

El artículo indaga en los antecedentes inmediatos del Aleph descrito por Jorge Luis Borges. El objetivo es analizar cómo se traduce la visión del Aleph desde la cultura anglosajona de principios del siglo xx —Edith Nesbit (1858-1924)— a la española de los años 20 —las traducciones de sus cuentos fantástico en la editorial Calleja. El análisis de estas traducciones ha supuesto para la investigación dos retos fundamentales: en primer lugar detectar que los cuentos publicados por la editorial Calleja pertenecían en realidad a la escritora británica E. Nesbit y apuntar un posible traductor; en segundo lugar comparar cómo se traduce la visión del Aleph de una cultura a otra.

PALABRAS CLAVE: Aleph, Edith Nesbit, editorial Calleja, Estudios de Traducción, Interculturalidad.

La traducción del Aleph: el diminuto universo de E. Nesbit en la editorial Calleja*

DOLORES ROMERO LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

The Translation of the Aleph: The Tiny Universe of E. Nesbit in editorial Calleja

This article focuses on the immediate forerunners of the Aleph described by Jorge Luis Borges. The aim is to analyse how the vision of the Aleph is translated from the Anglo-Saxon culture of the beginning of the XXth century — Edith Nesbit (1858-1924) — to Spanish culture in the 1920 — translations of her fantastic tales in the editorial Calleja. The analysis of these translations has meant to the research two fundamental challenges: first, to detect that the stories published by the editorial Calleja actually belonged to the British writer E. Nesbit and locate a possible translator; and secondly to compare how the vision of the Aleph is translated from one culture to the other.

KEY WORDS: Aleph, Edith Nesbit, editorial Calleja, Translation Studies, Interculturality.

* Esta investigación ha sido realizada en el seno del Proyecto eLITE-CM: Edición Literaria Electrónica (Ref. H2015/HUM-3426), financiado por el Programa de Actividades de I + D entre grupos de investigación de la Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades, y cofinanciado en un 50 por 100 por el Fondo Social Europeo para el período de programación 2014-2020.



INTRODUCCIÓN

El presente artículo es fruto de una serie de casualidades que han dado lugar al descubrimiento de una idea original: ¿Cómo se traduce el Aleph? ¿Cómo se adapta de una lengua a otra una idea mística de la vida? Desde el jeroglífico de cara de buey en las pirámides y templos egipcios hasta Jorge Luis Borges, el Aleph ha disfrutado de un potencial mágico para quienes desean comprender el paso de esta vida a otra, el poder de la invocación, la magia de hacer real lo nombrado o de hacer posible en la imaginación aquello que leemos.

La visión cósmica narrada por Jorge Luis Borges en su ficción «El Aleph» (1949) representa una totalidad sensorial y mental basada en un juego de erudición tradicional que crea expectativas en los lectores.¹ No es el momento aquí de repasar cada una de las incursiones sobre este mito del conocimiento que, por otro lado, ya ha sido suficientemente purgado para justificar el relato borgiano (Aizenberg, 1997; Río Sánchez, 2002). Nuestro artículo pretende indagar los antecedentes inmediatos del Aleph, cuando aún estaba en gestación —mitad ciencia y mitad magia— y no se le había puesto el nombre que le daría fama universal. Jorge Luis Borges declaró una profunda admiración por H. G.

¹ El Aleph de Jorge Luis Borges se describe como una pequeña esfera tornasolada de unos dos o tres centímetros que contiene todo el espacio cósmico sin disminución de tamaño. Cada cosa es infinitas cosas y el narrador las ve desde todos los puntos posibles del universo. Se crea un juego de espejos y el narrador va enumerando todo lo que ve, desde lo más inmediato hasta la circulación de su sangre, el engranaje del amor y la muerte. Y termina la visión con esta afirmación: «Vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo» (Borges, 2001, 66-68).

Wells, Arnold Bennett, Lewis Carroll y Kipling (2001). Pero hasta hace relativamente poco tiempo nadie había relacionado la figura de Borges con la escritora británica Edith Nesbit (Bourhan El Din, 2013). Edith Nesbit tiene el atractivo de ser una escritora injustamente olvidada, considerada por su biógrafa Julia Bringg (1987) la primera escritora moderna de literatura infantil. Sus fantásticas narraciones son paralelas a las de Lewis Carroll (*Alicia en el país de las maravillas*, 1865), George MacDonald (*Works of Fancy and Imagination*, 1871) y Kenneth Grahame (*The Reluctant Dragon*, 1898). Edith Nesbit escribió *Los buscadores de tesoros* (1898), *Historias de dragones* (1901), *Los chicos del tren* (1906), *El castillo encantado* (1907) y *La ciudad mágica* (1910), entre otros muchos títulos. Según narra Marisol Dorao (1987), su biógrafa española, alcanzó la fama por sus cuentos fantásticos. «Kakatukán», «La princesa y el erizo», «La montaña azul», «Melisenda o la división exacta» «Las cuevas y el basilisco», etc., han hecho las delicias de los niños ingleses y españoles a lo largo del siglo XX. Sus personajes son chicos de carne y hueso capaces de transponer la realidad a un mundo fantástico con el fin de divertirse y correr aventuras. Sus narraciones nutrieron la imaginación de P. L. Travers (*Mary Poppins*, 1934), J. R. R. Tolkien (*El hobbit*, 1937; *El señor de los anillos*, 1949), C. S. Lewis (*Crónicas de Narnia*, 1950-1956), Edward Eager (*Half Magic*, 1954), Diana Wynne Jones (*Una vida mágica*, 1977), Michael Ende (*La historia interminable*, 1979) y de J. K. Rowling (*Harry Potter*, 1997). Pues bien, esa escritora con relativa fortuna en el mundo hispánico fue traducida y publicada en español por la editorial Calleja. Al leer sus cuentos fantásticos se hallan interesantes descripciones del Aleph adaptadas a la fantasía infantil y juvenil.

El objetivo de este artículo es analizar cómo se traduce la visión del Aleph desde la cultura

anglosajona de principios de siglo a la española de los años 20. El análisis de estas traducciones ha supuesto para la investigación dos retos fundamentales: en primer lugar detectar que los cuentos publicados por la editorial Calleja pertenecían en realidad a la escritora británica E. Nesbit y apuntar un posible traductor. En segundo comparar cómo se traduce la visión del Aleph de una cultura a otra. Necesario es, igualmente, adentrarse en el poder mágico del Aleph para la literatura de ficción infantil y juvenil y analizar el contexto científico y cultural en el que surge y que le dará fama hasta nuestros días.

RECEPCIÓN DE E. NESBIT EN LA EDITORIAL CALLEJA

Durante la preparación de la edición interactiva de *Plaga de dragones* (1923) editado por Calleja, que se ha publicado² en la web de la Biblioteca Nacional de España, el Grupo de Investigación de *La Otra Edad de Plata* descubrió que los cuentos que veían la luz en el citado volumen no eran de autores desconocidos —como en principio se pensó dado que no figura autor en el volumen—, sino que casi todos eran traducciones y adaptaciones de relatos escritos por la británica Edith Nesbit (1858-1924).³ Su nombre en muchas ocasiones se silenció en España durante el primer tercio del siglo XX, pero sus historias, gracias precisamente a la difusión y acierto de la

editorial Calleja, han sido leídas y releídas por el público español hasta la actualidad.⁴

La editorial Saturnino Calleja fue la que se ocupó en exclusiva de editar las traducciones —más bien adaptaciones— al español de una buena parte de los cuentos «maravillosos» de Edith Nesbit publicados entre 1901 y 1905, *The Book of Dragons* (previamente publicados en *Strand Magazine*, 1899), *Nine Unlikely Tales*, *The Magic Worl* y *Five Children and It*. En la primera década del siglo XX, la editorial Calleja editaba las distintas series de su famosa colección «Cuentos de Calleja en Colores». En otro lugar ya hemos explicado cómo la editorial Calleja tradujo ilustró y publicó de forma combinada y en distintas colecciones los cuentos de Edith Nesbit,⁵ en los que no siempre figura el nombre de la autora y en ningún caso aparece el posible traductor. No identificar al traductor en sus ediciones no significa, ni mucho menos, que la editorial descuidara la calidad de sus traducciones.

Para identificar al traductor de los cuentos de Nesbit se ha partido del listado de los presupuestos en el reciente trabajo de Murie Díaz *L'editorial Calleja: traductors i adaptacions* (2016), de los que la mayoría se han descartado bien por fecha, bien por su dedicación a la traducción de textos especializados en áreas muy lejanas a la literatura infantil (ciencias jurídicas, medicina, etc.). Como posibles candidatos M^a Jesús Fraga propone dos: Zenobia Camprubí y Enrique Díez Canedo (2018: 60-61). A Zenobia Cam-

² Véase el enlace a Edad de Plata interactiva de BNE: <http://cloud.madgazine.com/46f185c3185976675/?hemeroteca=a=ee6675b8244895226-ES#>

³ Fue concretamente M^a Jesús Fraga quien descubrió que el cuento «Verano estropeado» que se reproduce en *Plaga de dragones* era el mismo que ella había leído en su niñez con el título «La pelota saltarina» en el volumen *Cuentos de E. Nesbit*. Esa fortuita casualidad de avezada lectora dio lugar a la presente investigación y a otras que ella misma publicará y donde expone con consistencia muchos más datos sobre su hallazgo.

⁴ Precisamente en los últimos años encontramos en las librerías reediciones de su obra: *Los salvadores del país* (Gaviota, 2005), *Melisenda* (Vicens Vives, 2012), *Historias de dragones* (Anaya, 2014), *Buscadores de tesoros* (Susaceta, 2015), *Los chicos del ferrocarril* (Siruela, 2015), *Los domadores de dragones* (Susaceta, 2016).

⁵ Fraga, M^a Jesús, «Magia en la editorial Calleja: los cuentos de E. Nesbit», en Dolores Romero López, ed., (2018) *El universo mágico de Edith Nesbit. De la editorial Calleja a la edición interactiva*. Sevilla: Renacimiento, 37-64.





prubí la descarta porque, a pesar de su estrecha relación con la editorial Calleja, no se ha encontrado referencia alguna sobre que ella pudiera ser la traductora de Nesbit. Tras descubrir una carta de Saturnino Calleja a Juan Ramón Jiménez, fechada en Madrid el día 3 de octubre de 1916, M^a Jesús Fraga propone a Enrique Díaz-Canedo como el *posible* traductor de los libros de Nesbit, aunque se ignora aún qué cuentos concretos traduce.

LA VISIÓN ESOTÉRICA DE NESBIT

Mariam Bourhan El Din en «Edith Nesbit y Jorge Luis Borges» (2013) compara la experiencia singular del Aleph compartida por Nesbit y Borges y rastrea los antecedentes esotéricos de la escritora británica. Los niños protagonistas de «The Town in the Library» (1901), «The Phoenix and the Carpet» (1904), *The Story of the Amulet* (1906), *The Enchanted Castle* (1907) y *The Magic City*, (1910) comparten la experiencia del Aleph, es decir, a través de un objeto con poderes mágicos son capaces de alcanzar el mundo de la fantasía y de transgredir las leyes de la física. El ocultismo es la base filosófica del Aleph. El Romanticismo decimonónico, influido por el ocultismo y la gnoseología, es una época fértil para motivos simbólicos que germinarán con fuerza durante la Modernidad. Esa simbología religiosa precristiana está latente en la tradición ocultista a lo largo de los siglos, cobrando particular esplendor y difusión durante el siglo XIX gracias a Madame Blavatsky (1988). Es decir, en el siglo XIX se hermanan las verdades científicas y las teosóficas y esta forma de enlazar lo racional, lo científico con lo emotivo y la ficción dará lugar a un nuevo espacio narrativo que hemos denominado ciencia-ficción. Este nuevo género tiene a su vez dos vías: aquella que huye a la conquista de nuevos espacios interestelares a

través de mecanismos sofisticados, y la otra, más introvertida, que preserva lo prístino: la búsqueda de espacios íntimos y secretos donde está la verdadera sabiduría. En ese espacio recóndito, equidistante entre ciencia y religión, tiempo y espacio, el mito del Aleph encuentra su terreno abonado.

En las biografías que Mariam Bourhan utiliza para rastrear la instrucción esotérica de Edith Nesbit se percibe el entusiasmo de Nesbit por lo esotérico basándose en testimonios biográficos. J. Briggs registra el testimonio de la hija de E. Nesbit que asegura que su madre siempre manifestó gran interés por las sociedades secretas, la magia y otros misterios (Briggs, 1987: 282). Edith Nesbit junto a su marido colaboraron en la fundación de la Sociedad Fabianista que pretende mejorar la sociedad a través de lo que ellos llaman Nueva Vida. Hurbert Bland, su marido, colaboró con varios movimientos y sociedades artísticas esotéricas. Mariam Bourhan encuentra el nombre de E. Nesbit vinculado a la Orden Hermética de la Aurora Dorada.⁶ Esta orden instruye a sus miembros en astrología, alquimia, hermética, geomancia, tarot y cábala. He aquí el primer indicio de que Nesbit haya tenido algún conocimiento de la doctrina secreta (Bourhan, 2013: 90).

El esoterismo, con sus doctrinas secretas que se transmiten a iniciados; el ocultismo, con su magia, alquimia y astrología; y el gnosticismo, que mimetiza las creencias precristianas con las cristianas, inocularon la imaginación romántica. Gracias a esos códigos secretos la subjetividad del artista encuentra un espacio propicio en el que cultivar la ilusión, recrear la fantasía y proponer visiones de la eternidad. El ocultismo debe entenderse como un modo de sentir

⁶ Se da como referencia el libro Francis King, *The Rites of Modern Occult Magic*, publicado en Nueva York, Macmillan Company en 1971.

el mundo no solo como un sistema riguroso y coherente. El escritor toma del ocultista la noción de inefabilidad: no puede explicar el porqué de tal fascinación, ni llega a sus últimas consecuencias, pero sabe gestar inéditas imágenes y originales símbolos. El ocultismo es el residuo de un pensamiento que serpentea desde la Antigüedad y que aparece de forma irregular en la literatura contemporánea.

LA TRADUCCIÓN DEL ALEPH

Las doctrinas hermenéuticas del Aleph que se activan a través de las correspondencias y del gnosticismo tienen su raíz en la cábala. Ya en el *Libro de los hebreos* se dice «Por la fe entendemos haber sido constituido el universo por la palabra de Dios, de modo que lo que se ve fue hecho de lo que no se veía» (11: 3). Ese universo que cobra forma a partir de la palabra de Dios suscita la creación de un santuario donde habita la divinidad. Jehová habla con Moisés, según narra el Éxodo (25: 1-16), y le pide que le construya un santuario y le da órdenes claras del diseño del tabernáculo donde habitará el Arca del Señor. A partir de ese momento las doctrinas hermenéuticas explican cómo el Todo se materializa en lo Uno y cómo la Fe en la palabra de Dios es capaz de mover montañas. ¿Cómo se llega al Todo si solo podemos conocer lo Uno? José Ortega y Gasset tuvo la misma inquietud y la explica en su artículo «Abenjaldún nos revela el secreto», publicado en 1934 en *El Espectador*, donde dice:

Comprender es, por lo pronto, simplificar, sustituir la infinidad de los fenómenos por un repertorio finito de ideas. Cuanto más reducido sea este repertorio, la comprensión es más enérgica. El ideal de la ciencia sería explicar con una sola idea todos los hechos del Universo. ¿En qué consiste ese poder mágico de una idea en virtud del cual, puesta

a un lado, pesa ella sola tanto como los hechos todos de la realidad puestos de otro? Consiste sencillamente en que esa idea aísla y define un hecho radical del que todos los demás son puras modificaciones y combinaciones. Así la física ha aspirado a demostrar que las infinitas clases de movimientos observadas en el cosmos son casos particulares de un tipo único de desplazamiento- la caída de un cuerpo sobre otro. Donde se ensaye esta operación simplificadora hay ciencia en el sentido más riguroso de la palabra, en el sentido helénico y europeo (Ortega y Gasset, II: 670).

Es decir, la religión y la ciencia abrazan la idea de la simplicidad como forma de comprender la infinitud del mundo. En eso radica el éxito del Aleph en la literatura, por un lado abraza lo prístino y lo científico, por otro, ofrece a la imaginación un espejo en el que mirarse o mejor aún, en el que desarrollar la capacidad de invención de los jóvenes talentos a través de la ficción infantil.

En los cuentos de Nesbit nunca se menciona el Aleph y, sin embargo, hay varios ejemplos que describen el punto místico del universo donde todos los actos, todos los tiempos convergen. Al comienzo de *The Story of the Amulet*, Psammead afirma abiertamente que tiempo y espacio son solo formas de pensamiento. En *The Enchanted Castle* aparecen una serie de aventuras mágicas: los niños descienden a una cueva que se convierte en un laberinto que despierta el interés por encontrar los límites de la realidad y cómo traspasarlos a través de la fantasía. El objetivo de este artículo es trabajar con el concepto de la traducción de esos espacios místicos. Para ello hemos acotado nuestro objeto de estudio a varios cuentos pertenecientes a distintos libros de E. Nesbit y que son traducidos y publicados por la editorial Calleja. Los cuentos «Una ciudad de libros» (1923) es la traducción del





«The Town in the Library in the Town in the Library» que había aparecido en su libro *Nine Unlikely Tales* (1901). La editorial Calleja lo publica dentro del volumen *Plaga de dragones* en 1923. El cuento «Plaga de dragones» que aparece en ese mismo libro, había sido publicado por E. Nesbit en *The Book of Dragons* con el título «The Deliverers of Their Country». El cuento «La pelota saltarina» (1923) es la traducción de «Whereyouwantogoto or the Bouncible Ball» publicado en *Cuentos de E. Nesbit* (1924). Las traducciones de estos tres cuentos —y de todos los demás que ahora no vienen al caso— no son fieles al original sino adaptaciones donde se transfieren aspectos culturales que enriquecen el sentido mismo del libro. A pesar de que se podría realizar todo un detallado estudio sobre estas adaptaciones, en este artículo solo vamos a centrarnos en los mecanismos que una cultura utiliza para traducir el Aleph basados en objetos de poder y recursos estilísticos.

Del buró, la casa y la biblioteca al castillo y la ciudad

En el cuento «The Town in the Library in the Town in the Library» / «Una ciudad de libros» la madre de Rosamund y Fabian / Rosita y Fabián deja a los niños solos en la biblioteca porque su criada tiene paperas y ella, al ser Noche Buena, tiene que ir a dar regalos, ropas y té con pastas a los más pobres. La madre se dirige a ellos con una orden tajante:

Look here, dears, you may play with your bricks, or make pictures with your pretty blocks that kind Uncle Thomas gave you, but you must not touch the two top-drawers of the bureau. Now don't forget. And if you're good you shall have tea with me, and perhaps there will be cake. Now you will be good, won't you? (274).

Traducción de Calleja: Cuidado con tocar los dos cajones de arriba del bureau. Ya tenéis, para entreteneros, la caja de construcciones y el rompecabezas ese que os regaló tío Tomás. Si sois buenos, os dare una merienda que os gustará mucho (25).

La presentación del buró como objeto mágico se hace desde la prohibición de tocarlo que hace el adulto, la autoridad. La madre no quiere que abran los dos cajones de arriba porque en ellos están guardados los juguetes que les darán en Noche Buena. Esa prohibición motiva a los hermanos, quienes, huyendo de la monotonía de la caja de construcciones y el rompecabezas, se adentrarán en la búsqueda de lo oculto, de lo vedado.

El buró está descrito de forma simple en la versión española: «¡Era tan bonito el *bureau*, con su tapa curva, que se levantaba y dejaba ver tantas divisiones y cajoncitos, y con los cajones grandes, tres a cada lado provistos de relucientes asas de metal!» (25-26). En la versión inglesa, Edith Nesbit lo describe con tanta precisión que parece un mecano en movimiento:

Perhaps you don't know what a bureau is—children learn very little at school nowadays—so I will tell you that a bureau is a kind of chest of drawers. Sometimes it has a bookcase on the top of it, and instead of the two little top corner drawers like the chests of drawers in a bedroom it has a sloping lid, and when it is quite open you pull out two little boards underneath—and then it makes a sort of shelf for people to write letters on. The shelf lies quite flat, and lets you see little drawers inside with mother of pearl handles—and a row of pigeon holes—which are not holes pigeons live in, but places for keeping the letters carrier-pigeons could carry round their necks if they liked). And there is very often a tiny

cupboard in the middle of the bureau, with a pattern on the door in different coloured woods. So now you know (243).

La descripción detallada prepara la imaginación de los lectores para el despliegue de elementos que van a aparecer más tarde. El buró es en este cuento un verdadero Aleph en el que se adentra la imaginación de los niños para romper los límites del tiempo y del espacio. Por arte de magia, los niños entran en la ciudad que acaban de inventar, caminan en sus calles y encuentran su casa, entran y llegan a la biblioteca que está dentro de la casa de la ciudad inventada. El laberinto se complica cuando, estando en la biblioteca de su casa dentro de la ciudad que habían construido, deciden construir un castillo: «Let us pull out the writing drawer and make a castle» (246). En la construcción del castillo utilizan piezas de juguetes de la caja de construcciones y dados del rompecabezas, pero cuando se agotan estos materiales echan manos de los libros. Los dados del rompecabezas tienen distintas imágenes en las dos versiones:

These blocks had six pictures—Windsor Castle with the Royal Standard hoisted; ducks in a pond, with a very handsome green and blue drake; Rebecca at the well; a snowball fight—but none of the boys knew how to chuck a snowball; the Harvest Home; and the Death of Nelson (247).

Traducción de Calleja: Cada uno tiene seis cuadros: el Palacio Real de Madrid; unos patos en un estanque, Rebeca junto al pozo; un muñeco de nieve; la siega en Castilla; Daoiz y Velarde peleando contra los franceses (28).

La traducción cultural es acertada. El Palacio Real es el mismísimo Castillo de Windsor, la fiesta de la cosecha británica se ha convertido en «la siega de Castilla» y la patriótica muerte de Nelson durante la Batalla de Trafalgar en 1805

frente a los franceses está convenientemente sustituida por los nombres de los capitanes Luis Daoiz y Torres y Pedro Velarde que combatieron en el levantamiento del 2 de mayo de 1808 contra las tropas francesas. Las imágenes de los patos y de la nieve en la versión española son planas, sin acción, mientras que en la inglesa el detalle invita a imaginar una escena costumbrista. Rebeca junto al pozo hace referencia en ambas versiones al motivo bíblico del encuentro entre Eliécer y Rebeca descrito en el *Génesis* (24, 15-22). El espacio sigue creciendo, atrayendo hacia sí todos los mundos posibles:

But the best of a library is the books. Rosamund and Fabian made up with books. They got Shakespeare in fourteen volumes, and Rollin's «Ancient History,» and Gibbon's «Decline and Fall,» and «The Beauties of Literature» in fifty-six fat little volumes, and they built not only a castle, but a town—and a big town—that presently towered high above them on the top of the bureau. «It's almost big enough to get into,» said Fabian, «if we had some steps.» So they made steps with the «British Essayists,» the «Spectator,» and the «Rambler,» and the «Observer,» and the «Tatler;» and when the steps were done they walked up them (248).

Traducción de Calleja: Allí fueron la Biblioteca de Autores Españoles, el César Cantú y el Lafuente. Con lo cual ya no era un castillo sino toda una ciudad lo que edificaron. Para ponerles escaleras, el Alcubilla les dio material abundante y ¡qué hermosa puerta formaron con un Quijote y un tomo de la Divina Comedia! Recreáronse los niños en su obra y subiendo por las escaleras entraron en la ciudad.

Estas referencias a libros tienen dos funciones: el elevado número de volúmenes que contienen les permiten a los niños jugar con





ellos como si de bloques de construcción se tratara y, por otro lado, integrar los clásicos en la construcción del conocimiento. Así las obras de Shakespeare, el *Quijote* o la *Divina comedia* se suman a la lista de libros que les permiten dar el salto desde el castillo a la ciudad y, a partir de ahí, la imaginación de los niños se potencia exponencialmente. Los libros de la biblioteca se presentan en el Aleph como poseedores de verdades que obligan a los personajes a explorar todo tipo de peligros, sus contenidos se derraman literalmente filtrando nuevas realidades en los cuentos.

A partir de este momento las dos versiones difieren bastante: en la versión española se reduce la acción y se describe una batalla entre soldados franceses y soldados españoles que se entabla sobre las murallas de la ciudad allí construida. La versión inglesa es mucho más detallada. Los soldados ingleses pertenecen a dos bandos. Los «red soldiers» encarnan a los marines de la Armada Británica que vestían de rojo desde mediados del siglo XVII hasta el siglo XIX. Los «blue soldier» podrían hacer referencia al cambio de color en los uniformes ingleses a principios del siglo XX. En la versión inglesa se despliega toda una iconografía sobre el buró-mecano-Aleph. Las mazmorras del castillo son los pequeños cajones del buró y sus puertas son las tapas de uno de los libros. Es decir al final todo parece desplegarse y plegarse sobre sí mismo: «You see the curious thing was that the children had built a town and got into it, and in it they had found their own house with the very town they had built—or one exactly like it—still on the library floor» (254).

Se ha creado un verdadero laberinto del que los niños no saben cómo escapar: buró, biblioteca, castillo, ciudad, terminan convergiendo en un espacio adimensional que no saben si es ficción o realidad:

Whether they got smaller or the town got larger I leave you to decide. And it was exactly the same sort of town as the other. So now they were in a town built in a library in a house in a town built in a library in a house in a town... (256).

La pérdida de la sensación de las dimensiones asusta a los niños. La experiencia del juego les ha descubierto las maravillas del Aleph, el lado oculto de la realidad. Lo que reconocemos como realidad es mucho más complejo que cualquier representación de la misma. El espacio laberíntico de la realidad está sujeto a fuerzas creativas. En ambas versiones se rompe la magia mediante el miedo, el llanto, el dolor de cabeza: «And when Fabian explained all this to Rosamund she said he made her head ache, and she began to cry» (257). *Traducción de Calleja*: «Cuando advirtieron el lío se echaron a llorar» (30).

En conclusión, la versión inglesa es mucho más prolija en detalles que la española, pero esta tiene el encanto de transponer los espacios y las referencias culturales inglesas a otras similares de la cultura española. No hay traducción, sino más bien adaptación.

De las espitas del cuarto de baño al universo

En el cuento «The Deliverers of Their Country» / «Plaga de dragones», Harry y Effie (Enrique y Eufemia) se imponen el reto de salvar a su país de una plaga de dragones: los hay de todos los tamaños y se meten por las rendijas destrozando todo lo que alcanzan. Los ciudadanos matan todos los que pueden, pero aún así no logran exterminarlos. El Ayuntamiento establece unas horas para quemar los dragones e incluso crea un veneno anti-dragónico, pero fracasa en su intento. Es entonces cuando entran en acción Enrique y Eufemia y deciden ir a hablar

con San Jorge por considerarle el único capaz de libertarlos de tanto dragón. Van a la Iglesia de San Jorge y encuentran un sepulcro con la imagen en mármol del santo. Con el llanto de Eufemia, San Jorge despierta de su letargo y les dice que él ya no puede hacer nada porque está viejo. En ese momento aparece la referencia a la nueva tecnología en este caso aplicada al control del tiempo atmosférico:

«I can't do anything,» he said. «Things have changed since my time. St. Andrew told me about it. They woke him up over the engineers' strike, and he came to talk to me. He says everything is done by machinery now; there must be some way of settling these dragons. By the way, what sort of weather have you been having lately?» (89).

Traducción de Calleja: «Ya soy viejo, me cansaría; hay demasiados dragones. Mi divisa fue: Para un dragón, un hombre».

En el devenir de la historia se va abandonando el milagro religioso que despierta de su sueño a San Jorge y aparece un dragón que agarra a Eufemia y a Enrique y les alza por los aires. Los niños contemplan su país a vista de pájaro:

The dragon was flying across woods and fields with great flaps of his wings that carried him a quarter of a mile at each flap. Harry and Effie could see the country below, hedges and rivers and churches and farmhouses flowing away from under them, much faster than you see them running away from the sides of the fastest express train (91).

Traducción de Calleja: Una gran sombra cayó sobre ellos y se sintieron agarrados, Eufemia por el cuello de su blusa y Enrique por el faldón de su chaqueta de colegial. Un enorme dragón se los llevaba por los aires.

Para descansar del peso de los niños el dragón se posa en una montaña llena de rocas y Eufemia y Enrique se escapan escondiéndose en una cueva. En esta cueva encuentran el mecanismo atmosférico del que les había hablado San Jorge: «Oh, like in the bathroom, said St. George, still more sleepily. And there's a looking glass, too; shows you all the world and what's going on. St. Denis told me about it; said it was a very pretty thing» (90).

Eufemia y Enrique pasan de la cueva a un cuarto de baño en el que hay un espejo donde se refleja todo el mundo y desde donde se controla el clima a través de seis grandes espitas o válvulas. Ese espejo refleja dos espacios diferentes:

Then they saw that one side of the room was just a big looking glass, and when you looked in it you could see everything that was going on in the world—and all at once, too, which is not like most looking glasses. They saw the carts delivering the dead dragons at the County Council offices, and they saw St. George asleep under the dragon proof veil. And they saw their mother at home crying because her children had gone out in the dreadful, dangerous daylight, and she was afraid a dragon had eaten them. And they saw the whole of England, like a great puzzle map—green in the field parts and brown in the towns, and black in the places where they make coal and crockery and cutlery and chemicals. All over it, on the black parts, and on the brown, and on the green, there was a network of green dragons. And they could see that it was still broad daylight, and no dragons had gone to bed yet (97).

Traducción de Calleja: Frente a las espitas, en un espejo, se veía el mundo. Eufemia y Enrique miraron a su país; allí estaba, verde en sus campos, pardo en sus ciudades, negro en sus minas; pero sobre el verde, el pardo y el negro, otro color verde, el de los dragones





ponía manchas infinitas. Vieron los carros de dragones muertos, llevados al Ayuntamiento para su cremación; y vieron su propia casa, y a sus padres en ella, muy apurados y temerosos de que un dragón se los hubiese comido (15).

La descripción del paisaje desde el cielo se hace de forma impresionista a través de pinceladas verdes, pardas y negras. En la versión inglesa se alude a la visión de toda Inglaterra, que obviamente se quita en la versión española para que el lector sienta más cercana la acción.

Como si estuvieran controlando un mapa del tiempo televisivo, los niños logran poner en marcha el mecanismo climático y generar frío y humedad de forma que los dragones perecen y se van todos por el desagüe. Orgullosos de su hazaña al haber librado a su país de los dragones exclaman: «They will put up a monument to us,» said Harry, «as high as Nelson's! All the dragons are dead» (98). Esta nueva alusión patriótica a la columna de Nelson, erigida en 1843 en Trafalgar Square desaparece en la versión española: «—Somos los libertadores de nuestro país; de seguro nos levantan una estatua— pensaron» (15).

¿Cómo se vuelve nuevamente al microespacio de la casa? La versión inglesa apunta que fue a través del «Snowdon railway», en la versión española se soluciona con un simple «al volver a casa». Cuando vuelve a la realidad nuevamente la madre les tacha de niños traviesos y desobedientes y les manda a la cama. Nuevamente la realidad se impone y las órdenes de los adultos terminan con la imaginación de los niños, siempre dispuestos a correr aventuras.

Del estanque al espejo

En el cuento «Whereyouwantogoto or the Bouncible Ball» / «La pelota saltarina» Selim y Thomasina / Angelín y Tomasina, aburridos

porque se han tenido que quedar durante el verano en la capital con sus tíos, se encuentran una pelota habladora en el cajón de los juguetes. Es habitual que el verano sea caluroso en la capital de España, pero no lo es en la capital de Inglaterra. No obstante, Nesbit no duda en situar su acción en el mismísimo Londres:

It was very hot in London that year: the pavement was like hot pie, and the asphalt was like hot pudding, and there was a curious wind that collected dust and straw and dirty paper, and then got tired of its collection, and threw it away in respectable people's areas and front gardens (58).

Traducción de Calleja: Aquel año hacía mucho calor en la capital; el pavimento parecía una empanada caliente, y el asfalto un bizcocho abrasador; soplabá además un vientecillo curioso, coleccionista de polvo, de pajas y de papelotes, que luego se cansaba de hacer colección y lo repartía todo por los patios y los jardines de las casas (91-92).

Ese «hot pie» y «hot pudding» es traducido al castellano como «empanada caliente» y «bizcocho abrasador». La sensación de calor queda asegurada y además ese «vientecillo curioso» (91) termina por crear una sensación de agobio que invita a buscar espacios más saludables, al menos, en la imaginación.

Sin demasiada sorpresa, una pelota se dirige verbalmente a los niños invitándoles a que la hagan botar. Bote tras bote recorren jardín, calle y playa hasta llegar a un país de ensueño que denominan Villadondequieráis, es decir, un espacio mágico, donde Angelín y Tomasina pueden hacer lo que les viene en gana siempre que sean buenos: «En Villadondequieráis no había casas, ni tinas para el baño, ni bandas de música, ni criadas de servir, ni guardias, ni tías,

ni tíos. Podíais hacer durante todo el día lo que os diese la gana, con tal de ser buenos» (103).

Al tercer día Tomasina añora a su mamá y se acuerda de sus constantes jaquecas. Entonces la pelota saltarina convierte la superficie del estanque en un espejo qué estaban haciendo en ese momento sus padres y sus tíos:

He [the ball] bounced away, and they followed him, and he flopped into a rocky pool, frightening the limpets and sea-anemones dreadfully, though he did not mean to.

«Now look,» he called from under the water, and the children looked, and the pool was like a looking-glass, only it was not their own faces they saw in it.

They saw the drawing-room at home, and father and mother, who were both quite well, only they looked tired—and the aunt and uncle were there—and Uncle Thomas was saying, «What a blessing those children are away.»

«Then they know where we are?» said Selim to the Ball.

«They think they know,» said the Ball, «or you think they think they know. Anyway, they're happy enough. Good-night» (80).

La versión española es fiel al original. Nos interesa la visión de los niños:

-Mirad —les dijo desde el fondo del agua. Y al mirar los niños vieron que el estanque era como un espejo; pero no se veían reflejados en él. Lo que veían era el salón de su casa y a papá y mamá en él, muy buenos ambos. Solo parecían estar un poco fatigados, igual que los tíos, que se encontraban allí también (104).

Ese juego de espejos donde perviven universos paralelos da lugar a visiones fantásticas que evocan espacios diferentes en un mismo

momento. La magia está en que los niños se quedan tranquilos y pueden seguir jugando porque ni sus padres ni sus tíos están preocupados por ellos. Así cuando Angelín le pregunta a la pelota si ellos saben dónde están, la pelota les contesta: «Se imaginan que lo saben o vosotros os imagináis que ellos se figuran que los saben. Sea lo que quiera, se encuentran a gusto» (104). Demuestra con esta frase que la verdad está en creer lo que la imaginación presenta.

De los diálogos paradójicos y ambiguos a las meras descripciones

Un cambio intercultural que se percibe en las adaptaciones de estos cuentos seleccionados tiene que ver con el estilo. Edith Nesbit siempre está dispuesta a generar acción mediante el diálogo de los protagonistas, a veces poseídos por fuerzas misteriosas que guían la imaginación hacia el Aleph. En la versión original de «Una ciudad de libros» se lee:

«I am going to be very good, I shall be much more good than Mother expects me to.»

«We won't look in the drawers,» said Rosamund, stroking the shiny top of the bureau.

«We won't even think about the insides of the drawers,» said Fabian. He stroked the bureau too and his fingers left four long streaks on it, because he had been eating toffee.

«I suppose,» he said presently, «we may open the two bottom drawers? Mother couldn't have made a mistake—could she?»

So they opened the two bottom drawers just to be sure that Mother hadn't made a mistake, and to see whether there was anything in the bottom drawers that they ought not to look at (242).





La discusión entre Rosamund y Fabian avanza y se entrelazan tiempo, magia y sueño. Surge una fuerza oculta que lo mueve todo a través del diálogo. En cambio en la versión española: «Rosita y Fabián habían prometido hacer lo que se les mandaba, y claro está que pronto les entró deseo de hacer lo que les habían prohibido» (25). De esta manera la entrada en el mecanismo del Aleph es más dialógica y activa en la narración inglesa y más descriptiva y pasiva en la versión española. Esto genera un tipo de intertextualidad cultural que va más allá de los meros marcadores o cadenas temáticas (Pascua Febles 1997, 2005 y Pascual Febles y Morales López, 2008) y trasciende al estilo y, por tanto, se marcan las diferencias entre la forma en que E. Nesbit piensa y desarrolla la acción y cómo la plantean sus traductores. Por este simple hecho podríamos deducir que el traductor o traductora del cuento «Una ciudad de libros» que se incluye en *Plaga de dragones* (1923) y el de «La pelota saltarina», que aparece publicado en 1924 en *Cuentos de E. Nesbit* es diferente. Originalmente ambos cuentos se publicaron en *Nine Unlikely Tales* en 1901. Si cotejamos los diálogos y las descripciones de la versión inglesa con la española se percibe que el traductor de «Una ciudad de libros» reduce notablemente los diálogos, mientras que el de «La pelota saltarina» es mucho más fiel al original y la comunicación entre los niños y la pelota genera un intercambio de información verbal y no verbal tan detallado y rico con en la versión original de la escritora. Esto mismo se puede apreciar si comparamos las dos versiones que tenemos de «Whereyouwantogoto or the Bouncible Ball» una titulada «El verano estropeado» (1923) y otra «La pelota saltarina» (1924). Se trata de distintos traductores y de distintas versiones, motivadas en este caso por la extensión de los cuentos. Los cuentos de la edición de 1923 son versiones más cortas que los que

figuran en la versión de 1924, cuya traducción es más fiel al original.

De las enumeraciones fragmentarias a la visión del todo

El espacio donde coinciden pasado, presente y la fantasía de la visión múltiple y global culmina en la enumeración de detalles que concentran un todo mágico. En el cuento «The Deliverers of Their Country» / «Plaga de dragones» la narradora, como hemos visto más arriba, describe la visión de lo niños a través de «carts», «St George», «mother at home», «the whole of England», «great puzzle map», «network of green dragons»... Quien tradujo el texto al español es menos detallista pero igualmente la exposición sucesiva y ordenada de elementos que forman el conjunto es la figura retórica utilizada para describir ese espacio mágico: «su país», «sus ciudades», «carros de dragones» «su propia casa», «sus padres»... En el cuento «The Town in the Library in the Town in the Library» / «Una ciudad de libros» la enumeración recorre el cuento de principio a fin y se va extendiendo paulatinamente conforme va creciendo el buró y convirtiéndose en ciudad tal y como hemos explicado más arriba: «bookcase», «drawers», «sloping lid», «boards», «selves», «pigeon holes», «cupboard»... forman un perfecto engranaje, un juego de construcciones y montajes de diversas piezas que suscitan la imaginación de los niños. La enumeración forma parte del estilo de E. Nesbit y sus traductores y gracias a ella el discurso se apodera de objetos de poder que crean una visión mágica que permite a los protagonistas viajar por toda la extensión de la tierra permaneciendo en el mismo lugar. La narradora británica percibe ese espacio mágico y define su visión siguiendo la lógica discursiva del lenguaje: la enumeración que nombra y crea al mismo tiempo, que percibe

lo real y lo transfiere al plano imaginativo. Esta estrategia de estilo proclama el carácter único, epifánico y fantástico de la visión y sugiere la necesidad del artificio lingüístico. Como si la mayor desmesura de creer sólo fuese decible, legible en la medida de la enumeración.

La cultura y el lenguaje muestran su naturaleza precaria. Desde su racionalidad y verosimilitud deben romper los límites de lo verosímil para entrar en el ámbito de la subjetividad, de lo simbólico. Y todo ello debe partir desde una materia narrativa modesta: una historia para niños. Para cumplir con este salto se echa mano de la función poética a través de las enumeraciones de la visión. El narrador construye su historia a través de la visión de los protagonistas. En los cuentos de Nesbit «ver» implica testimonio y asombro: lo que se ve, se escribe, se crea, se lee y se imagina. Lo que se ve arranca en un pasado pero alcanza su plenitud en el presente de la lectura, en la imaginación. «Ver» se convierte en una forma de leer, de cifrar el lenguaje aunque sea fragmentariamente a través de la enumeración, solo así se logra una plenitud mayor: la transcripción prolija de un todo que permanece oculto en la imaginación.

SOBRE EL TIEMPO Y EL OLVIDO

«Plaga de dragones», «Una ciudad de libros» y «La pelota saltarina» parten de un tiempo concreto. En el caso de «La ciudad de libros» lo interesante es que se transfiere el periodo de Christmas Eve a la Noche de Reyes: «It was Christmas Eve, and on that day a lot of poor old people came up to get their Christmas presents, tea and snuff, and flannel petticoats, and warm capes, and boxes of needles and cottons and things like that» (241). *Traducción de Calleja*: «Era víspera de Reyes y la madre estaba atareadísima con no sé qué preparativos: recibir

a sus Majestades, ir a buscar la torta con el haba o algo así» (25).

En la cultura anglosajona los regalos se reparten el día de Navidad y el 26 de diciembre es el Boxing Day, festividad en la que tradicionalmente se promueve la realización de regalos y donaciones a los pobres. Evidentemente en español es necesario transferir la fecha a la víspera de Reyes para que el lector no se vea sorprendido por algo desconocido. En cualquier caso la Navidad es un tiempo mágico porque permite la generosidad, recibir y dar regalos. En la traducción al castellano aparecen los Reyes que dan los regalos a los niños y la tradición de la «torta con el haba» y desaparece la escena del «tea and snuff». El roscón o torta de Reyes es un dulce típico navideño en el que ya desde antiguo se escondía un haba para sorprender a los más pequeños.

En la Navidad los niños disponen de más tiempo para el juego. Es el tiempo mítico de la imaginación. Al final del cuento se vuelve a la cruda realidad: «La puerta de la biblioteca se abrió y entró la madre. Al ver la obra de sus hijos puso el grito en el cielo» (31). Mediante esta brusca intervención de la madre dentro del proceso temporal se acelera la vuelta a la realidad cotidiana. La madre no entiende el espacio mágico que han creado los niños y lo sustituye por una magnífica reprimenda que les produce llanto y enfermedad:

Now you will see that it was quite impossible for Fabian and Rosamund to explain to their mother what they had done with the raisins and things, and how they had been in a town in a library in a house in a town they had built in their own library with the books and the bricks and the pretty picture blocks kind Uncle Thomas gave them. Because they were much younger than I am, and even I have found it rather hard to explain (260).





Traducción de Calleja: No era posible que Rosita y Fabián explicaran a su madre lo de la construcción de la ciudad en la biblioteca de la ciudad construida en la biblioteca de su casa [...] Así que se echaron a llorar, quejándose uno y otra de dolor de cabeza. [...] al otro día estaban los dos en cama con el sarampión; y cuando se pusieron bien, ya se les había olvidado todo (31).

La versión original y la adaptación terminan igual: el mundo inabarcable y la vida pasada se hacen actuales, legibles. El tiempo mágico, que implica simultaneidad de mundos posibles, es sustituido por la realidad de la escritura. Si a lo largo del cuento se había creado todo un sistema lingüístico referencial, al final del cuento se activa el proceso en el que se desmontan tanto el mundo fantástico creado por los niños como las palabras con las que lo construyeron.

El olvido del pasado, puesto en manos de la narradora, permite una *perfecta clausurae*. «Una ciudad de libros» concluye así: «No saben aún lo que dijo, porque al otro día estaban los dos en cama con el sarampión y cuando se pusieron bien, ya se les había olvidado» (31). Y el final de «Plaga de dragones» es el siguiente: «Pero, al volver a casa, el país preocupado con la política, nadie se acordaba ya de los dragones...» (16). El olvido es una buena solución para concluir la narración fantástica. La magia habita en la memoria de los niños. La memoria convierte al tiempo en lenguaje: la palabra misma es transcurrir, imaginar, pero al final se impone el silencio, y la narración solo pervive en la memoria del sueño infantil. Después de la visión se restituye lo cotidiano. Y el relato termina en el alivio del olvido. El perspectivismo verbal elabora la trama temporal: el tiempo de la narración se convierte en el tiempo de la lectura y lo parcial y fragmentario en metáfora de la totalidad. Se

olvidan quizá las enumeraciones, los detalles, pero la totalidad modula la memoria. En el fondo se juega aquí con la cuarta dimensión a la que hace alusión E. Nesbit en su cuento «Cálculos que salen bien» y que se trata de una dimensión que relativiza la exactitud temporal y espacial de la ciencia y, por tanto, del conocimiento humano. La cuarta dimensión permite a literatura fantástica cuestionarse el universo y buscar nuevas hipótesis de conocimiento científico.

LA CLAUSURA DE LA VISIÓN MÁGICA

Las descripciones del buró, las espitas y el estanque están sujetas a una lógica discursiva superada por la simultaneidad de la biblioteca-ciudad y los espejos. En los tres cuentos la narradora va poniendo límites: cuestiona la educación recibida por los niños porque no se les permite imaginar, se les prohíbe hacer realidad sus fantasías y deben ser siempre obedientes. Como hemos demostrado es a través de la desobediencia como se llega al otro lado del espacio, donde la magia de lo prohibido campea a sus anchas. En «The Town in the Library» la narradora advierte: «Please do not try to do this if your father has a bureau, because it leads to trouble. It was only because this one was broken that they were able to do it» (247) y tras esta prohibición advierte a los niños: «If you don't understand this it shows they don't teach arithmetic at your school, or else that you don't do your home lessons» (248). En «Plaga de dragones» aparece el castigo por ser desobedientes y Effie y Harry tienen que irse a la cama inmediatamente. La misma reprimenda pone fin a «La pelota saltarina»: a la cama inmediatamente y además por disposición de tía Ángeles y tío Tomás al siguiente día se desayunaron con pan seco.

CONCLUSIÓN

A través de esta investigación hemos detectado que algunos de los cuentos que fueron publicados en la editorial Calleja como anónimos en realidad pertenecían a la escritora inglesa Edith Nesbit. No hemos logrado dar con el nombre exacto del traductor, a pesar de que hemos buscado y rebuscado en bastante bibliografía, pero no quedan datos concluyentes en los registros de la citada editorial. Además hemos prestado atención cómo el espacio mágico del Aleph se traduce de una lengua a otra. Se encuentran aspectos que son traducidos de igual manera: los mismos objetos mágicos, el poder evocador de los diálogos, las enumeraciones, el olvido y el castigo para restablecer el orden y el empirismo materialista. Otros aspectos se adaptan a la diversidad: referencias a lugares físicos reales, libros o acontecimientos históricos afines enriquecen la lectura adaptándola a sus diferencias culturales lo que permite, en última instancia, la difusión y el éxito de la obra de Edith Nesbit en España. El relato del Aleph es por definición circular y epifánico, capaz de exceder fronteras y ampliar los límites del mundo nombrado. A través de los relatos de E. Nesbit el lector se adentra en una fuerza creativa que muestra la capacidad que tiene el mito por adaptarse de una lengua a otra en su empeño de sobrevivir en el tiempo y en el espacio.

RECIBIDO EN ABRIL DE 2017

ACEPTADO EN DICIEMBRE DE 2017

VERSIÓN FINAL DE SEPTIEMBRE DE 2018

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- NESBIT, Edith (1923): «Plaga de dragones», en *Plaga de dragones*, Madrid: Saturnino Calleja, 7-16.
 — (1923): «Una ciudad de libros», en *Plaga de dragones*, Madrid: Saturnino Calleja, 25-31. — (1924): «La pelota saltarina» *Cuentos*, Madrid: Editorial Saturnino Calleja, 89-119.
 — (2015): *Nine Unlikely Tales*, Project Gutenberg EBook. <http://www.pgdp.net>.
 — (2015): *The Book of Dragons*, Project Gutenberg EBook. <http://www.pgdp.net>.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AIZENBERG, Adna (1997): *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*, Madrid: Vervuert Iberoamericana.
 BLAVATSKY, Helena (1988): *La Doctrina Secreta. Síntesis de la ciencia, la religión y la filosofía*, Tomo II. Madrid: Sociedad Teosófica Española.
 BOURHAN EL DIN, Mariam (2013): «Edith Nesbit y Jorge Luis Borges», *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 21, 87-106.
 BRINGGS, Julia (1987): *A Woman of Passion: The Life of E. Nesbit, 1858-1924*, Northallerton: Hutchinson.
 CAMPRUBÍ DE JIMÉNEZ, Zenobia (2015): *Diario de juventud. Escritos, traducciones*, Compilación, edición y traducción de Emilia Cortés Ibáñez. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
 DORAO, Marisol (1987): *E. Nesbit, su vida y sus cuentos*, Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.
 FRAGA, M^a Jesús (2018): «Magia en la editorial Calleja: Los cuentos de E. Nesbit», en Dolores Romero López, (ed.), *El universo mágico de Edith Nesbit. De la editorial Calleja a la ficción interactiva*, Sevilla: Renacimiento, 37-64.
 MARCELO WIRNITZER, Gisela (2009): «La traducción de referencias culturales: Christine Nöstlinger como ejemplo de Literatura Infantil y Juvenil», en Isabel Pascua Febles (coord.), *Más allá del espejo: estudios culturales sobre traducción y literatura infantil en el nuevo milenio*, Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones, 59-76.
 MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2009): *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid: Marcial Pons.





- MURIE DÍAZ, Núria (2016): *L'editorial Calleja: traduccions i adaptacions*, Trabajo Fin de Grado, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- PASCUAL FEBLES, Isabel (1997): «Análisis comparativo-contrastivo de cuentos ingleses y españoles con fines traductológicos», *Lenguaje y Textos*, 10, 329-334.
- (2005): «Translating Cultural Intertextuality in Children's Literature», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 51, 121-140.
- PASCUAL FEBLES, Isabel y Juan Rafael MORALES LÓPEZ (2008): «Multiculturalidad y traducción en Literatura Infantil y Juvenil: minorías con voces propias», *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, 6, 135-150.
- RÍO SÁNCHEZ, José del (2002): «El Aleph de Borges y las matemáticas», *Sigma. Revista de Matemáticas*, 21, 193-195.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (ed.), (2018): *El universo mágico de Edith Nesbit. De la editorial Calleja a la ficción interactiva*, Sevilla: Renacimiento.