Fecha de recepción:
27/03/2014

Fecha de Aceptación:
13/05/2014

ISSN: 1885-446 X
ISSNe: 2254-9099

Palabras clave
Álbum ilustrado; análisis multimodal; imaginería; recepción textual.

Keywords
Picture book; multimodal analysis; imagery; text reception.

ROBERTO MARTÍNEZ-MATEO
e-mail: Roberto.Martinez@uclm.es

The story of Ferdinand: De Nueva York a Salamanca

The story of Ferdinand: from New York to Salamanca

Roberto Martínez-Mateo
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar dos versiones en lengua española realizadas a partir del álbum ilustrado originalmente escrito en inglés *The story of Ferdinand* (1935) por Munro Leaf e ilustrado por Robert Lawson. La comparación de este tipo específico de narrativa se establece entre dos traducciones al castellano y sus ilustraciones cuya fecha de publicación dista más de 30 años y cuyo lugar de publicación está separado por el océano Atlántico Norte (una americana de 1962 y otra española de 1994). Este artículo presta especial atención a la relación multimodal que se establece entre el código semiótico visual y escrito de ambas versiones españolas de cara a dilucidar la distinta orientación ideológica que cada traducción asume al dirigirse a un público receptor, principalmente de carácter infantil.

La obra fue escrita a las puertas del estallido de la Guerra Civil española, donde ya sabemos por la historia que la oleada de violencia había llegado a unos extremos de gran crudeza. Es interesante indagar en la actualidad que cobra en España este álbum ilustrado de origen americano al poco de publicarse con el estallido de la Guerra Civil española y, poco después, en el continente Europeo con la 2ª Guerra Mundial. Haciendo un uso metafórico de una fiesta tradicional española caracterizada también por su violencia y crueldad, la imaginería y la traducción de cada versión en castellano dan respuesta a unas motivaciones comunicativas (Moya y Pinar, 2007, p. 22) que condicionan la recepción del texto en el lector y cultura meta[1].

Abstract

This paper aims to analyze two Spanish editions of the picture book *The story of Ferdinand* (1935) written by Munro Leaf and illustrated by Robert Lawson. The comparison of this specific narrative type is made between two translations into Spanish and their illustrations whose release dates are more than 30 years apart and that were published on both shores of the North Atlantic Ocean (one in North America in 1962 and the other in Spain in 1994). Special attention is paid to the multimodal interplay between the visual representations and written language in both Spanish translations in order to elucidate the distinct ideological approach adopted by each edition to address the target audience, mainly children.

The picture book was written just before the onset of the Spanish Civil War, where history has shown that violence reached extreme levels. It is interesting to look into how this picture book updates its significance with the outbreak of the Spanish Civil War and, a little later, of the Second World War in Europe. Through a metaphorical use of the Spanish traditional spectacle also characterized by its violence and cruelty, the imagery and the text of each Spanish edition satisfies some specific communication needs (Moya y Pinar, 2007, p. 22) that determine the reception of a text in the target culture and reader.

1 La cultura meta (CM) se refiere a la cultura de la lengua a la que se traduce, que se conoce como la lengua meta (LM). En el texto analizado la lengua meta es el español y la cultura meta serían dos: la norteamericana y la española.

Martínez-Mateo, R. (2014). *The story of Ferdinand*: De Nueva York a Salamanca. *Ocnos, 12*, 25-56. Recuperado de http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/460

Introducción

Bajo la influencia de las corrientes mundializadoras y globalizadoras en las que se ven envueltas las sociedades actuales, la traducción de todo tipo de textos desempeña una función primordial en las economías y culturas de los distintos países que las utilizan. Ahora bien, dentro de esta actividad que básicamente se ocupa de verter a una lengua B el significado de un texto expresado por un autor en la lengua A (Newmark, 1999, p. 19), hay que diferenciar entre dos tipos de traducción que se rigen por criterios y obedecen a motivaciones netamente distintas. Por una parte estaría la traducción técnica o científica, concepto de carácter genérico que habitualmente se utiliza para referirse a unos textos con claras diferencias. Ambos tipos de textos, los técnicos y los científicos, son tratados como especialidades hermanas, por su obvia conexión y proximidad en muchos aspectos, aunque sin embargo hacen referencia a dos subgrupos cuyos elementos no son intercambiables entre sí. No resulta complicado trazar la distinción entre ambas parcelas de la traducción si se atiende a la materia que se trata, al tipo de lenguaje que se emplea y a la finalidad que cada una de ellas pretender cumplir (Byrne, 2006, p. 6-7). El primero de estos subgrupos se caracteriza por tratar contenidos relacionados con la ciencia, es decir, ese tipo de conocimiento que se ha verificado mediante la observación o la experimentación y se ha sistematizado en unos principios generales; y el segundo con la tecnología, esto es, la aplicación del conocimiento científico con fines prácticos (traducción de la definición del *Concise Oxford English Dictionary*). Consiguientemente, son textos donde abundan los usos terminológicos y fraseológicos propios del campo de conocimiento, la sintaxis busca la sencillez y donde suele predominar la función referencial por encima del resto de funciones, pues aspiran a transmitir información. Por otro lado, estaría el otro gran macrogrupo que abarca la traducción literaria, una parcela de la traducción diametralmente opuesta a la anterior en cuanto a los recursos empleados y los fines perseguidos. No necesariamente maneja términos especializados sino que su base léxica reside en el lenguaje general y su sintaxis trata siempre de causar un efecto estilístico en su narración, pudiendo incluso recurrir a usos poco comunes que contravienen las normas convencionales.

El presente artículo se centra en la traducción de textos literarios infantiles, concretamente de dos álbumes ilustrados, género que, aunque aparentemente y por el público al que se dirige, debería hacer uso de una determinada temática y abordarla desde un enfoque adaptado a su lector objetivo, es utilizado por algunos autores para transmitir mensajes que superan las fronteras del público infantil y aspiran también a calar en otro público lector adulto. El didactismo y las tendencias moralizantes se han apoderado de la literatura dirigida a niños y jóvenes lectores desde finales del XVIII, de forma que son escasísimas las obras que no se enmarcan en esta corriente (Cerrillo y Sánchez, 2006, p. 9).

Decir que el álbum ilustrado es un libro con ilustraciones reduciría enormemente la potencialidad de esta obra literaria que, a través de la escritura y la ilustración es capaz de expresar texturas e incluso evocar percepciones sensoriales como el sonido o el olfato para transmitir un mensaje. Como advierte Díaz Armas (2008, p. 44), el álbum, no el libro ilustrado, constituye por su peculiaridad un nuevo género mixto con reglas propias, como también lo es el cómic. Según Durán (1999, 2000) la diferencia fundamental entre el libro y el álbum ilustrado es que la base del álbum es la imagen, no la palabra, como sucede en el libro. La existencia incluso de algunos álbumes que han llegado a prescindir completamente del texto así lo demuestra. En ninguno de los dos casos, álbum o libro, y aunque no se sabe con certeza, se cree que la ilustración se concede una vez que el texto está escrito (Colomer, 2005, p. 22).

En cualquier caso, la principal característica del álbum ilustrado es que se basa en un modo de "narración interdependiente" (Agosto, 1999, p. 26) entre el texto y la ilustración y cuyo efecto conjunto se complementa y sirve para argumentar el texto, ampliándolo, extendiéndolo o completándolo, o incluso para contradecirlo (Cañamares, 2005, p. 299-365). Se trata de una interrelación dinámica entre el texto y la imagen donde uno de ellos quedaría cojo de significación completa sin el otro. Entre ambos modos de expresión se crea una relación sinérgica cuyo efecto total depende no solo de la unión del texto y las ilustraciones sino también de las interacciones entre ambos elementos (Sipe, 1998, p. 98). De ahí que tanto la parte escrita como la ilustrada hayan pasado a considerarse elementos indispensables en la construcción del significado (Ventola y Moya, 2009; Moya 2010 y 2011) de este género literario. Por consiguiente, la interpretación del significado dependerá de dos factores: primero, de la intención que el autor del texto y de la imagen quieran plasmar en su obra y, segundo, de cada uno de los receptores del texto, que descodifica el significado de su lectura según sus coordenadas socioculturales y su bagaje como lector. Las posibles interpretaciones, lógicamente, variarán de un lector a otro y, más aún, de un lector niño a otro adulto.

A este respecto existen dos posturas claramente diferenciadas. Por un lado están los autores que insisten en plantear temas que puedan resultar crudos para un público infantil o juvenil de forma que les sirva de aprendizaje. Por otro lado estarían aquellos que consideran que este tipo de obras no debe representar el mundo tal cual es, sino que deben tender a adaptar la temática, el registro y el contenido, sin que por ello dejen de servir de modelos de conducta o moral, rasgo inherente a cualquier obra literaria.

Precisamente, la relevancia de las traducciones que se analizan de la obra de Munro Leaf (1962 y 1994), actualizaron su significado para el público español tras desatarse la Guerra Civil española. Este hecho situó en el centro del debate el polémico tema del posicionamiento moral respecto a la guerra y si este debía ser un argumento en obras destinadas a lectores infantiles. A este respecto existen notorios ejemplos de álbumes ilustrados infantiles donde se han tratado los horrores de la guerra. La obra de Toshi Maruki *Hiro-*

shima no Pika que analiza el sufrimiento del pueblo japonés en los conflictos bélicos de la 2ª Guerra Mundial. O la temática que también presenta el álbum *Rosa Blanca* escrito por Christophe Gallaz e ilustrado por Roberto Innocenti, donde se muestra la crudeza de la 2ª Guerra Mundial a través de los ojos de una niña. En estos dos álbumes se transmite un mensaje que pretende adoctrinar a los jóvenes mostrándoles los errores cometidos en el pasado.

Antecedentes

Una tarde de domingo de 1935 Munro Leaf decidió escribir un cuento sobre un toro pacífico para que su amigo Robert Lawson lo ilustrara. Una hora más tarde ya estaba lista la historia; unos días después el cuento completo ya estaba publicado… y , una vez en la calle, con el título *El toro Ferdinando* se desencadenó la polémica: En España, en plena Guerra Civil, algunos militares decían que era una sátira en contra de la guerra; en India, Gandhi lo consideraba su libro preferido; en Alemania Hitler lo mandó quemar; en Rusia Stalin recomendó su compra y en el resto del mundo tuvo un éxito tremendo llegando hasta las sesenta traducciones a distintos idiomas. Munro Leaf escribió otros muchos cuentos para niños pero ninguno alcanzó tanto éxito. Robert Lawson recibió por las ilustraciones el Premio Manzana de Oro de la Bienal de Bratislava. La factoría cinematográfica de Disney también realizó un cortometraje sobre el toro que fue galardonado con un Oscar por la Academia de Hollywood en 1938.

Munro Leaf nació en Maryland en 1905 y trabajó como escritor e ilustrador bajo el seudónimo de John Calvert Mun. Estudió en la universidad de Maryland y en Harvard. Desde 1934 escribió libros para niños destacando el uso de la parodia que hace en sus ilustraciones y que acentúan su sentido de la solidaridad y el pacifismo. Robert Lawson nació en 1892. Su trabajo como ilustrador comenzó en 1914 al iluminar un poema sobre la invasión de Bélgica por parte de Alemania. Durante la primera Guerra Mundial fue miembro del ejército de los EEUU en el cuerpo de camuflaje americano. Dotado de un agudo sentido de la fantasía y del humor participaba en actuaciones musicales infantiles para los hijos de las mujeres francesas que trabajaban con él en ese cuerpo de camuflaje. Estos son los autores, escritor e ilustrador, del texto que en este trabajo se conocerá en lo sucesivo como edición A, y que fue traducido por Pura Belpré para la editorial Viking Press y publicado en Nueva York en 1962 (34 páginas).

El ilustrador del texto que en adelante se conocerá como edición B y que fue traducido por Jacqueline Ruzafa es Werner Klemke. Su trabajo data de 1966 y la versión que se maneja corresponde a una 5ª edición publicada en Salamanca por la editorial Lóguez (43 páginas). Klemke nació en Alemania en 1917 donde también tuvo contactos con el campo de batalla en torno a 1938. De modo, que los ilustradores en las dos ediciones sintonizaban por haber experimentado de primera mano la temática que tratan.

Breve sinopsis

En tercera persona y con una prosa llena de lirismo e imágenes que evocan la dehesa, los campos castellanos y después, el bullicio de la plaza de toros, el narrador nos presenta a Ferdinando, un toro que vive feliz en la pradera. Pero Ferdinando no es un toro como los demás: él es un toro sensible y nada beligerante, al que le gusta oler las flores sentado a la sombra de su encina preferida.

Un día llegan unos hombres que buscan reses bravas para una corrida en Madrid. Ferdinando se retira, ajeno a las muestras de bravura que daban los demás toros, dando cornadas a diestro y siniestro para cumplir su sueño: ser elegidos para la plaza. Pero, ¡Ay!, cuando Ferdinando se dispone a oler las flores bajo su encina, se sienta encima de una abeja que, por supuesto, le pica, produciéndole un dolor espantoso y transformando a Ferdinando en un toro enfurecido, dando también cornadas aquí y allá como el resto de sus compañeros, pero con una bravura inusitada. Los hombres creen que han encontrado al toro más fiero y deciden llevárselo a torear a la plaza. Durante la corrida, Ferdinando se niega a embestir, y tienen que devolverlo a la querida pradera en la que vuelve a ser feliz sin pelearse con nadie, oliendo sus flores sentado bajo su encina.

"Intentio auctoris" o "intentio operis" del original

En Literatura Infantil, quizá más que en el resto de la Literatura, ha de tenerse presente el punto de vista del lector, es decir, su capacidad para reconocer la intención que pretende transmitir el autor ("intentio auctoris") o la obra ("intentio operis") (Díaz Armas, 2005, p. 201). En la obra analizada, la idea dominante es el pacifismo que se percibe claramente en la intención del autor. Otro motivo temático con gran presencia, especialmente en el texto B es el de la importancia del medio ambiente. Su publicación en el año 1962 recoge ese corte ecológico que se produjo en la Literatura Infantil española de los años setenta cuando incorporó una tendencia comprometida y de corte ecologista.

Con un humor sutil y lenguaje cercano a los niños, el autor desmitifica la fiesta de los toros, empleando repeticiones que nos llevan a conocer mejor el mundo de Ferdinando, pues lo que se persigue es dejar clara esa idea de tranquilidad, de no violencia que emana del protagonista enamorado de las flores. Plantea el criterio de tradición a la hora de juzgar la validez de determinadas costumbres. Y en última instancia supone, una apuesta por la libertad de los derechos individuales y el respeto a la diferencia. Cada persona tiene derecho a elegir su propio camino de felicidad y autorrealización con independencia de las tradiciones y costumbres.

Probablemente, ante un conflicto bélico de tamañas consecuencias, que llevó a un país a enfrentar a hermanos contra hermanos y ante la inminente subida de Hitler al poder, hecho que ya en aquella época parecía nublar el futuro europeo y auguraba nuevos enfrentamientos de carácter internacional, pues

los negros nubarrones de la siguiente contienda mundial parecían no quedar demasiado lejanos, Munro Leaf parece querer mandar al mundo un mensaje a favor de la no violencia y a favor del pacifismo como legado para futuras generaciones pues, no en vano, este divertido cuento ambientado en España se ha transformado en uno de los iconos de la Literatura Infantil universal.

Ahora bien, cabe preguntarse por qué el autor del texto original, siendo americano, eligió este país para ambientar su historia y como motivo, la fiesta nacional, para darnos una lección de pacifismo. Algunos hechos que acaecieron por entonces en la vieja Europa pudieron despertar su curiosidad. La situación de violencia que vivía España no era exclusiva de sus fronteras. Entre 1910 y 1931 surgieron en Europa varias repúblicas, regímenes democráticos, o con aspiraciones democráticas, que sustituyeron a monarquías hereditarias establecidas en esos países secularmente. Algunas muy significativas como la alemana, la austriaca y la checa se habían instaurado como consecuencia de la derrota en la I Guerra Mundial. La historia de España no discurrió en esos años al margen de la europea, ni tampoco fue ajena a las transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales vividas en el resto del continente. Casi ningún país europeo resolvió entonces sus conflictos por la vía pacífica (Casanova, 2011), es decir, la violencia se estaba convirtiendo en un modo habitual de resolver los numerosos conflictos que se padecían. Pero España, ofrecía además un plus: contaba con una tradición secular sangrienta: la fiesta taurina. Y además, lamentablemente, a los pocos años de publicarse la obra, fue el único país donde esa problemática situación acabó en guerra fratricida. Es probable que este hecho haya contribuido al posterior éxito de ventas de la obra. Por otra parte, el toreo en España había vivido su época dorada de 1910 a 1920. Munro podía haber oído ecos. Figuras de entonces como Juan Belmonte o Joselito son unánimemente considerados como los dos diestros más importantes del toreo moderno: Belmonte, como el creador de la estética moderna («parar, templar y mandar») y Joselito como el torero total, dominador de todas las suertes y de todos los aspectos de la tauromaquia (desde la idea de construir grandes plazas monumentales hasta los detalles de la selección del toro bravo), que aglutinó lo mejor del toreo antiguo y anunció la técnica que habría de imponerse en el futuro.

Un análisis comparativo del lenguaje verbal y no verbal de dos versiones de *The story of Ferdinand*

En este estudio se analizan dos traducciones al castellano de *The story of Ferdinand* realizadas en Salamanca (España) y Nueva York (Estados Unidos) por distintos traductores y cuyas fechas de publicación están separadas por más de treinta años. La versión americana utiliza las ilustraciones originales mientras que la española incluye una imaginería completamente nueva. Para ello, se estudian los rasgos paratextuales de las ediciones comentadas. El concepto de "paratexto" fue introducido por Genette en su obra *Palimpses-*

tos (1989) aunque es en su estudio *Seuils* (1987) donde lo desarrolla en toda su plenitud. Según Genette un paratexto es cualquier elemento auxiliar o accesorio al texto que ofrece alguna información sobre el mismo y que sirven para acompañarlo, presentarlo, comentarlo y, en cierto modo, contribuyen a modelar la recepción en el lector. En el mundo de la Literatura Infantil las ilustraciones que acompañan al texto en los álbumes ilustrados son una marca distintiva. Por ello, a continuación se señalan las características más destacadas de las ilustraciones que aparecen prestando especial atención a los siguientes rasgos: 1) el color, 2) la tipografía textual, 3) la representación y caracterización de los personajes, 4) el juego con los planos (uso de primeros y segundos planos, de planos medios; uso de planos detalle y planos generales), 5) el juego del encuadre (Colomer, 2002, p. 31), 6) las imágenes a página sencilla o a doble página y 7) las funciones que pueden cumplir y a las interrelaciones entre las imágenes (Díaz Armas, 2008).

Asimismo, se aplica el modelo de análisis de Nikolajeva y Scott (2000) quienes, tras analizar cientos de álbumes ilustrados, distinguen cinco tipos de posibles interacciones en la relación entre lo visual y lo escrito: de simetría, de ampliación, complementaria, de contrapunto y contradictoria. Díaz Armas (2008: 47) establece su propia clasificación que, a grandes rasgos, alude a estas mismas categorías en las relaciones entre imagen y texto y que resume en tres bloques: de dependencia, donde distingue las de redundancia, adición y colaboración o interdependencia. Un segundo bloque que se refiere a las relaciones de contradicción, y el tercero a las de sustitución, que normalmente corresponde a las obras sin texto.

Retomando la clasificación de Nikolajeva y Scott (2000), la primera interacción es la de *simetría* (*redundancia* en Díaz Armas, 2008, p. 47) que es aquella que se produce cuando las imágenes y las palabras cuentan la misma historia básicamente repitiendo información mediante movimientos comunicativos diferentes (Nikolajeva y Scott, 2000, p. 225). El segundo tipo es la *ampliación* (*adición* en Díaz Armas, 2008, p. 47) que se da cuando las imágenes amplían el significado de las palabras o, viceversa, cuando las palabras amplían a las imágenes de forma que la información de ambos modos de comunicación genera una dinámica más completa (Nikolajeva y Scott, 2000, p. 225). La tercera interacción es muy significativa y la dinámica se convierte en realmente *complementaria* (Nikolajeva y Scott, 2000, p. 225-226) (*colaboración* o *interdependencia* en Díaz Armas, 2008, p. 47). En cuarto lugar, la dinámica de *contrapunto* puede darse cuando las palabras y las imágenes colaboran para comunicar significados que superan el alcance de cada uno elemento por sí mismo. (Nikolajeva y Scott, 2000, p. 226). En último lugar Nikolajeva y Scott (2000, p. 225) hablan de interacción *contradictoria* (también *contradictoria* en Díaz Armas, 2008, p. 47) cuando las palabras y las imágenes parecen oponerse mutuamente.

El lenguaje no verbal: Las ilustraciones

La diferencia más significativa entre A y B es, evidentemente el color (1). La distancia de 32 años entre las dos ediciones permite a B incorporar estos elementos amparándose en los nuevos avances en la tecnología de la impresión. Semejan los trazos de las pinturas de ceras, tan usadas por el público al que va dirigida la obra y que establece un vínculo afectivo con el público objetivo. Hay que recordar que España en estos años vive una nueva época en la historia del libro ilustrado. Junto a los nuevos creadores que surgen entonces, forman los ya considerados clásicos de la ilustración infantil española. Se consolida el Premio Lazarillo, creado en 1958, en sus tres categorías: creación literaria, ilustración y mejor labor editorial.

En este caso la portada de la Edición B (figura 1) desempeña una función anticipadora (Díaz Armas 2008) ya que el uso del color frente al blanco y negro de las ilustraciones originales empleadas en la edición A marca el tipo de enfoque que adopta cada edición.

Figura 1: Portada de la Edición B

La paleta cromática de la edición B (figura 1) se ciñe a cinco colores: rojo, amarillo, azul, verde y negro. Entre los usos de la paleta, se pueden rastrear algunos de sus simbolismos como se puede observar en la figura 1. El uso del color rojo y amarillo remite a los colores de la bandera española y por extensión a los de su fiesta por antonomasia, la de los toros; el verde, representa el ámbito natural del toro, la dehesa; y el negro, la muerte a la que están abocados los toros en la lidia. También al rojo se le puede asociar con la sangre que se derrama en la plaza. Recordemos que la editorial Lóguez se ubica en Salamanca una ciudad castellana distinguida por su ganadería. Además muchos de sus edificios oficiales elaboran los rótulos de sus denominaciones con sangre de toro.

La segunda gran diferencia viene dada por la tipografía textual (2) empleada en ambas traducciones: en A se usan letras de imprenta mientras

que en B la tipografía semeja la letra escrita a mano, a modo de manuscrito, que combina utilizando diferentes colores en un mismo texto y diferentes tamaños. Sin duda, este es otro guiño al pequeño lector que persigue aproximarse aún más a su público potencial. Además este juego de tamaños y colores permite al autor resaltar los mensajes clave como se aprecia claramente en las figuras 2 y 3. El "TORO", en mayúscula, trazo grueso y llamativo color rojo, y "el matador", compartiendo los mismos rasgos que el anterior, pero ahora en minúscula, captan toda la atención del lector.

Figura 2: Entrada del toro en la plaza (Edición B)

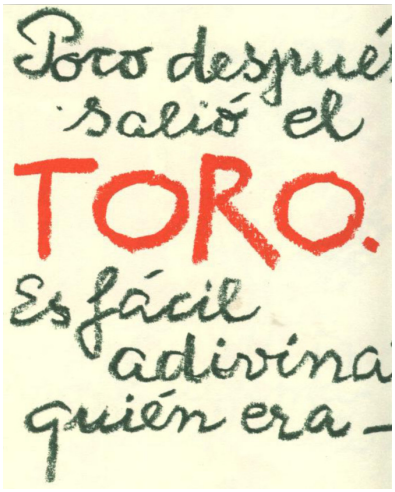
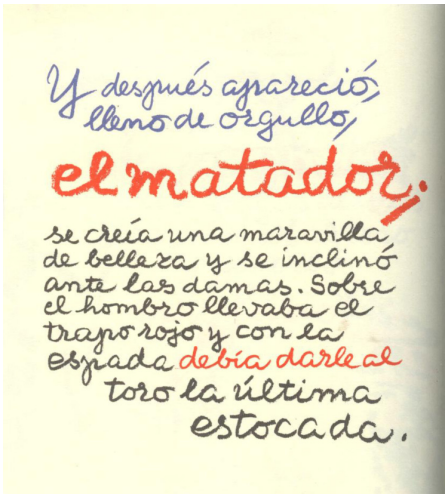


Figura 3: Aparición del matador (Edición B)



En relación con la caracterización del personaje (3), la edición neoyorquina de 1962 traducida al español por Pura Belpré e ilustrada en 1936 por Robert Lawson contiene guardas anteriores y posteriores ilustradas, de trazos negros sobre fondo amarillo (figura 4) y donde nos ofrece la imagen

tradicional y arquetípica del toro de lidia: un cartel de Ferdinando como toro feroz, hecho que causa conmoción y asombro en el público infantil del pueblo. Varios niños, sorprendentemente ataviados con trajes negros, parecen excitados y sorprendidos ante la contemplación del cartel taurino. La relación que aquí mantienen verbo e imagen es simétrica (Nikolajeva y Scott, 2000, p. 255) dado que la ilustración del toro refleja fielmente la cualidad que le atribuye el término feroz. Sin embargo, como se verá al final del álbum, este comportamiento poco tiene que ver con su personalidad.

Figuras 4. Guardas anteriores y posteriores (Edición A)

Figura 5. Guardas de la Edición B.

En cambio las guardas de la edición B de 1994 (figura 5) traducida por Jacqueline Ruzafa e ilustrada por Werner Klemke en 1966 se distingue por su colorido: flores de trazos medio esbozados en colores amarillos, rojos y verdes sobre un tenue color beis. Aquí se prescinde del texto para llenar la página de flores silvestres que evocan la vida natural y el medio ambiente. Cada edición adopta una visión diferente del toro: el texto original ilustrado por Robert Lawson muestra en la portada un toro adulto mientras que las traducciones de las ediciones A y B presentan en torito en su tierna infancia. El rejuvenecimiento del personaje principal busca, a buen seguro, estrechar los lazos emocionales que se tienden con el lector infantil.

Figura 6. Representación de la infancia del toro (Edición A).

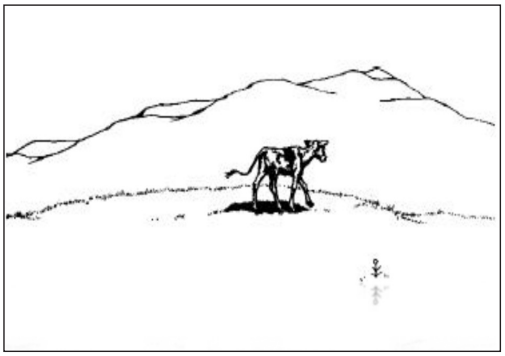
Figura 7. Representación de la infancia del toro (Edición B).

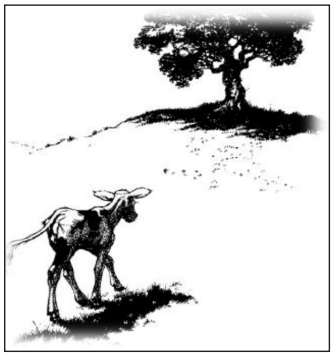
Las ilustraciones de ambas ediciones coinciden en la supresión de los marcos (4). La ausencia de encuadramiento (5) alguno (figuras 6 y 7) elimina las barreras visuales que suponen los marcos entre el lector y el mundo que sugieren las ilustraciones e invita al lector a pasar a formar parte de la propia narración (Nikolajeva y Scott, 2001, p. 62). El rasgo más notorio de las imágenes del personaje en la edición A es que casi siempre aparece contextualizado en un entorno reconocible (figura 6), mientras que en la edición B contiene mayor abundancia de primeros planos que no ofrecen elementos pictóricos que permitan situar la escena (figura 7). Este tratamiento de la edición A destaca la pertenencia a un contexto, a una sociedad y a un grupo del personaje principal. En cambio, los primeros planos del toro resaltan la sensación de soledad y alejamiento del personaje principal del resto de sus compañeros y subraya sus diferencias respecto al grupo.

En la edición A no se ofrecen primeros planos del protagonista (figuras 8 y 9), sino que aparece siempre enmarcado en su hábitat natural. Desde el punto de vista afectivo, esa distancia causada por la ubicación del personaje en planos alejados puede llegar a crear una sensación de soledad, ya que vive apartado del resto de los de su especie. Sin embargo él es feliz con la tranquilidad que le proporciona la Naturaleza. Aquí se aprecia el claro tinte de

ecologismo o amor a la naturaleza que transmiten ambas ediciones, aunque destaque especialmente en la edición B debido a la profusión y colorido de los motivos naturales. El protagonista no participa de las actividades de los demás pero sí disfruta de los beneficios del medio ambiente. Estas ilustraciones (figuras 8 y 9) son claros ejemplos de una relación de ampliación de la imagen respecto al texto, al que aporta matices.

Figuras 8 y 9. El toro en su hábitat natural (Edición A).



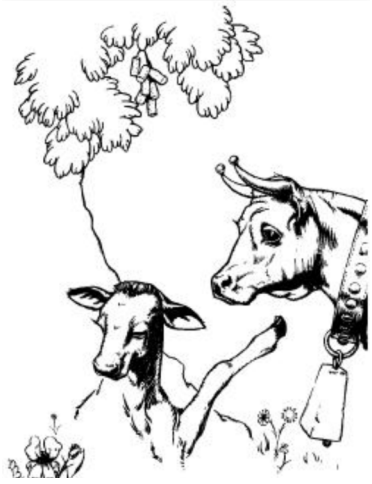


La edición B en cambio usa planos medios resalta aún más el individualismo del personaje y presenta al torito caracterizado por una mirada alegre (figura 10). Asimismo, lo muestra sentado y sujetando delicadamente una flor con la pata, al modo propio de los humanos y no de los animales confiriéndole cualidades del comportamiento de las personas. Por una parte, esta personificación del protagonista busca cercanía con su público infantil y la complicidad del lector y, por otra, trata de que el lector abandone la tópica y típica imagen del toro como un animal bravo y puedan verlo como un animal cercano a los domésticos.

Figura 10. Plano medio del toro personificado (Edición B).

Tras esta pequeña presentación del protagonista y su tipo de vida, alejada de la bravura de los de su especie y caracterizada por una vida pacífica y solitaria a la sombra de un árbol disfrutando de las delicias aromáticas de las flores, aparece un segundo personaje: la vaca, su madre. Inundada también de sentimientos, teme que esa vida no le satisfaga y sienta soledad. Le invita a unirse al resto de los compañeros. Ferdinando rechaza su propuesta (figura 11). Esta ilustración nos brinda un claro ejemplo de interrelación complementaria (Scott y Nikolajeva 2001) o de adición (Díaz Armas 2008) que existe entre texto e imagen, puesto que el texto habla de "*But Ferdinand would shake his head*", refiriéndose a que Ferdinando negó con la cabeza, mientras que la ilustración muestra como dicho rechazo además se simboliza con el brazo (7).

Figura 11. Ejemplo de interrelación complementaria entre texto e imagen (Edición A).



Y poco a poco se efectúa el paso a la edad adulta. La edición A lo manifiesta de un modo muy visual y cercano a los niños como son las marcas de crecimiento. En las casas con niños es común encontrar regletas en los marcos de las puertas donde los padres van marcando la estatura que van alcanzando sus hijos. Así le pasa a Ferdinando: él lo tiene en un árbol encima del cual aparece un ave rapaz (parece un buitre) animal propio también de su hábitat, y al que volveremos a ver en otras dos ocasiones encima de los tejados, en esta edición. La figura 12 viene a complementar la información textual con la ilustración de las marcas del crecimiento. Por el contrario, la edición B carece de dichas marcas y el cambio a la madurez se muestra mediante una ilustración a doble página en un gran plano general. En la edición A aparece un toro de porte majestuoso en una sola página (6) que es observado por un buitre posado sobre un árbol, mientras en la B un dulce torito joven mira cariñosamente a su madre en una ilustración a doble página (figura 13). Todo esto provoca un enorme contraste en la forma en que cada edición ilustra ese cambio madurativo.

Figura 12. Marcas de crecimiento del toro (Edición A)

Figura13. Ilustración a doble página (Edición B)

Por otra parte, también se juega con la presentación de las ilustraciones combinando imágenes en una o a doble página e intercalando el uso de primeros y segundos planos, y de planos medios. La edición A no incluye ninguna ilustración a doble página. En cambio la edición B sí que hace uso de este recurso visual que contribuye a incrementar la sensación de involucración del lector, dado que (Kress and van Leeuwen 2006; Moya 2013 y 2014) la doble página cubre todo su campo visual e invita al joven lector a formar parte de las vivencias del protagonista (figura 13).

La historia avanza. Nos abrimos al mundo del toreo. En la edición A este viene a la pradera, al pueblo y nos muestra sus a compañeros toros contemplando un cartel de la corrida de Madrid. En la edición B nos trasladamos mentalmente a ese mundo con una escena de la lidia entre toro y torero que se muestra refleja en un cartel que anuncia una corrida. La bravura de los toros queda patente en la edición A mediante una metáfora visual: todos muestran heridas vendadas, parches… como consecuencia de sus peleas (figura 14). En este caso la ilustración aporta información ampliando la que ofrece el texto (Scott y Nikolajeva, 2000, p. 255). Todos ansían la pelea, pero él, nuestro protagonista, no.

Figura 14. Varios toros contemplando el cartel de una corrida (Edición A)

La edición A nos lo vuelve a mostrar refugiado en su lugar preferido, bajo el árbol, (figura 15), mientras que en la edición B aparece aspirando el perfume que emana de las flores (figura 16).

Figura 15. El toro bajo su árbol (Edición A)

Figura 16. El toro entre las flores (Edición B)

Y con el mundo de toreo, llegan también sus hombres para contemplar el comportamiento de las reses y elegir la más adecuada para la plaza. Cinco hombres en los dos casos, caracterizados por sus sombreros en la edición A (figura 17). Los rasgos esquemáticos que configuran sus rostros serios y taciturnos y la ausencia del color evidencian una interrelación imagen-texto de ampliación donde se resalta el gregarismo de la comitiva. Por el contrario, en la edición B se destaca el individualismo de los hombres de la plaza dedicando una página a cada uno de ellos (figura 18) y aplicando color a sus vestimentas. En los dos casos son los sombreros y el ropaje lo que usa como símbolo de identificación.

Figura 17. Los hombres que elegirán el toro de lidia (Edición A)

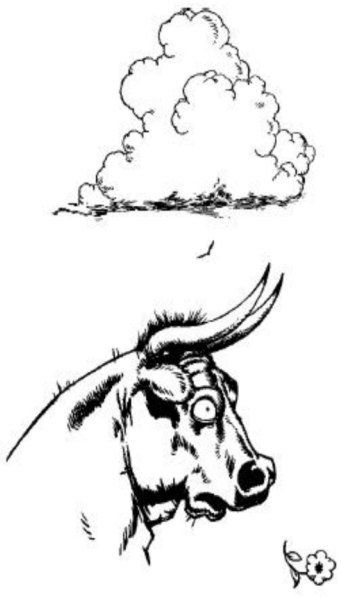
Figura 18. Los electores del toro (Edición B)

Aquí es donde irrumpe el personaje desencadenante de la tragedia: un abejorro que distorsiona la paz del refugio de Ferdinando. Por juego y divertimento, él no es capaz de alardear de su bravura, pero sí cuando hay una circunstancia que lo justifica. En este caso la picadura del abejorro le hace

mostrar toda su fiereza de un modo espontáneo y como mecanismo natural para soportar el dolor. La comitiva taurina interpreta esta exhibición de modo desacertado y lo eligen en contra de su voluntad para ir a la plaza. La edición A sí muestra esta vez planos de detalle (figura 19 y 20): el abejorro, el primer plano de Ferdinando visiblemente asustado, las patas traseras en posición de salto. Esta escena supone el clímax del argumento y quizás este hecho ha motivado la utilización de estos planos medios.

Figuras 19. Plano detalle del abejorro (Edición A)

Figura 20. Plano detalle del toro sobresaltado



El traslado de Ferdinando a la ciudad es semejante en las ediciones A y B. Genera desolación en el receptor y evoca la pérdida de la libertad de sentarse bajo su árbol favorito ante la dependencia que supone verse encerrado en un carro. Como habitualmente venimos viendo en la edición A (figura 21), la escena aparece situada en su contexto, de camino al ruedo, mientras que en B se muestra nuevamente un carro aislado y descontextualizado (figura 22).

Figuras 21. El toro camino del ruedo (Edición A)

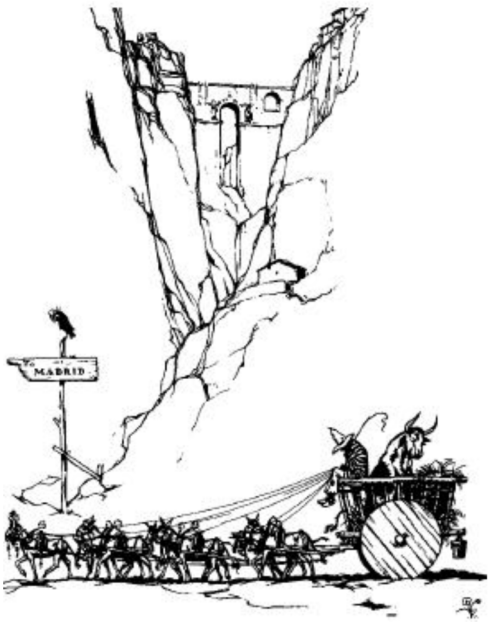


Figura 22. Traslado del toro (Edición B)

La tristeza de esa escena se rompe con el bullicio alegre de las siguientes ilustraciones. Ferdinando está triste pero el pueblo está contento por el bullicio de la corrida que se presenta: En la edición A (figura 23) se aprecia una multitud aglomerada acompañada de individuos en sus viviendas y presentada en una página. Por el contrario, en B y a doble página (figura 24), aparecen una

docena de personajes individualizados en continuo movimiento y con instrumentos musicales para significar la alegría de la fiesta. El formato de doble página empleado refuerza la sensación de movimiento de los personajes que contribuye también a incrementar la alegría del momento.

Figura 23. Gentío de recepción (Edición A)

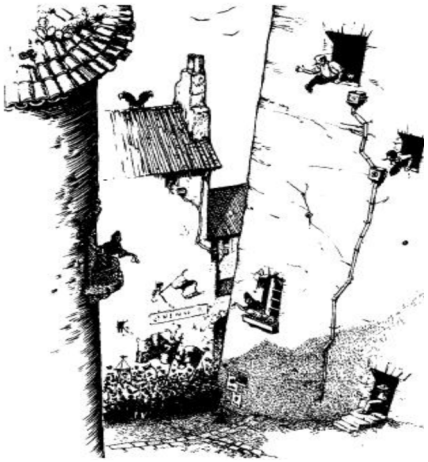


Figura 24. Algunos músicos de bienvenida (Edición B)

El zoom se va acercando y nos muestra ahora una escena de la plaza, en concreto el de las mujeres con flores en el pelo. En A (figura 25) enmarcados y destacando la indicación que muestra el camino (galería) y en B (figura 26) individualizados, mediante la representación de mujeres vestidas con flores, mantillas, peinetas, abanicos…. Así es el atavío de las mujeres en los palcos de la Plaza de la Maestranza que dan un toque castizo al acto.

Figura 25. Espectadores accediendo a la plaza

Figura 26. Tres mujeres ataviadas para la faena.

El objetivo de la cámara pasa ahora a situarse en la arena. ¿Qué está sucediendo allí? Se inicia la corrida con el paseíllo, término taurino que se refiere al paseo que dan por el ruedo las cuadrillas de toreros y el personal de la plaza de toros al presentarse ante el público. El orden habitual es el siguiente: alguacilillos a caballo, toreros o rejoneadores, banderilleros y picadores. En el texto, sin embargo, se trastoca este orden y el torero o matador aparece al final. En el capote lleva bordados motivos florales y porta majestuosos el traje de luces. Le sigue un hombre que porta una espada sobre un cojín en la edición A. El zoom se acerca a la puerta de toriles donde se divisa a Ferdinando asomado. Como siempre en A (figura 27), dentro de un marco identificable, la plaza de toros. En B el toro se muestra aislado (figura 28) y sin coordenadas que permitan situarlo en un espacio físico.

Figura 27. Puerta de toriles (Edición A)

Figura 28. El toro descontextualizado a doble página (Edición B)

Además, la figura 28 es un ejemplo de cómo la edición B concede preeminencia a la palabra sobre la imagen en ciertas páginas. El trazo en rojo intenso de la voz "TORO" llama poderosamente la atención del lector, lo que le lleva a centrar su mirada en la lectura de esa página primero y luego en la ilustración. El texto de la página siguiente únicamente contiene el nombre de nuestro toro, sobre el que aparece su imagen. Texto e imagen en correspondencia exacta viene a resaltar la individualidad del personaje.

El personal de la plaza lo esperaba atemorizado: banderilleros, picadores, matador… y el público que lo aclamaba entusiasmado. Nuevamente la plaza en A (figura 29) aparece acompañada de su arquitectura material sin que se distinga rostro alguno, mientras que en B, la disposición transversal de los rostros del público (figura 30) que, con los brazos alzados, vitorean y aclaman la llegada del toro, da una sensación de júbilo y movimiento.

Figura 29. Vista del gradería de la plaza (Edición A)

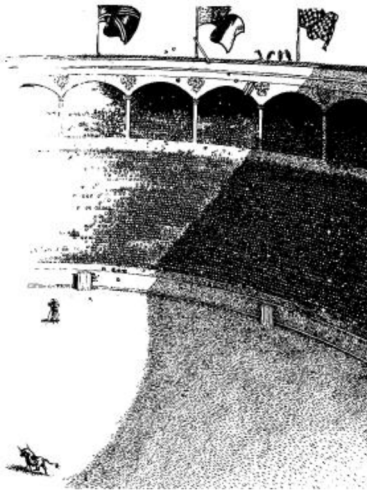


Figura 30. Aclamación del público (Edición B)

La escena siguiente es muy similar en A y B (figuras 31 y 32). Ferdinando parece sentado en la plaza, con una postura sentada pero semi-erguida, propia más de humanos, y en actitud pacífica y de observación, impasible ante todos los gestos de provocación por parte del personal de la corrida. Sólo oliendo las flores, como estaba acostumbrado a hacer en su lugar favorito de la dehesa. Así que Ferdinando abandona la plaza y vuelve a su pradera. La edición A ofrece una vista panorámica del traslado con cierto picado en el tratamiento de la imagen (figura 31), que muestra el carro en primer plano y la plaza abajo al fondo, además de las montañas y las aves…. Al contrario, la edición B ofrece únicamente la vista solo del (figura 32) sin brindar al lector ninguna otra información que permita complementar el texto o situar la escena en unas coordenadas geográficas.

Figura 31. Vista panorámica de la plaza (Edición A)

Figura 32. Vuelta del toro en el carro (Edición B)

De este breve análisis comparativo de los elementos no verbales del texto se aprecia que, en la mención a los personajes, en la edición A los personajes suelen aparecer situados en un contexto fácilmente identificable que contribuye a la localización de la escena. Esto parece poner de relieve que no son seres aislados, que viven en un hábitat (ya sea el campo, la plaza, el pueblo) y que se relacionan con otros seres (animales, personas,….). Por su parte, en la edición B el toro solo se relaciona con las flores. Ofrece una imagen más bucólica y solitaria del personaje principal y acentúa su singularidad y diferencia con el grupo.

Si a esto se le suma la ausencia de color que caracteriza la edición A, con el empleo de vivos colores de la edición B, se pone de manifiesto el cariz negativo que emana de la versión americana y que contrasta con el enfoque más positivo que desprende el cromatismo de la edición española.

Mientras que en B los personajes suelen aparecen desnudos de información contextual que permita ubicar el escenario en que se desarrollan (pueblo,

plaza, campo...), contribuyendo a incrementar la sensación de aislamiento del toro, en A los personajes siempre aparecen enmarcados en su hábitats, contextualizados, formando parte de una comunidad de personas o de animales. En la edición A aparecen pocos planos medios o planos en detalle que abundan más en la edición B, normalmente, cuando se quiere destacar algún detalle concreto. De esto se puede inferir que la edición española (edición B) transmite un mensaje más individualista y de corte naturalista (solo le interesa el medio ambiente, la Naturaleza) frente a otro de carácter más social y grupal (le importan los individuos de su sociedad) que emite la americana (edición A). Parece que la edición de 1994 ya se inscribe de lleno en el auge del movimiento ecologista surgido en torno a los años 70 coincidiendo con la puesta en funcionamiento en España de las centrales nucleares y los centros de almacenamientos de residuos radioactivos. Esto generó en la sociedad española un movimiento de rechazo de la energía nuclear que otros países ya habían experimentado dos décadas antes.

El lenguaje verbal: las traducciones

La edición A comienza la narración según la estructura del cuento tradicional (Había una vez…) establecida por Vladimir Prop (1998) en la morfología del cuento. Se presenta a continuación un esquema de las diferencias más significativas entre las dos ediciones:

Edición A	**Edición B**
Había una vez…	Vivía una vez
Un torito	Un toro joven
Que se llamaba	Llamado
brincaban	Se pasaban el día corriendo y saltando
Pero Ferdinando no (3 veces)	Ferdinando no (2 veces)
Sentarse en simple quietud (4 veces)	Estar tranquilamente sentado (3 veces)
Alcornoque (4 veces)	Encina (4 veces)
pradera (2 veces)	Campo (2 veces)
su madre, quien era una vaca	Su madre, que era una vaca
temía que estaba triste tan solo	Temía que pudiera sentirse aislado
toritos	Toros jóvenes
sentarme en simple quietud	Sentarme tranquilamente
se dio cuenta	Se daba cuenta
madre entendida	Madre comprensiva
le dejó sentado	Le dejaba hacer lo que él quería
toros quienes	Toros, con los que
graciosos	Cómicos

y no le importaba	Aunque no le importaba
hierba tierna y fresca	Hierba fresca
abejarrón	Abeja
Pues bien, si tú fueras un abejarrón y un	¿Qué se hace cuando uno es una abeja y un
toro se te sentara encima, ¿qué harías?	toro se sienta encima? Uno pica
¡Caramba!, ¡que dolor!	
resollando	Bramando
topeteando	Pataleando
júbilo	Alegría
	Cornúpeta
	En cien Kilómetros a la redonda
exactamente el único	Precisamente el que necesitaban
carreta	carro
flotaban	ondeaban
tocaban las bandas	sonaba la música
bellas señoras y señoritas	chicas guapas
cabello (2 veces)	pelo (2 veces)
procesión	desfile
vinieron	iban
largos y agudos alfileres	palos de agudas puntas
vinieron	seguían
caballos flacos	jamelgos
enfurecerle (2 veces)	poner furioso (2 veces)
el matador , quien era	
señoras y señoritas	damas
capa roja	trapo rojo
y sabes cuál era, verdad?	es fácil adivinar quién era
Pelear fieramente y a topetar y a resoplar	dando cornadas a diestro y siniestro
Flores	claveles
Hermosas damas	chicas guapas
Capa	trapo
Tuvieron que llevar	no les quedó más remedio

De la anterior tabla comparativa entre las ediciones A y B en lo que respecta a la traducción del lenguaje verbal se puede observar y concluir lo siguiente:

El texto A ofrece una versión más literal con respecto al original donde se aprecia un uso léxico con mayor número de expresiones cultas que en la

edición B. Por otra parte, con estos usos cultos contrasta que, en ocasiones, se detecte, que en algunas ocasiones están salteadas de incorrecciones. A continuación se ejemplifican algunas de las expresiones cultas que se han observado en la edición A y, entre paréntesis, su equivalente en la edición B:

- Sentarse en simple quietud (estar tranquilamente sentado),
- topeteando (pataleando),
- cabello (pelo),
- *procesión (desfile),*
- *hermosas damas (guapas),*
- *capa roja (trapo),*
- *júbilo (alegría),*
- *pradera (y no campo),*
- *carreta (carro),*
- *enfurecerle (poner furioso).*

Igualmente se recogen también algunos ejemplos de incorrecciones, tanto en términos como en estructuras, que guardan un sorprendente parecido con otras existentes en la lengua original del texto, en este caso el inglés. Estas incorrecciones que se deben a un reflejo demasiado próximo de estructuras de la lengua original se denominan calcos (Odlin, 1993, p. 37). Los calcos pueden pertenecer a tres categorías básicas: calcos morfológicos, calcos sintácticos y calcos léxicos. Por ejemplo, encontramos varios casos donde se aprecia un calco morfológico en la utilización del pronombre relativo "quien". Aparece con antecedente, algo que nunca sucede en castellano.

- Su madre, quien era una vaca,…
- Toros quienes, …
- El matador, quien era…

Otro ejemplo de calco morfológico en castellano se aprecia en el uso incorrecto de los tiempos verbales. La utilización de un tiempo simple en pasado en la oración principal (pretérito imperfecto) exige un tiempo compuesto en la correspondiente subordinada (pretérito pluscuamperfecto):

- temía que estaba triste tan solo >> temía que pudiera sentirse aislado

También se ha detectado la presencia de algún calco sintáctico. La influencia de la lengua donde el calificativo precede al sustantivo ha dado lugar en la edición B a que se traduzca:

- all the lovely ladies… >> todas las chicas guapas… (edición B)

La ubicación posterior del adjetivo respecto al sustantivo implica que el grupo de chicas se restringa al de las "guapas", excluyendo al resto, lo que supone una mala interpretación del texto original.

Sin embargo, la traductora de la edición B parece conocer mejor los giros propios de la lengua española como demuestra la introducción de algunas expresiones coloquiales y frases hechas:

- Se pasaban el día corriendo y saltando, (por "brincaban" en A)
- En cien Kilómetros a la redonda,
- Dando cornadas a diestro y siniestro (por "pelear fieramente y a topetar y a resoplar" en A)
- La edición B muestra una clara voluntad de acercarse al lector infantil usando un léxico muy sencillo, quizás en exceso:
- *trapo rojo*
- *guapas,*
- *poner furioso,*
- *patalear,*
- *campo…*

La excepción a esta tendencia general viene dada por el uso de dos voces algo más selectas: *cornúpeta* y *jamelgos*. Finalmente, también se claudica en términos propios de la fiesta taurina: *trapo rojo, palos de agudas puntas...*

La comparación de las dos traducciones permite también comentar las diferencias observadas en algunas de las elecciones tomadas en cada edición: la edición A habla de *alcornoque* y la B de *encina* para referirse al "*Cork tree*" (árbol del corcho, literalmente) que es lo que recoge el original. La edición B se ha permitido una traducción más libre. Al fin y al cabo, los dos pertenecen a la misma familia de los Quercus. La encina es el *quercus ilex* y el alcornoque el *quercus suber*. Comparten de hecho, también semejantes lugares de cultivo y pueblan la mayoría de la geografía española. Lo que sí parece es que el ilustrador de la edición A tuvo la clara intención de representar el árbol de un modo infantil, ya que parecen corchos lo que cuelgan de sus ramas. Es esa la forma del corcho que un niño conoce y no la que se dispone en grandes láminas alrededor de la corteza.

Predomina un narrador omnisciente en tercera persona a lo largo de este texto narrativo. Ofrece el punto de vista del toro. Conoce los sentimientos de Ferdinando y los de su madre, los de los picadores, los del matador, los del pueblo, los de la abeja…. Solo se interrumpe este discurso con unas pequeñas incursiones de textos dialogados entre Ferdinando y su madre en estilo directo y unas preguntas que apelan al lector, utilizando una 2º persona del singular.

"Pues bien, si tú fueras un abejarrón y un toro se te sentara encima, ¿qué harías?"

"¿Qué se hace cuando uno es una abeja y un toro se sienta encima? Uno pica"

La edición A es más fiel al tiempo propio de la narración, el Pretérito Perfecto simple. En cambio B se decanta más por el Pretérito Imperfecto de Indicativo, más usual en los textos descriptivos. Es decir, a pesar de que la traductora de la edición B maneja más el castellano por los giros que introduce, parece desconocer alguno de los mecanismos normativos del funcionamiento de la lengua meta.

Como figura literaria y de existir alguna se hablaría de la personificación: se aprecian un toro con comportamientos más propios de un humano, que habla y se resiste a actuar de una manera agresiva y rebelde.

Conclusiones

La intención autorial del texto y las ilustraciones originales, que de forma conjunta colaboran a la construcción del sentido, es una alegoría pacifista como se percibe a lo largo de toda la obra y que se traslada fielmente en las dos ediciones analizadas. La elección como hilo conductor de la historia del controvertido tema de la fiesta nacional española, cuya legitimidad tantas veces se ha puesto en entredicho, realza el simbolismo que se desprende de la actitud no beligerante de su personaje principal. Desde un enfoque didáctico y moralizante, la historia de Munro ofrece el mejor modelo posible ante una situación violenta, como son los conflictos bélicos de las dos grandes guerras mundiales o la civil española, que consiste en ofrecer un comportamiento positivo y constructivo. Esa es la actitud del toro en el álbum analizado. Mientas que sus compañeros de dehesa optan por alardear de sus cualidades y se entregan a juegos físicos, Ferdinando prefiere sentarse plácidamente bajo la sombra de su árbol preferido y deleitarse con el perfume de las flores. La temática abordada es reflejo de una corriente social y cultural que, en el momento de la recepción de la obra, tanto en Norteamérica como en España, estaba en auge y que también ha tratado la literatura destinada a adultos. Este es uno de los motivos que muestran como la literatura para adultos y para niños o jóvenes comparten buen un número de características (Cerrillo y Sánchez, 2006, p. 9) en referencia a las capacidades de recepción, a la estructura organizativa, a los recursos estilísticos empleados, a los destinatarios del texto del texto, a que suelen reflejar las corrientes sociales y culturales del momento, etc.

Los ilustradores de ambas ediciones, A y B, contribuyen por medio de las imágenes a modelar ese mensaje que rebosa un espíritu ecologista y no violento pues, no en vano, ambos padecieron de primera mano los horrores de la guerra a temprana edad. La edición A se sirve de las ilustraciones originales de Robert Lawson donde la ausencia de color es la nota dominante con el consiguiente aporte de matices en la construcción del sentido. Su uso del blanco y el negro en esta versión, por comparación con la otra que emplea una gama cromática amplia, transmite una impresión melancólica y apesadumbrada del personaje. Además, en cuanto al tratamiento de la imagen, la edición A emplea mayoritariamente planos generales contextualizados. Este recurso contribuye a crear, por un lado, un contexto reconocible donde ubicar las escenas que, por otro lado, refuerza la idea de inclusión del personaje principal en una sociedad. La ubicación del personaje dentro de la imagen, generalmente distante en la mayoría de las ilustraciones de la edición A y casi siempre enmarcado en arquitecturas materiales o escenarios naturales identificables, acentúa su gregarismo, como ser perteneciente a un grupo, pero

también le aleja del lector estableciendo cierta distancia afectiva. Finalmente, la visión de la vida que transmite la edición A es algo aciaga, teñida de blanco y negro. Asimismo, también se aprecian intentos de estrechar lazos afectivos con el niño lector como cuando el ilustrador muestra lo que parecen corchos colgando del árbol tratando de facilitar la comprensión del joven lector.

La edición B incorpora unas ilustraciones completamente nuevas respecto a las originales y que muestran, aún más si cabe, su adscripción a la ideología pacifista gracias a la incorporación del color. Sus dibujos muestran al "fiero" toro en actitud placentera y sosegada. Ese mismo colorido viene a resaltar la defensa del ecologismo, el segundo gran mensaje que transmite la obra. Mediante la profusión de colores con los que traza los motivos naturales y atestando de flores algunas ilustraciones (figura 16), la edición B sumerge al lector en un entorno natural que parece incluso, en ocasiones, permitirle apreciar la fragancia que desprende. El empleo del color de la edición B favorece la creación de un vínculo afectivo más optimista con el lector que choca con la sobriedad del blanco y negro utilizados en la edición A, que representa una imagen más sombría. No cabe duda de que el colorido de la edición B y las expresiones más joviales que caracterizan al personaje inducen a su lector a ver la vida más de "color de rosa".

Por otra parte, el tratamiento de los encuadres de cada edición hace que asuman diferentes posturas. El juego de encuadres que propone la edición B ofrece mayor presencia de planos cortos y descontextualizados, donde el colorista trazo manuscrito de la palabra cobra inusitada relevancia dentro de la imagen. Esta proximidad física del personaje unida a la ausencia de contexto, enfatiza la individualidad de Ferdinando y lo singulariza dentro de la manada.

La comparación de las sinergias generadas entre los recursos visuales y textuales empleados en las dos ediciones analizadas permite afirmar que, aparte de las abundantes interrelaciones simétricas que se encuentran en ambas ediciones, los dos álbumes también contienen bastantes interrelaciones de tipo complementario, donde la ilustración colabora en la construcción del sentido. El otro tipo de interrelación entre texto e imagen también muy presente en la edición A es la de ampliación (Nikolajeva y Scott, 2000, p. 255), puesto que la explicitación visual del entorno físico donde transcurre la acción contribuye a proporcionar aporta más información que la ofrecida por la mera palabra.

Por lo expuesto, y pese a coincidir en el mensaje principal de alegato pacifista e inclinación naturalista que se dirige tanto a un público infantil como adulto, existen diferencias de matices en los enfoques de cada edición motivados por la interrelación texto e imagen y por la diferencias provocadas por las elecciones lingüísticas de cada traducción. Todas las decisiones que toman escritor e ilustrador en el álbum respecto a la información visual y textual que se incluye pueden, y de hecho, determinan la recepción que el niño tiene del mismo (Moya y Pinar, 2007, p. 22).

Ahora bien, el análisis del texto traducido requiere necesariamente tener en mente una definición de la traducción como disciplina. En los últimos años esta ha evolucionado respecto de desde las primeras visiones que consideraban traducir como una operación de sustitución del material textual en una lengua origen por material textual equivalente en otra lengua meta (Catford, 1965). Actualmente, la traducción se ve más como una actividad comunicativa intercultural (Bührig, House, Ten Thije, 2009) encaminada a cumplir un fin concreto en una situación determinada por coordenadas específicas de la cultura meta. Por tanto, el resultado lingüístico que se plasma en cada traducción es consecuencia del cúmulo de factores que entran en juego en el proceso traductor, siendo el traductor que realiza la traducción, con su competencia traductora y su ideología, el factor decisivo. De ahí que las dos ediciones analizadas de este álbum originalmente escrito en lengua inglesa, a pesar de tener ciertas líneas maestras comunes (como por ejemplo el propósito moralizante e instructivo que pretenden cumplir), sí que presentan ciertas diferencias de aproximación según su traductora.

Taciturno en A, risueño en B. Parece que el mensaje de B busca siempre ser más positivo, que gana, mientras que en la edición A el sentimiento es negativo, como si perdiera al apartarse de los demás. La edición A destaca por su deseo de socialización como demuestra el respeto de la lengua original que le lleva a ser más literal en la traducción y por la lengua meta que le lleva a incluir un buen número de expresiones de registro elevado sin que por ello no intente mantener un nivel asequible para un lector joven aunque no rebajado. Esto se muestra tanto en la elección de los tecnicismos propios de la fiesta taurina como en lo que podrían ser palabras cultas para un niño. La edición A ofrece una versión más literal con respecto al original donde se aprecia un uso léxico con mayor número de expresiones cultas que en la edición B. Por otra parte, ese uso de cultismos contrasta con la detección de que algunos párrafos están salteados de incorrecciones. Se han encontrado, por ejemplo, incorrecciones lingüísticas provocadas, a buen seguro, por la influencia de la lengua origen que provoca que el traductor emplee expresiones o términos que contravienen las normas o usos de la lengua meta por parecerse en exceso las de la lengua origen.

El texto de la edición B destaca por un mayor uso de modismos y giros propios del castellano lo que contribuye a que el lector considere al discurso traducido como un discurso natural desde la percepción de un hablante nativo de la lengua meta. Esto denota un conocimiento más profundo del castellano por parte de la traductora, aunque también se ha observado alguna incorrección. Por ejemplo, errores morfológicos en el uso inadecuado de los tiempos verbales posiblemente causados porque la traductora haya pecado de ceñirse en exceso al original inglés al trasladar el texto al castellano. En relación con el uso del léxico, la edición B opta por utilizar un lenguaje más sencillo, adaptándolo a un registro adecuado para lector meta más joven e inexperto.

Las características de los códigos visual y textual de las dos ediciones analizadas, tanto por separado como en su interacción, permiten apreciar las diferencias de enfoque que adopta cada una que, aun transmitiendo un mensaje común, lo hacen con matices propios. Los juegos del color o su ausencia, del encuadre, el uso de primeros planos o planos generales, la contextualización o descontextualización de la imagen, y las relaciones de simetría, complementación o adición entre ambos códigos promueven una determinada decodificación del mensaje por parte del lector. En definitiva, el cotejo de la interrelación de la imaginería y el texto de ambas ediciones traducidas de la obra *The story of Ferdinand* pone de relieve las diferencias que aporta cada una en la construcción del mensaje que transmite. Además, se ha comprobado cómo el álbum ilustrado, que parece estar viviendo su edad de oro, cumple a la perfección con su doble función como medio educativo y de entretenimiento para el público infantil, a quien va principalmente dirigido. No obstante, y pese que la recepción del texto está condicionada por las aportaciones del escritor y del ilustrador y las sinergias que generan, toda obra literaria tiene un margen interpretativo que recae en el lector y por ello. El álbum ilustrado *The story of Ferdinand* aspira a entretener y a contribuir a la formación y al crecimiento de seres libres como Ferdinando.

Referencias

Agosto, D. E. (1999). One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picture Story Books. *Children's Literature in Education*, *30* (4), 267-280.

Bührig, K.; House, J. & Thije, J. D. ten (2009). *Translatory Action and Intercultural Communication*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Byrne, J. (2006). *Technical translation: Usability strategies for translating technical documentation*. Dordrecht: Springer.

Cañamares, C. (2005). *Modelos de relatos para primeros lectores.* (Tesis Doctoral inédita). Departamento de Filología Hispánica y Clásica. Universidad de Castilla-La Mancha.

Casanova, J. (2011). *Europa contra Europa, 1914-1945*. Barcelona: Crítica.

Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation.* Oxford: Oxford University Press.

Cerrillo, P. C. y Sánchez, C. (2006). Literatura con mayúsculas. *Ocnos, 2*, 7-21. Recuperado de http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/218

Colomer, T. (dir.) (2005). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Díaz Armas, J. (2005). Transtextualidad e ilustración en la literatura infantil. En F. L. Viana, M. Martins, y E. Coquet (eds.), *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração-5: investigação e prática docente* (pp. 97-107). Braga: Edições Almedina.

Díaz Armas, J. (2008). La imagen en pugna con la palabra. *Saber e educar*, *13*, 43-57.

Durán, T. (1999). Pero, ¿qué es un álbum? En *Literatura para cambiar el siglo. Una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil de la última década* (pp. 73-84). Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Durán, T. (2000). *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Genette, G. (1989). *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.

Kress, G. & van Leeuwen, T. (2006 [1996]). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.

Moya Guijarro, A. J. (2011). A Multimodal Analysis of The Tale of Peter Rabbit within the Interpersonal Metafunction. *ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies, 32* (1), 123-140.

Moya Guijarro, A. J. (2011). A bi-modal and Systemic Functional Study of Dear Zoo within the Textual Metafunction. *Revista Canaria de Estudios Ingleses (RCEI), 62*, 123-138.

Moya Guijarro, A. J. (2013). Visual Metonymy in Children's Picture Books. *Review of Cognitive Linguistics, 11* (2), 336-352.

Moya Guijarro, A. J. (2014). *A Multimodal Analysis of Picture Books for Children: A Systemic Functional Approach.* London: Equinox.

Moya Guijarro, A. J. y Pinar Sanz, M. J. (2007). La interacción texto / imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal. *Ocnos, 3*, 21-38. Recuperado de http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/173

Newmark, P. (1999). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.

Nikolajeva, M. & Scott, C. (2000). The Dynamics of Picture Books Communication. *Children's Literature in Education*, *31* (4), 225- 239.

Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picture Books Work*. New York: Garland.

Odlin, T. (1993). *Language transfer: Cross-linguistic influence in language learning*. Cambridge: Cambridge University Press.

Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Akal.

Sipe, L. R. (1998). How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships. *Children's Literature in Education*, *29* (2), 97-108.

Ventola, E. & Moya, A. J. (eds.) (2009). *The World Told and The World Shown: Multisemiotic Issues*. London: Palgrave Macmillan.