde se desarrolla la acción, era incluido en la epístola de 1165 como límite occidental del reino fabuloso (Zarncke, 1996: 78; Martín Lalanda, 2004: 90).

Sin relación aparente con la acción principal de la narración, el capítulo IX, “Montes Arriba”, se abre con un extracto de la versión latina de la *Carta del Preste Juan*, seguida de un comentario del narrador donde explica la vinculación del texto con la trama: “En mi viaje a Amadiyah tendría que pasar seguramente por aldeas y poblados habitados por cristianos caldeos, motivo más que sobrado para traer a colación la carta transcrita, que ilustra tan admirablemente su glorioso pasado” (May, 1928: 73).

La misiva que May incorpora a su relato, en tanto que copia abreviada de la epístola que permitió la difusión de la leyenda, ofrece una visión fiel a la representación medieval del personaje. No obstante, las palabras de Kara Ben Nemsí que siguen a la interpolación del texto ponen en duda la veracidad de las declaraciones del Preste Juan:

Así decía el extracto de una carta escrita, según decían, por el famoso rey de los tártaros, el presbítero Juan, personaje históricamente discutible, al emperador griego.

Sea o no auténtico el tal documento, ello es que contenía pormenores estrambóticos y divertidos, que tienen su fundamento en las erróneas ideas de aquellos tiempos, pero que a la vez daba cuenta de hechos y cosas confirmados por Marco Polo, Sir John Mandeville y otros viajeros y exploradores (May, 1928: 73).

Lo que sorprende, no obstante, es que al tiempo que el autor reconoce la ficción de algunos pasajes, acepta la historicidad de otros basándose en testimonios dudosos. Así, ratifica parte del contenido de la epístola –sin especificar cuál– partiendo de los escritos de Marco Polo, John Mandeville y “otros exploradores”, que presenta como argumentos de autoridad. Sin embargo, al contrario de lo que sugiere May, no se puede realizar la misma lectura de todos los relatos de viajes medievales; un claro ejemplo lo encontramos, precisamente, en los autores por él citados. El libro de Marco Polo (1998), aun con elementos retóricos propios de una obra literaria, es producto de un viaje real al que se le ha reconocido un valor testimonial único; mientras que la relación de John Mandeville (2001) se erige como prototipo de relato de viajes ficticio. Por este motivo, en lo que se refiere a la leyenda, ninguno de los relatos resulta apropiado para corroborar las noticias de la *Carta*: Marco Polo, porque aunque fiable, desmitifica al personaje despojándolo de toda característica mirífica, y Mandeville, porque, en tanto que escritor de un viaje ficticio, no tiene ninguna credibilidad. En resumen, los escritos de los viajeros citados, o se alejan de la caracterización del Preste en la misiva o la aprovechan como ornamento literario en sus escritos; luego, en ningún caso pueden señalarse como prueba que verifique su descripción epistolar.

En *El reino del Preste Juan*, Karl May se sirve de la leyenda como trasfondo cultural del espacio en el que recrea su novela; matiza las características legendarias del Preste Juan con las noticias procedentes de su posterior trayectoria histórica y textual y concibe un personaje a medio camino entre la realidad y la fábula.

Desde otras perspectivas se aborda el mito en *La locura de Dios* y en *Baudolino*, donde la figura legendaria del Preste cobra mayor protagonismo. En la primera obra, se recrea el viaje fantástico que Ramón Llull, el Doctor Iluminado, emprende en los primeros años del siglo XIV en busca del reino del Preste Juan; lo que significa que el espacio mítico del monarca oriental vuelve a constituir la meta final de una travesía, tal como ocurría en las relaciones viajeras del medievo.

No obstante, la visión del reino adquiere dimensiones inesperadas en la novela de Aguilera, puesto que los dominios del rey-sacerdote toman forma en una

ciudad muy alejada de su imagen medieval. Cada etapa recorrida descubre a los exploradores realidades que van arrojando luz sobre los misterios de tierras ignotas, y que sólo al final del periplo adquieren un verdadero significado.

Cuando los viajeros alcanzan la meta, la imagen renovada del mito se desvela a través de los ojos de Ramón Llull en una visión cargada de reminiscencias apocalípticas que convierten la nueva corte del Preste Juan en una suerte de Jerusalén Celeste:

“Vi un cielo nuevo y una tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra habían desaparecido, y el mar no existía ya...”. “Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que descendía del cielo del lado de Dios”. Luego volví a desmayarme (Aguilera, 2002: 174).

No obstante, en la *Locura de Dios*, la imagen definitiva de los dominios del Preste Juan prescinde de toda figuración metafísica, excede el imaginario medieval y acaba acomodándose en ficciones contemporáneas. Se trata en realidad de una reescritura del reino legendario, en la que pueden advertirse los componentes fundamentales de una utopía post-moderna (Trousson, 1995).

De esta manera, el tradicional imperio oriental del Preste Juan se transforma en Apeiron, la Ciudad del Desierto de Cristal; una metrópoli utópica con características propias de una sociedad del siglo XXI en la que se idealizan valores estrictamente contemporáneos. Por eso Apeiron, en lugar de la Ciudad de Dios, acaba revelándose como la “Ciudad del Hombre”, pues su poder no radica ni en la magia ni en la protección divina, sino en la ciencia y en la razón: “Aquella ciudad era como una isla de razón y de lógica rodeada por un océano de locura” (Aguilera, 2002: 208).

La novela de Umberto Eco, por su parte, nos ofrece la imagen más fiel a la leyenda medieval. Para ello, el autor recupera numerosos elementos del *Mirabilis Oriens* tradicional y recrea paso a paso el proceso de redacción y difusión de la *Carta del Preste Juan*⁸. Con su habitual pericia literaria, presenta la célebre misiva como producto de la promiscua imaginación del protagonista de la novela, Baudolino, un

⁷ Aguilera toma las palabras del *Apocalipsis*, 21,1-2.

⁸ Para los principales elementos del imaginario maravilloso medieval véase, entre otros, Tardiola, 1990; Kappler, 1986; Crivat-Vasile, 1994.

resuelto campesino dotado con el don de la clarividencia y el poder de convertir en realidad todo aquello que imagina.

A lo largo de la obra, Eco reconstruye una atmósfera genuinamente medieval valiéndose de personajes y documentos históricos imprescindibles en el proceso de formación del mito. A través de sus personajes, introduce las piezas fundamentales del puzzle, valiéndose de las fuentes libreas de la *Carta* para reconstruir un entorno fiel a sus orígenes.

Documentos históricos y literarios como la *Historia sive Chronica de duabus Civitatibus* de Otto de Freising (Gosman, 1983); el *De adventu patriarchae Indorum ad Urbem sub Calixto papa secundo* y la *Epistola ad Thomam comitem de quodam miraculo S. Thomae Apostoli*, de Odo de Reims (Beckingham y Hamilton, 1996: 23-38); el *Bene Mosheh* del hebreo Eldad ha-Dani (Acosta, 1992: 249-259); las leyendas del ciclo artúrico (Pirenne, 1992: 89-101); los *Acta Thomae* (Jacobo de la Vorágine, 1982: 46-52) y *Las mil y una noches* (1961), entre otras muchas referencias, son utilizados para conformar el contexto histórico y cultural del que sin duda partió el redactor de la misiva de 1165. Una vez convencido de la existencia del espacio mítico, Baudolino y sus acompañantes se embarcan en la segunda parte de la novela en la búsqueda del reino del Preste Juan.

En la ruta hacia Oriente un auténtico catálogo de maravillas se materializa ante los ojos de los viajeros: sociedades monstruosas e idílicas –antropófagos y gimnosofistas–; animales mitológicos –martícoras, quimeras y basiliscos; inversiones del orden de la naturaleza –las tierras de la oscuridad, las piedras negras del Bubuctor, el río de arena...– y un sinfín de peligros que los aventureros deben salvar antes de su llegada a Pndapetzim, la antesala del reino legendario:

Pndapetzim era el último destacamento antes de que se iniciara el reino del Preste. Después había solo una garganta entre las montañas que llevaba a otro territorio (...). A la salida de la garganta empezaba una ciénaga (...) tan insidiosa que quien intentaba recorrerla era engullido por terrenos fangosos o arenosos en perpetuo movimiento (...). En la ciénaga había un único recorrido seguro, que permitía atravesarla, pero lo conocían solo los eunucos (...). Por tanto, Pndapetzim era la puerta, la defensa, el pestillo que se debía violar si se quería llegar al reino (Eco, 2003: 466).

No obstante, al final del periplo, la puerta, la defensa, el pestillo, permanecen cerrados, impidiendo la entrada de los viajeros. Como corresponde a una correcta representación utópica, los dominios del monarca oriental son inalcanzables.

2. El Preste Juan como personaje de cómic

Un claro ejemplo de la versatilidad literaria del héroe lo hallamos en su adaptación al cómic americano de los años sesenta. La factoría Marvel incorpora en 1966 la figura del Preste Juan a una de sus producciones de mayor éxito: *Los Cuatro Fantásticos* (*The Fantastic Four*). El personaje interviene por primera vez en el número 54 de la saga, publicado en castellano con el título de “¡Aquel que encuentre el ojo diabólico...!” (2001). Desde entonces, el Preste Juan se convierte en protagonista eventual de populares sagas como *Defenders* I#11, *Marvel Two-in-One* #12, *Marvel Fanfare* I#54, *Thor Annual* #17, *Avataars: Covenant of the Shield* #1-3 y *Cable & Deadpool* #1-3, 11, 13-15, 23, 25,26, 28, 33, 40,41.

Desde su primera aparición en *Los Cuatro Fantásticos* hasta sus últimas intervenciones en la saga *Cable & Deadpool*, el Preste va perfilando sus cualidades y alimentando un pasado mítico que, en una primera impresión, poco tiene que ver con sus verdaderos orígenes. Se trata de una figura compleja que renace en el mundo del cómic sin saber muy bien si posicionarse en el lado de los superhéroes o en el de sus adversarios.



La apariencia del Preste Juan en su adaptación al cómic sufre una evolución tan pronunciada como la que se opera en sus características personales. Lejos de la reglada estampa de un soberano bendecido por la divinidad, cobra vida en las páginas de Marvel bajo la apariencia de un auténtico guerrero, acompañado de prodigiosas armas y objetos revolucionarios que lo convierten en un sujeto poderoso, capaz de medir sus fuerzas con las de los grandes superhéroes —el Ojo Diabólico, la Vara Estelar, la Piedra del Poder o la Silla de la Supervivencia⁹.

Con cada intervención del Preste Juan en el cómic se va engrosando la lista de sus ocupaciones. El recorrido profesional del Preste, si puede denominarse así, resulta de lo más variado, pudiendo destacarse sus actividades en distintas aventuras como viajero espacial y temporal —de ahí su sobrenombre de “El Errante”—; como caballero cruzado — participando en la Tercera Cruzada al servicio de Ricardo Corazón de León; como musa — inspirando al Creador de Mundos en la serie *Avataars*; como maestro del heredero de Ávalon, S'teevan, o como emisario, —encargado de transmitir a las futuras generaciones la gloria de una civilización extinta.

Pero al margen de todas sus actividades, lo más interesante de la nueva identidad del Preste Juan reside en la dudosa heroicidad de su personaje. Como ya hemos adelantado, en buena parte de sus intervenciones acaba enfrentado a los grandes protagonistas; y aunque no siempre por propia voluntad, suele dejarse dominar por instintos primitivos que lo alejan de la imagen prototípica del superhéroe convencional.

Esta volubilidad que presenta el Preste en los cómics es la que lo diferencia radicalmente de sus orígenes legendarios. Si la idiosincrasia del Preste Juan descrito en la carta de 1165 radicaba esencialmente en la excelencia que le reportaba ser rey y sacerdote cristiano en un reino de prodigios, en el caso del personaje recreado en el Universo Marvel sus rasgos distintivos descansan en las experiencias vividas en el transcurso de sus viajes. Esto es, se prescinde de la figura del *rex et sacerdos* oriental y se construye en su lugar la imagen de un Preste exento de responsabilidades, libre e independiente. Es esta nueva faceta de caballero andante la que le reporta sabiduría y lo convierte, a su vez, en un sujeto extraordinario.

⁹ En la imagen vemos al Preste Juan sentado en la Silla de la Supervivencia sujetando el Ojo Diabólico (*The Mighty Thor*, 1992: 16).

3. Visiones del reino del Preste Juan en el juego de rol

Como última muestra de la facilidad de la leyenda para adaptarse a los cambios culturales de cada época, recogemos el ejemplo de su inclusión en un género de reciente creación: el juego de rol.

Por su compleja mitología y por su vasto recorrido literario e histórico, la leyenda del Preste Juan, se convierte en una sugerente plataforma para estas composiciones híbridas que se definen como una síntesis de literatura, juego de mesa y escenificación teatral (Calleja, 1995). Este es el caso de la frustrada trilogía *La Búsqueda del Reino del Preste Juan* (Ramos Villagrasa, 2002); complemento de juego para la obra *Anno Domini. Adventus Averni ad Terram* (Sueiro, 2000)¹⁰. Tal como marca la tradición, los dominios del rey-sacerdote se conciben en esta serie inacabada como la meta final de un viaje y como el objetivo final de los participantes.

Las normas de ambientación se remontan al año 1000; momento en que el Maligno invade la Tierra con su ejército de demonios esclavizando y corrompiendo a las naciones humanas. Tras dos centurias de ocupación, la corteza terrestre se halla dividida en feudos demoníacos dominados por los grandes siervos del Mal. La única esperanza de cambio reside en las pequeñas comunidades de hombres libres que han conseguido sobrevivir durante todo este tiempo en la clandestinidad; esto es, aquellos que han de encontrar el reino del Preste Juan.

Este espacio se concibe en la obra como único lugar seguro de la Tierra, tocado de la mano de Dios y convertido en un recinto sagrado, oculto a los ojos de los infieles. Para guiar a los jugadores en su demanda, se les proporcionan las pistas necesarias para iniciar el periplo: si quieren hallar el reino han de reunir cinco reliquias sagradas, objetos que constituyen las metas inmediatas de los jugadores. La consecución de cada prueba se impone como requisito previo al descubrimiento del reino, de modo similar a los peligros que los viajeros medievales debían salvar antes de alcanzar las tierras del *rex et sacerdos*.

El Preste Juan dibujado en *Pater* responde al papel de elegido divino, depositario de la palabra de Dios y responsable de una misión trascendente: debe

¹⁰ De los tres volúmenes proyectados en un principio (*Libro I: Pater, Libro II: Fili, Libro III: Espiritu Santi*), sólo el primero llegaría a ver la luz.

governar el último reducto sagrado y protegerlo de la intrusión del Mal. Esta es la gran novedad con respecto a su imagen tradicional; en el juego, el Preste no ha sido designado para librar batalla contra el infiel—esta ya se ha librado— sino para preservar y conducir la tierra prometida.

El tratamiento del personaje en los ejemplos hasta ahora propuestos ofrece múltiples posibilidades de análisis e invitan a realizar estudios más pormenorizados de cada uno de ellos, al tiempo que demuestran la buena salud de la leyenda en el ámbito de la Literatura Infantil y Juvenil contemporánea.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA, V. (1992). *Viajeros y maravillas*. Caracas: Monte Ávila.
- AGUILERA, J. M. (2002). *La locura de Dios*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Avataars: Covenant of the Shield* #1-3. (2000). New York: Marvel Comics.
- BARTOLUCCI, L. (1997). Ancora sulla Lettera del Prete Gianni: il volgarizzamento italiano del ms. N^o. *Quaderni di Lingua e Letterature* 22, 15-23.
- BAYERRI Y BERTOMEU, E. (1927). Una descripció geogràfica novelesca en català del siglo XIV. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 12, 29-36.
- BECKINGHAM Ch. y HAMILTON B. (Eds.) (1996). *Prester John, the Mongols and the Ten Lost Tribes*. Aldershot: Variorum.
- BUCHAN, J. (1910). *Prester John*. www.gutenberg.org (15/09/2008). *Cable & Deadpool* #1-41. 2006-2007. New York: Marvel Comics.
- CALLEJA, S. (1995). Juegos de rol y literatura. *CLIJ*, 73, 7-17.
- CORNAGLIOTTI, A. (1997). Una redazione catalana della Lettera del Prete Gianni. *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 113, 359-79.
- CRIVAT-VASILE, A. (1994-1995). *Mirabilis Oriens*: fuentes y transmisión. *Revista de Filología Románica*, 11-12, 471-479.

- Defenders* I#11. 1974. New York: Marvel Comics.
- ECO, U. (2002). *Baudolino*. Barcelona: De Bolsillo.
- GIL, J. (1995). *La India y el Catay. Textos de la antigüedad clásica y del medioevo occidental*. Madrid: Alianza.
- GOSMAN, M. (1983). Otton de Freising et le Prêtre Jean. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, LXI, 270-285.
- _____ (1982). *La Lettre du Prêtre Jean. Les versions en ancien français et en ancien occitan. Testes et commentaires. Edition d'après les manuscrits connus par Martin Gosman*. Groningen: Bouma's Boekhuis.
- JACOBO DE LA VORÁGINE, B. (1982). *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza.
- KAPPLER, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.
- LADERO QUESADA, M. Á. (2002). *Espacios del hombre medieval*. Madrid: Arco-Libros.
- Los Cuatro Fantásticos* # 6. (2001). Barcelona: Forum.
- MANDEVILLE, J. (2001). *Los viajes de Sir John Mandeville*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN LALANDA, J. (2004). *La carta del Preste Juan*. Madrid: Siruela.
- Marvel Fanfare* I#54. (1990). New York: Marvel Comics.
- Marvel Two-in-One* #12, (1975). New York: Marvel Comics.
- MAY, K. (1928). *El reino del Preste Juan*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Las Mil y una noches*. (1961). Buenos Aires: El Ateneo.
- OLSCHKI, L. (1957). *L'Asia di Marco Polo*. San Giorgio Maggiore (Venezia): Fondazione "Giorgio Cini".
- PIRENNE, J. (1992). *La légende du Prêtre Jean*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.

- POLO, M. (1998). *Viajes*. Madrid: Akal.
- POPEANGA, E. (2007). *Los viajes a Oriente de Odorico de Pordenone*. Bucarest: Cartea Universitară.
- RAMOS VILLAGRASA, P. J. (2001). *La Búsqueda del Reino del Preste Juan. Libro I: Pater*. Madrid: Libros Ucronía.
- RAMOS, M. J. (1997). *Ensaio de mitología cristã: o Preste João e a reversibilidade simbólica*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ROGERS, F. M. (Ed.) (1962). *Libro del infante don Pedro de Portugal*. Lisboa: Fundation Calouste Gulbenkian.
- SUEIRO, M. J. (2000). *Anno Domini. Adventus Averni ad Terram*. Madrid: Libros Ucronía.
- TARDIOLA, G. (1990). *Atlante fantástico del Medioevo*. Anzio (Roma): De Rubéis.
- Thor Annual* #17. (1992). New York: Marvel Comics.
- TROUSSON, R. (1995). *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Barcelona: Península.
- ZAGANELLI, G. (1990). *La Lettera del Preste Gianni*. Parma: Pratiche Editrice.
- ZARNCKE, F. (1996). Der Brief des Priesters Johannes an den byzantinischen Kaiser Emanuel. En Ch. Beckingham. y B. Hamilton (Eds.), *Prester John, the Mongols and the Ten Lost Tribes* (pp.40-102). Aldershot: Variorum.
- ZUMTHOR, P. (1993). *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra.

Domínguez Pérez, M. (2008). Las traducciones al castellano de *La Galera d'or* y *Desplega vela* al castellano. *AILIJ* (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil), 6, 55-92. ISSN 1578-6072.

LAS TRADUCCIONES DE LA GALERA D'OR Y DESPLEGA VELA AL CASTELLANO¹

Mónica Domínguez Pérez²
Universidade de Santiago de Compostela

(Recibido 10 septiembre 2008/ Received 10 September 2008)
(Aceptado 1 noviembre 2008/ Accepted 1 November 2008)

Resumen

En este trabajo se analizan las normas de traducción (Toury 1995) del catalán al castellano de dos colecciones de la editorial La Galera, que se encuentran en los inicios de la literatura infantil catalana tras la Guerra Civil. Para ello se realizará una comparación sistemática de los cuarenta y cinco volúmenes escritos originalmente en catalán para las colecciones *La Galera d'or* y *Desplega vela*, atendiendo tanto a los aspectos macro-textuales como a los micro-textuales. También se prestará atención a las ilustraciones que acompañan los textos, que no varían en las traducciones y por tanto transmiten las mismas referencias culturales catalanas que sus textos fuente. Como se verá, las normas de traducción son bastante irregulares y ponen de manifiesto la precaria situación de la traducción de literatura infantil y juvenil del momento. A pesar de todo, se pueden apuntar ciertas normas que tienden a la adecuación o a la aceptabilidad. Las primeras responden al hecho de que se trate de un fenómeno de exportación; es decir, que los productores de las traducciones coincidían en gran

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Hacia una teoría de la historia comparada de las literaturas desde el dominio ibérico" (HUM2007-62467), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

² Correspondencia: Facultade de Filoloxía (Campus Norte), Av. de Castelao s/n, 15782 Santiago de Compostela (A Coruña). Email: monicado@usc.es

medida con los de los textos de partida. En cuanto a las normas que tienden a la aceptabilidad, responden tanto a la intención pedagógica de la editorial como a la mayor tradición de literatura infantil en el polisistema castellano.

Palabras clave: traducción, literatura infantil castellana y catalana, exportación.

Abstract

This work focuses on the norms of translation from Catalan into Spanish of two book collections published by La Galera editorial. These collections, *La Galera d'or* and *Desplega vela*, comprise forty-five volumes first written in Catalan, some of the first in Catalan children's literature after the Spanish Civil War. These will be systematically compared, taking into account macro-textual as well as micro-textual features. We will also pay attention to illustrations, given that they don't change and keep in translation the same Catalan cultural references as the source texts. As we will see, the translation norms are quite irregular and highlight the poor situation of children's literature at the time. Despite this, some norms can be pointed out, which tend towards adequacy or acceptability. Those tending to adequacy are due to the phenomenon of exportation; that is to say, the producers of the source texts often produced the translations as well. The norms tending to acceptability are due to the pedagogic aims of the publishers, as well as to the longer tradition of children's literature in the Spanish polysystem.

Key words: translation, Spanish and Catalan children's literature, exportation.



Introducción

Podemos considerar el año 1963 como el inicio de la "represa" de la literatura infantil y juvenil (desde ahora LIJ) catalana; es decir, el momento en que se retoma la producción literaria tras el parón que supuso la posguerra. Pues bien, durante estos años de "represa" nos encontramos con dos colecciones pioneras en el campo: *La Galera d'or* y *Desplega vela*. Ambas colecciones comprenden libros escritos en catalán³ y traducidos al castellano para ser publicados de forma simultánea. Son en total cuarenta y ocho

³ Con tres excepciones de *Desplega vela*: una traducción del gallego (Xohana Torres, 1967) y dos del castellano (Candel, 1967, 1969).

títulos editados entre 1963 y 1980, si bien la mayoría de ellos se concentran en los años 60. Se dirigen a los lectores infantiles en general, sin especificar la edad⁴, y tratan temas de la vida cotidiana. Su carácter pedagógico se pone de manifiesto en las últimas páginas, que acogen actividades y, en el caso de *La Galera d'or*, también un vocabulario y una canción.

La editorial catalana La Galera era la responsable tanto de los textos fuente como de los textos meta. El análisis de las normas de traducción de estas colecciones, por tanto, nos puede revelar la situación de la literatura infantil y juvenil del momento, así como la incidencia que puede tener sobre la traducción el fenómeno de la exportación; esto es, cuando la entidad responsable del texto fuente exporta sus productos a un polisistema que en principio no es el suyo propio.

Se presentarán ahora las traducciones del catalán al castellano, obviando los volúmenes de diferente lengua de partida y también las traducciones que se realizaron al gallego y al euskera, coeditadas estas y no exportadas por La Galera como en el caso de las traducciones al castellano. En general no se observan diferencias significativas entre las normas de una colección y otra, por lo que serán presentadas conjuntamente y solo en casos concretos se mencionará alguna particularidad. Lo mismo se puede decir de las distintas traducciones a lo largo del tiempo, que no presentan una evolución evidente de las normas.

1. Normas de traducción

Siguiendo la división establecida por Toury (1995) entre normas inicial, preliminares y operacionales⁵, se puede afirmar que la norma inicial que rige las traducciones de *La Galera de oro* y casi todas las de *Desplega velas* se sitúa en un punto próximo al polo de adecuación, aunque lo suficientemente distante como para permitir casi siempre la naturalidad en el texto meta y algunas domesticaciones. Se pretendía de esta manera crear un texto que leyese con fluidez los niños, catalanes o no, pero

⁴ De hecho, los críticos han recomendado estos libros para niños de entre tres y doce años.

⁵ La norma inicial indica la estrategia general de la traducción, su posición entre adecuación (proximidad al texto de origen) y aceptabilidad (ajuste del texto a la cultura de llegada). Las normas preliminares deciden la selección del texto fuente y si la traducción será directa del original o a partir de otra traducción. Las normas operacionales son las implicadas en el proceso de traducción; incluyen las normas matriciales (de distribución textual) y las lingüístico-textuales (de las palabras o frases seleccionadas).

que conservase las características del texto fuente catalán. El hecho de que se trate de exportaciones, de que las traducciones hayan sido realizadas por colaboradores de La Galera desde el territorio catalán, explica el alto grado de adecuación, ya que la prioridad se concede aquí a los textos de partida. La búsqueda de la lectura fluida se corresponde con la intención pedagógica que guía la labor de La Galera. Los casos de domesticación, por su parte, se deben a la necesidad de hacer comprensible el texto o bien a las fuertes normas de la LIJ castellana; es decir, la mayor tradición de LIJ castellana había impuesto ciertos rasgos en los textos infantiles que los traductores no pueden obviar.

En general el grado de adecuación de las traducciones es similar para los volúmenes producidos por los distintos traductores. Se observan pequeñas diferencias en aspectos concretos, pero globalmente el resultado es similar. Por ejemplo, en Moyà (1969) se observa cierta libertad estilística en las abundantes omisiones, adiciones y sustituciones de palabras; pero al mismo tiempo se mantienen estructuras calcadas del catalán que no resultan naturales en castellano. Otro ejemplo se encuentra en Moyà (1975), en donde las abundantes adiciones, omisiones y sustituciones afectan a veces a la propia situación descrita, y sin embargo muchas de las referencias culturales catalanas se conservan en el texto castellano.

Las normas preliminares de estas colecciones indican que todas las obras catalanas se traducen automáticamente al castellano a partir de su texto de origen. El bilingüismo de los colaboradores habituales de La Galera facilitaba que fueran ellos mismos quienes realizaran las traducciones en muchas ocasiones. En donde no se conoce con seguridad la norma preliminar es en una obra de Díaz-Plaja (1969), seguramente auto-traducida. No se reflejan aquí marcas evidentes de traducción, y por tanto las dos redacciones han pasado por textos de origen en el mercado. Ahora bien, se puede esbozar la hipótesis de que el texto castellano es el meta, puesto que en él se omiten o neutralizan algunas referencias culturales catalanas: “la revetilla de Sant Joan” [la noche de San Juan] → “fiesta grande en la plazoleta” (1969a: 1), “amb els llobatons” [con los lobatos] (1969a: 6)... Este último término, omitido en el texto castellano, hace referencia al escoltismo catalán⁶, asociado a los nuevos valores de la resistencia en tiempos del franquismo. En cuanto al otro texto de Díaz-Plaja (1967),

⁶ Organización que pretende desarrollar, en contacto con la naturaleza, las cualidades físicas y morales de niños y jóvenes.

los archivos de La Galera indican que fue traducido del catalán al castellano, y así se considerará en el análisis.

De las normas operacionales se expondrán a continuación todas las que parecen relevantes para las colecciones, teniendo en cuenta que la brevedad de los textos dificulta la presencia de todas ellas en cada uno de los volúmenes.

1.1. Nivel macro-textual

A nivel macro-textual o de normas matriciales el grado de adecuación es alto: se mantienen las secciones pedagógicas, la misma división de los párrafos e incluso la distribución de cada párrafo en la misma página y en la misma posición, teniendo en cuenta que el diseño editorial y las ilustraciones confieren un ritmo determinado a la narración. Son excepciones a esta norma alguna omisión de los blancos tipográficos entre párrafos (Ollé, 1964a: 17; Valeri, 1966a: 1) y el cambio de posición de un párrafo dentro de la página (Garriga, 1964b: 7).

El tipo de narrador, la caracterización de personajes, las técnicas narrativas, etc. suelen mantenerse en la traducción, aunque se encuentran casos en que no es así. Para empezar, en la obra de Moyà (1975) se modifica la caracterización del protagonista. Así, el muchacho “baixet i valent” [bajito y valiente] (1975: 13), que aún no es un “fatxenda” [orgullosa] (1975: 17), se convierte en la traducción en un héroe “Fuerte”, “ágil” y “chiquito” (1975: 13), orgullosa (1975: 17), que el narrador realza como protagonista y héroe, sobre todo añadiendo el pronombre “él” (1975: 19) y ciertos comentarios: “Hoy se estrena Manolo” (1975: 18), “a lo más alto de la torre” (1975: 20). También se encuentran ligeras modificaciones en la caracterización de los personajes de Mussons (1967). La más significativa afecta a la madre del protagonista, que de ser una gallina con carácter se convierte en un personaje más débil: “arribà a pensar” → “llegó a dudar” (1967: 3), “s’enfada” → “se disgusta” (1967: 4), “està amatent” [está atenta] → “se preocupa” (1967: 4).

En ocasiones un cambio en las personas verbales modifica el narratario, la relación que se establece entre el narrador y los personajes, etc. Frecuentemente se pasa del narratario colectivo al individual: “no us penseu” → “no pienses” (Ollé, 1964c: 19). Sin embargo, no siempre opera esta sustitución: “Ja us n’heu adonat, oi?” → “¿Habéis observado?” (Moyà, 1975: 3). Este ejemplo revela también una menor confianza del narrador en la agudeza de sus narratarios.

En varias ocasiones se sustituyen las personas del plural por formas impersonales, aunque se pueden encontrar otras muchas combinaciones, tanto en la voz de un personaje como en la del narrador. Por ejemplo⁷:

tercera persona → segunda, en que el narrador se dirige al personaje	Ja puede llamarla	Ya puedes llamarla	Ollé, 1964c: 18
Primera persona del plural → primera del singular, en la voz de un personaje	Hem anat	He ido	Cullá & Esteve, 1965: 8
Primera persona del plural → tercera del singular, dejando de implicar al narrador y al narratario	Ja som a la tarda	Ha llegado ya la tarde	Garriga, 1964b: 14

De todas formas estos casos no contradicen la tendencia a conservar las características macro-textuales y narratológicas de los cuentos.

1.2. Nivel micro-textual

1.2.1. Segmentos lingüísticos

A nivel micro-textual o de normas lingüístico-textuales la traducción tiende también a la adecuación, a veces en un grado tan alto que se utilizan calcos sintácticos, como por ejemplo:

- Uso pronominal del verbo “añorar” (Ollé, 1963b: 15)
- Uso no pronominal del verbo reírse: hem rigut → hemos reído (Grupo de Monitores de Cine Infantil, 1969: 1)
- tot i que sóc de paper → con todo y ser de papel (Vives, 1966: 4)

A veces lo que se calcan son idiomatismos: “¡Vamos a bailar!” (Farré, 1969: 2), “sonríe por debajo de la nariz” (Ollé, 1964a: 11). Otras veces aparecen calcos semánticos: tomates “rossos” → “rubios” (Ollé, 1964c: 12), “lampista” (Cullá & Esteve, 1965: 5) con el significado de ‘FONTANERO’ que tiene en catalán. También se debe a la influencia del catalán el uso esporádico de un solo signo de exclamación (por ejemplo en Garriga, 1965b: 4); la ausencia de tilde en palabras

⁷ Todos los cuadros presentan los ejemplos en orden: primero el texto de partida y después el de llegada.

como “oid” (Martorell, 1967: 4) o “reir” (Ollé, 1965a: 9); las tildes graves sobre la “a”: “allà” (Valeri, 1966a: 8); el uso de “Éste” por “Ese” (Aymerich, 1968: 1); etc. Tales normas de la lengua catalana interfieren en las traducciones debido al origen catalán de los traductores.

A pesar de estos casos de excesiva adecuación al texto de origen, también se operan en la traducción muchas pequeñas modificaciones a fin de crear un texto fluido y que suene natural en castellano. Así, las omisiones suelen afectar al nivel de la palabra, a menudo a palabras que no aportan ninguna información relevante: “molt” [mucho], “aquí”, “ja” [ya]... Con menos frecuencia las omisiones afectan a frases, comentarios o cláusulas completas, lo que a veces hace el texto menos explicativo o menos expresivo: “fins dalt” [hasta arriba] (Cots, 1966 TO⁸: 16), “Cap dels altres nens que jugaven no sabia on era” [Ninguno de los otros niños que jugaban sabía dónde estaba] (Valeri, 1965a TO: 1), “Potser s’avorreix com una ostra...” [Igual se aburre como una ostra...] (Garriga, 1964a TO: 24)... En alguna ocasión la omisión de una palabra o expresión coloquial hace que se eleve ligeramente el tono del lenguaje: “Si, ves” (Valeri, 1965a TO: 8), “Noi!” [¡Chico!] (Valeri, 1966a TO: 1). La omisión puede deberse también a la dificultad de la traducción (por ejemplo “em fan festes” [literalmente, me hacen fiestas], Ollé, 1963a TO: 9) o a cuestiones ideológicas: por considerar despreciativo el comentario “encara que només siguin culleretes” [aunque solo sean renacuajos] (Ollé, 1963a TO: 8), por no aceptar que un niño vaya “de l’estació al Barri Nou, en taxi” (Panosa, 1965 TO: 9) sin acompañantes, etc. Cabe destacar también los comentarios que hacen referencia a la cuestión de la lengua, omitidos en castellano tal vez por considerar que el tema no tiene tanta importancia en una cultura central con una lengua prestigiosa:

Ell més s’estimaria dir-se Joan, o Pere, o Pau, però, com que és americà, li varen posar Douglas, que diuen que és molt semblant. [...]

Esta [sic] molt content del seu nom; es creu que, com que és americà, li dóna més importància.

[A él le gustaría más llamarse Joan, o Pere, o Pau, pero, como es americano, le pusieron Douglas, que dicen que es muy parecido. [...]

Está muy contento con su nombre; se cree que, como es americano, le da más importancia.]

(Ollé, 1963b TO: 4)

⁸ Se cita de esta manera el texto de origen del volumen indicado.

Las adiciones, menos frecuentes que las omisiones, tienen a menudo un carácter explicativo: “emblanquinen” → “encalan las fachadas de las casas” (Ollé, 1965b: 1), “pujar” → “subir a la montaña” (Garriga, 1965a: 8). A veces se añade una palabra por razones estilísticas: “mucho” (Hernández, 1968: 16), “Decidme” (Moyà, 1969: 16)... En algún caso las adiciones son de tipo embellecedor (“tan radiante”, Ollé, 1964c: 22) o ideológico, buscando lo políticamente correcto: “cada nen” → “cada niño y cada niña” (Valeri, 1966a: 9). En una ocasión se añade una forma de cortesía que eleva el tono del texto, tal vez en un intento de transmitir los buenos modales a los lectores: “usted” (Valeri, 1966a: 6). Sin embargo, solo en un caso se añade un fragmento superior al nivel de la cláusula, encaminado en este caso a personalizar el desfile que se presenta: “[...] ¿ves el gigante del mazo? Pues ese lo lleva tu tío [...]” (Moyà, 1975: 9).

Son frecuentes los cambios de posición de elementos en la frase o en la cláusula, por motivos estilísticos, pero su repercusión en la historia global es nimia. Ninguna secuencia se ha desplazado en la traducción a una página distinta de la que ocupaba en el texto fuente, salvo la mención a la “comitiva” de *En Maginet “Tap de bassa”* (Moyà, 1975 TO: 11), que se desplaza a la página 9. Aparte de este, el cambio de posición más destacado es el de los verbos *dicendi* junto con la mención al personaje que habla. Ambos elementos se sitúan a veces en el texto catalán antes de la intervención en estilo directo, mientras que en la traducción está después, siguiendo las normas más habituales de la LIJ castellana:

i va preguntar-li: -T'agrada la pluja?	-¿Te gusta la lluvia? –preguntó Polen	Moyà, 1969: 9
---	---------------------------------------	---------------

En la selección del léxico se tiende a sustituir palabras comodín, o utilizadas con mucha frecuencia en el lenguaje cotidiano, por términos más precisos: “fem” [hacemos] → “celebramos” (Ollé, 1965b: 9), “surten” [salen] → “brotan” (Gasch, 1966: 1)... Puede ocurrir también con perífrasis: “camps de blat” [campos de trigo] → “trigales” (Ollé, 1963b: 10), “bons per a menjar” [buenos para comer] → “comestibles” (Fuster, 1969: 9). Frente a este grupo de palabras, que parecen seleccionadas para enriquecer el vocabulario del libro y del niño lector, se encuentran otras que ponen de relieve la proximidad de la traducción al polo de adecuación. Me refiero a palabras poco usuales en castellano que traducen otras más comunes en catalán: “ganeta” → “gazuza” (Gasch, 1966: 8), “eixerit” → “avisado” (Hernández,

1968: 3), “QUEVIURES” → “COLMADO” (Ollé, 1965b: 5)... El resultado es, por tanto, la elevación estilística, frecuente en las traducciones de este período (Marisa Fernández 1996). Sin embargo, en este caso dicha elevación contrasta con el estilo coloquial que impera en la mayoría de los textos, por lo que parece que se trata más de intentos de adecuación que de elevación estilística de la obra.

En “Despliega velas” se sustituyen algunos sustantivos en plural por su correspondiente singular, sin motivo aparente: “els estables” → “el establo” (Farré, 1969: 1), “els trombons” → “el trombón” (Martorell, 1967: 7)... También es frecuente aumentar o reducir el número de diminutivos, sin que haya una norma evidente al respecto: “poble” → “pueblecito” (Hernández, 1968: 3), “ampolla” → “botellita” (Albó, 1971: 23), “ocellets” → “pájaros” (Cots, 1966: 14), “cosinets” → “primos” (Espinàs, 1968: 1)...

En la traducción de los adjetivos se suelen mantener los superlativos creados por la repetición del adjetivo, aunque a veces se introduce alguna variación: “fluix, fluixet” → “flojo, flojito” (Ollé, 1965a: 4), “fosc, fosc” → “oscuro, muy oscuro” (Hernández, 1968: 12). En ocasiones el adjetivo especificador se convierte en epíteto al anteponerse al sustantivo, sobre todo en Cots (1967) y Valeri (1967); por ejemplo: “remor suau” → “suave rumor”, “roselles delicades” → “delicadas amapolas” (1967: 7); “pipa petita” → “pequeña pipa”, “mariner molt vell” → “viejo marino” (1967: 4).

El uso de los pronombres en las traducciones destaca en unos pocos casos de leísmo, tanto de personas como de vegetales o animales; respectivamente: a Andrés “le llama” (Ollé, 1964c: 16), al abeto “no le vería” (Cots, 1966: 16), al pollito “le perdonó” (Mussons, 1967: 17). En estos casos el leísmo puede considerarse un recurso para personificar los personajes animales y vegetales, dado que el leísmo de persona es el único aceptado por la normativa del castellano. Con la misma finalidad pueden estar contruidos los complementos directos con la preposición “a”, inexistentes en catalán, que humanizan personajes de las traducciones de *La Galera de oro*: “ver a nuestro renacuajo” (Ollé, 1963a: 8), “ver a mi abeto” (Cots, 1966: 10), “encontrar al barquito grande” (Ollé, 1965a: 9).

En cuanto a las conjunciones, no es infrecuente que se añadan en la traducción para marcar de manera más explícita la relación lógica que une diferentes partes del discurso, a fin de facilitar la comprensión del texto y el aprendizaje de estas relaciones sintácticas:

Ø	porque	Ollé, 1964c: 21
Ya ho veig!	Ya veo por qué:	Garriga, 1965a: 7
¡Oh!	Pero	Valeri, 1968: 6

Sin embargo, en *Despliega velas* se observa una ligera tendencia a sustituir las cláusulas relativas por otras construcciones más sencillas:

Aposición	en Joan, que és el meu germà gran	Juan, mi hermano mayor	Espinàs, 1968: 1
Yuxtaposición	s'hort, on l'amo i madona planten arbres fruiters.	el huerto; allí padre y madre plantan árboles frutales.	Farré, 1969: 1
Cláusulas temporales coordinadas	en fer-se fosc, quan acabaran la festa	cuando se haga de noche y termine la fiesta	Valeri, 1968: 8

Como vemos, los cambios operados en la traducción que facilitan la lectura se combinan con otros que la pueden dificultar, como aquellos que promueven la extensión del vocabulario del lectorado. Existe, por tanto, cierto grado de incoherencia que hace pensar que los traductores manipulaban⁹ el texto con unas intenciones pedagógicas marcadas, pero sin una formación sólida en el ámbito de la traducción.

Otro ejemplo se encuentra en las repeticiones léxicas o de otro tipo de palabras. Aunque en alguna ocasión aumentan en la traducción, es más habitual que se deshagan. Se enriquece de esta manera el vocabulario del libro, al tiempo que se rompe el paralelismo en alguna ocasión:

grossos (dos veces)	altos, grandes	Cots, 1966: 6
mortero (dos veces)	argamasa, mortero	Cullá & Esteve, 1965: 4 ¹
tampoc (dos veces)	tampoco, apenas	Cuadrench, 1974: 15
pateix, es posa trist [sufre, se pone triste]	sufre. Sufre	Moyà, 1975: 6

⁹ Sobre el concepto de "manipulación" en la traducción, ver Hermans (1985).

El número de idiomatismos es similar en las dos redacciones de las obras. Se suele utilizar para la traducción un equivalente con pequeñas diferencias: "la casa a coll" → "la casa a cuestras" (Garriga 1965a: 8), "comes ajudeu-me" → "¡pies para qué os quiero!" (Aymerich 1968: 7). Cuando no existe este equivalente con similitud formal se utiliza una expresión diferente: "vam-ell-ara" → "Irámos bien" (Farré 1969: 8), "de debò" [de verdad] → "con toda su alma" (Cots 1966: 8). Muy ocasionalmente se utiliza una frase hecha cuando no la había en el texto de partida: "de tota mena" [de todas las formas] → "de mil y una manera" (Hernández 1968: 4). En cambio, en *Despliega velas* se reduce el número de frases hechas: "els agrada una cosa de no dir" → "les entusiasma" (Farré 1969: 1), se omite "fa uns ulls com unes taronges" [literalmente: hace unos ojos como unas naranjas] (Díaz-Plaja 1967: 2).

La traducción de palabras, frases o cláusulas en bloque puede tener otras causas y efectos, por ejemplo:

Reparto sexista de roles	Nosaltres [género no marcado] hem parat la taula	Nosotras [femenino] hemos puesto la mesa	Gasch, 1966: 8
Efecto embellecedor	l'aigua de la pluja [el agua de la lluvia]	el agua que caía de las nubes	Moyà, 1969: 9
Se crea una relación intertextual con Cots (1967), de la misma colección, al personalizar la lluvia	es posà a ploure [empezó a llover]	a la lluvia le dio por llover	Moyà, 1969: 9

En general se mantiene un alto grado de coloquialidad, aunque a veces se reduce en las traducciones:

què t'empantolles tu, ara! [¿Pero qué dices, tú?]	¿Quién te lo ha dado?	Garriga, 1964b: 12
és clar! [¡Claro!]	naturalmente	Grupo de Monitores de Cine Infantil, 1969: 5
cap el magatzem! [¡Al almacén!]	vayamos al almacén.	Vallverdú, 1969: 4

También se incrementa a veces, en los volúmenes de *La Galera de oro*, el número de fórmulas propias de los cuentos infantiles, manifestando así una mayor tradición de este género en la LIJ castellana, debido a su mayor volumen de producción:

Aquesta flor [Esta flor]	Todo empezó la mañana en que esta flor	Moyà, 1969: 3
petita [pequeña]	pequeña, tan pequeña	Cots, 1967: 3
es podia tallar [se podía cortar]	había llegado el momento de talarlo ²	Cots, 1966: 19

Un caso particular se presenta en *Si bufà es vent* (Farré, 1969 TO), cuyo texto está escrito en la variedad dialectal de Menorca. Este aspecto, que se aprovecha didácticamente con un vocabulario en la última página, desaparece en la traducción, escrita en el castellano estándar sin marcas de ningún dialecto geográfico.

Con respecto a los tropos y figuras poéticas, ocasionalmente desaparecen en el texto meta:

Metáfora	a casa seva [a su casa, de un renacuajo]	a su estanque	Ollé, 1963a: 15
Símil	-Estem fent un nuvolàs com una casa. [Estamos haciendo un nubarrón como una casa]	-¡Oh!, ¡qué nube tan hermosa estamos formando!	Garriga, 1964a: 7
Sinécdoque	tener algo “para la boca...”	“para comer”	Garriga, 1965c: 8
Personificación	cartas “companyes” [cartas “compañeras”]	“otras cartas”	Cuadrench, 1965: 12

1.2.2. Elementos gráficos

La puntuación varía bastante entre los textos de partida y los de llegada, constituyendo así uno de los aspectos en que los traductores actuaron con mayor libertad. Aparte de las normas propias de cada lengua, hay traducciones que en general presentan más pausas y más intensas que su texto fuente, tal vez para ajustarse

al lento ritmo de lectura del niño (Ollé, 1963a; Garriga, 1964a). Los casos locales en que aumentan o se intensifican las pausas también son abundantes, aunque encontramos asimismo ejemplos contrarios:

Aquí tenim en Toni; duu un cotxe de bombers; la Roser amb un bressol, l'Enric duent un tren i un avió; la Núria portant la cuina.	Aquí tenemos a Antonio; lleva un coche de bomberos. Rosario, con una cuna. Quique llevando un tren y un avión. Nuria trae su cocina.	Valeri, 1966a: 2
En Joan em mira, i em sembla que està content.	Juan me mira y me parece que está contento.	Espinàs, 1968: 3

También hay varios casos de construcciones asindéticas que se transforman en polisindéticas o viceversa:

barris, jardins	barrios y jardines	Panosa, 1965: 1
un ou, salsa de tomàquet, banana fregida	huevos y plátanos fritos y salsa de tomate	Fuster, 1969: 1
enganxen sa mula al carro i van a romandre al poble	enganchan la mula al carro, van a quedarse en el pueblo	Farré, 1969: 1

Los guiones se añaden a veces para señalar el diálogo, siguiendo las normas más implantadas en la literatura castellana: “a portar el berenar, va dir la mare” → “a llevar la merienda –dijo la madre” (Gasch, 1966: 2). Alguna vez, en cambio, ocurre lo contrario: “–Buenos labradores –diuen les terres–” → “–Buenos labradores, dicen las tierras” (Fuster, 1969: 4). Igual libertad creativa parece regir los signos de exclamación e incluso a veces los de interrogación, que tanto pueden aumentar como disminuir en número durante el proceso de traducción:

–Què et passa, noi, què és tant badar?	¿Qué te pasa, chico? ¿Qué haces ahí embobado?	Hernández, 1968: 8
Aquest ocellet no és d'aquí	¡Este pajarito no es de aquí!	Valeri, 1968: 4
busquem-la!	busquémosla	Valeri, 1965a: 1

También el uso de las mayúsculas parece aleatorio e incluso incoherente a lo largo de un mismo libro. Aunque normalmente se usan mayúsculas en los mismos casos para los dos textos implicados, no siempre ocurre así:

Sol	sol	Aymerich, 1968: 3
“La Girafa que volia ser Reina” [título de un cuento]	“La jirafa que quería ser reina”	Aymerich, 1968: 1
bibliotecària	Bibliotecaria	Díaz-Plaja, 1967: 7

En Moyà (1975: 22) se recurre a la negrita para resaltar los nombres de las torres humanas, sin que ocurra lo mismo en el texto fuente. De esta manera es mayor la analogía con los glosarios de la colección, cuyas palabras glosadas se presentan en negrita. Pero también aumenta la extranjerización (el exotismo) de la traducción al resaltar los préstamos del catalán.

Sobre todo en la puntuación y la ortografía se encuentran algunos errores en los textos fuente que son subsanados en la traducción y otros que aparecen por primera vez en el texto meta. Aunque seguramente estos errores no se deben a los escritores sino a quien tipografió o copió los textos, no dejan de constituir pequeños defectos en unos libros que deben reforzar el conocimiento de la lengua y sus convenciones en los primeros lectores. Por ejemplo:

Ausencia de punto	de corda Amb	Martorell, 1967: 3
Error ortográfico	GARAGE	Valeri, 1966a: 4
Anacoluto	País donde los árboles se les caen las hojas	Besora, 1977: 19
Forma incorrecta	hayán países	Besora, 1977: 19

En Valeri (1966a: 1) se omite el nombre de José en la presentación de los personajes, seguramente por error, ya que José aparecerá en la página siguiente. Se trata, pues, de un descuido que puede provocar desconcierto en un lector metódico, pero que pasará desapercibido en la mayoría de los casos.

La distribución de las palabras por línea, pensada con criterios pedagógicos, se mantiene frecuentemente en las traducciones, aunque también presenta abundantes casos de redistribución. En ocasiones una división diferente se crea pensando en la entonación para la lectura en voz alta, como parece ocurrir en Rifa (1965). Otras

veces el espacio disponible en la página parece condicionar la división por líneas (Garriga, 1965: 8). En algún caso la traducción ignora cualquier separación específica de las líneas (Valeri, 1966a: 1).

1.2.3. Páginas finales

Las páginas de preguntas y actividades siguen más o menos las mismas normas de traducción que las comentadas hasta aquí, aunque podemos fijarnos en algunas cuestiones específicas. Por ejemplo, son muy frecuentes en estas páginas los cambios de personas ya indicados, que resultan impredecibles y de abundante casuística. En las páginas de vocabulario de *La Galera de oro* se mantienen las mismas entradas y las mismas ilustraciones, salvo alguna excepción. La frecuencia con que se usan estas palabras puede variar de una lengua a otra, pero también varía dentro del mismo libro entre las distintas entradas del vocabulario. En cuanto a las palabras que cambian, a veces son las que se relacionan léxica o semánticamente con el término principal de la entrada, y que son destacadas en negrita para favorecer su aprendizaje. Puesto que no todas estas palabras tienen su equivalente directo en castellano, a veces las traducciones suprimen el segmento, lo traducen sin utilizar la negrita o lo compensan añadiendo otra palabra interesante para enriquecer el vocabulario del niño. Por ejemplo:

Es pot dir sobre i es pot dir envelop . [Se puede decir sobre y se puede decir “ envelop ”]	∅	Cuadrench, 1965: 20
bèstia - bestiar	animal - ganado	Ollé, 1964c: 24
flocs, borralls o borrallons / Això és una font .	copos / Esto es un manantial . Es una fuentes .	Garriga, 1964a: 24

De esta manera se mantiene el interés didáctico del glosario y un número similar de palabras nuevas para el lector.

También resulta interesante fijarse en las canciones y poemas que presentan algunos volúmenes, tanto en las páginas finales de *La Galera de oro* como los insertados en el texto de los cuentos. Las estrategias de traducción son las mismas en ambos casos: cuando se trata de canciones populares el traductor las sustituye

por otras que también se relacionan con el tema del libro. Este cambio obliga a modificar la partitura y a veces las ilustraciones en las páginas finales de *La Galera de oro*. Cuando, por el contrario, la canción o poema es creado para el libro catalán, o compuesto por un autor conocido, se opta tanto por la traducción como por la sustitución. Veamos individualmente las canciones de las páginas finales:

En Cots (1966) se mantiene la misma partitura e ilustración que en el texto de partida. Se opera una traducción bastante libre en cuanto a la selección léxica y las construcciones sintácticas, pero de significado y ritmo similar. El tipo y esquema de rima varía un poco, pero no resulta muy relevante. Estas mismas normas son las que rigen la traducción gallega de la canción.

En Garriga (1964a) se sustituye una canción popular por otra. Puesto que ambas están relacionadas con la lluvia, se mantienen las ilustraciones superior e inferior, pero se añaden “la Virgen de la Cueva” y dos elementos tópicos en la LIJ: los pájaros y las flores. De esta manera la traducción entronca con la tradición de LIJ castellana durante el franquismo. Además se suprimen las ilustraciones de brujas que funcionaban como notas en el libro catalán, haciendo la partitura menos lúdica y fantástica pero más aceptable ideológicamente y más fácil de leer. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la partitura en castellano ya supone una mayor dificultad tanto en el número de notas como en la tonalidad: está en Re Mayor y no en Do Mayor como la canción catalana.

También en Ollé (1963a) se sustituye una canción popular catalana por otra en castellano, incluso más relacionada con el tema del libro: es sobre una rana y no sobre la lluvia, como la del texto de partida. Se cambian por tanto las ilustraciones, que en ambos casos constituyen las notas musicales. Las diferencias aquí se establecen en la tonalidad (Sol Mayor en catalán, Do Mayor en castellano), el ritmo (binario frente al ternario de la traducción) y en el espacio que ocupan partitura y letra, ya que la canción castellana tiene una melodía breve que se repite a lo largo de un texto relativamente extenso. Esta canción puede resultar, por tanto, más fácil de tocar en un instrumento a pesar de su ritmo ternario.

En Ollé (1965a) también se sustituye una canción popular por otra que parece serlo, aunque resulta mucho menos conocida. Aquí las ilustraciones permanecen inalteradas y el ritmo es el mismo, aunque en la canción castellana se produce un cambio de tonalidad y por eso resulta más compleja.

En las páginas finales de Ollé (1964b) se reproducen unos versos de Verdaguer en que se juega con los sonidos que hacen distintos tipos de pájaros. Estos textos no tienen su equivalente en castellano ni admiten una traducción literal, puesto que perderían su valor onomatopéyico. Se opta, por tanto, por realizar distintos tipos de traducción o adaptación, tales como:

- Traducción del significado y conservación de sonidos similares: en el texto del ruiseñor. Se sustituye aquí la referencia a un topónimo catalán, “Mas Nou”, por un personaje tópico en la LIJ castellana: el “leñador”. Por otra parte, la referencia al “plat de vi” [plato de vino], inaceptable por cuestiones ideológicas en la LIJ castellana (considerando que los niños no deben tomar bebidas alcohólicas), hace cambiar el significado: “ha cantado la perdiz”.

- Traducción del significado pero con distintos sonidos: en el texto del gorrión. En otro texto, el de la golondrina, la traducción del significado es parcial y se recurre a más repeticiones y una onomatopeya. Se omite también la referencia a Montserrat, símbolo de los catalanistas:

M'he llevat, m'he rentat, he esmorzat, he anat a Montserrat i tu encara ets al llit? Llevat de matí, de matí!	Quiric, quiric. Dormilón, dormilón, madruga un poquitín, un poquitín.
--	--

- Conservación de sonidos similares pero cambio del significado, también en las palabras que introducen los versos: en los textos del picamaderos y el cuco.

- Cambio del significado y de los sonidos: en el texto de la codorniz. El cambio parece deberse al intento de imitar el canto de la codorniz a través de la nueva palabra.

En general se utilizan en castellano menos neologismos y palabras sin significado. Se producen por tanto adaptaciones, omisiones o sustituciones de las referencias culturales catalanas y numerosos cambios en los textos introductorios operados ya desde la redacción catalana. Pese a todo, al final de las dos páginas se atribuyen los textos a Verdaguer, tanto en castellano como en catalán. Se indica asimismo la lengua de partida y se conserva el tratamiento del autor, aunque se

traduce su nombre de pila: Mosén Jacinto Verdaguer. Vemos en este caso, pues, que la traducción es incoherente, ya que utiliza distintas técnicas de traducción para problemas similares.

En las páginas finales de Moyà (1969) se reproduce un poema de Manuel F. Juncos que sustituye a otro de Joan M^a Guasch, indicando ambos el nombre del autor. Las dos composiciones son sobre plantas y tienen un nivel de complejidad similar, aunque el poema castellano es más breve y de versos ligeramente más largos: octosílabos en lugar de hexasílabos y heptasílabos.

En Ollé (1965b: 9) se reproduce una canción en la que se combina la estrategia de traducción literal con la adaptación cultural de los alimentos, tal vez para acentuar el carácter humilde de la comida: “No en volem de bacallà” [No queremos bacalao] → “No queremos sopa y pan”.

1.2.4. Referencias culturales

En cuanto a los poemas y canciones insertos en el texto de los cuentos, suelen traducirse según el significado, aunque se modifique el ritmo y la rima. Ocurre así en Ollé (1964c: 18¹⁰) y Capmany (1972: 16). En Martorell (1967), a pesar de que la música es el centro temático del libro, sucede algo similar aunque no siempre la traducción se guía por el significado del texto. Los cambios, pues, producen otros efectos como la desaparición de la aliteración: “El corn, el corn, respòn tot sol” [El cuerno, el cuerno, responde solo] → “La trompa suena sin cesar” (1967: 7).

Cuando lo que se inserta es el título o el comienzo de una canción popular se recurre de nuevo a la sustitución por una canción en castellano de tema similar: “Els tres tambors” → “Mambrú” (Hernández 1968: 2), “Heu sentit el rossinyol...” → “Cu-cú, cu-cú, se oye cantar...” (Valeri, 1965a: 2). Este último caso, además, permite mantener la referencia a que la flauta parece un pájaro. No sucede lo mismo con los poemas de Valeri (1965a: 4), seguramente ambos de autor aunque no se dice en el libro¹¹. Los dos tratan sobre las cerezas, pero solo el catalán permite la relación intratextual con las “arracades” [pendientes] que hacen los alumnos en la ilustración.

¹⁰ Aunque esta composición fue creada para la ocasión, repite esquemas de canciones infantiles populares.

¹¹ El poema catalán es el mismo que aparece en Moyà (1969), por lo que sabemos que es de Guasch. Del castellano no he encontrado ninguna referencia.

La composición castellana, además, resulta más extensa y difícil de comprender para los primeros lectores:

Cirerer petit, cirerer florit que fas arracades. [Cerdera pequeña, cerdera florida que haces pendientes.]	Tras las hojas verdes las cerezas rien, rojos farolillos en un cielo verde
--	---

Similar a un proverbio es el lema de cada volumen de *La Galera de oro*, reproducido en las cubiertas y en las páginas preliminares. Suele poseer rima tanto en el texto de partida como en el de llegada, aunque no siempre las palabras que riman se sitúan al final de línea. En una ocasión (Garriga 1964a) se crea rima en donde no la había, formando además cierta reminiscencia de las “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique, un clásico de la poesía castellana medieval:

l'aigua surt del mar i a la mar torna	el agua sale del mar y a la mar va a parar
--	---

Es evidente que los destinatarios principales de este libro no reconocerán la referencia intertextual, ya que su conocimiento de mundo es más limitado que el de los adultos. Se trata, por tanto, de un “intento de hacer atractivo para adultos un producto infantil” (Lorenzo 2005: 135). Es decir, es un guiño que el traductor realiza, ya sea conscientemente o de forma inconsciente, a los mediadores: adultos que compran, leen o seleccionan el libro para el lectorado infantil. De ahí que se encuentre la reminiscencia en la portada del libro, como una forma de apelar al mediador. En este caso no parece haber una pretensión de que el adulto disfrute con la lectura, sino simplemente de que el libro le llame la atención y decida su selección.

En dos ocasiones la traductora se toma la libertad de expandir el lema o modificarlo completamente. En el primer caso se trata de un refrán en castellano que se había traducido parcialmente al catalán. En la traducción castellana de la obra el

refrán aparece casi al completo, pero omitiendo la referencia al diablo¹², que debió de funcionar como tabú para la LIJ del momento:

Companyia de tres, companyia és.	Compañía de uno compañía de ninguno; compañía de dos compañía de Dios, compañía de tres, compañía es.	Ollé, 1963b
-------------------------------------	--	-------------

En Garriga (1964b) la referencia al castigo divino se sustituye por una alusión a la inocencia propia de la infancia. La justificación se encuentra en que el lema catalán está tomado del refranero popular, mientras que el castellano fue creado para la ocasión y transmite una visión más positiva, propia de la nueva LIJ del momento:

la cabra pels seus pecats porta els genolls pelats [la cabra por sus pecados lleva las rodillas peladas]	cabra chica cada día es niña
--	------------------------------------

En el ámbito de las referencias culturales el grado de adecuación y aceptabilidad depende sobre todo de los diferentes aspectos que se observen. Así, los nombres de los autores de los libros aparecen en catalán o castellano según la lengua del libro, independientemente de que se trate del texto de origen o la traducción. De esta manera se refuerza la normalización del catalán en la antroponimia y se respetan al mismo tiempo las normas de la LIJ castellana, según las cuales los nombres propios solían ser traducidos (Díaz, 2003: 202): Maria → María, Benvingut → Bienvenido (Moyà, 1975), Francisco → Francesc (Candel, 1969). El nombre de un grupo también se ha traducido, a pesar de las mayúsculas iniciales: “Grup de Monitors de Cinema Infantil” → “Grupo de Monitores de Cine Infantil” (1969). Las excepciones son: Delbert, porque su nombre no existe en castellano; Joan Fuster, porque era ya un escritor muy conocido; y los nombres de alumnos y profesores en el texto

¹² El refrán acaba: “Compañía de cuatro, compañía del diablo”.

dirigido por Sanou (1980). En este último libro todos los escritores son nombrados en catalán, sin artículo, como si este dato proporcionara veracidad al origen colectivo del cuento: “Anna, Francesc, Oriol y Mireia” (1980: 2).

Los apellidos de los autores se citan sin cambios en las dos redacciones, debido a la común creencia de que los apellidos no poseen traducción. Lo que sí se opera en ellos es una adaptación ortográfica que afecta únicamente a las tildes, siempre agudas en castellano aunque fueran graves en catalán: Balanyà → Balanyá (Fuster 1969), Díaz-Plaja → Díaz-Plaja (1967), Rifa → Rifá... Un caso especial lo constituye Mussons i Artigas (1967), que en castellano aparece sin la conjunción “i”.

Los personajes de los cuentos suelen presentarse solamente con su nombre de pila. Se traducen casi siempre, siguiendo las normas de la LIJ castellana (Jesús Díaz 2003: 202): “la Roser, l'Enric, la Núria” → “Rosario, Quique, Nuria” (Valeri, 1966a: 1). Suelen mantenerse los hipocorísticos, aunque no siempre sucede así: “L'Andreuet” → “Andresillo” (Ollé, 1964c: 8), “Pep-Toni” → “José Antonio” (Garriga, 1965c: 1). En el texto del Grupo de Monitores de Cine Infantil (1969: 3) se mantiene un hipocorístico propio del ámbito catalán: “Mariona”. Por otra parte, en castellano parece más frecuente que el nombre acompañe al parentesco: “conco” → “tío Juan” (Farré, 1969: 5), “L'oncle” → “tío Roberto” (Moyà, 1975: 14). A veces el nombre en castellano es mucho menos frecuente que en catalán, o inexistente: “Tineta” → “Tinita” (Valeri, 1965a: 7), “Oriol” (Aymerich, 1968: 2). En una ocasión la traducción de la página final es incoherente con la del cuento, ya que utiliza un nombre distinto para un mismo personaje: “Mireia” → “María”/“Maruja” (Garriga, 1965c: 1, 9). Cabe destacar también la traducción de “Ton” por “Antón”, forma propia de Aragón que se corresponde con la localización de la acción.

Cuando el nombre del personaje cambia en la traducción suele ser por algún motivo:

Porque no existe en castellano	Magnet	Manolo/Manolín	Moyà, 1975
	Dalmau	Antonio	Hernández, 1968: 23
Porque se busca un equivalente fónico y pragmático	Pere	Pepe	Ollé, 1964c: 25
	Quim	Quique	Cuadrench, 1965: 2

Los nombres y apodos alegóricos o inventados también se traducen, transmitiendo por tanto su significado tanto en la lengua de origen como en la lengua meta: “la Neu” → “la Nieve” (Aymerich, 1968: 9), “Home dels Núvols” → “Hombre de las Nubes” (Sanou, 1980: 6), *Rondineta i Lleugera* → *Gruñona y Delgadina*, “Tap de bassa” [dícese de la persona muy baja] → “Tachuela”. Este último apodo posee el significado que mejor caracteriza al personaje, ‘PERSONA BAJA’, pero solamente en algunos países americanos de lengua castellana. En España, por tanto, no es habitual y puede sonar más despectivo.

Solo en una ocasión aparece un personaje con apellido y este se traduce, en consonancia con la traducción de nombres pero en contraposición con los apellidos de los autores: “Carreres” → “Carreras” (Martorell, 1967: 7).

Los nombres de animales de compañía suelen mantener la misma forma cuando no conllevan ningún significado: “Mustel” (Garriga, 1965c: 1), “Dick” (Gasch, 1966: 7). En cambio, cuando los animales son personajes con rasgos antropomórficos a veces se traducen sus nombres: *PIU PIU* → *PIO PIO*, “Saltiró” → “Saltarín” (Mussons, 1967: 4), “Mare Moixó” → “Madre Pájaro” (Moyà, 1969: 10). En este último caso la traducción se aparta de la tradición literaria infantil, según la cual el nombre esperable sería “Mamá Pájaro”¹³. En otras ocasiones los nombres se sustituyen por otros, que provocan una ligera modificación en la caracterización del personaje y favorecen unas asociaciones intertextuales o intratextuales distintas:

Polida [Limpia]	Espuma	Garriga, 1964b: 5	
Novella	Campanilla	Garriga, 1964b: 5	El nombre catalán alude a la juventud de la cabra, que explica su comportamiento infantil. El nombre de la traducción, en cambio, provoca asociaciones intertextuales como por ejemplo con el personaje homónimo de <i>Peter Pan</i> (Barrie, 1987).

¹³ Siguiendo ejemplos como: Vivian (2005), García (2008).

Picagrà [Picagrano]	Patirrojo	Mussons, 1967: 4	Se pierde la relación con el texto de la página 17, en que se habla de los granos que come el pollito.
------------------------	-----------	---------------------	--

Los topónimos suelen traducirse: “VILANOVA” → “VILLANUEVA” (Garriga, 1965a: 3), “Pi Gros” → “Pino Grande” (Valeri, 1966b: 4), “Pirineu” → “Pirineo” (Gasch, 1966: 1). Lo mismo ocurre con los micro-topónimos que ya en el texto de origen eluden la localización de la acción en una ciudad concreta: “Barri Nou” → “Barrio Nuevo”, “Mercat Central” → “Mercado Central” (Panosa, 1965: 9). En cambio, cuando un cuento se localiza en un lugar concreto para transmitir formas de vida propias del lugar las estrategias de traducción de topónimos pueden ser más variadas: “Son Uastre” (Farré, 1969: 1) se mantiene como forma de extranjerización; “Pla d'en Guillem” → “Pla de Guillem” (Gasch, 1966: 3) muestra una traducción parcial que solo afecta al artículo, seguramente porque se pretende adaptar la ortografía eludiendo el apóstrofe; “fira de Sant Ponç” → “feria de San Poncio” (Vallverdú, 1969: 1) se traduce a pesar de que aparece en catalán dentro de la ilustración de la cubierta; “Segrià” → “Lérida” (Vallverdú, 1969: 1) muestra un topónimo más amplio para permitir la localización a aquellos que no son catalanes. En *Cots* (1967: 3) se neutralizan y abrevian las referencias a Barcelona, ya que esta ciudad posee un significado especial en la LIJ catalana, pero no era propia del imaginario de la LIJ castellana:

El resultado es una mayor indeterminación espacial y un guiño más sutil para los lectores que conozcan Barcelona, puesto que la Plaça de Catalunya permanece en la ilustración de la página 14.

Los nombres extranjeros, inventados o no, se mantienen siempre igual que en el texto de partida: “Douglas” (Ollé, 1963b: 4), “Ekal” (Valeri, 1967: 3), “W. Geisser” (Martorell, 1967: 2).

Las onomatopeyas en ocasiones se adaptan fónica y ortográficamente, siguiendo las convenciones de la lengua y la literatura castellanas: *PIU PIU* → *PIO PIO*, “Quiquiriqic” → “Ki-ki-ri-kiii” (Mussons, 1967: 19), “xsst!” → “¡chiss!” (Martorell, 1967: 8) para pedir silencio. En alguna ocasión la onomatopeya cambia totalmente:

Ho, ho, ho!	Ea, ea, ea	Valeri, 1966a: 3	para dormir a alguien
Bup, bup!	Guau, guau	Garriga, 1964b: 16	

Muchas veces se mantiene la onomatopeya igual que en el texto fuente, ya sea porque coincide en las convenciones de las dos lenguas, ya porque no se ha fijado en castellano una forma distinta: “ring” (Albó, 1971: 16), “Marramiauuu” (Mussons, 1967: 19), “Grrru” (Mussons, 1967: 15) para el gruñir de un cerdo. En ocasiones la adecuación es excesiva y la onomatopeya no respeta las convenciones castellanas: “rac-rac” (Valeri, 1965b: 5) para el croar de una rana, “¡Nang! ¡Nang!” (Valeri, 1966a: 5) para una sirena de bomberos. Podemos decir, pues, que ante las onomatopeyas los traductores actúan de manera impredecible, ya que adoptan diferentes estrategias incluso dentro del mismo texto.

En cuanto a las interjecciones y breves exclamaciones, hay algunas que se mantienen igual o con adaptación ortográfica en castellano: “Oh” (Valeri, 1966b: 7), “¡Ah, sí!” (Cullá & Esteve, 1965: 5), “Ui!” → “¡Huy!” (Cots, 1966: 11). La mayoría, sin embargo, cambia de forma, tanto las interjecciones como las breves exclamaciones que dotan el texto de expresividad y subjetividad: “Ep” → “Hala” (Vallverdú, 1969: 4), “Manoi” → “Menuda” (Gasch, 1966: 5), “Uf!” → “¡Uy!” (Albó, 1971: 3). En este último caso la traducción ya no sugiere aburrimiento, por lo que transmite unas connotaciones diferentes. Parece que la norma en este apartado es respetar las convenciones castellanas.

Los nombres de animales, plantas y vientos se traducen de manera literal, gracias a que muchos de ellos están presentes en el paisaje y en la cultura tanto castellana como catalana:

els pardals, els coloms, els esparvers	los gorriones, las palomas, los gavilanes	Sanou, 1980: 9
Romaní, farigola, espígol	Tomillo, romero, espliego	Garriga, 1964b: 11
MESTRAL	MISTRAL	Farré, 1969: 9
PONENT	PONIENTE	

En cambio, otro tipo de referencias geográficamente más localizadas presentan mayores problemas de traducción. Por ejemplo, hay comidas y aspectos de

la cultura catalana o valenciana que no se corresponden exactamente con los de otras zonas del ámbito español. En estos casos lo más frecuente sigue siendo la traducción literal, no equivalente en todos los aspectos. Por ejemplo:

La palabra castellana es mucho menos usual que la catalana	all i oli	ajoaceite	Gasch, 1966: 8
	argelagues	aliagas	Garriga, 1964b: 11
	flabiol	caramillo	Valeri, 1967: 8
La traducción no suena natural	parada de vetes-i-fils	mercería ³	Garriga, 1965b: 6

A veces se pierden las referencias culturales catalanas:

masia	alquería	Garriga, 1965b: 8	Todos los términos tienen evocaciones diferentes, pero ninguno sugiere la forma de construcción típica de Cataluña, como ocurre con “masia”. La acción, pues, se encuentra menos localizada.
	casa de campo	Valeri, 1968: 7	
	casa de labranza	Cots, 1967: 7	
	casa	Garriga, 1964b: 24	
	finca	Ollé, 1964c: 24	
	gallinero	Mussons, 1967: 9	
espardenyes	alpargatas	Garriga, 1965b: 5	El significado general de ambas palabras es el mismo, pero evocan un tipo de calzado diferente: las “espardenyes” constituyen el calzado típico de los campesinos catalanes y tienen una forma determinada (por ejemplo, la cinta que permite atarlas a la pierna), mientras que el término “alpargatas” se usa más para el calzado actual, de formas diversas.

Sant Jordi	el día de San Jorge	Sanou, 1980: 2	El poder evocador de la gran fiesta catalana de los libros es casi nulo en la traducción.
------------	---------------------	----------------	---

En el caso de las comidas se encuentran también algunas que no existen o son muy poco habituales fuera del área cultural catalana. Aparecen sobre todo en *Desplega velas*, ya que en esta colección son frecuentes las referencias a formas de vida típicas de diversos lugares de habla catalana. Se opta entonces por la domesticación, recurriendo a comidas similares en forma y función: “coca” → “torta” (Garriga, 1965c: 8), “carquinyoli” → “rosquilla” (Garriga, 1965b: 8), “butifarra” → “salchichas” (Valeri, 1967: 6), “pa i tomàquet” → “pan y chorizo” (Capmany, 1972: 24). De esta forma se facilita la comprensión y se “traducen” aspectos culturales, según han defendido autores como Klingberg (1986), Lespiau (1986), Fischer (2000), etc. Sin embargo, se pierden muchas referencias culturales catalanas cuya transmisión justifica muchos de estos títulos. La efectividad comunicativa, por tanto, queda a menudo en entredicho.

En el caso de la palabra “arrop” la traducción es literal: “arrope” (Vallverdú, 1969: 1), puesto que la difusión del término es local incluso en Cataluña. La dificultad de comprensión, por tanto, puede considerarse equivalente en las dos redacciones de la obra, salvo para aquellos que viven o conocen el Segrià.

En *La Galera de oro* se encuentran también algunos casos en que el cambio de referente no parece justificado por la necesidad de comprensión:

Caramels de pal, [...] pilotetes penjades d'una goma, [...] rellotges de broma [Palos de caramelo, [...] pelotitas colgadas de una goma, [...] relojes de broma]	manzanas acarameladas, algodón de azúcar	Hernández, 1968: 4	
petxines [conchas]	caracolas	Hernández, 1968: 10	En la ilustración se ven conchas, pero no de caracolas

Un caso aislado se encuentra en Ollé (1965b: 8), en que se neutraliza la referencia cultural catalana usando una expresión general, no localizada geográficamente: “Sardanes” → “bailes populares”.

En ocasiones los textos citan títulos de cuentos infantiles o de discos, ya sea en el interior del cuento o en la página de actividades. La tendencia es a traducirlos tal como se conocen en castellano: “Caperucita Roja” (Aymerich, 1968: 1), “Aventuras de Flor y Mosquín” (Díaz-Plaja, 1967: 5), “Pedro y el lobo” (Martorell, 1967: 9). En el caso de los discos se cambian las referencias discográficas correspondientes. En cambio, el cuento de “Ton i Guida” (conocido en castellano como *Hansel y Gretel* o *La casita de chocolate*) se sustituye por “El gato con botas” (Aymerich, 1968: 1), tal vez porque este es más conocido. Además, los protagonistas de Valeri (1966b TO) se llamaban también Ton y Guida, aunque en la traducción se sustituyeron por Miguel y Rosita. El cuento de *Hansel y Gretel* no resultaba tan significativo en la LIJ castellana como en la catalana, en que había sido traducido por Riba antes de la Guerra Civil (Grimm, 1919). Tampoco la referencia a la canción “de los gozos” (Ollé, 1965b: 2) resulta tan significativa en la traducción como en el texto catalán, debido a la importancia que las composiciones poéticas denominadas “Goigs” (dedicadas a la Virgen) tuvieron en la literatura popular catalana de siglos pasados.

En el caso de los discos, recomendados en Martorell (1967: 9), se encuentran dos referencias en castellano que se mantienen en la traducción y dos discos catalanes que no poseen traducción castellana, por lo que se omiten en el texto meta. La razón aquí debe de encontrarse en la dificultad de acceder a los discos en catalán para quien está fuera del área lingüística catalana. La explicación por rechazo cultural no resulta muy válida en una colección en que el grado de adecuación es bastante alto. De hecho, en Mussons (1967: 2) se conserva la cita a un texto catalán que no se encuentra traducido, ya que aquí lo que importa es resaltar el mérito de la autora y no dar una referencia bibliográfica como recomendación de lectura: “PIO PIO es una de las «Tres narracions per a infants» Premio «Folch i Torres 1964»”.

Se encuentran también algunas alusiones a lugares o hechos que solo parecen resultar significativos en el texto de partida o en su traducción. Por ejemplo, en el colofón de Cuadrench (1974: 2) se omite una referencia cultural catalana: “1974 ANY DEL Vè CENTENARI DE LA IMPRESSIÓ DEL PRIMER LLIBRE EN CATALÀ” [1974 AÑO DEL V CENTENARIO DE LA IMPRESIÓN DEL PRIMER LIBRO EN CATALÁN]. En Besora (1977: 1) se añade en los créditos “Impreso en España – Printed in Spain”, indicación significativa de que en los años 70 los libros de La Galera incrementaban su proyección internacional, pero solo en las publicaciones castellanas. Por otra parte, una referencia a la patria, que en el

texto de partida se puede interpretar como Cataluña o como los Países Catalanes, en castellano se entiende como el Estado Español: “A la nostra terra” → “En nuestro país” (Besora, 1977: 22). Para evitar la referencia a lugares desconocidos para los niños no catalanes, en Panosa (1965: 9) se describe Barcelona sin mencionarla (como en todo el cuento) y se alude a Montjuïc de esta manera: “podemos tomar un tranvía que yo sé, bajaremos en un sitio que yo sé, e iremos... No te lo digo, pero desde allí veremos toda la ciudad entera”. Así los niños que conocen Barcelona podrán identificar el lugar aludido, mientras que el resto verá una descripción de un lugar cualquiera.

Un comentario aparte lo merecen las referencias culturales de Moyà (1975), libro que trata de una actividad cultural típicamente catalana: las torres humanas. Junto a la traducción o domesticación de las referencias culturales que aparecía en el resto de los libros, aquí se presentan otras opciones añadidas. Se entiende la dificultad de la traducción de este libro, puesto que la terminología de las torres humanas y otras tradiciones se presenta siempre en catalán. La traducción es posible en ocasiones, aunque el término castellano no evocaría la tradición catalana si faltaran las ilustraciones: “diablers” → “demonios” (1975: 9), “drac” → “dragón” (1975: 9)... El término de la traducción puede resultar críptico para los lectores no catalanoparlantes: “bastoners” → “paloteadores” (1975: 9), “grallers” → “dulzaineros” (1975: 18). Las ilustraciones en estos casos juegan un papel fundamental, ya que describen con más detalles que las palabras cómo son las tradiciones catalanas a las que se refiere el texto.

Es frecuente también, solo en este libro, el préstamo léxico, que se marca gráficamente con la cursiva (“*castellers*”, 1975: 9) o entre comillas: “*CASTELLS*” (1975: 22). A veces estos préstamos se traducen seguidamente, como forma de transmitir los nombres exactos al tiempo que se facilita la comprensión: “**CROSSES** (muletas)” (1975: 23), “**QUATRE DE SET** (cuatro de siete)” (1975: 22). No obstante, hay que tener en cuenta que el grado de exotismo también aumenta de esta manera, ya que se resalta la diferencia lingüística y cultural.

En otras ocasiones se elude el problema traductológico omitiendo el segmento en que aparece la referencia cultural: “que fa de geganter” [que hace de gigante] (1975: 9), “nans” [enanos] (1975: 9), “fent l’ALETA” [saludando] (1975: 23). Esporádicamente se sustituye el término catalán por su función:

fan de terços i quarts [hacen de tercios y cuartos]	se encaraman a lo alto	1975: 15
va per aixecar els quatre de vuit [va a levantar los cuatro de ocho]	plantará la mejor de sus torres	1975: 18

En una ocasión se introduce una referencia cultural más propia del ámbito castellano que no se encontraba en el texto de partida: “bailan los entremeses” (1975: 11). Para facilitar la comprensión también se añade una explicación en las páginas finales: “[...] en esta comarca de Cataluña donde vive Manolo [...]” (1975: 22). Cabe señalar, además, que en este libro las diferentes soluciones pueden aplicarse a unos mismos términos: “anxaneta” → “*anxaneta*” (1975: 11), “subirse a las torres” (1975: 12), “ir con los *castellers*” (1975: 13), “*anxaneta* de los *castellers*” (1975: 17), Ø (1975: 19). En general se observa, pues, un intento por transmitir lo fundamental del libro y de la actividad de las torres humanas, facilitando al mismo tiempo la lectura aunque suponga el sacrificio de ciertas referencias culturales. En cualquier caso, las soluciones adoptadas componen un texto bastante incoherente desde el punto de vista traductológico, ya que no parece seguir unos criterios prefijados.

1.2.5. Textos relacionados con las ilustraciones

Las ilustraciones, como se ha dicho, se mantienen sin cambios en los libros castellanos, pero en casos esporádicos las traducciones debilitan su relación con las ilustraciones:

Se omite el deíctico que hace referencia a la ilustración	aquí podem veure [aquí podemos ver]	Ø	Moyà, 1975: 14
Se omite la referencia a un elemento de la ilustración	escoltar un disc [escuchar un disco]	mirar los dibujos	Albó, 1971: 22
	mulassa [mula]	Ø	Moyà, 1975: 9
El texto deja de ser coherente con la ilustración	terrats [terrazas]	tejados	Cuadrench, 1974: 19

También resulta interesante fijarse en los textos insertos en las ilustraciones. En gran parte de los casos se trata de segmentos homógrafos en catalán y castellano,

seguramente pensados para que sirvieran en ambas publicaciones: “CONTROL” (Ollé, 1964a: 3), “HOTEL” (Cuadrench, 1974: 10), “ENTRADA” (Cuadrench, 1965: 11). A menudo estas palabras tienen tilde en castellano, pero su ausencia se justifica por el uso de las mayúsculas, admitidas sin tilde en la normativa del momento: “SINFONIA” (Albó, 1971: 12), “CAFETERIA” (Garriga, 1965a: 2), “GUIA DE LECTURA” (Díaz-Plaja, 1967: 4)... También es frecuente sugerir la continuación de la palabra, no escrita al completo, en casos en que serían diferentes según la lengua: “TABAC-” (Cuadrench, 1965: 21), “TRES AVIO-” (Díaz-Plaja, 1967: 4). A menudo los carteles corresponden a nombres propios: “RENFE” (Cuadrench, 1965: 12), “UNESCO” (Cuadrench, 1965: 21), o bien a palabras no castellanas ni catalanas: “PLUS ULTRA” (Valeri, 1966a: 4). Otro recurso es difuminar las letras, ya en las obras catalanas, de manera que apenas sean legibles y no se puedan percibir bien las diferencias interlingüísticas (Díaz-Plaja, 1967: 3; Vives, 1966: 8). De esta manera se insertan en las ilustraciones textos válidos para los libros catalanes y sus traducciones, sin necesidad de que sean modificados. También a esta intención se puede atribuir el uso esporádico en las ilustraciones de fragmentos de periódicos escritos en francés, que aparecen tanto en el texto de origen como en el de llegada (Aymerich, 1968).

En algunas ocasiones los textos de las ilustraciones se traducen o se mantienen en una sola lengua para las dos redacciones. Por ejemplo:

- Se traduce: “QUEVIURES” → “COMESTIBLES” (Valeri, 1966a: 6), “ELECTRODOMÈSTICS” → “ELECTRODOMÉSTICOS” (Rifa, 1965: 3)...

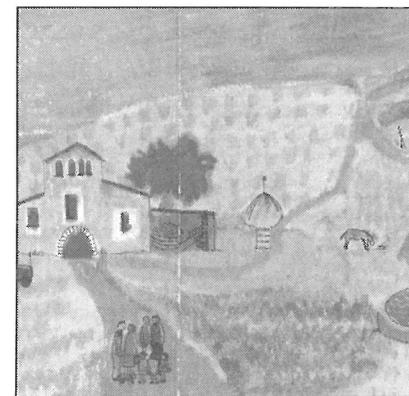
- Se mantiene en catalán: “CARRER DEL MUSOL” (Grupo de Monitores de Cine Infantil, 1969: 10), “3º PIS” (Cuadrench, 1965: 7)... Este último caso provoca un efecto cómico en la traducción, debido al significado diferente que posee la palabra “PIS” en castellano.

- Se mantiene en castellano: “UN LIBR-” (Díaz-Plaja, 1967: 3)

2. Ilustraciones

Conviene comentar lo que transmiten las ilustraciones de por sí, puesto que en muchos casos contribuyen a localizar, o localizan por sí mismas, la acción del libro en los Países Catalanes. A veces se trata de un lugar concreto, acorde con el texto, del que se pretende transmitir algo típico: los arrozales de Valencia, los campos de los Pirineos, la isla de Menorca o la ciudad de Barcelona. En otras ocasiones el texto no

sitúa la acción en ningún lugar concreto, pero las ilustraciones presentan elementos típicos del paisaje catalán: una masía, un pajar, un carro... (Valeri, 1968; Garriga, 1964b, 1965c). Otras referencias culturales las constituyen el vestuario (boina, faja y alpargatas en Hernández, 1968: 10), objetos como la bota y la cazuela (Gasch, 1966: 8) o las tradiciones festivas (Moyà, 1975). Como ya ha indicado Oittinen (2000, 2003), estas referencias culturales afectan a la traducción, a la relación que se establece entre texto e imagen y a la aceptabilidad de la obra. Así, las ilustraciones que presentan referencias catalanas sin que estas se mencionen en los textos resultan más comprensibles e identificables, y por tanto más aceptables, para el lectorado de los Países Catalanes que para quienes pertenecen a otras culturas. Lo mismo se puede decir de las traducciones castellanas que operan adaptaciones de referentes culturales a pesar de que las ilustraciones los transmiten. La capacidad de comprensión e identificación de cada lector dependerá de su conocimiento de los Países Catalanes, y también de su capacidad para aprender por sí mismo gracias a los significados que transmiten las ilustraciones. Por otro lado, si las referencias culturales catalanas se encuentran también en los textos de la traducción entonces las ilustraciones hacen más legible el texto, ya que refuerzan visualmente el mensaje literario.



Se puede decir, por tanto, que las ilustraciones de *La Galera de oro* y *Desplega velas* transmiten referencias culturales catalanas a pesar de que en ocasiones los textos de las traducciones las omiten, a fin de conseguir una mayor aceptabilidad entre el lectorado ajeno a la cultura de lengua catalana. En otras ocasiones el propio texto transmite formas de vida o presenta características lingüísticas propias de la cultura y la lengua de partida.

Conclusiones

Hemos visto que las traducciones castellanas de *La Galera d'or y Desplega vela* presentan un alto grado de adecuación lingüística y macro-textual, lo que favorece la transferencia de modelos literarios y paratextuales catalanes a la LIJ castellana. Esto es, las traducciones mantienen ciertas construcciones sintácticas, características de los narradores, imágenes con referencias culturales catalanas, etc. Se transfieren por tanto a la LIJ castellana, y funcionan dentro de este sistema, características provenientes de la LIJ catalana. Esto se debe a que una buena parte los consumidores potenciales de los libros en castellano pertenecían a la misma sociedad que los consumidores de la LIJ catalana. Es decir, tanto los textos de origen como las traducciones de *La Galera* se vendían sobre todo en territorio de lengua catalana, aunque a medida que pasaban los años aumentaban los consumidores de los textos en castellano fuera de esta zona. Así pues, productores y destinatarios de los textos fuente y de los textos meta eran en parte los mismos, y de ahí que el grado de adecuación en las traducciones fuera alto.

Pero al mismo tiempo las motivaciones pedagógicas de *La Galera* implicaban que el texto debía ser comprensible y tenía que sonar natural en castellano, por lo que se hacían los cambios oportunos. A veces cambios en los referentes culturales llegan a afectar a la intención comunicativa de algunos textos. Por otra parte, los casos de catalanismos e incoherencias se corresponden con un estadio inicial de la LIJ, en el cual aún no se encontraban traductores profesionales especializados. Por el contrario, el mayor grado de fijación de las normas que poseía la LIJ castellana se percibe en la traducción de fórmulas de cuentos, interjecciones, etc. De todas formas, las traducciones castellanas solo parecen respetar en los aspectos más superficiales (antropónimos, topónimos...) las normas domesticadoras propias del sistema meta de aquella época, si tenemos en cuenta lo que indica Pascua (1995: 73): "El TT tenía poco en común con el TO. Había que adaptar las obras al gusto y convenciones de la LT". Este puede ser uno de los factores de la extrañeza que produjeron las primeras traducciones de *La Galera* fuera del ámbito catalán, lo que motivó cierto rechazo inicial.

Notas en tablas

¹ Se enriquece así el vocabulario del niño pero de una manera imprecisa, ya que la argamasa lleva cal y no arena, como se dice a continuación en el texto: "con arena, cemento y agua".

² Debido a la inexistencia de un corpus informatizado de cuentos infantiles, se ofrecen ejemplos procedentes de cuentos infantiles publicados en internet: "Todo empezó así..." (Juanchi 2008), "y

todo empezó cuando un niño abrió sus regalos" (*Cuentos: PequeNet* 2008), "Y se hacía cada vez más pequeña; tan pequeña, que podía caber en la mano de Rairu." (*Rairu: Los inclasificables* 2008), "tenía una escuelita tan pequeña, tan pequeña que solo cabía la educadora y un niño" (Lucía 2008), "Los niños comprendieron que había llegado el momento de escapar" (*OjoconelArte* 2008), "Y ahora había llegado el momento de bajar a ayudarlo" (Margaret 2008).

³ La palabra castellana alude a un local comercial y no se utiliza en el caso de puestos de mercado, como se hace en el libro.

Referencias bibliográficas

Primarias

- ALBÓ I CORRONS, N. (1971). *Mamá, ¿qué hago?* Ilustraciones de Pilarín Bayés de Luna. Traducción de Aurora Jorquera. Barcelona: La Galera.
- AYMERICH I BARBANY, C. (1968). *La jirafa que quiso ser reina*. Ilustraciones de Fina Rifà Llimona. Traducción de Aurora Jorquera. Barcelona: La Galera.
- BARRIE, J. M. (1987). *Peter Pan*. Ilustraciones de Francis D. Bedford. Traducción de Nazaret de Terán. Madrid: Alianza.
- BESORA OLIVA, R. (Dir.) (1977). *Gruñona y Delgadina: cuento colectivo*. Ilustraciones de María Rius. Traducción de Asunción Giménez Sardabal Lissón. Barcelona: La Galera.
- CANDEL TORTAJADA, F. (1967). *Una nova terra*. Ilustraciones de Cesc. Traducción de Marta Mata i Garriga. Barcelona: La Galera.
- _____ (1969). *Avui començo a treballar!* Ilustraciones de Eulàlia Sariola i Mayol. Traducción de Josep M. Cormand Muñoz. Barcelona: La Galera.
- CAPMANY FARNÉS, M.A. (1972). *Ni tuyo ni mío*. Ilustraciones de Carme Solé Vendrell. Traducción de Aurora Jorquera. Barcelona: La Galera.
- COTS MONER, J. (1966). *El abeto valiente*. Ilustraciones de María Rius. Traducción de Carola Soler Arce. Barcelona: La Galera. [TO, *L'avet valent*].
- _____ (1967). *La lluvia que llovió por primera vez*. Ilustraciones de Ismael Balanyà. Traducción de Aurora Jorquera. Barcelona: La Galera.

- CUADRENCH I FORT, A. (1965). *La carta para mi amigo*. Ilustraciones de Pilarín Bayés de Luna. Traducción de Carola Soler Arce. Barcelona: La Galera.
- _____ (1974). *Érase una vez un pueblo...* Ilustraciones de Delbert Lederle. Traducción de Francisco Arranz. Barcelona: La Galera.
- CUENTOS: PEQUENET(2008) [en línea]. "El soldadito de plomo". <<http://www.pequenet.com/cuentos/index.asp?whichpage=7&tipo=7>> [Consulta: 29 sep. 2008].
- CULLÀ, E. y ESTEVE, J. (1965). *¿Dónde lanzo mi cometa?* Ilustraciones de Antoni Bassó i Ubach. Traducción de Carola Soler Arce. Barcelona: La Galera.
- DÍAZ-PLAJA, A. (1967). *Entre juego y juego... ¡un libro!* Ilustraciones de Maria Rius. Barcelona: La Galera.
- _____ (1969). *La hoguera de San Juan*. Ilustraciones de Anna M^a Riera. Barcelona: La Galera.
- ESPINÀS, J. M. (1968). *Todos tenemos hermanos pequeños*. Ilustraciones de Eulàlia Sariola i Mayol. Traducción de Aurora Jorquera. Barcelona: La Galera.
- FARRÉ I PURROY, J. y BENEJAM ARGUIMBAU, P. (1969). *Cuando sopla el viento...* Ilustraciones de Fina Rifà Llimona. Traducción de Asunción Giménez Sardabal Lissón. Barcelona: La Galera.
- FUSTER ORTELLS, J. (1969). *Antes de que el sol queme...* Ilustraciones de Ismael Balanyà Moix. Traducción de M^a del Carmen Rute. Barcelona: La Galera.
- GARCÍA (2008). *El cuento del telescopio* [en línea]. <<http://es.geocities.com/qcuentos/CUENTO11.htm>> [Consulta: 3 oct. 2008].
- GARRIGA MARTÍN, M.A. (1964a). *El gran viaje de Gotazul y Gotaverde*. Ilustraciones de Enrica Casademont. Barcelona: La Galera. [TO, *El gran viatge de Gotablava i Gotaverda*].
- _____ (1964b). *La más traviesa del rebaño*. Ilustraciones de M^a Rius. Barcelona: La Galera.
- _____ (1965a). *Una excursión... accidentada*. Ilustraciones de Antonio Bassó i Ubach. Traducción de Carola Soler Arce. Barcelona: La Galera.

- _____ (1965b). *Un jueves en el pueblo*. Ilustraciones de Pilarín Bayés de Luna. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- _____ (1965c). *Vamos a buscar un perro*. Ilustraciones de Fina Rifà Llimona. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- GASCH, M. (1966). *La merienda de siega*. Ilustraciones de M^a Dolores Giral. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- GRIMM, J. L. & Wilhelm K. (1919). *Contes d'infants i de la llar*. Barcelona: Editorial Catalana.
- GRUPO DE MONITORES DE CINE INFANTIL (1969). *¿Queréis salir en una película?* Ilustraciones de Pilarín Bayés de Luna. Traducción de M^a del Carmen Rute. Barcelona: La Galera.
- HERNÁNDEZ, M. (1968). *La luz del faro*. Argumento e ilustraciones de Enrique Cormenzana. Traducción de Maribel Negre. Barcelona: La Galera.
- JUANCHI (2008). "Mi miedo al dentista" [en línea]. *Cuentos cortos infantiles*. <<http://www.losmejorescuentos.com/cuentos/infantiles359.php>> [Consulta: 29 sep. 2008].
- LUCIA (2008). "La escuelita pequeña" [en línea]. *Cuentos con objetivos para niños*. <<http://www.embarazobebes.com/cuentos-con-objetivos-para-ninos/>> [Consulta: 29 sep. 2008].
- MARGARET (2008). "La partida del angelito y sus amigos mágicos" [en línea]. *Cuentos infantiles: La partida del angelito y sus amigos mágicos*. <<http://perso.gratisweb.com/margaret07/cuento2.html>> [Consulta: 29 sep. 2008].
- MARTORELL CODINA, O. (1967). *A cantar y a tocar*. Ilustraciones de Antonio Bassó i Ubach. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- MOYÀ I DOMÈNECH, B. (1969). *Polen quiere amar*. Ilustraciones de Glòria Carasusan Ballve. Traducción de M^a Rosa Taulés. Barcelona: La Galera.
- _____ (1975). *Manolo "Tachuela"*. Ilustraciones de Rosa Altés. Fotografías de A. Bassó. Barcelona: La Galera. [TO, *En Maginet "Tap de bassa"*].

- MUSSONS ARTIGAS, M. (1967). *PIO PIO*. Ilustraciones de Roser Rius. Traducción de Aurora Jorquera. Barcelona: La Galera.
- OJOCONELARTE (2008) [en línea]. “Hansel y Gretel, la casita de chocolate”. <<http://www.ojoconelararte.cl/?a=883>> [Consulta: 29 sep. 2008].
- OLLÉ, M.A. (1963a). *Un renacuajo en la escuela*. Ilustraciones de Rosina Izquierdo. Barcelona: La Galera. [TO, *Una cullereta a l'escola*].
- _____ (1963b). *Tres aviones amigos*. Ilustraciones de Antonio Bassó i Ubach. Barcelona: La Galera. [TO, *Tres avions amics*].
- _____ (1964a). *Brillante, el tren que salvó a una vaca*. Ilustraciones de Bartolomé Massot. Barcelona: La Galera.
- _____ (1964b). *Mi gorrión*. Ilustraciones de Pilarín Bayés de Luna. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- _____ (1964c). *Tula, la tortuga*. Ilustraciones de Fina Rifà Llimona. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- _____ (1965a). *El barquito bromista*. Ilustraciones de M^a Lluïsa Jover i Armengol. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- _____ (1965b). *¿Qué pasa en mi pueblo?* Ilustraciones de Fina Rifà Llimona. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- PANOSA, M. (1965). *¿Dónde acaba mi ciudad?* Ilustraciones de Antonio Bassó i Ubach. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera. [TO, *On acaba la meva ciutat?*].
- RAIRU: LOS INCLASIFICABLES (2008) [en línea]. “Rairu”. <http://www.yodibujo.es/c_5867/lectura/cuentos/los-inclasificables/rairu> [Consulta: 29 sep. 2008].
- RIFÀ LLIMONA, F. (1965). *El santo de la abuela*. Ilustraciones de Fina Rifà Llimona. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- SANOÛ, M.P. (Dir.) (1980). *Cecilia y la estrella*. Ilustraciones de Montserrat Ginesta. Traducción de Asunción Giménez Sardabal Lissón. Barcelona: La Galera.

- TORRES FERNÁNDEZ, X. (1967). *Com és de rica la mar?* Ilustraciones de Ismael Balanyà Moix. Traducción de M^a Eulàlia Valeri Ferret. Barcelona: La Galera/Vigo: Galaxia.
- VALERI FERRET, M.E. (1965a). *¿Perdimos la pelota!* Ilustraciones de Fina Rifà Llimona. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera. [TO, *Hem perdut la pilota!*].
- _____ (1965b). *Si yo hiciese un parque...* Ilustraciones de Antoni Nadal. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- _____ (1966a). *La ciudad de los juguetes*. Ilustraciones de Fina Rifà Llimona. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera. [TO, *La ciutat de les joguines*].
- _____ (1966b). *Venid a buscar tesoros*. Ilustraciones de Fina Rifà Llimona. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera. [TO, *La ciutat de les joguines*].
- _____ (1967). *Todos los niños del mundo seremos amigos*. Ilustraciones de Asun Balzola Elorza. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- _____ (1968). *Cada pájaro en su nido*. Ilustraciones de Maria Rius. Traducción de Aurora Jorquera. Barcelona: La Galera.
- VALLVERDÚ I AIXALÀ, J. (1969). *¡Vamos a tomar confitura!* Ilustraciones de Ismael Balanyà Moix. Traducción de M^a del Carmen Rute. Barcelona: La Galera.
- VIVES DE FÀBREGAS, E. (1966). *El globo de papel*. Ilustraciones de Fina Rifà Llimona. Traducción de Carola Soler. Barcelona: La Galera.
- VIVIAN (2005). “Un cuento de pájaros, pajaritos y pajarracos” [en línea], en *Cuentos – Opinión – 6ª puerta de Lucifer!!* <http://www.ciao.es/Cuentos_Opinion_986989> [Consulta: 3 oct. 2008].

Secundarias

- DÍAZ ARMAS, J. (2003). “La traducción de nombres y títulos en la literatura infantil: algunos desajustes”, en PASCUA, Isabel, *et al.* (Coords.). *Traducción y literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Fotocopias Anaga, 199-208. [Edición en CD-ROM].

- FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. (1996). *Traducción y literatura juvenil. Narrativa anglosajona contemporánea en España*. León: Universidad de León.
- FISCHER, M. B. (2000). Diferencias culturales reflejadas en la traducción de la literatura infantil y juvenil En RUZICKA, V. *et al.* (Eds.). *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación* (pp.149-160) Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- HERMANS, T. (Ed.) (1985). *The Manipulation of Literature. Essays in Translation Studies*. Londres: Croom Helm.
- KLINGBERG, G. (1986). *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Lund: CWK Gleerup.
- LESPIAU, C. (1986). Gargantua raconté aux enfants ou le problème de l'adaptation. En D. Escarpit (Ed.). *Attention! Un livre peut en cacher un autre... Traduction et adaptation en littérature d'enfance et de jeunesse* (pp.211-233). Bordeaux: Nous voulons lire.
- LORENZO, L. (2005). Funcións básicas das referencias intertextuais e o seu tratamento na tradución audiovisual. *Quaderns. Revista de traducció*, 12, 133-150.
- OITTINEN, R. (2000). *Translating for Children*. Nueva York: Garland. [Traducción al castellano, *Traducir para niños*. Traducción de Pascua, Isabel, y Gisela Marcelo. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones y Producción Documental, 2005]
- _____ (2003). Change and Renewal: Translating the Visual in Picture Books. En I. Pascua *et al.* (Coords.). *Traducción y literatura infantil* (pp.199-208). Las Palmas de Gran Canaria: Fotocopias Anaga. [Edición en CD-ROM].
- PASCUA FEBLES, I. (1995). Traducción de literatura para niños. Situación demasiado periférica. *Parallèles*, 17, 69-75.
- TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. [Traducción al castellano, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*. Traducción de Rosa Rabadán & Raquel Merino. Madrid: Cátedra, 2004].

Encabo, E. Varela, J.J. y Jerez, I. (2008). Innocence, sadness and fantasy: Salinger and Barrie in children's and young adult literature. *AILIJ* (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil), 6, 93-101. ISSN 1578-6072.

INNOCENCE, SADNESS AND FANTASY: SALINGER AND BARRIE IN CHILDREN'S AND YOUNG ADULT LITERATURE

Eduardo Encabo Fernández¹

Universidad de Murcia

Juan José Varela Tembra

Instituto Teológico Compostelano

Isabel Jerez Martínez

Universidad de Castilla-La Mancha

(Recibido 30 septiembre 2008/ Received 30 September 2008)

(Aceptado 1 noviembre 2008/ Accepted 1 November 2008)

Resumen

El objetivo de esta contribución es realizar una aproximación a dos obras de la Literatura Infantil y Juvenil. Ambas son consideradas como textos clásicos. Nuestro interés estará centrado en el estudio de tres elementos: inocencia, tristeza y fantasía. Deseamos hallar estos conceptos en los dos libros seleccionados para la confección de esta aportación. La Literatura Infantil y Juvenil posee aspectos comunes con la realidad y es nuestra finalidad tratar de hallar dichas similitudes.

¹ Universidad de Murcia. Dirección: Facultad de Educación. Campus Universitario Espinardo s/n 30100 Espinardo Murcia. Tel.- 968367107. Fax: 968364146. E.mail: edencabo@um.es. Instituto Teológico Compostelano. Dirección: Facultad de Teología de la Universidad Pontificia de Salamanca. Praza da Inmaculada, 5. 15704 Santiago de Compostela. Tel.- 981 586277 – Fax.- 981 589916. Cell Phone.- 696 363514. E.mail: tembrajuan@hotmail.com. Universidad de Castilla-La Mancha. Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete. Plaza de la Universidad, 3. 02071 Albacete. Tel.- 967-599200 ext 2518. E.mail: isabel.jerezmartinez@uclm.es.

Tanto Salinger como Barrie escribieron dos libros en los cuales podemos encontrar aspectos de la realidad relacionados tanto con niños como con adultos. Por esa razón tal vez sería pertinente debatir si estas obras son adecuadas para el público infantil y juvenil o para un público adulto. En cualquier caso, Peter Pan y Holden Cautfield son personajes que se relacionan con la Literatura infantil y Juvenil y por esa razón destacaremos como puntos centrales del texto los conceptos de inocencia y fantasía.

Palabras clave: literatura infantil y juvenil, inocencia, fantasía, educación.

Abstract

The aim of this work is to carry out an approach to different works of Children's and Young Adult Literature. Both are classics in this genre. Our interest focuses on three main elements: innocence, sadness and fantasy. It is our intention to make an approach to these two books, taking into account the three already mentioned elements. Literature for Children and Young Adult people has coincidences with reality and it is our desire to show some of this similarities. Salinger and Barrie wrote two books in which we can find interesting aspects of life regarding children and Adults. Because of this, we have to discuss whether these works are suitable for Children and Young Adult people or for Adults. In any case both, Peter Pan and Holden Cautfield are fiction characters related to Children's and Young Adult Literature and because of this we have to highlight innocence and fantasy as central points of this text.

Key words: children's and young adult literature, innocence, fantasy, education.



1. The importance of stories in life

When we attempt to offer a simple and unambiguous idea of what is meant by a story, we might say that it is a short tale which involves a number of episodes. However, if we refer to stories in the way we do here, we need a more exhaustive definition. A story, then, is understood as a literary creation, either spoken or written,

in which experiences, fantasy, etc., are narrated. It can involve both fantasy and reality; it is intentionally artistic and has the ultimate objective of entertaining and teaching.

A story well told can inspire action, promote the comprehension of cultural experiences, increase children's and young adult knowledge or provide entertainment. Besides, story time is also play time. At the same time, children and young adult people enjoy an exciting experience since a symbolic space is created within the story.

In our search for promoting reading, we think fantasy in literature is a good way to motivate people to read. As Zipes (1991) stated, the fantastic could be used to compensate for the growing rationalisation of culture, work and family life in western society, to defend the imagination of children and young adult people. Both books, *Peter Pan* and *The Catcher in the Rye* treat the topic of innocence and try to preserve it from society influence. Besides this, they are stories that will pass through generations explaining reality from the point of view of children and young adult people. We cannot forget that Holden and Peter Pan's behaviour refer to childhood. Because of this, both works will help people to develop and to become better.

2. Literature for children and young adult people

Children are not little adults. They are different from adults in experience, but not in species, or to say it differently, in degree but not in kind. We can consider then literature for young readers as something which differs from literature for adults in degree but not in kind. We sometimes forget that literature for children and young adult people could and should provide the same enjoyment and understanding as literature for adults does.

However as Nodelman (1992) states, we can mention different elements that define this kind of Literature: is *simple and straightforward*; focuses on *action*; is about *childhood*; expresses a *child's point of view*; is *optimistic*; tends toward *fantasy*; is a form of *pastoral idyll*; views an un-idyllic world from the *viewpoint of innocence*; is *didactic*; tends to be *repetitious*; and, tends to *balance the idyllic and the didactic*. In previous works (Encabo and Varela, 2006) we used the characteristics from Hunt

(1994) or Huck and Zulantz (2001); in any case these characteristics are similar than the ones we are using in this work.

One of the books that fulfilling these characteristics but is not written for Children due to its symbolic meaning is *The Little Prince*. However, in its beginning we can find one of the best statements for the genre:

To Leon Werth

I ask children to forgive me for dedicating this book to a grown-up. I have a serious excuse: this grown-up is the best friend I have in the world. I have another excuse: this grown-up can understand everything, even books for children. I have a third excuse: he lives in France where he is hungry and cold. He needs to be comforted. If all these excuses are not enough, then I want to dedicate this book to the child whom this grown-up once was. All grown-ups were children first (But few of them remember it.) So I correct my dedication: To Leon Werth when he was a little boy.

Of course: all grown-ups were children first (but few of them remember it). As Peter Hunt (1997) says so well in his article "Passing on the Past: the problem of books that are for Children and that were for Children" (Children's Literature Quarterly, Winter 1996-1997) some books were for children, and some of them still be addressed to children. Yet many of the books we read, books by authors our parents did not know, spoke to us, and if they also speak to a later generation, our own children, they are on the way to becoming new classics. Thus, we wonder whether these books are suitable for children and young adult people. We can reflect on that the notion of Children's fiction is itself a fiction (Rose, 1984), but we prefer to think in a different way. According to Hunt, society will decide this situation, because the level of knowledge will allow young readers to understand or not these texts. *Peter Pan* and *Holden Caulfield* will remain in our minds until society decides that they are too complicated for us and innocence and fantasy are not useful to its development. We hope this will never happen.

3. Peter Pan: from Barrie's sadness to Nederland's bright

Peter Pan is one of the most popular of all children's classics. It blends autobiography, fancy, Oedipal myth and fantasy so satisfyingly that, like *Alice in Wonderland*, its child's world appeals and intrigues on many levels. From the moment when Peter Pan and his irritable fairy friend Tinker Bell –she was named Tinker Bell

because her special magic is mending pots and pans. In Barrie's time, a person who did this for a living was called a tinker- fly in through the nursery window, the story casts a magic spell. The Darling children are carried away to the Neverland where they meet the Lost Boys, watch shy mermaids playing in the blue lagoon and encounter Captain Hook and his wicked pirate band.

At the time James Barrie was only six years old, his older brother, David (their mother's favourite son) died. James spent the rest of his childhood trying to replace his brother for his mourning mother. The marriage with an actress named Mary Ansell was not a success, but it was during the marriage that James wrote his most successful plays, including *Peter Pan* (1904). Though the marriage had not been very happy, as a wedding gift, the couple had received a St. Bernard dog named Porthos. This dog was to be the inspiration for Nana, the Darling's dog in *Peter Pan*. It was while walking Porthos through Kensington Gardens that Barrie met the family of Arthur and Sylvia Llewelyn Davies.

James's wife divorced him in 1908. That same year, Arthur Llewelyn Davies died of cancer and in 1910, his wife Sylvia followed him, with the same disease. James was left to take care of all five Davies boys; Peter, John, Michael, Nicholas, and Arthur, whom he treated like his own children. Their older sister, Wendy, had died years earlier.

James had spent time with the boys before their parent's deaths, and he wrote *Peter Pan* as a tribute to the Davies boys.

When he died, J. M. Barrie left the copyright for *Peter Pan* to the great Ormond Street Hospital for sick Children in London. Every time the book is published or the play is performed in Great Britain, the famous children's hospital receives money. No one knows how much, because J. M. Barrie wanted this to be kept a closely guarded secret. Thanks to the author's generosity, the boy who would not grow up has been helping other children for over seventy years.

James Barrie got on better with children than with grown-ups –maybe because he was only 140 centimetres tall- and loathed the whole idea of being grown up. He said that, after the age of two, life just gets worse and worse. For him, sadly, that was true: his own life was horribly unhappy. But James Barrie knew the cure for unhappiness. He knew how to climb inside his imagination and go somewhere

better. Peter Pan is really about: flying off to somewhere bigger and better than the here and now. In Neverland the colours are brighter, the heroes and heroines are braver, and the villains are more villainous.

One of the best sections of the text is as follows:

What's your name? He asked.

"Wendy Moira Angela Darling", she replied with some satisfaction. "What is your name?"

"Peter Pan"

She was already sure that he must be Peter, but it did seem a comparatively short name.

"Is that all?"

"Yes", he said rather sharply. He felt for the first time that it was a shortish name.

"I'm so sorry", said Wendy Moira Angela.

"It doesn't matter", Peter gulped.

She asked where he lived.

"Second to the right", said Peter, "and then straight on till morning".

"What a funny address!"

Fantasy is revealed when Peter Pan told Wendy where he lives. As we stated, in Neverland the colours are brighter and nothing is impossible. Barrie's sadness was vanished when he wrote this classic.

4. The Catcher in the Rye: trying to find yourself

Person-against-society conflict is much more easily understood by adults than by children. The 1960s saw a rise in what were then called "problem novels"; often the plots focused more on social problems than on their effects on individuals. Such problems have not gone away, but today other varieties of social bullying behaviour, recent acts of violence among young people are often traced to feelings of being an "outsider". A certain amount of feeling that one is different from others is part of the growth of self awareness, as the continuing popularity of Salinger's book *Catcher in the Rye* attests.

The plot of this book regards Holden Caulfield, a sixteen-year-old boy from New York City, who tells the story of three days in his life. It seems that the adult world has driven him insane. He just cannot relate to anyone except for his sister

Phoebe. Everything and all other people seem "phony" to him. He thinks that no one is honest, and everybody wants to be something else.

Holden loses his brother, Allie, to leukaemia, and feels a tremendous loss. Allie wrote poems on an old baseball glove, and Holden cherishes this, and speaks about it in great detail. Holden constantly feels betrayed, and that is a possible cause of his problems. We can relate this with Wendy's betrayal, *Peter Pan* was believed that she betrayed him because she grew up. In a similar way to Holden's story James Barrie spent his childhood trying to replace his dead brother for his mourning mother. Somehow they are looking for innocence.

We can find innocence when Holden is talking to Phoebe and he is explaining what is really important:

"You know that song 'If a body catch a body comin' through the rye? I'd like--" "It's 'If a body meet a body coming through the rye!' old Phoebe said. "It's a poem. By Robert Burns."

"I know it's a poem by Robert Burns."

She was right, though. It is "If a body meet a body coming through the rye." I didn't know it then, though.

"I thought it was 'If a body catch a body,'" I said. "Anyway, I keep picturing all these little kids playing some game in this big field of rye and all. Thousands of little kids, and nobody's around--nobody big, I mean--except me. And I'm standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff--I mean if they're running and they don't look where they're going I have to come out from somewhere and catch them. That's all I'd do all day. I'd just be the catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be. I know it's crazy."

Holden's goal is to protect innocence in the world. When he hears the "Catcher in the Rye" song being sung by a little boy, he decides that he wants to be the person that keeps children from falling off a cliff. That cliff symbolizes the transition from childhood to adulthood, and he wants to keep them as innocent children, not phony adults.

Holden is an atypical teenager. He is in the midst of an identity crisis. All teenagers go through these phases, so everyone can relate to Holden to some extent. Holden does not mature through the novel. He actually regresses back to a child-like state of mind. He feels like the only person he can talk to is his ten year old sister. For

Peter Pan two years old was the beginning of the end. It is the same situation than Holden's because they want to stay young forever and to preserve innocence from the dangerous society.

Conclusions

In this section we are going to do a summary of some aspects we have seen within this text. First of all we have to say that we have taken a look at the stories written by Salinger and Barrie and we have found two excellent books that are considered classics in children's and young adult literature. Then, we have mentioned some elements that we try to highlight such as innocence, fantasy or sadness. The last element has been described when we have mentioned Allie's death (Holden's brother) or David's death (James Barrie's brother). These two situations affected the stories and create a dramatic atmosphere. Fantasy has been found above all in *Peter Pan*, we have mentioned that Barrie created Neverland to escape from his sad life and he got it. Holden's story cannot be considered as fantastic but some of the elements of the book seem to be not real.

The last element is innocence. Obviously, one of the lessons that we learn if we read *The Catcher in the Rye* is that everyone has to grown up. It is an inevitable fact. Holden cannot grasp this concept and therefore has a nervous breakdown. The ways of society are set and no single man can alter them. Because of this, we must deal with the ways of our society in order not to exclude ourselves from it.

But we must state that the boy himself—Holden—is at once too simple and too complex for us to make any final comment about him or his story. Perhaps the safest thing we can say about Holden is that he was born in the world not just strongly attracted to beauty but, almost, hopelessly impaled on it

We conclude this contribution with the principal idea in this text: *Innocence*. This idea is reflected when Holden did not want children to grow up because he felt that adults are corrupt. Our character believed that children were innocent because they viewed the world and society without any bias. This leads to Holden's dream to being the catcher in the rye.

Bibliographical references

- BARRIE, J. (1995) (1911). *Peter Pan*. London: Penguin Books.
- ENCABO, E. & VARELA, J.J. (2006). From multiculturalism to Intercultural Education: the case of the Picture book Paula en Nueva York. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 4, 21-30.
- HUCK, C. & ZULANDT, B. (2001). *Children's Literature in the Elementary School*. New York: McGraw-Hill.
- HUNT, P. (1994). *An introduction to children's literature*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- _____ (1997) Passing on the Past: the problem of books that are for Children and that were for Children, *Children's Literature Quarterly*, 21 (4) Winter 1996-1997, 200-202.
- NOLDEMAN, P. (1992). *The pleasures of Children's Literature*. Lexington: Longman.
- ROSE, J. (1984). *The case of Peter Pan or the impossibility of Children's Literature*. London: Macmillan.
- SAINT EXUPÉRY, A. (2000) (1943). *The little prince*. Orlando: Harcourt.
- SALINGER, J. D. (1994) (1945). *The Catcher in the Rye*. London: Penguin Books.
- ZIPES, J. (1991). *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. New York: Routledge.

NINETEEN EIGHTY-FOUR EN V FOR VENDETTA

Ángel Galdón Rodríguez¹
Universidad de Castilla-La Mancha

(Recibido 8 agosto 2008/ Received 8 August 2008)
(Aceptado 1 noviembre 2008/ Accepted 1 November 2008)

Resumen

Considerado como una de las obras más importantes en el mundo de la novela gráfica, *V for Vendetta* no destacó únicamente entre los mayores hitos de la viñeta, sino que su versión cinematográfica se convirtió en una de más exitosas adaptaciones de cómics a la pantalla. Alan Moore destaca el peso del género distópico para la construcción del argumento de *V for Vendetta*. El primer objeto de este análisis es el de encontrar el legado de *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell como una de las mayores influencias tanto para el cómic como para la película. Previamente a ello, una tarea preliminar es la de situar los trabajos de Orwell y Moore dentro del género distópico para pasar a encontrar los temas que desarrollan ambos argumentos. Totalitarismo, caudillaje, control gubernamental, alienación, pobreza cultural, manipulación de los medios, antagonistas del Partido, carencia de mercancías y cómo el protagonista trata de escapar de esta "cárcel" son los temas que tendremos que abordar a la hora de leer *Nineteen Eighty-Four* y *V for Vendetta*. No obstante, Moore no los resuelve del mismo modo que Orwell y subrayar las diferencias es nuestro segundo objetivo principal. El uso de un método comparativo ayudará a

¹ Correspondencia: Facultad de Humanidades de Albacete Ed. Benjamín Palencia Campus Universitario 02071 Albacete. E-mail: angel.galdon@uclm.es

alcanzar las metas propuestas tras la lectura de estas dos historias, famosas sobre todo entre los adolescentes.

Palabras clave: Orwell, Moore, *V for Vendetta*, *Nineteen Eighty-Four*, distópico.

Abstract

Regarded as one of the most important works in the world of graphics novels, *V for Vendetta* not only succeeded among the best comic titles, but also its adaptation as a movie has become a well known comic-based blockbuster. Alan Moore remarks the influence of the dystopian genre before building the plot for *V for Vendetta*. The first aim of this research is to find the heritage from George Orwell's *Nineteen Eighty-Four* as one of the most influential novels in both the comic and the movie. Before that, a preliminary task is allocating Orwell's and Moore's works into the dystopian genre and then finding topics that develop both plots. Totalitarianism, leadership, governmental control, alienation, cultural poverty, biased media, Party's antagonists, lack of goods and how the main character tries to escape from this "cage" are the topics we will have to deal with when reading *Nineteen Eighty-Four* and *V for Vendetta*. However, Moore does not solve them in the same way as Orwell did and highlighting those differences is our second main objective. The use of a comparative method helps to achieve these goals after reading both famous stories, especially among teenagers.

Keywords: Orwell, Moore, *V for Vendetta*, *Nineteen Eighty-Four*, dystopian.



1. Introducción: Alan Moore y su incursión en el género distópico

Alan Moore destaca el valor algunas novelas del género distópico entre las más fuertes influencias para la elaboración de *V for Vendetta*². El interés de un análisis como éste viene dado por el éxito a nivel comercial de un trabajo cinematográfico basado en una de sus obras más importantes. El objetivo que se persigue aquí es el de demostrar la presencia de la obra de George Orwell *Nineteen Eighty-Four* y determinar que es una de las principales inspiraciones de la historia de Moore.

² (Moore, 1990: 270): "I made a long list of concepts that I wanted to reflect in *V*, moving from one to another with rapid free-association (...): Orwell. Huxley (...)"

He considerado preciso definir primero el género de la distopía, de modo que una vez enmarcada la obra en el mismo género que *Nineteen Eighty-Four* puedan analizarse mejor las similitudes entre en ambas historias. Partiendo de ese punto, iremos recorriéndolas detenidamente desde la obra de Orwell hacia el cómic y la película.

Enmarcarlas dentro del género de la distopía, podemos empezar diciendo de ésta que es principalmente la presentación de un estado imaginario indeseable³, una advertencia a la sociedad sobre las consecuencias de continuar determinadas tendencias. Siendo cierto que ha sido un género prolífico, especialmente durante el siglo XX, hay que señalar como obras con influencia en Moore *Brave New World* de Huxley y, por supuesto, la conocida *Nineteen Eighty-Four* de Orwell⁴. La distopía presenta normalmente una sociedad regida por gobiernos totalitarios, esto es, un poder político que controla todos los aspectos de la vida. La inmensa fuerza de estos gobiernos se presenta necesaria para una sociedad anteriormente sumida en el caos y, así, este tipo de poder aparece como la solución a los males que ha venido sufriendo la población. Tras ese planteamiento, los autores de obras distópicas suelen dibujar una crítica a algún modelo político.

El hecho de que estos sistemas lleguen al poder en la distopía viene dado por una situación de pleno caos anterior al establecimiento del totalitarismo. Es inevitable, pues, la constante alusión a un pasado peor por parte de los gobiernos descritos. En *Nineteen Eighty-Four* el Ingsoc o Socialismo Inglés se alza tras una revolución estableciendo un nuevo sistema. De la misma manera, Norsefire se erige en *V for Vendetta* como un partido fascista capaz de reestablecer el orden en una Inglaterra castigada por el caos y los saqueos tras una guerra nuclear mundial.

La presencia de un ser supremo, por otra parte, es prescindible para la construcción de este tipo de ficción (no tiene relevancia argumental en obras como *Un mundo feliz* o *Fahrenheit 451*). Sin embargo, Orwell nos presenta al *Big Brother* como cúspide del sistema. Este concepto se repite en *V for Vendetta*, situando un líder al frente del partido "Norsefire" que funciona de manera muy parecida al *Big Brother* de Orwell, incluso en la estética. El líder es el monolito alrededor del cual se mueven

³ (Ousby, 1993: 972): "'Dystopian' was first used in the late 19th century by J.S. Mill, to suggest an imagined state which was not desirable".

⁴ (Cruces, 1999): "La distopía es uno de los subgéneros más ubicuos de la ciencia ficción. La más conocida es casi sin duda 1984, de George Orwell".

los personajes tanto de la obra de Orwell como de la de Moore y Lloyd. El *Big Brother* y el líder constituyen la ideología Winston Smith y V odian.

Dadas las características de estos gobiernos totalitarios, la alienación del individuo es de vital importancia. Éste deberá adscribirse a las políticas gubernamentales o, al menos, apoyarlas. Cabe también subrayar la inmovilidad social y lo piramidal del sistema. En definitiva, existe la premisa distópica por la cual siempre es más importante la colectividad que el sujeto.

Por otro lado, la pobreza mental trata de hacer de ese tipo de sociedad algo más indeseable aún y, en algunos títulos, puede ir acompañado también de pobreza material. Sobre primer caso, la pobreza intelectual, el estudio de Keller hace hincapié en cómo ésta supone un serio obstáculo para derribar el poder: “*The dystopian genre also observes (...) a large portion of the population who merely accept the government propaganda without intellectual engagement*”⁵.

Finalmente quiero referirme a dos aspectos distópicos que canalizan el hilo argumental del género. El primero es la esperanza: los personajes de una y otra obra sufren al principio una enorme claustrofobia mental que han de salvar. Podrá verse exactamente del mismo modo en otras obras del género, como en John “The Savage” (*Un mundo feliz*) o Montag (*Fahrenheit 451*). El segundo elemento es la advertencia implícita. Al fin y al cabo, el mensaje último del autor distópico es advertirnos de los peligros a los que nos exponemos de continuar ciertas tendencias que no parece que estemos dispuestos a cambiar.

2. Conceptos distópicos de *Nineteen Eighty-Four* en *V for Vendetta*: la influencia de Orwell en Alan Moore

Hasta aquí hemos delimitado algunas de las características más importantes del género distópico. No obstante, a continuación vamos a revisar las dos obras de manera más concreta. En algunos casos los resultados son muy elocuentes.

2.1. Líder y totalitarismo

El líder es un elemento clave tanto en *Nineteen Eighty-Four* como en *V for Vendetta*. Debo insistir en que es ésta una relación directa, ya que este concepto

⁵ (Keller, 2007: 102)

no se da en todas las obras del género distópico. Sin embargo, también hay que decir que ambas critican de fondo dos sistemas políticos en las que el líder es un elemento de suma importancia. De este modo, Orwell ataca constantemente tanto las prácticas desarrolladas en la Unión Soviética estalinista como las de la Alemania de Hitler y, en general, el totalitarismo: “*He insisted that Nineteen Eighty-Four was not a protest against one dictatorial system, like Hitler’s or Stalin’s, but a warning against totalitarianism in general*”⁶. Por otro lado, *V for Vendetta* toma como punto de mira a un partido fascista en el cual el líder es también figura a seguir. Además de la crítica al fascismo, esta obra aprovecha para señalar políticas de finales de los setenta y principios de los ochenta (época de elaboración de la obra), como las decisiones del gobierno personalista de Margaret Thatcher antes de las elecciones de 1983⁷.

Hay que considerar al líder como el eje alrededor del cual los personajes giran pensando en derribarlo. En el caso de *Nineteen Eighty-Four*, puede verse la figura del *Big Brother* en casi todas partes: pantallas, carteles, monedas, etc. Sin embargo, ni siquiera puede probarse su existencia. El libro con el que se hace Winston trata de explicar todo el sistema y, concretamente, la importancia de la figura del *Big Brother*:

At the apex of the pyramid comes Big Brother. Big Brother is infallible and all-powerful. (...) Big Brother is the guise in which the Party chooses to exhibit itself to the world. His function is to act as a focusing point for love, fear and reverence⁸.

La versión dibujada de *V for Vendetta*, sin embargo, trata el tema del líder de modo más humano (aunque la película vuelve a un tono más parecido al de Orwell). V aspira a acabar con su vida. Aparece como un hombre que vive encerrado en la cabina desde donde lo controla todo y se muestra al principio con carácter frío y palabra poderosa. Sin embargo, el protagonista consigue derribarlo psicológicamente haciendo que su sensibilidad se apodere de él. En cualquier caso, constituye la figura

⁶ (Brunsdale, 2000: 146)

⁷ (Bourdeaux, 1999): “*Citing Margaret Thatcher’s confidence in unbroken Conservative leadership “well into the next century,” police vans with rotating video cameras mounted on top, and the circulating ideas in England of concentration camps for AIDS victims*”.

⁸ (Orwell, 2000: 197)

al frente de un estado totalitario de la que Moore quiere advertirnos: “*I am the leader. Leader of the lost, ruler of the ruins. I lead the country that I love out of the wilderness of the Twentieth century. I believe in survival*”⁹.

Por otra parte, McTeigue y los hermanos Wachowski dan en la película un giro estético en la presencia de Adam Sutler más parecida al *Big Brother* de Orwell. El líder aparecerá serio y magnífico, dando instrucciones a los miembros del partido desde una gran pantalla (en alusión al tema de las telepantallas). Hay que señalar, como apoyo a este argumento, hacen el guiño a *Nineteen Eighty-Four* seleccionando para la figura de Adam Sutler al actor John Hurt¹⁰, que encarnó a Winston Smith en la versión cinematográfica de *Nineteen Eighty-Four*. El Partido será un elemento también común tanto en *Nineteen Eighty-Four* como en *V for Vendetta*. Es, sin embargo, fácil de entender la presencia de un partido como Norsefire o la ideología Ingsoc al basar el sufrimiento de la Inglaterra distópica en los peligros de los regímenes totalitarios.

2.2. Control gubernamental

Otro aspecto que vincula las dos historias es el absoluto control sobre el ciudadano. La vigilancia constante y la ausencia de intimidad constituyen uno de los mejores iconos que *Nineteen Eighty-Four* ha dejado para advertencia a nuestra generación. Tanto en *V for Vendetta* como en *Nineteen Eighty-Four* las cámaras son omnipresentes y condicionan pesadamente la vida de los protagonistas.

Orwell da mucho valor al tema de la vigilancia extrema. Mantener a Winston agobiado en su novela es probablemente su crítica más dura contra la Unión Soviética de Stalin, que estaba mucho más preocupado por los peligros internos que por los externos. La analogía sirve de la misma forma para las prácticas de la GESTAPO. El autor de *Nineteen Eighty-Four* pretende añadir a su crítica una predicción de los avances tecnológicos de su siglo, donde las comunicaciones y los desarrollos telemáticos pudieran perfeccionar el seguimiento total. Moore toma este elemento de la misma forma: un aspecto que agobia a los protagonistas hasta hacerles perder el

⁹ (Moore, 2005: 37)

¹⁰ (Keller, 2007: 90): “*James McTeigue remarks that he selected John Hurt for the role of Adam Sutler partially because of his former role as Winston Smith, the dissident romantic, in Michael Radford’s version of the Orwellian classic 1984*”.

juicio en algunos casos¹¹, mientras que Lloyd utiliza el icono de las cámaras vigilando desde la misma primera página: “*For your security*”¹². Sin embargo, hay que decir que el uso de este aspecto también se dirige aquí en forma de crítica hacia las políticas del Reino Unido de principios de los años 80¹³. La queja implícita es elocuente: “*You need to watch, don’t you, Conrad? Need to watch in your work. In your bed...*”¹⁴

No obstante, hay que decir que las cámaras no son el único método de control total. Los dos estados de estas distopías muestran cómo el seguimiento llega a ser primordial y sus tentáculos lo abarcan todo. A este respecto, la Oceanía de *Nineteen Eighty-Four* está controlada por cuatro ministerios que llegan a casi todos los ámbitos de la vida diaria de una persona: “*Minitrue, Minipax, Miniluv and Miniplenty*”¹⁵, respectivamente para los asuntos de información, guerra, interior y economía. Estos grandes poderes estatales están complementados con la llamada “policía del pensamiento” que se encargará de toda actitud no ortodoxa. Además, los propios ciudadanos (incluso los niños) están educados para descubrir a cualquier camarada sospechoso. En *V for Vendetta* el estado se construye de forma muy parecida y también las diferentes secciones del gobierno toman nombres irónicos: The Head (gobierno central), The Nose (servicios de inteligencia), The Finger (policía), The Mouth (medios de información) y The Ear (vigilancia).

2.3. Alienación, adoctrinamiento y empobrecimiento cultural

El hecho de que el Partido, la sociedad, sea en todo caso más importante que el individuo trata de demostrarse a los personajes constantemente por parte del gobierno y puede quedar reflejado de forma breve en los lemas de Ingsoc y Norsefire: “*War is peace, freedom is slavery, ignorance is strength*”¹⁶ y “*Strength through purity, purity through faith*”¹⁷. La idea básica que O’Brien, miembro del partido interior, intenta transmitir a Winston es que los individuos perecen y no importan, mientras que el Partido sí puede aspirar a ser inmortal. Así, es el pensamiento del Partido

¹¹ (Moore, 2005: 228)

¹² (Moore, 2005: 9)

¹³ Ver nota 9)

¹⁴ (Moore, 2005: 256)

¹⁵ (Orwell, 2000: 6)

¹⁶ (Orwell, 2000: 6)

¹⁷ (Moore, 2005: 148)

como colectividad el que ha de prevalecer mientras que sus integrantes no son más que percederas células. O' Brien es claro: "*Humanity is the Party. The others are outside-irrelevant*"¹⁸. En *V for Vendetta* la doctrina de Norsefire se construye sobre ideas similares, pero la fuerza vital de los personajes intenta hasta el final conseguir sus propósitos particulares. Es el líder el único de ellos que se mantiene fiel al grupo: "*I believe in strength. I believe in unity. And if that strength, that unity of purpose, demands a uniformity of thought, word and deed then so be it*"¹⁹.

La alienación ideológica lleva consigo un empobrecimiento cultural grave tanto en la obra de Orwell como en la de Moore y Lloyd. En el Londres de Orwell las novelas y la música son fabricados por máquinas según ciertos patrones y consumidas principalmente por los llamados proles. Winston anhela algo de creatividad del pasado (de ahí sus continuas visitas a la tienda del anticuario): "*The words of these songs were composed without any human intervention whatever on an instrument known as a versificator*"²⁰. Además, un aspecto común es que las telepantallas en *Nineteen Eighty-Four* y la televisión en general en *V for Vendetta* mantienen a la gente desinformada y entretenida. En lo que a *V for Vendetta* particularmente se refiere, V culpa directamente a la población y la tacha de indolente. Las imágenes de Lloyd de familias absortas mirando la pantalla constituyen todo un icono y aparecen en la adaptación cinematográfica: "*V reviles the population for its critical indolence*"²¹. La prueba definitiva del anhelo de un pasado creativo y bello lo constituye la propia guarida de V, repleta de "fetiches culturales" rescatados del pasado²²: cuadros, libros, carteles de obras de teatro, discos, películas, etc²³. Es el ansia por recuperar lo que la guerra y la política han arrebatado a Winston y V: "*It's a beautiful thing, (...) but who cares about genuine antiques nowadays-even few that's left?*"²⁴

¹⁸ (Orwell, 2000: 282)

¹⁹ (Moore, 2005: 37)

²⁰ (Orwell, 2000: 144)

²¹ (Keller, 2007: 103)

²² (Keller, 2007: 95): "*V's home is virtually a museum in which he safeguards the interdicted relics of past ages*".

²³ (Moore, 2005: 18)

²⁴ (Orwell, 2000: 99)

2.4. Manipulación mediática y control del pasado

"*Who controls the past, controls the future: who controls the present controls the past*"²⁵ es la sentencia con la que comienza la adaptación al cine de *Nineteen Eighty-Four*, toda una advertencia por parte del Partido sobre quién posee la verdad. La manipulación de la información ha sido también uno de los significados del adjetivo "orwelliano". En línea con los objetivos de nuestro trabajo, es importante entender hasta qué punto este aspecto es de vital importancia también en *V for Vendetta*.

Uno de los mayores símbolos de desinformación en Oceanía es el hecho de que Winston trabaje en el Ministerio de la Verdad: "Minitrue". Este organismo se encarga de reelaborar las noticias de la hemeroteca para que las predicciones hechas en ellas por el Partido coincidan con los acontecimientos y datos reales. También tiene como objetivo cambiar discursos, eliminar nombres o incluso cambiar el orden de la guerra con aliados y enemigos. Estamos ante una enorme máquina de engaño cuya punta de lanza es la telepantalla, que se encarga de llegar a todos los hogares extendiendo las mentiras acordadas en el "Minitrue". A saber, para el Partido "*Ignorante is Strength*"²⁶.

Moore crea un símil al Ministerio de la Verdad: "The Mouth", que es el organismo encargado de elaborar las, la herramienta de Norsefire para que Inglaterra sepa lo que al partido interese que sepa. De hecho, uno de los objetivos más importantes de V antes de lanzar su ataque final.

Como complemento al absoluto control no sólo de la información, sino de la verdad misma, hay que añadir la manipulación que se hace de la historia. Keller hace una indicación muy clara sobre este punto:

The authoritarian regimes of both *Nineteen Eighty-Four* and *V for Vendetta* consolidate power by purging cultural artifacts, the same that World verify and validate an alternative past, one contrary to that constructed by the ruling party²⁷.

²⁵ (Orwell, 2000: 37)

²⁶ Ver nota 21.

²⁷ (Keller, 2007: 95)

Se muestra, sobre todo, como eliminación del pasado, pero la transformación también es importante. Winston en *Nineteen Eighty-Four* apenas puede recordar nada de los tiempos anteriores a la Revolución, y decide investigar por iniciativa propia. Los libros de historia están manipulados de forma casi “obscena” y él mismo trabaja en un organismo que se encarga de cambiar el pasado. En la misma línea, uno de los objetivos de Norsefire en *V for Vendetta* es hacer creer que cualquier pasado fue peor y que Inglaterra necesita al partido para no volver a indeseables épocas. Estas acciones son, de nuevo, una crítica a las prácticas nazis y estalinistas.

2.5. El enemigo

“*Making danger omnipresent eliminates the threat that it will ever make any head against total government hegemony*”²⁸, comenta también Keller sobre este aspecto. La existencia de una amenaza al sistema es un componente que enlaza las dos obras por ser una práctica muy común en regímenes totalitarios. Tanto Ingsoc (*Nineteen Eighty-Four*) como Norsefire (*V for Vendetta*) construyen un peligro para el supuesto bienestar de los ciudadanos y la lucha contra éste supone una prioridad nacional. En el caso de la novela de Orwell, el extracto del ficticio libro de Goldstein explica el por qué necesita el estado un enemigo del que defenderse, llegando a la conclusión de que “La guerra es la paz” (“*War is peace*”²⁹). Una de las ficciones informativas es que Oceanía está en guerra con alguna de las otras dos potencias mundiales. Esto en realidad no es así, pero se construye un noticiario bélico que cuenta incluso con bombardeos de Oceanía a sus propios ciudadanos para hacerles creer que están siendo atacados por una nación enemiga. La amenaza, como explica el “Libro de Goldstein”³⁰ y más tarde O’Brien en la sala de torturas a Winston, en realidad no existe y la crea Ingsoc para hacer creer a los ciudadanos que necesitan al Partido de modo que sean capaces de defenderse de estos ataques. El elemento del enemigo en *Nineteen Eighty-Four* no termina aquí, pues se construye meticulosamente para que el individuo necesite a Ingsoc, ame al *Big Brother* y disfrute sirviendo a la comunidad. De este modo, se crea también la figura de Emmanuel Goldstein, antagonista del *Big Brother*. Este personaje se plantea como el traidor a la revolución encabezada por

²⁸ (Keller, 2007: 97)

²⁹ (Orwell, 2000: 192 y SS.)

³⁰ (Orwell, 2000: 191); Winston empieza en esta página la lectura de un libro explicativo del sistema por el que se rige Oceanía llamado *The Theory and Practice of Oligarchical Collectivism*.

el líder y punta de lanza del pensamiento disidente. Su efigie representa la amenaza a los logros del Partido y un peligro para el ciudadano corriente. Este sistema de antagonistas a la nación culmina con lo que Orwell llama los “Dos Minutos de Odio” (“*Two Minutes Hate*”³¹), en los cuales la telepantalla muestra todos los peligros que amenazan Oceanía, terminando el vídeo con la imagen serena y tranquilizadora del *Big Brother*. Por otra parte, en *V for Vendetta*, V se convierte en el terrorista que Inglaterra ha de temer, una amenaza para el sistema en el que los seguidores de Norsefire creen. Con Europa y Norteamérica devastadas, el Partido no puede buscar la amenaza en el exterior. Hasta la aparición de V la legitimación de Norsefire descansaba en el caos del pasado, pero con el enmascarado cuentan con un terrorista que pueden utilizar para hacer creer a la población que necesitan al gobierno para protegerlos.

En definitiva, el antagonista es una de las excusas principales por las que se justifica el acoso al individuo, la falta de privacidad, el estado de excepción y, por encima de estos elementos, por las que Inglaterra necesita un régimen totalitario.

2.6. Escasez material

Un último elemento que considero necesario comentar antes de entrar con el análisis de los personajes es la ambientación de ambos argumentos en un entorno de escasez material. Ambas historias se sitúan cronológicamente en un futuro ficticio posterior a una gran guerra mundial. Es por esto que el racionamiento y la escasez son constantes, acentuado aún más en *Nineteen Eighty-Four* por la continua situación de guerra con las otras dos potencias mundiales. En el caso de la novela de Orwell nos damos cuenta de que la escasez es deliberada. Un continuo estado de racionamiento hace que cualquier aumento de la producción parezca un logro del Partido. De este modo, son muy significativas las voces en la telepantalla que constantemente anuncian cifras sin cesar. Paralelamente, en *V for Vendetta* no se construye un panorama en ese extremo de desolación, pero resulta del mismo modo una ambientación desmoralizante para la población londinense. En cualquier caso, atenuado o no el efecto, se dan como el mismo fenómeno: “*industrial prospects are brighter than at any time since the last war*”³².

³¹ (Orwell, 2000: 11)

³² (Moore, 2005: 10)

En definitiva, cabe decir que la miseria material y alimenticia supone un condicionante más que enfatiza lo indeseable de este tipo de regímenes para Orwell, Moore y Lloyd, y son usados para agobiar más a los personajes en los que la calidad de la vida individual se asemeja a la material.

2.7. El proscrito: Winston y V

Un régimen totalitario encierra a la población controlando sus vidas, manteniendo el estado de excepción y racionando los bienes de consumo. Esto es así por ser la sociedad más importante que el individuo y el orden preferible a la justicia. O'Brien explica a Winston: "*Power is not a mean, it is an end. One does not establish a dictatorship in order to safeguard a revolution; one makes the revolution in order to establish the dictatorship*"³³. Susan, el líder en *V for Vendetta*, enuncia lo siguiente: "*I will not hear talk of freedom. I will not hear talk of individual liberty. They are luxuries. I do not believe in luxuries*"³⁴. Tal situación determina el camino que siguen los dos personajes, Winston y V, de cara a defenderse de tan hostil entorno.

En cuanto al caso de *Nineteen Eighty-Four*, Winston se plantea las posibilidades de una revolución, pero los proles, única masa con capacidad para plantar cara al Partido, están demasiado alienados para poder contar con ellos. Como única salida queda la "Hermandad", una sociedad secreta con una capacidad de acción prácticamente nula y que tiene la esperanza poder crecer poco a poco para enfrentarse al sistema a largo plazo. Estamos pues, ante un gran compromiso individual. Su única misión sería transmitir los conocimientos sobre las mentiras del partido para que, quizá en cuatro o cuarenta generaciones Ingsoc no sea deseable. Siendo, como decimos, un sacrificio, Orwell planeta muy pocas esperanzas y la detención final por parte de la policía del pensamiento es un parón del hilo argumental. En su encarcelamiento, Winston es torturado para acabar convencido de que cualquier otra forma de gobierno es perecedera a corto o medio plazo, mientras Ingsoc es lo más perdurable que puede alcanzar el hombre. Es un suicidio mental, una célula que se rinde a servir al resto de organismo rodeada por una masa de trabajadores indolentes.

Moore y Lloyd plantean la historia de una forma emocionalmente más agresiva y llama a nuestra empatía. Puede que V tenga un ideal político fuerte y aspiraciones

³³ (Orwell, 2000: 276)

³⁴ (Moore, 2005: 37)

a derribar el sistema imperante, pero fue uno de los torturados en los campos de concentración fascistas y, de este modo, plantea también el derribo del régimen como una venganza. En cualquier caso, sí cree en la capacidad de movilización de las masas y por ello sabotea directamente la emisión televisiva para hacer presente su mensaje. El resto de su misión consiste en atacar puntos del gobierno concretos para dejar en evidencia su incompetencia y dejar que la población haga el resto, quejándose.

El resultado, como vemos, es absolutamente opuesto al caso de *Nineteen Eighty-Four*, en el que la esperanza de cambio desaparece ya en la mitad de la novela. En cambio, en *V for Vendetta*, ya sea en el cómic o en la película, no sólo no perdemos la esperanza en ningún momento, sino que da la sensación de que, tal y como está construida la historia, el único cierre posible es el asesinato del líder y el fin del régimen.

Conclusiones

Parece que la coincidencia de tantos elementos en ambas historias establece definitivamente un vínculo muy sólido entre ellas. No hablamos únicamente de la acumulación de una serie de elementos que se dan en las dos, sino que algunos de ellos forman parte de la base misma de los argumentos de *Nineteen Eighty-Four*, y *V for Vendetta*, por lo que están presentes desde inicio hasta prácticamente el final. En cualquier caso, y volviendo a una de las primeras indicaciones del presente escrito, el mismo autor de la novela gráfica aquí estudiada reconoce tener presente el género distópico, mencionando explícitamente a George Orwell. Sin embargo, este estudio detallado muestra que ambas obras (o las tres, teniendo en cuenta película y cómic como dos trabajos claramente separables) desarrollan problemas muy parecidos y las últimas deben a Orwell gran parte de su contenido.

Por otro lado, y pasando a un plano más general, este estudio nos sirve para demostrar la vigencia del género distópico pasado el momento de los regímenes totalitarios en Occidente y finalizada la Guerra Fría. Su mensaje aun sirve y el éxito de la película de McTeigue da muestra de hasta qué punto las lecciones de Orwell, entre otros, no deben dejar de ser tenidas en cuenta.

Referencias bibliográficas

- BOUDREAU, M. (1999). "Introduction" en *An Annotation of Literary Historic, and Artistic References in Alan Moore's Novel, V for Vendetta* [en línea] [Consulta: Miércoles 2 de abril de 2008]. Disponible en: <<http://madelyn.utahunderground.net/vendetta/vendetta1.html>>
- BRUNSDALE, M.M. (2000). *Student Companion to George Orwell*. Westport: Greenwood Press.
- CRUCES, J. (1999): *Distopía* [en línea], sitio web "Sitio de Ciencia-Ficción", 21 de octubre de 1999 [Consulta: Lunes, 25 de marzo de 2008]. Disponible en <<http://www.ciencia-ficcion.com/glosario/d/distopia.htm>>
- KELLER, J.R. (2007). *V for Vendetta as a Cultural Pastiche*. Jefferson: McFarland.
- MOORE, A. (2005). *Behind the Painted Smile*. En A. MOORE y D. LLOYD, *V for Vendetta*: Nueva York: Vertigo.
- ORWELL, G. (2000). *Nineteen Eighty-Four*. Londres: Penguin.
- OUSBY, I. (1993). *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge: Cambridge University Press

Marcelo Wirnitzer, G. (2008). Translator's voice in translation of proper names: Roald Dahl as an example of functional proper names. *AILIJ* (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil), 6, 117-133. ISSN 1578-6072.

THE TRANSLATOR'S VOICE IN TRANSLATION OF PROPER NAMES: ROALD DAHL AS AN EXAMPLE OF FUNCTIONAL PROPER NAMES

Gisela Marcelo Wirnitzer¹

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

(Recibido 6 octubre 2008/ Received 6 October 2008)
(Aceptado 1 noviembre 2008/ Accepted 1 November 2008)

[...] there are no rules for the translation of proper names
(Christiane Nord, 2003:184)

Resumen

En todo libro infantil aparecen a menudo nombres propios para identificar los personajes como lugares que aparecen en estas historias. Unas veces son conocidos y familiares para los lectores, otras veces no son conocidos porque pertenecen a otras culturas y otras veces son invenciones de los autores de los libros y cuentos. Cuando estos nombres propios son inventados, suelen desempeñar algún tipo de función, como puede ser describir al personaje o dar algún tipo de información sobre el mismo. Por este motivo nos hemos planteado qué ocurre con la traducción de los nombres propios de algunos libros de Roald Dahl, dado el uso que este autor hacía de los nombres propios.

¹ Correspondencia: Urbanización Fuente del Laurel, 23, Los Castillos Arucas (35412) Las Palmas.
E-mail: gmarcelo@dfm.ulpgc.es

Palabras clave: Nombres propios, traducción, referencias culturales.

Abstract

Very often proper names are expected in books for children to identify characters or places which appear in these sort of texts. Sometimes they are well-known and familiar for these readers, sometimes they are not known because they belong to other cultures and sometimes they are conceived by the authors of the books and tales. When these proper names are conceived, they usually serve any specific purpose, as describing the character or offering information about the proper character. For this reason we put the question to ourselves how proper names appearing in books by Roald Dahl are translated. It is quite known the use Dahl made of proper names in his books.

Key words: Proper names, translation, cultural references.



Introduction

Anybody would expect proper names in children's literature and see them as the functional communicative link with the reader such as those, for instance, in *Alice in Wonderland*, *Peter Pan in Neverland*, *Harry Potter*, *Little Red Riding Hood*, *Manolito Gafotas*, amongst many others. Proper names are used to identify characters, places, institutions, and so on, and are very often chosen deliberately by their authors for many reasons. Firstly, most probably, so that the name plays a major role in bringing the child-reader closer to the character in his or her mind from the very beginning of the story, or secondly, with the aim of describing the character in some way, through the use of some kind of rhyme, alliteration or wordplay, etc.

In any case, proper names in children's books are very important because they become the first thing young readers use to remember the names of those characters they like the most. So, we put the question to ourselves of how proper names are translated, taking into account, firstly, the variety, i.e. for people, places, institutions, etc., and secondly, the different nature they can have. Sometimes proper names are common, well known and familiar to the reader, but very often the nouns themselves, being fictional items as they are, have very often been invented. So, what does happen when a children's book is translated? How do proper names appear in

translations? Do they have or create the same effect in the target text as they do in the original one? And, when a proper name serves any specific purpose in the original, has this been maintained in the target text?

The general aim of this paper is to analyze the translation of proper names in Roald Dahl's children's books and set out the variety of strategies and mechanisms used in the translation of these elements. The essence of this paper is to determine what the patterns are when translating proper names in Dahl's books.

1. A definition of proper names

Before analyzing the translation of proper names in children's books, we feel that the term 'proper name' itself should be defined due to the fact that at first sight it seems quite easy to determine if a word is a 'proper name' or not, but on the contrary, the fact that many scholars have been trying to find an acceptable definition, reflects just how difficult this task actually is.

The Merriam-Webster's Online Dictionary and the Collins Cobuild Dictionary coincide to a certain extent as to what the definition of a *proper noun* is:

A noun that designates a particular being or place, does not take a limiting modifier, and is usually capitalized in English (Merriam-Webster's Online Dictionary).

In grammar, a proper noun is a noun which is the name of a person, place or institution. Proper names are often spelled with a capital letter at the beginning (Collins Cobuild)

As we can see, the basic function of a proper name is the identification and/or designation of a certain being, object, place, etc. Thus it differentiates it from others in the same group, sort, species, and so on. That is, it draws a line between "the group" and the "individual", distinguishing one from the others, a factor which can clearly be interpreted as a 'referential' function. If we are referring to a group of human beings, such as children, by naming one as *Peter*, we can identify *Peter* from *John*, *Hugh*, and all the others belonging to the same group.

Besides this, many people's names usually convey information about the person themselves. For instance, somebody named *Arturo* allows us to deduce that

he is male and that maybe he comes from Spain or South America – contrary to some of the information which the name *Arthur* would depict. This is an important function of proper names in fiction, to which Christiane Nord referred to by stating that it “is to indicate in which culture the plot is” (2003: 182). What’s more, when a character such as *Peter Rabbit* (Beatrix Potter, 1902) appears in the story for example, it can be assumed that the character is male and a rabbit. This means that a proper name carries out not only a ‘referential’ function, but also an ‘informative’ one; in other words, information derived from the proper name tells us: where somebody comes from, their sex, their social class and even their age, etc. Besides this, when a name appears in a text, it isn’t just mentioned only once, but continually reoccurs throughout the story, thus reminding the child-reader of the information about the character on each of the following occasions.

When we refer to the translation of proper names in children’s fiction, beforehand, we must mention the proper names which appear in this text genre. In relation to the act of *baptizing* characters’ names in fictional texts, two things can happen: the author either “chooses” a name, which is used subjectively depending on tastes and fashions, or he merely “conceives” a new one. In this creative process, the presence of some meaning is quite common; subsequently, both approaches must be taken into account when translating children’s literature. As Nord stated, “there is no name in fiction without some kind of auctorial intention behind it, although, of course, this intention may be more obvious to the readers in one case than in another” (2003: 183).

When talking about proper names in books for children, we will analyze the following types:

a) Common proper names. Many proper names appearing in books for children are known or familiar to the reader, for instance, *Alice, Peter, Harry, Julia, John*, etc. for an English reader, or *Alicia, Pedro, Alberto, Juan*, etc. in Spanish. It is very easy to find such names in children’s books for characters or places in realistic settings or those belonging to the world of fantasy. The fact that proper names are usually cultural references must also be taken into account, and as such, must be treated as cultural elements. This means to say that they are produced by or form part of a specific culture and therefore differ from other cultures in languages, customs, traditions, food, dress, ideologies, religion, ways of thinking and reacting.

When cultural references emerge in a text, they point to and underline a particular culture.

There are certain tendencies when translating cultural references. In relation to this subject, we would distinguish the following translation strategies:

1. **Foreignization.** A cultural reference belonging to a particular culture, that is, in the original cultural itself, in the translation remains as it does in the original, therefore becoming a foreign culture reference for the target reader.
2. **Domestication.** With the domestication of a cultural reference, the original culture reference is modified in the translation, being substituted by another belonging to the target culture. In this way, the cultural reference will be seen by the target reader as a natural element belonging to his own culture.
3. **Neutralization.** With this translation mechanism the cultural reference loses its cultural charge for both the original and target cultures.
4. **Biculturalism.** With this mechanism, a cultural reference in the original culture becomes a cultural reference in the target culture, but at the same time, remains a cultural reference in the original one.
5. **Invented proper names.** In many fantastic children’s books it is very common to find names invented by authors either for common human characters, for animals (with human or non-human type behaviour) or fantastic characters or places. This is all plays a part of the creativity of any author of fiction.

In way or another, a proper name always carries out some sort of text function and this is determined by the author, so without any doubt plays an important role in the translation process. To try to show this theory, we will analyze the translation of proper names in books by Roald Dahl because of the exceptional way he made use of them and the way he chose or created them

The translation of proper names in general is not an easy task, and their translation in children’s literature is no exception. Very often it has been stated that

“proper names should not be translated or are untranslatable”. I believe that, when a text is being translated, every element should be translated and, of course, this includes proper names too. The point here is that proper names are often rendered into the other languages without any change by using a loan, for instance, *Matilda* (*Matilda*, Roald Dahl, 1988) which appears in Spanish as *Matilda*, when the Spanish spelling for this name in this language is *Matilde*.

As Nord has already stated, there are no rules for the translation of proper names, but to certain extent, depending on what sort of proper name the translator is dealing with. Instead of discussing this question, we will start by considering the fact that proper names are always translated in any intercultural and interlinguistic context, even if they appear in the target text with the same form as in the original.

We shall also start with the hypothesis that translating is re-creating in another language, and that the ‘name-creation’ process differs from one language to another. So, a name with a certain effect or nuance in English, for instance, may not produce the same effect, let’s say, in German, Spanish or French. Therefore, the translator should pay special attention to this question, trying to identify the effect emerging in the source context and duplicating a similar effect in the target context. Do not forget that a proper name in any literary text has the power to make the reader create an image of the character in his or her mind. Every child, including older readers and adults, will create a particular image and voice for a certain character, above all when the text is illustrated with very few pictures or none at all. So the proper name helps to depict this characterization in the child’s mind. What usually happens is that when an author *plays* with proper names, giving some sort of information or describing a character, this extra information is not explained or described explicitly; translators, however, sometimes do not realize that the author is adding some kind of information via the proper names in the plot, as was the case in the translation of the first of the Harry Potter series.

Besides, these semantically loaded proper names do not always transmit their meaning clearly by using, for instance, Latin or Greek words; once again a clear example of this were the great many names created in *Harry Potter* (*Black Sirius*, *Draco Malfoy*, etc.). It is a bit like a riddle and probably not every child reader is able to guess the hidden meaning unless there is an acceptable translation. Hence, the role of the translator here is very important. Firstly, because he or she must grasp

the meaning which the author has inserted. Secondly, he should try to render it into the other language, endeavouring to achieve that the proper name sounds and works well; moreover, it is important to recall that proper names are those elements of the text which children will mostly remember.

To illustrate this question we offer the following example extracted from *Matilda* (1988):

“Mr and Mrs Wormwood were two such parents. They had a son called Michael and a daughter called Matilda, and the parents looked upon Matilda in particular as nothing more than a scab” (*Matilda*, p. 4)

“El señor y la señora Wormwood eran de esos. Tenían un hijo llamado Michael y una hija llamada Matilda, a la que los padres consideraban poco más que como una postilla” (*Matilda*, p. 13).

In this case it is quite clear that a proper name like *Wormwood* transmits a meaning about an insect, so by translating this proper name using only a loan, the target reader won’t have any idea of the meaning behind the name and will not be able to create any image in his or her mind of the character in the story.

When talking about translating proper names, the following mechanisms should be considered:

1. **Loan or repetition.** By translating a proper name using a loan, there is no change in the proper name from the source language to the target language, but it is a type of translation because the act of deciding how to transfer a particular proper name into another language is a mental procedure that implies a decision, and translation is exactly that: a mental procedure. For instance, in *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) the name of *Mr Willy Wonka*, appears in the Spanish version as *señor Willy Wonka*.
2. **Orthographic change.** In other cases, translations of proper names just present some orthographic changes as for instance *Sophie* (*The BFG*, Dahl, 1982), which turns into *Sofía* in Spanish and *Sophiechen* into German, which is a diminutive form.
3. **Equivalence.** In many cases, proper names are or have been substituted with an equivalent or similar proper names in the target language, as for

instance *England* turns obviously into *Inglaterra* in Spanish or *Angleterre* in French because of the long tradition of many proper names, or with names such as *Michael and Jane Goochey*, which turn into *Miguel y Juanita Goochey* into Spanish².

4. Substitution of another proper name. In many cases the names had no special meaning and are substituted in the translations by others which are more familiar to target readers.

5. Literal translation. Translation approaches of proper names in children's literature have shown for centuries the preference for literal translation. In fact, very often in fairy tales the names of the characters had a precise meaning that obliged the translator to translate the proper names literally. For instance, the famous *Schneeweißchen* by the Grimm brothers which was translated into *Snow White* in English and *Blancanieves* in the case of Spanish, the references to 'white' and to 'snow' are preserved in both translations.

Taking into account all the above considerations concerning the translation of proper names, we will analyze the translation of proper names in Roald Dahl's books, because, in his books, names and surnames constitute a very important semantic code and thus an essential element in Dahl's books (Fernández Martín, 1998).

2. The author: Roald Dahl

Roald Dahl is one of the most famous British writers of children's books. He was born in Llandaff, Wales, in 1916 of Norwegian parents. At the age of 13 he went to a public school named Repton. The years he spent at public schools in Wales and England, Dahl later described without nostalgia: "I was appalled by the fact that masters and senior boys were allowed literally to wound other boys, and sometimes quite severely. I couldn't get over it. I never got over it..." ("Boy: Tales of Childhood", 1984).

² In many cases, the limits between "orthographic changes" and "substitution by an equivalent proper name", could also be discussed but I will consider the first as a case of changing just a few letters, and the latter when changing a proper name renders a similarity, but there is more to it than changing just a few letters.

As an adult he worked as a representative for the Shell Oil Company in East Africa, was an RAF fighter pilot in the Second World War and an air attaché, after which, he returned to England and started writing stories for his own children. His first book for children was "The Gremlins" (1943), a story about mischievous creatures written for Walt Disney. His child experiences were marked by the way he had been treated by adults and saw parents and teachers as enemies, something that he reflected in his books. "These experiences later inspired him to write stories in which children fight against cruel adults and authorities" (...). "The adult is the enemy of the child because of the awful process of civilizing this thing that when it is born, it is an animal with no manners, no moral sense at all." (<http://www.kirjasto.sci.fi/rdahl.htm>). This explains many aspects of Dahl's writing. He tries to put himself in the child's position and presents atypical themes and in an unusual way to children. He also wrote books for adults such as "Someone like you" (1953), for which he gained fame all over the world.

I have chosen Roald Dahl's books for the analysis of the translation of proper names, mainly because his books are a very good example of how a writer can deliberately 'baptize' the characters of a book to carry out a distinct function or effect. Furthermore, as Dahl is a very well known author of children's books, which have been translated into several languages, the analysis of different translations into different languages will provide us with further conclusions about the tendency on the translation of proper names.

A trait of Dahl's writing is his irony, 'black humour', the "unexpected" or strange endings in his books, where the plot is told from a child's point of view. For instance, in *THE BIG FRIENDLY GIANT* the main character is *the BFG*, a kind giant who kidnaps *Sophie*, a little orphan girl, and they become very good friends. The giant's name describes clearly that this is not the evil giant you would expect to find, but a kind one, unlike the *Flechlumpeating Giant* or *Bonecruncher*, who are not so kind.

This way of choosing proper names is really funny and interesting, but it is also very important for the reader-writer relationship because it is the writer's way of getting closer to the child, playing with a name which clearly transmits some sort of information.

Very often, these proper names clearly have meaningful content that define a slice of the character carrying that proper name; it could also be wordplay or

something simply precocious, just to name some of the cases that reflect the possible intentions of an author. It could also be interpreted as a hint from Dahl to the child reader, as he used to do in many of his books.

2.1. Proper names in Dahl's books

a) Neutral proper names

Very often we find in children's books names which only carry out the referential function and only specify the member belonging to a particular group. These names do not express any special meaning or intention about the person or place being named—except for gender or nationality, or even maybe the age.

It is quite common in Dahl's books to find characters with very everyday human names such as *Sophie*, *Michael* and *Jane* (*Goochey*), *Amelia* (*Upscotch*), *Henry* (from *The BFG*), *Granpa Joe*, *Grandma Josephine*, *Granpa George*, *Grandma Georgina*, *Charlie* (*Bucket*), *Augustus* (*Gloop*), *Charlotte* (*Russe*), *Miss Violet* (*Beauregarde*), *Miss Cornelia* (*Prinzmetel*), *Mike Teavee* (from *Charlie and the Chocolate Factory*) and so on. But here it is necessary to distinguish between first names and surnames in Dahl's books. It is characteristic for this author to use real English first names (*Sophie*, *Michael*, *Jane*, etc), but in combination with semantically loaded surnames:

<i>Charlie and the Chocolate factory</i>			
English	German	Spanish	French
<i>Grandma Josephine</i>	<i>Großmutter Josefina</i>	<i>abuela Josephine</i>	<i>grand-maman Joséphine</i>
<i>Granpa George</i>	<i>Großvater Georg</i>	<i>abuelo George</i>	<i>grand-papa Georges</i>
<i>Grandma Georgina</i>	<i>Großmutter Georgine</i>	<i>abuela Georgina</i>	<i>grand-maman Georgina</i>
<i>Charlotte Russe</i>	<i>Charlotte Russe</i>	<i>Carlota Rusa</i>	<i>Charlotte Russe</i>
<i>Miss Violet Beauregarde</i>	<i>Violetta Wiederkäu</i>	<i>señorita Violet Beauregarde</i>	<i>demoiselle Violette Beauregard</i>

The most commonly used mechanism to translate these names is by using orthographic changes in first names as the table above, with examples from Dahl's book *Charlie and the Chocolate Factory* (1964), shows. In the table we can see the

translation of some of the proper names into German, Spanish and French. In the translations into German and French, the tendency is the use of orthographic changes with first names: *Josefine*, *Georg*, *Georgine* and *Violetta* (German) and *Joséphine*, *Georges*, *Violette* (French). While in the Spanish translation, the tendency is the use of loans: *Josephine*, *George*, *Georgina* and *Violet*, even when in this language, the pronunciation will change with the spelling. The same happens with the Spanish translation of *Matilda* (1988), where proper first names are maintained without any change. But this is not always so because in other books translated into Spanish, the first names are translated by using orthographic changes, as is the case with *Sophie* in *The BFG*, which turns into the Spanish *Sofía*. But, in general, there are several examples which show the tendency to maintain the foreign names as they appear in the originals, that is, the strategy used is foreignization.

Another example is extracted from Dahl's Book, *The BFG*, in which the names *Michael* and *Jane Goochey* are found. With them we can clearly see a substitution with equivalent forms from the other languages, which turn into *Miguel y Juanita Goochey* in Spanish, and *Michael und Anne Gantig* in German, so the strategy preferred in both languages is domestication.

Sometimes, these "common" first names are substituted with different ones, for instance with *Henry* in *The BFG*, which in German turns into *Willi*, a name without any similarity to the first one. Thus I can say that with neutral proper names the tendency in German and French is the use of orthographic changes to translate proper names appearing in the books analyzed to make them sound more "national", that is, the names are "domesticated" in order to adapt a cultural reference from a source culture to a target one.

But in the Spanish translations, the tendency is foreignization, that is, a translation strategy used to preserve the cultural content of any reference to the source culture in the target language. By using pure loans with proper names, this cultural content is maintained in the target context, despite the fact that the pronunciation of those names changes in Spanish.

b) Semantically loaded proper names

One of Roald Dahl's stronger characteristics when writing was that he liked to create proper names with some sort of meaning, what we call "semantically loaded

proper names". Under this category we find names with a peculiar meaning or function, despite the referential element, such as describing somehow the characters' personality, his appearance, job, hobby, amongst others, for instance, *Mr and Mrs Twit* (*The Twits*, Dahl, 1980), whose surname clearly describes how unpleasant this couple is, or *the Big Friendly Giant* (*The BFG*, Dahl, 1982), a name which clearly states the gentle personality of this giant, just to name a few examples.

Under this category we will also find proper names with a diffuse or insinuating meaning, as J.K. Rowling conceived in her Harry Potter books, with characters such as *Sirius Black*, whose name refers to his black hair and robes, his obscure past and personality, or *Draco Malfoy*, where Draco means "dragon" and reflects the wickedness of the boy. By choosing or creating such proper names, the author wants to transmit some information to young readers about the characters. Of course, there are different degrees and mechanisms in the transmission of this information. Some examples of these names in Dahl's books are the following:

Charlie and the chocolate factory			
English	German	French	Spanish
<i>Fickelgruber's factory</i> (24)	<i>die anderen Schokoladenfabrik</i> (18)	<i>la chocolaterie Fickelgruber</i> (32)	<i>la fábrica Fickelgruber</i> (29)
<i>Mr Prodnose's factory</i> (24)	<i>die anderen Schokoladenfabrik</i> (18)	<i>la chocolaterie Prodnose</i> (32)	<i>la fábrica del señor Prodnose</i> (29)
<i>Mr Slugworth's factory</i> (24)	<i>die anderen Schokoladenfabrik</i> (18)	<i>la chocolaterie Slugworth</i> (32)	<i>la fábrica de Slugworth</i> (29)
<i>Professor Foulbody</i> (30)	<i>Professor Faul</i> (25)	<i>professor Foulbody</i> (40)	<i>Profesor Foulbody</i> (37)

As we can see from the examples above, it is very obvious for an English reader to perceive specifically, amusing meanings from the names presented in the table: *Fickelgruber*, *Prodnose*, *Slugworth* or *Foulbody*.

The translation of these names is a great challenge for the translator who firstly, must detect the meaning and the author's intention and secondly opt for the right name, thus allowing the target reader to get the original meaning or at least one similar to the original, otherwise, the author's intention, which comes up repeatedly throughout the story plot each time that name is presented, would be lost.

As we can see from the examples of translation, the French and the Spanish made use of pure loans, so the meanings of the proper names cannot be perceived by the target readers. In the case of the German translation, probably the translator understood the meanings, but neutralized them in the case of the factory names and rendered not the meaning, but looked for a name with a meaning in German (*Faul*) which means 'idle' and not "filthy" or "vile" as in the original text.

More proper names extracted from the books *The Twits* (1980) and *Matilda* (1988), illustrate this question and semantically loaded surnames are found: *Twit*, *Wormwood*, *Trunchbull*, and so on:

<i>The Twits</i>			
English	Spanish	French	German
Mr Twit	<i>señor Cretino</i>	<i>Compère Gredin</i>	<i>Herr Zwick</i>
Mrs Twit	<i>señora Cretino</i>	<i>Commère Gredin</i>	<i>Frau Zwick</i>

Twit is the surname of an appallingly unpleasant couple, and this fact was taken into account in the translations into Spanish, French and German. So, *Mr and Mrs Twit*, turned into *señor y señora Cretino*, *Compère Gredin* and *Commère Gredin*, *Herr und Frau Zwick*, names which express in each language how awful these characters are.

Nevertheless, in other cases the translators do not take the function these proper names carry out into account, as in the following examples in which the meanings of the names are translated into German and French, but not into Spanish:

<i>Matilda</i> (1988)			
English	Spanish	French	German
<i>Miss Honey</i>	<i>Señorita Honey</i>	<i>Mlle. Candy</i>	<i>Fräulein Honig</i>
<i>Mr and Mrs Wormwood</i>	<i>Señor y señora Wormwood</i>	<i>Monsieur et Madame Verdebois</i>	<i>Herr und Frau Wurmwald</i>
<i>Miss Trunchbull</i>	<i>Señorita Trunchbull</i>	<i>Mlle. Legourdin</i>	<i>Frau Knüppelkuh</i>

Miss Honey, as her names states, is a very sweet and beautiful teacher who helps Matilda, unlike the strict school headmistress, *Miss Trunchbull*, or Matilda's

stupid parents, *Mr and Mrs Wormwood*. The names chosen by Dahl reflect positive or negative aspects of the characters. The sweetness of Miss Honey is rendered in French and in German through words which reflect sweetness: *Candy* (French) and *Honig* (German) But in Spanish, the name appears as in English, *Honey*, which not all Spanish children will understand as something "sweet". Similar examples are *Trunchbull* or *Wormwood*, names constructed using animal and insect names: *bull* and *worm* express something unpleasant. In these two cases, the French and German translations rendered similar meanings: *Verdebois*, *Wurmwald*, *Legourdin*, *Knüppelkub*. But in the Spanish version again a pure loan was used and so the Spanish reader will not spot the author's underlying hint.

In order to find an answer to this strategy in Spanish translations, we believe that translators and editors should try to apply foreignization for proper names as well as for other cultural references. Nevertheless, these proper names are not really cultural references, but creations of Roald Dahl, who played with meanings and words with no cultural content. So in these cases, I would recommend a semantic translation in order to obtain the same effect for the target reader.

2.2. Invented proper names or for fantastic characters

Under the category of semantically loaded proper names, we have mentioned examples from Dahl's book *The BFG*, where a few giants appear, whose names clearly transmit information about the preferences of each one:

TO: <i>The BFG</i>		
English	Spanish	German
<i>Bonecrunching Giant</i>	<i>Gigante Ronchahuesos</i>	<i>Knochenknacker</i>
THE BIG FRIENDLY GIANT	EL GRAN GINGANTE BONACHÓN (28)	der GUTE RIESE.
BFG		<i>GuRie</i>
<i>Dream-Blowing Giant</i>	<i>Gigante Soplaseños</i>	<i>Traumfänger</i>
<i>The Bloodbottler</i>	<i>el gigante Sanguinario</i>	<i>Kotzgurke</i>
<i>Fleshlumpeating Giant</i>	<i>Tragacarnes</i>	<i>Fleischfetzenfresser</i>
<i>Manhugger</i>	<i>Quebrantahombres</i>	<i>Menschenpresser</i>

<i>Bonecruncher</i>	<i>Ronchahuesos</i>	<i>Kackepeter</i>
<i>Childchewer</i>	<i>Mascaniños</i>	<i>Klumpenwürger</i>
<i>Meatdripper</i>	<i>Escurrepicadillo</i>	<i>Blutschlucker</i>

As we can see, all the names describe the sort of giant they are: *Manhugger*, *Bonecruncher*, *The Big Friendly Giant*, etc. In these cases, the information that the author transmits to the child reader through the proper names is more than obvious and also very important. So it is important to recreate the names in the target languages. Just to analyze one of them, the *Dream-Blowing Giant*, the one that blows dreams, in Spanish is translated as *Soplaseños*, but in German it 'hunts' dreams. It isn't unusual to find these small differences of meaning because it is a question of playing with form and content of a word and this is a sort of acceptable solution. With the rest of the examples, the Spanish translators rendered the information directly from the original. In the German translations, however, the meanings of the original names differ from the original, but at least the German readers will appreciate certain meanings when naming these giants.

It must be said that in such cases, translators have to show a higher degree of creativity in order to transfer all or part of the meaning into another language and, at the same time, concerning proper names, will mean 'playing' with the form, and where a simple description would not be a good solution.

Conclusions

The translation of proper names depends on the type of proper name which readers encounter, the reader's age, etc. In the case of Roald Dahl, it is quite obvious the way he created and used proper names, not just with a referential function, but also to describe the characters, which must be taken into account in the translation process. We must also remember that the intervention –and often the creativity– on the part of the translator are also fundamental.

When a translator comes across proper names in children's literature, it is necessary to recognize if a proper name is either culturally marked or if it is an author's creation – and if it is semantically loaded too. In each case, the translation strategy should vary: for cultural references, the translator or editor will decide if these will be maintained in the target context and culture by using foreignization; if they are

going to be substituted by others in the target culture by using domestication, or if they should be rendered in the other language by using neutralization.

In the cases in which proper names are not cultural references but newly-created words with a specific purpose or meaning, the translation strategy should be oriented towards its function or meaning in the source context and be rendered as similar as possible to the one in the new context.

In relation to tendencies in the translation of proper names in Dahl's books, we have observed the following:

- For cultural proper names, translations into German and French usually make changes in the orthography in order to adapt those proper names culturally to the target contexts. But the translations into Spanish have shown a clear tendency towards foreignization without any orthographic changes.
- For semantically loaded proper names, the tendency for German and French is to translate the meaning of the proper names as literally as possible; however, not in Spanish, whose readers often miss out on the wordplay created by Roald Dahl.

This analysis of the translation of proper names in children's texts reflects quite clearly that proper names are actually translated. Behind any proper name in a translated text, there will always be a decision to be made by the translator, a manipulation, a presence which will either bring the author and reader closer together or leave them further apart: this precisely, is the voice of the translator.

Bibliographical References

Primary bibliography

DAHL, R. (1964). *Charlie and the chocolate factory*. England: Penguin Books

_____ (1980). *The Twits*. England: Puffin Books

_____ (1982). *The BFG*. England: Puffin Books

_____ (1984). *Sophiechen und der Riese*. Hamburgo: Rowoholt Taschenbuch Verlag, Trad. Adam Quidam.

_____ (1981). *Los Cretinos*. Madrid: Alfaguara.

_____ (1988). *Matilda*. England: Puffin Books

_____ (1988). *Matilda*. Madrid: Alfaguara. Trad. Pedro Barbadillo

_____ (2004). *El Gran Gigante Bonachón*. Madrid: Alfaguara. Trad. desconocido.

Secondary Bibliography

Collins Cobuild English Language Dictionary (1992). England: HarperCollins Publishers.

FERNÁNDEZ MARTÍN, C. (1998): ¿Señor Wormwood o señor Gusánez? La traducción de los nombres propios en Dahl. *CLIJ*, 101, 13-17.

MARCELO WIRNITZER, G. (2001b): Problemas y estrategias utilizadas en la traducción de Christine Nöstlinger, autora de literatura infantil y juvenil. En I. Pascua (coord.), *La traducción. Estrategias profesionales* (pp. 101-110). Las Palmas: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

_____ (2003): ¿Adaptar, manipular...? Intervención del traductor en la literatura infantil y juvenil. En I. Pascua, E. Ramón, A. Perera, G. Marcelo (Eds.), *Traducción y literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Anarda (en prensa).

_____ (2007): *La traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

MOYA, V. (2000): *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra.

NORD, C. (2003): Proper Names in Translations for Children: *Alice in Wonderland* as a case in point. *Meta*, XLVIII, pp. 182-196.

<http://www.kirjasto.sci.fi/rdahl.htm>

<http://www.answers.com/topic/proper-name>

<http://www.merriam-webster.com/cgi-bin/mwwod.pl>

MULTICULTURALIDAD Y TRADUCCIÓN DE LIJ: MINORÍAS CON VOCES PROPIAS

Isabel Pascua Febles y Juan Rafael Morales López¹
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

(Recibido 4 marzo 2008/ Received 4 March 2008)
(Aceptado 1 septiembre 2008/ Accepted 1 September 2008)

Resumen

El etnocentrismo preponderante en la LIJ de la primera mitad del siglo XX dio paso a las nuevas corrientes internacionalistas y multiculturales, auspiciadas en gran medida por los movimientos antibelicistas que surgen a partir del final de la II Guerra Mundial. En la actualidad, la multiculturalidad es una realidad patente en las sociedades contemporáneas y la necesidad de alcanzar una integración natural constituye, sin lugar a dudas, uno de los problemas principales a los que se enfrentan las sociedades modernas. Creemos, ciertamente, en el papel integrador, conciliador y didáctico de la LIJ, así como en su valía literaria. Es por ello por lo que estimamos que las traducciones de libros de LIJ multiculturales, realizadas desde un análisis y una reflexión serios, pueden contribuir significativamente a la superación de prejuicios interétnicos. En nuestra propuesta tomaremos como punto de partida la realidad multicultural canadiense. Para ello, analizamos varias obras de LIJ de ese país que dan voz propia a distintas minorías étnicas locales y estudiamos algunas de las dificultades

¹ Facultad de Traducción e Interpretación de la ULPGC, c/ Pérez del Toro, nº 1; 35003, Las Palmas de Gran Canaria E-Mail: ipascua@dfm.ulpgc.es / juanrafael_morales@yahoo.es

principales que plantea la traducción de este tipo de libros. Asimismo, trataremos la validez de la experiencia canadiense y su posible reflejo en nuestro país.

Palabras clave: multiculturalidad, traducción, literatura infantil, minorías étnicas, referencias culturales.

Abstract

The predominant ethnocentrism in the Youth and Children's Literature at the first half of the 20th century gave way to the new internationalist and multicultural trends. These trends were favoured to a large extent by the pacifist movement of the end of the Second World War. Nowadays multiculturalism is a visible reality in contemporary societies. The need of a natural integration has undoubtedly become one of the main problems that modern societies have to face. We certainly believe in the integrative, conciliatory and didactic role of Children's Literature as well as in its literary worth. That is why we consider that translations of multicultural children's books, carried out from an accurate analysis and reflection, can contribute significantly to the overcoming of interethnic prejudices. The starting point of our proposal will be the multicultural Canadian reality. For this we will analyse several Canadian children's books that give voice to different ethnic minorities and we will study some of the main difficulties in translating this kind of books. Likewise, we will deal with the validity of the Canadian experience and its possible reflection in our country.

Key words: multiculturalism, translation, children's literature, ethnic minorities, cultural references.



Introducción

En la actualidad, la perspectiva multicultural está en auge en nuestro país, al igual que ha sucedido en otros países en los que la inmigración ha transformado las sociedades tradicionales en multiculturales y multilingües. Ningún ámbito social escapa a esta vertiginosa transformación, especialmente aquellos más susceptibles de verse afectados dada su estrecha relación con el mundo de la educación y la cultura. Las historias y costumbres lejanas que relataban los libros de no hace muchos años ya no se reflejan únicamente sobre el papel, sino que también son visibles y

palpables en el día a día de cualquier ciudad. El sistema educativo, como motor de integración y formación que es, debe responder a estas nuevas exigencias y, para ello, la disponibilidad de materiales multiculturales de calidad será una de las necesidades más acuciantes que habrá que cubrir en el menor plazo posible.

Por este motivo, a la hora de realizar el presente estudio, nos hemos planteado los siguientes objetivos:

1. Dar a conocer las políticas educativas interculturales que se han llevado a cabo en otros países con gran tradición y conocimiento del fenómeno de la inmigración y de los que podríamos tomar valiosas contribuciones.
2. Familiarizarnos con textos para niños que reflejen la realidad de la literatura de minorías dentro de la multiculturalidad.
3. Ofrecer estrategias de traducción adecuadas para esa parcela de la literatura infantil multicultural, haciendo especial hincapié en las estrategias para la traducción de las referencias culturales.

Atendiendo al primer punto, somos conscientes de que esta nueva realidad multiétnica en la que se sumerge nuestro país está presente, desde hace ya varias décadas, en otras naciones de nuestro entorno cultural. Como punto de partida para nuestro estudio hemos tomado como ejemplo la experiencia canadiense (Pascua Febles, 2004: 44-51; Pascua Febles *et al.*, 2007: 20-29). Los estudiosos de este enorme país de naturaleza sobrecogedora han sido pioneros en el análisis y estudio de los movimientos multiculturales. Para ellos, el multiculturalismo está basado en la creencia de que la diversidad cultural es beneficiosa para una sociedad y, por lo tanto, su filosofía consiste en crear una atmósfera adecuada en la que las culturas se respeten, valoren y apoyen mutuamente. Para los canadienses, el multiculturalismo surgió del intento de resolver los problemas creados por la inmigración masiva de la que fue objeto el país durante el siglo XX. Incluso sostienen que el término "multiculturalidad" se originó en su país, debido a la importancia decisiva que ha tenido la inmigración en la historia de Canadá.

Efectivamente, ya por los años setenta se empezó a reflexionar sobre este tema, que acabó por convertirse en realidad legal en julio de 1988, fecha de la aprobación por parte del Parlamento de Ottawa de la llamada *Canadian Multiculturalism Act*

(“Ley canadiense sobre el multiculturalismo”). Así, Canadá se convirtió en uno de los primeros países en reconocer y promover la diversidad cultural y racial a través de una ley que, aunque basada en un marco histórico bicultural (anglofrancés), abarcaría, posteriormente, otros grupos étnicos minoritarios.

Obviamente, Canadá no es un caso aislado: otros países geográficamente más próximos, como los Países Bajos, el Reino Unido, Bélgica, Alemania, Francia o Suiza, ya se han enfrentado, y se enfrentan, desde el punto de vista social, legal y educativo, a corrientes migratorias semejantes. Evidentemente, en nuestro país no se ha evolucionado al mismo ritmo, ya que por razones históricas conocidas por todos, en los años sesenta y setenta éramos precisamente los españoles y portugueses los protagonistas de la LIJ de esos países, como se puede observar, por ejemplo, en el libro *Und dann kommt Emilio* (1974) de la autora germana Gudrun Pausewang, que trata la amistad y la ayuda mutua entre un niño español emigrado y un niño alemán. Respecto a cómo se afrontó el tema de la inmigración en los libros de LIJ de la Europa central de los setenta, apreciamos que la actitud era, fundamentalmente, moralista y paternal: reflejaban a los inmigrantes como seres débiles, como víctimas que los países desarrollados debían proteger. Sin embargo, en la actualidad se intenta que los jóvenes protagonistas de estos libros tengan un papel más activo, dado que ya forman parte del grupo, son miembros de pleno derecho de la nueva sociedad.

Resultan muy interesantes las experiencias que se han llevado a cabo en el sistema educativo canadiense. La aproximación a la nueva realidad multicultural se afrontó mediante dos tipos de acciones: por un lado, para que el recién llegado no rompiera totalmente con su lengua y cultura tradicionales, se fomentó que en las bibliotecas municipales se seleccionaran y leyeran cuentos en las diversas lenguas habladas en una comunidad concreta; por otro lado, para que todos los niños del barrio, o de una misma clase, pudieran reconocer y sentir que tenían algo nuevo en común, como una lengua y un entorno comunes, se realizaba la lectura de esos mismos cuentos pero traducidos. A través de estas traducciones tendrían la oportunidad de aprender más sobre los otros.

Es, pues, en este campo donde se sitúa nuestro ámbito de actuación como traductores. Creemos, ciertamente, en el papel integrador, conciliador y didáctico

de la LIJ, así como en su valía literaria. Es por ello por lo que estimamos que las traducciones de libros de LIJ multiculturales, realizadas desde un análisis y una reflexión profundos, pueden contribuir significativamente a la superación de prejuicios interétnicos.

1. La experiencia de las literaturas de minorías

Se puede considerar que Canadá ha sido multicultural y multiétnico desde que los primeros europeos llegaron a una tierra poblada por grupos aborígenes, los que conocíamos como indios y que, en el propio Canadá, se denominan actualmente *First Nations* (“Primeras Naciones”). Los primeros europeos en llegar fueron los ingleses y franceses, considerados como los fundadores de la nación. Luego arribaron a sus costas chinos, alemanes, ucranianos, etc.

No se puede afirmar que Canadá fuera siempre tolerante, pero sí es cierto que desde mediados del siglo XX las políticas de inmigración prohibían la exclusión por cuestiones de raza. Así, el concepto de “mosaico” canadiense comenzó a hacerse realidad. A partir de estos años comenzó la inmigración masiva de países del Tercer Mundo y hoy más de dos millones de canadienses hablan otras lenguas además del inglés y el francés. En 1969 entró en vigor la ley que daba a estas dos lenguas el estatus de lenguas oficiales en Canadá y solo dos años más tarde, en 1971, se estableció la política de multiculturalismo que tenía como meta “ayudar a los grupos minoritarios a preservar y compartir su lengua y su cultura, y derribar las barreras culturales a las que se tenían que enfrentar”. En 1988, se incluyó en la ley el que todos y cada uno, incluido el Gobierno, eran responsables de los cambios en la sociedad. La nueva constitución estableció una ley de “Derechos y Libertades” en la que garantizaba a todos los canadienses iguales derechos que respetaban la herencia multicultural del país.

El eurocentrismo preponderante en la vida política, social y cultural de Canadá de buena parte del siglo XX también se reflejaba, como no podía ser de otro modo, en la LIJ del país. Sin embargo, con el surgimiento de las corrientes multiculturales y gracias al impulso dado por la aprobación e implantación de nuevas leyes y políticas multiculturales, la LIJ se convirtió en todo un reflejo de esa búsqueda de la nueva identidad cultural canadiense que englobaba e integraba a todos los grupos étnicos por igual.

Los autores canadienses intentaron buscar esa identidad nacional a partir de una serie de conceptos o elementos comunes en las diversas expresiones artísticas. Esos conceptos son que Canadá es una nación de vida salvaje con fuertes identidades regionales; que persigue la lucha de igualdad junto a un gran sentido de bienestar social común; que cuenta con unas raíces muy arraigadas de los pueblos nativos, pero al mismo tiempo, es una nación de inmigrantes, fundada sobre dos lenguas y culturas; y que posee enormes riquezas naturales, una amplia vida cultural y un alto nivel de vida, que no solo invierte en su propio territorio, sino que contribuye al desarrollo de otros. Como señala el autor canadiense de origen ucraniano Jerry Diakiw (1997: 42), los canadienses han creado un fuerte sentimiento de lealtad a su lugar, a la vecindad, a su región (marítima o de las praderas), a su etnia y lengua de origen, a su grupo religioso y a su país.

No podemos olvidar que en la literatura es donde los pueblos comparten lo común, sus valores. Es precisamente en sus historias donde se aprecia cómo se conservan las raíces de los nativos y la hermosa herencia canadiense, junto a la nueva identidad multicultural.

2. La traducción de la literatura de minorías: análisis de ejemplos

A lo largo de la historia de la literatura y de la traducción se ha escrito y hablado mucho de que el traductor debía de ser bilingüe. Sin embargo, desde hace algunas décadas, se considera que el traductor debe ser, esencialmente, bicultural, ya que la traducción es una actividad comunicativa entre dos culturas y no meramente entre dos lenguas. Con la aparición de la nueva realidad social y cultural a la que hemos aludido anteriormente, se plantea el gran reto de traducir esta nueva literatura multicultural para niños, en el marco de una política educativa intercultural. ¿Bastará ahora con ser bicultural o estaremos ante un nuevo perfil de traductor multicultural?

Ya en trabajos anteriores (Pascua Febles, 2003: 279) comentamos que al estudiante de traducción se le enseñaba que tenía que conocer en profundidad la cultura de Alemania, Gran Bretaña, Francia, etc., dependiendo de su lengua de trabajo. Pero ¿qué debe hacer el traductor que se enfrenta al abanico de libros escritos en una lengua que conoce (inglés, por ejemplo), pero que refleja varias culturas con las que no está tan familiarizado? ¿Significa esa "biculturalidad" que solo puede traducir textos, por ejemplo, de cultura anglosajona, ya que es la

cultura que le es más familiar, y no a cualquier autor que escriba en inglés, ya sea australiano, sudafricano, caribeño, chino, indio, inuit, etc.? ¿Qué hacer ante este "mosaico" real multiétnico de los cuentos escritos, por ejemplo, en Canadá a partir de los años noventa? ¿Qué nuevas estrategias serán necesarias, si realmente debe haberlas, para traducir al español estos cuentos escritos todos en inglés? ¿Cómo será la recepción de esta literatura multicultural en la nueva España multiétnica con receptores tan diferentes?

Naturalmente, dado que nuestro objetivo es dar a conocer el mundo del "otro", nos inclinamos por la tendencia traductológica de la exotización, entendiendo por ella el hecho de hacer visible toda referencia cultural que encontremos en el original, pero todo ello sin obviar al nuevo lector hipotético de nuestros libros, los niños españoles, por lo que deberemos proceder de forma consciente y reflexiva a la hora de adoptar las decisiones traductológicas pertinentes a fin de no atentar contra la aceptabilidad en la fluidez y comprensión de la lectura, principio este que estimamos como el pilar fundamental de toda traducción de LIJ.

Aunque el concepto de visibilidad del traductor no es nuevo, tenemos que admitir que aún es una idea no aceptada del todo por parte de algunos académicos de la traducción y traductores profesionales. El sometimiento al texto original, la transparencia del discurso y la invisibilidad deben quedar atrás. Ya el traductor se siente más libre y cree que ha llegado la hora de aplicar estrategias y adaptaciones allí donde lo considere oportuno, necesario e inevitable. La traducción, esta recreación del texto original, debe llevar a la aceptabilidad, uno de los requisitos más relevantes a la hora de traducir para niños. Pero esa recreación debe tener un límite, es necesario encontrarlo y vendrá impuesto por el mismo traductor, por el diálogo que se establece entre el "yo" del traductor y el "tú" del autor y del niño lector. Está claro que los traductores no pueden ser invisibles, no pueden ignorarse ni autodestruirse. Los límites los establecerán el texto, el sentido especial y la experiencia del traductor. Ya hemos defendido en trabajos anteriores que somos conscientes de que no es tarea fácil, de que constituye un nuevo reto al que traductor debe enfrentarse con cada historia nueva, con cada situación comunicativa diferente y determinada (Pascua Febles y Marcelo Wirnitzer, 2000: 34). Tendrá que atravesar esas barreras culturales, tarea en la que el traductor debe ser más creador que transcriptor. Para el traductor, las referencias a otra cultura suelen encerrar mayores dificultades que las meramente lingüísticas (Marcelo Wirnitzer, 2007).

Para nuestro análisis práctico hemos escogido una muestra de cuentos multiculturales canadienses. El primero de ellos lleva por título *Hide and Sneak* y es de la autoría del escritor inuit Michael Arvaarluk Kusugak. El cuento está basado en la leyenda mitológica inuit del *Ijiraq*. El *Ijiraq*, que en la lengua inuktitut quiere decir “el que se esconde”, es una especie de monstruo mitológico que rapta a los niños y los esconde para siempre. Aquellos niños que logran persuadir a un *Ijiraq* para que los deje regresar a casa, solo podrán encontrar el camino de regreso gracias a un *inuksugaq* o *inuksbuk*, una construcción de piedras apiladas que recuerda la forma de un ser humano (de hecho, *inuksugaq* o *inuksbuk* quiere decir en la lengua inuktitut “algo que actúa o hace las veces de una persona”). La protagonista de la historia es una niña inuit llamada Allashua que un día sale a jugar al escondite con sus amigos y se topa con un *Ijiraq* muy particular. Este *Ijiraq* era algo diferente a los demás porque siempre se perdía. Cada vez que salía a esconder a un niño, no era capaz de encontrar el camino de regreso a casa, así que sus amigos lo molestaban cantándole: *Funny little Ijiraq, getting lost among the rocks, naa-na-na-na-naa...*

Las referencias a la cultura inuit están presentes en el libro desde la propia portada. Las hermosas ilustraciones, obras de Vladyana Krykorka, muestran claramente los rasgos fisiológicos de los inuits. Debajo de cada una de las ilustraciones se ha incluido una palabra o frase escrita en inuktitut, utilizando para ello el silabario inuktitut canadiense. Este silabario fue adoptado como escritura oficial de la lengua inuktitut por el Instituto Cultural Inuit de Canadá (*Inuit Cultural Institute in Canada*) en los años 70. Las palabras o frases en cuestión están relacionadas con las escenas que se muestran en las ilustraciones. En el siguiente cuadro presentamos una muestra de las palabras y frases escritas en el silabario inuktitut, así como su correspondiente transliteración al alfabeto latino (también llamada romanización) y su significado²¹:

Inuktitut	Romanización	Significado
ΔεβΓεβ	inuksugaq	Construcción de piedra
▷εβ<εβ	ulikapaalik	Pequeño carroñero moteado del color del barro y semejante a una tortuga que nada en los lagos y lagunas de las tierras áridas (normalmente mide entre una y dos pulgadas de largo). También se utiliza este término para denominar a las tortugas, tanto terrestres como marinas.
εεεβ	naattuq	Tropieza
◁▷εεεβ▷▷εβ	aupalliqtualuuk	Se puso colorado
Γεβ<▷εβ	sulukpaugaq	<i>Thymallus Arcticus</i> (en español, “tímalo ártico”). Se trata de un pez del orden de los salmoniformes.
εεεε▷εβΛε	naniilauqpit	La encontraron
εΔΛ	taima	Fin

Es importante aclarar que en el texto original las palabras aparecen escritas únicamente con el silabario inuktitut, de modo que un lector canadiense de otra etnia no comprenderá lo que quieren decir. Sin embargo, es muy probable que el lector canadiense, dada su proximidad geográfica y su formación escolar, identifique los símbolos representados como el silabario inuktitut. Por el contrario, lo más probable es que un hipotético lector español no reconozca estos símbolos y pueda pensar que se tratan de meros dibujos decorativos integrados en las ilustraciones o simples símbolos sin sentido alguno. Por este motivo, y teniendo siempre presentes nuestros objetivos didácticos, estimamos que sería muy útil incluir un pequeño glosario al

² En el texto original aparecen más frases escritas en inuktitut cuyo significado desconocemos. Nos hemos puesto en contacto con diversas instituciones culturales inuits solicitando ayuda al respecto, pero aún no hemos recibido respuesta alguna.

final del libro que recoja estas palabras con su correspondiente transliteración al alfabeto latino y su significado. De este modo, los niños españoles podrán asociar las palabras con las escenas correspondientes y aprenderán que existen otros sistemas de escritura diferentes al propio.

Otro de los problemas que plantea la traducción de este cuento multicultural es la mención a la flora y fauna autóctonas. Ya en la primera página del libro aparece la primera referencia cultural de este tipo, con la mención del “caribú”, un animal que es un auténtico símbolo en Canadá. Esta realidad cultural tan cercana y de sobra conocida por cualquier niño canadiense, resulta absolutamente ajena para la gran mayoría de niños españoles, que, recordemos, serán los hipotéticos receptores de nuestro cuento traducido. Como hemos argumentado en trabajos anteriores (Morales López, 2005, 2006), no somos partidarios de la introducción de notas a pie de página en traducciones de libros de LIJ, por lo que nos decantamos preferiblemente por introducir una aposición explicativa que aclare qué tipo de animal es un caribú:

TO: Inuksugaqs were built in a long line to corral caribou to a place where they could be hunted [...].

TM propuesto: Los *inuksugaqs* se construían en una gran fila para acorralar a los caribúes, que es como se llama a los renos salvajes del Canadá, y así poderlos cazar [...].

Es importante aclarar que el nombre de este animal cuenta con una adaptación ortográfica en español recogida por el DRAE: “caribú”.

Otra referencia cultural de este tipo es el término *loon* (para el análisis y estudio de las referencias culturales en las traducciones de libros de LIJ véase Marcelo Wirnitzer, 2007: 177-217), el nombre inglés para el “somorgujo”. En esta ocasión, hemos optado por no introducir ningún tipo de aclaración por dos motivos fundamentales:

1. El somorgujo (también llamado “somormujo”) es un animal que también se encuentra en España, especialmente en torno a los lagos, ríos, pantanos y costas. Por lo tanto, no estamos ante una realidad cultural totalmente desconocida, a pesar de que es posible que muchos no hayamos oído

hablar de este animal jamás. También es importante señalar que en Canadá sí que es un animal muy conocido a nivel general.

2. La ilustración aclara cualquier tipo de duda, ya que recoge precisamente la escena que narra el texto: el somorgujo nadando en forma de V en el lago.

Otras referencias culturales relativas a animales son los términos *ptarmigan* (en español, “perdiz blanca”, “lagópodo” o “lagópedo”) y *old-squaw duck* (en español, “pato havelda”). En el primero de los casos, hemos optado por utilizar la denominación “perdiz blanca”, ya que consideramos que es la más transparente de las tres y que, por lo tanto, será la de mayor utilidad para el receptor a la hora de hacerse una imagen mental del animal:

TO: He was dressed in a fur coat that looked like ptarmigan feathers in summer.

TM propuesto: Llevaba puesto un abrigo de piel que recordaba a las plumas de una perdiz blanca en verano.

En el segundo de los casos, hemos decidido introducir una breve explicación integrada en el relato que aclare de forma sencilla a qué tipo de animales nos referimos:

TO: Allashua looked around, but there was no one there. There were rocks and flowers and Old-squaw ducks on a lake, but they weren't whistling or singing.

TM propuesto: Allashua miró a su alrededor, pero no había nadie. Había rocas y flores, y en el lago había unos patos típicos de la zonas frías llamados haveldas, pero no estaban ni silbando ni cantando.

Otra de las grandes dificultades de este texto reside en su propio título. *Hide and Sneak* constituye un juego de palabras con la expresión *hide and seek*, que, en inglés, denomina al popular juego infantil del “escondite”. Además, como dificultad añadida, cabe señalar que en el relato se introduce esta expresión como parte de una canción rimada que canta el *Ijiraq*, el hombrecillo mitológico coprotagonista de este

cuento. Si acudimos a un diccionario monolingüe, veremos que la definición que se nos da del verbo *to sneak* es *to move furtively or to bring, take or put stealthily*, es decir, hacer algo de forma furtiva, o bien traer, llevar o poner algo a hurtadillas, sin que seamos vistos. En el contexto del cuento, este verbo hace referencia al hecho de que el *Ijiraq* ayuda, supuestamente, a los niños a esconderse, pero lo hace a hurtadillas, sin que nadie lo vea, para, de este modo, evitar que nadie pueda encontrar a los niños ocultos. Por todos estos motivos, nuestra propuesta de traducción para el título es *Escondite a escondidas*, un título, que a nuestro juicio, aúna la esencia del juego de palabras y el sentido del verbo *to sneak*. Asimismo, la propuesta de traducción para la canción rimada que se incluye en el texto es la siguiente:

TO:

Hide-and-sneak, hide-and-sneak
How I love to hide-and-sneak
I hide and you seek
You won't find me for a week.

TM propuesto:

Escondite a escondidas, escondite a escondidas
cómo me gusta el escondite a escondidas
yo me esconderé, tú me buscarás
y jamás me encontrarás.

El segundo de los relatos que hemos escogido para nuestro análisis práctico lleva por título *The Boy in the Attic* ["El niño del desván"] y es obra del premiado autor canadiense de origen chino, Paul Yee. El autor, de la mano del niño protagonista, Kai-ming Wong, nos narra las penurias y tristezas del desarraigo, de la soledad del niño que abandona su país natal. Con tan solo siete años, Kai-ming llega con sus padres, provenientes de una pequeña aldea China, a una moderna ciudad de América del Norte llena de rascacielos. Por supuesto, todo es diferente y se siente muy solo mientras sus padres salen a buscar trabajo. Como es verano, no hay colegio, pero no puede jugar con otros niños que ve en la calle porque no los entiende. Pero un día, mientras investigaba en el desván de su nueva casa, se encuentra con un niño con el que, pese a ser en realidad un fantasma del pasado, entabla una amistad que le ayudará y le dará fuerzas para superar esos primeros momentos de desarraigo. En un primer momento, tampoco consiguen entenderse, pero una mariposa negra, signo

del espíritu de sus antepasados, los ayudará a comunicarse. Cuando el padre de Kai-ming encuentra trabajo y deben mudarse de casa, el pequeño se da cuenta de que para emprender una nueva vida en ese nuevo país, necesita hacer amigos y, para ello, es imprescindible aprender su lengua.

En el cuento de Paul Yee aparecen dos niños protagonistas con nombres bien diferentes que reflejan su procedencia: Kai-ming Wong y su amigo Benjamin. Es importante aclarar que ya el propio autor ha procedido a una adaptación cultural en el nombre del niño chino. De acuerdo con las normas tradicionales de la onomástica china, los nombres propios se presentan en orden inverso a los nombres occidentales, es decir, el apellido o nombre familiar antecede al nombre de pila. De este modo, la escritura correcta en chino del nombre del niño protagonista sería la siguiente:

王啟明

WONG KAI-MING

Es muy frecuente que las personas de origen chino emigradas a países occidentales cambien su nombre de pila por uno occidental o que inviertan el orden tradicional de escritura del nombre a fin de evitar que se confunda su nombre con su apellido. En el caso particular que nos ocupa, la inversión de la escritura del nombre evita que los lectores puedan pensar que el niño se llama "Wong" y que su apellido es "Kai-ming". Además, cabe señalar que el nombre "Kai-ming" no es fruto de la casualidad ya que, como la gran mayoría de nombres chinos, posee un significado y, en este caso, es ideal para la historia que se relata, ya que *kai-ming* quiere decir en chino "de mente abierta", "sin prejuicios".

Asimismo, en el cuento se utilizan otros dos vocablos chinos:

爸 妈

[bà] = papá [mā] = mamá

En el texto original aparecen transcritos en el sistema *pinyin*, sin incluir

los signos diacríticos marcadores de los tonos, y escritos en mayúscula, como si de nombres propios se tratase, dado que en todo momento el niño se refiere a sus padres como "Ba" y "Ma". En ningún momento del texto se especifica el significado de estas palabras, pero el contexto deja claro que se refiere a sus padres y la similitud de "Ma" con *mum*, en inglés, o "mamá", en español, hará posible la identificación de forma sencilla de cada uno de los progenitores.

Por último, conviene señalar que en este cuento son muy interesantes los marcadores culturales de las costumbres del país, como, por ejemplo, ir a despedirse de sus antepasados antes de marchar a Canadá, llevarles comida y cumplir con una serie de rituales que incluso, como apunta el autor, han estado prohibidos en el país durante muchos años. Obviamente, somos partidarios de conservar todos estos marcadores culturales en nuestra traducción, incluso estudiar el modo de explicitar el significado del nombre del protagonista, aunque no suceda en el original inglés. No debemos desaprovechar la oportunidad de ampliar el bagaje cultural de los niños, de enseñarles a "viajar" a otros lugares del mundo y mostrarles que, en muchas ocasiones, los cambios requieren coraje, que es preciso escapar de los prejuicios, como nos señala el nombre de Kai-ming, y que la amistad ayuda a curar y cicatrizar viejas heridas.

Conclusiones

Como señalamos al comienzo del presente artículo, en nuestro análisis hemos seguido la línea marcada por las corrientes multiculturales surgidas en otros países que cuentan con una dilatada experiencia en el campo de la multiculturalidad. A través de los ejemplos que hemos incluido, hemos intentado hacer patente nuestro convencimiento de que los niños tienen derecho a verse reflejados y a ver reflejadas sus culturas en las historias que leen o que les cuentan. Pues, ¿cómo se va a identificar un niño senegalés, inuit, marroquí, sudamericano, chino o palestino, por citar tan solo algunos ejemplos, con una historia determinada si todos los personajes y las ilustraciones de los cuentos muestran a niños europeos?

Al proponer el estudio y la lectura de estos cuentos multiculturales, creemos que se estimula la creación de un nuevo polisistema que no existe, o que es muy escaso, en la LIJ española. Asimismo, estimamos que las traducciones de este tipo de cuentos, realizadas desde la reflexión que propugnamos en el apartado dedicado a las estrategias traslativas, pueden animar a autores españoles, e incluso a futuros autores

inmigrantes, a escribir sus propios cuentos, al igual que ha sucedido en países como Canadá.

Con ellos, estaremos colaborando en una educación intercultural, tendiendo puentes, derribando barreras entre distintos pueblos y culturas. Nuestro objetivo primordial es que nuestros niños aprendan de los otros y los conozcan mejor, al igual que esos otros deben aprender de nosotros, siempre de manera recíproca, y lograr, de este modo, que las minorías se hagan oír con voz propia.

Referencias bibliográficas

- DIAKIW, J. (1997). Children's Literature and Canadian National Identity: A Revisionist Perspective. *CCL*, 87 (23: 3), 36-49.
- KUSUGAK, M.A. (1992). *Hide and Sneak*. Toronto: Annick Press.
- MARCELO WURNITZER, G. (2007). *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- _____ (2004). La literatura infantil como herramienta didáctica para la enseñanza cultural. En *Actas del VII Congreso Internacional SEDLL*. Universidad de Santiago de Compostela. pp. 505-512. Tomo II. A Coruña: Excma Diputación de A Coruña.
- McGILLIS, R. (1988). Where is here? Canadian children's literature. *CCL*, 52, 6-13.
- MORALES LÓPEZ, J.R. (2005). *Las notas a pie de página en la traducción de la LIJ*. Suficiencia Investigadora dirigida por la Dra. Isabel Pascua Febles. Presentada en septiembre de 2005 en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- _____ (2006). El tratamiento de las referencias culturales en la traducción al español del clásico de la literatura juvenil brasileña *O meu pé de laranja lima* [CD-ROM]. En *Actas del Congreso Internacional La Traducción y la Interpretación en la encrucijada de la comunicación intercultural* (pp. 277-290). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

PASCUA FEBLES, I. (2003). Translation and Intercultural Education. *Meta*, 1-2, vol. 48, 276-284.

_____ (2004). La LIJ canadiense: espejo multicultural. *CLIJ*, 168, 44-51.

PASCUA FEBLES, I. et al. (2007). *Literatura Infantil para una Educación Intercultural: Traducción y Didáctica*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de G.C.

PASCUA FEBLES, I. y MARCELO WURNITZER, G. (2000). La traducción de la LIJ. *CLIJ*, 123, 30-36.

YEE, P. (1998). *The Boy in the Attic*. Toronto: Groundwood Books.

Rego, A. (2008). Translating colonialism in the *Magic Pudding*: an exercise on a heritage redefined. *AILIJ* (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil), 6, 151-166. ISSN 1578-6072.

TRANSLATING COLONIALISM IN *THE MAGIC PUDDING*: AN EXERCISE ON A HERITAGE REDEFINED

Avelino Rego Freire¹

Universidad de A Coruña

(Recibido 1 octubre 2008/ Received 1 October 2008)

(Aceptado 1 noviembre 2008/ Accepted 1 November 2008)

Resumen

Desde sus inicios, la literatura australiana ha intentado demostrar que tanto el personaje nacional australiano y la identidad australiana se han visto influidos por los patrones culturales británicos. Esta literatura muestra cómo los aborígenes fueron forzados a adoptar los modos y estilo de vida europeos. La literatura australiana ilustra incluso cómo los niños aborígenes fueron llevados a la fuerza a escuelas residenciales, separados de su lengua, tradiciones y comunidades. Este traumático episodio puede explicar por qué desde 1901 hubo muchos autores que se interesaron por la literatura infantil. Los libros para niños australianos narran el modo en que la colonización británica se asentó y desarrolló en Australia, pero al mismo tiempo destacan cómo las idiosincrasias australianas y británicas se mezclaron. Ethel Turner, Ethel Pedley, Amy y Louise Mack, May Gibs, Mary Grant Bruce escribieron varios textos infantiles de relevancia. Sin embargo, el texto clásico de Norman Lindsay, *El Pudding Mágico* (1918), se convirtió en un referente para varias generaciones de niños australianos. El objetivo de este artículo es mostrar cómo Lindsay en su cuento *El Pudding Mágico* traduce la influencia de la herencia colonial británica en su país. De forma irónica,

¹ Correspondencia: Facultad de Filología Campus da Zapateira s/n 15071 A Coruña. E-mail: arego@udc.es

el autor se centra en la manera en que ambas culturas, la australiana y la inglesa, se entremezclan. Ni que decir tiene que el paisaje cultural australiano ocupa una posición privilegiada en la obra de Lindsay, ya que es su propia cultura. A través de las situaciones y los personajes, los lectores descubren referencias relacionadas con el mundo australiano y británico a lo largo del texto, como si fueran traducciones de los modos coloniales impuestos.

Palabras clave: literatura australiana, aborígenes, traducciones culturales, colonialismo, orientalismo, paisaje australiano, costumbres.

Abstract

From its inception, Australian Literature has tried to demonstrate that Australian national character and Australian identity have been highly influenced by British cultural patterns. Australia's literature shows how Aboriginal people were forced to adopt European-style ways of life. It also illustrates how Aboriginal children were taken to far off residential schools, estranging them from their language, traditions and communities. This traumatic episode might explain why, from 1901, there have been many authors interested in children's literature. Books for Australian children relate how British colonization settled and developed in Australia; at the same time they highlight how both Australian and British loyalties were mingled. Classic works were written by Ethel Turner, Ethel Pedley, Amy and Louise Mack, May Gibs and Mary Grant Bruce. However, Norman Lindsay's *The Magic Pudding* (1918) became standard fare for generations of Australian children. The purpose of my paper is to show how Lindsay's *The Magic Pudding* translates in an ironical way the colonial heritage of his country into a tale. In doing so the author focuses on how both Australian and English cultures could coexist. Needless to say that Australian cultural landscape occupies in Lindsay writings a privileged position, being his own culture. Through both cultures, readers can identify references to the Australian and the British world, which are interwoven within the text, as translations of the imposed colonial manners.

Key words: Australian literature, aborigines, cultural translations, colonialism, Orientalism, Australian landscape, customs.



Before the arrival of European settlers in the 16th century, Aboriginal people inhabited vast areas of Australia. Each tribal group could speak one or more from hundreds of different languages. Lifestyles, religious and cultural traditions differed according to the region where they lived. Indigenous Australians had complex social systems and highly developed traditions which reflected their deep connection with the land and the environment. However the European settlement caused the displacement and dispossession of Indigenous people. These unwelcomed newcomers disrupted traditional land management practices and introduced new plants and animals into fragile Australian ecosystems. By 1829, the whole Australian continent was a British dependency. Thus, the European occupation of Australia dislodged many Aboriginal groups from their land and disrupted much of their culture (Vowles, 2002).

Australian national culture and literature prove that Australian literary system is not just the heir to European literary or cultural traditions. In David Carter's words, "literary criticism has rarely been about literature alone; at stake has been the nature of civilisation, culture and 'character' in Australia" (Carter, 2000:259-60). From its inception, Australian Literature shows that the British influence has had a crucial importance in the construction of both the Australian national character and the people's identity. At the same time, Australian Literature proves that the Aboriginal people's assimilation into European style took place on restricted and closely supervised spaces. Aboriginal children were to be taken to far off residential schools, estranging them from their language, traditions and communities. For many Australian authors, Aboriginal children were potential readers. Their books became a reflection of how British colonization was brought and developed in Australia. It is interesting to note that the early Australian Literature of the first two decades of 20th century favoured both the Australian cultural background and the strictly British. Therefore Australian children were not forced to split their loyalties. Classic works were written by Australian authors such as: Ethel Turner, Ethel Pedley, Amy and Louise Mack, May Gibs and Mary Grant Bruce. However, Norman Lindsay's *The Magic Pudding* (1918) became standard fare for generations of Australian children.

For the purpose of this paper, I will focus on the way Lindsay looks at some aspects of cultural translation in an ironic way. The author tells a story that takes place while the world is at war, but he does not ignore the brutalities of British colonization in Australia. In spite of these depressing events, the author takes pains

to make Australian children laugh. That is, he ironically and smoothly incorporates relevant issues of British culture into his personal adaptation of Australian history and characters. *The Magic Pudding* was published in 1918 and since then it has been considered a classic of Australian children's literature. The story deals with Albert, a personified pudding, who likes to be eaten and never runs out. Pudding has been considered, and still is, a typically British dessert which contrasts with Australian's native eating habits. The Noble Society of Pudding Owners made of by Bunyip Bluegum the koala, Bill Barnacle the sailor, and Sam Sawnoff the penguin own the pudding. They get involved in various adventures while they wander around Australia, and they have to defend Albert from pudding thieves. The pudding thieves, a possum and a wombat –two typically Australian animals– use all kinds of clever strategies to steal the delicious pudding, but they fail. The book is divided into four "slices" as Lindsay names them. The form of the tale is fragmented. Descriptive paragraphs are peppered with short songs and verses.

A relevant example to interpret the phenomenon of cultural translations, as the readers find in Lindsay's text, is Carbonell's statement on the subject:

La teoría cultural contemporánea trata de la relación entre las condiciones de producción de conocimiento en una cultura dada y cómo un saber procedente de un contexto cultural diferente se relocaliza y se reinterpreta según las condiciones en las que tiene lugar todo conocimiento. Éstas están íntimamente ligadas a la política, las estrategias de poder y la mitología productora de estereotipos, que establece una representación de las otras culturas de acuerdo con el principio de la diferencia con la cultura-sujeto la cual, como consecuencia, es también representada. (1997:48)

Though Carbonell refers to texts' translation, we can establish a parallelism between language translation and cultural translations. Both colonial and postcolonial texts are characterized by being a reinterpretation of the culture of the colonized subject through the changes the colonizer introduces. Therefore if we define colonization as a violent transformation of traditions and values, we can consider post-colonial texts as translations from one civilization to another, where the colonized culture undergoes a transformation. Lindsay's *The Magic Pudding* perfectly illustrates a cultural permissiveness, which shows how British influence permeates the Australian text. In this thread of thought, Lindsay's tale can be understood as a translation of colonialism. *The Magic Pudding* shows how the presence of the British

heritage operates within the psyches of Australian children. British settlement and development marked Australian's identity but also made Australia evolve "as a country to the point of dispensing with its old insecurities and obsessions about nationhood" (García, 2001:194). Australian literature provides a reflection of a colonized country, and this phenomenon is particularly evident in Australian children's literature. For example, throughout *The Magic Pudding*, Lindsay differentiates whether he is referring to aspects of the Australian or the British culture. The author nevertheless shows a preference for the British culture while he plays the role of the colonized Australian subject in the position of the *subaltern*². Despite the coexistence of both cultures, the Australian and the British, in Lindsay's story, the author wants to reinforce the idea that, in terms of colonization, the Australian culture is perceived as inferior. Lindsay mixes both the colonizer's and the colonized's cultures, and in doing so, he echoes the concept of Orientalism. As Said points out, Orient (Australia) is not only adjacent to Europe (Britain), but it is also the place where Europe possessed the richest and oldest colonies. In this vein the Orient (Australia) is an integral part of European material civilization and culture, that is, Great Britain. This thread of thought helps to provide a more interesting vision of Australian culture, which eliminates its status of inferiority in relation to the British one. The validity of the Other's culture has been always defined in relation to the existence of a centre criteria. It is the centre which possesses the required *devices of knowledge*³ that will bias the Other's representation as exotic. As Said himself puts it:

In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience. [...] Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles. (2003:1-2)

Following Said's ideology on the use of force on the other, the British settlement in Australia followed traditional *colonial styles*. The displaced and dispossessed indigenous people were forced to adjust to the British culture. As a matter of fact, through the process of colonialism, the British Empire managed to,

² Gayatri Chakravorty Spivak coined the term *subaltern* which means literally, the category of those who are lower in position or who, in the military terms that are always appropriate to the colonial situation, are lower in rank. (in Bertens, 2001:210-12)

³ Louise Althusser, the French Marxist philosopher, coined the term *devices of knowledge* (in Bertens, 2001)

subtly, impose its ideologies. In this particular case indigenous people in Australia found it tremendously difficult to adjust to and cope with the colonizer's imposed culture. For example, generations of Australian children were traumatized by the experience of being separated from their families and sent by force to boarding schools. Talking about *colonial styles* Michel Foucault highlights,

es posible que las grandes maquinarias de poder [as the great British Empire] hayan estado acompañadas por producciones ideológicas. Probablemente haya existido una ideología de la educación, una ideología del poder monárquico, una ideología de la democracia parlamentaria pero no creo que lo que se forma en la base sean ideologías: es mucho menos y mucho más. Son instrumentos efectivos de acumulación de saber, son métodos de observación, técnicas de registro, procedimientos de investigación, aparatos de verificación. Todo esto quiere decir que el poder, cuando se ejercita en estos mecanismos sutiles, no puede hacerlo sin formar, organizar y poner en circulación un saber o, más bien, aparatos de saber que no son edificios ideológicos. (1992:43)

Following Foucault's statement we can assert that the relation between colonial Great Britain and Australia was based on brutal force, but the so-called "devices of knowledge" were subtly introduced. The British Empire focused on translating and reinterpreting the indigenous Australian culture, their government and their judicial system. Just to provide an example, the aboriginal government was based on a society where everyone was equal. Aborigines lived in small groups also known as bands, clans and sub-tribes. No one had authority over anyone else, but the eldest males and females were treated with respect and acknowledged as leaders. They made decisions about moving camp, boys' initiation, girls' marriage and they also mediate in disputes. Britain, on the contrary, was based on a monarchy, and the English introduced in Australia the nearly totemic figure of the King and the concept of the National Anthem. In this story, Lindsay refers to the King and the National Anthem. For instance, when Albert –the pudding– is retrieved from the clutches of the pudding thieves, Bunyip Bluegum strikes up the National Anthem, forcing all present –the Noble Society of Pudding Owners and the Pudding thieves– to remove their hats, thus revealing Albert, who had been hidden under Watkin Wombat's hat: "They all struck a dignified attitude in front of the puddin'-thieves, and Bunyip Bluegum, raising his hat, struck up the National Anthem, the others joining in with superb effect. "Hats off in honour to our King," shouted Bill" (Lindsay, 2002).

This tongue in cheek exhibition of nationalism serves as a way to imitate similar expressions of British patriotism. There is even a clear reference to the British anthem "God Save the Queen". In this case, it is the other belltopperers who, showing a deep distaste and serious antipathy for British symbols, shout out loud: "No singing 'God Save the King,' neither, [...] let your conduct be noble, and never sing the National Anthem to people wearing bell-toppers" (Lindsay, 2002). In Australia, "God Save the Queen" was the National Anthem from 1788 to 1974. It was also called "God Save the King" during a kingship, as in the time of *The Magic Pudding*, when the English King George V⁴ reigned. This King was distinguished, according to Stead, "by no exercise of social gifts, by no personal magnetism, by no intellectual powers" (Stead, 2001). In 1974 "Advance Australia Fair" was first officially proposed to replace "God Save the Queen", which was finally replaced in 1984 by the present National Anthem of Australia.

As for the Aboriginal judicial system, it was based on dreamtime stories that recreated the punishment of those who infringed the law. These stories ranged from laws or regulations to family discipline. The British considered both aboriginal traditions and laws to be primitive. Consequently, they imposed their own judicial system and its judicial attire. According to Charles Yablon "the judicial robe and barrister's gown go back to the time of Edward III when the fur and silk-lined robes were the mark of high judicial office" (in Hamilton, 2003). In *The Magic Pudding* the British judicial system is represented by means of a wig. At the end of the story, the Usher, and the Judge –who wears his wig– are playing cards and drinking port, two typically British socializing activities. The fact that two representatives of the Australian judicial system are drinking port –an expensive imported wine– highlights how sophisticated –and therefore British– they have become. When the pudding arrives they appropriate it, and they take seven slices each. The absence of the Judge from the trial prompts Bunyip Bluegum to suggest that all the characters present in the court room "tried the case without the judge" (Lindsay, 2002). As a consequence, there is some delay in the case and Bill says: "Here's me, the Crown Prosecutor, without a wig. This'll never do." Fortunately, a wig was found in the Judge's private

⁴ George Frederick Ernest Albert (3 June 1865 – 20 January 1936) was the king of the United Kingdom from 1910 until his death in 1936. He married (July 1893) Princess Mary of Teck, who had been his brother's fiancée. Created Duke of Cornwall and Prince of Wales after his father's accession (1901), he succeeded his father on May 6, 1910, and was crowned on June 22, 1911. George was the Emperor of India and the first King of the Irish Free State. (Norton, 1994: 196-97)

room, and Bill put it on with great satisfaction (Lindsay, 2002). Wigs⁵ symbolize power and respect; those who wear them are entitled to represent the law. In *The Magic Pudding* Bunyip Bluegum wears the wig –tongue in cheek– as a translation of colonial power.

The text shows that the writer is familiar with colonial styles –using Foucault’s definition– but at the same time he takes pains to introduce his characters’ psyches. Lindsay’s *The Magic Pudding* presents a story which is a journey through the Australian landscape. Characters not only discover the peculiarities of Australian land, but they also learn about their inner feelings, which, in turn, help them to understand their identity. *The Magic Pudding* is set in the stereotypical Australia: open fields, warm weather, some eucalyptus, some small towns made of a few wooden houses. Lindsay shows a quiet setting in which characters can live outdoors without worrying about bad weather, wild animals or other dangers, except for pudding thieves. The idea of sitting by a bonfire is a comfortable feeling and a relaxing moment in the characters’ lives, because they satisfy their primary needs: they rest, they talk, they eat and they drink –tea. The author refers to this act of cultural assimilation in the following terms: “They [The Noble Society of Pudding Owners] found a comfortable nook under the hedge, where there were plenty of dry leaves to rest on, and there they built a fire, and put the billy on, and made tea” (Lindsay, 2002). As it appears in most definitions of this supposedly British beverage, tea dates back to third millennium BC in China, but it was not until the mid 17th century that tea first appeared in England. Tea soon became a custom in English society and it served to satisfy the stomach in the late afternoon. Lindsay intelligently relates two pleasures: the fact of resting in Australian landscape plus the extra foreign pleasure of drinking tea –an adopted English custom. Going back to the Australian setting, Kelen argues that in Lindsay’s story: “the scene is set for ambivalence by the fact that though the characters are mainly indigenous fauna, in order to make themselves readable by the audience intended, they mainly behave as settlers of a new Europe, in a recently cleared landscape of smouldering stumps” (2007:65). Lindsay’s peaceful portrait is based on the reality of the Australian culture and tradition. Aborigines showed a deep

⁵ The use of wig goes back to about 1660, during the Restoration of the English monarchy, when Charles II returned from France wearing the powdered wig, the fashion of the Court of Louis XIV. The wig soon became fashion for English society. However, it was not until the 19th century that the wig was considered a legal headgear. (Hamilton, 2003)

respect for the land because they believed that their land had been created for them by ancestral heroes and heroines. Everything in the land is significant because it has some spiritual meaning. Lindsay refers to Australian fauna and flora, and at the same time the author introduces Australian animals, such as the koala⁶, the opossum⁷, the wombat⁸, the bandicoot⁹, the kookaburra¹⁰, and the flying-fox¹¹. All these Australian animals exemplify the environment of the aboriginal Australia, faraway from the colonizer’s pressure.

As for Australian trees, the protagonists of the story find eucalyptus, which is another important ecological reference. The eucalyptus constitutes one of the most traditional trees in the Australian landscape, as well as koalas are emblematic animals. The most famous species of Australian fauna depend on eucalyptus for their survival. Furthermore, to prove the relevance of Australian flora, the author names his characters with surnames which clearly refer to Australian trees. For instance, in Bunyip Bluegum, *Bluegum* is one of the 600 species of eucalyptus, or in Uncle *Wattleberry*, *Wattleberry* is a typical Australian acacia.

As far as the human landscape is concerned, Lindsay highlights the existence of the “swagman¹²” (vagabound), who roams through the Australian landscape and is defined as “a homeless wandering spirit, and one who inhabits the marketplace, the cross-roads, and thresholds of houses” (in West, 2003). When Bunyip decides to leave home, he has to make a choice:

⁶ “Australian animal which lives in trees and looks like a small bear with grey fur” (Procter, 1999:788)

⁷ “Small animal which lives in trees and has thick fur, a long nose and a hairless tail” (Procter, 1999:1099)

⁸ “Australian wild animal which is similar to a small bear” (Procter, 1999:1676)

⁹ “Marsupial (small animal which lives in a bag on its mother’s body after birth) which lives in Australia” (Procter, 1999:96)

¹⁰ “Large Australian bird which lives in trees and makes a strange sound like laughter” (Procter, 1999:788).

¹¹ “Large bat (a flying mammal) that eats fruit” (Procter, 1999:540)

¹² “Particularly during the Depression of the 1890s and the Great Depression of the 1930s, unemployed men travelled the rural areas of Australia on foot, their few meagre possessions rolled up and carried in their swag. Typically, they would seek work in farms and towns they travelled through, and in many cases the farmers, if no permanent work was available, would provide food and shelter in return for some menial task.” (Wikipedia, 2008)

The trouble was that he couldn't make up his mind whether to be a Traveller or a Swagman. You can't go about the world being nothing, but if you are a traveller you have to carry a bag, while if you are a swagman you have to carry a swag, and the question is: Which is the heavier? (Lindsay, 2002)

Bunyip cannot make up his mind, and he asks Edberg Rumpus Bumpus' advice –the poet– and the poet says:

As you've no bags it's plain to see
A traveller you cannot be;
And as a swag you haven't either
You cannot be a swagman neither.
For travellers must carry bags,
And swagmen have to hump their swags
Like bottle-ohs or ragmen.
As you have neither swag nor bag
You must remain a simple wag,
And not a swag– or bagman.

(Lindsay, 2002)

The swagman is Australia's best example of an individualist; he is devoid of possessions and dresses in rags and depends on indigenous animals for his survival. According to Kang's definition, the swagman is the man "who turns his back on the crowded city and carries his meagre possessions along the never-ending track of the vast continent" (Kang, 2000a). In the same vein, Griswold states that the swagman represents "numerous contradictions, foolish yet clever, unsuccessful but not defeated, and deviant yet entertaining" (in West, 2003). He belongs to that legendary character made famous in the song "Waltzing Matilda"¹³ (Australia's

¹³ "Waltzing Matilda"

Once a jolly swagman camped by a billabong, / Under the shade of a coolibah tree, / And he sang as he sat and watched his billy boiling, / Who'll come a-waltzing Matilda with me?

Chorus: Waltzing Matilda, Matilda my darling, / Who'll come a-waltzing Matilda with me, / Waltzing Matilda and leading a water bag / Who'll come a-waltzing Matilda with me?

Along came a jumbuck and he drank from the billabong, / Down jumped the swagman and he grabbed him with glee, / And he sang as he shoved that jumbuck in his tucker bag, / You'll come a-waltzing Matilda with me.

(back to Chorus)

Down came the squatter mounted on his thoroughbred; / Down came the troopers, one, two, three, /

unofficial anthem), which also became an Australian icon. It is quite likely that more Australians know the words to this song than the national anthem. There is probably no other song that is more easily recognised by everybody in Australia. The traditional swagman is understood as a manifestation of a universal figure in folklore: the trickster or the Spanish "pícaro". The swagman can also be related to the afro-Caribbean bluefoot traveller¹⁴, which James Berry defines as follows:

Bluefoot is based on [a] Jamaican term... [and] it refers to an outsider, a man from another country or parish who has come to settle among new villagers. The term arises because such a man is supposed to have bruised his feet by walking barefoot along hot roads and railway tracks with his belonging looking for a new home. (in Frías, 2000:239)

For readers familiarized with Afro-Caribbean literary tradition, the term bluefoot traveller, "no ofrece ningún misterio ya que aparece constantemente asociado a la identidad itinerante y diaspórica de los personajes tanto femeninos como masculinos de estas culturas que son, fundamentalmente, diaspóricas" (Frías, 2000:239).

The same occurs with the swagman in Australian literary tradition; this figure is a weak character who uses "their cunning and wit to triumph over the strong" (West, 2003). It is interesting to note that in Australian culture the swagman is characterized as a manifestation of the mythological figure of the trickster; he is an outcast from urban and rural society, and yet Australians celebrate him as a national icon.

In *The Magic Pudding*, Norman Lindsay refers to other aspects of the Aboriginal culture. He recalls the Aboriginal folklore through the name of Bunyip.

Whose is the jumbuck you've got in your tucker bag? / You'll come a-waltzing Matilda with me.
(back to Chorus)

Well up jumped the swagman and he leapt into the billabong, / He drowned himself by the coolibah tree, / And his ghost may be heard as you pass by the billabong, / Who'll come a-waltzing Matilda with me?
(back to Chorus)

(Kang, 2000b)

¹⁴ James Berry (born 1924-) is a Jamaican-British poet and short-story writer, who belongs to the first generation of Black British Poets. He is also the editor of the anthology *Bluefoot Traveller: An Anthology of West Indian Poets of Britain* (1976) and he writes the poem *Bluefoot Traveller: Man / who the hell is you? / what hole you drag from / an' follah railway line / pass plenty settlement / silep under trees / eat dry bread an' water / sweat like a carhorse / to come an' put body / an' bundle down in we village?* (in Frías, 2000: 238). See James Berry. *Bluefoot Traveller*. London: Nelson, 1981.

The bunyip can be translated as one of the most famous creatures in Australia's myths and legends. The name comes from the aboriginal word meaning 'devil' or 'spirit'. The aborigines believed that the bunyip had been around since the time men and animals were created. In Aboriginal culture, *Bunyip* was a legendary monster said to inhabit the reedy swamps and lagoons of the interior of Australia. In general, Australian aboriginal stories describe the bunyip in the following terms:

An evil spirit [who] dwells in creeks, swamps, and billabongs. The bunyip's loud bellowing cry terrifies the aborigines. They avoid water sources where they believe a bunyip might live; some stories suggest the bunyip emerges at night principally to prey on women and children as well as animals. (Philip, 2003)

Although, descriptions of the bunyip vary, most of them portray it as "a fierce creature from Australia. Amphibious by nature, it has the appearance of a giant seal or even a hippopotamus" (Philip, 2003). The origin of this belief probably lies in the rare appearance of fugitive seals far upstream; the monster's alleged cry echoes the bittern marsh bird. The features of the bunyip are very prominently portrayed in children's literature in Australia. The bunyip was adopted by European settlers to warn children away from the alien bush. In the same vein, similar folk traditions use the Loch Ness Monster to admonish British children.

Lindsay, intelligently, names the koala Bunyip—a positive character. In this way, he plays with the opposition raised from the negative characteristics of the name and the positive characteristics of the koala. What the author may want to achieve is to present the bunyip—that traditional figure—as an inoffensive creature created only by the imagination. Lindsay translates a mythological being into the presence of a real animal that all Australian children are familiar with. In doing so, the author makes children associate the good qualities of the real animal, the koala, with the mythological creature, the bunyip they know, but had only heard about it. Consequently children associate the bunyip with the koala, considered to be the ambassador and the much-loved symbol of Australia. Aborigines respect koalas, because legends tell of "the pact the Kulin people made with the koalas, by which they promised to treat the animals with respect if they would stop taking the Kulin's water and give them good advice when asked" (Philip, 2003).

As a conclusion, Norman Lindsay's *The Magic Pudding* is considered the Australian classic of children's literature where Australian and British cultures are

interwoven. The author wrote this story to take his mind off The IWW, and for this reason Lindsay plays with reality and fantasy. Throughout the text, "la fantasía no está en oposición con la realidad, sino que (...) sirve para analizar la realidad (...) para explorar el lenguaje y todas sus posibilidades, para ver qué es lo que resulta cuando se hace que las palabras choquen entre sí" (Rodari, 2003:70). Consequently, both fantasy and reality help to understand different cultural combinations, somewhat unthinkable. In this vein, Lindsay translates, through the use of irony and his playing with words, the negative cultural effects of British colonization. He wants to show how the colonizers—the British Empire—remained their civilized and disciplined European selves. The powerful colonizer has always been convinced that its presence affected the 'natives'—Australian aborigines, because British Empire wanted to impose their ways, values and customs, such as the British National Anthem, the British judicial system, the figure of English King George V, etc. British colonization reinforces the idea that Australian Aborigines might in their turn, be affected by the cultures they encountered. Similarly, for Bhabha the encounter of colonizer and colonized always affects both parties involved, and he points out that "colonialism, with the displacements and terrible uncertainties that it brings, is such a radically unsettling *affective experience of marginality*" (1992:438). Lindsay's *The Magic Pudding* paves the way for an ambiguously postcolonial view of British nationality and national devotion in Australia. In this thread of thought, as I have tried to show, for Lindsay Australian culture occupies a privileged position in the text, despite the systematic pressure of the colonial British subjects.

To sum up, Lindsay tells a tale that can be understood as a translation from one culture—the British—, into another—the Australian—, where the author not only redefines customs and traditions but also plays with them in an ironic way. Lindsay's *The Magic Pudding* translates the culture of the colonizer Great Britain into the tradition of the colonized Australia. Contrary to the brutality inherent to historical processes of colonization, in *The Magic Pudding* the encounter between opposite cultures redefines the violence of colonialism through the majestic use of irony and the magic of a story for children. More than anything, with *The Magic Pudding*, Lindsay's aim is to catch the kid's imagination. In Lindsay's words: "My book about the Christmas pudding caught the kid's minds. And I feel I've done one decent thing in life—I've made the kids laugh" (in Frizell, 1998). Consequently, Lindsay's *The Magic Pudding* is a key text to understand the history of Australian literary consciousness and the people's national self-conception. Lindsay's Australian

characters might struggle against British colonial impositions, but in the end, Australian culture somewhat prevails.

Bibliographical References

- BERTENS, H (2001). *Literary Theory. The Basics*. London: Routledge.
- BHABHA K (1992). Postcolonial Criticism. In Stephen Greenblatt and Giles Gunn (Eds.) *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Studies* (pp.437-465). New York: MLA.
- CARBONELL, O (1997). *Traducir al Otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CARTER, D (2000). Critics, Writers, Intellectuals: Australian Literature and its Criticism. In Elizabeth Webby (Ed.) *The Cambridge Companion to Australian Literature* (258-93). Cambridge: Cambridge University Press.
- FOUCAULT, M (1992). *Genealogía del Racismo. De la Guerra de las Razas al Racismo de Estado*. Madrid: Ediciones Endymion.
- FRÍAS, M (2000). Los Black British Poets. In Fernando Galván (Ed.) *Márgenes y centros en la literatura británica actual* (pp.221-66). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- FRIZELL, H. *The King of Bohemia*. [online] Mornington: Australian National University, March 1998 [8 March 2004]: <<http://central.dot.et.au/~frankl/interview2.htm>>
- GARCÍA, A (2001). Postmodern Posing or Plain Cheating: The Ethics of Literary Ventriloquism in Contemporary Australian Literature (pp.193-203). In Belén Martín and Ana Bringas (Eds.) *Challenging Cultural Practices in Contemporary Postcolonial Societies*. Vigo: Universidade de Vigo.
- HAMILTON, R. *Why are we still trading legal wigs and gowns?* [online] Jamaica: The Jamaica Observer, October 2003 [11 May 2004]: <http://www.jamaicaobserver.com/news/html/20031019T0100000500_50418_

OBS_WHY_ARE_WE_STILL_TRADING_LEGAL_WIGS_AND_GOWNS_.asp>

- KANG, Y. *The Aussie Swagman* [en línea] Melbourne: March 2000a [ref. de 18 febrero de 2004]. Disponible en World Wide Web: <<http://www.upfromaustralia.com/aussieswagman.html>>
- KANG, Y. *Waltzing Matilda- unofficial Aussie anthem* [online] Melbourne: March 2000b [18 February 2004]: <<http://www.upfromaustralia.com/walmatsonmus.html>>
- KELEN, C (2007) The Magic Pudding: A Mirror of Our Fondest Wishes. *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 6, 65-78.
- LINDSAY, Norman. *The Maggic Pudding*. [online] Illinois: Project Gutenberg, March 2002 [13 January 2004]: <<http://www.gutenberg.net/etex04/mpudd10.txt>>
- NORTON, P (1994). *The New Encyclopaedia Britannica*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc. Volume 5, 196-97.
- PHILIP, R. *Bunyip Stamps*. [online] Illinois: Northwestern University, July 2003 [10 May 2004]: <"<http://www.pibburns.com/cryptost/bunyip.htm>">
- PROCTER, P (1999). *Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge: CUP.
- RODARI, G (2003). *La escuela de la fantasía*. Madrid: Editorial Popular.
- SAID, E (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- STEAD W.T. George V: King of the British Dominions beyond the Sea. *The Review of Reviews* [online] London: Owen Mulpetre, June 2001 [5 December 2004]: <<http://www.attackingthediabol.co.uk/reviews/george.php>>
- VOWLES, S. Aborigines, the First European. *Sandra's Home Page – Australian History* [online] Perth: July 2002 [13 February 2004]: <<http://www.angelfire.com/country/AustralianHistory/aussie.html>>

WEST, B. *Crime, Suicide, and the Anti-Hero: "Waltzing Matilda" in Australia*. [online] London: Journal of Popular Culture, December 2003 [28 April 2004]: <http://www.blackwellsynergy.com/links/doi/10.1111/j.00223840.2001.3503_127.x/abs/>

WIKIPEDIA. "Swagman" [online] Wikipedia, The Free Encyclopedia, July 2008 [3 September 2008]: <<http://www.reference.com/search?q=SWAGMAN>>

RESEÑAS / REVIEWS

GOMES, J. A & ROIG RECHOU, B. (Coords.) (2007). *Grandes Autores para Pequenos Leitores*. Porto: Deriva Editores. 126 p. ISBN: 978-972-9250-29-3

José António Gomes and Blanca-Ana Roig Rechou, two outstanding scholars in the field of research of Children's and Young Adult Literature in Portugal and Galicia coordinate this monographic book which fosters three excellent works, in which proposals for the critical rereading of a representative group of literary works of potential reception, in that area are offered in Portuguese, Galician, English and German language.

The volume begins with an "Introduction" in which the general aim of the book is exposed amid the framework of reading promotion and in the formation of mediators between the book and its receivers as a linking thread of diverse cultural and linguistic realities. The first contribution, which follows the ideas proposed in the introduction, by José António Gomes, Ana Margarita Ramos and Sara Reis da Silva, under the title "Produção canonizada na literatura portuguesa para a infância e a juventude (século XX)" (*Canonized Production in Portuguese Literature for Children and Young Adults in the 20th Century*), portrays an overview of the Portuguese literary production addressed to young readers from the first half of the 20th century. As a whole, it aims to characterize a historic and cultural period in which, taking for granted the inheritance of preceding generations, a representative group of authors and illustrators establishes and legitimates, due to the relevant aesthetic quality, the foundations of the contemporary Children's Literature, opening new trends in relation to thematic issues; gender and form in this field of literary creation.

The second article of the book written by Blanca-Ana Roig Rechou, María Jesús Agra, Isabel Mociño, Marta Neira and Teresa Sixto "Producción canonizada na literatura infantil e xuvenil galega (1960-1985)" (*Canonized Production in Galician Children's and Young Adult Literature, 1960-1985*), which after tracing in time and space the roots of the Galician Children's Literature, focuses on the period from 1960 to 1985. At this time, it is already possible to establish a canon of classics, something not possible before. From that period, we can consider as classics, according to the authors, writers such as

Xosé Neira Vilas, Carlos Casares, María Victoria Moreno, Francisco Martín e Manuel María and also some pioneers, as Pura and Dora Vázquez, as well as Bernardino Graña. The reasons for the canonization of some of their works are clearly mentioned, analyzed and justified. Also, the criteria established in the introduction of the book regarding the concepts of "Classics" and "canon" are widely applied to these works.

In general terms, the thesis shared by these first two works resembles that, throughout history, aesthetic models were constantly changing. Though, those models are curiously cyclical, or what is the same, they are repeated again and again. This characteristic affects, in a special way this field of literature, when it is possible to verify how the first archetypes fostered that repetition. These factors, according to the coordinators of the book, contribute to approach, today and in the future, these works as something worth reading by new generations and as matter of study by specialists, emphasizing, in that way, not only the high aesthetics quality of the works, but also its relevance for the own evolution of the so called Children's and Young Adult Literature in the establishment of an accurate canon for the reader.

The third work that this volume achieves is by Veljka Ruzicka Kenfel and Celia Vázquez García, entitled "Producción canonizada na literatura infantil e xuvenil anglo-xermana (século XIX)" (*Canonized Production in Anglo-German Children's Literature in the 19th century*). In this article, a general panorama of some of the classic authors of the English and German Children's Literature of the 19th century is resembled, presenting a short, though complete, introduction that conforms an adequate framework to approach a restricted number of works that constitute its canon. The selection was made without regarding previous established criteria and only considering the need of taking into account a concrete preference, at a certain moment, among so many classic authors as those present in English Children's and Young Adult Literature and to a lesser extent in German Literature.

Veljka Ruzicka and Celia Vázquez introduce in the last part of their chapter the fact that archetypes, patterns and reference books have always been present. However, throughout history some books remain considered as canonical. These works are unrepeatable as they are able to reflect the society of their time and to express the most secret dreams of man. Some and other possibly influence all subsequent works. As a clear example, in the context of the English Children's Literature, the first candidate to illustrate that fact is *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll, a work which clearly belongs

to the world of the dreams. Both books by Carroll, having as a main character Alice have many virtues. Among them, the multiple possibilities of reading which offers, both books can be interpreted in a first level, the simplest one, as fairy tales. A second level, on the contrary, would stoop psychological keys in which Abbot Dodgson shows subconscious preoccupations. A third level, converts them into a pitiless political criticism against Victorianism. At a fourth level we would find a typical philosopher cosmogony as in the disciples of Schopenhauer. Finally, we are carried away to the issue that constitutes the central point in the chapter: Is it possible that a work could give more levels of meaning?

As a conclusion, I consider this work as a reference in its field, due to the fact that it will promote a further reading and a rereading of classic authors and canonized works of so different literatures in its formation and evolution as the Portuguese, Galician, English and German, and not only that but also it will make the reader think about how each of the contributors to this book approach the aspect of the canonization of works and the selection as "classics" of authors of potential reception among young readers. Since in the proposed work it is possible to critically revisit a group of titles whose aesthetic quality and relevance in the evolution of Children's and Young Adult Literature make that, even today, they deserve to be read by the newest generations and object of different critical studies.

Juan Jose Varela Tembra



MARCELO WIRNITZER, G. (2007). *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil. (Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation, 30)*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 261 p. ISBN 10: 3-631-54726-9

Dentro del amplio campo que abarca una disciplina como la de la traducción, el trabajo de Marcelo Wirnitzer se enmarca dentro de la línea de investigación denominada "Traducción y Literatura Infantil" y más concretamente dentro del estudio de la función, postura e injerencia del traductor en el proceso

traductológico y su figura como mediador en la comunicación y la educación intercultural.

Se trata pues de un estudio descriptivo centrado en el análisis de los problemas de traducción, pero, en este caso en particular, en el estudio de los múltiples factores que intervienen en el quehacer traductológico.

El trabajo está estructurado en cuatro grandes capítulos, aunque, desde del punto de vista del contenido son dos los bloques que hay que resaltar: por un lado, un primer bloque que aglutina los tres primeros capítulos donde se lleva a cabo un estudio teórico de ciertos rasgos específicos que conciernen a los problemas que surgen en la traducción de la LIJ y, por otro, un segundo bloque donde se nos presenta un estudio empírico, con la combinación lingüística alemán-español, centrado en dos obras de la escritora austriaca Christine Nöstlinger.

Con respecto al primer bloque mencionado, en el Capítulo I se realiza una exposición de las características, las funciones y el tipo de lector de la LIJ, literatura que forma parte de la cultura de un país determinado y que, por lo tanto, viene cargada de una serie de referencias culturales que el traductor tiene que intentar verter en la cultura meta; previamente la autora nos presenta un recorrido histórico de la LIJ, para, finalmente, llevar a cabo un nuevo intento de definición de la literatura dirigida a un público infantil y juvenil y de su función.

En el Capítulo II, una vez definida la LIJ y sus características, se estudia el concepto de cultura y cómo ésta se manifiesta en los textos infantiles y juveniles. Marcelo Wirnitzer sostiene y desarrolla la tesis de que es absolutamente necesaria la existencia de la llamada “competencia cultural del traductor” para que la tarea de traducir las llamadas referencias culturales se haga con garantías.

En el último gran capítulo teórico, habida cuenta de la existencia de diferencias entre las culturas implicadas a lo largo del proceso traductológico, se estudian los problemas que surgen y se establecen los distintos procedimientos, estrategias, habilidades e intervencionismos del traductor, lo que lleva a la autora a aportar una tipología de estos conceptos, debido a la carencia que existe a este respecto dentro de los estudios de teoría de la traducción. Para ello se analiza previamente conceptos tales como el de “visibilidad”, “invisibilidad” e “intervencionismo” del traductor.

El segundo gran bloque lo constituye el Capítulo IV, en el cual se lleva a cabo un estudio empírico del tratamiento de las mencionadas referencias culturales tomando como base de estudio dos obras de la escritora austriaca Christine Nöstlinger, *Spürnase Jakob-Nachbarkind* y *Lollipop*, y es ella la elegida por ser una autora que utiliza en sus libros muchas y diferentes marcas culturales, tales como las gastronómicas, las relativas al lenguaje, a las costumbres o a la indumentaria que van a tener que ser “manejadas” por el traductor, con mayor o menor acierto según los casos, ya que los destinatarios, en esta ocasión niños de habla hispana, poseen una cultura radicalmente distinta de la cultura de origen.

El método de trabajo aplicado se basa en la localización de las referencias culturales presentes en las dos obras mencionadas y en sus traducciones, el establecimiento de su tipología, el análisis de la conducta del traductor, en cuanto a los procedimientos, estrategias y manipulaciones llevados a cabo, el recuento de los datos obtenidos en el análisis y el establecimiento de conclusiones generales y particulares pertinentes en cada caso, como son, por ejemplo, el hecho de que existe un claro intervencionismo por parte del traductor a la hora de verter los marcadores culturales, que las estrategias de traducción más usadas son la neutralización y la extranjerización y que los procedimientos llevados a cabo en las obras de Christine Nöstlinger son fundamentalmente el calco y la adaptación cultural.

En definitiva, este trabajo descriptivo es una aportación muy válida en el campo de la traducción de la LIJ necesitada, como todos los campos del saber, de buenos y rigurosos trabajos de investigación. Es una contribución que puede ayudar tanto a los que se dedican a la docencia de la traducción literaria como a los que tienen su ámbito de trabajo dentro de la traducción profesional y, sirve de aliento a los investigadores y, por supuesto a la propia autora, para seguir profundizando en el complejo pero apasionante mundo de la literatura para niños.

Chus Barsanti Vigo



ROIG RECHOU, B. A., LUCAS DOMÍNGUEZ, P. Y SOTO LÓPEZ, I. (Coords.) (2008). *A guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia/ Fundación Caixa Galicia. 399p. ISBN: 987-84-9782-885-7

In the year 2004 the Red Temática de Investigación sobre Literatura Infantil y Juvenil del Marco Ibérico (LIJMI) aimed at promoting and informing about the study of the varied set of children's literatures integrated in the Iberian world. As an outcome of its extraordinary research, it has been launched the new volume titled *A Guerra civil española na narrativa infantil e xuvenil* under the coordination of Blanca-Ana Roig Rechou, Pedro Lucas Domínguez and Isabel Soto López. It centres on the study of the Spanish Civil War and its impact on the literary field dedicated to young readers. The volume is subdivided into ten chapters preceded by an *Introduction*. It may be noted that each chapter has been written in the native tongue of the researcher, as it is the case in the papers by Nieves Martín Rogero, Blanca-Ana Roig Rechou, Xavier Etxaniz and Manu López, Joan Portell and José Antonio Gomes, Ana Margarida Ramos and Sara Reis da Silva, respectively written in castilian, galician, vasque, catalan and portuguese language.

The paper by Mari Jose Olaziregi ("La Guerra Civil y sus representaciones") is the first in a series of studies on the consequences that the Civil War had within Spanish society and the way in which they were reflected on the children's literature of the period and until recent times. Olaziregi analyses the impact of the war conflict not only on contemporary Iberian literatures and on all the artistic and cultural manifestations at that precise moment, such as minor genres represented by popular song or comic, but also on its critical and historiographical apparatuses. She also comments on the questioning to which historiographical narration has been put under, mainly at the time of stating the veracity of those literary stories referring to past events.

Right after her study we can find a group of essays which develop in a detailed way the literary treatment of the Civil War and the narrative techniques being employed.

The paper by Martín Rogero starts from the beginning of democracy in Spain in order to analyse the introduction of certain topics related to Civil War such as abuse or discrimination within children's literature. She carries on with her

analysis during the 1980s and 1990s. These decades have been noticeable due to their being abundant in trilogies such as the one by Juan Farias, *Crónicas de media tarde, Años difíciles* (1983) and *El barco de los peregrinos* (1984), considered as a great innovation on the literary treatment of the suffering and the pain felt by the ones who fell in battle, or the one by Antonio Martínez Menchén, formed by *Fosco* (1985), *El despertar de Tina* (1988) and *Fin de trayecto* (1991), which attempted to show the war madness. To conclude her essay, Martín Rogero comments on how the recovery of the historical memory is rekindled in 21st century,

Joan Portell analyses three stories in his essay entitled "Històries de la guerra 'incivil'" which allow us to live in first person the anguish of a war: *Guerra incivil* by Manuel Tort; *El camí del far* by Miquel Rayó and *L'ombra del Stuka* by Pau Joan Hernández. While the first one narrates the life adventures of a young boy during the war years in Barcelona, the second one describes the imprisonment of a group of Republicans in Mallorca destined to hard labour. The third story is a thriller narrated in present tense which tells about certain facts which took place sixty years ago in the regions of Ebro. Finally, Portell mentions the collection "La guerra dels Grans" edited by Tantàgora and with funds by the Direcció General de la Memòria Democràtica.

"A Guerra Civil na narrativa infantil e xuvenil galega: unha temática incompleta"; with this title begins the essay by Blanca-Ana Roig Rechou focused on the delimitation of the exact context wherein war-centred works for young readers are written. Besides, she establishes four groups in which those works have been classified. The first of those groups is formed by memories, chronicles, epistles and autobiographies which describe personal experiences which happened during the war time. This set is called "testimonial literature" and ponders on works such as *Memorias dun neno labrego* (1961) or *Cartas a Lelo* (1971), both by Xosé Neira Vilas. A second group called "shadows and openings in the Civil War" looks into thrillers and terror stories which contain aspects belonging to the German *bildungsroman*: *A teima de Xan* (1991) by Antonio García Teijeiro; *Noite de voraces sombras* (2002) by Agustín Fernández Paz; *A sombra descalza* (2006) by An Alfaya. It can be observed a common interest in all of them: to help survive the memory of the past by means of characters immersed in adolescence who fight for the disclosure of facts against the personal freedom of the human being. The third group carries on in some way the plotting line of all these stories. Some works are included here which are starred by the so-called "boys and girls of the war", estranged from their families

and taken away from the conflict: *Tristes armas* (1994) by Marina Mayoral; *Todo o peso do ceo* (1997) by Xosé Manuel Martínez Oca; *A casa da luz* (2002) by Xavier P. Docampo. These works precisely deal with this topic. Finally, a last group where several miscellanies are described which focus on the Galician situation and that of its inhabitants owing to the war. Some works such as *A misteriosa montaña da pena negra* (1991) by Concha Blanco Blanco; the series of short stories included in *Historias roubadas* (1998) by Francisco X. Fernández Naval; *A serra máxica. Memorias de Nadal dun neno da posguerra española* (1998) by Xavier Lorenzo and *O Pausiñas* (2001) by Roque Cameselle. After this typology Roig Rechou concludes that the whole of these stories conveys the intention of explaining and teaching the youth some of the facts which took place during the fateful war in the hope that they will not occur again.

The essay by José Antonio Gomes, Ana Margarida Ramos and Sara Reis da Silva focuses on a corpus of written accounts by Portuguese authors which in a way make explicit the Spanish war theme. The first of these accounts is *Comandante Hussi* (2004) Jorge Araújo which offers references to a close history of Portugal. *Campos de Lágrimas* (2000) by José Jorge Letria shows the atrocities carried out by the Nazi people during the World War II. *Con Um Saltinho a Madrid* (2004), by Isabel Zambujal and illustrated by João Fazenda we allude to the Spanish Civil War by means of the *Gernika*, the well-known canvas by Picasso. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), by José Saramago interweaves the Spanish Civil War with the adventures of its main character in a critical moment in Europe. *A Curva da Estrada* (1950) by Ferreira de Castro tells the story of a Republican who decides to turn into Royalist whereas *Terra de Ninguém* (1959) narrates the ordinary lives of a group of soldiers traumatised by the war. This is the war that also brands the life of the main character in Francisco Assis Pacheco's romance *Trabalhos e Paixões de Benito Prada: galego da província de Ourense, que veio a Portugal ganhar a vida* (1993). Another romance, *Afirma Pereira* (1993) by Antonio Tabucchi, narrates the life of a Portuguese journalist immersed in an ambience of political tension which dominated Europe at the time. Other works which conform the corpus of this study are *A Casa de Eulalia* (1997) by Manuel Tiago; *No Jardim das Paixões Extintas* (2002) by Álvaro Guerra; *Rio das Flores* (2007) by Miguel Sousa Tavares and *Diário de Link* (2002) by Francisco Duarte Mangas, an award-winner of the Prémio Carlos de Oliveira. As a conclusion to his paper Gomes, Ramos and da Silva state that thanks to the creation of this corpus it has been made possible the understanding of the Spanish conflict

within Portuguese children's literature, probably with the intention of informing on a Portuguese reality held sway by the dictator Salazar.

Next essay by Xavier Etxaniz Erle and Manu López Gaseni, originally written in Basque language, has been translated into Galician language owing to the difficulty inherent to that language. Some novels focusing on the conflict have been mentioned here, such as the one written by Jokin Muñoz in 2007, *Antzararen bidea* (*O percorrido do ganso*), which describes the death of a young boy by means of a bomb that explodes in his hands. *Kandinskyren tradizioa* (*La tradición de Kandinsky*) (2003), by R. Saizarbitoria deals with the need for communication amongst politicians in the middle of a scene of profound violence. The topic of the Carlist Wars also finds its space in this essay with *Din, dan, don...kanpai-lapurrak non?* (1996), a novel of adventures centred on the theft of a giant bell during the War and *Sara izeneko gizona* (*Un espía llamado Sara*) (1996) by Bernardo Atxaga, a thriller.

The most recent works published within Basque literature are *Behi euskaldun baten memoriak* (*Memorias dunha vaca*, 1991) by Bernardo Atxaga and *Urtebete itsasargian* (*Un ano no faro*, 2006) by Miren Agur Meabe. While the former presupposes the learnign of an honest attitude to life, the latter offers a view on life as one full of pain and bitterness.

After these brilliant papers focusing on the Spanish Civil War in the different literatures within the Iberian frame, two essays by Veljka Ruzicka and Celia Vázquez are introduced as regard the treatment of this topic within German and English literature. Whereas Ruzicka focuses on the figure of Ruth Rewald and her work *Cuatro muchachos españoles*, Vázquez studies the so-called Thirties Poets, with W.H. Auden or Roy Campbell. The German authoress analyses some works by German authors from the exile and under the persecution of the National Socialist Party and pays special attention to the aforementioned Ruth Rewald, authoress of the only German book centred on the Civil War and specifically written for young readers. Some of the authors she ponders on are Willi Bredel, Eduard Claudius, Ronald Fraser, Alfred Kantorowitz, Hermann Kesten, Egon Edwin Kisch, Arno Lustiger, Constanca de la Mora and Gustav Regler.

Celia Vázquez, on the other hand, describes briefly the lives of Louis MacNeice, Stephen Spender, Cecil Day Lewis, W.H. Auden as opposite to Roy Campbell, author of *The Flowering Rifle* (1939).

She also mentions some of the writers who adhered the Republican party such as Ernest Hemingway and Ramón J. Sender. She concludes her paper by quoting some female writers of the post-war period such as Ana María Matute and Nivaria Tejera and Muriel Spark with her work *The Prime of Miss Brodie* (1961).

In the following section we are offered a bibliographical selection of seventy-three books taking in consideration their common topic on the Spanish Civil War.

Finally, there is a section which analyses in detail a total of sixteen books with which it is concluded that children's literature encloses in a magnificent way the memories of a Spanish Civil War and the re-creation of the conflict.

The first book has been analysed within the essay by Eulalia Agrelo Costas and Isabel Mociño González, "A silenciosa subversión do universo feminino como consecuencia da Guerra Civil: *A sombra descalza*, de An Alfaya". Starting from a broken family due to the aftermath caused by the War, the analysis centres on the female role represented by women in different historical stages and appertaining to different social levels by means of chapters of a noticeable filmic character.

Next book is the already mentioned *Memorias de una vaca* (1997) by Bernardo Atxaga, analysed by Mari Jose Olaziregi. Staring with a conversation between Atxaga and her, Olaziregi describes the features dealing with the plot and the chronotopic aspects of the novel in order to move towards a special kind of character, the *maquis*. She concludes by stating the victory obtained by Atxaga after achieving the terrible situation endured during the post-war period.

Gemma Lluch and Joan Portell analyse the books entitled *Negra nit* (2006) by Lolita Bosch and *El centaure* (2004) by Jaume Celsa, two novels which focus on the preadolescent reader and the war conflict and briefly describe the lives of their authors.

The novel by Carlos Casares, *Wounded Wind* (*Vento ferido*, 2004) has been studied by Lourdes Lorenzo from its translation into English. This work, centred on the war conflict, has been one of the few that managed to call the attention of the Welsh editorial *Planet*. Lorenzo describes the context of creation of this novel together with the arduous process of translation carried out by Rosa Rutherford.

Jesús Díaz Armas is the one in charge of analysing one of the volumes which conforms the trilogy *Crónicas de media tarde* by Juan Farias, *Años difíciles* (1983), on

the impact of the Civil War in a Spanish village. We may notice the fact of using one of the inhabitants of the village as the narrative voice. This perspective allows him to be located within the intrahistory and therefore to displace the emphasis onto the conflict itself. Other features of the novel are the focus of the narration onto the children and the invention of an imaginary village wherein we can locate the prototypical image of a Spanish village on the same level as perspectivism utterly isolated from any given Manichean behaviour. Humour traits are unfrequent and its style is simple, free from complications.

"Literatura contra a desmemoria: unha lectura de *Noite de voraces sombras*, de Agustín Fernández Paz" is the title of the paper by Isabel Soto. The book by Paz is situated within approximately the same context as the aforementioned novel by Juan Farias: the terrible war repercussions together with an attempt of rescuing the historical memory from oblivion. Originated in a piece of news in a given paper, it has been included within the so-called "cycle of shadows" or "trilogy of memory". Thus, it is obvious the appeal to *shadows* as symbols of the remembrance of the fallen in War and the obscurantism and silence of everything that surrounds them. Soto also looks into some paratextual and thematic elements in this book by Paz together with some of the characters such as the main character and her family and especially the female characters. She points to the intertextuality and symbolism of this story of universal scope.

M^a Victoria Sotomayor analyses a character named Celia created by the writer Elena Fortín in her book *Celia en la revolución* (1987), which tells us in first person the life adventures in the middle of war just before leaving for the exile. Sotomayor qualifies this book as a "chronicle of a war" narrated by the inquisitive Celia. She ponders as well on the ideology present in this work, obviously tainted by traumatic and painful traits. She concludes her essay by describing the structure and the rest of characters in the book.

Next book is *A teima de Xan* (1991), by Antonio García Teijeiro, studied by Marta Neira Rodríguez. Considered as a representative of Galician children's literature, Teijeiro narrates the life of an adolescent and his family during the War. After a brief description of the life of the author, Neira Rodríguez looks into this novel according to its structure, the context of creation and its characters, paying special attention to the figure of the teacher and the different editions of the novel.

Francesca Blockeel writes about one of the books by Alfredo Gómez Cerdá, *Noche de alacranes*, with the objective of submerging the reader in the world of maquis, something unexplored in Spanish literature until then. This novel for adolescents which focuses on historical events was given the Premio de Literatura Juvenil Gran Angular in 2005. Blockeel analyses its structure and contents parallel to the spaces depicted in it. She calls attention to the repression and institutional violence suffered by the inhabitants of the village and to their reactions before the heartbreaking situations they had to endure.

Manu López Gaseni and Xavier Etxaniz Erle comment on the story by Miren Agur Meabe, *Urtebete itsasargian* (2006). They start by describing the context and the plot before moving on to analyse the ideology implicit in its narration and the virtues which it transmits to the young readers.

The novel by Emilio Pascual, *El fantasma anidó bajo el alero* (2003) is the one focused on by the essay by Pedro C. Cerrillo. Located in the middle of an indeterminate war and a post-war period, it relates both plot and war until its characters and readers find themselves in a world full of hatred and bitterness. Still, the novel manages to teach us the values and virtues of oral literature, eternally present in our memory.

We come back once more to the book by Ruth Rewald, *Cuatro muchachos españoles* (1987) by means of an analysis by Veljka Ruzicka Kenfel; a more detailed analysis which centres on its sociological and literary aspects. She begins by pondering on some biographical notes on the authoress and the political context of the moment when she decided to write it. She also mentions some of the books that Rewald wrote during the Spanish conflict. Finally, she suggests the possibility of translating it into the official languages within Spain.

Ana Margarida Ramos studies the tale *A lingua das bolboretas* by Manuel Rivas from the viewpoint of the representation of the Spanish war. She emphasizes the attention paid to the small things, something characteristic of the world of children.

The Prime of Miss Brodie (1961) by Muriel Spark is analysed by Celia Vázquez García. She begins with a short description of the life of the Scottish writer and the similarity between her and her novel. She next ponders on the

spatial locations, themes, structure, time, characters and style of the novel and finishes with a reference on its adaptation to the cinema.

The last two stories analysed in this volume are *A Casa de Eulália* (1997) by Manuel Tiago and *A Criação do Mundo* by Miguel Torga, in the essay by José António Gomes, Ana Margarida Ramos and Sara Reis da Silva. As regards the former, they suggest an analysis of its paratextual, structural and ideological elements whereas in the latter, of a noticeably autobiographical nature, only some references are made to the Spanish Civil war.

This volume unveils therefore a new chapter in the research in children's literature thanks to the industrious labour of all the researchers that belong to the Red Temática LIJMI. Publications such as Agra Pardiñas-Roig Rechou, 2004 keep the interest on this literary field. We are sure it will receive a fantastic welcome amongst both readers and critic and it will become in an obliged reference for all research fellows of the field.

Bibliographical references

AGRA PARDIÑAS, M. J. Y ROIG RECHOU, B. A. (Coords.) (2004). *A memoria das guerras na Literatura infantil e xuvenil en lingua galega. As súas repercusións na infancia e adolescencia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Lourdes Salgado



RUZICKA KENFEL, V. (Ed.) (2008). *Diálogos intertextuales: Pocahontas. Estudios de literatura infantil y juvenil alemana e inglesa: trasvases semióticos*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 132 p. ISBN: 978-3-631-56924-5

El libro *Diálogos intertextuales: Pocahontas. Estudios de literatura infantil y juvenil alemana e inglesa: trasvases semióticos* es fruto de los primeros resultados obtenidos del proyecto de investigación titulado "Transformación funcional de la literatura infantil y juvenil en la sociedad multimedia. Aplicación de un modelo teórico de crítica a las adaptaciones audiovisuales en español de las obras infantiles

inglesas y alemanas” que está realizando el grupo de investigación “Literatura infantil y juvenil y su traducción” de la Universidad de Vigo, subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia y por la Xunta de Galicia.

La meta del proyecto consiste en buscar la sistematización metodológica en las críticas a las adaptaciones audiovisuales (fundamentalmente películas de vídeo y DVD) en español de las obras de literatura infantil y juvenil alemanas e inglesas, y a los productos literarios o pseudoliterarios que de ellas se derivan. Con este trabajo se pretende contribuir a la mejora cualitativa del material audiovisual, mediante un control de calidad que debe obedecer a criterios técnicos y traductológicos. Asimismo, se procura analizar los libros infantiles que surgen de estos, atendiendo a criterios literarios. El corpus utilizado abarca un período restringido, desde 1970 hasta 2002, y se compone en su mayor parte, aunque no únicamente, de los libros basados en las películas producidas por Disney durante esta época.

El primer volumen está dedicado a la obra *Pocahontas* y cuenta con la aportación de cuatro autoras. En el apartado “Pocahontas de Garnett y Pocahontas de Disney: dos percepciones diferentes de un mundo nuevo”, Celia Vázquez García presenta una breve biografía de David Garnett y efectúa un análisis crítico de su obra *Pocahontas, The Nonparell of Virginia* (1932) y del producto literario o pseudoliterario derivado de la adaptación audiovisual creada por la factoría Disney. En “De la tradición histórico-literaria al texto fílmico”, Carmen Becerra Suárez estudia las modificaciones sufridas por el discurso literario de Garnett, una novela histórica escrita para adultos, tras un proceso de transcodificación a un discurso fílmico (*Pocahontas*, Disney, 1995, una película dirigida a un público infantil). Lourdes Lorenzo García, en “Estudio del doblaje al español peninsular de *Pocahontas* (Disney)” examina la traducción al español de la versión original inglesa de Disney, incluido el subtítulo, y describe las principales dificultades traductológicas que se plantean al trasvasar la película al español. Por último, Ana Pereira Rodríguez, en el capítulo *Estudio de la traducción al español de los textos derivados del filme*, evalúa la traducción del libro derivado original en inglés al sistema lingüístico español para detectar los problemas con los que se encontró el mediador y analizar las soluciones adoptadas.

A pesar de que un solo tomo no puede ofrecer conclusiones definitivas, este constituye un paso significativo, ya que proporciona datos no solo sobre los rasgos característicos de los procesos de doblaje en el caso de las obras literarias infantiles

y juveniles, sino también sobre el alcance de los intervencionismos. Además, puede servir para consolidar nuevos aspectos y criterios crítico-teóricos para mejorar la calidad de dichos productos.

Paula López Tarrío



NORMAS PARA EL ENVIO DE ORIGINALES

Características de la revista

1. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (AILIJ)* es una publicación científica, dirigida a un público nacional e internacional especializado, que acepta colaboraciones de investigadores procedentes de cualquier institución o país, siempre que se trate de trabajos de investigación originales (no publicados con anterioridad) y que el contenido del artículo esté relacionado con la investigación que se viene realizando en el campo de la literatura para niños y jóvenes con carácter nacional como internacional. *AILIJ* pretende fomentar la investigación de carácter interdisciplinar y contribuir a la difusión del conocimiento, ofreciendo un foro de reflexión sobre todas las cuestiones que ligan esta literatura con la sociedad y la cultura. *AILIJ* admite trabajos inéditos (artículos y reseñas) que versen sobre temas relacionados con la investigación en literatura infantil y juvenil en todos sus ámbitos; didáctica, educación, traducción, literatura comparada, nuevos enfoques teóricos, estudios filológicos, políticas editoriales, la edición, los medios audiovisuales, nuevas tecnologías, la ilustración, historia, autores, etc.
2. *AILIJ* acepta intercambios con otras publicaciones periódicas de carácter científico. Esta revista está indexada en base de datos ISOC del CINDOC el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, en el catálogo y directorio de Latindex, MLA, ULRICH, ERCE y Dialnet entre otros.
3. *AILIJ* es editada por la Asociación Nacional de Investigadores en Literatura Infantil y Juvenil (*ANILIJ*) y a partir de 2009 publicará un volumen anual dividido en dos números, en enero y julio.
4. *AILIJ* sigue un sistema de evaluación por pares anónimos (*peer review*) de los trabajos recibidos de modo que los originales serán examinados por dos especialistas externos a la dirección y la edición de la revista manteniendo siempre el anonimato del autor del trabajo. En caso de disparidad de juicio entre ambos evaluadores, la decisión sobre su publicación (o no) la tomará el director de la revista. Si el artículo fuera valorado negativamente por ambos evaluadores no será publicado, comunicándose las causas a su autor. No se devolverán ninguno de los originales recibidos.
5. Se aceptan trabajos (artículos y reseñas) escritos en español o inglés. La fecha para entrega de originales del volumen de enero finalizará el 1 de septiembre y la aceptación se comunicará antes del 1 de diciembre. Para el volumen de julio la recepción de originales finalizará el 1 de marzo y la aceptación antes del 1 de junio. Los autores recibirán comunicación electrónica de su aceptación; en su caso también se comunicará las modificaciones o revisiones necesarias para su publicación en el plazo indicado.
6. La dirección del Anuario propondrá en qué número se publican los trabajos aceptados sino tuvieran cabida en el correspondiente año de aceptación. La publicación no da derecho a remuneración y los derechos editoriales son de la revista. Las editoras de *AILIJ* no se responsabilizan de los contenidos, la responsabilidad del contenido es de sus autores, quienes deberán obtener autorización necesaria para reproducir cualquier referencia textual o gráfica que sea tomada de otras fuentes o autores. *AILIJ* no se hace responsable de opiniones y valoraciones que los autores expongan. El autor recibirá dos ejemplares del número de la revista en que figure su trabajo.

Normas editoriales

1. Los trabajos se enviarán por correo electrónico y postal. El texto será entregado en formato electrónico (Word) a la dirección anilij@uvigo.es y se enviarán dos ejemplares impresos del texto a la dirección: Secretaría ANILIJ, Facultade de Filoloxía e Tradución, Departamento de Filología inglesa, francesa e alemana. Universidad de Vigo. E- 36310 Vigo (España).
2. El número mínimo de páginas de los artículos o estudios será de 10 y el máximo de 25, en dimensión 170x240cm. Estarán impresas por una sola cara y sin numerar; con interlineado exacto a 15pto., tipo y cuerpo de letra: Times New Roman de 11pto. Márgenes: 2,25 cm a la izquierda y derecha, 2,5 arriba y abajo. Justificación completa.
3. Se admitirán tres tipos de reseñas: A) Reseñas informativas, de 500 palabras de extensión (1 página). B) Reseñas críticas de hasta 2.000 palabras de extensión (hasta 4 páginas). C) Reseñas críticas de hasta 4.000 palabras (hasta 8 páginas). Se aceptarán reseñas de los libros publicados en los dos años anteriores al año de publicación del número de *AILIJ* correspondiente. Cada reseña estará encabezada por la ficha bibliográfica completa del trabajo comentado y el autor de la misma figurará al final junto con su correo electrónico. Por lo demás se aplicarán las mismas normas que a continuación se detallan para los artículos (excepto la ausencia de palabras clave en el caso de las reseñas).
4. Los artículos se presentarán del siguiente modo:

Título: (Cuerpo 12 centrado, negrita y mayúsculas)

Autor: (Cuerpo 11 centrado, negrita y cursiva)

Autor: Institución a la que pertenece (Cuerpo 11, centrado)

Resumen en español de 12-15 líneas (entre 150 y 200 palabras)

Listado de palabras clave (un mínimo de 3 y un máximo de 6)

Resumen (*abstract*) en inglés 12-15 líneas (entre 150 y 200 palabras)

Palabras clave (*key words*) en inglés ((un mínimo de 3 y un máximo de 6)

Introducción

Cuerpo del artículo

Conclusiones

Referencias bibliográficas

Notas adicionales numeradas

Este resumen y el listado de las palabras clave, deberán estar incorporados en la primera página del texto (inmediatamente antes del comienzo del mismo), en Times New Roman de 11 puntos.

5. El perfil académico y profesional del autor así como su dirección completa se entregará en hoja aparte.
6. Los apartados y epígrafes del texto deberán ir siempre ordenados en números árabes. Los nombres de los apartados principales figurarán en negrita, tamaño 11 y mayúsculas y los nombres de los sub-apartados en negrita, tamaño 11 y minúscula. En caso de existir otro/otros apartado/s irían en cursiva, sin negrita, tamaño 11 y minúscula.
7. Las notas a pie de página se deben evitar en la medida de lo posible, éstas servirán para aclarar conceptos y nunca se utilizarán para introducir nuevas referencias bibliográficas completas

que, en todos los casos, estarán incluidas en la bibliografía final del trabajo. Irán situadas al final del artículo y han de ser numeradas con números árabes de 1 en adelante, y la numeración avanzará correlativamente desde el principio al final del texto. Para el texto de las notas ha de utilizarse 9 puntos (y en todos los casos Times New Roman).

8. Tablas, cuadros y gráficos: tanto en la versión electrónica como en la impresa, cada tabla, cuadro o gráfico debe estar debidamente inserto en el lugar definitivo que le corresponde. Todos los cuadros, gráficos y tablas deben realizarse con las herramientas adecuadas que proporcione el procesador de textos utilizado para el formato del artículo. No se admitirán tablas, gráficos o cuadros en páginas apaisadas. El número de imágenes no debe exceder de diez.
9. Referencias bibliográficas dentro del texto. Se debe seguir el siguiente formato: (Held, 1981: 122-123); (Held, 1981: 122-23; Lindgren, 1969: 98-100); (Delgado, 1993: Delgado & Menéndez, 1993); (Nord, 1991a, 1994). Al final del artículo se citarán siguiendo las normas de la bibliografía final.
10. Modelo de cita bibliográfica literal de más de tres líneas: utilice sangría a la izquierda de 1,25 cm. Cuerpo y tipo de letra: Times New Roman de 9 puntos. El texto debe tener una justificación completa.
11. Un apartado titulado "Referencias bibliográficas" deberá ser incluido al final del manuscrito. Siga el siguiente modelo APA.

Libros:

Apellidos del autor, inicial(es). (Año). *Título del libro*. Ciudad de Publicación: Editorial.
Carpenter, H. and Prichard, M. (1984). *The Oxford Companion to Children's Literature*. New York: Oxford University Press.

Revistas:

Apellidos del autor, inicial(es). (Año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, nº o volumen y (número), páginas del artículo en la revista.
Nesbit, E (1895). The Girton Girl. *Atalanta*, 8, 755-59.

Capítulos de libros:

Apellidos del autor, inicial(es). (Año). Título del artículo o capítulo. En Apellidos del autor o editores (Eds.) de la Enciclopedia o libro, Iniciales. *Título del libro* página inicial y final entre paréntesis anteponiendo la abreviatura "pp". Ciudad: Editorial.
Vázquez, C. (2004). La soledad de la magia de E. Nesbit y cien años de traducción. En Pascua, I. (Ed.). *Traducción y Literatura Infantil* (pp.499-506). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas.

Documentos electrónicos:

Apellidos, Inicial(es). (Fecha del trabajo) *Título*. Fecha de consulta, dirección en Internet. Si no consigue identificar la fecha en que el documento fue publicado, utilice la abreviatura n.d. (no date [sin fecha]).

Korda, L. (2001, Julio). La fabricación de un traductor. *Translation Journal*, 5 (3). Consultada el 21 de Agosto de 2001, <http://accurapid.com/journal/17prof.htm>

12. Otras consideraciones de estilo quedarán a cargo de los editores.

GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS

1. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil (AILIJ)* is a journal of international scope committed to the discussion of literature for children. *AILIJ* aims to promote research within the international community of the interdisciplinary field of children's literature and culture. It admits unpublished works (papers or reviews) that deal with topics related to research on children's books in a wide and interdisciplinary sense (translation, education, readers, history, comparative literature, publishing, new developments in theory, mass media, ...). We accept works from all over the world.
2. *AILIJ* exchange subscriptions with other children's literature research journals. To apply for free exchange with your journal, please send an email to anilij@uvigo.es or send a recent copy of the journal with which exchange is proposed. The Journal has been indexed in ISOC, CINDOC of *Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España*, in LATINDEX, MLA, ULRICH, ERCE and Dialnet among others.
3. *AILIJ* is edited by the Spanish Research Society for Children's Literature (*ANILIJ*) and from 2009 onwards it will be published twice a year, in January and July.
4. *AILIJ* is a peer-reviewed journal. Acknowledgement of receipt of your manuscript will be sent by email. Then your manuscript will be sent anonymously for review. You will be notified of the results and a copy of the comments will be sent to you. Two members of the Scientific Committee with special competence in each area will revise each submitted manuscript and will send a report to the journal suggesting or denying the publication. The positive evaluation of a work by the reviewers will not guarantee its publication: the decision will be made by the editors as a function of the editorial priorities of the moment.
5. Papers and reviews can be written in English or Spanish. January: Deadline for receipt of papers, 1st September; communication of acceptance, 1st December.
July: Deadline for receipt of papers, 1st March; communication of acceptance, 1st June
6. The author will receive two copies of the journal. There's no payment upon publication and the journal has all the editorial rights. The opinions and contents of articles published are under exclusive responsibility of the author(s) and therefore they will be responsible for obtaining copyright permission for reproducing the material published in other publications.

Specific Guidelines

1. The electronic version (in Word) should be submitted to: anilij@uvigo.es and two copies of the manuscript must be submitted to: Secretaría ANILIJ; Facultad de Filología y Traducción, Departamento de Filología Inglesa, Francesa e Alemana. Universidad de Vigo. E- 36310 Vigo (España).
2. The number of pages, 170x240cm size, must not exceed 25. They must be printed on only one side, and not be numbered; exact line spacing (15 points), kind of letter: Times New Roman, size 11. Margins: 2, 25 cm to the left and right, 2, 5 top and bottom. Complete justification.
3. Kinds of reviews: Three kinds of reviews will be accepted: A) Informative reviews about 500

words of extent (1 page). B) Critical reviews until 2000 words of extent (until 4 pages). C) Critical reviews until 4000 words (until 8 pages). Each review will be headed by the complete bibliographical data of the reviewed study. Otherwise, the same norms that we detail for papers will apply to reviews (except for the absence of abstracts and key words in the case of reviews).

4. Papers should be presented like this:

Title: (in 12-point, capital fonts, centred)
Author (in 11-point, centred, bold letters, italics)
Author: Affiliation Information (in 11-point, centred)
Abstract in Spanish (*Resumen*) (12-15 lines; 150-200 words)
Key words in Spanish (*Palabras clave*) (a minimum of three and a maximum of six words)
Abstract in English (12-15 lines; 150-200 words)
Key words in English (3-6)
Introduction (11-point, bold letters)
Body of the work
Conclusions
Bibliographical References
Endnotes

Both the abstract and the key words will be present in the first page of the text (immediately before its beginning) in Times New Roman, size 11.

5. Please make sure that personal identification does not appear on the manuscript itself. Send a second attachment with your name, address, telephone number and email address.
6. The textual sections and epigraphs must always be ordered in arabic numerals.
7. Commentaries must appear in endnotes. Avoid footnotes. They must be numbered with arabic numbers from 1 onwards, and the numbering must be continuous from the beginning to the end of the text. Size 9 must be used for the numbers and for the text of the notes (and always Times New Roman). Endnotes will not be used to enter new complete bibliographical references that, in all cases, will be included in the final bibliography of the study. Use endnotes only for explanatory notes and citations that are not easily accommodated by the "scientific" system of citation.
8. Tables, charts and graphics: both in the electronic and written version, each table, chart or graphic must be correctly inserted in their definite place. All these tables, charts and graphics will be treated with the appropriate tools of the processor used for the text format. Landscape graphics, charts and tables won't be admitted.
9. Use in-text ("scientific") citation style. The following format will be observed: (Held, 1981: 122-123); (Held, 1981: 122-23; Lindgren, 1969: 98-100); (Delgado, 1993: Delgado & Menéndez, 1993); (Nord, 1991a, 1994)
10. Model for the inclusion of quotations: used 1, 25 cm French indentation. Kind of letter: Times New Roman, size 9. The text must have complete justification

11. A list entitled "Bibliographical References" must be included at the end of the manuscript. APA style is preferred. Follow the examples below and consult the APA manuals.

Carpenter, H. & Prichard, M. (1984). *The Oxford Companion to Children's Literature*. New York: Oxford University Press.

Nesbit, E. (1895). The Girton Girl. *Atalanta*, 8, 755-59.

Vázquez, C. (2004). La soledad de la magia de E. Nesbit y cien años de traducción. En Pascua, I. (Ed.). *Traducción y Literatura Infantil* (pp.499-506). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas.

Korda, L. (2001, Julio). La fabricación de un traductor. *Translation Journal*, 5 (3). Retrieved August 21, 2001, from <http://accurapid.com/journal/17prof.htm>

12. Other style considerations will be arranged by editors.

Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil
AILLIJ

Hoja de suscripción / *Order form for subscribers*

Enviar este formulario a: / *Return this form to:*

Secretaría de ANILIJ, Facultad de Filología y Traducción, Campus Universitario, 36310 VIGO (España). Fax: (0034) 986 81 23 80. E-Mail: anilij@uvigo.es

CIF Asociación : G 36879526

Nombre y apellidos / *First name and surname:*

Institución / *Affiliation*

Dirección postal / *Postal address:*

Población / *City:*

Código postal / *Postcode:*

País / *Country:*

Teléfono / *Phone:*

Dirección electrónica

Desea suscribirse a AILLIJ, a partir del número (inclusive) / *The applicant wants to subscribe to AILLIJ from the issue (inclusive)*

Precios de suscripción (los pagos se efectuarán en Euros) / *Subscription rates (all stated rates in Euros)*
Suscripción anual / *Annual subscription (un número anual / one issue a year):*

	España / <i>Spain</i>	Resto del mundo / <i>Rest of the World</i>
Instituciones / <i>Institution</i>	12€	15€
Individuos / <i>Individuals</i>	12€	15€

El IVA y los gastos de envío están incluidos / *Stated prices include VAT and postage an packing*

Forma de pago (señale la que corresponda) / *Forms of Payment (check the one that applies):*

Transferencia bancaria a / *Bank transfer to:* CAIXANOVA, Sucursal Gondomar, c/Ángel Urzáiz 6, 36380 Gondomar (España), Nº cuenta / *account No.:* 2080 0035 1 3 0040014718 (IBAN: ES93 2080 0035 1300 4001 4718)

Cheque (dirigir el cheque Secretaría ANILIJ) / *Cheque (send to Secretaría ANILIJ).*