

Traducción y tendencias recientes en la Literatura Infantil y Juvenil española

José Domingo Dueñas Lorente, Universidad de Zaragoza

Citation: Dueñas Lorente, J. D. (2015), "Traducción y tendencias recientes en la Literatura Infantil y Juvenil española", G. Bazzocchi, P. Capanaga, R. Tonin (eds.), *Perspectivas multifacéticas en el universo de la literatura infantil y juvenil*, *mediAzioni* 17, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

1. Introducción

La moderna Literatura Infantil y Juvenil española (LIJ), desde sus inicios en la etapa de la Transición democrática, muestra año tras año una notable dependencia de las traducciones. Su progresiva homologación con otras literaturas europeas se ha sustentado en buena medida en la incorporación de obras extranjeras, que a la vez que contribuyen a formar las trayectorias lectoras de niños y adolescentes vienen a ofrecer algunas referencias temáticas y estéticas a los autores autóctonos. Recordaba Michi Strausfeld (2001: 110), fundadora de Alfaguara Infantil y Juvenil y directora en su primera etapa, que en la editorial, con Jaime Salinas al frente, se proponían no sólo la modernización de la LIJ en España sino también su internacionalización: "‘globalicemos’ las cabezas -argumentaban- con buena literatura y buenas ilustraciones de todas partes para ampliar el imaginario, para crear una parcela con un imaginario común".

En un Estado plurilingüe, que reconocía en su Constitución de 1978 cuatro lenguas oficiales destinadas a servir como instrumento no sólo de comunicación sino también de formación y de transmisión cultural y que contaba con una escasa tradición en la LIJ en comparación con otros países del entorno, la traducción tenía que asumir necesariamente una función

relevante en la divulgación de los textos infantiles. Antes, ya en los años cincuenta, como señala Mónica Domínguez (2007: 521-524), se publicaron libros infantiles en ediciones dobles, catalán y castellano, y a partir de los sesenta fueron relativamente frecuentes las traducciones al catalán, gallego o vasco de obras de literatura infantil y juvenil aparecidas primero en castellano o en otras lenguas.

Como es bien sabido, en los inicios del periodo democrático surgen bastantes colecciones que han determinado en buena parte la trayectoria de la LIJ española a lo largo de estas décadas: en 1977 arrancaba Alfaguara Infantil/Juvenil, en 1978 nacía El Barco de Vapor de la editorial SM, al año siguiente Gran Angular, la serie juvenil de la misma editorial; en 1981 aparecían Tus Libros, de Anaya, y Austral Juvenil, de Espasa-Calpe. Y particularmente en sus primeros momentos, los diferentes catálogos se alimentan, como decimos, de títulos extranjeros, de manera que las obras de autores españoles son entonces escasas y tardías.

Así, la colección Gran Angular de SM no incluyó un libro de autor español hasta dos años después de aparecer: *Cinco panes de cebada* (1981), de Lucía Baquedano, que salió como el número 17. En la Serie Roja (a partir de 12 años) de la misma editorial únicamente se inserta un título de escritor español entre los veinte primeros publicados, *El perro loco* (1980), de Castillo Puche, y sólo a partir del número 50 (es decir, desde mediados de los años ochenta) se percibe un cierto predominio de nombres españoles. En la Serie Naranja, también de SM (a partir de 9 años), salieron solo dos obras no traducidas entre las diez primeras: *Fray Perico y su borrico* (1980), de Juan Muñoz, y *El mensaje de maese Zamaor* (1986), de Pilar Molina Llorente. En Alfaguara Juvenil, que se inauguraba con *La isla de Abel* del norteamericano William Steig, la primera obra no traducida fue *El hombrecito vestido de gris* (1978), de Fernando Alonso, número 11 de la serie, y no se incluye de nuevo un libro de autor español hasta el número 42, *Hispan e Iberia* (1981), de Rubén Caba. En la colección Moby Dick, de la editorial La Gaya Ciencia, sólo se insertan dos títulos escritos originariamente en español entre los veinte primeros: *Carnavalito* (1972, nº 2), de Ana María Matute, y *Cuentos del siglo XIX* (1978,

nº 13), antología de relatos de Clarín, Alarcón, Espronceda, Bécquer o Galdós, entre otros.

La relación de autores traducidos en aquellos años para las colecciones infantiles y juveniles resulta, en consecuencia, amplia y variada: por una parte, se traduce a los clásicos de la literatura infantil, como Jack London, Lewis Carroll, R. L. Stevenson, Mark Twain, Julio Verne; también a escritores propiamente para adultos que se incorporaban a catálogos infantiles, como León Tolstoi, E. Th. A. Hoffmann, Óscar Wilde, Dostoievski, Charles Dickens, etc., y de manera progresiva llegan asimismo por primera vez nombres contemporáneos de referencia en las literaturas infantiles y juveniles de otros países europeos: Maria Gripe, Michael Ende, Roald Dhal, Judit Kerr, Christine Nöstlinger, Gianni Rodari, Gerald Durrell, etc.

En España, todavía hoy el libro infantil y juvenil es el sector donde se da con diferencia un mayor porcentaje de traducciones: en 2006 el 47'1%, en 2007 el 43'1%, en 2008 el 42'2%, el 46'9% en 2009 o el 43'6% en 2010 (Ministerio de Cultura, 2011: 66). Hay que tener en cuenta, no obstante, que en estos datos se incluyen las traducciones entre las diferentes lenguas del Estado. Con todo, en 2010 -el último año del que contamos con datos oficiales- un 41'9% fueron traducciones del inglés, un 17'5% del castellano y un 12'5% del francés (*ibid.*). No hace mucho que Mónica Domínguez Pérez (2008) dedicaba su tesis doctoral a las traducciones de literatura infantil y juvenil en el seno de lo que denomina "la comunidad interliteraria específica española". Entre sus conclusiones cabe destacar que la vinculación de la LIJ con el sistema educativo ha fomentado el intercambio constante de títulos entre las distintas lenguas del Estado en un ámbito editorial que, con todas las deficiencias que se quiera, resulta ejemplar en este sentido en comparación con el de la literatura para adultos.

Aquí trataremos de revisar la relación entre traducción y tendencias propias de la LIJ en España. Pretendemos así analizar en alguna medida la constante tensión que se aprecia entre su internacionalización y la fidelidad a las propias tradiciones. Nuestra percepción de partida es que la LIJ se muestra más

abierta a tendencias extranjeras en el plano de la edición y de la lectura que en el de la producción. Los procesos creativos parecen apoyarse en referencias bien asentadas que solo se modifican de manera paulatina. Nos centraremos básicamente en dos expresiones recientes de “internacionalización”, que muestran diferencias importantes: por una parte, el éxito clamoroso del género fantástico a lo largo ya de más de una década, particularmente desde la saga de Harry Potter y, por otra, la expansión del libro-álbum, en especial desde los años 90 del pasado siglo XX.

Nos atenderemos sobre todo a la traducción al castellano desde idiomas extranjeros, aunque en alguna medida las conclusiones puedan aplicarse a lo que sucede en la literatura infantil y juvenil en las restantes lenguas del Estado, dado el trasvase permanente de títulos y de tendencias entre ellas. De cualquier modo, una aproximación parcial y somera como la nuestra no puede pretender que la validez de sus conclusiones sea demasiado amplia. Habrá que considerar los resultados como indicios que deberán ser confirmados por nuevas indagaciones.

Parece además evidente que la traducción y sus efectos en el gusto literario no se pueden entender al margen del sistema general de producción y difusión de la LIJ en España: esto es, un “modelo de negocio”, según señala Luis Arizaleta (2012: 8), basado en “la comercialización intensiva de novedades impresas en tiradas muy bajas”, o, lo que es lo mismo, en “la rotación ininterrumpida de nuevos títulos” mediante reimpressiones frecuentes que se acompañan de la descatalogación temprana de otras obras. En otros países, en cambio, se han establecido procedimientos bien diferentes. En Francia, por ejemplo, donde el volumen de negocio de la LIJ es considerablemente más elevado que en España, se apuesta con éxito por tiradas más amplias y por menos reimpressiones (Arizaleta 2012: 8).

Las casas editoriales tienden a concentrar sus esfuerzos en dos vertientes, en las novedades y en los títulos que tradicionalmente han resultado bien acogidos (Departamento de Investigación de SM, 2007: 9), y ello parece una prueba clara de que la LIJ en España continúa en proceso de consolidación

comercial. Es evidente, por otra parte, que la apuesta por la novedad supone que unos títulos sepulsen enseguida a otros, que muchas obras no cuenten con el tiempo necesario para su implantación o que se apueste desde los centros educativos por autores, colecciones o editoriales, a modo de marca o de garantía de calidad, más que propiamente por determinados títulos ya que los mediadores especializados apenas pueden llegar a conocer una mínima parte de lo que se edita año tras año. En definitiva, los apremios de la comercialización se imponen a menudo sobre otros factores, como la calidad literaria de los textos, su pertinencia temática o incluso su dosis de actualidad. Ello explica que en determinados estudios se acuda habitualmente a criterios de difusión y de venta más que al análisis de las obras.

No cabe duda, por otra parte, de que el fenómeno del *bestseller* se ha trasladado también a los textos infantiles y juveniles. Editores y distribuidores tantean los gustos del público y tratan de explotar al máximo las vetas que resultan mejor acogidas en cada momento hasta saturar prácticamente el mercado. Es lo que ha sucedido con la literatura fantástica; no tanto, con el libro álbum, menos sujeto a las pautas de la comercialización inmediata, seguramente porque no se trata de un producto que acepte fácilmente grandes tiradas o sucesivas reediciones al estar dirigido a un público iniciado y, en consecuencia, más reducido. De estas y otras diferencias entre ambos procesos trataremos a continuación.

2. La eclosión de la fantasía

En numerosas ocasiones se ha destacado en los últimos años la expansión de la narrativa de corte fantástico como un fenómeno editorial poco frecuente dadas su difusión y su persistencia, a partir sobre todo del éxito clamoroso y sorprendente en un principio de la saga de Harry Potter de J. K. Rowling. Recordemos que la primera novela de la serie, *Harry Potter y la piedra filosofal*, apareció en Gran Bretaña a mediados de 1997, que fue publicada en español en marzo de 1999 y que se trata de uno de los libros más vendidos de la

historia, alrededor de 110 millones de copias. La séptima y última entrega, *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte* salió en inglés en julio de 2007 y apareció en español en febrero de 2008, una obra que fue recibida -como se recordará- con una expectación insólita, y prueba de ello es que en las primeras 48 horas se vendieron 11 millones de ejemplares. También se recordará que la serie narrativa, cuya primera entrega había sido rechazada por varias editoriales, mereció enseguida un espectacular acompañamiento publicitario y dio origen a ocho películas producidas por la Warner Bros, la última estrenada a mediados de 2011. Como bien se sabe, la saga ha generado enciclopedias (Gràcia y De La Torre 2007), algunos estudios universitarios, infinidad de objetos con la imagen de los personajes o una serie enorme de imitaciones.

Ahora, ya con una cierta distancia, tal vez podamos apreciar mejor el legado de Potter. Aquí en particular intentaré una aproximación a la ascendencia narrativa que las novelas de J. K. Rowling han tenido en la LIJ española en castellano. Con cierta frecuencia se ha incidido en la relevancia de la saga, más desde criterios comerciales que literarios, en su capacidad para modificar e incrementar los hábitos de lectura de niños y adolescentes o para establecer nuevas tendencias. Así, en el momento de hacer balance de las últimas tres décadas de la LIJ en España, Victoria Fernández (2008: 105), escribía:

Pero el auténtico fenómeno estaba por aparecer y lo hizo en el año 1999, cerrando década y siglo, y de la mano de la pequeña editora catalana Emecé (después Salamandra): *Harry Potter y la piedra filosofal*, el primer título de la saga de J. K. Rowling, llegó sin hacer ruido para convertirse en el fenómeno editorial del siglo en todo el mundo, para poner de moda un género -el *fantasy*- emulado hasta el hartazgo y que monopolizaría toda la década siguiente, pero también para romper el tópico de que “a los niños no les gusta leer”. [...] Aunque en el caso de Potter, extraordinariamente promocionado por una espectacular campaña de *marketing*, por las sucesivas adaptaciones cinematográficas, por los apasionados debates en Internet, resulta difícil separar el factor lectura del factor adicción. La *pottermanía* se convirtió en una moda a la que pocos -lectores y no lectores; niños, jóvenes y adultos- han podido sustraerse, y que ni siquiera el fin de la saga en 2007 (en España en 2008) ha conseguido agotar.

El “fenómeno Potter”, por seguir con la expresión de Victoria Fernández, vino a extremar, en cualquier caso, en el terreno de la literatura infantil el comportamiento sociológico propio del *bestseller*, tanto en lo que respecta a editores y promotores como en lo que concierne a la reacción del público lector. Ciertamente, el caso de la saga de J. R. Rowling adquirió proporciones excepcionales, aunque no se trata en absoluto de un fenómeno singular. Más tarde, diversas propuestas también dentro del marco de lo fantástico, series agrupadas a menudo en trilogías o tetralogías, han logrado sucesivamente altos índices de difusión y de venta.

Todavía no había concluido la serie de Potter cuando consiguió una considerable resonancia la “moda romántico-vampírica” (en palabras de Fernández 2011: 29), con la saga de *Crepúsculo*, de la estadounidense Stephenie Meyer, que consta de cuatro novelas: *Crepúsculo* (2005), *Luna nueva* (2006), *Eclipse* (2007) y *Amanecer* (2008), y que dio lugar a cinco películas. Por las mismas fechas, la escritora alemana Cornelia Funke lograba éxitos resonantes con *Corazón de tinta* (2004), *Sangre de tinta* (2005) y *Muerte de tinta* (2008), donde el mundo de los libros adquiere vida propia de manera que sus personajes conviven con los protagonistas de la trilogía. Más tarde Funke inició la serie *Reckless*, de la que hasta el momento han aparecido dos títulos, *Reckless. Carne de piedra* (2010) y *Reckless. Sombras vivientes* (2012), traducidos enseguida a numerosas lenguas. En parecidos parámetros sociológicos se inscriben las novelas de la autora norteamericana Maggie Stiefvater, protagonizada por hombres-lobo, una trilogía que consta de *Temblores* (2009), *Rastro* (2010) y *Siempre* (2011). Recordemos, por otra parte, que esta atmósfera de proclividad a lo fantástico ha propiciado además, entre otras cosas, la recuperación de *Las Crónicas de Narnia*, de C. S. Lewis, a cargo de la editorial Destino, una de cuyas historias fue llevada al cine con notable acogida, o que se tradujera el único libro que permanecía inédito en España de J. R. R. Tolkien, *Las aventuras de Tom Bombadil* (Fernández 2006: 47).

Con todo, los títulos citados no agotan evidentemente el fenómeno editorial que describimos. La veta fantástica, aunque con menor vigor que en años anteriores, continúa abierta en la LIJ española, y en virtud sobre todo de

autores extranjeros. Señalaba no hace mucho Victoria Fernández (2008: 105) que una de las “consecuencias positivas” del auge de lo fantástico era la incorporación de nuevos escritores españoles a esta modalidad literaria, y citaba el ejemplo de Laura Gallego, “la ‘reina’ indiscutible”, con sus *Memorias de Idhún* (2004-2006), Maite Carranza, con la trilogía *La guerra de las brujas* (2005-2007), Rafael Ábalos, Santiago García-Clairac, etc.

Sin negar, evidentemente, que la avalancha de literatura fantástica haya impulsado en alguna medida la creación interna de parámetros semejantes, no hay que olvidar que antes de la eclosión internacional de lo fantástico diversos autores españoles ya cultivaban a su manera esta misma veta, a veces de modo específico, a veces en combinación con otros ingredientes como el misterio, la aventura o el suspense. Es el caso bien evidente de Joan Manuel Gisbert, que iniciaba su andadura literaria con un título bien significativo en este sentido, *Escenarios fantásticos* (1979), y que ha mantenido a lo largo de su ya amplia trayectoria la incursión en lo fantástico como uno de sus principales resortes creativos: *El misterio de la isla de Tokland* (1982), *La mirada oscura* (1997), *El secreto del hombre muerto* (2002), *El lugar de los murciélagos* (2003), *La voz de la madrugada* (2005), *Los caminos del miedo* (2007), etc., son ejemplos de lo que señalamos. También la obra narrativa de José María Latorre se desarrolla de modo persistente entre la fantasía, el misterio y el terror: así, *La leyenda del segundo féretro* (2000), *La mirada de la noche* (2002), *El palacio de la noche eterna* (2003), *En la ciudad de los muertos* (2011), entre otros títulos. Agustín Fernández Paz, escritor en gallego, ha acudido asimismo al misterio y a la fantasía como trasfondo de buena parte de sus historias: por ejemplo, *Cartas do inverno* (1995), varios cuentos de la colección *Amor dos quince anos*, *Marilyn* (1995), *Aire negro* (2000), etc. Además hay que señalar frecuentes incursiones en este mismo terreno por parte de otros muchos autores: Martínez Menchén (*La huida*, 1988), Xavier Docampo (*Cuando de noche llaman a la puerta*, 1995), Eliacer Cansino (*El misterio Velázquez*, 1998), César Mallorquí (*La catedral*, 2000), Xosé A. Neira (*Los ojos sin parpados*, 2002), etc.

Por otra parte, si atendemos a las referencias hipotextuales de los libros de Laura Gallego, máxima representante en estos últimos años de la vertiente fantástica en la LIJ española, como suele recordarse, podremos comprobar que la escritora valenciana tiende a fundamentar sus historias en tradiciones que no tienen mucho que ver con los grandes éxitos que llegan periódicamente de otros países. Con frecuencia, en las obras de la autora se manifiesta su condición de estudiosa de la literatura española y europea y una clara proclividad hacia la cultura de la Edad Media: así, en *Finis Mundi* (1999), la azarosa vida de un juglar medieval articula un mundo entre la fe y la superstición en que se plasman las creencias milenaristas de finales del siglo X; en *La leyenda del Rey Errante* (2002), la propia autora agradece a su profesora de literatura árabe sus conocimientos de poesía árabe clásica, que le habían servido para construir la atmósfera argumental del relato; también en la trilogía *Memorias de Idhún* (2004-2006), donde el componente fantástico se acentúa con respecto a los títulos anteriores, la reconstrucción de la mentalidad medieval europea resulta decisiva en la configuración de las historias. Y su reciente obra, *Donde los árboles cantan* (2011), que le ha reportado el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 2012, se asienta en el mundo de la caballería andante.

Con todo, se puede decir, en mi opinión, que el aluvión de literatura fantástica expandido ininterrumpidamente desde finales del siglo XX mediante la estrategia comercial del *bestseller* ha calado en España en el caso de los lectores, pero bastante menos en el terreno de la creación, esto es, se han impulsado o reorientado hábitos de lectura pero apenas se han alterado las tendencias temáticas o estéticas autóctonas, seguramente porque no se ha entendido como una propuesta literaria tan radicalmente novedosa como a veces se ha dicho o porque ya se contaba con tradiciones de corte fantástico a las que los escritores no han renunciado. La incidencia, por lo tanto, de la narrativa fantástica importada desde finales del XX resulta, en mi opinión, más tangencial de lo que a menudo se apunta. Ha sido sobre todo, como decimos, un acontecimiento de promoción y consumo literario que mantiene aún importantes secuelas. Así, con relación al año literario de 2011, Victoria

Fernández (2012: 40) constataba “un cierto cambio de tendencias, que parecen propiciar el regreso del realismo frente al desgastado y arrollador *fantasy* de la última década”. Sin embargo, al año siguiente, 2012, apuntaba (*ibid.*: 123) que la veta fantástica “parecía agotarse”, pero “se resiste a desaparecer”.

Parece, por otra parte, claro que el fenómeno comercial del *bestseller* logra sus propósitos sobre todo entre aquellos lectores que han desarrollado una determinada trayectoria lectora en algunos momentos de su vida, pero que a la hora de tomar sus decisiones de lectura son particularmente sensibles a condicionantes externos, así, a las promociones editoriales que incorporan en sus mensajes un componente identitario, a modo de pertenencia a un determinado grupo, los cientos de miles de personas que ya han comprado o leído un determinado título. Se trata posiblemente de ese modelo de lector descrito por Larrañaga y Yubero (2005: 55-57) como “falso lector”, es decir, alguien un tanto escindido entre la alta consideración social o grupal que se le atribuye a la lectura y los menguados hábitos lectores que ha logrado desarrollar por sí mismo.

3. El libro-álbum: otra historia

Bien distinto es, en mi opinión, el caso del libro-álbum. Se trata, como es bien sabido, de una modalidad emergente desde hace varias décadas, con un apreciable componente de fenómeno internacional, que parece arraigar admirablemente en culturas distintas. Y en este caso sí cabe hablar de un acontecimiento no solo editorial sino también creativo de carácter profundamente innovador que, claro está, no podemos abordar en estas escasas páginas con la necesaria hondura. Me referiré, pues, únicamente a la incorporación del álbum a la LIJ española en los últimos años, solo a modo de contraste con la vertiente fantástica, con el propósito de poner mejor de relieve las diferencias entre un caso y otro.

En los últimos años han sido muchos los intentos de definición del álbum infantil. No nos ocuparemos aquí de la aproximación teórica a un fenómeno

que se ha catalogado como “nuevo género editorial” (Goldin 2006), aunque sí parece conveniente destacar de manera sucinta algunos de sus rasgos más propios. Así, siguiendo a David Lewis, Teresa Durán (2009: 202), destaca su condición de objeto cultural, la interrelación experimental entre dos lenguajes distintos, palabra e imagen, en el proceso de construcción del sentido o la búsqueda de un público infantil y adulto a un tiempo, todo lo cual lo convierte en “un artefacto que puede contemplarse como testimonio de la evolución cultural, social, tecnológica y artística de nuestro tiempo”. Y en palabras de D. Lewis (cit. por Durán, *ibid.*), en “una de las formas más extraordinarias e innovadoras de la literatura contemporánea”.

Recordaba Durán (*ibid.*: 207-208) que los álbumes de Brunhoff, protagonizados por el elefante Babar, llegaron a Cataluña en 1957 y las historias de Pere Castor, de Paul Faucher, en 1962; una y otra serie habían aparecido en Francia en los años treinta y se suelen considerar, como es sabido, entre las primeras muestras del libro-álbum en sentido moderno, si bien, la configuración del género en su concepto plenamente actual no tuvo lugar hasta los años sesenta. Por ello, Teresa Durán (*ibid.*: 211-212) se anima incluso a señalar varios títulos aparecidos en aquellos años como fundacionales del género tal y como lo entendemos hoy: la autora cita, en este sentido, algunas obras que surgieron en todos los casos de la mano de diseñadores publicitarios, *Pequeño azul y pequeño amarillo* (1959), de Leo Lionni; *Donde viven los monstruos* (1963), de M. Sendak; *El globito rojo* (1967), de Iela Mari, o *Flicts* (1968), de Ziraldo. En todos estos casos, señala Durán (*ibid.*: 211), “[s]e prioriza el ingenio formal como forma metaficcional de comunicación, y se rompen los vínculos con lo que hasta entonces se consideraba cuento infantil, cosa que realmente subsistía en Babar y en los *Albums de Pere Castor*”.

Conviene recordar que de los textos mencionados, *Donde viven los monstruos* cuenta con una amplia trayectoria en castellano, ya que fue traducido en 1984 y actualmente alcanza dieciocho reediciones en Alfaguara Infantil, pero los restantes han sido incorporados a editoriales españolas en fechas recientes: *Flicts* fue traducido en 2001, *Pequeño azul y pequeño amarillo* es incorporado en 2005 al catálogo de Kalandraka, y *Globito rojo* al año siguiente, 2006.

A tenor de las publicaciones recientes, puede pensarse que el libro-álbum en particular y el ilustrado en general constituyen en los últimos años la principal apuesta de las editoriales españolas en el campo de la LIJ, todavía más tras el relativo o aparente declive de la narrativa fantástica. Así, en torno a la ilustración nacían de golpe en 2010, como constataba Fernández (2011: 33), “cinco pequeñas empresas editoras -más vocacionales que mercantiles, sin duda-, que apuestan por poner en circulación ‘esos libros especiales’ que nadie más que ellas editarían». Se refería la autora a *Los cuatro azules*, *A buen paso*, *M1C (Milyuncuentos)*, *El Jinete Azul* y *Milimbo*, empeños que califica además (*ibid.*) como “aventuras de alto riesgo y mucho mérito”. De este modo, la estudiosa viene a subrayar propiamente los rasgos de estas propuestas editoriales -empeño vocacional, elevado riesgo empresarial, pero también artístico- que las diferencian claramente de otros casos presididos, cabe pensar, por la rentabilidad económica o la seguridad empresarial.

Al mismo tiempo, otras editoriales ya consagradas han optado por nuevas líneas de publicación dedicadas al libro ilustrado o al álbum en particular, de manera que apenas ninguna se ha quedado al margen del auge reciente de la ilustración en sus múltiples variantes. Aunque ya se puede rastrear en los años noventa una cierta incorporación de los álbumes infantiles al mercado español, lo cierto es que el fenómeno editorial como tal tiene lugar en los inicios del siglo actual. En este proceso, y de manera reciente, se observa que cada sello editorial busca identificarse ante el lector con uno o varios autores en particular, de los que traduce y publica toda su obra.

Así, Edelvives descubrió para el público español a Rébecca Dautremer, ilustradora y más ocasionalmente escritora francesa, de la que viene traduciendo con prontitud la mayor parte de sus títulos: *Princesas olvidadas y desconocidas*, con texto de Philippe Lechermeier, aparecido en 2004 y trasladado al año siguiente al castellano; *Nasrudín*, escrito por Odile Weulersse, que apareció en 2005 en francés y en 2006 en castellano; *Sentimiento*, con texto de Carl Norac (2005, traducción de 2006), o *Diario secreto de Pulgarcito* (2009, traducido en 2010), nueva colaboración entre Dautremer y Lechermeier. También apuesta indefectiblemente Edelvives por

Benjamin Lacombe, ilustrador francés de pautas estéticas no muy distintas de las de Dautremer. De Lacombe, Edelvives ha publicado *Cuentos silenciosos*, pop-up de espectacular diseño sin texto; *Genealogía de una bruja* (2010), con texto de Sébastien Perez, *Blancanieves* (2011), a partir de la versión de los hermanos Grimm, o, entre otros, *Ruiseñor* (2012), escrito también por Sébastien Perez.

Las primeras obras de Jimmy Liao tardaron en llegar al mercado español una década, sin embargo, las recientes se trasladan de manera inmediata al catálogo de Barbara Fiore: *Secretos del bosque*, el primer álbum del autor taiwanés es de 1998 y no fue traducido hasta 2008; *El pez que sonreía*, del mismo año (1998) se traduce en 2010; *El sonido de los colores*, de 2001 y *Hermosa soledad*, de 2003, o *Desencuentros* (2006) llegan en 2008, el año en que la editorial asentada en Cádiz incorpora las obras del autor a sus colecciones; desde entonces las traducciones se suceden de manera casi inmediata al texto original: *La noche estrellada* (2009, traducción de 2010), *Soy feliz* (2011, traducido en el mismo año), *No soy perfecta* (2011, traducción de 2012). Antes, también Barbara Fiore descubría a Shaun Tan, de quien tradujo en 2005, *El árbol rojo* (2001) y *La cosa perdida* (2000), o más recientemente, *Cuentos de la periferia* (2008), obra traducida en el mismo año de su publicación.

Algo semejante es lo que viene sucediendo con los títulos de Jutta Bauer, de quien la editorial Lóguez traduce desde hace unos años casi toda su obra: *Madrechillona* (2000, traducción de 2001); *Él ángel del abuelo* (2001, traducción de 2002); *Bona Nox* (2005, traducción de 2006); *Sencillamente tú* (2006, traducido en 2007), *Una pequeña casa en el bosque* (2012, traducido el mismo año). El ya clásico *Selma* (1997), la historia de la oveja que explica en qué consiste para ella la felicidad, fue incorporado al catálogo de Los Cuatro Azules en 2008 (*vid.* González 2006, 2013).

También en los últimos años se ha acentuado la recuperación de autores, que podríamos catalogar de clásicos en el terreno del libro-álbum, cuyos primeros títulos se incorporaron generalmente al mercado español ya en los años

ochenta y noventa. Así, el holandés Leo Lionni, de quien Lumen ya tradujo varias obras en los noventa, ha merecido recientemente un nuevo impulso a través de Ekaré (*Una piedra extraordinaria*, 2006) y sobre todo de Kalandraka, que ha incorporado varios títulos a sus catálogos con versiones en castellano, catalán, gallego, euskera y portugués: *Pequeño Azul y Pequeño Amarillo* (1959), permanecía inédito en España hasta 2005, momento en que Kalandraka lo recupera; *Frederick* (1963) y *Nadarín* (1963) habían sido traducidos por Ana María Matute para Lumen (en 1993 y 1995, respectivamente), y han sido reeditados por Kalandraka en 2004 y 2007 con nueva traducción de Xosé Manuel González. *El sueño de Matías* (1991), que había sido traducido por Esther Tusquets por encargo de Lumen (1993) ha sido asimismo insertado recientemente por Kalandraka (2013) en sus catálogos en las distintas lenguas oficiales del Estado español y en portugués.

No muy distinto es el caso de Eric Carle, autor publicado en los últimos años por Kókinos y cuyas obras apenas se conocían en España hasta fechas recientes. Su primer título, *Oso pardo, oso pardo, ¿qué ves ahí?* (1967), ha sido reeditado en 2011 con traducción de Esther Rubio, quien se ha ocupado de la mayor parte de las obras de Carle. *La pequeña oruga glotona* (1968) fue recuperado para el mercado español en 2003, también por Kókinos; *El grillo silencioso* (1990) fue traducido en 2003, *El camaleón camaleónico* (1975) y *La mariquita gruñona* (1977) en 2004 y *Don Caballito de Mar*, cuyo original es de 2004, fue traducido al año siguiente.

Anthony Browne es uno de los clásicos que antes llegó al castellano, en su caso a través del Fondo de Cultura Económica de México, editorial que mantiene los derechos de sus títulos: *Gorila*, de 1983, fue traducido diez años después, por la misma época en que se conocía la serie de Willy; *El libro de los Cerdos*, de 1986, y *El túnel* (1989), eran traducidos en 1993, desde entonces se ha reducido considerablemente la distancia entre la obra original y su traducción, como puede apreciarse en títulos como *Voces en el parque* (1998, traducción de 1999), *En el bosque* (2004, con traducción del mismo año), *Ramón preocupón* (2006 en inglés y castellano), etc.

La avalancha del libro ilustrado ha supuesto asimismo la recuperación de obras desconocidas de autores de referencia, por ejemplo, *Hombre Luna* (2012), título de Tomi Ungerer que no había sido editado en castellano, o *Doña Eremita sobre ruedas* (2012) de Quentin Blake, etc., también hay que reseñar la incorporación al mercado español de nuevos nombres, así, en 2012 SM publicó el primer álbum del taiwanés Page Tsou, ganador del Premio Internacional de Ilustración Feria de Bolonia-Fundación SM 2012, o las ilustradoras inglesas Emily Gravett o Polly Dunbar, que han empezado a publicar con McMillan y Kókinos, respectivamente (Fernández 2013: 129).

En estas circunstancias, apreciaba Fernández hace unos años (2006: 40) que el aluvión de nombres extranjeros provocaba que los ilustradores españoles se vieran abocados a trabajar más en otros países europeos, Japón o Estados Unidos que en España, y hasta el momento no parece que las condiciones hayan cambiado de manera significativa, lo que no obsta para que cada cierto tiempo surjan con fuerza nuevos autores o se constate la consagración de otros.

Con todo, tal vez podamos apuntar ciertas conclusiones al respecto, aunque sea a modo de indicio o síntoma: el auge editorial de la ilustración se presenta como un fenómeno de rasgos universales, de manera que en los últimos años confluyen en la misma oferta títulos de autores que pertenecen a culturas en principio muy dispares (Taiwán, Australia, Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos, México, Chile, etc.), tal vez debido a que el código de la imagen permite una más fácil internacionalización que la palabra; en los últimos años, se aprecia que es a menudo el nombre del ilustrador más que el del escritor el que sirve para identificar los rasgos de un determinado producto, de una determinada forma de hacer, de modo que los contratos editoriales a largo plazo se establecen en ocasiones con ilustradores o ilustradoras independientemente de los autores de los textos. Por otra parte, la ilustración se plasma cada vez con mayor libertad en cuanto a la ocupación del espacio, a su relación con el texto, a su composición o a la hora de establecer una comunicación con un determinado receptor modelo, de manera que la clasificación de las obras en función del público (niños o adultos) se hace

progresivamente menos significativa. Sí parece, en cualquier caso, que se ha de tratar de un público ciertamente iniciado (y, en consecuencia, no demasiado amplio) a la hora de interpretar no sólo los códigos de partida (imagen y palabra), sino también las variadas y complejas formas de interrelación que establecen entre sí en la construcción del sentido.

La propia tarea del traductor se altera y complica, sin duda, en la medida en que las obras buscan un público cómplice, pero sin distinciones de edad. Téngase en cuenta que, como apuntaba Yuste Frías (2006: 190), el traductor aporta inexcusablemente su visión de las cosas, así, en el caso de la literatura infantil una determinada percepción de la infancia.

Por otra parte, los textos ilustrados sobrepasan día a día las clasificaciones y moldes genéricos establecidos hasta el momento; por ejemplo, nacía recientemente la novela gráfica como desarrollo del cómic tradicional, también sucede que los conceptos de libro-álbum y libro ilustrado se han de modificar progresivamente conforme aparecen nuevas obras (piénsese, en este sentido, en la propia variedad que ofrecen los libros de Jimmy Liao o de Shaun Tan, etc., y la difícil clasificación que comportan).

El auge reciente de la ilustración parece que puede entenderse como una defensa de las virtualidades del libro en su formato tradicional frente a los nuevos soportes digitales. Así, se explota el color, la textura, el tamaño o la propia estética del libro como obra de arte frente a las posibilidades que ofrecen los procedimientos digitales de comunicación.

Se trata, en suma, de un fenómeno de mayor calado, esto es, de mayor capacidad de transformación cultural y creativa que la expansión de los relatos de corte fantástico, que hemos reseñado más arriba. Tal vez porque las referencias hipertextuales de carácter visual permiten una mayor universalización de las obras, tal vez porque la invasión de la imagen que preside nuestro mundo precise asimismo de una deliberada elaboración artística y de un proceso de aprendizaje, como parecen exigir los álbumes infantiles o el libro ilustrado en general. En virtud de esta última circunstancia,

pensaba Rosa Tabernero (2009: 38) que el libro-álbum requiere de “una forma de leer en que los términos ‘promoción y hábito’ chirrían estrepitosamente. Quizá, por qué no, hubiera que hablar de educación. Es lo que suele ocurrir con el arte”.

Bibliografía

Arizaleta, L. (2012) “Cuatro barreras para la educación literaria”, *Peonza* 102: 5-13.

Departamento de Investigación de SM (2007) “La LIJ se hace mayor”, en VV. AA. *Anuario sobre el libro Infantil y Juvenil 2007*, Boadilla del Monte (Madrid): SM, 9-16.

Domínguez Pérez, M. (2007) “Traducciones canonizadoras: las traducciones posteriores de las literaturas periféricas del ámbito español al castellano”, en P. Cerrillo Torremocha, C. Cañamares Torrijos y C. Sánchez Ortiz (eds) *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 521-527.

Domínguez Pérez, M. (2008) *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980)*, Santiago: Universidad de Santiago de Compostela. En línea en <http://dspace.usc.es/bitstream/10347>.

Durán, T. (2009) *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*, Barcelona: Octaedro-Rosa Sensat.

Fernández, V. (2006) “Actividad editorial: Nunca de clásicos tan bien servidos”, en VV. AA. *Anuario sobre el libro infantil y juvenil 2006*, Boadilla del Monte (Madrid): SM, 39-55.

Fernández, V. (2008) “Treinta años de LIJ en España”, en VV.AA. *Anuario del libro Infantil y Juvenil 2008*, Boadilla del Monte (Madrid): SM, 99-109.

Fernández, V. (2012) “España. Características y tendencias”, en VV.AA. *Anuario Iberoamericano sobre el libro Infantil y Juvenil 2012*, Madrid: Fundación SM, 121-132.

Fernández, V. (2013) “Quien resiste, gana”, en VV.AA. *Anuario Iberoamericano sobre el libro Infantil y Juvenil 2013*, Madrid: Fundación SM, 123-132.

Goldin, D. (2006) “El álbum, un género editorial que pone en crisis nuestro acercamiento a la lectura”. En línea http://www.nuevashojasdelectura.com/paginas/dossier_R12.html.

González, L. D. (2006) *Bienvenidos a la fiesta. Diccionario-guía de autores y obras de literatura infantil y juvenil*, Valladolid: Dossat.

González, L. D (2013) *Bienvenidos a la fiesta. Cuaderno de notas y diccionario de literatura infantil y juvenil*. En línea <http://www.bienvenidosalafiesta.com/>

Grácia, C. y L. De La Torre, (2007) *Enciclopedia Harry Potter. La primera guía completa no oficial del mundo*, Badalona: Ara Ideas.

Larrañaga, E. y S. Yubero, (2005) “El hábito lector como actitud. El origen de la categoría de ‘falsos lectores’”, *Ocnos. Revista de Estudios sobre lectura*, 2: 43-59.

Ministerio de Cultura (2011) *Panorámica de la edición española de libros 2010*, Madrid: Ministerio de Cultura.

Strausfeld, M. (2001) “La ‘globalización de las mentes’ en la literatura infantil y juvenil. Testimonio de una editora, desde la Transición al siglo XXI”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 42-43: 101-110.

Taberner, R. (2009) “Leer mirando. El libro-álbum en la promoción de hábitos lectores. Claves para una poética de su lectura”, en VV.AA. *Literatura Infantil y Matices*, Tarazona (Zaragoza): Tarazona Monumental, 9-44.

Yuste Frías, J. (2006) “Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil”, en A. Luna Alonso y S. Montero Küpper (eds) *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo: Universidade de Vigo, 189-201.