



## La traducción de LIJ, ¿un campo en conquista?

Por Laura Estefanía<sup>1</sup> (Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

### Resumen:

Recorriendo los catálogos de editoriales texteras pertenecientes a grandes grupos (las que producen la enorme mayoría de los libros que se leen en las escuelas, sobre todo por parte de niños de 8 a 12 años) y los de las editoriales emergentes pequeñas y medianas que publican literatura para niños y jóvenes, se verifican grandes diferencias en cuanto a la indicación o no de que los libros escritos primero en otra lengua son traducidos y al lugar que le otorgan al proceso de traducción en general en su proyecto y en sus políticas editoriales. Esas diferencias evidencian dos lógicas diferentes y representaciones distintas de libro y de lector. Este trabajo explora y describe esas dos lógicas y propone cruzarlas en lugar de oponerlas, pues la visibilización tanto de la extranjería del otro como de nuestra propia identidad, y de la relación tensiva entre los dos polos, se constituye en la verdadera experiencia cultural.

### Palabras clave: literatura para niños- franjas etarias- catálogos- traducción- visibilidad

Las metáforas espaciales son habituales y pertinentes en las reflexiones sobre la cultura. Campo, espacio, lugar de enunciación, periferia, margen, centro, borde, migración, frontera, viaje, zona de contacto... son solo algunos de los términos generalmente empleados y aceptados por todos los interlocutores. A mí la que más me gusta de todas es la palabra "campo". No es claro dónde empieza aquello que nombra y dónde deja de ser. Se sabe que es llano, que abunda en pasto y

---

<sup>1</sup> Laura Estefanía Es Licenciada en Letras (UBA). Fue redactora en la revista Anteojo (Producciones García Ferré) para la que realizaba, además de sus tareas como redactora, traducciones de productos Dorling Kindersley (DK). Trabajó más tarde como editora en Macmillan Publishers (ELT) y como traductora de guiones televisivos al inglés para The Walt Disney Company Argentina y para guionistas como Esther Feldman, Alejandro Maci y otros. Completó en Regent Oxford la diplomatura en "British Life and Culture". Es Magíster en Literatura para Niños (UNR), y se dedica ahora a lo que más le apasiona: es *scout*, editora y traductora de libros para niños. Cursó el año pasado los seminarios de la Carrera de Especialización en Traducción Literaria de la UBA. Y le encantó. Su tutora de Trabajo Final Integrador es Patricia Willson. Su email es [lestefania@me.com](mailto:lestefania@me.com)



que sus fronteras son borrosas. No hay una línea, ni real ni imaginaria, donde pueda decir de sí mismo “hasta acá llegué”, solo que se van dando menos vacas y más autos. Podemos decir eso también del campo de la literatura para niños incluyendo, claro, la traducida. Y no es vano reflexionar sobre sus lindes y centro porque las preguntas que inauguran toda reflexión sobre la traducción de literatura para niños son: ¿Qué es la literatura para niños? ¿Dónde empieza y dónde termina? Y las siguen, ¿qué es la traducción y qué lugar ocupa la literatura traducida para niños dentro de nuestro polisistema literario?

En cuanto a las primeras dos preguntas, los criterios que han buscado establecer un límite antes del cual “es” y después del cual ya no y, sobre todo, franjas etarias en el público infantil y divisiones en categorías han tenido mucho éxito con los grandes editores, que así saben en qué colección acomodar cada título, y entre los grandes libreros, que así saben a qué estante sumar los libros. También entre los bibliotecarios, entre los familiares que compran y entre los maestros o directivos de escuela que eligen. Pero la verdad es que el campo de la literatura para niños, en la Argentina y en cualquier parte, es una extensión amplia de circulación libre, sin pasos de frontera entre sectores, con anchas zonas borrosas, como la mismísima pampa. Lo sabemos cuando estamos en pleno territorio. También lo intuimos cuando nos acercamos a esa franja de una densidad dudosa, heterogénea, hasta que de pronto sentimos que ya nos fuimos, pero lo cierto es que no sabemos bien en qué punto ya dejamos de estar en pleno campo. Una primera intuición asoma: tratar de definir bordes en la literatura para niños es como querer alambrar la pampa.

Y sin embargo hay quien lo hace, por muy inimaginable que resulte alambrar un vasto territorio que invita a vagar sin rumbo (que no es lo mismo que a la deriva). Los alambrados son como los chupacabras y los enanos orejados: que los hay, los hay. Imaginemos que recorremos en auto las fértiles e infinitas llanuras de la literatura. De pronto, en algún punto de una ruta argentina, han puesto un cartel al costado que dice “Menores de 5 años salir ahora”. En otra encrucijada, un nuevo cartel anuncia “Menores de 12 años, salir”. Más allá de ese punto, entramos en el territorio de la literatura para jóvenes. Si tenés once y vas por ahí, te equivocaste de camino. Es habitual toparnos con carteles de este tipo, que indican edad y muestran un signo al lado. Existen zonas tan saturadas que casi no se ve el pasto de tanto aviso al costado de las rutas: serie rosada, más de cuatro, primeros lectores, álbum ilustrado, tapa dura, clásicos, los especiales, con capítulos,



fuera de serie... Sí, a los carteles les encanta decir dónde están y a los alambres decir qué es lo que encierran. Es más fuerte que ellos. Como el cartel “Estanque” que junto al estanque advierte a los niños que allí hay un estanque en la novela *Estanque*, de Claire-Louise Bennett (2016). Cualquier elemento inquietante, inesperado o mejor aún, transformador, está anestesiado. Está todo “indicado” para tranquilizarnos. Categorizado y clasificado por edades, por género, por formato, por grado de novedad. Y si la editorial muestra una actitud más desobediente en este sentido y publica libros para un campo sin carteles, la gran librería se ocupará de ubicarlo en el estante de la biblioteca del sector que le corresponde a ese “tipo” de libro. Volviendo a las rutas de la literatura argentina y las innumerables señalizaciones de caminos primarios y secundarios en el campo de la literatura para niños, es una gran fortuna que los lectores seamos grandes infractores de tránsito. Los carteles de las rutas, sabemos, suelen terminar vandalizados. Los buenos libros para niños y las buenas traducciones gustan a conductores (y acompañantes que no llegan a los pedales) de todas las edades.

Como habrán notado me gustan de “campo” sus resonancias pampeanas. Porque no es lo mismo, claro, “el campo” que “the field” en inglés o “le champ” en francés. Los tres atesoran entre sus yuyos la polisemia de “campo” en español: 1) terreno extenso alejado de poblados y 2) área de estudio o trabajo. Pero el paisaje rural que evoca cada uno de estos tres términos es bien diferente, y también lo son los paisajes en cuanto a áreas de estudio. Claro que reflexionar sobre el campo de la literatura para niños traducida es lo mismo que reflexionar sobre tensiones entre centro y márgenes, entre dominante y dominado y acerca de las cualidades de esos bordes y de esas dominaciones, pero las características de esa tensión son diferentes en cada sistema.

En este sentido, un rasgo importante dentro de este tira y afloje en Argentina (¿y no es toda traducción, toda lectura, un eterno tira y afloje entre polos?) es la triple tensión entre español peninsular, español neutro y variedades dialectales de América. Fue un tema central en el último Congreso de la Lengua celebrado en Córdoba en 2019 y es motivo constante de discusiones entre traductores y editores. Sigue vigente la norma, implícita o explícita, de traducir a “un” castellano que no es la variante peninsular, pero que tampoco es la variedad vernácula del traductor. Se impone la tarea de traducir al... ¡neutro americano! Parece un oxímoron, y lo es, claro. Como editora y traductora de libros para niños, me encuentro una y otra vez ante el



problema de definir con precisión cuáles son el léxico y las normas sintácticas y morfológicas en ese “idioma” no hablado por nadie pero que, como los chupacabras, los enanos orejudos y los alambrados en la pampa, existe. Los niños lo “aprendieron” mirando dibujitos animados doblados en México a una variedad que llamo sin dudarle “español neutro mexicano”. Índij (2018), editor de la marca editora Asunto Impreso, Interzona y Factotum, señala al género de literatura infantil como un “área particularmente sensible en este sentido. Es muy difícil la elección de las palabras. De chico me sentía estafado cuando aparecían en mis lecturas expresiones como ‘tío vivo’ o ‘la fiesta de la verbena’”(Índij, comunicación personal, 12 de agosto de 2018). Es común que las editoriales tengan su lista de localismos prohibidos, pero no son sistemáticas. Todo se maneja con un gran nivel de intuición o, como lo llama una amiga traductora y filósofa, “impresionismo”, es decir, que las decisiones se basan en impresiones personales. Esta falta de precisión se suma a una realidad (que la cuarentena ha multiplicado): gracias a las redes sociales, los foros, los tutoriales, y demás publicaciones e intercambios online, cada variedad regional se ha hecho más visible, comprensible y menos extraña para las demás. Soplan vientos de cambio. Imperceptiblemente, no de un modo escandaloso, ceden las estrictas prohibiciones que imponían antes las editoriales sobre el uso de nuestras variedades dialectales. No de una manera brutal, no es un giro repentino de ciento ochenta grados. Pero se han ido dando condiciones para que las traducciones muestren inflexiones locales y en este campo ha brotado, por ejemplo, la edición de *El Principito* de editorial Ethos traducida por Bucci con voseo y lenguaje no binario. La directora de Ethos, Gabriela Villalba (2017), es justamente autora de un artículo sobre el español “neutro” y las editoriales cuya lectura recomiendo mucho. Según ella,

(...) el español de la traducción en Argentina, en términos generales, no tiende claramente hacia la aceptabilidad... pero tampoco hacia la adecuación (no se apoya en la lengua de origen) sino que asume una tercera modalidad lingüística, que busca lograr una ilusoria aceptabilidad general en todo el ámbito hispanoparlante, pero que por seguir ese mismo fin resulta extraña al habla particular de cada región lingüística. (p. 382).

Existe un conjunto de representaciones sobre qué es neutro y qué es rioplatense que, aún sin ninguna sistematización, es compartido por los actores del medio editorial. Esas representaciones “validan” el uso de algunas palabras y estructuras y “prohíben” otras, pero lo verdaderamente interesante es que muchos “rioplatenismos” como la preferencia por el pretérito perfecto simple



sobre el compuesto, “pasan totalmente desapercibidos” (Villalba, 2017). Como dijimos, es el reino del “impresionismo”. Este afán por desteñir, hasta que desaparezca, la voz del traductor y lavar sus giros vernáculos hacia un español universal, va de la mano de la posición periférica que ocupa nuestro país en el sistema literario mundial y la consiguiente marginación de nuestra variedad dialectal. Considerando que el polisistema literatura para niños traducido en Argentina es marginal dentro de otro sistema de por sí periférico (el de la literatura argentina para niños) y que el sistema en el que se inscribe es a su vez marginal dentro del sistema literario mundial, podemos afirmar que el traductor de literatura para niños argentino tiene su voz dialectal acallada antes de siquiera encender la computadora.

El hecho de que estén mencionados o no como textos traducidos aquellos que fueron escritos antes en otra lengua implica un posicionamiento determinado, una concepción de la actividad editorial y cultural, una decisión política (por eso se habla de “política editorial”). Se manifiesta una específica y diferente concepción de libro, en uno y otro caso, y esas concepciones reparten los poderes con otras proporciones entre autor y lector, autor y editor y editor y lector. Se trata de diferentes políticas, concepciones y formas de ejercer poder sobre la lengua.

Pasando entonces al segundo par de preguntas (sin soltar del todo las primeras dos), en este momento histórico, ¿qué representación comparten editores, autores y lectores sobre qué es la traducción? ¿Qué lugar ocupa la literatura para niños traducida dentro del polisistema literatura para niños en Argentina? Como claramente señala el muy citado académico israelita Itamar Even-Zohar (2000), aquel sistema literario en el que la traducción literaria (los textos traducidos) ocupa un lugar central, es decir, en el momento histórico en que ocupa un lugar central, esa literatura es innovadora, trae novedades que se esperan ávidamente, se la deja entrar al campo como gringo por su casa y las traducciones no le cierran el camino a esa “cosa nueva” que nutre el sistema que la recibe. Cuando la literatura traducida ocupa, en cambio, un lugar periférico, cuando los textos traducidos son muchos menos que los escritos en lengua local, y son además considerados menos importantes e influyentes, cuando es marginal, tanto en proporción de títulos como en el peso que esos títulos tienen en todo el sistema, la traducción tiende a aclimatar lo foráneo, a ponerle bombachas de gaicho, alpargatas boina y servirle un mate para seguir con la metáfora campera (que campestre sería muy otra cosa). A negar su extranjería.



Para ensayar una respuesta a la pregunta sobre el polisistema literatura traducida para niños en Argentina, me remitiré a la compatriota de Even-Zohar, la pensadora Zohar Shavit (1981), que aplicó a la literatura para niños todo el sistema de pensamiento de la teoría de los polisistemas. Para Shavit, el sistema literatura para niños traducida funciona como un polisistema marginal dentro del polisistema literario. En términos más precisos, el traductor de literatura para niños se comporta como el traductor de los sistemas en los que la literatura traducida ocupa un lugar periférico: ceba mate. Se vuelca totalmente a la aceptabilidad, al sistema de normas de la cultura receptora y cierra los ojos a la cultura foránea. Favorece las aclimataciones y simplificaciones, las reducciones, y realiza profusas adaptaciones a lo que el niño “puede comprender”, a lo que conoce y sabe, y a lo que el niño “le hace bien”.

A estas normas que condicionan, en tanto acordadas por la comunidad de la que forma parte, al traductor de literatura para niños, se suma la sombra intimidadora de los interminables mediadores adultos (editor, librero, bibliotecario, responsable, maestro, directivo de escuela, padre, madre, tutor o encargado) todos los que con las mejores intenciones deciden por el lector, “por su bien”, para que pueda “comprender”, “hacer suyo” un material que lo hará “una mejor persona”. Este es uno de los rasgos definitorios de la literatura para niños: su ambivalencia. Tiene dos targets, el niño lector y el adulto mediador, y la institución escolar es la encarnación de esa adultez que controla con mano de acero el volante y los pedales.

La literatura traducida para niños queda subsumida, disimulada, dentro del conjunto producido por autores hispanoparlantes. Luchetti (2019), coordinadora freelance de proyectos editoriales y muy familiarizada con la escuela desde hace años, afirma que hay una especie de mandato implícito de no leer en las aulas obras que no sean de autores hispanoparlantes, es decir, traducidas y si se lo hace, no se pone especial atención en esto: “La escuela gusta de lo que conoce. Las maestras y los maestros, por lo menos aquellos que no son habitués de bibliotecas y librerías, se enteran de ofertas editoriales por lo que los promotores les alcanzan hasta el aula” (comunicación personal, 17 de junio de 2019).



Es necesario mencionar que la movida de docentes y bibliotecarios es impresionante desde los años 1980 a esta parte y va en aumento. Será de un provecho indiscutible para etapas posteriores de esta investigación hacer un relevamiento de sus actividades y ver cómo se coloca allí la literatura traducida. El Plan Nacional de Lectura del Ministerio de Educación, creado en 2008, funcionó hasta 2016 e inyectó varios millones de libros para niños en escuelas y bibliotecas como parte de su política educativa en un gesto sin precedentes. En el 2011, y en el marco de aquel plan, se publicó *300 libros recomendados para leer en las escuelas 1*, que resulta muy iluminador pues el criterio con que se seleccionó el material del libro recrea, con toda probabilidad, el que guio las decisiones del plan, “lograr la producción de las primeras 300 reseñas de obras de autores primordialmente argentinos (dándole prioridad a los “destacados” de ALIJA), para su fecunda circulación en el ámbito escolar”. (Ministerio de Educación de la Nación, 2011, p.5). Dividido en tres grupos –primeros lectores, lectores con vuelo propio y lectores expertos (o casi)–, sus 299 reseñas incluyen 60 traducciones (23, 25 y 12 respectivamente en cada grupo) y 5 versiones de autor. Esas reseñas, salvo contados casos, indican muy claramente que se trata de traducciones y brindan el nombre del traductor que la misma editorial en su página no menciona. Autores indispensables como Roald Dahl, Anthony Browne o Gianni Rodari entraron a las aulas gracias a estos planes del Estado. El Plan Nacional de Lecturas, como se llama ahora que ha sido relanzado en 2019, prepara antologías de 180 títulos por año, una lectura por día, que no están listas a la fecha de publicación de este artículo.

La visita de promotores es la estrategia *sine que non* de las editoriales “texteras”. Así se llaman, para los nuevos en esto, las que editan libros para la escuela, que son los más redituables. “Es donde más se invierte y dónde más de gana”, dice Cositorto (2020), editora de Editorial Nazhira:

Las más fuertes y más importantes son las que están reunidas en la CAP (Cámara Argentina de Publicaciones). Existen otras editoriales texteras, como Nazhira misma o Letra Impresa, Ediciones del Árbol, Hola Chicos o AZ (aunque está en CAP, es una pyme) que son más chicas. Tienen un vínculo asiduo con el estado. Las más grandes, las multinacionales Santillana, Penguin Random House, Macmillan y otras, sostenidas por el libro de texto para la escuela, tienen una política de loby muy fuerte con cada gobierno. Mandan promotores a las escuelas y ofrecen un combo: libros de texto y libros de lectura que están pensados y producidos para acompañar el libro de texto, les son funcionales.



Los acompañan con otras herramientas y dispositivos. (Cositorto, comunicación personal, 6 de marzo de 2020).

Los libros de literatura van con guías de lectura que actúan como hoja de ruta para el docente y su trabajo en el aula. La lógica de la “vista de autor” es un factor determinante en la elección de los textos que aparecerán en estas colecciones de literatura para la escuela. Según comenta Ruano (2019), actualmente coordinadora editorial de Eterna Cadencia y con amplia trayectoria en el medio,

muchas veces la elección del material de lectura por parte de la escuela incluye proyectos en los que la visita del autor, también cada vez más acompañado por el ilustrador (aunque no son muchos casos, pero me parece interesante mencionarlo) se convierte en una parte clave. Así, de más está decirlo, los autores extranjeros quedan excluidos (aunque es cierto que a veces estas visitas se dan por Skype, pero suelen ser autores de habla española, o que dominan el idioma; son muy, muy pocos casos. Además, es más fácil abordar temas curriculares con autores locales. ( comunicación personal, 15 de octubre de 2019).

Esos libros de literatura de las texteras son libros accesibles. En otras palabras, no tan caros como los libros de tapa dura, porque eso de “accesible” es muy relativo. Y aquí nos asomamos a una de las razones por las cuales la literatura traducida se arrastra, raquítica, jadeante, detrás de la producida por autores argentinos: los libros de coedición o los que resultan de la adquisición de derechos de traducción son muy costosos. Son muy costosos porque al precio de tapa hay que trasladar el anticipo que se paga a la editorial extranjera (en general un promedio de mil dólares, aunque en el caso de algunos libros, esos enormes, hermosos, puede llegar hasta 4000) y, claro, el costo de la traducción. Una novela *middle grade*, aquella, según el cartel de la ruta, dedicada a lectores de 8 a 12 años, tiene un promedio de 40 000 palabras. Invito al lector a consultar los aranceles orientativos de la AATI<sup>2</sup> para calcular cuánto le saldría a la editorial. La precariedad laboral lleva a veces al traductor a aceptar valores por debajo de este, lamentablemente, pero aún así implica un costo importante. Llevando la cuestión más lejos, se sumaría el honorario del *scout* que busca y elige títulos de afuera y, en el caso de que no haya un especialista realizando ese

---

<sup>2</sup> <https://aati.org.ar/es/aranceles-orientativos>





trabajo, son horas de oficina de un empleado de la editorial que recorre catálogos, pide PDF, examina ejemplares físicos, negocia condiciones, etc.

Pasemos a examinar algunos catálogos en función del lugar que le otorgan las editoriales a la traducción en su proyecto y en sus políticas editoriales. Esos lugares evidencian dos lógicas diferentes y representaciones distintas de libro y de lector. Si vamos a pensar en dos lógicas, no sería la de buenos y malos. No significa que todo lo traducido sea mejor, por supuesto. Ni que todo lo nacional sea peor. Pensemos en libros traducidos vendidos en supermercados, productos netamente comerciales, que apuntan al impacto de formatos o de personajes de la televisión, sin ninguna preocupación por la calidad estética o literaria. Por otro lado, tenemos libros como los de Colihue, fundada hace casi tres décadas y con un amplísimo catálogo que incluye libros para niños de indudable calidad, entre otras editoriales tradicionales argentinas que no tienen promotores en las escuelas. Las texteras también publican libros argentinos muy buenos de autores como María Teresa Andruetto, Graciela Montes, Iris Rivera, Laura Devetach... cuyo compromiso con la literatura se verifica en cada uno de sus títulos.

Podremos definir las características de las dos lógicas luego de examinar un número de catálogos y entonces proponer un cruce entre las dos en lugar de una oposición.

### **Catálogos de texteras**

Exploremos el catálogo de algunas de las texteras que constituyen grandes grupos para ver cómo se comportan en relación con la literatura traducida para niños. Los catálogos de estas editoriales tienen múltiples entradas: por edades, por colección, por formato, por tema, por género, etc. Al ser empresas multinacionales, cada una tiene un catálogo diferente para cada país en el que distribuye sus libros, catálogos totalmente independientes unos de otros. Esta, es una primera bifurcación que hay que saber tomar (uno puede preguntarse, por ejemplo, por qué hay tantos autores de Puerto Rico en el catálogo que está mirando y darse cuenta de que dobló mal en algún momento).

SM cerró recientemente su filial en Argentina, pero la revisión de su catálogo online resulta interesante por su peso indiscutido durante años en el campo que nos ocupa. La pestaña “por



colección” del sitio de literatura infantil y juvenil de SM (Argentina nos muestra diez entradas). La colección *Barco de vapor* tiene cinco series (cada una de un color, salvo la llamada *Los piratas*) con un total de 209 títulos. De esos títulos, solo nueve son traducciones. La traducción de *¡Atajala, Pedro!*, serie azul, del autor brasileño Marcus Paulo Eiffê, fue traducida por Alicia Salvi a un castellano argentino. No se menciona en la página el hecho de que el libro fue escrito primero en otro idioma. Muy notablemente, y como parte del plan Leo y Comprendo, en la guía docente que ofrece para este título el sitio de SM Colombia, una de las actividades de la sección “Comprensión lectora” consiste en buscar en el diccionario las palabras “atajar”, “fanático”, “manotear” y “abuchear” y unir con líneas las palabras “pileta”, “chapita” y “pavada” con sus significados. El significado de “pileta” es, de acuerdo con el ejercicio: “En Argentina, Bolivia y Uruguay le dicen así a la piscina”. A pesar de proponer este ejercicio sobre opciones léxicas que corresponden a un dialecto que le suena raro a un lector colombiano, en ningún lugar de la guía, ni del sitio web de la filial colombiana, se indica que el texto fue escrito en portugués y traducido por una argentina. Se crea la ilusión de que el autor escribió en nuestra variedad dialectal, que no hubo una versión anterior en portugués, fruto del trabajo creador de un autor brasileño, y se omite cualquier referencia al trabajo creador de Salvi. Se borra el “antes” y el “después”.

El resto de los autores de la colección *El barco de vapor* son, con algunas contadas excepciones, argentinos. La colección Hilo de palabras, para jóvenes y adultos, es un conjunto de diecisiete versiones de autor, de autores argentinos, de relatos populares u orales.

De los 716 títulos que componen el catálogo general del grupo editorial Edelvives, 196 pertenecen al plan lector<sup>3</sup>. Otra vez, la colección literaria se divide en series que se identifican con colores por edades, salvo *Pequeletras*, de 3 a 6 años, y *Alandar* para mayores de 14. De los 129 títulos reunidos en la colección *A la delta*, ninguno es una traducción. Son todos autores hispanoparlantes, en su gran mayoría argentinos. Los hermosos álbumes ilustrados traducidos que nos hacen girar el cuello en las librerías no integran la colección literaria del plan lector sino otra que se llama *Literatura Edelvives*.

<sup>3</sup> El plan lector es el recorrido que propone cada editorial por títulos de sus series indicados por edad para trabajar contenidos de la currícula. Se acompañan con guías de lectura para los docentes.



Las colecciones de Norma *Torres de papel*, un color para cada grupo de edad, incluyen muy pocas traducciones. Sobre un total de 134 libros entre todas las torres, solo nueve son traducciones y no están hechas en Argentina. Me interesa señalar que la colección *Golu* (grandes obras de la literatura universal) está integrada por versiones de autor de relatos clásicos. No hay traducciones.

Más que lectura se llama el catálogo del Grupo Macmillan, tradicionalmente más inclinado a incorporar traducciones en sus listas. El grupo Macmillan se constituyó a partir de la adquisición por parte de Macmillan Publishers, de origen escocés y de capitales alemanes, de los sellos Estrada, Puerto de Palos, Cántaro, Castillo y otros. Macmillan ya tenía una tradición de edición de texto de enseñanza del inglés en Argentina. La colección *Azulejos* muestra una proporción mayor de autores extranjeros que los tres ejemplos anteriores. La serie naranja, por ejemplo, para niños de 7 a 11 años, tiene una notable proporción de títulos de autores extranjeros, claro que no se trata de traducciones sino, como en el caso de *Golu*, de Norma, de versiones de autor. *Hora de lectura*, de Cántaro no tiene traducciones. La serie roja de *Azulejos*, por su parte, para lectores desde 11 años, tiene 23 traducciones entre sus 62 títulos. Es llamativo el caso de *El Principito*, pues el nombre de la traductora, Gabriela Villalba, figura en tapa. Otra diferencia con los ejemplos anteriores, es que el sitio permite descargar las primeras páginas de los libros y allí puede verse quién lo ha traducido en cada caso. La colección incluye selecciones de pasajes, es decir que clásicos como *La Odisea* y *Drácula* no aparecen completos sino reducidos. La integridad del texto es una de las variables que ve comprometida en la traducción de literatura para niños según Shavit (1981) "Today, however, translated texts of the non-canonized system of adult literature contain many deletions and do not preserve the fullness of the original text... This is also the case with the children's system, even the canonized".(p.174).<sup>4</sup>

La compilación *Cuentos de ciencia ficción* señala el nombre de la compiladora pero no se sabe quién los tradujo. *Aldea literaria*, también para lectores desde los 11 años, tiene 23 traducciones entre sus 29 títulos, incluyendo la del maravilloso Michael Morpurgo. Los traductores figuran en los

---

<sup>4</sup> Actualmente, sin embargo, los textos traducidos del sistema de literatura para adultos no canonizado contienen muchas omisiones y no conservan la integridad del texto original... Ocurre lo mismo en el caso del sistema para niños, incluso en el canonizado".



créditos y en la ficha de catalogación (lo que significa que al registrar el libro los hicieron figurar como traductores), pero no están indicados en tapa, portada ni portadilla del libro físico ni en la información que la página brinda acerca del libro. Toda mención al proceso de traducción brilla por su ausencia.

El sistema de múltiples entradas se hace todavía más complejo cuando nos internamos en el sitio de un grupo inmenso como Penguin Random House. Su sitio web se llama Me gusta leer. Una banda indica los grupos de edad en enormes círculos de colores con el signo más y un número de años para cada grupo. Salamandra infantil y juvenil tiene varios autores traducidos, como toda la serie *Berta* de Liane Schneider. La traducción hecha en España por Teresa Clavel, no se indica en el sitio. Beascoa, entre muchos otros títulos traducidos, tiene los imperdibles libros del Dr. Seuss. La traductora se indica en la ficha informativa del libro y es Yanitzia Canetti, traductora oficial de los libros del Dr. Seuss, una cubana que vive en Boston, EE UU. Todas las demás traducciones de Beascoa están hechas en España. En casi ninguna se indica el traductor en la ficha informativa. La colección *Los caminadores*, de Sudamericana infantil y juvenil, exhibe en tapa el nombre de María Teresa Andruetto, traductora de *La niña y el cordero* de Marina Colasanti. Andruetto, ganadora del premio Hans Christian Andersen en 2012, actúa como figura consagrada del libro y de la serie, de ahí su aparición en tapa, del mismo modo que Gabriela Villalba en *El Principito* de la colección *Azulejos* del Grupo Macmillan. No puedo dejar de mencionar los libros de Roald Dahl entre los infantiles de Alfaguara. Fueron traducidos por Pedro Barbadillo, Ramón Buckley, Miguel Azaola, Maribel de Juan... otra vez fuera de la Argentina. No se indica traductor en la ficha técnica de los libros. En ninguna parte se menciona que son libros traducidos. La traducción es una operación completamente invisible para Alfaguara Argentina. Y también lo es otra que vamos a llamar "localización" o "versionado". Veamos el caso de *James y el durazno gigante*. La palabra "durazno" es una intervención hecha en la edición de 2016 sobre la palabra *melocotón* y que es la que figura en el título del libro traducido en España por Leopoldo Rodríguez Regueira y que Alfaguara editó con esa palabra en tapa en la edición de 2004 de la colección *Alfaguara Clásicos* (una prueba de la flexibilización de las normas y de la visibilización de las variedades regionales de las que hablaba más arriba). Se adivinan intervenciones similares en todo el texto, una americanización. En ningún lugar de la página web dedicada al libro están



mencionadas esas operaciones. En Alfaguara España, la ficha técnica de *James y el melocotón gigante* tampoco menciona traductor.

Loqueleo, el sello infantil y juvenil de Santillana, nos recibe con nueve cartelitos de colores, a modo de pasacalles de bienvenida, indicando las edades del público para el que están destinados los libros: +1, +2, +3, +4... Aquí, la fruta en la tapa del libro de Dahl, que nos tienta al borde del camino señalizado con un +12, es un melocotón. No figura traductor en la ficha técnica y en el ISBN está registrado como "original", sin mención del traductor, a diferencia de la edición de Alfaguara que está registrada como "traducción" y sí hace figurar al traductor en los datos. En la ficha técnica del mismo libro, pero en la página de Loqueleo España, el traductor, Leopoldo Rodríguez, sí está presente. Sí, es el mismo... y la traducción también es la misma que la de *Alfaguara Clásicos*. Las he comparado y me he encontrado (disculpen el pretérito perfecto compuesto, tal vez se me contagió después de morder el fruto prohibido) con pasajes como éste: "Pero a James nunca le dejaban salir de la cima de aquella colina. Ni la tía Sponge ni la tía Spiker se preocupaban de llevarle nunca a dar un paseo, ni de excursión y, naturalmente, no podía ir solo". (Dahl, 2018, p.12). Para muestra valen dos melocotones. Esos dos leísmos, tan peninsulares, bastan para que vosotros os deis cuenta de lo que os quiero explicar, y para no dejarles sin ejemplos, lectores: una mano ofrece la versión peninsular mientras la otra borra al traductor y a la operación de traducción.

La traducción es un ejercicio de escritura literaria, es la escritura de una lectura. Así, si el traductor lo que hace es volcar su experiencia de lectura en un escrito literario, las probabilidades de éxito que tenga en esta tarea son directamente proporcionales a la libertad que se le otorgue para llevarla a cabo con su propia voz. Como afirma Mária Áverbach (2011),

Yo creo que el traductor debe estar lo más cerca posible de su propio dialecto y, si fuera posible, sería excelente tener versiones de la misma obra en todos los dialectos. Creo que la versión de la traducción se dirige siempre, en primer lugar, a la comunidad primaria del traductor o traductora. (p.33).

No hace falta, para mí, traducir un mismo texto a todas las variedades de nuestro idioma. Se hizo evidente en los últimos años que todos los hispanoparlantes nos entendemos muy bien cuando



cada uno habla en su dialecto, pero eso... hablemos cada uno en nuestro dialecto. Negar este mecanismo, ocultar que se trata de un texto escrito por un traductor, autor de esta versión del texto, que le ha prestado su voz, es creer que la traducción es un proceso mecánico, que no involucra creación artística ni un compromiso de lo propio y es creer también que la lectura tampoco lo hace. Borrar al traductor y al proceso traductivo de la ecuación abre la vía para ofrecer una versión en español peninsular en América como si tal cosa. Si concebimos el proceso de la traducción como un movimiento tensivo entre dos polos, olvidar que un libro es traducido equivale a eliminar de un plumazo los dos polos de la tensión: la extranjería del otro, “para allá”, y la identidad propia, “para acá” del texto. Si elimino esa tensión, elimino lo cultural de la experiencia literaria. Dice Áverbach (2019):

Yo creo que cuando no te dicen que "El fantasma de Canterville" está traducido es gravísimo. Además de darle el reconocimiento que merece al traductor o traductora, el chico tiene que ver que esa cultura es OTRA y aprender que en el mundo hay diversidad cultural y que en otro país (para dar un ejemplo tonto), se cena a las 5 de la tarde y es raro cenar a las 9 de la noche.( comunicación personal, 14 de junio de 2019).

Puedo establecer, a partir de estos ejemplos y de estas observaciones, algunos patrones en el modo en que las grandes editoriales texteras conciben la traducción de literatura para niños en función de cómo insertan los textos traducidos en los planes lectores, los escolares, de sus catálogos. Estas grandes empresas publican muchos títulos que acomodan en series que a su vez integran en colecciones. Los muchísimos libros se parecen unos a otros, tanto dentro de una misma serie o colección como también entre editoriales texteras. De hecho, los mismos autores aparecen en los catálogos de gran parte de esos grupos editoriales. Son autores contemporáneos y la novedad y el que sean conocidos son un valor agregado. Estos autores son bien recibidos por la institución escolar y la familia, y son invitados a dar charlas. Las traducciones no se indican como tales. Se les pone el mismo “traje” que a los demás libros y se omite toda referencia al trabajo creador del traductor, lo que genera la ilusión de que el texto fue originalmente escrito en castellano. Tiende a borrarse, a lavarse, la operación de traducción y la figura del traductor, salvo en algunos casos puntuales. Otro fenómeno que salta a la vista es que abundan las adaptaciones, simplificaciones, reducciones y, sobre todo, versiones de autor. Como sostenía Even-Zohar (2000), cuanto más periférica es en los catálogos la ubicación de la literatura traducida, cuantos



menos títulos incluya y menos peso tengan sobre el conjunto, más se prestan los textos escritos en otra lengua a la operación traductora de aclimatar, domesticar, adaptar.

Se palpa un mundo bastante uniforme en el espacio de la concentración editorial. En palabras de Ruano (2019) de Eterna Cadencia, “se desarrolla una suerte de círculo vicioso: te ofrezco casi todo nacional porque es lo que más se vende y entonces la oferta de extranjeros es cada vez menor y así se difunde menos”. (comunicación personal, 15 de octubre de 2019).

### **Otras editoriales y la nueva edición argentina**

Fondo de Cultura Económica (FCE) tiene una colección sumamente interesante: *A la orilla del viento*. Las decisiones para esa colección se toman en México. Hacen grandes tiradas y distribuyen sus libros en todos sus centros a buenos precios. Son “buenos precios” que siguen siendo muy altos para el presupuesto escolar. Estas editoriales no hacen grandes esfuerzos por entrar en las escuelas. Publican libros álbumes, libros de gran calidad como los de Oliver Jeffers o Taro Gomi, de tapa dura y que resultan muy caros para el bolsillo del alumnado y de su familia. Estos libros son traducidos fuera de Argentina, en México o en España. Carola Martínez Arroyo, especialista en LIJ y una de las responsables de *Dónde viven los libros*, observa que “los libros de prescripción escolar tienen un precio casi estipulado. Si te fijás en cuánto cuestan todos, lo verás” (Martínez Arroyo, comunicación personal, 7 de abril de 2020). Por otro lado, nos recuerda Ruano (2019):

Muchas de las texteras son filiales, entonces las decisiones de publicación de autores extranjeros por lo general las toman las casas centrales y el ‘editor argentino’ a lo sumo lo que puede hacer es elegir del catálogo general qué autores publicar en Argentina. (comunicación personal, 15 de octubre de 2019).

FCE indica sus libros como traducciones y publica el nombre del traductor. Una editorial para la cual la adquisición de derechos y las traducciones ocupan un lugar central, otorga visibilidad al proceso traductivo.



En forma paralela a la concentración en grandes grupos editoriales y la compra de editoriales tradicionales de capital argentino por parte de corporaciones, apareció (y sigue creciendo) en nuestro país un buen número de emprendimientos editoriales con catálogos especializados. Estas editoriales argentinas emergentes conforman lo que Tabarovsky (2018) ha llamado “la nueva edición argentina”. A diferencia de los catálogos de las grandes texteras, los de estos proyectos editoriales recientes tienen un gran número de traducciones, en algunos casos de libros para niños, a veces la totalidad del catálogo. Veamos con qué nos encontramos en esta parte del campo nacional.

Niño Editor, fundada en 2002, solo publica literatura para niños traducida. Tiene dieciocho libros. No tiene carteles, ni números, ni signos, ni series, ni colecciones. Solo esos pocos libros. Una entrada especial nos permite acceder a los libros de Bruno Munari. El nombre del traductor no se indica en tapa, pero sí en la ficha informativa que acompaña cada libro. Las culturas de partida son muy variadas: Alemania, Noruega, Italia, Francia, EE UU, Japón y República Checa. En su sitio web declara: “Nos gusta jugar con el tiempo. Descubrir historias que cuestionan la noción de lo nuevo. Nos atrae lo universal, lo que no tiene borde ni dogma” (Niño Editor, 18 de noviembre de 2019). Muy ilustrativo en función de lo que venimos observando.

La página de Editorial Limonero, creada en 2014, incluye a las traducciones en su carta de presentación: “Limonero busca dar forma a un fondo editorial compuesto por títulos estimulantes, que presenten a los lectores textos –tanto traducciones como originales– de alta calidad, con propuestas gráficas sugestivas y novedosas”. (Editorial Limonero, 3 de diciembre de 2019). Tiene nada menos que diecinueve libros adquiridos en su catálogo de veinticinco títulos. Indica traductor en la página de cada libro o en la que le dedica la tienda Limonero. No se indica el nombre de la traductora Micaela van Muylem, de *El perro que Nino no tenía*, o del traductor de *Una rosa en la trompa de un elefante*, Lawrence Schimel, un estadounidense que vive en Madrid. Pero en los ISBN los libros están registrados como traducciones y figuran los nombres.

Libros del Zorro Rojo, fundada en Barcelona en 2004 y que desembarcó en la Argentina en 2011, tiene un catálogo prácticamente hecho de derechos adquiridos. Su director editorial, Fernando





Diego García, no pierde oportunidad para destacar la importancia que otorga su catálogo a las traducciones. En su sitio leemos:

Para nuestra editorial, ilustrar significa crear una obra a través de la confluencia de dos lenguajes: la literatura y las bellas artes. Palabra e imagen florecen en el terreno fértil que las vincula: el arte de editar. Oficio delicado y preciso, dentro del cual el atento cuidado de las traducciones y la exquisitez en el diseño convierten cada edición en algo único. (Libros del Zorro Rojo, 24 de noviembre de 2019).

Periplo surgió en 2009. Tiene diecinueve títulos infantiles de los cuales seis son traducciones. La ficha informativa de cada uno indica el nombre del traductor, con alguna excepción. Son libros de cartón o de tapa dura, ediciones costosas (y caras). Libros sueltos, que no se agrupan ni por edad ni por colección. “Sobre Periplo”, junto con la de sus autores, fotógrafos, diseñadores e ilustradores, ofrece información acerca de sus traductoras. Editoriales que no solían hacer libros para niños dieron fuerza a ese sector de sus catálogos. La marca editora en los últimos años amplió el número de títulos de su colección infantil la marca terrible: hoy cuenta con diez traducciones realizadas en Argentina sobre un total de treinta y un libros. El sello de libros ilustrados Pípalá, de Adriana Hidalgo, tiene cuarenta y cinco títulos traducidos sobre un total de sesenta y tres.

Estos catálogos no nos reciben con carteles, números o signos. Nos reciben con libros. Libros únicos. En todos estos casos la literatura traducida ocupa un lugar importante del catálogo, en varios casos central. Lo que me interesa señalar es que, de la mano de una ubicación más visible del traductor y del proceso de traducción en el catálogo y en la decisión de indicar que los libros son de autor extranjero y fruto del trabajo creativo del traductor, se refleja una concepción del libro y de la relación con el lector. Cada libro que integra los catálogos que tienen indicadas las traducciones deja de ser ya un hijo más de una familia numerosa, una voluminosa sumatoria de hermanitos vestidos todos iguales: pasa a ser único. Cada libro parece decir “Yo fui especialmente elegido. Soy irremplazable. Vengo de un mundo otro. Soy extraño.” Cada libro responde por sí mismo, sin folletos informativos. Invita al viaje, no al turismo.

Editoriales artesanales como Barba de Abejas, de Eric Schierloh, llevan esta lógica a su máxima expresión. Venturini (2016) explica cómo la apuesta por un lugar marginal en el mercado de



editoriales y el rechazo de los imperativos de la industria, (Barba de abejas, que traduce mayormente a poetas estadounidenses, no saca ISBN),

pueden impactar en el modo en que practican la traducción, haciendo de esa tarea, por ejemplo, un acto experimental, irreverente frente al imperativo históricamente impuesto a las traducciones: el de ser, a grandes rasgos, la representación lo más exacta posible de un texto en otra lengua. (p.9).

La gran importancia concedida al proceso de la traducción en el catálogo resulta en una mayor visibilidad del traductor. Son libros que invitan, que susurran “tenemos que conocernos, vos y yo”. Estos libros, tan variados y personales, son la clave de la bibliodiversidad. Si la literatura es una conversación, será más rica, interesante y productiva cuantos más interlocutores haya. Áverbach (2019) destaca:

A mí me encanta que se acentúe la cultura propia en esas edades cuando hay tanta, tanta invasión y colonización cultural estadounidense (jamás digo "americana" porque somos americanos también) en la tele, el cine, sobre todo para chicos etc. Hay que hacerlos leer de acá..., buena literatura de acá.(comunicación personal, 14 de junio de 2019).

La cultura propia, la buena literatura de acá, un alimento imprescindible para la conformación de la identidad cultural en los niños, y que gracias a la profusión de excelentes autores locales no escasea, dialoga con otras, entra en conversación con la cultura más amplia en la que se inserta, y en ese diálogo, cuanto más claramente se identifique al extranjero como otro, más claramente será el lector del libro traducido un “otro para el otro”, un “yo”. Un yo que no es uniforme. Ni el dialecto, ni las costumbres ni los escenarios son uno y el mismo en todo nuestro país. Citando a Áverbach (2019) nuevamente: “Por eso el Estado me compró tanto un cuento sobre una feria de pueblo chico: quieren libros que hablen de eso para el interior, no los urbanísimos de Buenos Aires”. (comunicación personal, 14 de junio de 2019).

En relación con esto último, dice Martínez Arroyo (2020):

Estamos dejando fuera del canon escolar a escritores y escritoras fundamentales, como Neil Gaiman, Úrsula le Guin, Sharon Creech o James Patterson. Muchos autores y muchas autoras locales se mueven en géneros lejanos a la ciencia ficción, el *fantasy*, la fantasía.



Escriben sobre todo novelas de aventuras de detectives que buscan resolver algún enigma en barrios de capital. No hay mucha producción de “libros de la imaginación”, como le decía Le Guin. Ese es otro empobrecimiento que trae aparejado la falta de diálogo con la producción de otros países. Un empobrecimiento del género. (comunicación personal, 7 de abril de 2020).

## Conclusión

Hemos dicho que las dos lógicas que actúan detrás de la confección de las listas no son las de “libros buenos” versus “libros malos”. Tampoco la de lo comercial versus lo artístico, porque a todas las editoriales, como nos recuerda Martínez Arroyo (2020), las define el aspecto comercial. “Las editoriales independientes también piensan en ganar plata. Puede haber una idea romántica de las grandes versus las chiquitas. Pero no creo que sea así”. (comunicación personal, 7 de abril de 2020).

Tampoco traza la línea el tema de la independencia o no de capitales ajenos, porque hay editoriales chicas o emergentes que reciben dinero de fondos, ONG y apoyos del gobierno. Hablando de apoyos, la dicotomía “caro” versus “barato” podría superarse tal vez gracias a los numerosos subsidios a la traducción y a la producción que ofrecen gobiernos e instituciones extranjeras.

Las dos lógicas están sustentadas en dos ideas distintas de libro. Venturini (2019) reflexiona acerca de las regularidades que permiten pensar a las editoriales pequeñas y medianas en términos de colectivo, más de allá de un elemento común a la gran mayoría de ellas: el lugar central concedido a la traducción en la elección de sus títulos y la visibilidad que le otorgan al proceso traductivo.

Me parecen muy acertadas las palabras de la directora editorial de Eterna Cadencia, Leonora Djament, citada por Venturini (2019) en su artículo:

La otra diferencia entre grandes y pequeñas –y por aquí me parece que pasa toda la cuestión– es una concepción diferente del libro. En una editorial grande o perteneciente a un multimedio, la constante producción de novedades, la necesidad de venta rápida y el hecho de que los libros se retiren de las librerías en pocos meses [...] se vinculan con exigencias de rentabilidad y rotación que muestran que los libros son pensados como productos y no como



bienes culturales además de económicos. Eso hace que toda la cadena del libro sea diferente: la relación editor-autor, la relación con las librerías, la manera en que se piensan la tapa o el interior, la comunicación sobre el libro, la temporalidad con la que se piensa un libro, las elecciones sobre el catálogo. Cuando una editorial grande dice “libro” y cuando una editorial pequeña o mediana dice “libro”, probablemente se están nombrando, con la misma palabra, cosas diferentes. Hay dos lógicas diferentes implícitas ( De Sagastizábal y Quevedo 2015, p.116) (Venturini, 2019, s/p).

Dos sistemas de representaciones entonces. Muchos libros parecidos o pocos y diferentes unos de otros. Concentrado y homogéneo o disperso y heterogéneo. Con guías, planos, carteles y coordenadas o sin ayuda ni rumbo. Priorización de lo nuevo o la novedad no agrega valor. A lo seguro o a lo arriesgado. Conservador de normas y creencias, repetitivo, o innovador. Charla entre pocos o diálogo entre muchas voces. Para determinado público o para todo público. Dos maneras opuestas de concebir y acercar la literatura. La conquista del campo de la traducción de literatura para niños, con su vinculación tan estrecha con la escuela (sobre todo en las edades de 8 a 12 años), y con ella la visibilización de lo extranjero, ocurriría si lográramos cruzar esas dos lógicas en lugar de oponerlas. No me gusta hablar en términos de “conquista” del campo. Me recuerda la campaña del desierto de Julio Argentino Roca. Hablaría de exploración de posibilidades, de ampliación de criterios, de diversificación de la oferta. Abrir las tranqueras y dejar pasar al otro, a los otros, sin cercenar, ningunéandolas, ni la extranjería del autor ni nuestra propia identidad e idiosincracia americana y local. Flexibilizar normas en la selección de libros y autores, y superar prejuicios en la planificación de los catálogos. Hacer llegar a la escuela una mayor variedad de autores y libros, de otros géneros, de otras épocas, de lugares cercanos o remotos, cada uno con su voz única. Evitar la tentación a uniformizar a la literatura y disponerse a un diálogo polifónico, intenso, nutritivo y respetuoso. Apostar por la bibliodiversidad.

Tal vez se trate solamente de ir levantando algunos alambrados y retirar carteles aquí y allá, de a poquito.

## Referencias bibliográficas

Áverbach, M. (2011). Traducir literatura, una escritura controlada. Buenos Aires: Comunicarte.



Bennett, C. L. (2016). Estanque. Wittner, L. (trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Even-Zohar, I. (2000) The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. En Venuti L.. *The Translation Studies Reader*, Routledge, 192-197.

Shavit, Z. (1981). Translation of Children's Literature as a function of its position in the literary system, en *Poetics Today*, Vol. 2, No. 4, Translation Theory and Intercultural Relations (Summer - Autumn, 1981), 171-179.

Tabarovsky, D. (2018). Fantasma de la vanguardia. Buenos Aires: Mardulce.

Venturini, S. (2019). La nueva edición argentina: la traducción de literatura en pequeñas y medianas editoriales. Cuadernos LIRICO [En línea], 20 | 2019. doi.org/10.4000/lirico.8691

Venturini, S. (2016). Edición artesanal y traducción: sobre Barba de Abejas. *Orbis Tertius*, 21 (24), e020. En Memoria Académica. Disponible en:

[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7553/pr.7553.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7553/pr.7553.pdf)

Villalba, G. (2017). Representaciones sobre el español en la traducción editorial argentina: metodología de una investigación. *El Taco en la Brea / Año 4, N° 5* (Mayo 2017), 380-407. doi.org/10.14409/tb.v1i5.6636

### Sitios consultados

<https://www.colihue.com.ar/>

<http://limonero.com.ar/>

<http://www.editorialnashira.com.ar/>

<http://sm-argentina.com/>

<https://www.fce.com.ar/ar/home/Default.aspx>

<http://periploediciones.com/>

<https://www.edelvives.com/es/index>

<https://www.penguinrandomhousegrupoeditorial.com/>

<https://www.edicionesnorma.com/>

<https://www.macmillan.com.ar/>

Publicación de la Maestría en  
Literatura para niños. Res.  
CONEAU n° 808/14.  
Facultad de Humanidades y  
Artes. UNR

Aquelarre. Revista  
de Literatura  
Infantil y Juvenil



ISSN 2469-0414

<https://www.ninioeditor.com/>  
<https://www.megustaleer.com.ar/>  
<https://librosdelzorrorojo.com/>  
<https://editorialpipala.es/>  
<https://www.loqueleo.com/>  
<https://www.dondevivenloslibros.com.ar/>