

Irene Prüfer Leske

irene.prufer@ua.es

Universidad de Alicante

(Recibido 27 abril 2014 / Aceptado 2 julio 2014)

El caso de *Celia*, *Papelucho*, *Le Petit Nicolas* y *Manolito Gafotas*: Análisis de las series clásicas de la literatura infantil

CELIA, PAPELUCHO, LE PETIT NICOLAS AND MANOLITO GAFOTAS: ANALYSIS OF CLASSICAL CHILDREN'S BOOK SERIES

Resumen

En este artículo pretendemos proponer, desde diferentes puntos de vista, una definición de las series de la literatura infantil como género. Después de un breve resumen del estado de la cuestión se trata de delimitar el objeto de estudio de las series de viñetas como *Mafalda* de Quino para acercarnos a una caracterización de las series de la literatura infantil focalizando nuestro estudio especialmente en temas como la homogeneidad, el concepto del clásico de la literatura infantil, y temas pragmáticos como la popularidad y la traducción en un contexto global, pero también específicamente referido a la traducción a la lengua alemana. El corpus en el cual basamos nuestra investigación consiste en las obras de países hispanohablantes como Chile y España (*Papelucho* de Marcela Paz, *Celia* de Elena Fortún y *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo) y de Francia (*Le Petit Nicolás* de René Goscinny y Jean-Jacques Sempé).

Palabras clave: series y clásicos de literatura infantil, homogeneidad, notoriedad.

Abstract

The subject of this article is to characterize children's book series as a special gender of children's book literature from different points of view. After a short overview of the current situation I try to give a definition delimiting the subject from the comic strip series (*Mafalda* by Quino). The article focuses specially on homogeneity, and discusses the concepts of classical children's books and pragmatic issues as popularity and translation in a global context, but also particularly into the German language. The body of the research specializes in series from Spanish-speaking countries as Spain and Chile (*Celia* from Elena Fortún, *Papelucho* by Marcela Paz and *Manolito Gafotas* by Elvira Lindo) and France (*Le Petit Nicolas* by René Goscinny and Jean-Jacques Sempé).

Key words: children's book series, definition, classics, homogeneity, notoriety.

Introducción¹

Las series investigadas en el presente trabajo son *Celia* de Elena Fortún (Madrid 1886 - 1952), *Papelucho* de Marcela Paz (Santiago de Chile 1902 - 1985), *Le Petit Nicolas* de René Goscinny y Jean-Jacques Sempé (Paris 1926 - 1977 / *Bordeaux 1932) y *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo (*Cádiz 1962) que se entienden como clásicos del canon de la literatura infantil de sus respectivos países. La primera serie entre ellas es *Celia* que se publicó a partir del año 1929 en España, en orden cronológico sigue *Papelucho* que se publicó a partir de 1947 en Chile y el primer tomo de *Le Petit Nicolas* data del año 1959 en Francia. *Manolito Gafotas* es la serie más reciente entre las aquí investigadas y se publica a partir de 1994 en España.

Hay que indicar que las series, con excepción de la de *Celia*, a pesar de contar entre los clásicos, no parecen estar terminadas, ya que se editan cada vez nuevas obras con el nombre de las mismas series o al menos hay indicios que dejan esperar nuevas obras. Los títulos individuales que conforman las series son libros con capítulos cerrados que se pueden leer por separado en los cuales se trata de niños de una edad que ronda los 8 años, que viven aventuras excepcionales y ejercen una permanente rebelión en contra del mundo de los adultos que aseguran la intemporalidad de la temática.

En el caso de *Papelucho* se trata de 12 títulos, aunque existe un manuscrito desde antes de la publicación del primer tomo sobre el cual los herederos de Marcela Paz no llegan a un acuerdo referente a su posibilidad de publicación, en el caso de *Celia* de 8, una cifra que varía según los investigadores. La obra de *Celia en la revolución* se publicó de manera póstuma en 1987 en Aguilar y se basa en un manuscrito no revisado por la autora Elena Fortún. En *Le Petit Nicolas* se trata originalmente de 5 a los cuales hay que agregar *Histoires inédites du Petit Nicolas* de tres tomos de 2004 / 2006 y *Le Petit Nicolas fait du sport* de 2014. En cuanto a *Manolito Gafotas*, esta serie consta originalmente de 7 títulos a lo cual se agregó *Mejor Manolo* en 2012.



Fig. 1: En orden cronológico los protagonistas de las cuatro series aquí analizadas:
Celia, Papelucho, Le Petit Nicolas y Manolito Gafotas

1 La presente investigación se llevó a cabo gracias a una beca de la Biblioteca Internacional de Literatura Juvenil durante los meses de mayo hasta julio de 2013 en Múnich y mi licencia por estudios desde octubre de 2012 hasta finales de julio de 2013 auspiciada por la Universidad de Alicante. Agradezco a ambas instituciones, igual que a la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y a la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) donde he realizado durante los meses noviembre de 2012 a abril de 2013 estancias muy interesantes y fructíferas.

En el presente trabajo, se pretende, por lo tanto, tratar la serie no en el sentido de colección de una editorial dentro de una determinada temática. Tampoco se acopla a la idea de "serie" que proviene teóricamente de los formalistas rusos, que toma Schujman (2012)

como una operación de recepción lectora que, a partir del concepto de intertextualidad, establece conexiones entre el texto leído y otros armando una constelación de relatos conectados por temas, personajes, operaciones formales o recursos.

Se trata la serie, en sentido más concreto, como género individual que se distingue por ejemplo. del cuento para niños, y como un fenómeno que existe desde el tardío siglo XIX (Letourneux 2010: 91), al cual se quiere en el presente trabajo realizar una aportación definitoria y de caracterización.

1. Estado de la cuestión

Sobre el género en LIJ hay muy poco publicado, se trata más bien de reflexiones generales sobre la idiosincrasia de la literatura infantil. En este sentido hay que citar la obra de Sánchez Valencia (2013).

En cuanto a las series como género existen aún menos investigaciones y también aquí se trata de puras "Reflexiones sobre el género", generalmente enfocadas hacia una determinada serie, como en el caso de la biógrafa de Marcela Paz, Larraín (2009: 167-172). Dichas reflexiones no constituyen un análisis de la serie como género en sí y surgen en gran medida de parte de lectores, que en su juventud tenían el hábito de leer series. Como también en el caso de la autora del presente artículo, la preferencia para ciertas series estaba condicionada por determinadas situaciones político-sociales de su país, lo que contribuyó a la identificación con determinados héroes o heroínas, que sin la menor duda puede haber tenido cierta influencia en sus vidas.

Aunque la serie de literatura infantil seguramente es aquel género que atrae especialmente a los niños en los primeros años de edad escolar y por lo tanto disfruta de gran popularidad justamente entre dichas edades, no se ha tratado en toda su amplitud y complejidad o como género en sí, menos aún de manera comparativa en el ámbito internacional. Existen, sin embargo, algunas pocas investigaciones que evalúan la serie en su totalidad, pero siempre bajo determinados aspectos, como es por ejemplo. la descripción de la mujer o de la feminidad en la serie *Celia* de Elena Fortún, por parte de Camaaño (2007).

Los niños necesitan sobre todo en la primera edad escolar una figura con la cual se pueden identificar y que les puede proporcionar seguridad, que por lo tanto, siempre debe estar disponible para ellos, que habla de sus problemas y nunca les decepciona, a la cual pueden recurrir siempre cuando lo necesiten, que les traslada a un mundo, aunque parecido a ellos, que cambia según sus deseos y hasta que alimenta su fantasía, que les quita sus límites, un mundo en el cual pueden experimentar más allá de lo prohibido por los adultos. Esta figura se la puede proporcionar la serie de literatura infantil.

Sobre las series y sus figuras principales que hemos leído con tanto entusiasmo en nuestra juventud y por lo tanto han ocupado un lugar privilegiado en nuestro desarrollo, no existen, tal como hemos indicado más arriba, pocas o ninguna investigación en su totalidad, menos aún existen estudios comparativos a nivel internacional. Dicha circunstancia yace en parte en la amplitud de las series y también en su procedencia extranjera y las dificultades al comparar los originales con sus traducciones posibles a otras lenguas.

En la literatura secundaria, que existe referente a las series de *Tom Sawyer* y *Pipi Calzaslargas*, pero también referente a nuevas series, se trata más bien de temas puntuales y enfoques determinados, tales como es la relación entre elementos autobiográficos y ficticios, investigaciones feministas bajo el punto de vista de la problemática psicológica de los protagonistas o también la investigación de elementos tanto estructurales y lingüísticos como de estilo y del registro de las obras mismas.

De los diccionarios de literatura infantil existentes que se ocupan de las series hablaremos en el siguiente capítulo.

2. Definición

2.1. Serie y cómic

El comienzo de una definición puede ser una delimitación y una diferenciación con otros fenómenos. Referente a la definición de la serie de literatura infantil como género por un lado y como clásico de la literatura infantil por el otro, remito a mis iniciales pesquisas en "¿Qué tienen Papelucho, Celia, y Teo en común? Series infantiles desde una perspectiva intercultural" (Prüfer 2012: 476-495) y "*Mafalda* de Quino. Análisis discursivo del imaginario social aplicado en temas de género, infancia y adultez" (Prüfer 2014b en prensa). En este último artículo se destaca la particularidad del género en cuestión frente al cómic y se les ubica, tanto la serie como el cómic, en contextos diferentes tanto de comunicación como de situación:

El cómic, en el caso de *Mafalda*, se dirige en un principio a adultos y destaca por sus continuas referencias a la situación política conflictiva del mundo. Por lo tanto, tiene más relación con la actualidad política de su momento que la serie de libro infantil, la cual, aunque también se acerca a corrientes ideológicas como por ejemplo, el comunismo en *Papelucho*, no los tematiza con tanta insistencia como *Mafalda*, y tampoco se refiere a dichos temas con concreción, sino trata el tema pobre / rico en una dimensión existencial y desde la perspectiva del niño.

El cómic se realiza además en otro formato que consiste en una serie de dibujos que conforman una tira apta para el consumo diario, y que tiene un desenlace cómico que no necesariamente se crea a través del lenguaje sino ostenta su realización de forma visual y puede ser interpretado como tal por los lectores mayormente adultos. El autor del cómic es al mismo tiempo escritor, pero ante todo dibujante lo que se realiza de manera inversa en la serie de literatura infantil: el autor es ante todo escritor. El mayor peso tiene la historia contada ante los dibujos, que destacan por su carácter ilustrativo realista.

2.2. La serie y la ilustración

Se puede observar que las series de la literatura infantil tienen un solo autor pero en muchos casos varios ilustradores, lo que indica que la ilustración tiene menor importancia, ya que se concibe como sujeto a variables editoriales (Prüfer 2014a). Una solución ideal constituye una simbiosis fija entre escritor e ilustrador como se puede observar en *Le Petit Nicolas*, la serie francesa en la cual el ilustrador Sempé nunca se ha separado del escritor Goscinny, ni han sido separados, ni en las traducciones ni en las nuevas ediciones de historias inéditas después de la muerte de Goscinny. Es decir, que han sido respetados siempre como coautores, tanto por los lectores como por los herederos y editores en las nuevas publicaciones.

La falta de una unión fija entre escritor e ilustrador constituye un punto débil para las restantes series aquí investigadas aunque en algunas series que no son objeto de estudio aquí, tales como la

serie alemana *Anton* de Ole Könneke (2004), se da la feliz circunstancia que el autor es al mismo tiempo el ilustrador de la serie.

2.3. Crítica social

Tanto el cómic como la serie de literatura infantil pueden ser considerados como vehículo, no siempre con finalidad determinada, de criticar la sociedad de manera humorística o de tratarla irónicamente. Este propósito se realiza a través de la figura del protagonista, que es un niño, por lo cual el discurso se hace más directo, auténtico, inocente y contundente. El autor al mismo tiempo no corre peligro de obrar de manera políticamente incorrecta.

2.4. Características de la serie

En resumen, se puede caracterizar el género de la serie de literatura infantil de la siguiente manera:

La serie de literatura infantil consta de varios títulos - más o menos 10 obras individuales - que han sido escritos por un solo autor que puede ser al mismo tiempo ilustrador, a veces con un pseudónimo, y en forma de *cross-writing*, en primera persona, en muchos casos en el tipo textual de diario, ostentando una estructura más o menos homogénea, sobre la misma figura principal, que por regla general es niño o niña de aproximadamente 8 años. Dichas figuras viven diferentes aventuras o también historias dentro de un entorno normal de sus casas, familias y realidades socio-políticas y escolares. El entorno se mezcla con la fantasía de dichos protagonistas y sus problemas se ven siempre reflejados en el mundo de los adultos.

La figura principal goza durante décadas de notoriedad y popularidad en su país de origen lo que puede conllevar la creación de pequeños héroes nacionales (*Papelucho*, *Le Petit Nicolas*). Dicho éxito se traslada a un éxito editorial, o viceversa, con permanentes reediciones y adaptaciones a otros medios, lo que conlleva en algunos casos que los protagonistas hoy día son más conocidos por las películas y vídeos que por el libro original, de lo cual surge la idea para nuevos títulos y adaptaciones. Tanto la notoriedad del protagonista ante el lector y la popularidad en general como la identificación con el registro coloquial con el héroe emblemático crean en el lector una cierta dependencia.

3. La homogeneidad

A este respecto hay que insistir en la importancia del conjunto de la serie y de su estructura que constituyen a través de diferentes obras individuales una serie más o menos homogénea (Letourneux 2010: 91-98). El grado de homogeneidad se determina tanto por la descripción del protagonista como también desde la intención comunicativa del autor y de su *cross-writing* tanto en cuanto a los lectores encarados como también al uso de tipos textuales y la trasmisión de lo expresado. En algunas series, como por ejemplo. *Papelucho* y *Le Petit Nicolas*, no se pretende describir un desarrollo personal del protagonista ni en cuanto a edad ni en cuanto al cambio en sus comportamientos. *Papelucho* queda para siempre, según la intención expresa de la autora (Cruzat 1992 / Larrain 2009), un niño de 8 años, mientras que otros protagonistas, como Celia, sí conllevan un aparente desarrollo a lo largo de la serie. Celia tiene en el primer tomo, *Celia, lo que dice*, 7 años mientras que al final de la serie, en *Celia se casa*, aproximadamente 20 años. Su comportamiento, evidentemente y según parece a primera vista, ha cambiado sustancialmente: la pequeña niña que se rebelaba continuamente contra el mundo de los adultos ha evolucionado a una adolescente consciente y responsable, en lo que concierne la heterogeneidad de la presentación de la figura. En

el estudio de Caamaño (2007: 15 y 18) se habla de la "pérdida de la capacidad de emitir opiniones", la que destaca en Celia en los primeros volúmenes:

Celia se muestra en su juventud envuelta en su espíritu de rebelión, mientras que la cambia a partir de su casamiento por una sumisión a las normas.

Sin embargo, se trata, según nuestra opinión, de una interpretación forzada desde la ideología del feminismo. A pesar de que Celia aparentemente parece totalmente cambiada, se debe dicho cambio sobre todo al factor de que se describe aquí a una joven que evidentemente ya no actúa como una niña de 8 años. La autora pasa el papel de la niña rebelde a su hermana Mila. El título del libro indica: *Celia se casa, [cuenta Mila]*. Y efectivamente todas las travesuras las inventa ahora la figura que cuenta, Mila. Por lo tanto, al describir la autora en primera línea a Mila con todas sus críticas sociales inherentes y la ironía que envuelve el enlace de Celia, no podemos hablar de un cambio de conciencia política de la autora y por lo tanto de una sumisión a la imagen de la mujer durante la dictadura franquista, lo que expone Caamaño.

Aunque el libro *Celia se casa, [cuenta Mila]*, desde el punto de vista interpretativo puede resultar de cierta controversia, se debe considerar que en la serie de *Celia* nos encontramos ante una serie mucho más heterogénea que en la serie de *Papelucho*. Dicha circunstancia se debe, tal como hemos indicado más arriba, a la perspectiva del narrador, ya que el interés de la autora se centra en todos los títulos de la serie de *Celia* en las figuras más jóvenes, es decir en la hermana de Celia, Teresina en *Celia, madrecita* y en la hermana pequeña Fuencisla en *Celia se casa [cuenta Mila]*. De esta manera la intención subversiva de la autora que yace como fondo en toda la serie, se mantiene gracias a la invención literaria de la autora de trasladar la perspectiva narrativa a las hermanas más jóvenes.

Si observamos la literatura secundaria podemos observar un cambio en el enfoque de la investigación y la interpretación si se observa la serie en su totalidad bajo el ángulo de la crítica social, tal como nos hemos propuesto en el presente estudio en obvia diferencia con el enfoque feminista del cual parte Caamaño. Considerar la totalidad de la serie, sin embargo, no significa que partimos del supuesto que la serie esté cerrada. En la serie de *Manolito Gafotas* nos topamos con un nuevo título, el de *Mejor Manolo* de 2012, e incluso la muerte del autor no es garantía de que la serie esté terminada, tal como podemos observar en *Le Petit Nicolas* cuya serie se ha ampliado en los últimos 10 años por las *Histoires inédites du Petit Nicolas* de 2004/2006 y *Le Petit Nicolas fait du sport* de 2014. Letourneux (2010: 97) mantiene en este sentido lo siguiente:

Une série se définit autant par ses uvres qui la composent que par celles, potentiellement infinies, qu'elle peut encore générer.

A partir de nuestras indagaciones sobre las series consideramos necesaria la aplicación de un enfoque interdisciplinar, que toma en cuenta tanto las variables editoriales como también las políticas y biográficas.

Una aportación importante a la homogeneidad presenta tanto la uniformidad del tipo textual como también la perspectiva del narrador y las ilustraciones. Tal como hemos explicado más arriba, se encuentran grandes diferencias en las series de *Papelucho* y *Celia*. Pero, si prescindimos de la discusión sobre la homogeneidad, la estructura íntegra de la serie siempre se mantiene por el título de las obras que la componen ya que en el título aparece siempre el nombre del protagonista, en el primer tomo solo y en los sucesivos volúmenes unido a otros personajes o lugares o situaciones de su entorno. Dicha circunstancia constituye psicológicamente la dependencia lectora, ya que los (pequeños) lectores están curiosos por saber cómo seguirá el protagonista con sus nuevas aventuras, como sigue el hilo de

la narración y si encontramos a viejos amigos en las siguientes obras. Todo ello apunta a la creación del héroe, tal como lo hemos observado en las series de *Papelucho* y *Le Petit Nicolas*. Dada dicha circunstancia hemos eliminado de nuestro análisis de las series títulos que no integran en el título el protagonista original diferenciándonos de otras investigaciones que cuentan por ejemplo, entre la serie de *Celia* también los cuatro títulos de *Cuchifritín*, el hermano pequeño de *Celia*. Se trata de los cuatro títulos de Elena Fortún, *Cuchifritín, el hermano de Celia* de 1935 y de *Cuchifritín y sus primos*, *Cuchifritín y Paquito* und *Cuchifritín en casa de su abuelo* de 1951. Incluso hay otros títulos que retoman la figura de *Celia*, pero no como figura principal. El prefacio de *Cuchifritín, el hermano de Celia* hace patente nuestra observación ya que en él se dirige la autora al lector de la serie de la siguiente manera:

[...] Todos vosotros conocéis a su hermano [Cuchifritín]. [...] Como ella, es incapaz de hacer a sabiendas una mala acción. Es revoltoso, bobote, amigo de poner en claro lo que no está; no admite las frases hechas con que los mayores se entienden. También él tiene gran imaginación, como su hermana; pero, poco aficionado a seres sobrehumanos, se contenta con crear barcos, caballos o tigres como compañeros de sus juegos. Su primo José Ramón y su hermana Celia encuentran en él un colaborador dispuesto a sobrepasar sus diabluras y a darles realidad. Os hará reír con sus ocurrencias, os asustará con sus travesuras y os tendrá atentos a sus ojos, llenos de asombro y preparados a lanzarse siempre a una nueva y prodigiosa aventura.

Característico de la serie de literatura infantil es también el hecho de que haya diferentes ediciones de la misma a lo largo de las décadas que han sido la base de su popularidad. Por lo tanto, son los criterios de popularidad y larga vida que conforman la serie. En cuanto a los autores, generalmente es la serie que cuenta entre sus obras más famosas y que originaron la entrega de premios nacionales de literatura. Por ejemplo, Marcela Paz fue distinguida en 1947 con el premio de la editorial Rapa Nui por su *Papelucho* y en 1982 con el Premio Nacional de Literatura de Chile.

4. Series como clásicos de la literatura infantil

La definición de "clásico de la literatura infantil" tiene tanto connotaciones positivas como negativas entre los lectores. Por un lado, dicho concepto fue concebido como lectura "obligatoria", por el otro, como obra de una calidad permanente (Turin 2000: 51- 60). Queremos adelantar nuestra opinión que el concepto, poco preciso, del "buen libro" no indica para nada lo que puede convertir una serie de literatura infantil en un clásico de la literatura infantil. En el intento de definición del término "clásico de la literatura infantil" que promueve Kümmerling-Meibauer (1999: XII) ella califica justamente la popularidad como factor principal diferenciador entre los clásicos así llamados estéticamente buenos y los clásicos muy populares y conocidos. En la última categoría ubicamos las series, cuya principal característica es que han sido introducidas a causa de su popularidad en el canon de la literatura infantil nacional y en dicho canon han subido a la categoría de clásico de la literatura infantil cuyos protagonistas en determinados casos han sido nombrados incluso héroes nacionales, como los ya nombrados *Papelucho* en Chile y *Le Petit Nicolas* en Francia.

La definición de clásico que se encuentra en el diccionario internacional *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur* de Kümmerling-Meibauer (1999: XI), se refiere a

... Werke, die in der Kinderliteratur eines Landes oder eines Sprachraums eine herausragende Rolle spielen bzw. gespielt haben und sich hinsichtlich ihrer literarisch-ästhetischen Qualität durch eine besondere Innovationsleistung und Repräsentativität für ihre Epoche auszeichnen.

Referente al presente trabajo y las obras aquí elegidas y tratadas, la primera parte de la citada definición, el "papel extraordinario en el país de origen", coincide plenamente con nuestro punto de vista. Sin embargo, la segunda parte de la definición que exige "la calidad literario-estética a través de una innovación especial y representatividad para la época" en los clásicos, según nuestro parecer, no tiene ningún fundamento ya que no es objetivable.

Los criterios de innovación, representatividad, expresión lingüística estética, simplicidad, descripción del mundo vivencial infantil, fantasía, polivalencia y *cross-writing* que exige Kümmerling-Meibauer, sin especificar si todos los criterios son necesarios o solamente unos cuantos, para obtener la serie el calificativo de "calidad literario-estética", difícilmente se pueden hacer valer en el ámbito internacional de la literatura infantil. Y sobre todo no se pueden detectar en las diferentes obras ante todo lo que concierne los criterios de "innovación", "representatividad" y la "expresión estética del lenguaje". Es sorprendente que la misma investigadora Kümmerling-Meibauer no aplica dichos criterios en el comentario y la evaluación de las obras individuales en su diccionario, sino se hace referencia a la "popularidad" y la "recepción" en los respectivos países, aunque sigue insistiendo en los citados criterios en su investigación posterior al citado diccionario, en *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung* en cuanto a la evaluación de la calidad "literario-estética" (Kümmerling-Meibauer 2003: 192-209).

Tampoco parece probable que una única autora pueda evaluar de manera crítica en un diccionario de la literatura infantil mundial en el nombrado sector todas las obras bajo los criterios nombrados de selección. En una empresa de este tipo se debe recurrir a la literatura secundaria, una tarea que parece demasiado exigente para una sola persona. Por lo tanto, la definición del clásico de la literatura infantil de la autora se descubre como puro constructo teórico que pretende dar la impresión de cierto carácter científico a la introducción del diccionario cuando es cierto que en el comentario de las obras individuales se recurre a la literatura secundaria, en general a biografías que parecen elogios personales de conocidos de los autores y no una aplicación práctica de índole "literario-estético-cualitativo". Por ejemplo, el apartado sobre Marcela Paz y la serie de *Papelucho* (Kümmerling-Meibauer 2000: 832-834) es subdividido entre los capítulos "Entstehung, Inhalt, Bedeutung und Rezeption" y está basado en la biografía de Cruzat (1992) como única literatura secundaria, con todos sus errores como por ejemplo, las indicaciones de traducciones al ruso y africano que no se pueden encontrar y que los herederos nunca han visto. No es necesario mencionar aquí el hecho de que una traducción como cualquier publicación sólo vale como existente en la literatura mundial si ha sido publicada y está registrada con un nº de ISBN. En cuanto a las traducciones encontramos en los catálogos de internet y de las bibliotecas solo una traducción al japonés de 1972, se supone que se trata del primer volumen, además la traducción de cuatro títulos al italiano, dos diferentes traducciones del primer tomo al francés y la traducción al alemán de Irene Prüfer Leske, *Papelucho*, de 2013 en Goloseo-Verlag München. En nuestras pesquisas no hemos dado con nada más.

Especialmente sorprendente es el hecho de que el tema de la ilustración de los libros infantiles está totalmente ausente en el catálogo de los citados criterios de Kümmerling-Meibauer, cuando es justamente la ilustración la que aporta elementos esenciales al goce estético pretendido. También es un hecho que la ilustración forma gran parte de la aceptación del clásico de la literatura infantil y que la misma tiene una importancia fundamental para ciertas edades. La lingüística del texto, desde sus principios (De Beaugrande y Dressler 1981) considera al texto como conjunto de signos verbales y no verbales, un conjunto que obtiene cada vez más importancia para la literatura infantil y es digno de una investigación contundente.

Von Stockar (2008: 86) rechaza decididamente consideraciones literario-estéticas como base en la discusión sobre la creación del clásico de literatura infantil y del héroe calificándolas como anticuadas e inmersas en un enfoque de los años 80, una época en la cual se estaba descubriendo el enorme potencial de la literatura infantil hasta entonces totalmente subvalorado. Esta investigadora se acerca mucho más a un enfoque socio-histórico concebido desde la perspectiva del lector y de su recepción de la postura socio-crítica de las obras y de sus expectativas y que tomó fuerza en los años 90.

Aunque algunos criterios de Kümmerling-Meibauer en su búsqueda de calidad coinciden con algunas series, dicho intento de asegurarse de criterios de calidad fallan por completo en la actual concepción de literatura infantil, de su importancia, de su aplicación y tareas, y el mismo está indudablemente orientado hacia la integración de las obras en un sistema de clasificación de la historia de la literatura que aporta poco o nada a la aplicación de la literatura infantil en el ámbito didáctico y pedagógico y de ninguna manera apoya el reconocimiento que se merece dicho ámbito de la literatura en el campo del fomento de la lectura. Se puede incluso afirmar que la calidad literario-estética exigida hasta puede constituir un obstáculo para las ganas de leer ya que, a causa de las exigencias demasiado elevadas obstaculiza el fomento de la lectura. Dado que el diccionario de Kümmerling-Meibauer ya tiene más de 15 años, faltan en el mismo muchas nuevas series, que se han transformado en clásicos en los últimos años, tales como *Le Petit Nicolas* de Goscinny y Sempé.

Mucho más modestos en cuanto a sus exigencias científicas se presentan los diccionarios y las obras de Bravo Villasante (1977) que exponen una relación de las obras de la literatura infantil en todo el mundo. Su *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial* (Bravo Villasante 1985: 7) renuncia expresamente a una valoración y se pone el hincapié en la información y el fomento del trabajo con la literatura infantil.

Por lo tanto, llegamos a la conclusión que la definición como clásico se debe concebir mucho más a partir del ángulo de la recepción. Según nuestras propias observaciones y experiencias, se trata más bien de obras a las cuales los niños, independientemente de su procedencia y pertenencia a cierta sociedad y una determinada cultura, vuelven por sí mismos, que leen bajo ciertas circunstancias más de diez veces y que después de décadas compran para sus hijos para que lo disfruten como ellos mismos lo han hecho. Son libros, que década tras década han respondido a las necesidades de los niños, es decir que son atemporales, según su temática y la respuesta que dan a lo que buscan los niños en un libro infantil. De esta manera, se ofrecen las figuras y los héroes de décadas pasadas a las generaciones de hoy para su identificación.

La discusión sobre la esencia de un clásico de la literatura infantil ha estado marcado sobre todo por los conceptos de "genialidad", "obra maestra" etc., conceptos que se orientaban en el concepto tradicional del clásico literario. Sin embargo, el éxito de libros infantiles y por lo tanto de un clásico infantil, se basa en otro orden de cosas si se considera el panorama internacional. Aquí entran muchos factores en juego que evocan la identificación y la emocionalidad entre los niños, tales como los temas subversivos, el empleo acertado del lenguaje infantil y juvenil del país de origen. Suena muy simple, pero es un hecho: el libro simplemente debe gustar a los niños. Dado que hasta ahora no se han escrito análisis teóricos por parte de niños sobre sus libros preferidos, solo se puede suponer cómo pueden gustar ciertos libros más que otros a los niños, si dejamos de lado cierto histerismo y burbujas mercantiles como se ha vivido con la manía de Harry Potter. Según ciertas escuchas de emisiones de programas infantiles de la radio en la emisora alemana Bayerischer Rundfunk en el mes de mayo y junio de 2013, el criterio más nombrado, por los mismos niños que realizaban el programa, por qué gusta un libro infantil y juvenil es el que debe evocar interés y ser emocionante ("Es muss spannend sein!"). Estos criterios se refieren por un lado a la temática y la problemática, que debe

evocar interés en el niño y por el otro lado al desarrollo de la historia cuyo hilo conductor debe estar intacto y cuya solución final no siempre es el *Happy End*.

Pero hay otro factor, el cual el niño indudablemente no reconoce ya que no reflexiona sobre él y es la habilidad del autor junto con la del ilustrador que se manifiestan en el manejo de preguntas existenciales como la soledad, el sentimiento de abandonado o ser querido, el primer amor, el trato injusto, sentirse admirado o entendido, el amor hacia los animales y la naturaleza, los celos hacia un hermano, el problema con los padres y profesores etc. Dichos temas se presentan más allá de las fronteras, desde *Tom Sawyer* de Mark Twain en Norteamérica pasando por *Papelucho* en Chile, *Celia y Manolito Gafotas* en España y *Le Petit Nicolas* en Francia.

Otros factores pragmáticos como el del marketing y la identidad nacional tienen un peso igualmente considerable. Y no se debe dejar sin considerar el trabajo de los herederos de los autores en aras de la permanencia de la serie a través de su trabajo con las editoriales. Esta circunstancia nos llama especialmente la atención al considerar el éxito de *Papelucho* en Chile, donde el trabajo de Marcela Paz Ediciones S.A., en la cual actúa la sociedad de herederos de la autora, que falleció en 1985, y es la responsable de ediciones anuales de muchos miles de ejemplares y ediciones bilingües español-inglés, en escritura braille como también nuevas traducciones al italiano y al alemán.

De igual manera se le debe al interés de la hija de Gosciny, Anne Gosciny (2004: 9-11), que existan nuevas ediciones del *Petit Nicolas* y ediciones de historias inéditas tanto en Francia como en traducciones en el extranjero y hasta el acuño de monedas con la imagen del personaje en 2014. Frente a ello está el desinterés de los herederos de Elena Fortún, que no se ocupan de la permanencia de la serie ni tampoco de traducciones (Dorao 1987: 9-14) y el hecho de que los derechos de autor no los tiene la editorial.

El resultado de todas estas consideraciones es la no discusión de índices de calidad o si las obras de las cuales se habla aquí son "buenas" o no, ya que aporta muy poco a la definición del clásico de la literatura infantil y la cuestión de qué manera se crea un clásico y la permanencia del mismo ya que siempre la calificación de bueno o malo se debe a una gran subjetividad.

Un factor común, sin embargo entre las dos maneras de definiciones es siempre su fama, su notoriedad y su popularidad, al menos entre el público nacional a lo cual contribuye en gran medida la ya mencionada tendencia subversiva y la crítica inmanente de la sociedad en muchas de dichas obras y al menos en todas las obras aquí tratadas. Prueba de ello es el movimiento en Chile, el país del *Papelucho*, que se llama "Papelucho subversivo", online, que se creó bajo la protección de la Editorial Popular LaPajarilla y que trabaja en aras de retomar los clásicos y de ampliar y enriquecer el abanico de las publicaciones con muchos géneros y temas como la subversión y la historia.

La crítica social inmanente en los clásicos de la literatura infantil se puede ver probada en varios puntos, especialmente en la crítica referente a la educación en las diferentes instituciones, como son la escuela y la iglesia, pero también referente al ámbito del hogar con las diversas personas de servicio y en muchos casos la ausencia de los padres, una educación cuyos efectos son susceptibles hasta hoy. Además se centra la crítica en las grandes diferencias de clases, especialmente el reparto desigual de la riqueza.

5. Popularidad

La definición del clásico de la literatura infantil y de una serie exitosa, por lo tanto, no puede ser abordada exclusivamente desde el lado de la estética literaria, sino se la debe abordar desde un enfoque interdisciplinario desde muchos ángulos, entre otras cosas desde la recepción en el determinado país bajo los criterios de popularidad y de la creación de un héroe nacional y debe preguntarse por el

porqué de dicho desarrollo. En Chile, por ejemplo, hasta hoy día, tres cuartos de siglo después de su creación, cada chileno, sea adulto o niño, conoce a *Papelucho* y hasta lo ha leído. Es el clásico de la literatura infantil del país. Menos conocido es *Celia* en España, pero la serie de *Manolito Gafotas* conoce actualmente cada persona en España aunque no todo el mundo haya leído la serie, sino más bien visto la película en la tele en sus diferentes versiones.

En las series que se conocen hoy, dicha circunstancia constituye un factor añadido: Son conocidas aunque no todo el mundo las haya leído. Es decir, todo el mundo conoce la figura principal, como por ejemplo, *Harry Potter*, sin embargo la fama se ha creado a través de publicidad oral o en los medios y la creación de videos y películas y no necesariamente por la propia lectura. Esto prueba una notoriedad que en décadas pasadas no existía.

En cuanto a *Le Petit Nicolas*, podemos afirmar que es conocido prácticamente entre todos los niños franceses y la figura también puede ser considerada como pequeño héroe nacional y se conoce en el extranjero por las traducciones y los libros de la serie adaptadas para la enseñanza del francés. Especialmente en la investigación francesa de la literatura infantil se trabaja sobre la figura del héroe en las series y su influencia (Murail 2010: 85-90).

Resumiendo, se puede decir que la calidad no es un criterio para la aceptación de una serie cuyos lectores no leen a un autor de fama (internacional) o que la crítica ha calificado como bueno, tal como elige un adulto su lectura, sino los pequeños lectores leen con avidez para saber nuevas aventuras de una figura con cuyo entorno y cuyas preocupaciones se identifican y lo conocen.

Para que dicha aceptación por parte de los niños y jóvenes se produzca y se convierta en clásico, debe haber un alto grado de identificación de los lectores con la figura principal. Dicha identificación se produce por un lado a través de recursos lingüísticos que el autor sabe manejar a la perfección y por el otro lado por la originalidad de las aventuras y de su enlace. A través del registro lingüístico el autor introduce la subversividad lo que se merece una investigación especial de cada serie y que desborda el margen del presente artículo. Pero podemos decir que en todas las series aquí abordadas el registro es el fiel reflejo del registro coloquial que genera humor en el lector e identificación.

A pesar de lo subversivo aludido que se presenta de manera más o menos patente en las obras aquí tratadas se utilizan los clásicos de la literatura infantil en la didáctica de los colegios para el fomento de la lectura, sea de manera adaptativa o manipuladora. Se observan tanto la censura como la adaptación que surgen de iniciativas de la iglesia católica. Citamos como ejemplo aquí *El cuaderno de Celia* de Elena Fortún de 1950 editado con el subtítulo "Primera Comuni3n" y la observaci3n "Con censura eclesiástica" y "Con 97 ilustraciones, a dos colores de Zaragüeta y 4 láminas fuera de texto, en huecograbado [con motivos y cuadros religiosos de Veronés (Jesús y el Centurión de Cafarnaum), Murillo (La Sagrada Familia), Rafael (El pasmo de Sicilia), Juan de Juanes (La Cena)]."

Finalmente, y bajo consideraciones enfocadas hacia el desarrollo de la historia de la literatura, se puede observar que ésta, especialmente concerniente a la literatura infantil y de sobremanera a las series ha aplicado una auto censura a las mismas. Lo mismo se ha podido observar en cuanto a la literatura de viajes: en los grandes manuales de la Historia de la Literatura solo se encuentran los libros de viajes de grandes literatos, mientras que otros han sido excluidos por sus posturas subversivas y políticamente no conformistas (Prüfer Leske 2009: 256-259).

6. Series y su traducci3n

Antes de terminar estas consideraciones sobre las series queremos plantear la cuesti3n de por qué algunos clásicos de la literatura infantil encontraron una mayor divulgaci3n en el extranjero que otros. Evidentemente se trata de la cuesti3n de las traducciones.

Queremos adelantar que nos hemos centrado en las traducciones al alemán de las series aquí observadas. Salvo la serie francesa *Le Petit Nicolas* ninguna serie ha tenido éxitos en lengua alemana aunque hay que mencionar que *Manolito Gafotas* sí que está traducido al alemán. Dado que en las restantes series se trata de series originales en lengua castellana, se puede concluir que el interés por parte de las editoriales alemanas para las series clásicas de lengua hispana es poco o nulo, aunque la lengua española goza, especialmente desde hace 20 años, de gran prestigio e interés por parte de la población germano-hablante en Europa. Este interés yace especialmente en el gran interés por el comercio con Centro- y Sudamérica y el turismo.

Las obras traducidas que están presentes en la Internationale Jugendbibliothek en Múnich y las bibliotecas relacionadas con ella confirman dicha afirmación igual que los editores alemanes que manifiestan una inclinación especial por el mundo anglosajón. Tal es así que la única traducción existente de *Papelucho* en la Biblioteca Internacional de Literatura Juvenil en Múnich al idioma francés de Jean-Paul Duviols con ilustraciones de Morgan editado por Bordas en 1980 en Francia se basa en el texto de 1974 en Editorial Universitaria de Santiago de Chile, no ostentando sin embargo, las mismas ilustraciones.

La primera traducción al francés fue la traducción y adaptación de G.Tyl-Cambier con ilustraciones de Marcel Bloch de 1952, publicada en Editions G.P. Paris. Dicha obra se encuentra en una biblioteca fuera de las instalaciones de la Biblioteca Internacional de Literatura Juvenil en Múnich. Esta primera edición es de un especial interés por sus contradicciones en cuanto a las estrategias traductológicas ya que no persiguen una línea coherente. De manera adaptativa cambia la traducción el lugar y el tiempo de la historia, desde Chile la traslada a Francia, desde el verano austral la traslada al verano europeo. Pero en cuanto a las ilustraciones, éstas no corresponden en nada a dicho país, sino que las ubican en un país exótico de difícil definición, más bien sudamericano.



Fig. 2: Primera traducción al francés de *Papelucho* de G.Tyl-Cambier con ilustraciones de Marcel Bloch de 1952

Sobre la relevancia de las ilustraciones en LIJ se han celebrado jornadas y realizado investigaciones (Menzel 2011). Referente al tema de las ilustraciones en las series aquí mencionadas remito a mi investigación "Series clásicas de la literatura infantil y sus ilustraciones" (Prüfer 2014a).

De dichas observaciones particulares surge la importancia que tienen las consideraciones teóricas de traducción con las estrategias resultantes para la misma y la concepción de la ilustración, especialmente importante en el libro infantil. Remito en este sentido al enfoque funcionalista de

Christiane Nord (2012: 13-36) que da el marco teórico para las reflexiones en cuanto a la crítica de traducción. Como docente en el ámbito de la traducción de literatura infantil y traductora de algunas de las obras de las series aquí nombradas (*Celia im Internat* 2004 y *Papelucho* 2013) quiero resaltar aquí la importancia de dicho marco teórico imprescindible para una traducción que funcione en el marco propuesto: el aprendizaje intercultural, la ética y el fomento de la lectura que depende primordialmente de la comprensión a la cual, de manera importante se debe aportar por un lado el lenguaje elegido por el autor cercano al niño y por el otro la ilustración que aclara o apoya en ocasiones el relato.

Mientras que una de las funciones principales de las ilustraciones es la de una mejor comprensión en las mencionadas series, el registro que se elige en las traducciones tiene mayor relevancia para la identificación del niño con el libro traducido. Indagando en este sentido podemos encontrar una de las causas por una menor aceptación de las series en lengua extranjera. Si analizamos el registro coloquial utilizado de manera innovadora por la autora Marcela Paz en la serie de *Papelucho* descubrimos la razón de su enorme éxito en Chile. El libro está escrito en un lenguaje que evidentemente dista mucho de la escritura de Neruda. Lo subversivo de las series yace también en su lenguaje. *Papelucho* habla con los chilanismos de los niños de la época, de los años 40 – 50 del siglo pasado que en gran medida han perdurado hasta hoy día y que causan deliciosos recuerdos a cualquier persona mayor. ¡De ahí que se ha podido convertir en héroe de toda una nación! Por supuesto, es imposible reproducir este lenguaje tan cercano a un lector chileno en lengua extranjera, aunque hay otros elementos del lenguaje coloquial inherentes en los libros infantiles que son traducibles (Prüfer 1995, 2002).

En *Manolito Gafotas* encontramos otros aspectos del lenguaje que fomentan lo subversivo, que consiste en un lenguaje directo y que hasta roza ámbitos fecales: "Se le escaparon dos pedos de la pura emoción" (Lindo 2013: 171). Por causas culturales pueden tener mayor o menor aceptación en posibles traducciones.

En mis anteriores deliberaciones he intentado iluminar la situación de la literatura infantil bajo aspectos pragmáticos como el interés editorial y la traducción que se debe orientar hoy más que nunca en el mercado. El objetivo de dichas deliberaciones ha sido convencer a los autores e ilustradores junto a sus traductores y editores de la importancia de reflexiones estratégicas al realizar sus proyectos y la creación de una mayor coherencia y con ello la mencionada comprensión de las obras. ¡Finalmente, se trata de los niños y el fomento de su capacidad lectora y crítica a partir de los primeros años de escolaridad!

La función elemental de la literatura infantil, especialmente de los clásicos mundiales de las series y de sus traducciones, es, tal como acabamos de mencionar, el fomento de la tolerancia en nuestra sociedad multicultural y el mundo globalizado. Dicha finalidad solo se logra a través del aprendizaje intercultural, la información y el fomento del sentido crítico para el logro de una libertad personal y la seguridad en la manifestación de opiniones. En este sentido nuestros pequeños héroes de las series infantiles actúan de manera ejemplar. Bajo esta perspectiva se debe considerar también el gran logro y la aportación que realizan las series en cuanto a la posición de la mujer.

Todo ello nos puede dar importantes logros en la disminución de prejuicios que perduran lamentablemente en los acontecimientos políticos y el renacimiento de posturas nacionalistas en Europa. Un mejor conocimiento de los diferentes países y de su desarrollo y la cercanía de sus ideales que se expresan en las series en su totalidad nos acercan a esta finalidad. La posibilidad de crítica a su vez está estrechamente relacionada con los valores sobre cuyo trasfondo es posible la crítica. Mantener dichos valores de manera sostenible sería un logro importante en el fomento de la sobrevivencia de las series de la literatura infantil y de posibilitar a nivel internacional el acceso a un gran público.

7. Conclusiones

Quisiera terminar con la observación, que la literatura infantil, a pesar del *cross-writing* existente, ha sido escrita primordialmente para niños, no para los historiadores de literatura ni para las editoriales o en autocomplacencia o como autobiografía de los autores, aunque los autores en gran medida manifiestan que las figuras principales son ellos mismos. Los niños deberían decidir ellos mismos si les gustan las obras determinadas o si las quieren dejar de lado. Cada postura diferente en cuanto a la valoración de literatura infantil solo puede ser considerada como marketing y manipulación por parte de las editoriales o un intento de valoración por parte de los historiadores literarios. Ambas posturas, por lo tanto, deben ser rechazadas. El objetivo de una "adquisición de una formación literaria en el lector infantil" (*das Erwerben einer literarischen Bildung im kindlichen Leser*), que interesa a Kümmerling-Meibauer (2003: 278) en el sentido de una "competencia canónica", que la autora no explica detalladamente, por un lado es ilusoria y por el otro no puede ser la finalidad de la lectura en edad infantil, aunque hay que admitir que la adquisición de una competencia textual es un logro adyacente muy bien recibido que se adquiere por sí solo mientras se lee y que forma parte del interés del fomento de la lectura. Sin embargo, dicha competencia textual no es comparable con la citada "competencia canónica" propuesta por Kümmerling-Meibauer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bravo-Villasante, C. (1977). *Weltgeschichte der Kinder- und Jugendliteratur*. Hannover etc.: Hermann Schroedel Verlag KG.
- Bravo-Villasante, C. (1985). "Introducción". En Bravo-Villasante, C. *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*. Madrid: Editorial Escuela Española, S.A.
- Caamaño Alegre, B. (2007). "Cosas de niñas: la construcción de la feminidad en la serie infantil de Celia, de Elena Fortún". *Analecta Malacitana* nº 23. AnMal Electrónica ISSN 1697-4239, pp. 33-59. Consultado el 07 de septiembre de 2014. http://www.researchgate.net/publication/28271820_Cosas_de_nias_la_construccion_de_la_feminidad_en_la_serie_infantil_de_Celia_de_Elena_Fortn.
- Cruzat, V. (1992). *Marcela Paz. Un mundo incógnito*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- De Beaugrande, R. y Dressler, W. (1981). *Introduction to Text Linguistics*. London/New York: Longman.
- Dorao, M. (1987). "Prólogo". En Fortún, E. (1943 en borrador): *Celia en la revolución*. Madrid: Aguilar. pp. 9-14
- Fortún, E. (1935). *Cuchifritín, el hermano de Celia*. Madrid: Aguilar.
- Fortún, E. (1935). *Cuchifritín y sus primos*.
- Fortún, E. (1936). *Cuchifritín y Paquito*.
- Fortún, E. (1950). *El cuaderno de Celia*. Madrid: Aguilar
- Fortún, E. (1951). *Cuchifritín en casa de su abuelo*
- Fortún, E. (1987). *Celia en la revolución*. Madrid: Aguilar.
- Fortún, E. (2003). Celia im Internat. Übersetzung aus dem Spanischen von Irene Prüfer Leske und Studenten der Universität Alicante. Alicante: ECU.
- Gosciny, A. (2004). "Introduction". En Gosciny & Sempé: *Histoires inédites du Petit Nicolas*. Paris: IMAV éditions.
- Gosciny, R. et Sempé, J.-J. (2004/2006). *Histoires inédites du Petit Nicolas*, 3 tomos. Paris: IMAV éditions.
- Gosciny, R. et Sempé, J.-J. (2014). *Le Petit Nicolas fait du sport*. Paris: IMAV éditions.
- Könneke, O. (2004). *Anton*. München: Hanser.
- Kümmerling-Meibauer, B. (1999). *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

- Kümmerling-Meibauer, B. (1999). „Einleitung: Definition des Begriffs ‚Kinderklassiker‘“. En Kümmerling-Meibauer, B. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*.
- Kümmerling-Meibauer, B. (2003). *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertschätzung*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B.Metzler.
- Larraín, A.M. (2009). *Marcela Paz. Una imaginación sin cadenas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Letourneux, M. (2010). "Séries, collections et sérialité en littérature pour la jeunesse". *La Revue des livres pour enfants*. n° 256.
- Lindo, E. (2012/2013). *Mejor Manolo*. Barcelona: Seix Barral.
- Menzel, H.E. (2011). "Familiendarstellungen in aktuellen Kinderbüchern". En *Das Bücherschloss* 2011. München : Internationales Jugendbibliothek, pp. 26-33.
- Murail, M.-A. (2010). "Quand une serial reader finit par écrire des séries". *La revue des livres pour enfants. Livres en séries* n° 256, pp. 85-90.
- Nord, C. (2012). "Estudio preliminar. La traducción literaria desde una perspectiva funcional". En Prüfer Leske, I. *La traducción literaria. Retos didácticos y profesionales*. Valencia: Aduana Vieja. pp. 13-36.
- Paz, M. (2013). *Papelucho*, Traducción de Irene Prüfer Leske. München: Goloseo-Verlag.
- Prüfer, I. (1995). *La traducción de las partículas modales del alemán al español y al inglés*. Bern: Peter Lang.
- Prüfer Leske, I. (2002). "Übersetzung von deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur im Studiengang Übersetzen und Dolmetschen". En Ruzicka Kenfel, V. (Hrsg.) *Kulturelle Regionalisierung in Spanien und literarische Übersetzung*. Frankfurt a. Main etc.: Peter Lang.
- Prüfer Leske, I. (2009). "Der deutsche Naturforscher E.A. Rossmässler in der Nachfolge Alexander von Humboldts in Spanien". En Prüfer Leske, I. (Coord./Hg.) *Alexander von Humboldt und die Gültigkeit seiner Ansichten der Natur / Alexander von Humboldt y la actualidad de su pensamiento en torno a la naturaleza*. Bern: Peter Lang.
- Prüfer Leske, I. (2012). "¿Qué tienen Papelucho, Celia y Teo en común? Series infantiles desde una perspectiva intercultural". En Ramos, R., Fernández Mosquera, A. (eds.) *Literatura infantil y juvenil y diversidad cultural*. Vigo-Braga: ANILIJ. CDrom.
- Prüfer Leske, I. (2014a). "Series clásicas de la literatura infantil y sus ilustraciones". *Vuelan, vuelan*. Academia Boliviana de Literatura Infantil. Año 6, boletín 60, Abril 2014. Consultado 09 de septiembre de 2014. <http://www.ablij.com/boletin/vuelan-vuelan-60-series-clasicas-de-la-literatura-infantil-y-sus-ilustraciones-i-prufer-leske>.
- Prüfer Leske, I. (2014b en prensa). "*Mafalda* de Quino. Análisis discursivo del imaginario social aplicado en temas de género, infancia y adultez". *EdeLij*
- Sánchez Valencia, A. (2013). "Literatura infantil: algunas reflexiones en torno al género". *Zaloamati*. Literatura infantil n° 41 pdf.b Consultado el 9 de septiembre de 2014. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/869?show=full>.
- Schujman, N. (2012). "El poder de la palabra". *EdeLij*. Consultado el 07 de septiembre de 2014. <http://apartadodelij.blogspot.com.ar/2012/07/articulos-lij.html>.
- Turin, J. (2000). "Quand vivent longtemps les êtres de papier". *La Revue des Livres pour Enfants*. n° 193/194.
- Von Stockar, D. (2008). "Les secrets du héros bien-aimé". *La Revue des Livres pour Enfants*. n° 241.
- Papelucho subversivo
http://shamdy.bligoo.cl/media/users/17/862330/files/167255/PAPELUCHO_SUBVERSIVO.pdf (consultado el 24/06/2013).

