



¿Poesía infantil para público adulto? Estrategias de traducción al castellano, catalán, francés e italiano de «The Melancholy Death of Oyster Boy», de Tim Burton

Children's Poetry for Adults? Translation Strategies into Spanish, Catalan, French and Italian of "The Melancholy Death of Oyster Boy", by Tim Burton

ESTHER MORILLAS

Universidad de Málaga, Andalucía Tech, Departamento de Traducción e Interpretación, Facultad de Filosofía y Letras, Campus Universitario de Teatinos, s/n, 29071 Málaga, España.

Dirección de correo electrónico: emorillas@uma.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2775-1640>

Recibido: 4/5/2018. Aceptado: 12/12/2018.

Cómo citar: Morillas, Esther, «¿Poesía infantil para público adulto? Estrategias de traducción al castellano, catalán, francés e italiano de *The Melancholy Death of Oyster Boy*, de Tim Burton», *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21 (2019): 263-290.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.263-290>

Resumen: En el presente artículo trataré la naturaleza ambigua del destinatario del libro de poemas *The Melancholy Death of Oyster Boy*, de Tim Burton, obra que reúne características propias de los textos infantojuveniles, pero también de los textos para un público adulto. Tomando como ejemplo el poema que da título al libro, mostraré cómo esa ambigüedad se ve reflejada en las distintas traducciones de dicho poema al castellano, catalán, francés e italiano, traducciones que tienen en común el uso de estrategias propias de la literatura infantil y juvenil (LIJ) para traducir poesía.

Palabras clave: Traducción, poesía, Tim Burton, estrategias LIJ para traducir.

Abstract: In this article I shall study the ambiguous nature of the receptor in the poetry book *The Melancholy Death of Oyster Boy*, by Tim Burton. This book contains all the characteristics present in children's literature, but it also has characteristics of texts for an adult audience. Taking the poem, after which the book is titled, as an example, I will show how this ambiguity can be found in the translations into Spanish, Catalan, French and Italian. In addition to this, I will argue that the translation strategies used in children literature are frequently present in all these translations.

Keywords: Translation, poetry, Tim Burton, children literature translation strategies.

Sumario: Introducción; 1. *The Melancholy Death of Oyster Boy*. Un libro ambiguo; 2. *Oyster Boy* en castellano, catalán, francés e italiano.; 3. El poema «Oyster Boy» y sus traducciones, 3.1. El

nacimiento de Chico Ostra, 3.2. La negación y aceptación, 3.3. El remedio, 3.4. El final de la historia; 4. Estrategias LIJ para traducir, 4.1. Variación métrica, 4.2. Potenciación de los elementos fónicos, 4.3. Añadidos y omisiones, 4.4. Traducción de nombres propios, 4.5. Naturalización de referencias culturales, 4.6. Atenuación de elementos dramáticos; 5. Conclusiones; Referencias bibliográficas.

Summary: Introduction; 1. *The Melancholy Death of Oyster Boy*. An ambiguous book; 2. *Oyster Boy* in Spanish, Catalan, French and Italian; 3. The poem "Oyster Boy" and its translations, 3.1. The birth of Oyster Boy, 3.2. Denial and acceptance, 3.3. The remedy, 3.4. The end of the story; 4. Children literature translation strategies, 4.1. Metrics variation, 4.2. Strengthening of the phonic elements, 4.3. Add-ons and omissions, 4.4. Translation of names, 4.5. Naturalization of cultural references, 4.6. Toning down of dramatic elements; 5. Conclusions; References.

INTRODUCCIÓN

Tim Burton (1958-) ha conseguido, a través de sus distintas producciones cinematográficas, configurar una estética idiosincrásica. A medio camino entre lo *dark*, lo fantasioso y lo espiritual, sus personajes aparecen como seres singulares y apartados de lo que se considera «normalidad». Se presentan al margen no por voluntad propia, sino por la posición en la que los han situado en razón, primordialmente, de sus peculiaridades físicas y psicológicas. *The Melancholy Death of Oyster Boy & Others Stories* (de aquí en adelante *Oyster Boy*, o *Chico Ostra*), poemario publicado en 1997, desarrolla esa estética a través de veintitrés textos de extensión desigual.

El propósito de estas páginas es, en primer lugar, describir la naturaleza ambigua de *Oyster Boy*, para pasar seguidamente a analizar cómo esa ambigüedad (de temas, de tono, de público destinatario) es asumida por los traductores al francés, italiano, castellano y catalán en sus estrategias. Aunque se tendrá presente el marco de *Oyster Boy* en su conjunto, la ejemplificación partirá del poema homónimo «The Melancholy Death of Oyster Boy».

1. *THE MELANCHOLY DEATH OF OYSTER BOY*. UN LIBRO AMBIGUO

Si hay una característica que define a *Oyster Boy* es la ambigüedad, tanto desde el punto de vista de la «sustancia» de los textos como de su público destinatario. De extensión variada, aunque predomina la breve, los poemas que componen el libro constituyen verdaderas narraciones (esas *stories* a las que hace referencia el título), son relatos en verso.

Oyster Boy incluye ilustraciones que dialogan constantemente con los poemas, en una complementariedad mutua, a la manera en que funcionan los álbumes infantiles. También comparten los textos de Burton con los poemas infantiles el uso de la rima y de otros recursos fónicos como la aliteración y la anáfora que, si bien no son exclusivos de los textos para la infancia, sí constituyen una característica inherente a ese tipo de literatura. Por otra parte, teniendo en cuenta los temas que se tratan en el libro (excepcionalidad, rechazo, soledad, angustia, etc.) y el hecho de que en muchos casos las y los protagonistas de los poemas sean chicas y chicos, podríamos pensar que *Oyster Boy* está dirigido a un público no infantil, sino (pre)adolescente, que empatizaría con los personajes.¹

El propio Burton ha corroborado que *Oyster Boy* trata de la sensación de alienación característica de la adolescencia, un aspecto en el que han insistido diversos estudios: Solaz Frasset (2003: 61), por ejemplo, subraya cómo en este libro «[l]as historias hablan de la angustia y el dolor del *outsider* adolescente de un modo deliciosamente cómico y macabro a la vez». Pero también cuenta Burton (Salisbury, 2006: 158) que él mismo se sentía, en el momento en que escribía su libro de poemas, como el personaje de Chico Mancha, quien por más que intenta mantenerse impoluto, al final siempre acaba sucio: así, y pese a todo su empeño, el proyecto de Burton de llevar al cine *Superman* se había terminado suspendiendo en las fechas de redacción de *Oyster Boy* (y Chico Mancha lleva, no por casualidad, un traje de Supermán) de modo que escribir y dibujar le sirvieron a Burton para distraerse un poco de ese desengaño profesional.

Cabría por tanto defender también, a raíz de estas consideraciones del autor, que aunque *Oyster Boy* hable de niñas y de niños, la mirada, la voz narradora, son las de un adulto que escribe para un público adulto. Y aunque esta hipótesis no excluya la de un destinatario (infanto)juvenil, no me atrevería, en cualquier caso, a hablar de doble audiencia. Presuponer la doble audiencia implicaría un destinatario primordialmente de corta edad, y el añadido de elementos específicos dirigidos al público adulto, que podría complementar la mirada infantil, enriqueciéndola con otros estímulos, orientaciones e informaciones, tanto visuales como textuales

¹ Jiménez Villacorta (2014: 194), basándose en varias fuentes, incluye *Oyster Boy* (al que define como «extraños cuentos rimados») en la lista de libros recomendados para la enseñanza de inglés en tercer ciclo de primaria (diez a doce años).

(Zabalbeascoa, 2000, Lorenzo-García y Rodríguez-Rodríguez, 2015), cosa que no ocurre aquí.

Estamos entonces ante un texto poliédrico, que se presenta formalmente (y en lo formal están incluidas las ilustraciones) como una obra infantil, tiene como protagonistas fundamentalmente a adolescentes y narra desde una perspectiva adulta. De los veintitrés poemas que lo componen, algunos, como ya he apuntado, son composiciones muy breves, que recogen una anécdota en la vida de alguno de los personajes que van apareciendo. La mayoría, sin embargo, consta de varias estrofas y funciona no como una instantánea, sino como una auténtica narración. «The Melancholy Death of Oyster Boy» y «Anchor Baby» son los dos poemas más extensos.

La presencia del humor en *Oyster Boy* (y, ante una obra de Tim Burton, no hará falta decir que se trata de humor negro) es constante. Tim Burton hace suya la máxima de C. S. Lewis (1995: 64)² de no usar adjetivos que indiquen al público lector cómo se tiene que sentir acerca de lo que lee, y se limita sin más a describir para que deduzcamos el cariz de lo que nos cuenta. Las ilustraciones, ya lo he dicho, desempeñarán un papel fundamental: narran ellas también.

¿Y qué se nos narra? Sobre todo, situaciones y procesos que, por decirlo de algún modo, se alejan de lo normativo porque quienes los viven poseen alguna característica física (tener muchos ojos, ser un robot, una ostra o un queso...) o un modo de vida (esnifar pegamento, respirar la contaminación, mirar muy fijamente, convertirse en una cama...) que se aparta de lo común. Y, como en el fondo no son tan diferentes, nos producen inquietud, porque evocan a personas reales que conocemos, o situaciones por las que no queremos pasar. Un ejemplo, de entre los poemas más breves, con la traducción al castellano de Francisco Segovia:³

² Don't use adjectives which merely tell us how you want us to *feel* about the thing you are describing. I mean, instead of telling us a thing was "terrible", describe it so that we'll be terrified. Don't say it was "delightful"; make *us* say "delightful" when we've read the description. You see, all those words (horrifying, wonderful, hideous, exquisite) are only like saying to your readers, "Please will you do my job for me."

³ Para el original inglés, doy la página de la edición castellana, que lo ofrece en apéndice. Para las traducciones, la página correspondiente a la edición por la que cito (cfr. referencias bibliográficas).



Ilustración 1 (Burton, 2000: 132)

Stick Boy's Festive Season

Stick Boy noticed that his Christmas tree looked healthier than he did. (Burton, 2000: 132)

La Navidad de Palillo

Palillo pudo notar que su árbol de Navidad parecía un churumbel bastante más sano que él. (Burton, 2000: 81)

Este poema, en su brevedad, nos muestra rasgos que son extrapolables al resto del libro. Ante todo, la ilustración añade o intensifica lo expuesto en el poemilla (es frecuente que las imágenes, como en este caso, se presenten en la página par, y a continuación el texto). En «La Navidad de Palillo» el dibujo amplifica la sensación de desazón o tristeza del personaje. No solo la cara de Palillo revela su desaliento, sino que, a la vista del raquítico árbol de Navidad, podemos pensar que exagera, que se siente peor de lo que realmente debería sentirse. Vienen a la cabeza esos adolescentes que se avergüenzan de su delgadez, y temen tener que quitarse la camiseta, o realizar alguna actividad que esté relacionada con la fuerza bruta. El árbol de Navidad actúa, en este caso, como un espejo: al fin y al cabo, es casi un semejante de Palillo, los dos son de madera, los dos –a juicio de Palillo– son escuálidos; los dos, en definitiva –y de nuevo a juicio de Palillo–, no son tan bonitos como se supone que debieran ser.

No resulta difícil comprender a Palillo, e incluso identificarse con él, como si fuéramos esos adolescentes que acabo de mencionar o, simplemente, adultas y adultos en desacuerdo con nuestra apariencia. Pero podemos situarnos también desde la perspectiva de la adulta o el adulto que mira la escena y piensa, con tristeza, que Palillo se equivoca, que en absoluto tiene peor aspecto que ese árbol de Navidad descarnado.

Y Burton no necesita de mucho para contarnos esta historia: le bastan dos versos y una rima. Lo que puede parecer en principio algo anecdótico, una simple broma, adquiere una dimensión mayor, que se ve acrecentada por la forma en la que se nos narra: no estamos ante una métrica solemne, sino ante composiciones que recuerdan, por ejemplo, a los *limericks* (esos poemillas de cinco versos rimados con estructura AABBA) de Edward Lear. Se utiliza una imagen que roza lo absurdo para dar una pátina de humor a lo que, en realidad, no tiene gracia en absoluto. Pero, sin olvidar al clásico Edward Lear, me remitiría, en lo que atañe a las ilustraciones, a las obras de los estadounidenses Dr. Seuss (el creador de *El Grinch*), al que tanto admira Burton (Salisbury, 2006: 19), y sobre todo de Edward Gorey, a su combinación de lo tétrico y lo humorístico. El referente a autores clásicos de la literatura para la infancia nos devuelve a la ambigüedad de la que hablaba al principio, ambigüedad que los traductores captarán y desarrollarán en mayor o menor medida, potenciando con sus versiones aspectos diversos de la poesía de Burton.

2. OYSTER BOY EN CASTELLANO, CATALÁN, FRANCÉS E ITALIANO

Los cuatro traductores de *Oyster Boy* combinan en mayor o menor medida el oficio de traducir con el oficio de escribir (y es bien sabido que traducir es otra manera de escribir y de crear). El periodista y escritor Nico Orengo publicó su traducción en la editorial en la que trabajó muchos años, Einaudi, en 1998, un año después de que apareciera el texto original. Ese mismo año también aparece la traducción francesa, para la editorial 10/18, a cargo del escritor de novelas policíacas y fantásticas René Belletto. En 1999 Anagrama publicaría en España la versión del poeta y ensayista mexicano Francisco Segovia. Finalmente, la versión catalana del novelista y poeta Miquel Desclot se publicaría en 2007 en Angle Editorial. Tenemos entonces a tres poetas (todos menos Belletto), los tres vinculados además con la producción infantil y juvenil, tanto a través de su obra como de sus traducciones. Según los datos de

los que dispongo (catálogo de la Bibliothèque national de Francia, en línea, e Index Translationum, UNESCO, en línea) la traducción de *Oyster Boy* sería la única realizada por Belletto, por lo que me atrevo a decir que se trata de un encargo hecho a un admirador de Burton.

¿Qué elementos comparten las distintas traducciones? Todas mantienen, como no podía ser de otra manera, las ilustraciones de Tim Burton. La edición francesa presenta el texto original al lado del texto traducido (normalmente en páginas enfrentadas) y las otras tres ofrecen el texto original en apéndice. Las cuatro traducciones están publicadas en colecciones no destinadas a un destinatario infantil (en el caso de Anagrama, además, en la colección Narrativas), deshaciendo en apariencia esa ambigüedad en la que tanto insisto. No obstante, la estrategia general adoptada a la hora de traducir coincide con la que suele emplearse para traducir literatura para la infancia, empezando por el mantenimiento del metro y la potenciación de los elementos rítmicos, como comprobaremos después.

Entre las distintas versiones, encontramos una única (y breve) nota a la traducción. Nos la ofrece el traductor italiano, Nico Orengo (en Burton, 1998: 2), quien explica que para dar voz a los distintos personajes de Burton ha seguido los dictados de la poesía infantil, al modo en que lo hacen las *filastrocche* o cancioncillas para la infancia italianas (Mata y Morillas, 1997) y, lo he mencionado ya, a las composiciones de Edward Lear.⁴ Adelantaré desde ahora que cuanto mayor es el uso de estrategias típicas de la poesía infantil (y popular), más lograda desde un punto de vista formal es la traducción. No olvidemos que aquí encontramos dos elementos fundamentales que suelen dar carta blanca a las intervenciones traductorales: de una parte, el humor, y de otra esa condición de poesía infantil (que ya hemos visto que

⁴ El propio Nico Orengo es autor de filastrocas, recogidas en el volumen *A-ulì-ulè. Filastrocche, conte, ninnenanne* (1972). Rota (2007: en línea), por su parte, incluye, en su análisis de la traducción italiana de *Oyster Boy*, un apéndice con una breve entrevista a Orengo. Nuestro traductor señala, entre otras cosas, que hay que alejarse primero del texto para poder luego acercarse a él, y que la presencia de ilustraciones y del texto original concede una mayor libertad a quien traduce. Esta afirmación, que podría resultar paradójica, no lo es si pensamos en lo que señala Morini (2007: 188) respecto de sus traducciones de los *limericks* de Lear: la presencia de ilustraciones puede ser tanto una constricción como una ayuda, puesto que aunque algunos elementos presentes en el texto se pierdan en la traducción, las ilustraciones están ahí para seguir dando presencia a esos elementos.

en realidad no es), convencionalmente más permisiva ante intervenciones y transformaciones que permitan ofrecer un equivalente a los elementos métricorrítmicos del original.

Señala Clouet (2005: 918) que a diferencia de los cuentos tradicionales, que poseen una estructura fija, lo que importa verdaderamente en los poemas infantiles «es el ritmo y la rima, que determinan una cierta tonalidad en el texto, así como una de sus especificidades tipológicas». Coincide con esta afirmación Luján Atienza (2016), cuando describe las características que definen a la poesía infantil en español, y recuerda que la mayoría de ellas atañen a la métrica (ritmo, rima, uso de versos fundamentalmente de arte menor), para destacar «que la poesía infantil explota, en mayor medida que la dirigida a un público adulto, las posibilidades sonoras y rítmicas del verso» (2016: 25) y, por tanto, alberga más complejidades de las que en un principio pudiera parecer.

Junto con otros mecanismos de repetición de sonidos, la rima –uno de los ingredientes fundamentales– es entonces la que «sostiene» el ritmo, más que la reproducción metronómica de estructuras silábicas o acentuales fijas (Luján Atienza, 2016: 35). Este patrón de comportamiento es el que adoptan, en mayor medida, dos de nuestras traducciones: la francesa (la que más se ciñe al original, me atrevería a decir) y la italiana; ambas coinciden en no seguir tanto un esquema rítmico de versos medidos como en valerse de iteraciones fónicas de distinto tipo (la rima, por supuesto, pero también aliteraciones, ecos, etc.). La traducción catalana es bastante más regular en lo que se refiere a la estructura métrica, acogiéndose sobre todo a los versos de arte menor. Por su parte, la traducción castellana es la que presenta un patrón más estable, basado prácticamente en el octosílabo (aunque son más los tipos de verso utilizados), y haciendo un uso sistemático de la rima. Por ejemplo, en el poema que hemos visto más arriba, «La Navidad de Palillo», encontramos en la versión castellana dos rimas en vez de una como en el original (los dos versos de dieciséis sílabas son en realidad dos pareados octosílabos). Y si leemos de nuevo la traducción de Segovia, veremos cómo la introducción de la palabra *churumbel* le da un toque añadido de humor al poema que en lengua inglesa se presenta más aséptico.

3. EL POEMA «OYSTER BOY» Y SUS TRADUCCIONES

Como ya he anticipado, mi lectura de *Oyster Boy* se encamina en esta dirección: aunque sean niñas y niños y adolescentes quienes protagonizan fundamentalmente los poemas, la voz narradora es la de una persona adulta, y me parece altamente significativo que el poema que da título al libro trate de una madre y un padre que se encuentran desbordados por la alteridad de su hijo. Veamos ahora, a través de algunos ejemplos, cómo son las cuatro traducciones de «The Melancholy Death of Oyster Boy». El hilo conductor será el del relato ofrecido por el propio poema, que me servirá de marco para ir deteniéndome en diversos aspectos formales de las traducciones, para a continuación agrupar las estrategias seguidas.

3.1. El nacimiento de Chico Ostra

«Oyster Boy» comienza con una pareja, un hombre y una mujer, que, siguiendo con la tradición de los cuentos de hadas o de las novelas románticas, se enamoran, se casan, van de luna de miel y conciben un hijo. Pero luego, cuando el hijo nace, la magia se rompe, porque la criatura no resulta ser lo que esperaban: es, como el título del poema anticipa, un niño ostra. Lo explica con humor el poema: pese a que tiene diez dedos en las manos y en los pies, normal, lo que se dice normal, no puede considerársele:

Ten fingers, ten toes,
he had plumbing and sight.
He could hear, he could feel,
but normal?
Not quite.
(Burton, 2000: 128)

Las distintas versiones recurren, como el original, a la rima, aunque varían en cuanto a la traducción de la métrica. Es obvio que la métrica también se traduce, y se hace necesario, como bien señala Pliego Sánchez (1996), realizar ajustes para conseguir que ritmo y semántica perduren en el nuevo texto. Cinco versos tenemos en el fragmento de «The Melancholy Death of Oyster Boy» que acabo de citar, y cinco en francés y catalán, mientras que son cuatro los versos en castellano, y ocho en italiano. El conservar la estructura métrica del original, por tanto, no

parece ser una prioridad común, tanto en este poema como en el resto del libro.

La versión francesa, ya se ha comentado, no sigue un patrón silábico constante. Belletto se sirve en muchas ocasiones de los encabalgamientos léxicos, como podremos ver a continuación en el caso de *men-/tir*. También, al igual que el propio original (cfr. los versos finales del fragmento citado, o el texto de «Stick Boy's Festive Season» reproducido más arriba), utiliza el encabalgamiento métrico (es decir, un verso de medida regular aparece dividido en dos o incluso más segmentos). El recurso al encabalgamiento métrico es muy habitual en poesía infantil según muestra Luján Atienza (2016: 35-36), quien relaciona este rasgo con el hecho de que la poesía infantil está hecha más para ser escuchada (leída por una persona adulta)⁵ que para que la propia niña o el propio niño la lean personalmente, y de ahí que prevalezca el sonido sobre la grafía. Y añade Luján Atienza (2016: 37) que «[l]a división gráfica, por su parte, parece pedirnos que nos detengamos en cada uno de los miembros de la unidad rítmica», como ocurre aquí:

Dix doigts, certes, et dix orteils –
 tuyauterie interne en état –pour voir, des œils–
 de quoi tâter –pour entendre, des oreilles–
 mais normal? Sans men-
 tir, pas vraiment.
 (Burton, 2012: 43)

Belletto potencia la repetición de sonidos, con paralelismos sintácticos y rimas. Desde el punto de vista semántico, se explicita el contenido original añadiendo aclaraciones y descripciones, haciendo de este modo el poema más dialógico, con ese narrador omnisciente que a la interrogación retórica añade comentarios personales (*Sans men-/tir*) en busca de complicidad.

La versión italiana, por regla general, es en apariencia menos rítmica, aunque un análisis detallado, que no tenemos espacio para llevar a cabo aquí, nos demostrará que utiliza también, y mucho, los encabalgamientos métricos, y que en realidad no es tan «apoética» como parece. Al mismo tiempo, resulta la más caprichosa, porque en ocasiones

⁵ Dollerup (2003) explica muy bien el papel que desempeña la lectura en voz alta en la literatura para la infancia y su implicación en la traducción.

no hace uso de ningún recurso para traducir la rima, y en otras, como en este ejemplo, explota al máximo dichos recursos, y amplifica, añade anáforas, epanadiplosis o aliteraciones en pro de una mayor sonoridad. Aquí se «desentraña» la metáfora de las tuberías, simplificando el plano semántico:

Sì, aveva ai piedi
dieci dita dieci.
Sì, aveva alle mani
dieci dita dieci,
ci sentiva e ci vedeva,
in bagno ci poteva andare,
ma bastava tutto questo
per essere normale?
(Burton, 1998: 37)

La traducción castellana, como ya apuntamos, sigue la tradición del uso del octosílabo, y ofrece dos pareados en esta ocasión. También omite la metáfora del texto original sobre las tuberías, acudiendo a una generalización que obvia lo escatológico:

Diez dedos en pies y manos,
y demás órganos sanos.
Podía sentir y escuchar.
Pero ¿normal? No, ni hablar.
(Burton, 2000: 41)

Por último, la traducción catalana, como hará otras veces, transforma la metáfora del original, en esta ocasión para hacer un juego de palabras que pone en un primer plano, como recurso humorístico, y al contrario que en la versión castellana, la imagen escatológica, que quedaba más celada en el texto original. De esta manera, el traductor sigue la tradición de muchas obras de la literatura infantil, empezando por las de Roald Dahl (Martín Ortiz, 2002), o el ya clásico *El topo que quería saber quién se había hecho aquello en su cabeza* (Holzwarth y Erlbruchtrad, 1991 [1989]) por citar solo dos ejemplos muy conocidos:

Deu dits a mans i peus,
ulls a la cara i ull al cul.
Hi sent, hi veu, hi toca,

però es normal?
 No pas ben bé com cal.
 (Burton, 2007: 43)

3.2. La negación y aceptación

Pero el poema-relato sigue, y si primero los padres culpan al médico (las ilustraciones nos sirven también para desambiguar el sexo de *the doctor*, pues por el dibujo que acompaña a los versos podemos deducir que es un hombre) de lo sucedido, después se plantearán qué han hecho mal. La madre de Sam, el Chico Ostra, se encierra en su coche, en la calle, mientras que su hijo se ha quedado a la intemperie, bajo la lluvia:

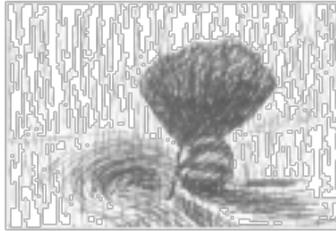


Ilustración 2 (Burton, 2000: 46)

One spring afternoon,
 Sam was left in the rain.
 At the southwestern corner of Seaview and Main,
 he watched the rain water as it swirled
 down the drain.

His mom on the freeway
 in the breakdown lane
 was pounding the dashboard—
 she couldn't contain

the ever-rising grief,
frustration,
and pain.
(Burton, 2000: 128-129)

La versión francesa se vale nuevamente de encabalgamientos léxicos para fomentar la rima, tanto desde el punto de vista fónico como visual (el fin del verso implica una pausa y, como ya hemos visto con Luján Atienza, también enfatiza el contenido). Se refuerzan también las aliteraciones, y los versos se alargan con diversos añadidos que buscan explicitar y enfatizar (*battant*, por ejemplo), lo que altera la tónica general de Burton de dejar que el texto hable lo menos posible para decir más: ese niño que mira sin protestar cómo la lluvia va desapareciendo en las alcantarillas es indicador de una persona acostumbrada a entretenerse sola, por más que por la postura de los hombros, como bien apunta Ozaki (2013: 67-68) deduzcamos que está apesadumbrado. Todo ello hace que el ritmo cambie, y la rapidez de Burton ceda ante una cadencia más morosa, más reposada, menos centrada en la acción:

Un après-midi de printemps,
Luc fut laissé sous une pluie battant.
Au coin sud-ouest des rues Marine et Principale,
il voyait l'eau du ciel s'engouffrant en spirale
dans un égoût dégoûtant.

Sur l'autoroute, celle qui l'engendra,
sa maman, sur la bande d'arrêt urgent
frappait le tableau de bord des poings,
car supporter elle ne pouvait point
son chagrin crois-
sant –sa frustration, de surcroît–,
sa croix.
(Burton, 2012: 49)

En la traducción italiana se dice explícitamente que Chico Ostra se sentía solo, incidiendo en el abandono, como lo hace el sintagma *a prendersi*, que acompaña a *la pioggia*. La localización de la escena (dejo para más adelante el comentario a los topónimos) se traslada de la primera estrofa a la segunda, de forma que madre e hijo no parecen estar en el mismo sitio, y la sensación de distancia aumenta:

Un pomeriggio di primavera
 Carlo fu lasciato lungo una roggia
 a prendersi la pioggia,
 si sentiva solo e guardava
 l'acqua andar via per lo scolo.

Intanto sull'Aurelia,
 nella corsia d'emergenza,
 sua madre prendeva coscienza:
 fra frustrazione e mugugni,
 batteva il cruscotto con i pugni
 per quella situazione dolorosa
 di maternità e sposa.
 (Burton, 1998: 43)

Al mismo tiempo, es curioso cómo el motivo de la desgracia y el dolor de la madre cambia: no es que ella sufra por haber tenido un hijo diferente, sino porque ser madre y esposa a la vez le resulta difícil, implica hacerse cargo del hijo, pero también, se deduce, del marido y sus frustraciones. Aunque no recoge el sentido literal del original, sí que está en conexión con otro poema que es marcadamente un resumen de lo que puede llegar a ser la maternidad, «Anchor Boy» («Chico Ancla»). Aquí el hijo es un ancla, un peso que al final ahoga a la madre (y la metáfora es tan clara aquí que casi ni me atrevo a llamarla metáfora).

Si Orengo utiliza la repetición de sonidos como principal estrategia de mantenimiento de la sonoridad, también hace lo propio Segovia en su traducción al castellano, que, sirviéndose de estrofas de cuatro versos (dos redondillas, la primera con rima asonante, la segunda consonante), es una traducción resumen. Se suprime el dato de que Carlo estaba en la calle no por su voluntad, sino porque lo habían dejado ahí, de modo que el contemplar la lluvia arremolinándose en la alcantarilla parece más bien un pasatiempo, y tampoco se especifica en qué calle se encuentra, ni la forma en que *su madre daba salida a su congoja secreta*.

Si nos fijamos en la ilustración que acompaña al poema, veremos a la madre de espaldas en el interior del coche, sus ojos reflejados en el espejo retrovisor interno, en apariencia quieta. Con el añadido del adjetivo «secreta», estamos ante una mujer que no quiere exteriorizar lo que la aflige, que intenta aparentar que no pasa nada. La traducción parece atenerse más a la ilustración que al propio texto, deja que

reconstruyamos nosotros la escena, mientras que el original, con la alusión a los golpes en el salpicadero, expresa más frustración, más rabia que tristeza. De esta forma, si la madre de la traducción italiana se veía desbordada por su papel de madre y esposa, la madre de la versión al castellano lo que siente es una pena inmensa, y, ante la falta de especificación, y a tenor de la imagen, lo que podemos pensar es que está llorando.

Una tarde en que llovía,
Carlo se sentó en la calle.
Y miró arremolinarse
el agua en la alcantarilla.

Aparcada en la cuneta,
conmovida y afligida,
su madre daba salida
a su congoja secreta.
(Burton, 2000: 47)

También llora la madre de la versión catalana, pues nuevamente Desclot no se resiste a introducir un juego de palabras que acentúa el lado tragicómico de la historia. Al igual que en la versión castellana, se suaviza el abandono de Chico Ostra, que resulta estar bajo la lluvia más por voluntad propia que por olvido, y se potencian las rimas (*frustració* es, curiosamente, la única palabra que no rima, lo que la pone de relieve por contraste).

I un migdia de primavera
que l'Ot està sota la pluja,
al cantó Ciutat d'Elx i la Sagrera,
guaita l'aigua com orda i puja
abans d'anar a la claveguera.

Sa mare s'ha aturat
al bell mig del voral
i deixa escórrer el parafang...
i el llagrimall;
no pot aguantar més la frustració
ni el mal.
(Burton, 2007: 49)

3.3. El remedio

El cuento de hadas convertido en drama degenera en tragedia: ante los problemas sexuales que presenta el marido (y que, le especifica su mujer, no debe achacar a la existencia de Chico Ostra) el médico determina que la mejor solución es que el padre se coma a su hijo, pues son bien conocidas las propiedades de las ostras:

The doctor diagnosed,
 «I can't be quite sure,
 but the cause of the problem may also be the cure.
 They say oysters improve your sexual powers.
 Perhaps eating your son
 would help you do it for hours!»
 (Burton, 2000: 129)

Esta estrofa augura el desenlace del poema, fácilmente predecible por el título del libro, en cualquier caso. Como señala Oittinen (2000: 55), el canibalismo es uno de los nexos de unión entre las tradiciones populares y los cuentos infantiles (pensemos, por ejemplo, en *Hansel y Gretel*, o en *Blancanieves*), aunque aquí podría destacarse que es un hombre, y no una mujer, quien se come a su hijo (curioso que parezca haber más casos de canibalismo femenino que masculino en LIJ; incluso cuando el padre devora al hijo –como en *El enebro* de los Grimm–, lo hace sin saber lo que hace, porque se lo ha guisado la madrastra). Volviendo a nuestro poema, el tema de la impotencia sexual se aleja de lo que podría definirse como propio para un destinatario infantojuvenil, lo que serviría para validar la hipótesis de que Tim Burton se dirige a un público lector adulto (aunque si la esterilidad ha dejado de ser un tema tabú, no veo por qué la impotencia no podría empezar a dejar de serlo igualmente...). Veremos en las traducciones que las estrategias tomadas para traducir este fragmento son distintas.

Para empezar, la traducción francesa, además de emplear el término, por decirlo de algún modo, poco romántico, *enfilure* («ensartar»), en vez de recurrir a un verbo genérico para aludir a la actividad sexual decide directamente omitirlo mediante una marca tipográfica. Las lectoras y los lectores podrán, así, completar los puntos suspensivos con la palabra que más se ajuste al idiolecto que utilicen (o que encaje más desde su punto de vista en el ritmo del verso). ¿Podríamos decir que se trata de un acto

de censura? Quizá esta palabra que se omite y que, por lo tanto, nos imaginamos no precisamente elegante, puesta por escrito hubiera resultado, para un público destinatario francófono, demasiado fuerte, aunque por otra parte Belletto no prescindiera de la procacidad de *enfilure*. Al mismo tiempo, el hecho de que el verbo que alude a la actividad sexual no figure, sirve para ponerlo de relieve, para recalcarlo y, como consecuencia –lo veíamos ya con los términos escatológicos– para acentuar el humor en la traducción, sobre todo teniendo en cuenta que el traductor podría haber optado, como en el original, por una fórmula más neutra para referirse al coito. Todo ello contrasta –y forma parte de ese humor que pretende potenciarse– con el hecho de que quien hable sea un médico, que en principio no usaría una expresión tan poco profesional (tampoco recomendaría comerse a un hijo o a una hija, pero la ficción es así: la verosimilitud no está reñida con el disparate, ni con este remedio homeopático y *gore* para combatir la falta de apetito sexual):

Le docteur ce discours lui tint:

« Difficile d’être certain,

mais la cause du mal n’est-elle pas la cure?

On dit les huîtres accroître le pouvoir d’enfilure :

manger votre fils

vous aiderait peut-être à [...] des heures de file? »

(Burton, 2012: 53)

No encuentro explicación a por qué se han añadido signos de interrogación, cuando la idea de posibilidad está presente. Quizá pretendan subrayar que la decisión final de comerse al hijo depende exclusivamente del padre, que el médico no ha impuesto nada, solo sugerido.

Más discreto al hablar, aunque más asertivo, se presenta el médico de la versión italiana, que hace alusión indirectamente al verbo omitido en la versión francesa, quedando su consejo más profesional, además de más respetuoso con el original de Burton. La rima, al contrario que con los pareados de la versión de Belletto, desaparece en esta ocasión (ya he apuntado que Orongo no es regular en sus estrategias), y no se sigue un patrón métrico fijo, como si ese momento concreto del relato-poema no admitiera demasiados artificios:

Il dottore diagnosticò:

– Non ne sono sicuro
 ma la causa del problema
 può essere la cura.
 Ora, si sa, l’ostrica
 procura gran virilità.
 Se lei mangia suo figlio
 ne avrà per sempre voglia.
 (Burton, 1998: 47)

En la versión castellana se repiten los octosílabos y las rimas, y de nuevo el doctor utiliza un término para referirse a la cópula que, si no es técnico, al menos es elegante –o más elegante que en el TO y en la versión francesa– y quizá algo añejo, lo que hace sonreír:

El doctor, tras una pausa,
 dijo: «El remedio a su mal
 podría ser su misma causa.
 Las ostras, como sabéis,
 dan gran potencia sexual.
 Supongo que si os coméis
 a vuestro niño podréis
 saciar el ansia carnal».
 (Burton, 2000: 51)

Más directa resulta la traducción catalana, que de nuevo ofrece un símil para hablar de las consecuencias que acarrearía el hecho de comerse una ostra (que en este caso, recordemos, es el propio hijo). Convertirse en *un semental* resulta, sin duda, visualmente más gráfico que cualquiera de las otras soluciones traductoras y, al tiempo, la expresión que menos esperaríamos oír de un especialista. Podríamos decir que, en este sentido, y si se me permite el término, la traducción catalana es más «gamberra», con una voluntad lúdica que no afecta solo a los artificios formales sino que contagia asimismo a las elecciones léxicas:

El metge diagnostica:
 –No és pas cosa segura,
 però el motiu pot ser també la cura.
 Les ostres estimulen el vigor sexual.
 Potser, doncs, si us mengeu el noi,
 esdevindreu un semental!–

(Burton, 2007: 53)

3.4. El final de la historia

Cometido el parricidio, llegamos al desenlace, en el que se produce un acercamiento físico entre el padre y la madre, con rimas marcadas en los versos finales, y el narrador omnisciente que nos deja en suspenso: ¿volverá a repetirse la historia?

Back home safe in bed,
he kissed her and said,
“Let’s give it a whirl.”

“But this time,” she whispered, “we’ll wish for a girl.”

(Burton, 2000: 130)

La versión francesa, fiel a su costumbre, alarga los versos, y el traductor aprovecha para intensificar la idea de este acercamiento físico emparejando dos verbos que dan lugar a una rima interna (además de la rima con el verso siguiente) para que los sonidos iterados potencien la idea del *revolcón* (me adelanto con este término a la traducción catalana de estos versos), resultando el acercamiento del padre algo más lascivo, si se quiere. En el texto de Burton vemos que se utiliza el verbo *wish*, en consonancia con el principio del relato, en el que la esposa desea quedarse embarazada, pero en la versión francesa no se desea, sino que los padres rezan. Quizá no sea tan incoherente esa elección si pensamos en que al pobre Chico Ostra lo han enterrado cristianamente, por más que se pierda, como decía, la conexión con el principio del poema:

A la maison, bien au chaud dans le lit,
le père embrassa la mère et dit:
« Allez, on essaie. On s’entortille et on frétille. »

« D’accord, dit-elle. Mais cette fois, prions pour une fille. »

(Burton, 2012: 59)

La traducción de Orengo no ofrece una imagen de la escena tan «caliente», y no hay beso previo, sino la manifestación de cumplir con

una promesa que es ya una obligación. Si veíamos en el ejemplo anterior que la rima propiciaba en catalán el emparejamiento entre *sexual* y *semental*, en este caso la rima con *ragazza* propicia la aparición de *svolazza*, que con sus connotaciones de inconstancia e incluso de prisa no resulta un verbo muy prometedor, sexualmente hablando. Ella, además, no expresa, aunque sea en voz baja, su deseo de que sea una niña, sino que simplemente lo piensa, como si no se atreviera a decirlo de viva voz.

Riparati in casa,
sdraiati a letto, lui
sussura: – Te
lo faccio, lo prometto.

Poi sopra le svolazza
e lei pensa: «che sia, ti
prego, questa volta una Ragazza».

(Burton, 1998: 53)

La versión castellana es más suave, más progresiva (a los protagonistas no se les sitúa en la cama, al contrario que en los versos originales y que en la ilustración), con lo que cambia la perspectiva de diálogo. Ese *él se le empezó a acercar* da idea de un tanteo, de una urgencia menor en acabar con lo prescrito por el médico. No me convence, en contraste con otras muchas soluciones que me parecen brillantes, el término *faena*, que surge para rimar con *vena*, aunque si lo reconsidero más tranquilamente, y fijándome también en el apelativo *bella*, es como si el traductor pretendiera reproducir el diálogo de una película entre un conquistador fanfarrón y su dama:

De regreso en el hogar,
él se le empezó a acercar.

La besó y le dijo: «Bella,
hagamos otra faena.»
«Pero esta vez –susurró ella–
pidamos que sea una vena.»

(Burton, 2000: 57)

Y más directo resulta el marido en la versión en catalán, que no se anda con rodeos para proponer *una rebolcada*, aunque con el término en sí y la pregunta plantee la cosa distendidamente, prueba quizá de que, tras la muerte de Chico Ostra, la pareja ha recuperado la salud sexual:

Tornats a casa, dins el llit,
xiuxiueja el marit:
–Fem una rebolcada?

–Que sigui nena –que ella fa–, aquesta vegada.

(Burton, 2007: 59)

4. ESTRATEGIAS LIJ PARA TRADUCIR POESÍA

Partiendo de las muestras que ya hemos considerado, pasaré ahora revista a los elementos en común de las cuatro traducciones analizadas, elementos que como indiqué se ciñen a estrategias usuales en la traducción de poesía infantil, comenzando por la búsqueda de una equivalencia que ponga en primer plano el elemento sonoro, que es el que, en definitiva, va a determinar el trabajo traductor en conjunto. Aunque por supuesto el conservar la rima y el metro no es prerrogativa de la traducción de poesía LIJ, sí que se da prácticamente por descontado.

De esta forma, las decisiones de tipo formal (qué tipo de métrica utilizar, de qué manera se mantiene la rima) afectan a otros aspectos a nivel macrotextual que tienen que ver con el tono de los poemas y su carga semántica.⁶

4.1. Variación métrica

La estructura en versos del original se mantiene en las distintas traducciones, aunque cada una –lo hemos ido viendo– propone soluciones diversas a la hora de traducir la métrica, que van desde el uso casi constante de octosílabos de la traducción al castellano o de versos de arte menor en catalán (lo que implica en ambos casos y en bastantes

⁶ Marcuse (2004: 40-41), por ejemplo, explica los distintos pasos (doce en total) que siguió a la hora de traducir al Dr. Seuss, y todo el proceso está determinado por las elecciones métricorrítmicas.

ocasiones una reducción del contenido original) a la irregularidad métrica del italiano o la extensión de los versos en el caso del francés (con ampliaciones y refuerzos semánticos en la traducción, además de, como hemos visto, frecuentes encabalgamientos métricos y léxicos). El alargamiento de los versos mantiene, sin embargo, en la versión francesa la equivalencia entre el número de versos de los poemas originales y el de los poemas traducidos, equivalencia que se pierde en los otros casos. El poema «Oyster Boy» tiene en francés 89 versos, es decir, el mismo número que el original, 111 versos en castellano, 121 en italiano y 90 en catalán. Quizá en el caso del francés sea determinante que el texto en inglés se presente, como ya apunté, enfrentado con la traducción, o quizá simplemente Belletto ha preferido ceñirse más a la estructura del poema original, a la vez que introduce prosísticamente ampliaciones que acentúan el carácter de broma adulta del texto.

Mantener la versificación permite además que se exalte así la presencia de la rima y con ello, como veremos a continuación, la sonoridad del texto.

4.2. Potenciación de los elementos fónicos

Unánimemente, aunque en mayor o menor medida, como hemos ido viendo, los cuatro traductores han procurado utilizar recursos fónicos que se correspondieran con los del texto original. Así, son constantes las repeticiones de diversa naturaleza (aliteraciones, rimas, asonancias) para potenciar los elementos sonoros del poema, así como los encabalgamientos métricos y léxicos.

Llama la atención que en las traducciones encontremos más rimas que en el original. Esto demostraría lo ya apuntado de que el sonsonete de la rima se considera elemento indispensable en las composiciones líricas para la infancia, y que por ello se ha intentado no solo respetarlo, sino reforzarlo.

4.3. Añadidos y omisiones

Es frecuente que las descripciones de Burton se refuercen en las distintas traducciones mediante el añadido de adjetivos, e incluso se ofrecen elementos complementarios que no están en el original, todo ello con el fin ya sea de completar la medida de un verso, ya sea de dirigir al público destinatario hacia un determinado camino en la interpretación del

texto. Por otra parte, se suprimen elementos del texto original que no se consideran relevantes, o que no «cabén» en una estrofa. También –lo hemos visto– se añaden o suprimen metáforas, dependiendo igualmente del efecto que quiera producirse con esa opción. En cualquier caso, son las decisiones métricas las que, como decía hace pocas líneas, determinan estos añadidos y supresiones. Los añadidos son más evidentes en la versión francesa, en la que se amplían los moldes métricos del original, con efectos además en el tono semántico de los poemas.

4.4. Adaptación de nombres propios

Los cuatro traductores adaptan a sus respectivas lenguas los nombres propios. En este caso, más que por una cuestión de tipo cultural (Marcelo Winitzer, 2007), los cambios (y no solo en el poema que comento) están motivados fundamentalmente por la rima y porque, en bastantes ocasiones, se trata de nombres que definen las características de los personajes. Así, si en el poema en inglés Chico Ostra se llama Sam (en rima con *clam*), en francés se llamará Luc, para que rime con *mollusque*, en italiano y castellano será Carlo, para que rime respectivamente con *chiamarlo* y *llamarlo*, y en catalán Ot, para que rime con *petxinot*.

4.5. Naturalización de referencias culturales

En línea con los nombres de personas, se naturalizan casi siempre en las traducciones de «Oyster Boy» las referencias culturales, lo que incluye a los topónimos. En este caso, la referencia al *southwestern corner of Seaview and Main* que veíamos más arriba se traduce casi literalmente en francés, se suprime en castellano, mientras que en italiano y catalán se ofrecen localizaciones geográficas autóctonas.

Lo mismo ocurrirá en otros poemas, siguiendo la tradición oral de la literatura infantil, pero también de la lírica popular, de ir adaptando de plaza en plaza las referencias a lugares, comidas y costumbres, en una *captatio benevolentiae* basada en la complicidad y en el humor.

4.6. Atenuación de elementos dramáticos

Otro elemento típico de la traducción de textos LIJ es la atenuación (Garavini, 2018 y García Jiménez, 2018, por citar fuentes recientes). En el caso de «Oyster Boy», ya hemos visto que la traducción italiana es la

que resulta menos suavizada, mientras que el resto potencia (y este sería el último elemento de nuestra lista) el lado humorístico en detrimento de la vertiente trágica de los poemas, quitándoles oscuridad y volviéndolos menos macabros y, paradójicamente, en el caso del francés, más adultos. Dentro de esa paradoja, es curioso que el poema (y el libro) se titule en francés «La triste fin du petit Enfant Huître», no haciendo alusión a la muerte, por un lado, y por otro, al igual que ocurre en catalán («La trista mort del Noi Ostra»), cambiando la melancolía (sentimiento más difuso, si queremos) por la tristeza, más contundente.

5. CONCLUSIONES

A tenor de lo hasta aquí expuesto, podría deducirse que el uso de estrategias propiamente LIJ provoca en las traducciones un «aclaramiento» de los poemas, en cuanto estos se vuelven, traducidos, menos oscuros, menos tristes, menos, si queremos, burtonianos aunque inevitablemente conserven el sello del autor. Y esto porque la poesía infantil se asocia tradicionalmente con el elemento lúdico, que es el que parece predominar en todas las versiones. Contradictoriamente, sin embargo, como he destacado en el caso francés, pero también en el italiano, las estrategias aplicables a la LIJ se utilizan para un público presumiblemente adulto, para quien la broma y el juego no son fin en sí mismos, como lo podrían ser en un texto con destinatario infantil, sino una vía de escape a la desazón que produce la lectura de los poemas.

Lo que determina en realidad la orientación de cada una de las traducciones, a mi juicio, no es tanto (o no solamente) que se adopten formas poéticas propias de la literatura infantojuvenil como el propio contenido de los poemas, los matices, las elecciones léxicas. Las distintas soluciones de los cuatro traductores iluminan distintas facetas del original de Tim Burton. Las ilustraciones, de todos modos, actúan como recordatorio del autor al que estamos leyendo y viendo, dentro de la ambigüedad de los poemas de Burton.

El traductor al castellano, Francisco Segovia, es quien parece limar más asperezas en los poemas, y con su forma de rimar y de versificar acerca los textos a un público más heterogéneo. Por su parte, Miquel Desclots, el traductor catalán, parece tener en su cabeza a un público más gamberro, o al menos más dispuesto a reír cuando se hacen alusiones escatológicas o, directamente, sexuales. En el caso del traductor italiano, Nico Orengo, no hay una tendencia fija, pues combina soluciones más

amables con otras (lo veíamos en 3.2 y 3.4) más propias de un público adulto. Y, siguiendo una estrategia más sostenida, hacia un público entre joven y adulto parece orientarse también el traductor francés, René Belletto, quien también suaviza algunas aristas del poema pero potencia la narratividad del texto y las alusiones eróticas.

Podría decirse, como última conclusión, que los traductores siguen al fin y al cabo la línea determinada por el propio Burton: la creación de una poesía infantil para un público adulto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bibliothèque nationale de France (en línea). Catalogue Général, en <https://catalogue.bnf.fr/index.do> (fecha de consulta: 26/10/2018).
- Burton, Tim (2012 [1998]), *La triste fin du petit Enfant Huître et autres histoires*, 2.^a ed., trad. fr. René Belletto, París, 10/18.
- Burton, Tim (1998), *Morte malinconica del Bambino Ostrica*, trad. it. Nico Orengo, Turín, Einaudi.
- Burton, Tim (2000) [1999], *La melancólica muerte de Chico Ostra*, trad. cast. Francisco Segovia, Barcelona, Anagrama, 3^a ed.
- Burton, Tim (2007), *La trista mort del noi ostra*, trad. cat. Miquel Desclot, Barcelona, Angle Editorial.
- Clouet, Richard (2005), «Algunas reflexiones sobre las referencias culturales y convenciones textuales en la poesía infantil española, inglesa y francesa», en María Luisa Romana García (ed.), *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005*, Madrid, AIETI, pp. 912-924, en http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_RC_Reflexiones.pdf (fecha de consulta: 06/11/ 2017).
- Dollerup, Cay (2003), «Translation for Reading Aloud», *Meta*, vol. 48, 1-2, pp. 81-103. DOI: <https://doi.org/10.7202/006959ar>

- García Jiménez, Rocío (2018), «De los Grimm al español neutro de la “factoría” Disney: retraducciones, canon y atenuaciones de Blancanieves a ambos lados del Atlántico», en Salvador Peña y Juan Jesús Zaro Vera (eds.), *Traducir a los clásicos: entornos y contextos*. Granada: Comares, pp. 39-55.
- Garavini, Melissa (2018), «The Adaptation of “Adaptation” in Translation Studies Focusing on Children’s Literature», en Casie Hermansson y Janet Zepernick (eds.), *Where is Adaptation? Mapping Cultures, Texts and Contexts*, FILLM Studies in Languages and Literatures, 9, Ámsterdam: John Benjamins, pp. 365-380. DOI: <https://doi.org/10.1075/fillm.9.22gar>
- Holzwarth, Werner y Wolf Erlbruchtrad (1991) [1989], *El topo que quería saber quién se había hecho aquello en su cabeza*, trad. de Miguel Azaola, Altea [reeditado posteriormente en Alfaguara y Beascoa].
- Jiménez Villacorta, Patricia (2014), *El uso de textos literarios en lengua inglesa en centros de educación primaria de Guadalajara*, tesis doctoral, Universidad de Alcalá, en <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/22725/Tesis%20Patricia%20Jimenez%20Villacorta.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (fecha de consulta: 08/12/ 2017).
- Lorenzo-García, Lourdes y Beatriz Rodríguez-Rodríguez (2015), «La intertextualidad en los textos audiovisuales: el caso de *Donkey Xote*», *Ocnos*, 13, 117-128. DOI: http://doi.org/10.18239/ocnos_2015.13.07
- Luján Atienza, Ángel Luis (2016), «Algunas consideraciones sobre la métrica de la poesía infantil española contemporánea», *Rhythmica*, XIV, pp. 23-63, en <http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica /article/view/18454/15493> (fecha de consulta: 08/12/2017). DOI: <https://doi.org/10.5944/rhythmica.18454>
- Marcelo Wirnitzer, Gisela (2007), *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*, Frácfort del Meno, Peter Lang.
- Marcuse, Aída E. (2004), «Translating Children’s Literature, Including the Poetry of Dr. Seuss», *The ATA Chronicle*, XXXIII (3) marzo, pp. 38-41, disponible en <http://www.atanet.org/chronicle-online/wp-content/uploads/0204-March.pdf> (fecha de consulta: 11/12/2017).

- Martín Ortiz, Patricia (2002), «Sátira, parodia y escatología en las obras para niños de Roald Dahl», *Aula*, 14, 2002, pp. 197-205, en <http://revistas.usal.es/index.php/0214-3402/article/view/1310> (fecha de consulta: 06/11/2017).
- Mata Pastor, Carmen y Esther Morillas (1997), «La rima en la traducción de poesía infantil. Las *filastrocche* italianas», en Rafael Martín-Gaitero y Miguel Ángel Vega Cernuda (eds.), *VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 615-620, en https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/palabra_vertida/69_mata_morillas.pdf (fecha de consulta: 25/11/2017).
- Morini, Massimiliano (2007), *La traduzione. Teorie. Strumenti. Pratiche*, Milán, Sironi Editore.
- Oittinen, Riita (2000), *Translating for Children*, Garland, Nueva York, Garland. [Trad. esp. de Isabel Pascua Febles y Gisela Marcelo Winitzer, *Traducir para niños*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2005].
- Ozaki, Francine Fabiana (2013), *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories, de Tim Burton: crítica e tradução*, trabajo fin de carrera, Curitiba, Brasil, Universidad Federal de Paraná, en <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/33773/R%20-%20D%20-%20FRANCINE%20FABIANA%20OZAKI.pdf?sequence=1> (fecha de consulta: 06/11/2017).
- Pliego Sánchez, Isidro (1996), «La medida y la estrofa: correspondencias y consideraciones para la traducción poética inglés-español», *TRANS*, 1, pp. 111-123. DOI: <https://doi.org/10.24310/TRANS.1996.v0i1.2100>
- Rota, Andrea (2007), «“Bambino Ostrica” o “Oyster Boy”? Nico Orengo traduce Tim Burton», *InTRAlinea*, 9, en http://www.intralineia.org/specials/article/Bambino_ostrica_o_Oyster_Boy_Nico_Orengo_traduce_Tim_Burton (fecha de consulta: 03/12/2017).
- Salisbury, Mark (ed.) (2006 [1995]), *Burton on Burton*, pról. Johnny Depp, Londres, Faber and Faber, ed. revisada. DOI: <https://doi.org/10.5040/9780571343348>

- Solaz Frasset, Lucía (2004), *Tim Burton y la construcción del universo fantástico*, Valencia, Universidad de Valencia, en <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10310/solaz.pdf> (fecha de consulta: 06/ 11/2017).
- UNESCO (en línea), *Index Translationum*, disponible en <http://www.unesco.org/xtrans/> (fecha de consulta: 08/02/18).
- Zabalbeascoa, P. (2000), «Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney», en V. Ruzicka *et al.* (eds.), *Literatura infantil y juvenil, tendencias actuales en investigación*, Vigo, Universidad de Vigo, pp. 19-30.