

**Peter and Wendy, de J.M.Barrie:**  
**Tres traducciones de un clásico**

Marisa Fernández López  
Univ. de León

La traducción de obras infantiles y juveniles ha sido considerada durante bastante tiempo tarea poco valiosa y a la que los editores no destinaban recursos suficientes. En términos generales, esto es así cuando se aplica a las ediciones de literatura popular, pero cuando se han traducido obras incluidas en el canon de la LIJ el comportamiento de algunos editores en la selección del traductor ha sido diferente. Este es el caso de *Peter and Wendy* de Barrie (1911), obra singular en sí misma que ha recibido un tratamiento especial en nuestro país más cercano al de la traducción de la literatura para adultos.

*El autor y su obra*

Sir James Mathew Barrie (1860-1937), nació en Kirriemur al norte de Dundee en Escocia. Se graduó en la universidad de Edimburgo y se doctoró en Oxford. Fue *Rector* de la universidad de St Andrews (1919-1922), *Chancellor* de la de Edimburgo (1930-1937) y enseñó en Oxford y Cambridge. En 1913 se le concedió el título de *Baronet* y en 1922 la *Order of Merit* (Kirkpatrick, 1985: 61). Barrie no sólo fue un reconocido profesor universitario, sino también un fecundo dramaturgo, novelista, periodista y, sobre todo, el creador de uno de los mayores mitos de la literatura infantil y juvenil (LIJ) mundial: Peter Pan.

Un autor tan anómalo por su trayectoria profesional dentro de lo que es el standard en la LIJ, produjo una obra, un conjunto de obras,

singular. *Peter and Wendy* ha de entenderse (ya sea la versión teatral de 1904 ó la novela de 1911), como un reflejo de todas las vivencias del autor (recuerdos de niñez, insatisfacciones de su vida privada, fracaso matrimonial, etc.). La génesis de Peter Pan se encuentra en una colección de cuentos para adultos *The Little White Bird* publicada en 1902 en la que aparece por primera vez el personaje de Peter Pan (Darton, 1982: 309) y de la cual deriva la obra teatral *Peter Pan, The Boy Who Would Not Grow Up* estrenada en Londres en diciembre de 1904 (Kirpatrick, 1985: 62) y que constituyó un éxito de aceptación de público y crítica. Posteriormente, también inspirado en su obra de 1902, publica *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), considerada más una obra para bibliófilos que una creación propia del corpus de la LIJ (Rose, 1984: 27).

Tras el estreno de *Peter Pan*, Barrie no tuvo intención de crear una versión novelada, sólo el éxito fulgurante de la misma y sobre todo la insistencia de sus editores O.U.P. y Hodder & Stoughton, consiguieron que cambiara de parecer, decidiéndose finalmente a escribir una novela basada en la obra teatral (Mackail, 1941: 400). La influencia del fenómeno cultural sobre el texto escrito se aprecia en las sucesivas modificaciones del título en favor del personaje-mito creado. Así la primera edición de Hodder & Stoughton de 1911 se tituló *Peter and Wendy*, el título cambia a *Peter Pan and Wendy* en la edición de 1915 (O.U.P.) (Carpenter, 1984: 404) y finalmente la edición de Puffin de 1967 se titula *Peter Pan*. La identificación con el personaje y la obra teatral (mismo título) es así completa. La obra original y su novelación tienen en común, salvo dos capítulos añadidos a la forma narrada, trama, personajes, y situaciones. El número de personajes es elevado y la génesis de los mismos sirve para trazar la vida de Barrie, lector incansable de Ballantyne y Stevenson. Por ejemplo, la isla de *Neverland* tiene su origen en *The Coral Island* (1). Peter Pan ("*All children, except one, grow up*" p. 7A)(2) es sin duda su hermano David, muerto a los trece años en un accidente mientras patinaba. En 1894 se casó con la actriz Mary Ansell. La falta de hijos hizo que su mujer desplazara el afecto de pareja hacia los perros, y *Porthos*, un sanbernardo, fue sin duda el *Nana* de la obra. Su fracaso matrimonial, que acabó en divorcio en 1909, hizo que se dedicara a los hijos de los demás. A la hija de su editor W. E. Henley la llamaba "my Wendy" nombre inexistente hasta entonces y que asignará a la protagonista de su obra. Una vez más el fenómeno cultural que ha supuesto el mito de Peter Pan ha sido el causante de que hoy en día el nombre de Wendy,

inventado por Barrie, sea corriente en los países anglosajones (Townsend, 1983: 106). Los Darling son el trasunto de los Llewelyn Davies, matrimonio al que Barrie estuvo estrechamente unido, al punto de adoptar a los hijos de éstos cuando ambos fallecieron (Green, 1954). Los indios proceden de las obras de Fenimore Cooper (Darton, 1982: 310) y para las figuras de los piratas Barrie estudió la *General History of the Most Notorious Pirates* (1724) de Charles Johnson. La figura de Hook tiene sus orígenes en un cartero escocés Hooky Crewe, que aparece en una de sus primeras obras, *Auld Licht Idylls* (1888) "so called because an iron hook was his substitute for a right arm" (cit. Carpenter, 1984: 405).

Cuando, finalmente, Barrie se decidió a escribir una novela sobre Peter Pan se encontró ante una situación anómala en la historia de la literatura infantil: debía escribir una narración sobre un mito que él mismo había creado, su obra teatral no sólo había sido un éxito sino que formaba ya parte del canon de la LIJ. Por tanto, se requería una versión novelada acorde con un clásico, pues ya tenía un puesto en la historia de la literatura infantil antes de ser escrito (Green, 1954: 115). Con estas premisas se entienden las características de *Peter and Wendy*. Barrie intentó crear un texto definitivo dentro de la LIJ (Rose, 1984: 77).

La estructura del relato sigue, en lo básico, algunos de los mecanismos clásicos de la narrativa de la LIJ tales como la circularidad, el retorno a la seguridad del hogar tras haber completado un ciclo de aventuras. Otro artificio clásico en el género es el recurso del narrador oral transferido a medio escrito de Hunt (1991: 118), recurso que conduce, en escritores poco dotados, al cliché y que permite evasiones y cortes en el relato. Barrie intentó apartarse de la generalidad al uso y lo hace violando normas narrativas habituales en la LIJ hasta principios de siglo. No mantiene los principios de pureza del lenguaje (lenguaje como reflejo inmediato del mundo real) ni la organización clara del mismo (estructuras sencillas y facilidad en la identificación del narrador y los personajes).

En *Peter and Wendy* coexisten un lenguaje clasicista (con estructuras arcaizantes y latinismos) y un inglés elemental. Un examen del uso del lenguaje muestra que el estilo elevado se usa cuando Hook va a aparecer en escena. La clave del uso de este artificio es la prehistoria de Hook que estudió en Eton. En la novela esta referencia es sesgada, sólo es accesible al lector que conozca la obra teatral o esté inmerso en el sistema cultural inglés. Así por ejemplo, mientras

en la obra teatral Hook muere diciendo *Floreat Etona*, en la novela lo hace con un *Bad form*. Esta y otras características *overt* (House, 1977: 246) del texto plantean, como veremos problemas en las traducciones españolas.

El peculiar lenguaje de *Peter and Wendy* ocasionó al ser adoptada la obra en 1915 por el *Board of Education* (BOE) como libro de lectura en las "Public Elementary Schools" se pidiera a Barrie que hiciese una versión simplificada en la que se prescindiera del lenguaje "literario" conservando sólo aquel considerado aceptable para ese nivel educativo, esto es, aquél que tuviera un *direct, simple, unaffected style* (BOE Circular, 1912: 31-32)(cit. Rose, 1984: 119). Para las "Secondary Schools" se consideraba en cambio aceptable el texto íntegro.

La complejidad del narrador, acentúa las dificultades de lectura de la novela para lectores a los que se supone un conocimiento insuficiente de las estructuras narrativas. Desde la primera página el narrador es protéico. Inicialmente se nos presenta a un narrador clásico omnisciente en tercera persona. Inmediatamente se introduce el recurso del *storyteller*, transformándose seguidamente en un narrador deficiente, que no conoce lo suficiente porque participa como actor, al transferirse al personaje de Wendy. Estas metamorfosis suceden varias veces en la obra obteniéndose como resultado un texto complejo que, a semejanza de la *Alice in Wonderland* de Carroll, es más conocido por el lector infantil a través de las versiones simplificadas o adaptaciones a otros medios (a menudo adaptaciones cinematográficas)(3).

Como hemos visto la obra tiene características por las cuales, incluso en el contexto inglés, se aparta de los textos clásicos de la LIJ. Estudiaremos a continuación las normas preliminares de traducción que pueden deducirse de un estudio superficial de las ediciones españolas y comprobaremos si efectivamente la traducción se ha realizado en concordancia con estas normas.

### *Las traducciones españolas*

El número de textos en español que tienen a Peter Pan como protagonista es muy elevado y en este sentido no hay diferencia con el fenómeno anglosajón. Cubell Salas (1980: 16) señala la publicación de 25 textos entre 1973 y 1978. Cuando se examina la extensión

textual de los mismos nos encontramos con adaptaciones muy reducidas. El número de versiones íntegras en nuestro país es pequeño y entre ellas sobresalen tres en las que coinciden prestigio editorial y calidad en la presentación. Se cubre además un largo periodo (1925 a 1989). Si estudiamos las variables circunstanciales de los textos meta se pueden extraer algunas de las normas preliminares de traducción. Para ello se examinan: tipo de editorial, traductor, características de las ediciones.

La primera edición en España la publicó Juventud, editorial paradigmática en la historia de la literatura infantil y juvenil en España. Fundada en 1923 por José Zendererá (García Padrino, 1992: 177), el primer texto infantil publicado por la misma y punto de partida de una larga trayectoria editorial dedicada a la LIJ (4) fue *Peter Pan y Wendy*. La edición está muy cuidada y en una nota editorial, el propio Zendererá indica explícitamente el status de obra clásica e importante para la LIJ que tiene el texto. De forma coherente el editor encargó su traducción a un profesional importante en el sector en esos años, M<sup>a</sup> Luz Morales, periodista y escritora, nacida en 1898 y colaboradora desde los años veinte de la editorial Araluce para la que prepara adaptaciones de obras clásicas para lectores jóvenes (Shakespeare, Lope de Vega, Homero, etc) (Bravo-Villasante, 1985: 269). Esta autora tuvo influencia en el impulso que la República dió a la LIJ. En 1965 se le concedió el Premio Nacional de Teatro por su labor crítica en este sector (Bravo-Villasante, 1985: 269).

Ya entrados los años setenta se publicó otra versión íntegra, la de la editorial Doncel hecha por Carmen Bravo-Villasante. Doncel se creó en 1958 a iniciativa de la Delegación Nacional de la Juventud (García Padrino, 1992: 519), como editorial estatal encargada de promocionar la LIJ. La presentación de la edición se hizo, al igual que en la editorial Juventud, como la de un clásico de la LIJ.

En cuanto a la traductora, su trabajo como la investigadora más importante sobre LIJ española ha sido reconocido a nivel mundial. Fue Premio Nacional de Literatura (Investigación en 1980, y en 1975 Premio Fray Luis de León de traducción por *Los elixires del diablo* de E. T. A. Hoffmann (Benítez, 1992: 41). Desde 1953 realizó traducciones de diversos autores clásicos alemanes y a partir de 1975 ha traducido LIJ con predominio de obras alemanas. Se la puede considerar especializada en esta lengua por el número de obras traducidas (Peña Muñoz, 1985: 44).

Finalmente tenemos la versión de Ediciones Generales Anaya publicada en 1989. Esta casa editorial comenzó su andadura en el terreno de la LIJ en 1981 y sobresale en su catálogo la colección "Laurín", publicada desde 1982. Con ella se han dado a conocer, en excelentes ediciones, obras clásicas de autores de habla inglesa. Las ediciones, casi de bibliófilo, contienen estudios adicionales sobre autor y obra, notas del traductor, bibliografía, etc. Parecen destinadas más a un público adulto que a un lector juvenil o infantil. La traducción se encargó en este caso a Gabriela Bustelo que carece del renombre de las anteriores y de la que, con anterioridad a 1989, sólo se han podido localizar dos traducciones para Espasa Calpe de obras de la americana Beverly Cleary, escritas en los setenta y destinadas a preadolescentes.

Las tres editoriales tienen pues en común su prestigiosa singularidad dentro del campo de la LIJ en España. Las dos primeras traductoras son igualmente importantes dentro del campo de la literatura infantil en nuestro país, aunque sean más conocidas por sus actividades creadoras o de investigación que por su trabajo traductor. La tercera es un caso habitual en este campo en los mismos años: el traductor con un corpus escaso. Todas las ediciones inciden en la importancia como clásico de la obra de Barrie. De todas estas variables se puede inferir el carácter canónico que adquiere la obra en el sistema de la LIJ traducida en España.

### *Análisis de las traducciones*

Ben-Ari indica que existen en todas las lenguas, universales de traducción tales como la primacía de la aceptabilidad (*acceptability*) sobre la adecuación (*adequacy*) y el carácter epigónico de las normas de traducción. Estos puntos son especialmente ciertos en la LIJ, a lo que se unen consideraciones de tipo pedagógico-didáctico (1992: 221-222). Este último punto hace que, con frecuencia, se prefiera el estilo literario al habla standard (independientemente de la frecuencia de uso de una y otro en el TO), se eliminen los errores lingüísticos con los que el autor simula (o emula) determinado sociolecto (Even-Zohar, 1992: 236). Paradójicamente estructuras complejas del TO suelen modificarse, simplificándolas cuando no simplemente eliminándolas. Tampoco es infrecuente la omisión de fragmentos *overt* que necesitarían una amplificación textual en el TM o notas adicionales. Se observa pues en

la LIJ traducida, al igual que en las literaturas periféricas populares, importantes fenómenos de ampliación o eliminación textual y omisión o conversión de elementos culturales, fenómenos habituales en la traducción del polisistema canónico adulto hasta bien entrado el s.XX (Shavit, 1981: 175). A la luz de estos condicionantes en la traducción observaremos cómo se han realizado las tres versiones que nos ocupan.

La edición de 1925 se adhiere a la norma existente en España a principios del s.XX según la cual se traducían los nombres propios (Rabadán, 1992: 48). La traducción de 1976, sin abandonar totalmente esta norma, puede considerarse de transición. La de 1989 abandona totalmente esta práctica que se da aún en nuestro país en estratos de literatura juvenil popular y sólo modifica el nombre propio original cuando existe un equivalente exacto en español. Bustelo es la única traductora que vierte ...*on the Spanish Main* (63A) como ...*en las costas del Caribe* (57D).

...and *Skylights* (*Morgan's Skylights*) (A63)

...y el capitán Claraboya, (B63)

...y Claraboya (Claraboya el de Morgan) (C64)

...; *Skylights* (*el Skylights de Morgan*<sup>2</sup>) (D57)

[<sup>2</sup> nota sobre Morgan]

La traducción de los nombres propios ingleses genera a veces problemas insalvables cuando el traductor intenta buscar equivalentes inexistentes en el TM. Así la tribu de los *Piccaninny* aparece como "Picaniños" en la versión de Morales. Esta tendencia a la invención, frecuente en traductores que son al tiempo autores de literatura infantil, puede presentar problemas. Al referirse el narrador en el siguiente párrafo a *Tiger Lily* (hija del jefe indio) en términos poéticos, el traductor tiene que hacer desaparecer cualquier referencia a los "Picaniños" pues se destruiría la intencionalidad de la frase (exaltación del personaje que choca con el término poco afortunado). Las otras dos traductoras no caen en esa trampa.

*She is the most beautiful of dusky Dianas and the belle of the Piccaninnies, coquettish, cold and amorous by turns;...* (A65)

Goza fama de ser la más hermosa de las Dianas de color, a ratos coqueta, a ratos fría y a ratos amorosa. (B65)

Ella es la más hermosa de las Dianas de color y la bella de los piccaniny, a ratos coqueta, a ratos fría y a ratos amorosa; (C65)

Es la más bella de las Dianas<sup>5</sup> morenas y la más popular de las mujeres Piccaninny, coqueta, fría o amorosa según se tercié; (D60)

En cuanto a la traducción de elementos relacionados con la cultura del TO o las circunstancias del propio texto las estrategias de cada traductora son diferentes. Como ya se ha indicado anteriormente no existe una referencia explícita en la novela a la prehistoria de Hook como alumno de Eton; sólomente un lector que conozca la versión teatral o haya investigado en la obra de Barrie puede concluir cuál fue la formación de este personaje. El párrafo en el que aparece la referencia tiene además una cierta complejidad estructural que podría solucionarse con una nota explicativa. Las dos primeras traductoras conocen la referencia pero tergiversan la estructura gramatical. La tercera elimina el problema estructural al simplificar el mismo y transforma la referencia a Eton en un equivalente no muy afortunado.

*...he had been at a famous public school; and its traditions still clung to him like garments, with which indeed they are largely concerned* (156A)

...se había educado en un famoso colegio y las tradiciones familiares le adornaban aún como bellas prendas de vestir... con las cuales tienen desde luego, mucho en común (146B)

...se había educado en un famoso colegio y las tradiciones familiares le adornaban aún como bellas prendas de vestir... con las cuales tiene, desde luego mucho de común (160C)

... había ido a una buena universidad privada y aún tenía un gran apego a las tradiciones. (138D)

En general, Morales prefiere los equivalentes culturales para traducir los elementos característicos de la cultura inglesa, Bravo-Villasante prefiere los funcionales y la tercera traductora, salvo en ocasiones como la anterior, prefiere dejar el elemento original al que añade a veces una nota aclaratoria. Un caso típico es la traducción en una estrofa del canto de los piratas del término *David Jones* (66A)(5) por *Pedro Botero* (66B), *la tumba del mar* (71C) o *David Jones* (61D) (sin traducir ni anotar).

Una característica de la obra, como ya se indicó es la mezcla en el habla del narrador de un estilo elevado (latinizante en algún caso), y un inglés elemental. Sólo la tercera traductora mantiene, en la mayor parte de los casos, ambos estilos en el TM. En las otras dos existe una tendencia hacia un estilo neutro más acorde con las tendencias generales detectadas por Even-Zohar (1992).

*O man unfathomable* (155A)

Era un hombre insondable (146B)(160C)

¡Qué hombre tan insondable! (138D)

*Wendy came first, then John, then Michael.* (8A)

Primero nació Wendy, después Juan, y luego Miguel. (10B)

Wendy nació primero, después Juan, y luego Miguel. (8C)

Primero vino Wendy, luego John y luego Michael. (10D)

Las adiciones textuales son más frecuentes en la primera traductora que en las ediciones recientes. Normalmente las ampliaciones de la versión de 1925 pueden considerarse como requisitos de la literatura meta. Este es el caso de la sustitución del *Wendy was married in white with a pink sash* (198A) por el más aceptable, para la época *Wendy se casó vestida de blanco, con un largo velo y un cinturón de flores de azahar* (183B). Tanto Bravo-Villasante como Bustelo se ciñen al texto original en su versión.

Se puede concluir que las tres versiones se atienen al carácter canónico del texto, alejándose de las normas que en cada momento se daban en la traducción de la LIJ en España. La de Morales nos parece hoy en día epigónica en cuanto a sus normas y destruye en parte las peculiaridades del habla del narrador. Debe tenerse en cuenta que aún en los años cuarenta y cincuenta las traducciones de

LIJ no solían tener en cuenta estas sutilezas por estar destinadas a un mercado marginal. Bravo-Villasante realiza una versión mejorada de la anterior, elimina las ampliaciones gratuitas y las traducciones de nombres propios "excesivas", suele decantarse por los equivalentes funcionales, más neutros, en lugar de los culturales más unidos al sistema meta. El problema de esta versión es su excesiva fijación en la traducción de Morales de la que no se desprende. Finalmente Bustelo tiende a crear una traducción más semántica, más cercana al polo original, que refleja mejor la complejidad del texto, una versión en la que, como suele suceder en la traducción de obras canónicas para adultos, hay una cierta preferencia por la adecuación.

## Notas

1. En la obra teatral *Neverland* aparece como *Never Never Neverland* (Carpenter, 1984: 405). Su origen, según Darton procede de las novelas seriadas del tipo Peter Parley que se escribieron en el primer tercio del s.XIX (1984: 310). Parece más probable que Barrie tomara el nombre de un distrito australiano del mismo nombre que dió título a una obra de Wilson Barred estrenada en Londres en 1902 (Carpenter, 1984: 405). Curiosamente *Neverland*, única designación con que aparece en la novela, se ha traducido siempre en español como la Tierra de Nunca Jamás. La influencia de la obra teatral (conocida en España a través de la versión cinematográfica de 1924), es capaz de modificar la traducción.
2. Las referencias a las fuentes primarias se dan indicando la página y versión con las letras A, B, C o D.
3. La obra de Barrie ha sido llevada varias veces a la pantalla. La primera versión, realmente una representación filmada, fue realizada por Paramount en 1924. En 1950 se realiza una nueva versión con música de Leonard Bernstein con Boris Karloff encarnando a Hook (Carpenter, 1984: 406). La famosa versión realizada en los estudios Disney se estrenó en 1953 y la más reciente es *Hook* (1991), versión libre de la obra de Barrie dirigida por Steven Spielberg y con Dustin Hoffman en el papel de Hook.
4. En 1963 se concedió a la editorial Juventud el Premio Nacional de Literatura Infantil por el conjunto de sus colecciones (García Padrino, 1992: 520).
5. *David Jones* es el fondo del mar considerado como tumba, también el demonio de los mares.

## Fuentes primarias

- Barrie, J.M. (1911), *Peter and Wendy*. London: Hodder & Stoughton (ed. usada: 1988, *Peter Pan*. Harmondsworth: Puffin-Penguin) (A)
- Barrie, J.M. (1925), *Peter Pan y Wendy (la historia del niño que no quiso crecer)*. Barcelona: Juventud. (ed. usada, 20ª, 1987) (trd. Mª Luz Morales) (B)
- Barrie, J.M. (1976), *Peter Pan*. Madrid: Doncel. (trd. Carmen Bravo-Villasante) (C)
- Barrie, J.M. (1989), *Peter Pan y Wendy*. Madrid: Anaya (trd. Gabriela Bustelo) (D)

## Bibliografía

- Ben-Ari, Nitsa (1992), "Didactic and Pedagogic Tendencies in the Norms Dictating the Translation of Children's Literature: The Case of Postwar German-Hebrew Translations". *Poetics Today*, 13: 1, pp. 221-230.
- Benítez, Esther (coord.) (1992), *Diccionario de Traductores*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide.
- Bravo-Villasante (1985), *Diccionario de Autores de la Literatura Infantil Mundial*. Madrid: Editorial Escuela Española.
- Carpenter, Humphrey & Pritchard, Mari (1984), *The Oxford Companion to Children's Literature*. London: O.U.P.
- Cubell Salas, Francisco (1980), "Actitudes y comportamientos en nuestra sociedad frente al libro infantil", en *I Simposio Nacional de Literatura Infantil*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 15-28.
- Darton, F. J. Harvey (1982), *Children's Books in England, Five Centuries of Social Life*. 3rd ed. (rev. by Brian Alderson). Cambridge: C.U.P.
- Even-Zohar, Basmat (1992), "Translation Policy in Hebrew Children's Literature: The Case of Astrid Lindgren". *Poetics Today*, 13, 1, pp. 231-245.
- García Padrino, Jaime (1992), *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ediciones Pirámide.
- Green, Roger Lancelyn (1954), *Fifty Years of Peter Pan*. London: Peter Davies.

- House, Juliane (1977), *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Hunt, Peter L. (1991), *Criticism, Theory and Children's Literature*. Oxford: Blackwell.
- Kirkpatrick, D.L. ed. (1985), *Twentieth-Century Children's Writers*. 2nd ed. London: St James Press.
- Mackail, D. (1941), *The Story of J. M. B.*. London: Peter Davies.
- Peña Muñoz, Manuel (1985), *Bibliografía de Carmen Bravo-Villasante*. Madrid: Minerva.
- Rabadán Alvarez, Rosa (1992), "Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción", en Fernández Nistal, Purificación. *Estudios de Traducción*. Valladolid: I.C.E. Universidad de Valladolid, pp. 45-57
- Rose, Jacqueline (1984), *The Case of Peter Pan, or the Impossibility of Children's Fiction*. London: Macmillan.
- Shavit, Zohar (1981), "Translation of children's literature as a function of its position in the literary polysystem". *Poetics Today*, 2, 4, pp. 171-179.
- Townsend, John Rowe (1985), *Written for Children. An Outline of English-language Children's Literature*, 2nd ed. rev., Harmondsworth, Middlesex: Penguin.