

*Benilde*

© MANOLITO POR EL MUNDO: ANÁLISIS INTERCULTURAL DE LAS TRADUCCIONES AL INGLÉS, FRANCÉS, ALEMÁN E ITALIANO

(Este libro reproduce fielmente el archivo proporcionado por los autores)

© Asociación cultural Benilde - Mujeres&culturas  
2016 Sevilla (España)  
[www.benilde.org](http://www.benilde.org)

Imprime:  
ISBN: 978-84-16390-17-5  
Depósito Legal:

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47)»

MANOLITO POR EL MUNDO  
ANÁLISIS INTERCULTURAL DE LAS TRADUCCIONES  
AL INGLÉS, FRANCÉS, ALEMÁN E ITALIANO

Nuria Pérez Vicente (coordinadora)  
Gisela Marcelo Wirnitzer  
Carolina Travalía  
Pino Valero Cuadra

*Benito*



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	
<b>MANOLITO GAFOTAS EN EL MUNDO MUNDIAL</b>	
<b>(Nuria Pérez Vicente)</b> .....	9

### **CAPÍTULO I**

#### **MANOLITO EN INGLÉS (Gisela Marcelo Wirnitzer)**

<i>1. INTRODUCCIÓN</i> .....	31
<i>2. MÍMESIS DEL LENGUAJE INFANTIL</i> .....	35
2.1. Errores del habla infantil.....	35
2.2. Hipérbolos y redundancia.....	36
<i>3. TRANSGRESIONES DE LAS CONVENCIONES DE LA LIJ</i> .....	39
3.1. El lenguaje soez.....	41
3.2. Tabúes.....	42
<i>4. LA FRASEOLOGÍA</i> .....	46
4.1. Muletillas.....	48
4.2. Colocaciones.....	51
4.3. Proverbios, frases célebres y fórmulas rutinarias.....	52
<i>5. LAS REFERENCIAS CULTURALES</i> .....	53
5.1. Los nombres propios.....	56
5.2. La gastronomía.....	64
5.3. Los juegos y el mundo infantil.....	67
5.4. Monedas, unidades de medida, instituciones.....	69
5.5. Intertextualidad (canciones, cuadros, películas, literatura).....	70
5.6. Lenguaje no verbal.....	73
<i>6. CONCLUSIONES</i> .....	74

### **CAPÍTULO II**

#### **MANOLITO EN FRANCÉS (Carolina Travalía)**

<i>1. INTRODUCCIÓN</i> .....	81
<i>2. LAS LOCUCIONES COLOQUIALES</i> .....	82
<i>3. FACTORES QUE INFLUYEN EN LA TRADUCCIÓN</i> .....	85
3.1. La tradición cultural y lingüística del traductor.....	85

3.2. La función de la traducción en la cultura meta.....	87
3.3. El proceso de traducir: adecuación vs aceptabilidad.....	90
3.4. El producto final: el análisis.....	94
4. RESUMEN DEL ANÁLISIS.....	99
5. RESULTADOS DEL ANÁLISIS.....	119
6. CONCLUSIONES.....	123

### **CAPÍTULO III**

#### **MANOLITO EN ALEMÁN (Pino Valero Cuadra)**

1. INTRODUCCIÓN: LENGUAJE Y CLAVES DE LECTURA.....	133
2. MANOLITO TRADUCIDO.....	136
3. LA TRADUCTORA Y EL ILUSTRADOR ALEMANES.....	142
3.1. La traductora: Sabine Müller-Nordhoff.....	142
3.2. El ilustrador: Oliver Wenniges.....	143
4. LAS TRES TRADUCCIONES DE MANOLITO GAFOTAS.....	145
4.1. Manolito - Opas neues Gebiss (2000).....	145
4.2. Manolito und die Schmutzfußbande (2001).....	147
4.3. Manolito - was für ein Supertyp! (2002).....	152
5. LA TRADUCCIÓN DEL LENGUAJE INFANTIL, LOS ASPECTOS CULTURALES Y LA ONOMÁSTICA.....	158
5.1. El lenguaje de Manolito y su traducción.....	159
5.2. La traducción de los aspectos culturales.....	170
5.3. La traducción de la onomástica.....	173
6. CONCLUSIONES.....	177

### **CAPÍTULO IV**

#### **MANOLITO EN ITALIANO (Nuria Pérez Vicente)**

1. INTRODUCCIÓN.....	181
2. LA MÍMESIS DEL LENGUAJE INFANTIL.....	185
2.1. Muletillas.....	186
2.2. Etiquetas lingüísticas.....	188
2.3. La hipérbole.....	191
2.4. El lenguaje soez.....	194
2.5. La fraseología.....	195
3. LAS REFERENCIAS CULTURALES.....	200
3.1. Nombres propios.....	201

3.2. Gastronomía.....	203
3.3. Juegos.....	206
3.4. El cuerpo humano.....	207
3.5. Comportamiento social.....	208
3.6. Intertextualidad.....	209
4. <i>LA ORALIDAD</i> .....	215
4.1. El discurso polifónico.....	215
4.2. Las marcas de oralidad.....	220
5. <i>CONCLUSIONES</i> .....	225



## INTRODUCCIÓN

### MANOLITO GAFOTAS EN EL MUNDO MUNDIAL

*Nuria Pérez Vicente*  
*Universidad de Macerata*

¿Quién no conoce, en España, a Manolito Gafotas? Convertido en uno de los clásicos de la literatura infantil y juvenil (de ahora en adelante LIJ), muchos de los que fueron niños en los años noventa han crecido leyendo las historias o viendo las películas del dicharachero niño de Carabanchel (Alto). La que naciera como voz radiofónica inventada por su autora, Elvira Lindo, se ha convertido en un fenómeno mediático capaz de contagiar el lenguaje infantil (y no solo infantil) con fórmulas de su creación, como “mundo mundial”, “rollo repollo” o “se siente”. Muy circunscrito a la realidad española, no tarda, sin embargo en traspasar las fronteras de nuestro país para ser traducido en realidades tan distintas y distantes como Brasil, Dinamarca, Noruega, Francia, Alemania, Grecia, Holanda, Italia, China, Irán, EEUU, etc. El “fenómeno Manolito” o “manolitomanía”, como algunos lo llaman (Calvo 2001), no ha llegado en ellos a alcanzar el éxito patrio, pero ya el hecho de que sea conocido en otros contextos y de que sus traducciones ocupen un lugar importante en los estantes de la LIJ de estos países, es algo que merece, creemos, nuestra atención. De ahí el principal objetivo de este volumen: el estudio de las traducciones de *Manolito* a cuatro lenguas europeas (francés, inglés, alemán e italiano) desde una perspectiva intercultural, considerando los aspectos más puramente traductológicos pero también las condiciones de recepción de las obras en los respectivos ámbitos culturales. Porque, recordémoslo, la literatura traducida pasa a formar parte del polisistema literario de la cultura meta (Even Zohar 1980),

ocupando en él una posición central o periférica. Será interesante, por tanto, ver el lugar destinado a las diferentes versiones de *Manolito* en el polisistema de acogida. Será igualmente interesante ver qué aspectos presentan mayor dificultad traslativa en las diferentes lenguas para comprobar, por último, si el “espíritu” de Manolito se transmite a sus traducciones.

En primer lugar, es importante para nuestros fines conocer la génesis, antes aludida, del personaje, ya que esta confirma un elemento sin el cual no puede comprenderse la totalidad de la serie: el de la oralidad. Manolito, efectivamente, nace como personaje radiofónico<sup>1</sup>. Corría el 1988 y Elvira Lindo<sup>2</sup>, para rellenar las interminables madrugadas de la radio – primero en *Mira la radio* de Radio Nacional, después en *A vivir que son dos días*, en la SER –, inventa (entre otros) el personaje de Manolito, al que ella misma presta su voz. Este se convierte en audiolibro – *Manolito Gafotas en la radio* (1997) – y empieza a cosechar éxitos. La escritora decide – animada por otros amigos escritores y por su propio marido, el estimado novelista y actual miembro de la Real Academia Antonio Muñoz Molina – plasmarlo en papel. Hasta ahora ha habido ocho entregas – las siete primeras en Alfaguara: *Manolito Gafotas* (1994), *Pobre Manolito* (1995), *¡Cómo molo! (otra de manolito Gafotas)* (1996),

---

1 En una entrevista y ante la pregunta sobre cómo nació Manolito, Lindo responde: “Por casualidad, como casi todo lo que ha marcado mi vida. Manolito surge del trabajo diario en la radio, en donde tienes que inventarte personajes y, de repente, entre los mil que haces aparece uno que lo repites más porque crees que queda bien, que es ingenioso... Luego se quedó aparcado durante un tiempo, hasta que al cabo de los años pensé que era un buen personaje para llevarlo a un libro, pero ni yo, ni la editorial, podíamos pensar que iba a tener el éxito que ha tenido. Manolito fue una auténtica sorpresa” (Argüeso Pérez 2000).

2 Elvira Lindo nació en Cádiz en 1962. Es periodista, guionista, locutora, comentarista, presentadora y actriz ocasional. Además de una pieza teatral, *La ley de la selva* (1996) y de otra serie infantil – para niños de corta edad – que tiene como protagonista a Olivia (1996-1997), tiene una amplia obra narrativa: *El otro barrio* (1998), *Algo más inesperado que la muerte* (2002), *Una palabra tuya* (2005) – ganadora del premio Biblioteca Breve 2005 y llevada al cine por Ángeles González-Sinde –, *Lo que me queda por vivir* (2010); además del ensayo *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011). Colabora habitualmente en el diario *El País*: dos de sus columnas más célebres, recogidas en sendos libros, son *Tinto de verano* y *Don de gentes*.

*Los trapos sucios* (1997), *Manolito on the road* (1998), *Yo y el imbecil* (1999), *Manolito tiene un secreto* (2002); la más reciente, *Mejor Manolo* (2012), en Seix Barral, presenta un Manolito algo más mayor (“Manolo”) y surge, después de tantos años y tal como Linda cuenta (Cañete 2012), por directa demanda del público. El elenco se completa con la aparición de dos películas – *Manolito Gafotas* (de Manuel Albaladejo, 1999) y *Manolito Gafotas en mola ser jefe* (de Joan Potau, 2001)<sup>3</sup> y una serie de televisión – *Manolito Gafotas*, dirigida por Antonio Mercero para Antena 3. En su calidad de clásico de la LIJ, el éxito mediático se complementa con su entrada en las escuelas, formando parte del programa y siendo objeto de diferentes guías de lectura destinadas a profesores y alumnos<sup>4</sup>.

Pero, ¿en qué estriba el éxito de *Manolito*? Creemos que su principal clave es que rezuma realidad. Un narrador autodiegético nos cuenta, en primera persona, las aventuras y desventuras de este niño de ocho años, de clase obrera, que vive en un barrio de la periferia de Madrid, Carabanchel: “Manolito es un narrador indocumentado e inocente [...]; lo más extraordinario de él y del mundo en el que vive es su absoluta cotidianeidad”, nos dice Muñoz Molina (El País 1994). Lindo, por su parte, afirma: “Es un niño urbano, de un barrio periférico que, como todos los niños, encuentra hechos extraordinarios o felices en la parte más vulgar de su existencia, pero simultá-

---

3 Mientras que la autora comparte las suertes de la primera película, de la que además es guionista y en la que interpreta un pequeño papel, nunca ha reconocido la segunda, de la que se ha dissociado. De hecho ha declarado: “[...] cuando yo publiqué mi primer libro malvendí los derechos de imagen de Manolito sin consultar siquiera con un abogado. Ahora mismo los derechos no son míos. Es terrible para mí pero en esta película no han contado para nada conmigo. De todas formas me han dicho que es bastante mala, yo desde luego no pienso ir a verla” Entrevistas digitales en *El País* (12.06.2001). En <http://www.elpais.es/edigitales/cerrada.html?encuentro=147>.

4 Entre otras: García, S. y Hernández, J. (2008), *Elvira Lindo: Manolito Gafotas. Propuesta de lectura*. En <http://www.edu365.com/eso/muds/castella/lectures/manolito/index.htm> (20.05.2015); Aguilera, P. (2003), *Pobre Manolito y el cómic*. En <http://www.xtec.cat/~faguile1/manolito/manin.htm> (20.05.2015). Mota, A. y Utanda, M., *Leer a Manolito Gafotas*, Cuenca, Universidad de Castilla - La Mancha. En <http://www.uclm.es/cepli/v2/contenido.asp?tc=subvis40400gui01> (20.05.2015). Para más información, véase Chierichetti (2004).

neamente desprende toda una realidad que puede, y de hecho lo consigue, sumergir en la melancolía” (El País 1994). Quizá ahí resida la sabiduría del libro, “obra de obvia lectura cómica pero llena de tintes descarnados” (El País 1994). El personaje se construye siguiendo las huellas de Charlot o Woody Allen: del primero hereda su bondad, aunque también su astucia; del segundo, un toque de neurosis que le lleva a contarle todo, a hablar continuamente. Pero sobre todo, en la más pura tradición picaresca (Villena 1994), en el relato se suceden las vivencias cotidianas y concretas de la barriada madrileña: “las gafas de Manolito filtran la realidad con humor, a veces con un fondo de amargura, pero sin llegar nunca a la malicia, al sarcasmo o a la desilusión” (Chierichetti 2004). Tan protagonista como él es el mundo que rodea a Manolito: su familia, formada por su madre Catalina, en eterna lucha por resolver los problemas cotidianos; Manolo, su padre, camionero y casi siempre ausente; el Imbécil, odiado-amado hermano pequeño, objeto de los celos de Manolito; y sobre todo el abuelo Nicolás<sup>5</sup>, con quien mantiene una relación de complicidad y simpatía muy especial. A ellos se suman los amigos: Orejones, su mejor amigo; el “chulito”, Yihad; o la “niña terrible” Susana Bragas Sucias; y, como no, la *sita* Asunción, la maestra.

Las bases para un relato dirigido a los niños están sentadas. Sin embargo y desde el principio, el libro no es bien acogido por el ambiente: “He notado resquemor hacia mí en el sector de la literatura infantil”, comenta Lindo (Villena 1994). Y es que la saga de Manolito no acaba de encajar en lo que suele considerarse LIJ. Se han dado muchas definiciones del género, y aunque no sea esta la sede adecuada para entrar en detalles<sup>6</sup>, sí nos gustaría aludir a una característica admitida, en mayor o menor medida, por todos: nos referi-

---

5 Muchos ven en este nombre un homenaje a la otra serie de novelas juveniles con la que la de Manolito, sin duda, guarda relación: la de *Le petit Nicolas*, de Goscinny. La propia Lindo ha declarado que es uno de sus libros infantiles preferidos (Calvo 2001: 55).

6 Preferimos quedarnos con definiciones amplias como la de Hollindale (1997; en Marce-lo 2007: 11), que considera que un texto es LIJ por el simple hecho de que lo lea un niño; o la de Oittinen (2005: 79), que cree que la LIJ engloba tanto la literatura dirigida a los niños como la leída por ellos.

mos a la función didáctica que generalmente se le reconoce. Møhl y Schack (1981; en Oittinen 2005: 84), por ejemplo, afirman que la LIJ debe ser “entretenida, didáctica, informativa y terapéutica, y ayudar al niño a crecer y desarrollarse”. Desde el momento en que *Manolito Gafotas* se presenta como anti-héroe castizo y niño poco modélico, y no siempre cumple los parámetros de lo “políticamente correcto” – este es, como veremos, uno de los puntos delicados que han dificultado la traducción en el mundo anglosajón –, parece obvio que no todos acepten su pertenencia a la LIJ. Pero lo que para algunos es un defecto, para otros es una virtud. Así, mientras Muñoz Molina valora el hecho de que Lindo “ha sabido mantenerse al margen de las normas y dogmas que se quieren imponer actualmente a la LIJ” (El País 1994), Lindo afirma sentirse desligada de ella y haber contribuido a la “libertad de expresión” en este país (El País 1994), y dice: “En la literatura infantil hay que sacudir un poco los hombros de quienes escriben y hacerles ver que están en el mundo, y que tienen que retratarlo al igual que hacen en la literatura para adultos” (Argüeso Pérez 2000: 46). Lo que resulta evidente es que *Manolito* se acerca mucho más a las corrientes actuales de la LIJ que, considerando que hay que enfrentar al niño a las realidades de la vida, rechazan una actitud de excesivo proteccionismo (Oittinen 2005: 112) hacia la infancia, actitud que, en términos traductológicos, daría lugar a lo que Lourdes Lorenzo (2014) llama un “paternalismo” poco recomendable.

Pero hay otro motivo esencial que aleja a *Manolito* de la LIJ. Y es que la propia Lindo niega que vaya dirigido a un público exclusivamente infantil: “En la radio siempre fue un personaje para adultos, y lo que ha ocurrido luego es que lo leen niños y adultos” (Fernández Rubio 1996)<sup>7</sup>. Porque, como tendremos ocasión de ver, no basta con

---

7 En este sentido, Antonio Muñoz Molina declara: “Elvira no escribe libros para niños, como Melville no escribía para marineros ni para cazadores de ballenas, ni Simeon lo hacía para policías. En sus novelas hay niños y está la infancia, pero el tema, los personajes, las edades, no implican la adscripción a un público determinado, implican algo que pertenece a la inspiración y la personalidad de quien escribe” (Ginart 1999).

la intención del autor de que la obra sea infantil, o con que esta se incluya en una colección dirigida a la infancia para que forme parte de la LIJ. Es más, puede producirse el caso contrario: que un título concebido para adultos tenga éxito entre un público infantil y pase a considerarse LIJ – Oitinen (2005: 81) se refiere a *Los viajes de Gulliver*; en España tenemos, sin ir más lejos, *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez. Además, siempre se ha dicho que la LIJ tiene un doble destinatario, ese adulto – padre, educador, editor, crítico, etc. – que sirve de mediador entre el libro y el niño, que el autor no puede en ningún caso ignorar, “porque la LIJ se basa en su totalidad en las decisiones de los adultos, en sus opiniones, en sus preferencias o rechazos” (Oitinen 2005: 88). Pues bien: es evidente que ese “otro” destinatario está en este caso muy presente. Sólo él puede percibir el humor y la ironía que provienen de la intertextualidad y del continuo cotejo del mundo real con la ingenuidad y el universo todavía no contaminado del niño.

Pero la realidad que desborda los volúmenes de Manolito no se materializa solo a través de lo que se nos cuenta, sino de “cómo” se nos cuenta. Se ha escrito mucho sobre el lenguaje utilizado por la autora (Chierichetti 2004; Lorenzo 2008; Colomer 2002): todos coinciden en considerar que es precisamente este el que hace “real” la obra de Lindo y el responsable, en gran medida, del éxito de la saga. Es más, su lejanía de lo “políticamente correcto” y de aquello que muchos esperan encontrar en un libro dirigido a niños, representa su principal fuente de originalidad y clave de lectura, aspecto este que no deberá ser en ningún caso descuidado por las traducciones a las diferentes lenguas, como tendremos ocasión de comprobar. Pero, ¿cómo es, entonces, ese lenguaje? Muy coloquial, vivo, expresivo. Especialmente por lo que se refiere al protagonista, que ensarta uno tras otro enunciados dotados de una lógica interna y muy personal; porque “el pensamiento de los niños no es ingenuo, ilógico o ‘incorrecto’, pero sí mítico y lógico de una forma diferente al del pensamiento adulto” (Freese 1992: 45; en Oitinen 2005: 78). Sin embargo no hay que caer en el error de pensar que es un lenguaje oral y co-

loquial sin más, recogido de la calle. Por el contrario, en él se hace muy presente el filtro del escritor que es quien, en última instancia, lo reelabora y lo “crea”. Se trata de una “oralidad fingida” (Goetsch 1985) de la cual Lindo reivindica la autoría. Más aún, defiende la espontaneidad y libertad de este lenguaje, que algunos tachan de “pobre” o “incorrecto”, al margen de falsos moralismos que pretenden formar o educar al joven lector, pero en realidad sólo desean vender más libros:

La idea de contribuir a la formación del lector me parece pobre en sí misma. Los compromisos los tiene uno con uno mismo, y no con el lector. Toda esa gente que piensa tanto en el lector, en realidad lo que tiene en mente es vender libros. Además, hay una cosa engañosa en el lenguaje de Manolito. Parece que en su manera de expresarse está imitando a los niños, pero Manolito no habla exactamente como un niño de la calle, sino que utiliza un lenguaje creado por mí [...]. Yo cuido el lenguaje en mis libros, pero también los escribo en libertad. Seguimos con esa idea un poco antigua de que los libros han de tener un lenguaje rico y variado. Entonces no se habría escrito *el Lazarillo de Tormes*, porque es la primera vez en la literatura que un personaje de la calle cuenta su vida miserable en primera persona (Argüeso Pérez 2000: 46).

De hecho y como veremos, los capítulos que siguen conceden un amplio espacio a la traducción a las cuatro lenguas propuestas (francés, inglés, alemán e italiano) de lo que se ha venido a llamar “mímesis del lenguaje infantil”, es decir, esa personal forma de hablar de Manolito, narrador del texto, caracterizada por muletillas e hipérboles, por la reiteración de fórmulas o clichés lingüísticos, y por “tomar prestado” un discurso proveniente en parte de los medios de comunicación, en parte de los adultos que le sirven de modelo<sup>8</sup>. Lo cual no es algo meramente anecdótico: los niños, al igual que los adultos, fortalecen su identidad a través de sus experiencias

---

8 Una de las fuentes citadas explícitamente por Manolito – como señala Chierichetti (2004) – es su propia madre (“como dice mi madre...”). Otras autoridades “reconocidas” por el niño son su abuelo Nicolás y la *sita* Asunción.

cotidianas, del mundo que les rodea. Y ese mundo sufre un continuo bombardeo mediático que se manifiesta a través de la televisión (publicidad, culebrones, etc.), libros y películas – hoy en día habría que añadir internet y las redes sociales. Tal lenguaje, novedoso y rimbombante, es incorporado por el niño a su vocabulario y pasa a formar parte de su cultura infantil (Oittinen 2005: 69). Sirva todo ello para confirmar la realidad que habita en el libro; y sirva también para constatar cómo el destinatario adulto percibe la ironía de un lenguaje que, libre de normas, refleja una realidad que se le presenta ante los ojos sin tapujos. Tal visión simulada, filtrada por el ojo infantil, contrasta, como decíamos, con la realidad “real”, produciendo un efecto paródico y humorístico esencial a la hora de valorar la obra y, por supuesto, de analizar sus traducciones. En otras palabras, si el narrador no fuera un niño, si se le hubiese cedido la voz a un adulto, perderíamos toda la ironía que encierra la narración de la realidad tal como la ven Manolito y sus amigos (Colomer 2002).

La de Manolito, por tanto, es la voz que preside estos volúmenes. A través de ella se nos comunica todo un mundo. Pero hay un aspecto que no podemos perder de vista: y es que detrás de su voz está la de la autora<sup>9</sup>. Y también por eso, creemos, no es casual que Manolito se exprese de una forma tan abierta y desinhibida; lo mismo que no es extraño que, por los mismos motivos, la obra haya sido criticada en según qué ambientes. Porque la voz de Elvira Lindo es la voz de una mujer. Mujeres y niños son, al fin y al cabo y a decir de Foucault (1976), el no-sujeto; ambos entes marginales que usan para comunicar el discurso “del otro”, el discurso patriarcal. De ahí

---

9 Si bien Lindo confirma que el personaje no es autobiográfico. Aunque, como en cualquier novela, las vivencias del autor estén siempre detrás de sus personajes, ha querido dejar clara la distancia entre Manolito y ella. Y este es precisamente el motivo por el cual Manolito no es “Manolita”. Cuando se le pregunta respecto al porqué de su elección, declara: “Porque me sentía más libre haciendo un personaje de ficción. Es verdad que tiene mucho que ver con cómo era yo cuando era pequeña, pero lo único que tiene que ver conmigo es el alma del personaje. Lo demás es todo inventado [...]. Los escritores a veces eligen a una mujer para sean las heroínas de sus novelas, yo elegí un niño para que fuera el que contara mi infancia” (Colomer 2002: 25).

lo significativo que resulta que el silencio o mutismo que viene asignado tradicionalmente al no-sujeto sea sustituido en este caso por el signo opuesto: la locuacidad, la verborrea. De esta forma y como afirma Kristeva (Zavala 1993: 42), la mujer (y el niño) son asociados a lo abierto e inestable, al juego verbal, y por tanto a lo revolucionario, a lo subversivo y heterogéneo. A lo “carnavalesco”, en términos de Bakhtin (1984), en relación con la risa (el humor), el cuerpo, el juego. En el polo opuesto quedan lo cerrado, lo fijo, lo establecido, asociado a lo masculino, a la “norma”. Mujer y niño se sitúan así – lacanianamente hablando – en lo pre-edípico, en el imaginario, en el exilio de un lenguaje que coacciona y limita, en posesión, en cambio, de otro que libera, que rompe convenciones y tabúes. Todo esto no hace más que corroborar la asociación habitual entre mujer y LIJ – el género femenino predomina entre los escritores y traductores que se dedican a él (Oittinen 2005: 87) – y explica en parte la falta de interés de la historia de la literatura por esta “cenicienta” (Pascua Febles 2002: 91) de los estudios literarios.

Pero hablemos de traducción. Porque traducir LIJ no es lo mismo que traducir la llamada – justa o injustamente – literatura para adultos. Y lo que constituye la mayor diferencia es que la LIJ “es una literatura definida por el receptor [...] más que por sus características mismas de estructura, vocabulario, recursos estilísticos, personajes o temas” (Abós 1997: 359). En otros géneros existe la posibilidad, ya enunciada por Schleiermacher<sup>10</sup> en lo que hoy se considera un clásico de la traducción, de dejar “tranquilo” al autor y conducir al lector hacia él. Creemos, con Pascua Febles (2002), que en LIJ esto no es posible<sup>11</sup>: niños y jóvenes leen solo aquello que les gusta, aquello que logra captar su atención (Lespiau 1986: 225). Por eso el Texto Meta (a partir de ahora TM) deberá ser ante todo aceptable y natural:

---

10 En *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (1813). Cf. Schleiermacher (2000).

11 Esta opinión no es ni mucho menos unánime: muchos denuncian el peligro existente en la LIJ de que la excesiva manipulación del texto acabe por desvirtuar el original. Cf. Shavit (1981, 1986).

el niño no debe notar, al leer un texto, que es una traducción. Si es necesario, el traductor tendrá que intervenir “manipulando” el texto – porque el traductor nunca es invisible –: “todo elemento lingüístico y semántico marcado por el contexto socio-cultural extranjero, precisará de adaptaciones y explicaciones” (Pascua Febles 2002: 97), y con este fin serán lícitas técnicas como la ampliación, explicitación, sustitución, explicación e incluso la omisión. Otras precauciones que el traductor – y antes aún, el escritor – debe tomar (Lespiau 1986: 225) tienen que ver por un lado con la consideración de que el niño posee una corta experiencia del mundo y un escaso bagaje cultural y literario que dificulta la comprensión de referencias culturales y de la intertextualidad; por otro, con la constatación de que la capacidad de comprensión infantil no es equiparable a la del adulto, por lo cual es recomendable evitar pensamientos complejos, frases complicadas o ambiguas y técnicas narrativas demasiado novedosas. Sin embargo, y esto es muy importante, nunca hay que subestimar la capacidad del niño de comprender o de asimilar un texto: facilitarlo excesivamente nunca es bueno (Abós 1997: 364). En primer lugar, porque hay que respetar siempre al “Otro” y la cultura de origen; en segundo, porque es una ocasión magnífica de fomentar la interculturalidad y la multiculturalidad, ya que la traducción “es un maravilloso puente entre niños de diferentes culturas” (Pascua Febles 2002: 111). Gracias a la “antilocalización” – el hecho de retener la información original, como los nombres, años o lugares – el niño aprende que hay otras realidades; aprende a entender los sentimientos de otros pueblos en situaciones diferentes, porque “meterse en la piel del otro es más fácil en un libro que en la vida real” (Oittinen 2005: 110). Difícil equilibrio, en síntesis, que el traductor deberá mantener, entre la aceptabilidad del texto y el respeto de la alteridad.

Pasemos entonces a considerar, a la vista de lo expuesto hasta ahora, los aspectos fundamentales que se analizan en los capítulos que siguen. Como decíamos, cada uno se ocupa de la traducción de Manolito a un idioma: Gisela Marcelo Wirmitzer (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria) se ocupa del inglés; Carolina Travalía

(Hobart and Williams Smith Collages de Geneva, Nueva York) del francés; Pino Valero Cuadra (Universidad de Alicante) del alemán; y Nuria Pérez Vicente (Universidad de Macerata) del italiano. Antes de nada hay que precisar que cada autora ha obrado con autonomía, afrontando el tema desde la perspectiva que más le interesaba. Cada capítulo, por tanto, puede leerse como un todo, independiente del resto. Ello provoca, inevitablemente, que haya reiteraciones, y que el orden de exposición temática difiera en los diversos estudios. Del mismo modo, las autoras han decidido si estudiar una o varias obras de la serie. Así, mientras Travalia examina la serie entera (a excepción del último volumen, no publicado aún en Francia), Valero Cuadra se centra en los tres primeros (únicos traducidos al alemán). Pérez Vicente – aunque el apartado 3, “Referencias culturales”, incluye también ejemplos de *Pobre Manolito* – y Marcelo Winitzer, por último, lo hacen en el volumen que inaugura la serie, *Manolito Gafotas*.

Hay aspectos que se tratan invariablemente en todos los capítulos que servirán para orientar el estudio. Todos ellos se refieren en mayor o menor medida a ese destinatario adulto que antes nombrábamos, receptor real de buena parte de la ironía y del sarcasmo, así como a la mimesis del lenguaje infantil, concretamente al uso de muletillas, hipérboles y clichés lingüísticos; y, sobre todo, a las referencias culturales y las unidades fraseológicas (a partir de ahora UF), considerados aspectos de importancia esencial por las cuatro estudiosas. Y ello porque, como afirma Marcelo Winitzer (2007: 79), de su adecuada traducción depende la aceptabilidad del texto en la nueva cultura. Más aún: el aparato de las referencias culturales y de las unidades fraseológicas contribuye a hacer creíble el universo del discurso, y resulta fundamental para contextualizar el texto. Por último, todas ellas coinciden en que la serie de novelas contiene una fuerte idiosincrasia exotizante, o lo que es lo mismo: la cultura y forma de vida española, apoyada en el retrato real y vital que, como hemos señalado, compone el marco del relato, se muestra continuamente en el texto. El traductor deberá, en cada caso, intentar conservar ese “sabor español” connatural a él.

Gisela Marcelo Wurnitzer, en el capítulo dedicado a la traducción al inglés realizada por Joanne Moriarty – capítulo I – y publicada en Estados Unidos, insiste en la importancia de que el traductor reproduzca en su texto la función que la autora asignara al texto original (de ahora en adelante TO), en este caso una función expresiva que se materializa a través del empleo de la ironía, la hipérbole y la creación de situaciones grotescas. A este respecto, es importante el hecho de que, al contrario de lo que sucede normalmente en este género, Elvira Lindo elige ser transgresora: rompe los códigos de lo políticamente correcto y las convenciones propias de la LIJ, lo cual probablemente constituye una de las claves de su éxito. Esta última cuestión es básica cuando se trata de la traducción al inglés, ya que el mundo anglosajón será uno de los más reacios (sobre todo comparada con las realidades francesa, italiana y alemana, como tendremos oportunidad de comprobar) a romper todo tipo de tabúes, y ello hace que se pueda hablar de cierto tipo de censura, por ejemplo en relación a temas como las drogas o el sida. De hecho y mientras la obra alcanzaba popularidad en diversos países mediante su correspondiente traducción, la versión en inglés para Estados Unidos tardó en publicarse, y no lo hizo hasta 2008, catorce años después de la aparición del primer libro<sup>12</sup>: “el inglés era la espinita clavada”, confiesa la propia Lindo (Celis 2008). También reconoce que la versión estadounidense aparece “suavizada”, porque “en España tenemos una forma de relacionarnos con los niños muchísimo más abierta, y los escritores son más libres” (ABC 2008). Por poner algún ejemplo, las típicas “collejas” que propina la madre a Manolito desaparecen, así como el trozo de chocolate que este da a *la Boni*, la perra de su

---

12 De hecho, no se siguió para esta traducción el procedimiento habitual, que suele ser ofrecer el texto a la editorial, que busca un traductor. En este caso la agente Laura Dail se la encargó a una traductora no profesional, Joanne Moriarty (que trabajaba como intérprete en comunidades hispanoamericanas), para presentárselo después a la editorial Marshall Cavendish, que aceptó la publicación (Celis 2008). Para más información sobre los volúmenes traducidos en EEUU, véase las declaraciones de las traductoras (Joanne Moriarty y Carolina Travalía): “Las traductoras de Manolito Gafotas al inglés nos cuentan qué piensan de Manolito Gafotas”, en: <http://www.manolitogafotas.es/entrevista/> (15.05.2015).

vecina, ya que se considera maltrato al animal. Del mismo modo, el personaje Yihad cambia de nombre, porque después del 11S no sería “políticamente correcto” (Celis 2008)<sup>13</sup>.

En concreto, Marcelo aprecia los esfuerzos que la traductora al inglés realiza para conservar lo que son rasgos distintivos del habla de Manolito (incluso sus errores infantiles), preservando la idiosincrasia del personaje y el espíritu del TO. Por lo que se refiere al lenguaje soez, Marcelo aporta ejemplos que confirman que la traducción tiende a suavizar el mensaje, sustituyendo muchos elementos e incluso omitiéndolos, con un tipo de estrategia traslativa que Oittinen (2005: 113) llamaría “purificación” y Lorenzo (2014: 37) “proteccionismo exacerbado”. En cuanto a las UF, la traductora “manipula” el texto empleando diferentes técnicas para mantener las rimas y buscando equivalentes que preserven el contenido, si no la forma; a pesar de ello muchas veces el significado se altera, se pierde el carácter fraseológico de tales unidades, que llegan a omitirse. Por último Marcelo se detiene en las referencias culturales, utilizando el modelo ya aplicado anteriormente (Marcelo 2007) que clasifica las referencias según el tipo de intervencionismo realizado por el traductor y según la estrategia elegida. Nota que aunque la tendencia es la de extranjerizar el documento, manteniendo el marco original, la aplicación de estrategias no es en absoluto homogénea, y mientras antropónimos y topónimos se transfieren (o parafrasean), y los motes – semánticamente cargados – se traducen literalmente, las marcas publicitarias y la gastronomía tienden a domesticarse. Estrategias mixtas se usan para los juegos, la moneda sufre una actualización extranjerizante y la intertextualidad se neutraliza.

La contribución de Carolina Travalía – capítulo II –, en cambio, se centra en un aspecto muy concreto: el estudio de la fraseología coloquial. El objetivo es el de determinar si su traducción mantiene los mismos rasgos semánticos, morfosintácticos y pragmáticos que las

---

13 Lo explica la propia Lindo en la introducción a *Mejor Manolo*, como nos recuerda Travalía en el capítulo II.

unidades originales. En Francia – país pionero en traducir a *Manolito*, solo tres años después del TO – los libros son bien recibidos, y no se produce una censura “ideológica”, como sucede, según acabamos de ver, en la versión inglesa destinada al público americano. En cambio y en relación con lo que Toury (2004) denomina “normas preliminares”, se produce un control sobre todo lingüístico, limitándose fuertemente la entrada de anglicismos. Es decir, lo que parece privilegiar el traductor es que el texto suene “muy francés”. Se apuesta por tanto, y otra vez en términos de Toury (2004), más por la aceptabilidad que por la adecuación al original, utilizando transposiciones y estrategias que adaptan el lenguaje en el intento de usar un francés fluido y natural. La traducción francesa conserva la misma contextualización y los nombres (aunque aquí también se traducen los apodos) del TO, así como gran parte de las referencias culturales (por ejemplo, la gastronomía), pero se realizan sustituciones culturales cuando el referente es desconocido para el público meta. Hay en todo momento un fuerte intento de conservar al ironía, y el lenguaje que caracteriza al personaje (hipérboles, reiteraciones, etc.) se mantiene. En cambio, tras un análisis muy pormenorizado<sup>14</sup> Travalia llega a la conclusión de que las UF pierden fuerza: aunque observen un alto grado de equivalencia en el significado denotativo, las semejanzas en el aspecto figurado son pocas. En la esfera morfológica hay una paridad considerable en la índole fraseológica, mientras que en el área pragmática existen similitudes fuertes en todos los aspectos menos en el componente cultural. Es decir, en general se puede decir que las versiones francesas han realizado una adecuación en lo cultural, posible en gran parte gracias a la afinidad entre las dos lenguas, francés y español, y una aceptabilidad en lo lingüístico, concretamente en las UF.

Pino Valero Cuadra, en el capítulo III, realiza el estudio de las traducciones alemanas planteándose como objetivo analizar los tres

---

14 El estudio tiene en cuenta los siguientes parámetros: semánticos (significado fraseológico, imagen base, composición léxica), morfosintácticos (complementación, función oracional y transformaciones) y pragmáticos (componente cultural, restricciones diasistémicas, frecuencia y aspectos de uso, implicaturas).

elementos cuya deficiente traducción considera principal causa del fracaso editorial de la serie en el país germánico. Tales elementos son la traducción del lenguaje y de los elementos culturales, y las ilustraciones, siendo esta estudiosa la única que profundiza en este último aspecto, tan importante cuando se habla de LIJ. De hecho en las versiones alemanas se decidió cambiar al ilustrador Emilio Uberuaga, que en cambio se conserva en las otras tres lenguas. Las nuevas ilustraciones se dirigen a un público decididamente infantil, excluyendo al adulto que, como hemos venido repitiendo, es fundamental en el caso de *Manolito Gafotas*. Además, su función cambia: en vez de complementar la lectura del texto, solo lo acompañan, como si el niño no fuera capaz de asociar texto e imagen. En cuanto a la mimesis del lenguaje infantil, hay una excesiva tendencia a la neutralización – desaparece el carácter breve y repetitivo de las muletillas y se eliminan giros característicos, como el uso de “bastante” –, lo cual hace que se pierda buena parte del humor y la originalidad del texto; algo similar sucede en el campo de la oralidad, ya que el TT no consigue alcanzar el fuerte coloquialismo del TO: las UF, por ejemplo, suelen estar traducidas de forma literal, desprendiéndose en parte de su carga humorística. Por lo que respecta a los aspectos culturales, aunque la traducción sigue un criterio extranjerizante transfiriendo en general los nombres propios – excepto en los apodos, adaptados con mayor o menor fortuna –, hay demasiadas omisiones – por ejemplo en los campos de la gastronomía, los juegos infantiles y convenciones –, cosa que impedirá al lector entrar fácilmente en el nuevo contexto. Todo ello hace concluir a Valero Cuadra que “no es el mismo Manolito el que se expresa en español que el que lo hace en alemán”.

Por último, Nuria Pérez Vicente (capítulo IV) se ocupa del estudio de la traducción al italiano. Partiendo del hecho de que estas novelas no fueron concebidas por la autora como parte de la LIJ, sino que existe un destinatario adulto al que van dirigidas buena parte de la ironía y el humor, y teniendo bien presente una génesis radiofónica que condiciona la oralidad y coloquialidad, la autora estudia en

primer lugar la mimesis del lenguaje infantil (el uso de muletillas, etiquetas lingüísticas y expresiones hiperbólicas; la fraseología y el lenguaje soez), considerando que se pierde su carácter iterativo e hiperbólico, cargado de ecos televisivos y noveleros que lo identifica, tendiendo a menudo a lo “políticamente correcto”. En cuanto a las referencias culturales, destaca que el intervencionismo llevado a cabo por el traductor es sobre todo de tipo cultural. En determinados casos – nombres propios, enunciados fraseológicos, títulos de películas, canciones, etc. – es lingüístico o comunicativo, y solo en el área referida a lo corporal es de tipo ideológico. Ello es debido a que los niveles de dicción son diferentes en italiano y español, admitiéndose en esta última lengua mayores libertades en el canal escrito. Predominan las estrategias de domesticación y neutralización, reservándose la extranjerización para los nombres propios y ciertos UF que son traducidos literalmente. En cuanto a los procedimientos de traducción, se puede afirmar que prevalecen los equivalentes (sobre todo funcionales y descriptivos) y las generalizaciones, así como las traducciones literales. Realiza además, partiendo de los presupuestos del análisis del discurso, un estudio de la “oralidad fingida” y de las distintas voces que aparecen en el texto, o lo que es lo mismo, de su polifonía, para centrarse después en la construcción del discurso oral, en su coherencia y cohesión (concretamente en el uso de conectores pragmáticos y metadiscursivos). Observa que si bien los mecanismos propios de la oralidad se conservan en la traducción, resulta mucho más complicado mantener los elementos léxicos y fraseológicos que conforman el discurso oral, porque aunque se llega casi siempre a una equivalencia comunicativa, muchas de las fórmulas adoptadas pierden su condición de cliché lingüístico, y con ello su efecto pragmático. Aunque en general se usan estrategias de adaptación o neutralización, existe una tendencia a la traducción literal que puede llevar a la incompreensión o al extrañamiento, al plantear realidades que no existen en italiano. En síntesis, el mundo referencial que sirve de marco a la novela cambia sustancialmente en la versión italiana, lo que hace concluir a la autora que el Manolito que llega

al lector italiano es, necesariamente *otro* Manolito, contextualmente diverso y dirigido sobre todo a un público infantil.

Considerando en conjunto los cuatro estudios, observamos con no poca sorpresa que las conclusiones a las que llegan todos ellos no son tan distantes, y que tanto las dificultades de un texto tan marcado desde el punto de vista cultural y pragmático, como las estrategias empleadas para resolverlas, son similares. Ello podría ser obvio si pensamos en la traducción a dos lenguas romances (el francés y el italiano), pero no lo es tanto si tenemos en cuenta otras más lejanas, al menos en cuanto a origen, como el alemán o el inglés. Constatamos que las mayores dificultades se presentan en aquellos aspectos lingüísticos más relacionados con la cultura, es decir, la fraseología y las referencias culturales y que, a menudo, se recurre a estrategias de neutralización o incluso de omisión que pueden llegar, es el caso del alemán, a desvirtuar la esencia del TO, provocando repercusiones en el éxito editorial. Destacan también un exceso de traducciones literales que, en vez de hacer transparente el contenido, dan lugar a incomprendiones en el TM.

Hay, en cambio, aspectos particulares en cada estudio que nos dicen mucho sobre la idiosincrasia traslativa de cada lengua en concreto. En la traducción al francés, por ejemplo, parece imperar la adecuación a una norma preliminar – en términos de Toury – en busca de un texto que suene natural y fluido, mientras que en la italiana la diferencia está constituida sobre todo por los diferentes niveles de dicción de las lenguas, es decir, la tolerancia hacia el tabú lingüístico y al uso de un registro extremadamente coloquial, que condiciona una cierta “censura” que tiene mucho que ver con el medio escrito a través del que se transmite el mensaje. En la alemana, por su parte, destaca el fracaso editorial atribuible a neutralizaciones y a omisiones, así como a la falta de adecuación en las ilustraciones, cosa que impide al lector entrar en contexto. En la traducción inglesa, en cambio, se observa una censura aquí sí de clara matriz ideológica que lleva a “suavizar” e incluso a omitir parte del universo tan característico de estas novelas. Los cuatro ensayos, en síntesis,

plantean la necesidad de conseguir un texto aceptable, conforme a las necesidades del lector infantil que lo recibirá; abogan por una antilocalización – en términos de Bravo Villasante (Oittinen 2005: 110) – que eduque al niño a la intercultural; y coinciden en señalar las dificultades añadidas que supone la traducción de la LIJ, en la que existe un doble destinatario, especialmente patente en este caso, que cumple diversas funciones: por una parte es receptor implícito del tono irónico y paródico del texto, que se pierde en buena medida en las versiones estudiadas, ya que es mucho más fácil conservar el contenido del TO – incluso a veces la forma – que su efecto pragmático; por otra, es intermediario entre el texto y el niño y portador, por tanto, de una concepción específica de la LIJ que tendrá repercusiones tanto en la forma como en el contenido textual. En este caso, como decíamos, Lindo transgrede conscientemente ciertas convenciones de la LIJ que buscan preservar al niño de cuestiones consideradas “tabú” o de un lenguaje excesivamente desinhibido, cosa que no siempre será aceptada en el polisistema de llegada y dará lugar a diversas maniobras en la traducción. Por último, los cuatro ensayos revalorizan la figura de un traductor que nunca es “invisible” y que se esfuerza en cualquier caso por llevar a Manolito y a su “mundo mundial” – como él diría – a los lectores de otras culturas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABC (2008). “Manolito Gafotas ya habla inglés”, *ABC* 7.11.08
- ABÓS ÁLVAREZ-BUIZA, E. (1997). “La literatura infantil y su traducción”. En Miguel A. Vega y R. Martín Gaitero (eds.), *La palabra vertida*, Madrid: Complutense, pp. 359-370.
- ARGÜESO PÉREZ, O. (2000). “Entrevista. Elvira Lindo mucho más que la mamá de Manolito Gafotas”, *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 128, pp. 44-51.
- BAKHTIN, M. (1984). *Rabelais and his World*, Bloomington: Indiana University Press [trad. de Helène Iswolsky].
- CAÑETE, C. (2012). “Hablamos con Elvira Lindo del nuevo... ¡Manolito Gafotas!”. En *Vanity Fair*, 06.11.2012 <http://blogs.revistavanityfair.es/vanityshow/2012/11/06/hablamos-con-elvira-lindo-del-nuevo-manolito-gafotas/> (10.01.2013).
- CALVO, B. (2001). “El héroe de Carabanchel”, *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 135, pp. 54-56.
- CELIS, B. (2008). “¿Do you have libros, por favor?”, *El País*, 14.06.2008.
- COLOMER, T. (2002). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Madrid: Papeles de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- CHIERICHETTI, L. (2004). “El lenguaje de *Manolito Gafotas*”. En M. V. Calvi (ed.), *Variación lingüística y polifonía en la narrativa española contemporánea*, Viareggio: Baroni, pp. 69-91.
- EL PAÍS (1994). “Nace Manolito Gafotas, un personaje literario de Elvira Lindo”, *El País*, 14.11.1994.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, *Poetics Today* 11, 1, pp. 45-51.
- FERNÁNDEZ RUBIO, A. (1996). “Se publica ¡Cómo molo!, tercera entrega de Manolito Gafotas”, *El País*, 04.06.1996.
- FOUCAULT, M. (1976). *Historia de la sexualidad*, México: Siglo XXI.

FREESE, H. L. (1992). *Lapset ovat filosofeja. Ajatusmatkoja kasvaville ja Rasvattajille*, Jyväskylä: Gummerus.

GINART, B. (1999). “Antonio Muñoz Molina presenta y analiza en Barcelona la obra de Elvira Lindo, creadora de Manolito Gafotas”, *El País*, 23.01.1999.

GOETSCH, P. (1985). “Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen”, *Poetica* 17, pp. 202-218.

HOLLINDALE, P. (1997). *Signs of Childness in Children's Books*, Gran Bretaña (Stroud?): The Thimble Press.

LESPIAU, C. (1986). “Gargantua raconté aux enfants ou le problème de l’adaptation”. En D. Escarpit (ed.), *Attention! Un livre peut en cacher un autre... Traduction et adaptation en littérature d’enfance et de jeunesse*, Bordeaux: Nous voulons lire, pp. 211-233.

LORENZO, E. (2008). “Manolito Gafotas, niño sin inhibiciones”. En: <http://www.elviralindo.com/blog/manolito-gafotas/manolito-gafotas-nino-sin-inhibiciones/> (05.11.2012).

LORENZO, L. (2014). “Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil”, *Trans* 18, pp. 35-48.

MARCELO WIRNITZER, G. (2007). *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

MØHL, B y SCHACK, M. (1981). *När barn läser Litteraturupplevelse och fantasi*, Södertälje: Gidlunds.

O ITTINEN, R. (2005). *Traducir para niños*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Producción Documental [trad. de I. Pascua y G. Marcelo] [*Translating for Children*, Nueva York: Garland, 2000].

PASCUA FEBLES, I. (2002). “Traducción de la literatura para niños. Evolución y tendencias actuales”. En L. Lorenzo, A. M. Pereira y V. Ruzicka (eds.), *Contribuciones al estudio de la traducción de la LIJ*, Madrid: Dossat, pp. 91-113.

SCHLEIERMACHER, F. (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Madrid: Gredos [trad. y comentarios de V. García Yebra].

SHAVIT, Z. (1981). “Translation of Children’s Literature as a

Function of its Position in the literary Polysystem”, *Poetics Today* 2, 4, pp. 171-179.

— (1986). *Poetics of Children’s Literature*, Atenas/Londres: The University of Georgia Press.

TOURY, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: metodología de la investigación en estudios de traducción*, Madrid: Cátedra.

VILLENA, M. A. (1997). “El Lazarillo, Charlot y Woody Allen son los referentes de Manolito Gafotas, dice Elvira Lindo”, *El País*, 24.06.1997.

ZAVALA, I. M. (1993). “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”. En M. Diaz-Diocaretz y I. M. Zavala (eds.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol I, Barcelona: Anthropos.