

# LA TRADUCCIÓN AL ÁRABE DEL *PIRATA GARRAPATA*

Nida Aziz Qader  
Universidad de Granada

## Resumen

En el presente artículo nos proponemos presentar un somero análisis descriptivo de la versión árabe del *pirata Garrapata* en el cual abordaremos los procedimientos seguidos por el traductor. Concretamente, en lo tocante a las referencias culturales, hemos analizado los referentes principales relativos a la cultura material (comidas, bebidas y unidades monetarias) y a la cultura social (saludos, gestos y expresiones religiosas, fórmulas de respeto).

**Palabras claves:** traducción, literatura infantil, *El pirata Garrapata*, referencias culturales

## Abstract

This article offers a brief descriptive analysis of the Arabic version of *El pirata Garrapata*, focusing on the procedures used by the translator with regard to cultural references. Specifically, the analysis centres on the benchmarks of material culture, such as food, drink and currencies, as well as social phenomena, such as greetings, religious gestures and expressions, and politeness formulas.

**Keywords:** translation, children's literature, *El pirata Garrapata*, cultural references.

## 1. Análisis de la traducción del *Pirata Garrapata* al árabe

*El Pirata Garrapata* inaugura una colección de nueve libros de la misma saga aparecida en la Serie Naranja de El Barco de Vapor. Se trata de una colección dirigida a niños de nueve años en la que se tocan temas en los que predominan la fantasía y el humor, y que se caracteriza por su lenguaje actual, además de suponer una iniciación a una lectura más madura. La traducción al árabe del *Pirata Garrapata* fue realizada por Pierre Najm, profesor en la Escuela de Traductores e Intérpretes de Beirut (Universidad de San José). El análisis se centra en la identificación de las referencias culturales.

Antes de adentrarnos en el análisis nos parece pertinente presentar algunas notas relativas al autor de *El Pirata Garrapata*, describir la trama del cuento y su personaje principal y el lenguaje de la obra en cuestión en relación al estilo de su autor. A continuación, presentaremos algunas reflexiones teóricas en torno a las referencias culturales y las técnicas de adaptación. Finalmente, aplicaremos el conjunto de lo estudiado al análisis propiamente dicho de las referencias culturales y su tratamiento en la traducción en cuestión.

## 2. El autor

Garrapata es un personaje creado por Juan Muñoz Martínez (Madrid, 1929). Licenciado en Filología Francesa, consiguió el Premio Doncel de cuento infantil con *Las tres piedras*, y en 1979, el Premio Barco de Vapor con *Fray Perico y su borrico*. Tres años después inaugura la saga de *El pirata Garrapata*. En el año 1984 recibe el tercer premio Gran Angular de novela juvenil por su obra *El hombre mecánico*. Años después, en 1992, obtiene el primer premio “Cervantes Chico” como el escritor más leído por los niños. En los últimos años los libros de Muñoz Martínez ocupan los primeros puestos en la lista de libros más vendidos en España por sus personajes “Fray Perico” y “El Pirata Garrapata”<sup>1</sup>.

Conforman la serie los siguientes títulos:

1. *El Pirata Garrapata*
2. *El Pirata Garrapata en África*
3. *El Pirata Garrapata en tierras de Cleopatra*
4. *El Pirata Garrapata va a pie al templo de Abu Simbel*
5. *El Pirata Garrapata es faraón en tiempos de Tutankámon*
6. *El Pirata Garrapata en China*
7. *El Pirata Garrapata en Pekín y el mandarín Chamuskín*
8. *El Pirata Garrapata en la Ciudad Prohibida de Pekín casi se pierde en el peluquín*
9. *El Pirata Garrapata en India*

## 3. El personaje

Garrapata, el forajido más terrorífico, pendenciero y feo de Londres, es el personaje principal del cuento. Aunque en el fondo es buena persona. Sin tener ni idea sobre navegación se convirtió, de la noche a la mañana, en un pirata feroz. La policía de Londres lo ha elegido para capitanear el barco corsario Salmonete porque reúne todos los rasgos de un auténtico pirata: cojo, con pata de palo y lleva un parche negro para taparse un ojo de cristal. Así empieza Garrapata sus viajes y sus continuas aventuras en islas y mares desconocidos, luchando contra los malos para recuperar el tesoro de su Majestad el Rey de Gran Bretaña y para salvar a su amada Floripondia.

1. Recurso electrónico: [http://www.amigosdelibro.com/autores/mu%F1oz\\_martin.htm](http://www.amigosdelibro.com/autores/mu%F1oz_martin.htm). Fecha de consulta: (05/05/2006).

#### 4. El lenguaje del texto original

Antes de pasar a comentar las particularidades del material lingüístico utilizado en *El pirata Garrapata* introduciremos brevemente cuáles son las características propias del lenguaje en la literatura infantil, y cuáles son los criterios generales exigidos en la creación de la literatura infantil.

Uno de los rasgos definitorios y peculiares de la literatura infantil es su lenguaje propio y específico. Aunque ésta no se considera una diferencia esencial respecto de la Literatura para adultos, determina de forma específica los territorios de la literatura infantil dentro del mapa literario. En cualquier caso, las pautas pedagógicas y psicológicas se incorporan a la creación del lenguaje literario infantil, el cual está determinado por las necesidades y las experiencias del niño, lo que exige sencillez, claridad y expresividad:

*El lenguaje es para el niño un instrumento rico y adaptable para la consecución de sus deseos: que no existen prácticamente límites en lo que él puede hacer con el lenguaje [...]. Como consecuencia, el “modelo” interno del lenguaje del niño es altamente complicado; la mayoría de las concepciones adultas del lenguaje no se pueden exteriorizar y formular de modo consciente, pero son casi siempre demasiado sencillas (Halliday, 1982: 3).*

Así pues, la elaboración de un lenguaje específicamente destinado a un público infantil debe estar dirigida por una constante actividad creativa.

Existen una serie de criterios rectores en la creación de un lenguaje para niños en todos los niveles lingüísticos: ortográfico, fonológico, sintáctico, semántico y textual. La ordenación de las palabras, por ejemplo, se rebela al sometimiento a unas normas (Sánchez Fortún, 2002: 39). Por otro lado, Sánchez Fortún (*idem*: 41) considera que los valores estéticos son una de las características fundamentales de este lenguaje al que define como:

*Un sistema de textos connotados con finalidad estética, cuyas estructuras narrativas/poéticas requieren de un lector modelo con unos hábitos de lectura y unos modos de comprensión e interpretación textuales distintos al lector adulto.*

Al hilo de esto, Sánchez Corral (1995: 15) coincide con Sánchez Fortún al apoyarse en el rasgo estético del lenguaje para niños como la única elección posible en la escritura literaria infantil, confiando en la capacidad del niño como un “lactante lector” con independencia y talento creativo.

Asimismo, Sánchez Corral (*idem*: 215) expone cuatro motivos que obligan a establecer criterios en la creación de un lenguaje literario específico para niños:

1. la enorme y agotadora producción de títulos infantiles (entre obras originales, traducidas y adaptadas)

2. la continua aparición de autores dedicados a escribir para los niños
3. la naturaleza inagotable de su escritura
4. el planteamiento de criterios que actúen metodológicamente para clarificar el panorama general y el estudio de las situaciones concretas de cada texto.

Si bien es verdad que la fonología y la estructura semántica y morfosintáctica son iguales a las del lenguaje para adultos, no es menos cierto que existen modelos diferentes en el habla infantil, de carácter directo, dinámico, auténtico, coherente y concreto, para la consecución de su fin, que es la comunicación.

En este contexto, Cervera (1991) planteó tres tipos de expresión propias de la literatura infantil:

1. Un lenguaje utilitario cuyos rasgos principales se pueden resumir en: sencillez, precisión y claridad; se trata de un lenguaje lógico y sus objetivos fundamentales son la comprensión y la comunicación.
2. Un lenguaje artístico o polivalente que forma parte del lenguaje utilitario, aunque está construido mediante el juego y la creación, y que exige creatividad al lector; además el carácter polisémico de este tipo de lenguaje pretende huir de las referencias semánticas pobres y muy utilizadas: es decir, debe liberarse del significado unívoco y monosémico (el lenguaje jurídico, el discurso lógico, etc.) (Sánchez Corral, 1995: 143).
3. Un lenguaje figurado que, al contrario del lenguaje utilitario, pretende la realización de un objetivo comunicativo del que depende la reacción del niño; en ella se observa más el efecto del aspecto lúdico de algunas expresiones como las metáforas, las repeticiones y las combinaciones de palabras, utilizadas para la diversión del niño, y que él transforma desplegando su gran fantasía al captarlas en su memoria por su efecto sonoro.

Estas apreciaciones que acabamos de detallar debemos tomarlas en consideración a la hora de analizar el lenguaje del *El Pirata Garrapata*. En este cuento el autor incorpora en gran medida el lenguaje figurado (referencias culturales, juegos de palabras, frases hechas y modismos etc.) y el humor. Cervera (1991: 76-77) considera que el lenguaje humorístico supone diversas estrategias entre las que destacan la broma, el absurdo, el ridículo, la ironía, el equívoco, la comicidad y el desplazamiento brusco de palabras.

Podemos observar, tanto en los nombres propios como en cada uno de los episodios del cuento, un efecto cómico constante. Así, la descripción del cuerpo del ser humano o del animal y sus funciones orgánicas de forma burlesca y caricaturesca, eso que se denomina “literatura carnavalesca infantil”:

*One of the main themes of carnivalesque literature, according to Mikhail Bakhtin, is death and revival or change and renewal and the cyclical model of human*

*life is reflected the most important events of which are 'eating, drinking, defecation and other elimination (sweating, blowing of the nose, sneezing), as well as copulation, pregnancy, dismemberment, swallowing up by another body' (Bajtín, 1984, 317; apud O'Sullivan, 2005: 85).*

Este recurso, decía, se observa en diferentes ocasiones a lo largo del cuento, a veces de forma muy elaborada. Garrapata pregunta a su fiel amigo Carafoca (p. 14). No se señalan muchas modificaciones en el TM; salvo el último texto que se observa que más largo que del TO, por razones morfológicas:

(1)

**TO:**

- Oye, ¿Cuántas veces te he matado ya?
- Cuatrocientas. Y cada vez me muero mejor.

**TM:**

- صحيح ...
- قل لي ، كم مرة سبق أن قتلتك؟
- أربعمئة، و في كل مرة أموتُ بطريقةٍ أفضل.

**Transcripción al árabe:**

- Ṣaḥīḥ ...
- Qul lī , kam marra sabaqa an qataltuk?
- Arba‘umi’tin, wa fi kuli martin amūtu bi tarīqatin afḍal

**Traducción literal:**

- Verdad...
- Dime, ¿Cuántas veces te he matado ya?
- Cuatrocientos, y cada vez me muero de forma mejor

Combinando la animalización del personaje con la caricaturización de la muerte. Más adelante, Chaparrete y Garrapata salen a “cazar” marineros (p. 21). El uso de un lenguaje formal ha hecho que el lector meta no comparta con el lector origen el mismo factor gracioso o humorístico contenido en el TO por el coloquialismo. Observamos que, por ejemplo, el texto “*El hombre asomó los hocicos*” si lo tradujéramos literalmente al árabe sería “اطل الرجل بشفتيه الغليظتين” cuya traducción al español es “El hombre asomó sus abultados labios”. El traductor optó para utilizar un lenguaje formal evitando, de esta manera, el coloquialismo; y además no es inteligible ni correcto en la lengua árabe decir “asomar con los labios”, especialmente, en el caso de esta escena en la que el hombre por curiosidad quería ver lo que había en el saco. Por lo tanto, es adecuado el uso de la combinación “meter la cabeza” que

se refiere a la excesiva curiosidad, giro que expresa con acierto el contenido del TO en este episodio:

(2)

### TO

*Chaparrete se acercó a un hombre, abrió el saco y dijo:*

- ¿Has visto lo que hay en este saco?

- No.

*El hombre asomó los hocicos, y Garrapata, de un empujón, le metió dentro. Así cazaron una docena de incautos. Los policías de Chaparrete los llevaron al barco.*

### TM

أقترب "مربوع" من أحد الرجال وفتح الكيس و قال:

- هل رأيت ماذا في هذا الكيس؟

- كلا.

أدخل الرجل رأسه ليرى ما في الكيس، فدفعه "ابو عرجان" و ادخله الكيس بدفعة واحدة. و بهذه الطريقة صادوا اثني عشر من السذج هؤلاء، عمل رجال الشرطة بامرة "مربوع" على نقلهم الى السفينة.

### Transcripción al árabe:

Iqtaraba "Marbū" min aḥad arriyāl wa fathā alkīs wa qāl:

- Hal ra'yīta māda fī hādā alkīs?

- kalā

Adjala arryūlu ra'sahū lī yarā mā fī alkīs, fa dafa'ahū "Abū 'Arṣān" wa adjalhū alkīs bi daf'atin waḥida. Wa bi haḍhi altariqa ṣādū aṭnay 'ašar min alsuda'y ha'ulā', 'āmala re'yāl ašsurṭa bi'imratī "Marbū" 'alā naqlihm 'ilā alsafina.

### Traducción literal del TM

Se acercó "Marbu" a uno de los hombres y abrió el saco y dijo:

- ¿Has visto lo que hay en este saco?

Metió el hombre su cabeza para ver lo que había en el saco, entonces le empujó "Abu Aryan" y le metió en el saco con un solo empujoncito. De esta manera cazaron doce de estos ingenuos. La policía, bajo el mando de "Marbu", los trasladó al barco.

En una de las escenas que describe la manera en que el Doctor Cuchareta cura a los marineros heridos, podemos apreciar situaciones humorísticas que reflejan un grado aún superior de este efecto (p. 96). La traducción literal en este pasaje, aunque sea en un lenguaje formal, expresa la comicidad del TO:

(3)

**TO**

*La cubierta estaba llena de brazos, piernas, orejas, narices y cabezas. El doctor Cuchareta ponía parches, repartía aspirinas y pegaba brazos, piernas y narices. Con un bote de cola y una brocha hacía maravillas.*

**TM**

أمتلأ متن المركب أذرعاً و أرجلاً و أذناناً و أنوفاً و رؤوساً مقطوعة. فراح الدكتور "بجعة" يعالج الجرحى بضمادات لصوفة، و يوزع الاسبيرين، و يعيد لصق الأذرع و الأرجل و الأنوف، و يضع العجائب مستعينا بفرشاة و سطل من الصمغ.

**Transcripción del TM al español:**

'imtalá matnu almarkab adru'an wa arýulan wa ādānan wa anūfan wa rū'ūsan maqtū'a. farāḥa alduktūr "Baŷ'a" yū'ālīy alŷarḥā biḍamādat laṣūqa, wa yūāzi'u alasbīryin, wa yū'īdu laṣqa aladru' wa alarŷūl wa alinūf, wa yaṣna'u al'aŷā'ib musta'inan bifurṣātin wa saḍlun min aṣamg.

**Traducción literal del TM:**

La cubierta del barco estaba llena brazos y piernas y orejas y narices y cabezas cortadas. Empezó el doctor "Baŷ'a" tratar los heridos con parches y repartía aspirinas y volvía a pegar los brazos y las piernas y los narices y hacer los milagros con la ayuda con una brocha y bote de cola.

Otro efecto humorístico clásico que se repite en la obra es la utilización de palabras mal pronunciadas y equívocos<sup>2</sup>. Un recurso que no fue transmitido al lector meta, podría estar justificado por dos razones: una, la dificultad de imitar en la lengua árabe la mala pronunciación deliberada del TO. U otra quizá, la importancia del objetivo educativo que es, en este caso, enseñar a los niños a pronunciar y a leer su idioma correctamente, más que provocar la risa y la diversión. El cocinero apodado "el chino" afirma (p. 35; el subrayado es nuestro):

(4)

**TO:**

- Señor Galapata, ya está bien de vueltas.*  
 - ¿Por qué, maldito chino?  
 - Polque se han límpido todos los platos.

2. O como la denomina Serra: "JP involuntario", *lapsus*, provocados por errores léxicos o de edición (p.142).

**TM:**

- سيد "ابو عرجان" كفانا دوراننا.  
 - لماذا تقول ذلك يا صيني النحس؟  
 - لأن الصحون كلها تكسرت.

**Transcripción del TM al español:**

- Sayīd "Abū 'arġān" kafānā dawārānan  
 - limādā taqūlu ḍalik yā šīnyī-l-nahḥs?  
 - la'an aṣṣḥūn kulhā taksarat.

**Traducción literal del TM:**

- Señor "Abu Aryan" nos basta de vueltas  
 - ¿Por qué lo dices infeliz Chino?  
 - Porque todos los platos se han roto.

La mala pronunciación se considera, efectivamente, uno de los recursos preferidos del lenguaje humorístico para niños<sup>3</sup>. La importancia del recurso exigiría desde luego su reproducción en el texto meta: "When misspelling has a function they ought to be imitated in the target texts, however. Mostely they are humorous" (Klingberg, 1986: 68).

Otro ejemplo de recurso humorístico para niños lo tenemos en los castigos histriónicos o completamente ridículos llevados a cabo en un marco ético de buenos y malos absolutos. Aunque a veces en *El Pirata Garrapata* los malos son castigados y perseguidos en las aventuras relatadas en los libros siguientes de la serie, podemos observar el castigo de Garrapata a Pistolete, el malo, antes de huir (p. 141):

(5)

**TO**

*Garrapata dio un salto, embistió con la cabeza a la tripa de Pistolete y le metió en una cuba vacía. La cuba rodó y cayó por la borda.*

- ¡Bote al agua!- gritó Garrapata.  
 - ¡Hurra!- gritaron los marineros de Garrapata, levantando en hombros a su capitán.

**TM:**

- عندئذٍ وثب "ابو عرجان" من مكانه و نطح برأسه بطن "أبي الفروخ" و اسقطه في احد  
 البراميل الفارغة و اذا بالبرميل يدور على نفسه و يسقط في البحر. عندئذٍ صرخ "ابو عرجان" قائلاً:  
 - لقد انتصرنا!  
 فحمل البحارة قبطانهم على اكتافهم و صرخوا قائلين:  
 - عاش القبطان

3. "Misspelling a feature of children's language is a favourite source of humour in children's books (...). The comedy arises from the sense of superiority of the readers and is a process of learning to spell" (O'Sullivan, 87)



**Transcripción del TM al español:**

‘indaīḍin wataba “Abu Aryan” min makānhi wa naṭaḥa bira’shi baṭna “Abi Alfuruj” wa asqatahu fi aḥad albaramīl alfāriga wa iḍā bilbarmīl yadūr ‘lā nafshī wa yasquḍu fi albaḥr. i’ndaīḍin ṣarja “Abu Aryan” qā’ilan:

- Laqad intṣarnā

fahmala albaḥāra qubṭānahum ‘lā aktafihim wa ṣarjū qā’ilin:

- ‘āša alqubṭān.

**Traducción literal del TM:**

Entonces dio un salto “Abu Aryan” de su lugar y acorneó con su cabeza la tripa de “Abi Alfuruj” y le hizo caer en uno de los barriles vacíos y entonces el barril rodó sobre sí mismo y cayó al mar. Entonces gritó “Abu Aryan” diciendo:

- Hemos ganado

Llevaron los marineros a su capitán a sus hombros y gritaron diciendo:

- Viva el capitán.

Las modificaciones en este texto se observan en dos partes, primero en la sustitución de la expresión “Bote al agua” por el verbo “ganar”. El traductor quiso transmitir el contenido semántico y mantener la coherencia del contexto en la lengua árabe. O bien la utilización la misma expresión del TO por el traductor, aunque puede interrumpir la secuencia de los sucesos en este episodio. Como podemos valorar en esta supuesta traducción literal de este texto, la cual sería “Bote al agua” → “اسقط في الماء” → “Que caiga al agua”. En lo que concierne a la otra parte de la modificación, está justificada por la diferencia cultural entre las expresiones de alegría en cada lengua o cultura: “Hurra” → شارة → “Viva”.

Todos estos rasgos de humor tan ajenos al realismo se combinan frecuentemente con recursos narrativos realistas. En el mismo contexto, por ejemplo, tras ofrecernos los episodios de una batalla naval relatados muy realísticamente en la descripción de barcos, armas y hasta en la presentación de las estrategias de guerra planificadas por Garrapata, el desenlace resulta en estos términos (p. 143):

(6)

**TO:**

*Garrapata ordenó:*

- ¡Quemad los colchones!

- ¿Y dónde dormimos?

- ¡Imbéciles! ¡Quemad los colchones!

*Los marineros quemaron los colchones y un humo terrible llenó el aire. Amparado por la humareda, el Salmonete II se quitó de en medio. Los dos barcos franceses siguieron disparando a través del humo y se echaron a pique el uno al otro.*

**TM:**

فأمر "ابو عرجان" رجاله قانلا:

- أحرقوا الافرشة!

- إذا احرقناها اين ننام؟

- يا بُله! أحرقوا الافرشة

فأحرق البحارة الافرشة و تصاعد منها دخان كثيف ملاً الجو، و استغلّت "سلطانة البحر الثانية" سوء الرؤية لتخرج من بين السفينتين الفرنسيّتين اللتين لم تكفا عن رمي القذائف عبر الدخان، مما ادى الى غرقهما معا بعدما دمرت الواحدة منها الاخرى.

**Transcripción del TM al español:**

fa'āmar "Abu Aryan" r̥yāluhu qā'ilan:

- Aḥriqū alafriša

- Idā aḥrqnāhā ayin nanām?

- yā bülh! aḥrqū alafriša

faḥraqa albaḥara alafriša wa tšā'ada minhā dujānun kaṭifun mala'a al'ayāūū, wa astagalt "Sultantu albaḥar aṭṭānya" sū'a alrū'ya litajruḡa min bayin alsafinatyan alfaransyāiyn altaīyn lam takuffā 'an ramīy alqḏā'if 'abra aldujān, mā addā 'ilā garqihma ma'an ba'd mā damarati alwaḥida minhā al'ujrā.

**Traducción literal del TM:**

Ordenó "Abu Aryan" a sus hombres diciendo:

- ¡Quemad los colchones!

- Si los quemamos ¿Dónde dormimos?

- ¡Imbéciles! ¡Quemad los colchones!

Quemaron los marineros los colchones y subió un humo (subió un humo) denso que llenó el aire y aprovechó "Sultanat albahar altanya" la mala visibilidad para salir de entre los dos barcos franceses que no pararon de disparar los misiles a través del humo, lo cual causó el hundimiento de ambos después de haberse destruido el uno al otro.

En el ejemplo anterior observamos que la locución "echaron a pique" no fue sustituido por una locución de la LM, sino que fue traducida en una lengua formal o del árabe estándar. Así el traductor evitó el coloquialismo para no caer en la confusión de la diversidad dialectal; puesto que, como es sabido, cada dialecto árabe tiene sus unidades fraseológicas.

No faltan tampoco en la obra los juegos de palabras o las adivinanzas destinadas también a enriquecer el vocabulario del niño, hacerle pensar o aprender de forma divertida (p. 15; el subrayado es nuestro):

(7)

**TO:**

- ¿Les gusta la comida china?

- *No, no puedo tragarla.*
- *¿Por qué?*
- *Por las chinas.*

**TM:**

- ما رأيكما بالاطباق الصينية؟ هل تحبانها؟
- كلا، لا أستطيع ابتلاعها
- لماذا؟
- لأنها لا تطاق

**Transcripción del TM al español:**

- Mā ra'yūkumā bi alṭbāq alšīniya? Hal tuḥibanhā?
- klā, lā astaṭī'u ibtilā'hā
- limādā?
- li'nhā lā tuṭāq

**Traducción literal del TM:**

- ¿Qué opináis de los platos chinos, os gusta?
- No
- ¿Por qué?
- Porque son insoportables

La supresión del juego de palabras, subrayado en el texto anterior, indica la particularidad cultural connotada en este tipo de referencias. Son referentes de un cúmulo sociocultural adquirido a lo largo de la historia de una sociedad.

(8)

**TO**

*Comieron de aquellos frutos y las manos y la cara se volvieron azules. Los que comieron frutos rojos se volvieron de color rojo, como cangrejos cocidos. Otros comieron frutos amarillos y se pusieron color calabaza. Carafoca se puso verde como un melón y Chaparrete morado como una berenjena. Los que comían varios frutos de distintos colores tenían la piel a rayas, también de distintos colores. El teniente Lechuguino parecía una cebra. Comadreja, que se había comido un fruto con pinchos, parecía un puerco espín.*

**TM:**

و اكلوا من تلك الفاكهة و تلونت ايديهم و اوجههم بالازرق، و من اكل الفاكهة الحمراء تلون بالاحمر و امسى مثل السرطان المشوي. و اكل بعضهم فاكهة صفراء فأمسى بلون القرع. و امسى "سمين الوجه" اخضر مثل البطيخ، و "مربوع" بنفسجيا مثل الباذنجان. اما الذين اكلوا من عدة ألوان فأمسى جلدهم مخططا بالالوان نفسها. و هكذا بدا الملازم "ابوخسة" مثل حمار زرد، و بدا "ابن عرس" مثل الدلؤل بعدما اكل فاكهة شائكة.

### Transcripción del TM al español:

Wa aklū min tilka alfākiha wa talwanat aydīyham wa awyūhahum bilazraq, wa man akal alfākiha alḥamrā' talawna bilaḥmar wa amsā miṭla alsaraṭān almašwī. Wa akal ba'aḍihim fākiha ṣafrā' fa amsā bilawn alqar'. Wa amsā "Samīn alwaḥḥ" ajḍar miṭla albaṭīj , wa "Marbu'" banafsaḥān miṭla albāḍinḡān. amā alḍīn aklū min 'idat alwān fa'msā ḡildahum mujṭaṭan bilawāni nafshā. Wa ḥakḍā badā almulazim "Abū Jasa" miṭla ḥimār zurd, wa bdā "Ibn 'urs" miṭla aldaldūl ba'dama akal fakiha šāika.

### Traducción literal del TM:

Comieron de aquellos frutos y sus manos y sus caras se volvieron azules, los que comieron frutos rojos se volvieron de color rojo y se pusieron como un cangrejo asado y algunos comieron frutos amarillos y se pusieron de color de la calabaza. "Samīn alwaḥḥ" se volvió verde como un melón, y "Marbu'" morado como una berenjena. Los que comieron de varios colores sus pieles se pusieron rayadas como cebra, y pareció "Ibn 'urs" como un puerco espín después de comer frutos con pinchos.

Podemos valorar en el ejemplo que objetivo pedagógico y humor van juntos. Varios colores de frutos y nombres de animales que fueron traducidos sin problemas, pero el traductor exageraba al utilizar un lenguaje demasiado formal para traducir ciertos nombres de animales. Consciente de la dificultad en comprender este lenguaje, el traductor explicaba estos nombres en notas a pie de página: "cebra" que fue traducido como "ḥimār zard" y explicado en nota a pie como (animal ungulado de la familia de caballos y de piel rayada. El "espín" que fue traducido como "aldaldūl" cuya explicación es: un animal con púas de familia de los roedores que sale solamente por la noche de una madriguera que él mismo cava debajo de la tierra.

En la literatura infantil, la poesía se enfoca hacia la comunicación sonora, es decir, hacia efecto sonoro que producen los versos en el oído del niño, sin prestar demasiada importancia al significado de las palabras. Porque, si por algo se caracteriza el poema infantil, es por dos cualidades fundamentales: a) el placer del disparate o sinsentido, b) el predominio de lo formal sobre lo significativo (Cervera, 1991: 82, 84). Además, los niños aprenden a dominar y a construir frases u oraciones a través del ritmo fijando en la memoria estructuras sonoras.

En nuestra obra sólo hemos encontrado un ejemplo en la canción que describe a los piratas (p. 36):

*Somos terribles piratas  
cruzamos el mar salado  
Siempre comemos patatas  
y los jueves, "bacalao".*

نحن قراصنة شرس  
نشق البحار و الأمواج،  
لدى كل واحد كرش  
و عين من الماس و العاج

**Transcripción del TM al español:**

naḥun qraṣinatun ṣurusun  
 naṣuqu albḥār wa l amwāy  
 ldā kuli wāḥdin kirš  
 wa ‘āynun min almā wa ‘āāy

**Traducción literal del TM:**

Somos terribles piratas  
 cruzamos los mares y las olas  
 todos tenemos barrigas  
 y un ojo de diamante o de marfil

Por último, es preciso aludir a otro recurso humorístico constante a lo largo del cuento y que revierte especial importancia para nosotros. Nos referimos a la utilización por parte del autor del recurso a la procedencia del personaje (chino o moro) para construir un discurso humorístico basado en la diferencia o la pura ridiculización de la otra raza.

**5. Técnicas de adaptación y equivalencia****5.1. Las teorías de Klingberg, Stolt y Shavit**

La adaptación es un tipo de traducción en la que al traductor se le permite cierta libertad para manipular el texto original con el fin de resolver problemas relacionados con la búsqueda de los equivalentes adecuados en la lengua meta. Elegir el tipo de manipulación es en definitiva elegir una técnica de traducción: generalmente omisión o adición.

Klingberg (1978), pionero de la investigación en la literatura infantil, señala que ya el autor original de obras destinadas a un público infantil debe siempre adaptarse a las especiales características de sus pequeños lectores: sus necesidades, sus limitadas experiencias y capacidades lectoras. A este nivel primario de adaptación lo denomina “degree of adaptation” (*idem*: 86).

Desde esta perspectiva se hace necesario, continúa Klingberg, mantener el “grado de adaptación” del texto original si queremos llevar a cabo una traducción pertinente, y ello independientemente de si los textos de partida y llegada pertenecen a culturas cercanas o muy alejadas. En este último caso, “el grado de adaptación” debe modificarse con el fin de adecuarse al contexto cultural de llegada. Esto es lo que Klingberg denomina “context adaptation”. Esta adaptación al contexto se aplicará especialmente a la traducción de títulos, nombres geográficos, de plantas o animales, de medida, comida, juegos, etc., (*idem*: 59).

La “adaptación al contexto” debe ser coherente con dos requisitos fundamentales: uno, la preservación del “grado de adaptación” del texto original y, dos, la preservación de su imagen de texto “ajeno”, pues en caso contrario se privaría a los niños lectores de la posibilidad de adquirir conocimientos de otras culturas, lo que constituye uno de los objetivos esenciales de la traducción para niños (*ibidem*).

Para preservar el efecto cultural del texto original es preciso, naturalmente, determinarlo; y para ello Klingberg (1986: 17) establece un “scheme of cultural context adaptation categories”, categorías, entre las que distingue:

1. referencias literarias
2. palabras extranjeras
3. referencias a mitos o creencias populares
4. entornos históricos, religiosos y políticos
5. edificios, mobiliario doméstico y comida
6. juegos y entretenimientos
7. flora y fauna
8. nombres propios, títulos, nombres de animales domésticos y de objetos
9. topónimos
10. pesos y medidas.

Y categorías, en fin, que pueden adaptarse al contexto cultural de llegada mediante una serie de técnicas (“ways to effect cultural context adaptation”) que Klingberg resume así (Klingberg, 1989: 18-19):

1. adición informativa
2. cambios en la expresión utilizada en el texto original
3. traducción descriptiva
4. sustitución
5. omisión
6. simplificación
7. explicación (por ejemplo en nota a pie de página).

De estas técnicas, las hay más o menos recomendables en la traducción de literatura infantil. Las menos recomendables, porque deforman el texto original, son la simplificación, la sustitución, la omisión y la “localización”<sup>4</sup>. Y como defensor de mantener los elementos culturales localizados de otros países o culturales, Klingberg señala otro grupo de técnicas más recomendables, como la explicación (con comentario breve, no con nota), el cambio de la forma de expresión original y la traducción descriptiva.

4. Se define como la máxima aproximación del texto original al contexto meta, tal como ocurre en la traducción al sueco del cuento de Lewis Carroll *Alice's Adventure in Wonderland*, en el que nombres como *Ada* y *Mabel* del original se transforman en *Inga* y *Ulla* (Klingberg, 1986: 24).

Frente a lo que denomina “localización”, Klingberg es un gran defensor de la “extranjerización” (*foreignizing*), es decir, de la preservación en el texto meta de todos los elementos localizados en otros países y culturas: nombres, lugares, etc., manteniéndolos en su lengua original (Oittinen, 2000: 89). Muchos son los autores y traductores que abogan por esta idea, destacando la capacidad de los niños para comprender los elementos extranjeros del texto original. Sin embargo, no se trata de una idea que haya cundido en el mundo árabe. A modo de excepción podemos citar a Walif Saif (1995: 2; *apud* O’Sullivan, 2005: 94), traductor de los libros de Astrid Lindgren al árabe, quien afirma:

*Provided that children’s literature depicts the child’s experiences, a child reader will not feel alienated as s/he encounters strange mythological or imagined creatures, forests, tools and physical features of people and environment, even if all these are not part of his/her own socio-cultural environment. After all, in the child’s world of imagination, expectations are not constrained by cultural limits, so that a strange name or strange place would not necessarily derive its strangeness from breaking culturally established norms.*

En esta misma línea se mantiene Brigit Stolt (1978). Esta autora rechaza enérgicamente la adaptación cultural y defiende por igual la lealtad al texto y al contexto originales tanto en la traducción de literatura infantil como en la de literatura para adultos, considerando que la adaptación no es a la postre sino un tipo de censura justificada en virtud de tres tipos diferentes de criterios (*idem*: 133):

1. objetivos educativos
2. prejuicios del adulto respecto a los gustos lectores del niño
3. deseo del traductor de crear una realidad paralela para el niño, más tranquila o exenta de maldad, lo que sólo se justifica por una cierta actitud juzgadora de la infancia.

En el caso de la traducción de literatura infantil Shavit (1986: 112), acaso más realista, entiende que la manipulación será “permisible” siempre que se trate de modificar el texto de acuerdo a lo que la sociedad de destino de la traducción considera adecuado a las necesidades del niño; y será “inevitable” cuando los modelos del sistema social y cultural original no existan en el sistema meta. Superar estas barreras supone pasar del terreno de la mera manipulación permisible y entrar en el de la deformación. Así pues, afirma Shavit (1986: 127-129), una adaptación exagerada supone, incluso en el caso de obras clásicas de la literatura infantil, una muestra de desprecio al original y su contexto.

Así pues, Shavit y Klingberg coinciden en la insistencia en la lealtad al texto y contexto originales. Sin embargo, la perspectiva de Shavit resulta más realista respecto a la influencia del tiempo, lugar y cultura en el proceso de la adaptación de obras

infantiles: pensemos en clásicos de siglos anteriores o en contextos contemporáneos culturalmente diversos. En cualquier caso, adaptar no puede suponer desprecio a la competencia lectora de los niños o a sus habilidades imaginativas para comprender los elementos culturales extranjeros. Los niños, como afirma Lindgren (1969: 98; *apud* O'Sullivan, 2000: 95), tienen:

*An extraordinary ability to adapt, that they are able to experience the most unusual things and situations given a good translator to help them. I am sure that their imagination takes over just when the translator runs out of breath.*

## 5.2. Las teorías de Isabel Pascua

En el marco de la investigación sobre traducción de literatura infantil en España destacan a nuestros propósitos los trabajos de Isabel Pascua. Pascua<sup>5</sup> define la adaptación como una actividad bilingüe heterovalente en la que se enlazan dos lenguas ubicadas en dos culturas diferentes. Esta vinculación se subordina al principio de máxima fidelidad al programa conceptual del texto original, al tiempo que procura la aceptabilidad en la cultura meta: es decir, se subordina a lo que Klingberg denomina “grado de adaptación”.

Pascua nos presenta en el trabajo citado un análisis de la traducción al español de los cuentos anglosajones de animales y expone los métodos aplicados en la adaptación, lo que efectivamente puede servir como modelo ajustable a otros textos infantiles de disímil temática.

El primer paso en cualquier análisis de este tipo es la identificación y determinación del problema; es decir, en lo que aquí nos interesa: ¿Cuándo es necesaria la adaptación del texto original en el texto meta? La necesidad resulta clara en ciertas estructuras a las que Isabel Pascua denomina “parámetros textuales” y que resume en tres categorías:

1. Categorías lineales: la cadena temática y la cadena lógica del texto
2. Categorías de campo: de modalidad subjetiva y modalidad objetiva del texto
3. Categorías composicionales y estructurales: sub-bloques universales del texto como el título, la introducción, bloque principal y final del texto

Particularmente, los principales motivos que influyen y perturban la estructura textual y conceptual en los cuentos infantiles son la falta de coincidencia entre

5. Recurso electrónico: [www.fulp.ulpgc.es/newweb/publicaciones/vectorplus/articulos/vp13\\_04\\_articulo03.pdf](http://www.fulp.ulpgc.es/newweb/publicaciones/vectorplus/articulos/vp13_04_articulo03.pdf) – (La adaptación dentro de la traducción de la literatura infantil). Fecha de consulta: (07-03-2005).



las convenciones textuales y la diferencia en el modo de comportamiento verbal y no verbal. Para resolver el problema Pascua distingue dos tipos fundamentales de adaptación:

1. necesaria: se produce cuando existe un desconocimiento mutuo del entorno cultural (original y meta). Sin esta adaptación, la traducción resultaría incomprensible.
2. admisible e inadmisibile: admisible es aquella adaptación que no contradiga el programa conceptual del autor del texto original y que garantice la aceptabilidad del texto traducido en la cultura meta; inadmisibile, cuando la adaptación no constituya uno de estos dos requisitos de la actividad bilingüe.

Pascua recomienda tres técnicas de adaptación para la traducción de literatura infantil:

1. sustituciones: se aplican cuando en la cultura meta se puede encontrar un equivalente con las mismas condiciones comunicativas del término u objeto de la cultura de partida.
2. ampliaciones: cuando en el texto original aparecen referencias culturales desconocidas en la cultura meta o implicaciones conceptuales incomprensibles para el usuario del texto meta. En cualquier caso, las ampliaciones deben ser breves.
3. omisiones: cuando algún elemento o fragmento del original resulta incomprensible o inaceptable para el usuario del texto meta, o cuando lo requieren las normas del comportamiento verbal o no verbal.

Podemos apreciar que los métodos menos recomendados según la propuesta de Klingberg son precisamente los que Isabel Pascua considera técnicas principales de adaptación. La razón es sencilla: la preocupación principal de Klingberg es preservar la originalidad del texto mediante la conservación del “grado de adaptación”, mientras que para Pascua la adaptación es una operación de intercambio entre dos entornos culturales diferentes que puede justificar toda suerte de manipulaciones.

## **6. La identificación de las referencias culturales en *El Pirata Garrapata***

En el caso que nos ocupa, los dos textos, original y traducido, pertenecen a culturas muy distintas y están dirigidos a un receptor muy específico: los niños; esto exige del traductor un conocimiento amplio bidireccional, es decir, tanto del trasfondo lingüístico y cultural del texto original como del texto meta, así como cierto talento para evaluar la situación del público infantil en las dos sociedades, la de partida y la receptora.

*El Pirata Garrapata* está muy cargado de elementos culturales muy localizados en la sociedad española. Por lo tanto, no cabe duda de que el traductor debió enfrentarse prioritariamente al reto de adaptar esta estructura específica mediante una traducción funcional y pragmática, lo que sin duda le generó dudas éticas espinosas determinadas por las necesidades y la cultura de los receptores, que devinieron así parte actora fundamental en la traducción (Peña, 1994: 527). Pensemos en un caso muy claro: la transmisión de tipos de comida y bebida perfectamente asumidos y permitidos en la sociedad a la que está dirigido el texto original, y que incluso constituyen elementos tradicionales de identificación cultural, pero que en la cultura de llegada son absolutamente desconocidos, inadmisibles y repugnantes y, en consecuencia, no pueden ser presentados como elementos que identifican el proceder de un héroe infantil.

Veamos algunos ejemplos.

## 6.1. *Cultura material*

### 6.1.1. Comida y bebida

La comida y la bebida son referentes fundamentales a la hora de describir una cultura. Para empezar, en *El Pirata Garrapata* se alude a multitud de variedades de pescado que son designadas mediante denominaciones bien conocidas en la sociedad española, pero que en ocasiones resultan extraños y desconocidos para la sociedad de la lengua meta. Téngase en cuenta, además, que en los países árabes cada región utiliza un nombre dialectal diferente para una misma variedad de pescado.

Ante este problema, el traductor optó por designar los tipos de pescado en la lengua clásica árabe y evitó complicarse con denominaciones dialectales<sup>6</sup>. Por ejemplo, “merluza a la vinagreta” = *samak anāzli bī al-jal*, aun cuando en el diccionario español-árabe de Federico Corriente aparezcan también otras denominaciones: *abū-ḥanak*. Igual procedimiento usa, por ejemplo, con los boquerones → *samak al-Sinawer*.

En este sentido cabe recordar las palabras de Arias (1997: 375), quien en su análisis sobre la versión árabe de *Astérix y Cleopatra* expone los motivos que respaldan el uso de la lengua árabe estándar en la traducción para niños:

*(...) esta lengua, conocida como árabe estándar moderno, se presenta [en la literatura infantil y juvenil] con un estilo simple y un vocabulario fácilmente accesible*

6. “However, if one wants to keep dialect in a target text, the problem arises as to which one of the target language should be chosen. If it is clear that the scene is set in a foreign country, the use of a dialect discernible as one of the dialects of the target language may give an unrealistic effect. This may be the reason why the usual findings in the material examined by me was that dialect had been replaced by standard target language” (Klingberg, 1986: 71).

*a los lectores de los distintos países árabes. La traducción de estas series a una de las variedades dialectales de un país determinado supondría sacrificar su potencial distribución al resto del mundo árabe. El uso del árabe estándar refleja el papel pedagógico panarabista que se pretende y se espera que estos comics desarrollen en el mundo árabe.*

En otros casos, ante variedades de pescado desconocidas para los árabes, el traductor opta o bien por la omisión (como en: pelargón → *samak mašwi* [trad. lit: pescado asado]), o bien por reemplazar el tipo de pescado en cuestión por otro más conocido en el mundo árabe (como: bonito en escabeche → *tuna bi al-jal* [trad. tit: atún en vinagre]). Finalmente, si se trata de una comida elaborada muy localizada culturalmente en la tradición culinaria española, el traductor tiende a utilizar procedimientos de neutralización (como: paella → *tabq arruz bi Asamak* [trad. lit: arroz con pescado]), superando así el efecto local, aunque inevitablemente se pierdan con ello en ocasiones ciertas connotaciones cómicas (en el caso de la paella, derivadas del sinsentido que supone en el original la referencia a una paella en una escena que se desarrolla en el Londres del siglo XVII).

El grado de manipulación aumenta especialmente cuando el traductor se ve obligado a sustituir o neutralizar, de forma reiterada, la carne de cerdo y sus derivados. La base religiosa islámica de la cultura meta, aun cuando el traductor sea de confesión cristiana (evidente a la vista de su nombre), cultura en la que está prohibido comer carne de cerdo, exige sin duda esta adaptación. De este modo observamos el constante reemplazo del salchichón, el jamón o simplemente el cerdo por “carne picada” o “salchichas”, que en los países árabes son normalmente de carne de cordero o de ternera.

El mismo fenómeno se produce en las referencias a las bebidas alcohólicas. De hecho, este tipo de supresiones se llevan a cabo de manera sistemática en toda la literatura infantil y juvenil árabe traducida. A modo de ejemplo, también ha sido atestiguada en la versión árabe de Asterix y Obélix en referencia a la cerveza (Arias: 376):

*La cerveza para el lector árabe provoca una reacción de rechazo por contravenir sus preceptos religiosos. Los editores del mundo de los cómics árabes, cercanos en su mayoría a los círculos de poder, son responsables de las más que probadas limitaciones morales de los mismos.*

De igual modo, en *El Pirata Garrapata* se neutraliza el “vino” traduciéndolo por: *mašrub*, “bebida”. Y por las mismas razones:

1. “unas tinajas de vino” → (neutralización): *mašrub* [trad. lit: bebida, puede ser agua, zumo o cualquier otra]. En el mismo contexto, encontramos también este ejemplo (p. 10): “Garrapata mojó la mano en el vino” → (sustitución)

*hipr* [trad. lit: tinta]. Así, en la versión árabe, Garrapata mojó la mano en tinta en vez de en vino para firmar. El traductor superó el problema, pero nuevamente en detrimento del efecto humorístico del original.

2. “El vino y la gaseosa corrían a raudales” (p. 137) → (supresión), manteniendo sólo la referencia a la gaseosa → *kasusa*. Sin embargo, en “Bebía mucho ron, ginebra y aguardiente” (p. 7) → (supresión), al desaparecer la ginebra y el aguardiente, aunque, en contradicción, observamos que el traductor transmitió “el ron”, quizá por considerarlo especialmente definitorio de la imagen del pirata.

### 6.1.2. Unidades monetarias

En el cuento aparecen nombres de monedas como la “libra”, puesto que los acontecimientos suceden en Inglaterra y ésta es su moneda de curso legal. Además, con ella también se actualizan referencias de tipo histórico, aludiendo a su peso cuando ésta era de oro o de plata. Porque la “libra” también es una medida de peso que se utiliza en Gran Bretaña y equivale a 460 grs. (en el Sistema Internacional de medidas). Así, una “libra” de oro o de plata será este peso en oro o plata.

Este tipo de referencias históricas encaja en la contextualización histórica en la que está enmarcado el cuento, que sitúa la acción en la época de florecimiento de la piratería en el siglo XVII. Pues bien, el traductor en este caso no se enfrenta a problema alguno, no necesita establecer ningún equivalente cultural porque la “libra” (ليرة o *lira*) es la moneda utilizada históricamente en aquellos países árabes sometidos a la colonización británica durante buena parte del siglo XX. Así, la “libra”, aunque ha desaparecido en algunos países, como Irak, aunque con valores diferentes se mantiene en Egipto, Líbano y Siria. Es, por tanto, de sobra conocida en la cultura meta.

### 6.1.3. Cultura social

#### 6.1.3.1. Modos de saludos, fórmulas de respeto y otras expresiones

En este ámbito, el autor del texto original incorpora fórmulas de respeto importadas de la sociedad inglesa y que aluden al sexo o a la clase social, como *mister* o *miss*, es decir, señor o señorita. El traductor las transfiere en algunos casos, limitándose a la mera transliteración en árabe, y en otras las vierte con sus correspondencias en árabe: *sayd* =señor /*ānīsa* = señorita. Sin embargo, preserva de manera sistemática las fórmulas honoríficas como *Lady* o *Lord*, propias de la nobleza, las cual son siempre transferidas como expresiones extranjeras.

Por otra parte, en algunos diálogos originales observamos el uso de la forma plural al dirigirse unos personajes a otros, modo de respeto que no tiene equivalente en la cultura ni en la lengua metas:

- “¡Qué gorda es tu cara!” [= *wayhaka* (transcripción)]
- “Y a vos la vuestra, miss Floripondia, pues parecéis una bella flor- añadió galante Garrapata” [trad. lit.: Y tu nombre (*ismuki*) también te cuadra Floripondia, eres (*ānti*) una flor auténtica

### 6.1.3.2. Gestos y expresiones religiosas

Las expresiones de felicidad o tristeza y las expresiones religiosas son también indicadores muy definitorios de cada cultura. En el contexto del cuento podemos encontrar también multitud de expresiones de exclamación, miedo, burla e incluso onomatopeyas que reproducen el sonido de cosas o personas al caer al suelo o al agua. El traductor no tuvo problemas para encontrar los equivalentes en la lengua meta, pero en algunos contextos las consideró innecesarias o redundantes y en consecuencia las suprimió.

La mayoría de estas expresiones fueron traducidas con la sencillez del lenguaje original de nuestro cuento, que está destinado a lectores de nueve años en adelante, mediante expresiones y gestos frecuentes en cualquier habla árabe usual: *Ya salām* o *Ya ilahiy*. La expresión “¡Yo que sé!” fue perfectamente traducida mediante la expresión árabe *Alah a’alam* [trad. lit.: Dios sabe más).

Por otro lado, “Les acompaño en el sentimiento, señores” (p. 106) fue transmitido con un equivalente formal utilizado para ofrecer pésame en la mayoría de los países árabes: *al-‘Awad bi salamat-kum* [trad. lit: la recompensa es vuestra salvación].

La manipulación aumenta en la traducción de expresiones exclamativas:

1. “¡Rabia, chincha! ¿A que no me coges?” → (supresión), manteniendo sólo la segunda parte, es decir, la pregunta (*amsik bi in istada’at* [trad. lit: cógeme si puedes). La supresión en este caso puede explicarse por la carencia en la lengua árabe culta de un equivalente y el deseo de evitar el recurso a los dialectos árabes.

## Bibliografía

- Arias, Juan Pablo (1997). Adiós a los jabalíes y la cerveza, La versión árabe de Astérix y Cleopatra. En *La palabra vertida: investigación en torno de la traducción: actas de los VI encuentros Complutense celebrados en 28 de noviembre al 2*

- de diciembre de 1995*. Madrid: Complutense, Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero (eds.), 371-387.
- Cervera Borrás, Juan (1991). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Halliday, M. (1982). *Exploración sobre las funciones del lenguaje*. Barcelona: Médica y técnica.
- KliIngborg, Göte (1978). *Children's books in translation: the situation and the problem. Proceedings of the Third Symposium of the International Research Society for Children's Literature, held at Södertälje, August 26-29, 1976*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International for the Swedish Institute for Children's Books-International research society for children's literature.
- (1986) *Children's fiction in the hands of the Translators*. Sweden: Bloms Boktryckeri.
- Oittinen, Riitta (2000). *Translating for children*. New York: Garland.
- Peña, Salvador (1994). La madre de las batallas: un planteamiento pragmático de la ética del traductor En *Reflexiones sobre la traducción. Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar, Teoría y Práctica de la Traducción*, CHARLO, Brea, L (eds.), 527-537. Cádiz, Servicios de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- O'Sullivan, Emer (2005). *Comparative Children's Literature*. London: Routledge.
- Sánchez Corral, Luis (1995). *Literatura infantil y lenguaje literario*. Barcelona, [etc.]: Paidós.
- Sánchez Fortún, José Manuel del Amo (2002). *Literatura infantil, teoría y práctica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Shavit, Zohar (1986). *Poetics of children's literature*. Georgia: University of Georgia Press.
- Stolt, Birgit (1978). How Emil becomes Michel on the translation of children's books. En *Children's books in the translation, the situation and the problem*, Göte, Klingberg. Stockholm: Almqvist & Wiksell International for the Swedish Institute for Children's Books, 133-146.