

**YA Literature: A Genre on the Rise.  
Challenges and Strategies in Translating the Imaginary World  
of Elizabeth Knox's Southland Saga**

Florencia J. Bell

A thesis  
submitted to Victoria University of Wellington  
in fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts  
in  
Literary Translation Studies

Victoria University of Wellington

2019



## ABSTRACT

Young Adult (YA) literature has taken the publishing industry by storm since J.K. Rowling published the first novel of her Harry Potter saga (1997-2007). From then on, the genre has exponentially grown expanding to other media, such as the film industry, videogames, theme parks as well as merchandise. The Spanish-speaking markets have mirrored the English-speaking ones thoroughly embracing the genre. Indeed, it is thanks to the continuous sales growth in this sector of the market that the book industry has kept afloat in the last two decades. New Zealand's recent rise in popularity among young Spaniards and Hispanic Americans alike, in part because of the working holiday visa schemes between New Zealand and several Spanish-speaking countries, and in part on account of the featuring of the country in Peter Jackson's *Lord of the Rings* (2001-2003) and *The Hobbit* (2012-2014) trilogies, has created an opportune moment to introduce New Zealand YA authors to the Hispanic market.

Elizabeth Knox's Southland saga (*Dreamhunter* (2005), *Dreamquake* (2007) and *Mortal Fire* (2013), with a fourth and fifth novels under way), is a fine example of New Zealand YA literature that has the potential to follow the success of other franchises, such as Cassandra Clare's *The Mortal Instruments* saga (2007-2014) and Stephenie Meyer's *Twilight* saga (2005-2008). Knox's YA novels have been internationally acclaimed in the English-speaking world and have received several prizes; this makes them an ideal showcase to introduce New Zealand YA writers to the Spanish-speaking audiences.

Therefore, this thesis has a twofold objective. On the one hand, it presents a comprehensive list of challenges and difficulties encountered when translating the imaginary world in which Knox's three YA novels are set, which can also apply to the translation of other New Zealand YA novels. Each of these challenges is accompanied by one or more strategies to provide possible solutions. On the other hand, the thesis aims at producing a commercially viable version of the novels targeting a wide Spanish-speaking readership.

A theoretical discussion precedes the translation samples in which issues such as foreignisation versus domestication (Venuti 1995) are considered, as well as the suitability of a standardised target language. The translations are carried out under the umbrella of a potential *Skopos* (Reiss and Vermeer 2014) as if they had been commissioned for a wide Spanish-speaking market. General issues including target language considerations and the translation of cultural words (Newmark 1988, 94) are analysed within the frame of the previous theoretical discussion. In addition, specific linguistic and textual issues particular to Knox's YA novels are tackled to illustrate the complexities of rendering the imaginary world of the Southland saga into Spanish.

The aim of this thesis is to produce a version which, complying with a potential *Skopos*, is suitable for the Spanish-speaking market as well as compiling a comprehensive list of translation challenges and possible solutions particular to the genre with a focus in New Zealand. The result is a translation that not only preserves but also heightens the New Zealand origin of the source text while maintaining readability and fluidity in the target language.

## CONTENTS

<b>ABSTRACT</b>	2
<b>INTRODUCTION</b>	6
<b>SECTION 1. Theoretical Considerations when Translating YA Literature.</b>	
Current Markets. Practicalities for the Translator	9
<b>1.1. Theoretical Issues and Challenges in Translating YA Literature.</b>	
Value and Importance in Today's World. Implications for the Literary Translator	9
<b>1.2. YA Literature Origins, Evolution and Standing in the Current Markets</b>	14
<b>1.3. YA Literature in the Hispanic American and Spanish Markets.</b>	
Practicalities for the Translator	18
<b>SECTION 2. General Issues in Translating New Zealand YA Literature for a</b>	
<b>Spanish-speaking Audience</b>	22
<b>2.1. Target Audience Considerations</b>	22
<b>2.1.1. Dual Readership</b>	22
<b>2.1.2. Regional Variations of Spanish</b>	26
<b>2.2. Towards a Foreignised Translation</b>	29
<b>SECTION 3. Specific Issues in Translating Knox's YA Novels: from a Linguistic</b>	
<b>and Textual Perspective</b>	44
<b>3.1. Textual Challenges</b>	44
<b>3.2. Linguistic Challenges</b>	48
<b>CONCLUSION</b>	72

## CONTENTS

<b>TRANSLATION SAMPLES</b>	75
<b>Cazadores de sueños</b>	
Prólogo	75
Capítulo 1	79
<b>Sismo de sueños</b>	
Capítulo 1	90
<b>Fuego mortal</b>	
Epígrafe	111
Capítulo 1	112
<b>BIBLIOGRAPHY</b>	129

## INTRODUCTION

This thesis reflects on the challenges and difficulties that arise when translating Young Adult (YA) literature for a Spanish-speaking readership, with a particular focus on the three novels of this genre written by New Zealand author Elizabeth Knox (b.1959): The Dreamhunter duet: *Dreamhunter* (2005) and *Dreamquake* (2007), and *Mortal Fire* (2013).<sup>1</sup> These challenges and difficulties are resolved with the ultimate goal of producing a marketable version of the novels for the Spanish-speaking market. Therefore, the challenges are analysed under the umbrella of Reiss and Vermeer's *Skopos*, since this theory focuses on the aim and purpose of the translation process and its target readership rather than on the source text (2014, i). In the case of commercially-oriented translations, it is the publisher who sets guidelines for the translator based on the function of the product and the target readership, rather than focusing on maintaining the highest possible degree of equivalence to the source text. Given that the aim of the thesis is to produce a commercially viable version of the translation, this functional approach will very likely be the choice of the publisher.

The thesis consists of three sections. The first section pinpoints the theoretical issues and potential challenges this genre poses for the translator. In this section, I also briefly explore the history, emergence and development of the genre into the multi-media phenomenon it is today. Here we also consider pragmatic issues for translating New Zealand YA literature into Spanish.

The second and third sections constitute the core of this thesis, as they tackle the main challenges faced when translating Knox's work into Spanish. Thus, the second section focuses on general issues such as target audience considerations and regional language

---

<sup>1</sup> While Knox has published various works ranging from fiction to autobiography and essays, according to her website, she is best known internationally for *The Vintner's Luck* (1998) and the Dreamhunter duet (*Dreamhunter* and *Dreamquake*).

variations according to Reiss and Vermeer's *Skopos* theory (2014). This theory is also applied to determine the distance between the source and target texts in line with Venuti's foreignisation versus domestication approach (1995), with an emphasis on the translation of cultural words (Newmark 1988, 94). The third section offers examples and detailed analysis of specific issues encountered in Knox's YA novels from a linguistic and textual perspective, which reflect the theoretical considerations discussed in previous sections.

After the conclusion, in the Translation Samples section, a translation of the first chapter of *Dreamhunter*, *Dreamquake* and *Mortal Fire* is presented. These samples were translated with the intention of rendering a version suitable for a wide Spanish-speaking readership and thus contribute to the promotion and dissemination of New Zealand voices. That said, the examples presented in Sections 2 and 3 are taken from other chapters of the three novels, selected purposely to better illustrate the points in question.

As one of the fastest growing sectors of the publishing industry (Scott, Oxford University), YA literature poses a number of challenges for translators. Given the scant critical material tackling specific issues on the problem of translating YA literature in general, and of New Zealand exponents in particular, the objective of this thesis is twofold. First, to identify challenges and difficulties arising from the translation of this genre with a focus on New Zealand YA literature paired with strategies to tackle these issues. Second, to explore the tensions between foreignising and domesticating Knox's novels in light of the specific cultural, geographical and literary target context as well as the advantages and disadvantages of a target "standardised" language with the aim of producing a suitable commercially viable version for the Hispanic market. The translated sections of *Dreamhunter*, *Dreamquake* and *Mortal Fire* included in Sections 2 and 3 as well as in the Translation Samples illustrate a possible version produced after taking into account the preceding theoretical discussions.



The overall purpose of this thesis is to further contribute to the ongoing discussion of issues such as the use of “standardised” language and foreignisation versus domestication. Likewise, I aim to provide a comprehensive guide of challenges and strategies for further translations of this upcoming genre with a focus on an internationally renowned New Zealand author.

## **SECTION 1. Theoretical Considerations when Translating YA Literature. Current Markets. Practicalities for the Translator**

### **1.1. Theoretical Issues and Challenges in Translating YA Literature. Value and Importance in Today's World. Implications for the Literary Translator**

One of the first and probably most significant issues a literary translator encounters when working with YA literature is its dual target readership, which includes both adolescents and adults, and its consequently ambivalence.

While target readership considerations are of prime importance in all types of translation, keeping the wide-age spectrum readership of this genre in mind is essential when translating YA literature. Although historically the term “young adult” was coined in the 1960s by YALSA (Young Adult Library Services Association), a division of ALA (American Library Association), to represent the twelve to eighteen demographics (Strickland 2013), according to García, the majority of YA titles are purchased by over eighteen-year-old adults (2013, 16). Cart explains this phenomenon by arguing that the term “young adult” is inherently amorphous as it is a changing, dynamic term as culture and society change over time (2008). He points out that it can stretch to include adults as old as twenty-five, which is what he calls “the MTV demographic” (2001, 95). Furthermore, market studies suggest that 30% of consumers of YA literature in the twenty-first century have been adults between the ages of 30 and 44 (García 2013, 17). As such, the author's awareness of a varied demographic in readership, according to Puurtinen, may, as in the case of children's literature, result in ambivalent texts to allow for different levels of interpretation across the age spectrum (2006, 315). According to Shavit's polysystem theory, ambivalent texts as those

that “belong at the same time to more than one system, and consequently are read differently by at least two groups of readers” (1980, 76).

In addition, often novels that are classified as YA literature in the US and/or the UK are considered adults’ mainstream fiction in other countries (Feenet 2013). Falconer explains this point by defining YA literature as “crossover literature” since it refers to “a set of books by its readership rather than by any internal formal characteristics” (2009, 367). She points out that “when one considers the diversity of books that have crossed from child to adult readers, it is impossible to identify a stable set of themes, styles or modes of address shared by all these works” (367). This definition highlights another potential issue for the translator regarding the intended readership; namely the fact that the source text in the target culture may have crossed over from children to adult literature or vice versa depending on the publisher and the target culture parameters. This will undoubtedly have an effect on the target text as it will determine the choice of register, the distance between a foreignised or domesticated version as well as paratextual features such as the title. Indeed, Reiss and Vermeer’s *Skopos* theory plays a key role in determining the intended readership which will, in turn, affect our linguistic, textual and paratextual choices.

If Knox’s YA novels were to be translated with an exclusively “adolescent” readership in mind, differences in readability between the source and target literatures would have to be considered. Thus, the translator may have to simplify structures, sentence length and vocabulary as well as adapt descriptions and metaphors to accommodate the younger target readership. However, since market figures consistently show that there is a significant adult readership for this genre — recently Peterson in her article for *The Balance* points to nearly 70% of adult readership (2018) — it is safe to assume that *Skopos* will include both age groups. Therefore, I have considered a wide-spectrum readership when translating Knox’s work. With such a dual readership in mind, I have chosen not to simplify the source

text and instead render it enjoyable for both adolescents and adults alike focusing on the different levels of interpretation and the possibility of two subtexts.

A second challenge a translator may experience when translating this genre is the wide variety of subgenres and subgenre combinations that typically appear under the YA literature umbrella. Lafuente defines YA literature as a journey of self-discovery the teenage protagonist undergoes, whether literal, metaphorical or both, leading to a higher degree of maturity and a greater awareness of the character's identity (2012, 33). Similarly, Horrell emphasises the notion of change and transition of this genre, the passage from a very dependant, controlled childhood to a more fluid and more agential young adulthood (2012, 46). However, more often than not, the characters do not embark on this journey in the "real world"; their path of self-discovery and inner struggle often parallels the conflict in the outer world they inhabit: whether an imaginary world, a dystopian future, a world where the supernatural is a part of everyday life, or a cyber world — the possibilities are endless. As translators, we need to be aware of the specific poetics each of these subgenres have in the target culture since from historical novels to science-fiction and fantasy, everything is possible within YA literature.

Elizabeth Knox's YA novels take place in an imaginary land, a South Pacific island called "Southland", where everyday life is mixed with magical and supernatural elements. The Dreamhunter duet follows the life of teenager Laura Hame, a young dreamhunter who, like her father and a small group of people, can cross over an invisible border into "the Place" a barren land where they can catch dreams. These dreams are later "projected" to a wide audience in a "dream palace" for a profit. However, there are powers at play that Laura will have to face if she is to uncover the secret "the Place" holds. While *Dreamhunter* and *Dreamquake* portray the typical teenage culture of the British postcolonial era in the early 1900s amid the existence of this exclusive and mysterious land, *Mortal Fire* follows the

adventures of Canny, an immigrant from the Shackle Islands, and as such, of Pasifika ancestry. Canny lives in the south of Southland, in the late 1950s, when “the Place” no longer exists and it can only be found in history books. However, Canny can see symbols next to certain structures, what she calls the “Extra”, giving instructions to everything. While on a road trip with her brother and his girlfriend, she comes across the Zarenes, a secluded community who are the ones responsible for the runes Canny has the ability to see. The Zarenes are also the guardians of a secret that Canny will unravel while at the same time figuring out where she fits in the world. Fantasy, historical novel and the supernatural combine in these three novels, thus illustrating the need for the translator to be versed in the poetics of each of these subgenres to be able to render a readable and appropriate text in the target culture.

A further theoretical issue to consider when tackling a translation in this genre is the debate that YA literature has generated in terms of “intrinsic value”, and the cultural and psychological implications it may have for young minds. Further to the exponential market growth in the last two decades, YA literature has also become the teacher’s tool of choice. Several critics praise the didactic and ideological potential of the genre as a central tool in the classroom, claiming it can help adolescents discover their abilities, identify possibilities in their lives, as well as help them “to think about, and hopefully to transcend, the rigid and dysfunctional structures of popular culture, stereotyping, oppression and injustice” (Hilton and Nikolajeva 2012, 15). As translators, we can exponentially increase such potential by bringing the voices of other cultures to teenagers, because, as Caywood explains, “stories can build an understanding that will never come from lists of world capitals or exported goods” (1994, 61). However, albeit praised by many, YA literature is still contentious, its intrinsic value still debated. Bucher and Manning point out that while some scholars have disregarded YA literature as a valid genre worth analysing, we cannot underestimate its importance in

today's world (2006, 8). Not just from a commercial point of view, but from the value the genre is assigned in a particular culture. Genres and literary traditions do not just come to be, rather, in André Lefevere's words, they are "consciously shaped by a number of people who share the same or at least analogous goals over a number of years" (1977, 1). Arguably, the commercial impact YA literature has in the global market is as good a yardstick as any to measure success. As originally written in English, Knox's novels could be inscribed within the international phenomenon of marketing enterprises such as the Harry Potter saga, or The Hunger Games trilogy. Such a consideration must be taken into account when translating them into Spanish, as surely the association with bigger brands is part of the "saleability factor", which is in turn part of the appeal for the target culture.

Reflecting on the theoretical considerations mentioned above, there is certainly no lack of challenges for the translator tackling YA literature. We are faced with a genre that runs across various fiction subgenres, from historical novels to horror and science-fiction. In addition, a dual readership needs to be addressed and the possibility of two "subtexts", two different levels of meaning (Newmark 1988, 77-78), equally needs to be considered. Furthermore, translators are faced with adolescent characters with a distinctly teen voice, with all its "modern lingo and fast pace" (Stephens 2007, 41), which needs to be rendered believable in the target culture. Moreover, as is the case with all literary texts, we need to take into consideration cross-cultural barriers. All of these factors are encompassed in our *Skopos* which will invariably determine the cultural distance between the source and the target texts, the purpose of the translation, as well as the intended target audience with all its implications: from the choice of dialect, to ethics considerations in view of its potential use as an ideological tool.

## 1.2. YA Literature Origins, Evolution and Standing in the Current Markets

The origins of YA literature can be traced to the mid-eighteenth-century *bildungsroman* — the German term for “education-novel” understood in a broad sense to include personal development (*Concise Oxford Companion to English Literature* 2013) —, which is considered a precursor of today’s YA genre (Seelinger Trites 2000, 10). However, it would not be until the post-Second World War era that the genre would come of age and begin its slow incursion into mainstream literature. Writers who were children themselves during this dark period in history began to reject the invisibility of the adolescent inner world in the existing children’s literature (Hilton and Nikolajeva 2012, 6-9) and thus, YA literature was born. While many point to different novels as the first to inaugurate the genre, there are a few names that make every scholar’s list: Maureen Daly’s *Seventeenth Summer* (1942), S.E. Hinton’s *The Outsiders* (1967), Paul Zindel’s *Pigman* (1968). Perhaps the novel that epitomises the topos of the inner struggle of the adolescent, as Hilton and Nikolajeva point out, is J.D. Salinger’s *The Catcher in the Rye* (1951) (2012, 7-8). Salinger’s protagonist, Holden Caulfield, is caught between the nostalgia of childhood, a world he no longer belongs to, and the initiation into adult life with all the complexities that this rite of passage brings and which Caulfield, though curious, has his reservations about. It is the struggle between these two identities — the child he can no longer be but wishes to be — and the adult — that he does not feel ready to be, but is slowly becoming — that finally leads the protagonist to a nervous breakdown. In Hilton and Nikolajeva’s view, it was *The Catcher in the Rye* that established “the powerful metaphorical connection between the troubled inner life of the adolescent and the injustices and cruelties of wider society” (2012, 7-8).

The following decades saw a slow growth of the genre with a slight decline in the 1980s with the appearance of the internet and videogames. However, in the 1990s, the

decreasing popularity of the genre took a turn when J.K. Rowling's Harry Potter series took the genre by storm<sup>2</sup>. It not only increased sales numbers exponentially but also catapulted the genre into the heart of mainstream culture. The seven-novel series provided a sales revenue of US\$ 7,743,000,000 (Statistic Brain 2016). By the early 2000s, critics were referring to a "Golden Age" for children and YA literature (Squires 2009, 183). Fuelled by the boy wizard's success, other writers followed in Rowling's steps and delved into speculative fiction (i.e. fiction that takes place beyond the real world and includes supernatural, imaginary, fantastic and/or futuristic elements) and not surprisingly, given the Harry Potter phenomenon, these works were presented in sagas. The market became populated with various dystopian narratives: for example, Suzanne Collins' The Hunger Games trilogy (*The Hunger Games* (2008), *Catching Fire* (2009) and *Mockingjay* (2010)); Veronica Roth's Divergent trilogy (*Divergent* (2011), *Insurgent* (2012), *Allegiant* (2013)) and James Dashner's The Maze Runner trilogy (*The Maze Runner* (2009), *The Scorch Trials* (2010), and *The Death Cure* (2011)) all of which are set in a dystopian future. Series like Rick Riordan's Percy Jackson and the Olympians saga (*The Lightning Thief* (2005), *The Sea of Monsters* (2006), *The Titan's Course* (2007), *The Battle of the Labyrinth* (2008) and *The Last Olympian* (2009)) happen in imaginary worlds. The supernatural dimension cohabiting with everyday life is highlighted in sagas such as Stephenie Meyer's Twilight saga (*Twilight* (2005), *New Moon* (2006), *Eclipse* (2007) and *Breaking Dawn* (2008)) and Cassandra Clare's The Mortal Instruments saga (*City of Bones* (2007), *City of Ashes* (2008), *City of Glass* (2009), *City of Fallen Angels* (2011), *City of Lost Souls* (2012) and *City of Heavenly Fire* (2014)). While this is by no means an exhaustive compilation, these titles serve as an

---

<sup>2</sup> *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997), *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999), *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2000), *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003), *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (2005) and *Harry Potter and the Deathly Hollows* (2007).



example of the way in which YA literature has conquered other demographics, such as adult readership,

The film industry played a key role in the success of sagas like Rowling's and Collins' enjoyed in print, and entrepreneurs from other fields of industry jumped at the opportunity of being part of this market by launching numerous campaigns of merchandising following the release of each book and film. Figures speak for themselves: comparing YA and adult literature in 2007, in the UK alone, 25% of the book market sales accounted for children and YA literature with a 18% growth in volume and 29% growth in revenues from the previous four-year period (Squires 2012, 184). The US market presents a similar case. According to Stamper, in 2014 there was a 22.4% increase of YA literature sales in the US from the same period the previous year (January to September 2013) and a 52.7% increase in YA literature e-books sold (2014).

In light of the exponential market growth of the last decades, YA literature is now beginning to attract more attention from literary critics, educators and writers. Indeed, critically acclaimed writers such as Michael Chabon, Isabel Allende, Dale Peck, Joyce Carol Oats and Elizabeth Knox herself among others are choosing to make incursions into this highly profitable market (Cart 2008). In *Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon*, Falconer emphasises how YA fiction has enjoyed a "meteoric rise in popularity and critical esteem among adult readers over the decade 1997–2007" (2010, 87-88). Further evidence of this turn in tide is the introduction of awards and recognition for YA writers such as the Michael L. Printz Award (YALSA) established in the year 2000, the National Books Award under the category "Young People's Literature" (1996) both in the US; the Branford Boase Award in the UK (2000); the New Zealand Book Awards for Children and Young Adults (1997), among others. In short, YA literature simply makes financial sense for publishers and authors alike.

Although a genre now driven by the market, heavily commodified and magnified by the film industry, its steady growth since the end of last century (the genre's obsession with sequels fosters this continuity) hints at its future longevity. This represents a significant and growing field for the translator, and an intriguing open window for translation studies scholars, literary critics, psychologists, sociologists, among other disciplines, into the mind of twenty-first century youth and adults alike. In this respect, translators play no minor role given the rapid dissemination of the genre and the varied nature of its readership. Indeed, "the translator's imprint on the text, of course, can hardly be overstated, as they mediate both words and systems, cultural norms and genres" (Shavit, in Miskin 2016, 74).

### 1.3. YA Literature in the Hispanic American and Spanish Markets. Practicalities for the Translator

As previously mentioned, the YA literature market has exponentially grown in the last two decades in the English-speaking world. Such growth has also been reflected in the Spanish-speaking markets (both in the Americas and in Spain). Gonzalo León, writing for Argentine online newspaper *Infobae*, points out that in 2016 alone YA literature market sales increased between 10% and 12%; together with children's literature, YA literature placed second in market sales after adult fiction in 2016 (2017). According to León, the two best-selling fiction titles in Argentina in 2016 were YA literature: J. K. Rowling's *Harry Potter and the Deathly Hollows* and Germán Garmendia's *#ChupaElPerro*. Discussing the selling phenomenon of YA literature in Spanish-speaking countries, Adriana Fernández, Editor Manager for Children and Young Adult's Literature for Editorial Planeta, one of the main publishing houses in Hispanic America and Spain, points out that YA literature had its turning point with J.K. Rowling's Harry Potter saga in the 1990s and that from then onwards "[y]oungsters began to read contemporary authors and they never stopped" (in León 2017).<sup>3</sup> Fernández further points out that 17% of their sales to other Spanish-speaking countries are YA literature books (in León 2017). Furthermore, in 2016, prestigious Argentine daily *La Nación* published an article discussing the selling impact of the genre: only children's and YA literature had sustained a continuous five-year growth. Moreover, in 2015, 27% of all published books fell into the category of children's and YA literature, amounting to an impressive 20 million books printed (Blanc 2016). In Chile, the situation is very similar: in 2014, John Green's novels *Paper Towns* (2008) and *The Fault in our Stars* (2012) topped the

---

<sup>3</sup> Translations, unless otherwise noted, are my own.

list of sales in bookstores every week of the year (García 2014). The case of Uruguay parallels that of Argentina and Chile: while book sales plunged in 2015, sales of children's and YA literature increased in all their formats, from novels and youtubers books to comics (Castro 2016). Across the Atlantic, Spain mirrors the Hispanic American market. In 2015, according to the Spanish Domestic Book Market, children's and YA literature were the sole genres providing a respite to the already plummeting book market. Amounting to 12.5% of the market sales, this figure constitutes the only increase in the publishing industry since the beginning of the Spanish economic crisis in 2008 (Sabogal 2015).

Further to the success YA literature has enjoyed in the last decades in the Spanish-speaking market, YA books originally written in English almost invariably ranked in the top ten book sales list for most Hispanic countries on both sides of the Atlantic: J. K. Rowling's *Harry Potter and the Deathly Hollows* was number one in Spain in 2016, according to the website of the Ministry of Culture. Cassandra Clare's *The Infernal Devices* placed second in Mexico, while John Green's *The Fault in our Stars* took third place in 2013 (Plano Informativo 2013). Similarly, in Argentina, Green's *Paper Towns* ranked seventh followed by Dashner's *Scorch Trials* in eighth place in 2014, according to mainstream Cúspide Publishing House (in Neetescuela website). Moreover, in 2015, 16% of bestsellers in Argentina were YA titles, the majority of which were translations (Blanc 2016).

As we have established, there is already a well-rounded interest in foreign YA novels in both the Americas and Spain, and from a commercial point of view this seems to be an optimal moment to bring New Zealand YA literature into the Spanish-speaking market. Additionally, New Zealand seems to be enjoying a rise in popularity since the cinematic release of Peter Jackson's *The Lord of the Rings* trilogy (2001, 2002 and 2003) followed by *The Hobbit* trilogy (2012, 2013 and 2014), which not only placed New Zealand on the world map for many Spanish-speakers but also encouraged viewers to visit the country: in 2016, Air

New Zealand reported an increase of 140% in tourism to New Zealand just from Argentina (*Ámbito Financiero* 2017). The Working Holiday Visa schemes established by the New Zealand Government, which allow young adults from Argentina, Chile, Mexico, Peru, Spain and Uruguay to live and work in New Zealand for a period of a year, have further contributed to the popularity of the country among young Hispanic Americans and Spaniards alike. Likewise, in 2017, for the very first time in Argentina, Paraguay and Uruguay, a New Zealand Film Festival took place showcasing movies from this country, which further supports the argument that the ground for cultural exchanges between New Zealand and Spanish-speaking nations in the Southern Cone is already fertile and worth further exploration.

Given the regional book market appeal for the genre, a series such as the Southland saga could fare well in both the Americas and Spain. In light of the previous argument, it would thus be safe to assume that the *Skopos* of these translations would be to be marketed as New Zealand YA literature to a wide Spanish-speaking readership across different regions. In order to achieve this, certain considerations need to be factored in, such as regional lexical and grammatical variations. Likewise, to anchor the saga to New Zealand, it would be important to aim at the foreignising end of the spectrum so that the New Zealand connection is not lost in translation. These issues are discussed and illustrated in Section 2.

A final consideration regarding the practicalities of translating New Zealand YA literature into Spanish is also addressed here. As Anderson argues, New Zealand differs from other English-speaking countries in its language and culture, consequently “we run the risk of being misunderstood and misread in English, let alone in translation” (in Wilton 2009). Most Spanish-speaking translators trained in their countries of origin will most likely be exposed to either American English and culture (especially those from Hispanic American countries), or to British English and culture, both in the Americas and in Spain. While some may have

studied New Zealand literature as part of their degree, most would be hardly familiar with the complex New Zealand cultural background and thus, will likely be unable to grasp the cultural framework. Translation theorist Nida points out that “for truly successful translating, biculturalism is even more important than bilingualism, since words only have meanings in terms of the cultures in which they function” (in Yang 2014, 20). Thus, it would be advantageous for the translator to be versed in New Zealand culture to fully apprehend the cultural background of New Zealand YA literature.

For the purpose of this thesis, the *Skopos* of the translations (included in the Translation Samples as well as the excerpts illustrating challenges found in Sections 2 and 3) is to market the novels as New Zealand YA Literature, exploiting the rise in the popularity of the genre and of the country itself.

With all these considerations in mind, in Section 2 we explore the general issues arising from translating New Zealand YA novels into Spanish, such as target audience considerations and regional lexical and grammatical variations. The section also includes a discussion on why geographically anchoring Elizabeth Knox’s novels by exoticising endemic species to accentuate the South Pacific location could be advantageous to marketing the books as New Zealand YA literature. Finally, Section 3 illustrates specific challenges posed by the novels themselves and analyses different techniques for rendering a suitable translation for each instance.

## **SECTION 2. General Issues in Translating New Zealand YA Literature for a Spanish-speaking Audience**

This section takes into consideration the theoretical discussions examined in Section 1 applying them to the translation of the selected YA novels by New Zealand author Elizabeth Knox. In order to do so, first, we discuss general issues that could apply to all YA literature from New Zealand, such as target audience considerations encompassing the wide age spectrum of the target readership and the regional lexical and grammatical variations in Spanish-speaking countries. Second, we also address the issue of the distance between the source text and the target text exemplified mainly through cultural elements. All of these considerations are examined under the umbrella of Reiss and Vermeer's *Skopos* theory (2014).

### **2.1. Target Audience Considerations**

#### **2.1.1. Dual Readership**

As discussed in Section 1, YA literature readership comprises a wide spectrum of ages, from pre-teens to adults well into their forties. Having such a dual readership in mind as our *Skopos*, we need to consider its implications in the translation process. To illustrate this point, we start by analysing paratextual features which constitute the starting point of our translation. Arguably, the most relevant paratextual consideration for the translator is the peritext, or what Genette defines as “the publisher’s peritext”, which includes the cover, the title page and its appendages as well as the book’s material construction (1997, 16). For Genette, the publisher’s peritext is “the direct and principal (but not exclusive)

responsibility of the publisher” (16). However, Jenkins points out that although the peritext may usually fall within the publisher’s domain, in the case of children and YA literature, authors, reviewers and editors generally also partake in these decisions (2001, 115).<sup>4</sup> Thus, translators may be consulted on peritextual issues, especially in reference to one of its most salient features: the title.

If the title is arguably the first thing readers focus on, having a dual readership, YA literature poses the challenge of presenting a book appealing to adolescents and adults alike. In doing so, two of the peritext features are to be engaged: the title and the cover. As Gerber identifies, “the publisher can, via the peritext, radically influence the direction in which the text is marketed, and, therefore, introduce another/other implied reader/s to the text” (2008, 41).

In the case of Knox’s YA novels, the title plays a key role, especially in the first volume of her Southland saga: *Dreamhunter*. The novel follows the life of Laura Hame, daughter of the first and most important dreamhunter Tziga Hame, in her journey to become a dreamhunter herself, which eventually leads to the collapse of the whole imaginary world in the sequel *Dreamquake*. The dreamhunter of the title alludes to the main character, Laura Hame, who in turn surpasses her father, becoming the greatest dreamhunter that has ever lived. A literal translation of the title renders it as “Czasueños” replicating in this manner both meaning and linguistic form (compound noun). However, this title may have a childish connotation. Furthermore, it may also be linked to other franchises such as “Cazafantasmas” (Ghostbusters) deviating from the original target readership.

Another possibility, this time reproducing the meaning but not the form, would be using “Cazadora de sueños”. In Spanish, gender is a grammatical category of nouns, thus a choice has to be made between cazador, male hunter, or cazadora, female hunter. In this case,

---

<sup>4</sup> As we discuss later in relation to the titles of two of Knox’s novels, this may not always apply.



since it refers to the protagonist, the corresponding translation should be “Cazadora de sueños”. However, using a female-marked noun will wrongly position the translation as a gender-specific novel, targeting a female readership and thus restricting the potential audience. This title can be misleading as this is not a chick-lit novel as defined by Ferriss and Young as a form “of popular literature (largely) written by women for a female audience” (2006, 12), which is not the case for the Southland saga as it does not aim at a female readership in particular. To avoid such pigeonholing, one possible solution is to use the plural noun, “cazadores”, since the plural form in Spanish is unmarked, that is, it includes both male and female forms.

Indeed, using “cazadores” will most likely tap into Cassandra Clare’s *Mortal Instruments* (2007–2014) and *Infernal Devices* (2010–2013) sagas, already strongly established YA franchises, set in the fictional world of the “shadowhunters” or “cazadores de sombras” as translated into Spanish by Gemma Gallart, Isabel Murillo and Patricia Nunes. Furthermore, both the *Mortal Instruments* and *Infernal Devices* sagas were published by Barcelona-based Destino under the name of *Cazadores de sombras* and *Cazadores de sombras: los orígenes* respectively.

Discussing the cultural turns literary works undergo when travelling from one culture into another, André Lefevere points out that a translation often becomes a refraction when the source text is processed through the understanding of the translator (1982, 4). While, following Lefevere, deviating from the target culture is inevitable in translation, opting for “Cazasueños” or “Cazadora de sueños” could be a step too far. Indeed, favouring “Cazadores de sueños” we strongly present it as a YA novel, as it establishes a connection with another well-known saga of the genre. In this manner, we can say that both rhematic and thematic effects are achieved, as the title points to the subject matter of the novel (thematic): the

“dreamhunters”, and taps into Clare’s “shadowhunters” saga, thus indicating the genre it belongs to (rhematic).<sup>5</sup>

Following this, I have used the same noun phrase construction for the second title, *Dreamquake*, by translating it as “Sismo de sueños”, thus maintaining Knox’s parallel grammatical construction.

Regarding the third novel, *Mortal Fire*, as highlighted by McDougall in her 2013 article, the title derives from a line of one of William Blake’s Songs of his first collection of poems “Poetical Sketches” (in *The Poetical Works* 1908). The epigraph of the novel contains two stanzas of the song, including the phrase which becomes the novel’s title. In this case, since there is a published translation of this poem by Pablo Mané Garzon (1980, 35-37), I have reproduced it as the epigraph. While Mané Garzon’s translation of the phrase in question reads “mortal fuego”, the adjective preceding the noun in Spanish is marked but used here for poetic reasons, I have chosen to translate the title as “Fuego mortal”. Despite being the published translation, using “mortal fuego” as a title may change the readership’s perception of the novel as “mortal fuego” sounds more poetic. As such, it may restrict the target audience to the more mature sector of YA literature readers.

Finally, given the popularity of sagas as discussed in Section 1, it may be of interest to add a mention to the Southland saga on the cover of the translations to enable the connection among these three books and the following ones to come. That said, such a decision ultimately lies with the publisher.

---

<sup>5</sup> When asked about why *Dreamhunter* was published as *The Rainbow Opera* by Faber and Faber in the UK, Knox explained it was the publisher’s decision as they have already published books with “dream” in the title. Unfortunately, readers did not associate *The Rainbow Opera* with the success that *Dreamhunter* had experienced in the United States, thus, the novel did not sell as well as in the US (personal correspondence with the author).

### 2.1.2. Regional Variations of Spanish

Following our potential *Skopos* discussed in Section 1, and having considered the broad age spectrum of the readership as our starting point, we can assume that the publisher would want to reach the intended readership in a wide variety of regions throughout the Spanish-speaking world. However, with Spanish being the official language in 21 countries, local lexical and grammatical variations may render a translation acceptable in a region while marked or even foreign in another. Thus, certain choices have to be made to accommodate such variations. As Calabrese Steimberg explains, emphasising the fact that most translations marketed to the Spanish-speaking world are done in Spain, imposing a peninsular dialect in the Hispanic American market, which in turn, has its own range of dialectical varieties, affects the manner in which these works may be received (2003, 206-207).

Since Knox's novels were not commissioned with a specific target readership in mind, and given that the aim of the present exercise is to introduce YA novels from New Zealand into the strong YA market in the Spanish-speaking world, it would make sense to utilise a geographically "neutral" Spanish as much as fluent readability allows. In this manner, publishers may use only one translation for the whole Spanish-speaking market, thus avoiding having to produce multiple versions to adapt it to specific regional variations. However, some regional adaptations may be needed to market the novels in Spain, as grammatical variations such as the informal second person plural subject pronoun "vosotros/as" used in most regions of Spain is not commonly used in Spanish-speaking countries in the Americas (the formal second person plural subject pronoun "ustedes" is used instead to address more than one person both formally and informally). Since the peninsular reader is less familiar with the latter, the former will be preferable to avoid a cumbersome translation as it will lack fluidity. Other morphological markers include the use of the

informal second person subject pronoun “vos” in lieu of “tú” in Argentina and parts of Venezuela, Colombia and Central America; the indirect object pronoun “le” in place of its direct object counterpart “lo” or “la” in the Andes region, Paraguay and the Caribbean, to name a few (Hualde 2001, 340-341). All these could be easily replaced by a “standardised” Spanish as Hispanic American readers are accustomed to a standard peninsular version that uses “tú” and the direct object pronouns. Although there are more specific regional variations among Hispanic American countries, publishing history has shown that a standardised version is preferred as it is widely understood by all Spanish-speakers (Marín 2016). That said, the decision regarding which type of Spanish to use lies with the publisher and is often communicated to the translator as part of the *Skopos* of the commission.

Besides morphological considerations, lexical variations may also mark the translation as belonging to a specific Hispanic dialect. The wide variation across the Hispanic world to refer to everyday items will have an impact on the translation. Some examples that appear throughout Knox’s novels are:

Fridge	heladera (Argentina), nevera (Mexico), refrigerador (Spain)
Pineapple	piña (Spain, Mexico), ananá (Argentina, Uruguay)
Tap	grifo (Spain, Mexico), llave (Chile), canilla (Argentina, Uruguay)
Footpath	acera (Spain), banqueta (Mexico, Guatemala), vereda (Argentina, Uruguay), andén (Colombia, Ecuador).
Match	fósforo (South America), cerilla (Spain), mixto (some regions in Spain), cerillo (Mexico)

However, ironing out regional variations in favour of “neutral” terms has been the subject of debate among critics and writers. In “La vuelta al día en ochenta mundos”, Argentine author

Julio Cortázar refers to this type of standard language that everyone can understand but nobody speaks as “translatese”, a coined term for an unrealistic language he appeals to translators to abandon in favour of a language that knows how to invent, that knows how to open the door to go and play (1968, 100). Calvo argues against this type of neutral Spanish for various reasons: first, it “destroys an important part of the source text content, which are the elements of orality and regionality”; second, “because it creates a neutralised and thus impoverished version of Spanish”; third, because it eventually imposes a foreign version of their own language on a large proportion of readers (2016, 141). However, much as translators may want to avoid the contentious neutral Spanish, ultimately, it is the publisher’s decision, which usually aligns with the selling potential of the final product. Indeed, as Fortea states, publishing companies have been trying to create a “neutral” Spanish that allows for one version to be marketed on both sides of the Atlantic Ocean, and it is, in fact, the largest publishing houses that are the most uncompromising regarding this issue (in Marín 2016).

Given that the *Skopos* for my translation is to illustrate several of the issues addressed in the present thesis, I have decided to “standardise” the Spanish in order to create a version that could be accepted in Hispanic American countries. That said, the sample version included in the Translation Samples section would need to be revised if it were to be published as a “standard” version on both sides of the Atlantic.

## 2.2. Towards a Foreignised Translation

Once decisions have been made regarding the target audience and the “type” of Spanish to be used, the distance between the source text and the target text needs to be considered.

According to Lefevere, translators are “artisans of compromise” (1992a, 6). Trask compares the labour of translators to that of actors, as both crafts take something that belongs to someone else to present it as if it were their own (in Venuti 1995, 7). However, in the process of rewriting someone else’s words and ideas, many elements come into play not only from a linguistic or textual perspective, but from a cultural framework as well. Nord explains how any given translation occurs in a concrete situation where members of different cultures come into play (1997, 23), since language is an intrinsic part of culture and as such, they cohabit in any literary work.

Lefevere argues that translation is the single most influential type of rewriting “because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin” (1992b, 9). Such transcultural nature is intrinsic to the translation process since translations not only project an image of the work in itself, but also of the world that the original belongs to (Lefevere 1992a, 125). Such a “world” is made up of a community with a particular way of life and all its manifestations, that is, a world with its own “culture”, as Newmark defines it (1988, 94). The translation of “culture” constitutes one of the key issues of the foreignisation versus domestication debate. Following Venuti (1995), should a translator render a version closer to the receiving culture or deliberately break the conventions of the target language to preserve the source meaning as much as possible? The question of the translator bridging between source and target language and culture is a moot point. As Gentzler emphasises, “translation constitutes one of the primary means by which

culture is constructed” (2008, 2). Indeed, Venuti argues that translation is inherently a cultural political practice “constructing or critiquing ideology-stamped identities for foreign cultures, affirming or transgressing discursive values and institutional limits in the target language culture” (1995, 19). Such “violence” in translation, as Venuti puts it, is at the core of the foreignisation versus domestication debate. Although publishers have the ultimate say as to how the translated work will be presented to the target readership, translators still exercise a choice to a certain degree as to the place the translation occupies in the continuum between an ethnocentric or ethnodeviant approach to the foreign text. Thus, taking domestication and foreignisation as a continuum, striking the right balance is crucial as going too close to one end or another will render the text either too alien to the target culture or too different from the original.

Discussing translating children’s and YA literature, Lo suggests that,

[t]ranslators of children’s and YA literature must thoughtfully determine which foreign elements to retain, explain, or adjust in order to remain faithful to a text without also alienating younger, foreign readers. At their most successful, well-translated books can humanize people from other nations, broaden students’ perspectives, help them to develop empathy [...]. (in Miskin 2011, 67)

Accordingly, an adequate translation is one that finds the right balance between a fully foreignised or domesticated approach. Instead of allowing the target culture to assimilate the differences of the source culture or alienating the target readership from the source culture, an ideal translation should find the way to signal the differences between cultures, without hindering readability.

Moreover, in the era of technology and globalisation we live in, young adults and adults alike have never been so aware of the “other” as they are today. Having access to the world by a swipe of their finger, they can navigate foreign cities, engage with “the foreign”

through social media, access online books, music, films, which would probably have never been made available in their own countries had the Internet not come to be. Such world-wide readily-available connectivity has shifted the perception of what constitutes the “foreign”. Indeed, discussing the figure of the foreign in another popular genre such as crime fiction, Anderson, Miranda and Pezzotti highlight that “foreign characters and foreign settings have had a privileged space in crime fiction since its origins” (2012, 1). The same can apply to the latest YA literature which thrives on the foreignness of imaginary worlds, dystopian futures and fantasy. In some cases, take the Harry Potter saga, elements of the real world (aspects of British culture, description of London landmarks such as King’s Cross Station) are combined with an imaginary wizard world where incantations like *Wingardium Leviosa* coexist with magical objects such as pensieves, remembralls and sneakoscopes.

Given the rise in popularity of New Zealand in the Spanish-speaking world as discussed in Section 1, paired with the continuous growth of the genre in the Hispanic American and Spanish markets, geographically anchoring the novels in New Zealand would be advantageous, which is why I have opted for a foreignising approach in the translation included in the Translation Samples and in the samples throughout this section and Section 3.

One of the most significant cultural markers, indeed at the centre of the foreignisation versus domestication debate, is the translation of proper names. The *Oxford Concise Dictionary* defines a proper name as “a name for an individual person, place or organization having an initial capital letter” (2001, 1146). Whether to preserve, translate or adapt proper names is the subject of much debate. According to Nord:

[p]roper names may be non-descriptive, but they are obviously not non-informative: if we are familiar with the culture in question, a proper name can tell us whether the referent is a female or male person (*Alice – Bill*), maybe even about their age (some people name their new-born child after a pop star or a character of a film that happens



to be en vogue) or their geographical origin within the same language community (e.g., surnames like *McPherson* or *O'Connor*, a first name like *Pat*) or from another country, a pet (there are “typical” names for dogs, cats, horses, canaries, etc., like *Pussy* or *Furry*), a place (*Mount Everest*), etc. (2003, 183, italics in original)

Hejwowski states that beside an informative function, proper names also perform an additional task of revealing the existence of the “cultural other”, thus highlighting the foreignness of the original text (in Jaleniauskiene and Cicelyte 2009, 32). Consequently, proper names constitute one of the most significant challenges translators face as “their semiotic significance is so often culturally specific and dependent on cultural paradigms” (Tymoczko 1999, 224). Besides a foreignising or domesticating approach a translation may follow, several other factors come into play for choosing the correct strategy when translating proper names, such as text readability and target audience considerations. In the case of children’s literature, some names may become too obscure and difficult for children to read and in such cases, some form of adaptation may be needed. In YA literature, given the fact that the readership encompasses more experienced and mature readers, borrowing names, i.e. keeping them in the original language, may be an advantage in order to retain “the foreign” of the source text.

Knox’s YA novels present an array of characters with a variety of names — some relating to the English heritage of the population, some pointing to a different ancestry, some imaginary — as well as toponyms that reference areas of New Zealand and a collection of different place names and organisations. In tackling such proper names, we have applied a range of strategies combining what Davies (2003) and Fernandes (2006) suggest for translating these culture-specific items. Such strategies vary from borrowing the English name to substitution and combining partial translation of a geographical feature with an English name. As outlined below, each strategy is used having taken into account factors

such as the significance of the name in the source text, readability in the target culture, and the intention to retain the foreign element.

Starting at the foreignising end of the continuum, the most obvious strategy for retaining the “foreign” of the source culture is what Davies calls preservation (72-77). This strategy consists of either simply transferring the term into the target text or providing a literal translation of the term or phrase in the target language without any further explanation. Since most of the characters’ names in Knox’s YA novels are of the informative type and non-descriptive, I have decided to preserve them in English to emphasise the origin of the source text. In the *Dreamhunter* duet, the majority of the main characters have a very “English” name such as Rose, Grace and Chorley Tiebold —the latter being an unusual first name but nevertheless a reference to the UK since it borrows the name from a market town in Lancashire. Laura Hame, and her father Tziga Hame, are an exception. Tziga originally stems from Byzantine Greek and carries the meaning of “gipsy”. Tziga is a descendant of one of the five surviving families from the Island of Elprus, an Aegean island destroyed by a volcanic eruption (*Dreamhunter*, 308). As such, the name projects a sense of heritage, a connection to other lands, adding a magical past that will later come into play as we slowly learn that these original families carry a specific type of magic with them. Therefore, given the name is already exotic in the source text, preserving it in the target text will mimic the original effect since Spanish-speakers will clearly perceive the name as “non-English”. The characters’ names in *Mortal Fire* are similarly more informative than descriptive. The protagonist, Akanesi Afa, also known as Agnes Mochrie or Canny immigrated to Southland from the Shackle Islands with her mother Sisema. They are of ma’eu ethnicity and thus represent the Pasifika people of New Zealand. Throughout the novel, references are found to their culture mirroring that of the Pasifika people. Given the ethnic and geographical information these names provide, I have preserved them since the Spanish-speaking readership may get a

similar sense of their South Pacific flavour. Other characters' names also point to their ancestral land such as Sholto (Celtic), Susan (English), Mochrie (Scottish surname), emphasising the variety of settlers that inhabit the southern regions of Southland.

The Zarenes, the inhabitants of the pseudo valley and descendants of one of the five surviving families from the Island of Elprus, boast peculiar names which add to the exclusivity of their clan. The Zarenes are hospitable to strangers but secretive and unaccepting in their ways, bordering on intolerant. Some of their names are: Ghislain, Lealand, Cyrus, Elek. For that reason, all of these have been preserved and will also appear in English in my translation. The peculiarity of these names will not go unnoticed by the target audience, who, I believe, will clearly identify them as “different” from English names.

Although preservation always implies a loss in translation even for solely informative names — not everyone will know that Sholto is a Celtic name, for example — the function of retaining the foreign aura surpasses the loss. However, this may not be the case for descriptive names, that is to say, names that describe or characterise a character. One such name in the *Dreamhunter* duet is Maze Plasir, an obscure dreamhunter who runs a dubious, sex-oriented business (*Dreamhunter*, 167). “Maze” is a synonym for labyrinth, which connotes the unknown, stepping into a dark and magical trip with no sense of direction or what could happen in the journey. The surname Plasir reads strongly of “pleasure”, which is the type of dreams he provides. The similarity between Plasir and the Spanish word for pleasure (*placer*) can easily be spotted by the Spanish-speaker. If borrowed from the source text, Maze will lose its meaning in the target language. However, while the target reader will miss the meaning of “maze”, the main aspect of the character's job is contained in “Plasir”, as he provides physical satisfaction to his clientele through dreams. Thus, preserving the character's name and surname constitutes the most suitable translation strategy in this case.

Another character who eventually plays a significant role in the Dreamhunter duet is Sandy Mason. Sandy is a young dreamhunter who works with Laura Hame. These characters will have a child together who will unravel the secret of the parallel, magical world of “The Place”. Mason is a synonym for builder and Sandy relates to sand and thus to the building or creation of the sandman, a golem which Laura and her father will bring to life by means of an incantation carried in the lyrics of one of their heritage songs. The sandman or golem is the key to unlock the secret “The Place” holds. Mason, as we find out in *Dreamquake*, fathers the child that will grow up to be the buried heart of “The Place”, a gigantic golem beyond the barriers of time and space of this son’s creation. Unfortunately, given the lack of an equivalent in Spanish, this significant connection is lost in translation. One option to minimise semantic loss is to apply a compensation strategy by recreating the name in Spanish as Abelardo Mason. Abelardo refers to an exchange between Laura and her father that takes place in the kitchen one morning, when Tziga is sculpting a face out of his porridge he then names Avenardo (see Section 3 for discussion). Laura thinks her father is just being playful and clever with words, but the reader eventually discovers that Tziga was actually practising the incantation he will later perform, one resulting in the creation of the sandman. It could be argued, however, that the Spanish name Abelardo may stand out for the wrong reasons if all the other names are left in English as it may confuse the reader as to a Hispanic heritage, i.e. they may think of Sandy as of Spanish ancestry. Since Abelardo is only mentioned in one particular exchange (as Avenardo) and may pass unnoticed to the reader, I decided to preserve the name in English though its great significance in hinting what it is to come is lost.

Another issue encountered when translating Knox’s novels is the use of toponyms. Throughout the saga, countless references mirroring the New Zealand landscape, mainly that of the South Island, are found in both geographical locations as well as in the endemic flora and fauna. As discussed below, assessing the problems on a case-by-case basis, a range of

strategies have been used: from preservation of the English name, to translating words literally, to a combination of borrowing a name and translating the geographical accident.

Indeed, toponyms present another range of interesting challenges as Knox's YA novels are set in the imaginary world of Southland, a land that shares similar features with New Zealand, not just from a topographic perspective but also from a historical and cultural one. Southland is an island in the South Pacific, and as Miles points out, a direct translation of "Terra Australis", the name Europeans had given to an imagined landmass in the South of the Pacific Ocean, an unspoiled territory where dreams of utopia were still achievable (2011, 87). Knox's fictional Island is inhabited by British colonists, with the majority of Scottish people choosing the valleys in the south to settle. However, there is no mention of *tangata whenua* (people of the land, the Māori, the original inhabitants of New Zealand) in the first two books (Larsen 2013). Miles argues that the magical land "The Place", which mysteriously materialised one day in Southland and to which only a few have access, represents the Māori culture, in that it is a living and conscious entity with an oppressed human at its heart, sending out messages of protest (108). Miles continues to discuss how "The Place" mirrors, in this manner, racial conflicts in New Zealand about land ownership, tensions between "native" and "settlers" expressed in the dreams the dreamhunters are able to catch in the imaginary land, thus illustrating one of the most significant issues in the novels, that the repressed will inevitably return (109).

However, this is not the case for *Mortal Fire*. Set in 1959, throughout this second instalment we learn more about the history of Southland, and we discover that faesu people, who are natives to the Shackle Islands like the ma'eu, were the original people to inhabit the land for a period of time before eventually abandoning it for unknown reasons only to return later on, albeit solely settling in the south. Thus, the novel eventually introduces *tangata whenua* to Southland (Larsen 2013).

In the case of toponyms, the names are not exactly the same as those found in New Zealand, although their parallelism cannot be denied. For example, there are references to the Golden Bay area in the Dreamhunter duet: “Whynew Falls” refers to “Wainui Falls”, the “So Long Spit” is a substitute for “Farewell Spit”, “Coal Bay” is no doubt a reference to Golden Bay since in the 1840s coal was discovered at one of its beaches and as a consequence, the area’s name was changed to Coal Bay for a brief period of time (McLintock 1966). All the geographical names which are originally in Māori in New Zealand have been anglicised in the duet, as the land, unlike New Zealand, was permanently settled by British colonists in the first place. Indeed, even though the indigenous population was first to arrive in the fictional Southland, they shortly leave the island only to return after the British colonists have been living there for quite some time.

Following a foreignising approach to maintain the British atmosphere of the saga, I have opted to utilise the whole range of possibilities within Davies’ preservation category, which also includes the literal translation of cultural words without further explanation in order to emphasise their descriptive value (73-74). For example, I have borrowed the English word for city names: Founderston, Massenfer, among others, remain in their original language in our target text. In relation to geographical features, I have opted for a combination of a literal translation of the type of feature while preserving its name in English. Thus, “Whynew Falls” becomes “Cascada de Whynew”, “Rifleman Pass” translates as “Pase de Rifleman”. Combining the translation of the feature and the English original name brings them closer to the target reader while retaining the foreign aura. Another option, although it may only apply to some of these geographical features, would be to exoticise the name by spelling it phonetically and thus approximating it to the Māori name in an effort to reinforce the parallelism with New Zealand, which will most likely be lost to the reader unfamiliar with the area. For example, “Whynew Falls” could be translated as “Cascada de Wainu” by

approximating the Māori name, Wainui. Arguably, introducing a South Pacific ambience to the novels may contribute to bring to the fore such references that will be lost for the target reader due to their lack of proximity to Pacific cultures. Whether such an “exoticising” technique constitutes a step too far is ultimately a decision lying with the publisher, possibly and hopefully, in consultation with the author. That said, the exoticising technique could only be applied in some cases. Thus, I have opted to translate toponyms by combining the term in Spanish for the geographical feature and its name in English to preserve the coherence of the texts.

In regard to the names of places and organisations, I have decided to apply the other end of Davies’ preservation technique: translate names literally to highlight their descriptive function (73-74). In doing so, we also align with Nord’s suggestion to translate proper names with explicit information, albeit bearing in mind the translation might interfere with the cultural marker (2003, 185). Therefore, to mention a few examples, one of the main Dream Palaces called “The Rainbow Opera”, where people go to experience the dreams projected by the dreamhunters, becomes “La Ópera Arcoíris”, the “Isle of the Temple” is “La Isla del Templo”, the “Dream Regulatory Body” is rendered as “Organismo Regulatorio de Sueños”, etc.

That said, Davies’ literal translation technique for places such as “Farry’s”, the tea parlour in the Dreamhunter duet, or “Maisie’s” a home-style eatery in *Mortal Fire* may produce the opposite effect. If we were to translate these names as “Lo de Farry” and “Lo de Maisie” respectively, we would interfere with an important function: as cultural markers, these names anchor the novels to an English-speaking country. Translating the original name will re-locate the places. Thus, if we used “Lo de Farry”, the tea parlour becomes domesticated, removing the cultural reference from the source culture. Localising these terms would not be coherent with our foreignising approach and as such may cause a change of

“nationality” (Nord 2003, 185) just because the familiarity of the expression “Lo de” may lead the reader to think of them as Spanish restaurants. In this particular case, we make an exception: retaining the original name seems more appropriate. Moreover, the fact that the genitive case indicating possession or ownership is widely-known thanks to international brands such as Wendy’s and McDonald’s will render “Maisie’s” and “Farry’s” accessible.

Although for the translation of most characters’ names and toponyms I have applied Davies’ preservation technique, albeit in all its range, there are exceptions where semantics, historical, or phonological reasons have called for a different strategy. Such is the case of the name “Lazarus” which I have translated as “Lázaro”. Although it could be argued that this is another example of the preservation technique, given that all other proper names are copied from the source language, it may come across as inconsistent to translate one name only. However, Lazarus refers to the biblical figure and such connection is essential for the target reader to establish. Thus, following Fernandes’ conventionality strategy, I have opted to employ the already available and accepted translation in the target culture (55).

Other problematic names to put across are those that rhyme in the source language. In this case, the names will have to be replaced to mimic the phonological features of the source text. This process, defined by Fernandes as “Phonological Replacement”, consists of replacing a name in the source text by an existing name in the target language which is able to invoke the sound image being replaced (2006, 54). Davies refers to this as a “localisation” technique, which can encompass both phonological and grammatical adaptations of names (83-86). In the following exchange, Canny’s brother Sholto and his girlfriend Susan are asking a man in Massenfer for directions to the Zarene Valley since they are planning to camp there. The man tells them the Zarenes are friendly enough people but warns them that they may ask a lot of questions.



“What kind of questions?”

“Your names. Who your people are. The Zarenes put a lot of stock in names. Theirs all rhyme. They’ve all got brothers and sisters called John, Don, Yvonne, Leon and so on”. (*Mortal Fire*, 81)

Although I could have preserved the names in English, the rhyming effect is lost in Spanish-speakers as the “e” in final position in (Yvonne) tends to be pronounced. Thus, the remark of names that rhyme will not make sense. One solution could be:

—¿Qué clase de preguntas?

—Sus nombres. Quiénes son los suyos. Los zarenes les dan mucha importancia a los nombres. Los de ellos todos riman. Todos tienen hermanos y hermanas que se llaman Ariel, Gabriel, Muriel, Uriel, etcétera.

By replacing all the names with existing names that rhyme in Spanish both form and meaning are preserved. These names have the advantage of also existing in the source language where they rhyme as well.

There is one particular name in the Dreamhunter duet which presents a different set of challenges for the translator: the golem, or sandman called “Nown”. The implications for the translation of this name are discussed in Section 3.

Other culture-specific items that are found throughout the three novels are references to endemic species of flora and fauna under their English names. These constitute “cultural words” as opposed to “universal words”, as explained by Newmark (1988, 94), distinguishing between those that will be problematic for translation from those that can easily transfer from one culture to another. I had originally planned to translate them into Spanish to allow for a

more fluent reading of the text but given the impossibility of finding a term in the target language I was faced with two choices. I could either leave the English term, applying one end of Davies' preservation technique which calls for a borrowing of the term, or I could "exoticise" them by replacing them with their Māori name in an effort to further contribute to the geographically anchoring of the novels in New Zealand. I opted for the second choice as I believe it better aligns with our *Skopos* of marketing the novels as New Zealand YA literature drawing on the country's rise in popularity in the Spanish-speaking world, as discussed in Section 1. Thus, flax becomes "harakeke", supplejack "karearo", swamp hen "pukeko", parson birds "tuis", etc. These borrowed terms appear in italics in the translation in order to emphasise the foreignness of the species. A footnote could accompany the translation explaining the terms. However, having footnotes in works of fiction is a practice that publishers often dislike. An alternative option could be another form of peritext, namely a glossary, a less intrusive way which some publishers allow. *Dreamquake* already contains a "Glossary of Dreamhunting Terms" at the end of it (508-514) so the possibility of appending a second glossary of "New Zealand" terms could be considered.

Some cultural words or expressions will require different translation techniques. Sometimes, omission seems to be the least cumbersome option so as not to compromise the readability of the text. For instance, in *Dreamhunter*, the characters order "conversation cakes", an alien concept to Spanish-speakers, and as such it would most definitively require a translator's note to explain. In Davies' words, omission is the better choice when "the inclusion of a problematic culture-specific item might create a confusing or inconsistent effect" (80). Aixelá refers to this technique as "absolute universalisation", where the translator chooses to delete any foreign connotation and opt for a neutral reference instead (1996, 63). As "conversation cakes" are inconsequential to the story, I have omitted the term and simply translated it as a generic "pasteles". In the same chapter, however, there is a

mention of “hokey-pokey” amid a description of delicacies that are available for purchase at Farry’s, the local tea parlour. As Anderson highlights, “food serves as a reductive shorthand for nationality or ethnicity” (2016, 223). Indeed, in this instance, given the importance of the term as a staple New Zealand flavour, I have opted to apply Davies’s addition technique, which involves keeping the original term but supplementing it with the necessary information to render the term comprehensible for the target readership (77-79). Thus, I have added a footnote briefly explaining its significance in New Zealand gastronomic culture. Aixelá refers to this technique as “extratextual gloss” and recommends it when it is necessary to distinguish the gloss but not convenient to include the explanation in the text (62). If the option of a glossary was selected, this would certainly be a term to be included in it.

Extratextual gloss can also be applied when social customs, followed by a particular culture but not present in another, can be problematic to translate. In *Dreamhunter*, there is a short exchange between two dreamhunters, Laura Hame, and her love interest, Sandy Mason. The exchange is of particular interest since it sheds light on the different social classes the dreamhunters belong to (Laura is of a higher class than Sandy) and more importantly, how this affects the young man who feels intimidated and resentful towards her. This is marked by the terms they use to describe everyday activities such as meals:

Then, as he hesitated in the doorway, she said, “My feet are wet. I want to change before tea”.

“Dinner”, said Sandy.

“Dinner at teatime”, Laura said.

“And there’s the difference between us”, Sandy said. “You’re used to having *tea* while I am having my *dinner*”. (*Dreamhunter*, 302-303).

Their class difference is highlighted through the use of the terms “tea” and “dinner”. In high social classes at the beginning of the twentieth century, dinner was usually served after seven in the evening preceded by a light meal, called “tea”, which typically took place at around four in the afternoon. In lower social classes, only one evening meal was served at around the same time as the high class “tea” (Tomkins 2006; Pool 1998, 66, 188). I have used the term “merienda” and “cena” to translate both meals respectively. However, since such social distinction is not conveyed by the use of either term in Spanish, it would be recommendable to include an “extratextual gloss” (Aixelá, 62).

Entonces, como se quedó vacilando en el umbral, le dijo:

—Tengo los pies mojados. Me quiero cambiar antes de la merienda.

—Cena —corrigió Sandy.

—Cena a la hora de la merienda —dijo Laura.

—Y esa es la diferencia entre nosotros —contestó Sandy—. Tú tomas la *merienda* a la hora en que yo *ceno*.

Although it is clear from the translation that there is a discrepancy in the times Sandy and Laura have their evening meal, unless the socio-cultural implication of having “dinner” or “tea” is made clear in a footnote, the nuance will most certainly be lost for the target reader.

This section has addressed the ways in which different translation techniques have been used throughout to maintain the British colonial aura or to highlight the New Zealand origin of the source text, thus emphasising the “otherness” of the original. In section 3 we tackle other translation problems which are specific to Knox’s saga. In particular, we look at linguistic challenges such as humour, puns, idiomatic expressions, songs, and some textual considerations in the form of intratextual and intertextual allusions.

## **SECTION 3. Specific Issues in Translating Knox's YA Novels: from a Linguistic and Textual Perspective**

In this last section, we tackle specific linguistic and textual issues encountered when translating Knox's YA novels into Spanish, with a main focus on the linguistic difficulties. First, we look at textual challenges that are specific to the translation of the Southland saga: intratextual and intertextual allusions. Following that, we examine in detail linguistic difficulties arising from the translation of puns, idiomatic expressions, humour, neologisms and foreign words.

### **3.1. Textual Challenges**

Lefevere explains that “writers do not write just passages of texts; they compose whole texts, and translators need to translate whole texts” (1992a, 86). Therefore, since Knox's novels are part of a saga, challenges affecting the source text as a multiple-text whole also need to be tackled in the translation. Some of these issues may pose various challenges at different levels: ideology, poetics, universe of discourse and language among others (Lefevere, 87). Here, given that the space is limited, we tackle a particular textual challenge within the language category that is present in Knox's YA novels and which may challenge the translator: allusions (both intratextual and intertextual).

Allusions as a marker of both intra and intertextuality need to be addressed. If we consider Knox's three YA novels as part of a whole (the Southland saga) and given the fact that a fourth novel is about to be published this year with a fifth one under way — both set in

Southland as well<sup>6</sup> — intratextual references, that is to say, references within the same text or among texts that belong to the same set, need to be carefully recognised. The same strategies need to be applied to the translation of these allusions to enable the reader to identify the intratextual references and to allow for coherence among the novels. Some references are allusions to places in Southland, such as the mention of “Castlereagh” in *Dreamquake*, one of the main locations where *Mortal Fire* takes place. In turn, *Mortal Fire* references not only places in Southland mentioned in the Dreamhunter duet, such as “Founderston” but also the dream palaces and the dreamhunter way of life. *Mortal Fire* is set in a different location in Southland, several decades after the events of the Dreamhunter duet, and although the main character is too young to have experienced the world of dreamhunters, she is well aware of the history of the land. Indeed, her brother Sholto had attempted to write an essay for his undergraduate degree on the consequences this magical past, which no longer exists, had for the people of Southland. There are also references to the sandman, the Hames and the Tiebolds, among others. Since these novels have not been translated into Spanish and I have partially translated the three, I have used the same foreignising approach throughout. As discussed in Section 2, toponyms were preserved in the source language as well as proper names, with a few exceptions; one being “Lazarus” which, given its biblical allusion, was translated to “Lázaro”. The names of institutions and places, such as dream palaces, were translated into Spanish to enhance readability and their descriptive function. If the novels were to be translated into Spanish individually and by different translators, a cohesive approach would be needed in order to maintain intratextual allusions.

Intertextual references are also encountered in the form of literary allusions. As discussed in Section 2, the title of the third novel, *Mortal Fire*, is an allusion to William

---

<sup>6</sup> *King of this World*, the fourth novel in the saga, is set to come out later this year. Knox is currently working on the fifth novel also set in Southland (personal correspondence with the author).

Blake's poem, which is partially reproduced in the epigraph. Another recurrent intertextual reference that appears in *Dreamquake* is a variation of a line in Tennyson's poem, *Maud*: "She is coming, my own, my sweet, were it ever so airy a tread". "My own", "my sweet" are also ways in which the sandman addresses Laura (451). The significance of these lines lies in the fact that Laura has studied this poem at school and it will eventually be used by the Place to send messages back in time. The fact that Nown also uses them as terms of endearment for Laura cannot be overlooked as they are a hint at the Place's nature. The first choice for the translator would be to replicate an authoritative published translation of the poem. However, as that particular poem appears not to have been translated into Spanish, the only possible option is to translate the line. The target reader will be aware that they are lines of a poem as this is explained at one point in the novel; however, the intertextual reference to Tennyson's *Maud* would be lost. In any case, as Tennyson is part of the English literature canon, not necessarily the average target reader's, the reference may be lost all the same. An option to minimise the loss would be to include a translator's note the first time the poem is referenced.

The most significant aspect of this literary allusion does not quite emerge from the original poem's meaning or reference to Tennyson, but rather from its careful repetition throughout the novel, hinting at the multiple layers of time. As we come to learn in the conclusion of the duet, the Place is a sandman itself, created in the future, that has folded time to return to the past to find help. The allusion to *Maud*, either heard, remembered or mentioned by different characters throughout the book, ties Laura, the different sandmen, the Place and Time together and as such, it is an essential element in the novel. "My sweet, my own" is the most significant line in the duet. Indeed, in *Mortal Fire*, while Ghislain is comforting Canny, he refers to her as "my own", a distinctive reference to the poem and the Dreamhunter duet at the same time. Ghislain has also defied time as he has been locked in a

house by a spell that resets time every day at midnight and he is looking to escape this “loop in time” creating a device that would allow him to “exit” time.

The line “my sweet, my own” could then be translated as “mi dulce, mi querida” if we aim at achieving a level of “naturalness” in the target language according to Newmark’s principle (1988, 25-29). However, this fluid phrase may sound too common and given the fact that the allusion to Tennyson’s poem is already lost, this translation may run the risk of losing its intratextual reference as well. Therefore, I have decided to use a more archaic and poetic register to render the phrase memorable. Albeit old-fashioned, it will catch the reader’s attention to its intratextual value: “mi dulzura, la más mía”. I believe that “la más mía” would have the desired effect on the target audience.



### 3.2. Linguistic Challenges

A number of linguistic challenges were faced during the translation process of the novels. Puns are arguably one of the most significant challenges in literary translation as the lack of equivalence of a word encompassing the same multiple meanings in the target language invariably leads to translators having to use compensation techniques and a certain degree of translation loss is inevitable in the process. Moreover, as Lefevere points out, puns have a strong illocutionary power, heightened by the clash between the word's usual meaning and its more obscure or not so evident one (1992a, 52). Such multiple meanings of one particular word in one language may translate into different words in another language, thus creating a challenge for the translator. Furthermore, puns serve different purposes in a text: at times they act as jokes, other times they function as witty remarks to scorn or mock somebody and sometimes they may seem unintended, a double meaning which may be lost to the characters albeit not to the reader. As such, puns have a specific function in the original text and thus, this function needs to be reflected in the translation. In this regard, both Lefevere and Low insist on the importance of compensating, if replication is not possible, by placing a different pun or a sentence with the same effect at the same point or nearby in the target text (Lefevere 1992a, 52; Low 2011, 62).

The *Encyclopedia of Humor Studies* defines puns as “a type of joke in which one sound sequence has two meanings, and this similarity in sound creates a relationship for the two meanings from which humour is derived” (2014, 612). This simple definition constitutes, in fact, a complex challenge for the translator. According to the definition, then, as a type of joke, the first intention of the pun is humour. An intrinsic trait in humans, humour is found in all aspects of everyday life and it is through humour that we release stress and entertain ourselves, mitigate the effect of things we know will be hard to hear or say, provide

emotional support and uplift people who are distressed, engage and maintain the interest of people in an exchange, among other functions (Blake 2010, X). Humour is universal, though culturally-bound since what some people may regard as “funny” others may not (Blake, 3). While humour may be considered by some untranslatable and as such an impossible linguistic task, some translators may choose to render a literal translation at the expense of the cognitive effect. For Low, however, “to translate a joke in a way that cannot elicit a smile is a betrayal, no matter how semantically accurate it may be” (2011, 70). Moreover, jokes or puns rarely occur randomly in literature but rather are purposely inserted to convey a certain message. As Klitgard has pointed out: “more is at stake in the translation of wordplay than just trying to transfer the Source Text complexities into the Target Language. Historical, social, and other contextual and intertextual factors must be considered” (2005, 71). Therefore, a literal translation is rarely a possible solution unless it is straightforward humour and the “payoff” is understood by the target readership. Puns, however, as the second part of our definition asserts, add an extra element to the equation, the linguistic one in both its phonological and its semantic aspects. Puns are created by playing with polysemous or homonymous words, thus rendering literal translation unviable in most cases. Besides, there is often a cultural element associated with them. In this instance, the translator needs to recreate the cognitive effect of humour even though it may require a substantial amount of creative work on his or her part. Applying Sperber and Wilson’s principle of relevance, the translator would thus try to achieve optimal relevance with minimal cost for the audience by attempting to recreate the cognitive effects the source intended as ostensive communication, that is to say, an interaction explicitly included to attract the audience’s attention for a particular communicative purpose (1995, 2-9). Regrettably, this is rarely a straightforward operation.

There are some scholars, such as Newmark, who see the translation of puns as interesting but of marginal importance (1988, 217). If we consider puns as non-casual speech forms in contrast with casual speech in which the speaker is unconcerned by the surface structure of the utterance (Attardo 2008, 105) — disregarding those puns that do happen unintentionally, we must disagree with such dismissive statement, as puns are often most significant in that they are intentionally placed by the speaker/writer for a specific purpose. This is even more relevant when the pun is part of a literary text adding further layers of meaning in the construction of characters and situations in a particular fictional world. As Nord explains when discussing literariness: “If literature must of necessity use ordinary language to create its own system, a text belonging to this system has to be marked in such a way that the reader’s attention is drawn to the *extraordinary* literary character of the text” (1997, 82, italics in original).

Even though the translation of humour is guaranteed to be a difficult task as it relies on double meaning, ambiguity, metaphorical meaning and sometimes on absurdity, surrealism, or abstract or symbolic meaning (Zabalbeascoa 2005, 194), it is an essential part of human life as previously discussed. Despite Newmark’s dismissing them as marginal, puns contribute significantly to the essence of a literary text. Moreover, a pun deserves an equal effort on the part of the translator to analyse its multiple layers and to render the most appropriate translation given any context and audience.

In some instances, puns can be replicated in the target language by means of either calque, or by selecting a word with a similar double meaning as that of the source text. In *Mortal Fire*, while at a restaurant, Canny is surprised at how easy it is for both her brother Sholto and his girlfriend Susan to have already forgotten the magnificent sight of Fort Rock they had experienced that afternoon. Susan is not interested in pursuing the conversation as she is clearly hungry and does not believe Fort Rock to be of a “special” nature as Canny

does. She dismisses Canny's persistence by saying: "Fort Rock. Roquefort. Mmmmm," said Susan, then, "I'm so hungry I'm obsessing" (*Mortal Fire*, 77). A suitable translation for this sentence could be: "—Fuerte de Roca. Roque-fort. Mmmmmm, —dijo Susan, y agregó: —Tengo tanta hambre que estoy obsesionada". Roquefort, a type of blue cheese, is a familiar term to the Spanish-speaker, as this type of cheese is readily available in Hispanic countries marketed under its original French name. However, I have opted to add a dash to draw attention to the two separate French words in roquefort. Although the pun works in Spanish, the meaning is not as clear as in English and the dash helps emphasise this separate meaning.

In *Dreamhunter*, we find another example of a pun which can be replicated in Spanish by selecting a word with similar multiple meanings. In this instance, Laura is curious about what the golem thinks of her and asks him: "What do you make of me?". Nown, a magical creature who is governed by different natural laws, understands the meaning of "make" as to create.

"So —you don't make anything of me?"

"I might," he said. "I can't say. It's not my business to make. I have been made, Laura. It seems to me a great step from being made, to making". (*Dreamhunter*, 262)

—Entonces, ¿no concibes nada de mí?

—Quizás —dijo—. No puedo decirlo. No es mi tarea concebir. Yo he sido concebido, Laura. Me parece que hay una gran brecha entre ser concebido y concebir.

The verb "concebir" (to conceive) has a similar meaning to make in that of "create" as it means to "give life". In Spanish, "concebir" also means to form an idea about something or someone, so in this case the pun is replicated and the double meaning is preserved.

There are other cases, however, where it is impossible to find a term in the target language to replicate the pun. In this instance, compensation techniques need to be applied such as the addition of information to explain it to the target reader while preserving its meaning and its effect. For example, in *Mortal Fire* Canny and Ghislain interact:

“1730. I’m good at dates too. Sholto is always telling me snootily that history isn’t all dates.”

“No, it’s currants and raisins too”. (*Mortal Fire*, 270)

—1730. También soy buena con las fechas. Sholto siempre me anda diciendo con sus aires de superioridad que la historia no son solo fechas en las que algo importante pasa.

—No, también hay pasas de uva y ciruelas pasas.

Here, given that in Spanish “date” has no equivalent which refers to both a day and to the fruit, I have opted to add a clause modifying date to include the word “pasa” which can in turn refer to the verb “pasar”, “to happen” in English, and to different types of dried fruit, such as “ciruelas pasas” and “papas de uva”. Thus, Canny’s last remark reads in English: “Sholto is always telling me snootily that history isn’t all about the dates when important events happen”. In this manner, the wordplay is preserved and the addition of the phrase does not compromise the original meaning of the source text.

Idiomatic expressions normally present a further challenge for the translator. Although there are some equivalences across languages, idioms become a significant translation test when used with a humorous effect, or like the pun, when the play between its literal meaning and its idiomatic meaning is paramount. Replication techniques may not then

apply as either the literal or the idiomatic meaning may be lost in translation. Other techniques, such as compensation by means of addition or explanation may be a plausible way to compromise between form and semantics. To illustrate this point, below is a short exchange that takes place in *Dreamquake* among Rose, Laura and the dressmaker when Rose is at her dress-fitting for the coming “debutant” ball. Rose had designed her friend Mamie’s dress, so the dressmaker had offered to bring it along.

When the dress was produced, Rose, Laura, Grace and all the seamstresses gave it their full attention.

“Mamie’s mother can’t mind if we come to her next fitting,” Rose said.

“I’m sure she won’t,” said the dressmaker.

“It’s a big responsibility —making this ball less of an ordeal for Mamie,” Laura said.

“She’ll enjoy it,” Rose said. “You wait and see. As for me, *I’m* going to have —a ball!” (297)

Cuando trajeron el vestido, Rose, Laura, Grace y todas las costureras le prestaron su total atención.

—A la madre de Mamie no le importará si asistimos a la próxima prueba del vestido, —dijo Rose.

—Estoy segura de que no le importará, —contestó la modista.

—Es una gran responsabilidad hacer que este baile no sea una experiencia tan terrible para Mamie, —comentó Laura.

—Lo va a disfrutar, —dijo Rose—. Ya van a ver. En cuanto a mí, *yo* voy a bailar... ¡de contenta!

The addition of “de contenta” in the translation paired with the change of grammatical category (from noun “ball” to verb “bailar”) allows for a partial transference of meaning as it shows Rose’s witty and bubbly personality. However, the reference to Rose enjoying herself at the ball watching Mamie interact in a social situation, which is most uncomfortable to the latter, is inevitably lost. An option to preserve some of the meaning in between the lines is to replace “de contenta” for “la risa”. However, the phrase would not flow in the target language, as “bailar de contenta” is an idiomatic expression and thus, fits seamlessly. Conversely, “bailar de la risa” may feel forced and may also mislead the reader into thinking that Rose is cruel since she will be laughing at her friend’s awkward social manners in a mockingly way.

There are, however, puns or idiomatic expressions where replication and compensation techniques are simply not applicable. In these instances, creative techniques need to be considered since the pun may have to be completely rewritten in order to fit a particular semantic context. Even though omitting the pun altogether may always be a choice, especially when they function as a joke given their perceived “untranslatability”, in Low’s words:

[...] claims that jokes are untranslatable have two main sources: either translators’ incompetence (jokes are indeed lost but no serious effort has been made to find equally humorous substitutes) or a narrow notion of translation, combined with an unrealistic standard of success. (2011, 59)

He goes on to explain that “translatability does not require that the TT use the same linguistic structures, but merely that it deliver, broadly speaking, the same joke” (60). Therefore, creative techniques including a complete rewrite of the wordplay to achieve the same humorous effect may provide the best strategy for these specific challenges. An example of a pun combined with an idiomatic expression exploiting both its literal and figurative meaning

for humorous effect is found in *Dreamhunter* at the beginning of Chapter 3. Laura comes down for breakfast to find her father has sculpted a face out of the sticky porridge left in his bowl:

He put his arm around her. There were two places set at the table, two empty tea cups and one empty porridge plate. Tziga's plate was still full. He had gathered the glutinous oatmeal into a mound and had shaped the mound into rough, mealy sculpture, *a face*.

Laura picked up a napkin and wiped her father's fingers clean. 'Who is that supposed to be?' she said.

Tziga smiled. 'Someone bran-knew,' he said.

Laura giggled. 'Bran new and feeling his oats,' she said. Then, 'What were you singing, Da?' (26)

La rodeó con el brazo. Había dos lugares preparados en la mesa, dos tazas de té vacías y un plato para cereales vacío. El plato de Tziga todavía estaba lleno. Había armado un montículo con la avena pegajosa y le había dado la forma de una escultura rugosa y granulada, *una cara*.

Laura tomó una servilleta y le limpió los dedos a su padre. —¿Quién se supone que es? —preguntó.

Tziga sonrió. —A-ve-nardo —dijo.

Laura se rio. —Avenardo que quiere ser salvado —contestó. Luego agregó: —¿Qué estabas cantando, Pa?



Maintaining the humorous effect of this exchange in the target text is of great importance as it reflects on the relationship between father and daughter as well as sheds more light on the characters' personalities. Theirs is a relaxed, loving, witty relationship; they bond through word games and puns such as this. It is also of contextual relevance, as we learn later on in the novel, to draw the reader's attention to what Tziga is doing by rendering a memorable, easily understood wordplay in the target language.

When analysing this exchange between father and daughter, we note that first, Tziga plays with the paronymy between the words “bran” and “brand”, and the homonyms “new” and “knew”, so instead of saying he has created “someone brand new”, by replacing the word “brand” with “bran” and “new” with “knew”, he achieves a humorous effect as oats and bran both refer to grains or parts thereof. Since this proves impossible to translate literally, I have resorted to creative strategies in order to maintain the reference to the breakfast cereal sculpture as well as preserving the humour. I have transformed the word “avena” —Spanish for oats— into a proper name. Although it does not exist as such, its phonic similarity to the proper name “Abelardo” would be easily understood by Spanish speakers. I have hyphenated the word to create a pause as someone making this kind of joke would likely do for effect. Laura's answer plays both with the literal and figurative meaning of the idiomatic expression “feeling his oats” —the face is made of oats and it may be feeling “high-spirited” as it is “brand new”. Once again, it proves very difficult to find an idiomatic expression in Spanish with the same characteristics, thus, I used a single word and played with its double meaning: “salvado”, Spanish for bran, and the past participle of the verb “salvar”, “saved”. The face then wants to be “saved”, maybe from being eaten, or wants to be “bran” as opposed to “oats”. In this instance, I have chosen to adopt the strategy of changing the pun (Díaz Pérez 2004, 108-129), but I have taken it a step further, prioritising both content and cognitive

effect. This could also be seen as compensation in kind as, in the second part of the exchange, I have compensated for the lack of an equivalent idiomatic expression in Spanish with a pun.

Another difficulty arises from the use of sociolect and idiolect, which are common markers in YA literature as they enable the teenage protagonists to identify with members of the same social group. Although the Southland Saga does not present many examples of such variations of language, there is an instance in *Dreamhunter* in which a new term is coined by the cousins Rose and Laura: “smackerel” to refer to the handsome lifeguard on the Infants’ Beach where the girls spend their summer afternoons. When asked about the meaning of such a word, Rose answers: “Oh, you know, a smashing mackerel, which is to say a miracle,” (140).

This term could be an example of argot, defined by Adelman as “the language of particular, more exclusive groups within the total population [...] affiliated through sharing similar values and experiences” (1976, 85). Moreover, following Lefevre, this constitutes an example of “individualised use” a person makes of language (1992a, 67). The importance of coining such a term lies in the fact that it renders the characters more believable to the target audience. It signals their age and their sense of belonging to a specific group from which the adults are excluded. Although the term is a neologism, an example of “personal language” (Newmark 1988, 94), it sheds light on the very close relationship between the cousins, who belong together in their own special world, which very soon and unknown to them at the time, will be torn in two.

Emulating the teenagers’ tactic, I coined a word in Spanish playing as well with a type of fish, as the cousins spend their summers at the beach. Thus, “smackerel” becomes “cabella”: “—Ah, ya sabes, una caballa bella, lo que es decir un milagro”.

The most difficult linguistic challenge we tackled in the translation of the Southland saga, as introduced in Section 2, appears in the *Dreamhunter* duet. The golem’s name

“Nown” carries so many implications and it is so intrinsically intertwined in the story that strategies need to be revised and modified to adapt to these challenges. “Nown” is both a proper name and a neologism. In Lefevre’s words, “writers invent new words to strengthen the illocutionary power of their texts” (1992a, 41). In this particular case, the golem’s name has been crafted by Knox as a multiple-layered term which holds the key to the secret of the Place. The first, most evident challenge is that of its homophonic function. The name can be pronounced as “noun” although further into the story we learn it is pronounced as “known”. By translating the golem’s name as “NOME” (the archaic form of “nombre”, Spanish for “name” but also for “noun”) the reference to “noun” is maintained though its homophonic function is lost and will have to be compensated in a different manner as discussed later in this section. Although we are replacing a homophone by a homonym and thus there is a certain loss in translation, the duality of the name is maintained to a certain degree.

A similar homophonic challenge is evident in the very first hint at the creature’s existence which takes place in an interaction between Laura and her father. Tziga is being taken away by the Dream Regulatory Body and has only a few minutes left to make sure his daughter—who is unaware of the golem’s presence—remembers the Hame heritage songs, especially the one to control the golem. He cannot explain any further, but he hints at the creature’s existence for the first time in the hope that she will realise it once the time is right.

“‘Button Thread’, ‘A Stitch in Time’. The *baby* songs. Yes!” Laura shouted at him. She’d heard her aunt calling, far away at the other end of the platform. Aunt Grace yelled, “Tziga! It’s time to go!”

Laura’s father’s grip loosened. He whispered, “‘Of His Name’”. It was the title of a song.

“Yes,” Laura sobbed. “That nonsense”.

“Noun sense,” said her father. (*Dreamhunter*, 84)

Laura’s father hints at the sandman when he says “noun —NOWN— sense” playing with Laura’s response of “nonsense”. Laura does not immediately understand this subtlety as she is oblivious to the existence of such creature. This wordplay is very difficult to translate which is why I have opted to create a new play on words:

—“Hilo de botón”, “Una puntada al Tiempo”. Las canciones de *cuna*. ¡Sí! —soltó Laura a su padre. Había escuchado a su tía llamar a lo lejos, desde el otro extremo de la plataforma. La tía Grace gritó: —¡Tziga! ¡Es hora de partir!

El padre de Laura dejó de asirla con tanta fuerza. Le susurró: —“Sobre su nombre”. Era el título de una canción.

—Sí, —sollozó Laura—. Necesidades.

—Necesidades, —dijo su padre.

Although it does not point to the sandman, the wordplay hints to Laura that the “baby songs” Laura’s father used to sing are more than what they seem. By changing the word “necesidades” to “necesidades”, Laura’s father stresses the fact that these so-called baby songs may be very much “needed” in the future. The word play is compensated but there is translation loss.

A further challenge is encountered almost immediately after the previously mentioned wordplay, during the same interaction. Not happy with Laura’s lack of attention, her father presses his daughter to remember the lyrics of the song he had whispered to her. The Hame family had brought ancient magic with them when they emigrated from the Island of Elprus in the form of songs that could give life or manipulate natural elements. The song “Of His Name” is about naming the creature “Nown” and the consequences that erasing each of the

letters one at a time bring about, such as taking away the golem's speech, granting him freedom or wiping him out. Laura, under her father's insistence, repeats the words of the song:

The final Measure is his Name.

Four letters, and four laws.

The first gives life, the last speech,  
though they are the same.

Two letters remain within,  
death and freedom.

Make his name his Own and he is.

If your Will departs he will. (*Dreamhunter*, 85)

N O W N, the initial capitalised letters of the words Name, Own and Will constitute the name of the golem. When Laura meets the creature for the first time, he has the letters "NOW" written on his head and thus, he cannot speak. Laura is terrified and in fact, plays with the word "now" in her head to try to calm herself down. Given the fact that "NOM" does not share the meaning of "NOW" in Spanish, this wordplay needs to be compensated in a different way as it will be discussed later in the section. If the first N is deleted, then he becomes his "OWN", and thus free, another loss in translation as this is not reflected in "OME". Moreover, deleting W makes him collapse and die as he becomes "NON", once again not reflected in the Spanish "NOE". Although we may think of a different option for the golem's name in Spanish, there is yet another consideration that will come into play later, and that is that one of the letters of the name needs to also refer to the cardinal point "North", which Nome provides for: N can stand for "norte", the Spanish word for "North". Given the

many constraints the name of the creature poses, I have decided to use the name “Nome” and to apply a range of strategies throughout the novels to maximise the semantic transfer.

In the case of the song presented above, it will have to be adapted to suit the name “Nome”:

La última medida es su Nombre,  
Cuatro letras, y cuatro leyes.  
La primera da la vida, la última el habla,  
y coinciden con su NombRE.  
Dos letras quedan en el medio,  
la muerte y la libertad.  
Si su nombre es Oportuno él será.  
Si relegas tu Mando, él se irá.

Since the first and the last letter of NOME are not the same in Spanish, the fourth line needs to be modified to allow for this difference. Thus, in the translation, it reads: “and they coincide with its Name”. By capitalising the last letter, we draw the reader’s attention to the end letter of the name. Given this modification, the next line Tziga utters will have to be modified in the translation by means of addition to compensate for the lack of equivalence. Thus, “[t]hose are capitals. Name. Own. Will.” Then, “Name,” he said again. “Remember that” (*Dreamhunter*, 85) becomes “[s]on mayúsculas. Nombre. Oportuno. Mando. —Luego añadió— La E al final de NombRE. Recuérdalo”.

Another challenge arising from the name of the golem comes in the form of wordplay when Laura encounters the creature her father had created for the very first time and she is terrified in its presence.

Laura saw that the monster was watching her, and waiting for something. She saw letters scored into its sandy forehead. Three letters. “NOW”.

*Now* she was finished, Laura thought. *Now* she had gone too far, asked too much. She had struck out on her own at last and *now* she was going to get it. (*Dreamhunter*, 249-250)

The Spanish version could read:

Laura vio que el monstruo la observaba, como esperando que pasara algo. Notó que tenía letras marcadas en su frente arenosa. Tres letras: “NOM”.

“**N**ome esperaba terminar así”, Laura pensó. “**N**ome di cuenta de que había ido demasiado lejos, exigido demasiado. Finalmente hice algo por mi propia cuenta y **n**ome lo vi venir”.

Since the meaning of “now” cannot be replicated in “nom”, I have opted to maintain the word play by incorporating “nom” into Laura’s thoughts as part of the construction “no me”. I have linked the words together, though this is not grammatically correct, highlighting “nom” in bold to draw the reader’s attention to Laura’s wordplay. Another option would be to omit the wordplay as it is inconsequential to the story, and to translate “now” for “ahora”. However, keeping in line with Low and Lefevere’s advice on always compensating, I have disregarded this option (Lefevere 1992a, 52; Low 2011, 62).

A further challenge with the homophonic function of the creature’s name is found in *Dreamhunter*. Laura is mesmerised, albeit terrified, by the sandman and she is trying to understand more about the magical creature.

Nown said, “I am the eighth of myself.”

“Do you mean that you are the eighth Nown?”

He didn’t reply.

“Were none of the others called that? Nown?”

“No one has ever called me Nown”.

“But that is what it says.” Laura pointed at his face, the four capital letters scratched into the sand above his brow bone. Then she realised that she had been saying “noun” — like “noun, verb, adjective” — not like “known” without its silent k. (258)

When the homophonic function of the name becomes explicit, as in the previous exchange between Laura and the golem, it creates an interesting problem: Spanish does not have a great variety of homophones in its repertoire since it is a language with a high grapheme-to-phoneme and phoneme-to-grapheme correspondence. Thus, it is unlikely that a native Spanish speaker will “mispronounce” a word. To compensate for this lack of linguistic equivalence, I have decided to add a written accent to the name so that Laura pronounces it: “Nomé” (thus changing the word from paroxytone to oxytone).

Nome contestó: —Soy el octavo de mí mismo.

—¿Quieres decir que eres el octavo Nomé?

El hombre de arena no respondió.

—¿Los otros no se llamaban así? ¿Nomé?

—Nadie nunca me había llamado Nomé.

—Pero eso es lo que dice —Laura señaló su rostro, las cuatro letras mayúsculas grabadas en la arena encima del hueso frontal. Entonces se dio cuenta de que había



estado diciendo “Nomé” como el nombre de pila Noé y no como “Nome”, como “sustantivo” en español antiguo.

Given its proximity to the name Noé, and the fact that capital letters generally do not carry a stress mark, it is plausible that Laura may have associated the word with the name and thus stressed the last syllable. Laura’s realisation of her mistake also needs to be adapted to incorporate the Spanish explanation.

In *Dreamquake*, after Laura has freed her golem who is now called OWN, there is an allusion to the creature. The significance of such reference lies in the fact that Laura is telling the truth though in an obscure way to her aunt, who cannot possibly decipher it. Laura’s conscience remains at peace since in her cunning way, she had not lied to her aunt. An option to compensate for the lack of semantic equivalence between OWN and OME would be to replace the original word with an idiomatic phrase plus the addition of the word “sand” and in this way preserve the allusion to the sandman.

Laura put her head back on the pillow. Her shivering began to subside. She closed her eyes. A moment later she felt her aunt lift the covers. Marta said, “You weren’t wearing any shoes, but your feet are clean. Who brought you here? Who else knows you are here?”

“No one,” Laura said. “I came on my own.” In her mind she saw the three remaining letters on the back of Nown’s neck. She flicked her thumb against her forefinger and felt the sand packed under her fingernail. (30)

One possible translation could be:

Laura apoyó la cabeza sobre la almohada. Había empezado a dejar de temblar. Cerró los ojos. Un momento después, sintió que su tía le corría las frazadas. Marta dijo: — No llevabas puesto zapatos, pero tienes los pies limpios. ¿Quién te trajo hasta aquí? ¿Quién más sabe que estás aquí?

—Nadie, —respondió Laura—. Me trajo el viento... y la arena. —En su mente vio las tres letras que quedaban en la parte posterior del cuello de Nome. Frotó el dedo índice con el pulgar y sintió la arena acumulada debajo de la uña.

Another option is to simply omit the reference to Nown and translate the phrase “I came on my own” literally to “vine sola”. Although not essential to the story, this literal translation would render Laura’s utterance a blunt lie.

In the second part of *Dreamquake*, a foreign word is introduced: ouest (French for “west”). This word is of most significance to the story as it ties in with the name Nown. In the Place, rangers have found an N and an O engraved in the sand at different locations, and the people of Southland had always believed them to be cardinal points.

“[...] Foreigner’s North is a landmark — a compass mark carved into the ground on the border, at the point furthest north and west, though I understand his west is somewhere else.”

Grace said, “It’s because of his west that they suppose he is a foreigner —west is *ouest* in French.”

Sandy said, “A ranger took me to Foreigner’s North. The dream Quake is right on top of it. The compass mark — the big N — looks like it’s been hit by a quake too. It’s cracked right across”. (145-146)

A story is told in which a foreigner, a French explorer, was one of the first rangers to map the Place, thus accounting for the N (nord, “north” in French) and O (ouest). The other missing cardinal points are still to be found at the time since there are regions in this magical land where men are yet to venture. However, as the duet arrives at its conclusion, we come to learn that the Place is a Nown in itself, and the letters are not cardinal references, but part of his name engraved on the soil. Lefevere discusses the problematics of translating foreign words and how this may lead to a double translation or translation at one remove (1992a, 29). He suggests leaving the foreign word in the original language and then appending a translation either between brackets or later in the text since translating them “as if they were not foreign words in the original, may therefore be to detract from the complexity of the original” (29). In this instance, and given the fact that “ouest” works with the golem’s Spanish name Nome, I have opted to preserve the foreign word. However, since west in Spanish is “oeste”, the story of the foreigner explorer may not sound foreign to the reader of the target language, given that both the Spanish and French terms start with “o” and are very similar. Therefore, I have opted to foreignise the word “oeste” in the translation and present it in the source language “west” accompanied by a translator’s note to highlight — and remind — the target readers that English is the original language of the people of Southland.

—[...] El Norte del Extranjero es un punto de referencia, una marca de compás tallada en el suelo en la frontera, en el punto más al norte y al oeste, a pesar de que según tengo entendido su oeste se encuentra en otro lugar.

Grace aclaró: —Es por el punto oeste que suponen era extranjero: “west”<sup>1</sup> se dice “ouest” en francés.

Sandy agregó: —Un guarda me condujo hasta el Norte del Extranjero. El sueño Sismo está justo sobre este punto. La marca de compás, una N de gran tamaño, parece también haber sido afectada por un sismo. Está resquebrajada en el medio.

N de la T: <sup>1</sup> Dado que el idioma de Southland es el inglés, y oeste en inglés es “west”, de aquí parte la suposición de que el extranjero era francés debido a la “o” de “ouest”.

The last challenge discussed in this section is songs. In particular, we look at songs sung by the Hame family throughout the Dreamhunter duet. As previously explained, Laura has been taught from a very early age different songs that were passed on from generation to generation in her family as part of their heritage. Laura disregards them as “baby songs” later coming to learn that these songs carry magic in them. As such, they are vital to the story.

Songs share some features with poetry. Jones, when analysing the translation of the latter, highlights the different features of the genre that need to be taken into consideration such as sound-base features, syntactic or structural, and more pragmatic features such as ambiguity and multiple meanings (2012, 1). All of these also apply to songs. There is, however, the aspect of performance which is particular to songs. As a starting point, the translator needs to consider whether a “singable translation” is required. Low defines singable translations as those intended for performance in the target language (2008, 1). Such consideration is not applicable to Knox’s YA novels as they are intended to be read by the target audience according to our *Skopos*.<sup>7</sup> The second consideration is whether rhyme or other sound-based features are present in the song. If the source song rhymes, for example, the translator must then ponder whether the rhyme is a significant feature of the song itself. Low argues that rhyme, essentially a phonic device, “is of limited use in a text intended only for

---

<sup>7</sup> The translation of these songs would have to be revised if the songs were to be performed in the film version of the novel, for which a singable translation needs to be considered. This is a possibility since Knox has already sold the film rights (Matthews 2005).

silent reading” (1) and as such it should not compromise the semantic translation of the song, especially when the meaning of the words is paramount (13). However, some scholars such as Lefevere, view rhyme as playing an “important part in the original poem: it marks a completion, a rounding of the line, and acts as a further ‘marker’ in the development of the poem as a whole” (1992a, 71). Furthermore, he highlights how the succession of rhymes adds to the illocutionary power of the poem (71). The translator needs to consider each song or poem as a separate case and analyse whether removing the rhyme would weaken the poem or song or whether incorporating such a phonic device would detract from syntax and meaning. A third consideration is that of syntax. Even though poetry is less governed by syntactic rules than narrative as it allows a certain play in the order of words, translators need to be aware of the restrictions of the target language syntax, and sometimes they may need to resort to a different device to avoid awkward collocations and to achieve an analogous effect (Lefevere 1992a, 79). The last of the considerations is that of semantics and the multiple layers of meaning which are particular to poems, and thus may also apply to songs. Jones emphasises how “surface semantics and underlying imagery are often so closely and complexly bound with linguistic form that is notoriously difficult to interpret these relationships and reproduce them in a foreign-language text” to a high-quality standard (4). Drinker recommends looking at a song as a whole and aiming at primarily reproducing the *spirit* and *mood* of the original (in Low, 12).

Let us illustrate how the abovementioned considerations are applied to two songs in the Dreamhunter duet: “Of his Name” and “A Stitch in Time”. We have already examined the former when discussing the implications of the sandman’s name NOWN. This particular song has no rhyme in the source language. However, it is the semantics and the underlying message that are preeminent in this song (for the discussion of the translation of the song in question see pages 59-61).

“A Stitch in Time” is presented as an “Old Town” song rather than a Hame heritage song. Hence, the lyrics rhyme as the song represents a traditional folk song as opposed to the Hames’ songs, which in turn are translations of demotic Greek — the language of the original Hame family. This difference in origin likely explains the rhyming patterns or lack thereof of these two types of songs. The Hame heritage songs are taught from generation to generation in the original language since it is through this particular combination of lyrics and music that the magic is carried out. However, the newer generations no longer speak demotic Greek and as such learn the songs phonetically — or arguably, they already carry this music within them, in their DNA. Given that the significance of the lyrics of some of these songs — such as “Of his Name” which provides the instructions for controlling the golem — must be understood by the solely English-speaking generations, an English version is taught to them. This version is not meant to be performed but remembered in view of the information it contains. Since it is rhyme what tells folk songs apart, it is essential to preserve that feature in the translation to highlight what type of song it is.

“A Stitch in Time”

If I could, I would, my dear,  
stitch the next happy hour to our good time here,  
sew up the whip, the cell, the noose,  
till that time’s a false pocket that lets  
no terror loose.

A stitch in Time can save us, love,  
now closed between then and then,  
a charm to work and spell to prove,

a door to shut and dream to end.  
But I am just a tailor,  
my art with cloth and thread;  
not a dreamer dressed as jailer,  
or a saviour as the dead. (*Dreamhunter*, 118)

Even though the name of the song is an idiomatic expression (a stitch in time saves nine) with an equivalent idiom in Spanish (una puntada a tiempo ahorra ciento), “time” is personified in the song —signalled by its capitalisation and by the underlying meaning of the poem.

Therefore, to render the same effect in the target text, I have translated the title as “Una puntada al Tiempo”. By adding the definitive article “the” and capitalising the noun, time is now seen as an entity and although there is a slight change to the idiomatic expression in Spanish, it is only a subtle one, and thus it will not detract from the reference to the idiomatic expression. The song seems to refer to a loved one who is about to go to jail and be executed and the inevitability of time passing by while the unfathomable moment approaches. A stitch in “Time” is a desperate wish to loop time, to prevent it from passing and thus, save the loved one. Despite having prioritised meaning over rhyme, the Spanish version mimics the rhythm and thus heightens the illocutionary power of the song.

Si pudiera, lo haría, mi amada,  
cosería la hora que sigue a esta hora dorada,  
cosería látigo, celda y lazo,  
hasta hacer del tiempo bolsillo en falso  
del que no escape nada.  
Una puntada al Tiempo puede salvarnos,

aquí y allá un punto cerrado,  
si solo un conjuro sellase  
la puerta, sueño terminado.  
Pero soy solo sastre,  
de hilo y paño mi suerte;  
no iluso carcelero  
ni salvador como la muerte.

Applying an “organic approach” defined by Scott as one that best suits the translator’s “own authenticity” of response to the source (in Jones, 5), the rhythm and tone are preserved and there is no significant loss of imagery or semantic content.



## CONCLUSION

Elizabeth Knox's three YA novels published to date have been critically acclaimed not only nationally but also internationally. Renowned YA authors such as Stephenie Meyer (author of the Twilight saga) have described *Dreamquake* as "amazing and unique... like nothing else I've ever read. You will want to go there" (on Harper Collins' website) which, according to Knox's own website, probably helped more to catapult her to the international stage than the awards she had received. Moreover, both *Dreamhunter* and *Dreamquake* were the recipients of ALA Best Book for Young Adults awards in 2007 and 2008 respectively, *Dreamhunter* being recognised as an Honour Book for the Michael L. Printz award as well in 2008. *Mortal Fire* won the New Zealand Post Children's Books Award for YA in 2013.

In Carbonell's words: "A translation will be accepted in the culture of destination according to certain traits in the context or climate in which the translation is undertaken" (1996, 86). Given Knox's authoritative place within the genre in the English-speaking world and considering the continuous growth of the genre in the Spanish and Hispanic American markets, in addition to the rise of popularity of New Zealand among Hispanic young adults, it seems an ideal saga to translate offering Spanish-speaking audiences a fine and engaging example of New Zealand YA literature. Although the ultimate decision lies with the publisher, taking into account the factors discussed in Section 1, the timing to introduce a New Zealand YA fiction author to the Spanish-speaking market seems just right. Even though the parallelism of Southland with New Zealand, which can easily be discerned by the local readers through geographical allusions, may be lost to an audience that is not familiar with New Zealand topographic features, the foreignising and exoticising approach of the translation will help bridge the gap and anchor the novel in the Pacific-Australasian region, a vast geographical area where most Hispanic readers will place New Zealand. While

marketing would play a most significant role to showcase the saga as New Zealand literature, it is the foreignising translation that will seal the correlation of Southland to New Zealand. A foreignising approach accentuates “the other”, an essential element to support our *Skopos* of emphasising the New Zealand origin of the novels. As addressed in Section 2, cultural elements, such as proper names, toponyms, names of endemic species of flora and fauna, are considered the most significant markers of “otherness” in these novels. As such, a range of different techniques is applied to preserve the foreign aspect. In line with Venuti’s foreignisation approach (1995), preservation, exotisation and addition are some of the strategies adhered to with the purpose of retaining the otherness of the saga. However, our translation is not placed at one end of Venuti’s domestication-foreignisation dichotomy, since we consider foreignisation and domestication to be two ends of a continuum. Thus, although placed closer to the foreignising end, our translation still maintains some elements of domestication. Indeed, Baker dismisses the using of just one option or the other as too simplistic an approach since texts will usually include both foreignising and domesticating elements (2010, 115). Throughout our translation, in order to avoid hindering readability, some domesticating techniques (omission and adaptation) are favoured over foreignising ones when tackling certain cultural words which are not considered primordial to the anchoring of the story in New Zealand.

Having established that our potential readership enjoys YA literature and is also interested in New Zealand, we have also analysed some considerations regarding this audience, such as language variations and age. Although an on-going contentious point, a “neutral Spanish” translation was chosen over a localised one on the premise that the publisher would certainly prefer it to be able to reduce the cost of producing and printing different versions. However, a suitable translation for the Hispanic American market may not be appropriate for the Hispanic Peninsular one given some significant grammatical

differences between peninsular and Hispanic American Spanish, which may prove to be irreconcilable. Thus, if the publisher considers it adequate, a second version would have to be commissioned.

Likewise, although Lefevere states that “different audiences need translations for different reasons” (1992a, 115) such as children and adults for example, we have discussed in detail the case of dual readership in YA literature. Having this in mind, a version was produced to target both ends of the age spectrum, from pre-teenagers to middle-age adults.

Finally, whether the Southland saga reaches the Spanish-speaking world remains to be seen. Ultimately these decisions are made by an array of people led by the publisher. The novels have already proven successful and the target market is favourable to the reception of YA novels, with an emphasis on their New Zealand origin. All in all, translating the Southland saga would bring an original and captivating plot, masterly-crafted characters and settings as well as a universality of themes to the Spanish-speaking audience and thus hopefully pave the way for more New Zealand YA authors’ voices to be thoroughly enjoyed on the other side of the Pacific Ocean.

## TRANSLATION SAMPLES

### Cazadores de sueños

Elizabeth Knox

#### Prólogo

1905

Una noche a fines del invierno, la Isla del Templo yacía en silencio, sus calles desiertas y relucientes. La luna brillaba en lo alto del cielo y el rocío se había tornado escarcha sobre los techos de cobre, las barandillas de hierro y los cristales de las ventanas. Pero el techo de la Ópera Arcoíris era una excepción y se lo veía iluminado desde el exterior por altas antorchas de gas que se erguían, coronadas por una llama, desde la albardilla que bordeaba la cúpula.

En el interior del palacio de los sueños reinaba el silencio. El auditorio principal estaba iluminado por tenues luces nocturnas y por una mezcla de luz de luna y de farolas a gas que brillaban, intermitentes, a través de los vitrales. La Ópera Arcoíris parecía desierta. Pero detrás de las puertas alineadas alrededor de los cuatro niveles de balcones había recámaras, todas ocupadas, y todas con las acolchadas puertas bien cerradas. Cada una de estas recámaras se hallaba a igual distancia de un estrado que se alzaba en el centro del auditorio, una plataforma tapizada de seda blanca.

La cama del soñador.

Había sido un invierno muy duro, de los que matan a los ancianos, a los enfermos y a los infantes desafortunados y, esa noche, en la Ópera, el gran cazador de sueños Tziga Hame proyectaba su sueño más famoso: “El convaleciente”.

Tziga Hame yacía de espaldas en la cama del soñador, dormido, con el rostro sereno, inmovilizado por su sueño mientras mantenía a todos los espectadores de la Ópera suspendidos bajo un invaluable hechizo restaurador.

*...el convaleciente había estado grave, pero como se encontraba mejor le iban a permitir salir. Iba a tomar el fresco. Pero no lo habían sentado en una silla de ruedas y llevado a un jardín. En su lugar, lo habían abrigado y transportado en carruaje a una pequeña estación del interior. Allí, lo habían transferido a una marquesina de lona blanca construida sobre el techo de un vagón de ferrocarril. Los ayudantes se instalaron con él y recibieron las canastas de picnic. El tren comenzó a salir de la estación con lentitud. Avanzó en silencio, el movimiento apenas lo suficientemente rápido como para permitir una brisa placentera. Era el ocaso de una tarde de verano, el aire templado, la luz dorada.*

*El tren los condujo por túneles de olmos y hayas, por una serena penumbra verduzca. Avanzó por zanjas que hacían que el techo quedara al mismo nivel que los prados. Los potros galopaban junto al tren, y a veces se sumergían en la estela de vapor blanco de la locomotora. El tren pasó por un viaducto, en lo alto de los prados, luego continuó su recorrido a lo largo de un canal con barcas pintadas de colores brillantes. Aceleró la marcha levemente cuando alcanzó un tramo sinuoso y nivelado que atravesaba pastizales donde los conejos pacían y se replegaban para acicalarse las narices negras y las orejas a la luz del ocaso. El tren continuó junto a dunas bajas, y le mostró al convaleciente el mar, y el sol poniente sobre su superficie calma.*

*El borde festoneado de la lona de algodón blanco ondulaba en la brisa. Los ayudantes del convaleciente le acercaron fresas, cada una del tamaño del puño de un niño, firmes en su exterior y con un centro espumoso blanco. Le alcanzaron leche endulzada con miel.*

*El tren continuó por un paso elevado, un tramo estrecho de tierra, con el ancho suficiente para las vías de un solo tren. El paso elevado se prolongaba sobre el agua. El tren parecía deslizarse sobre el mar. Todo transmitía paz, el aire era una caricia fresca. El*

*convaleciente yacía acurrucado en la seguridad de su cama, sin embargo, todo era espacio a su alrededor, el aire pleno y la luz ígnea...*

Casi como un único organismo, los espectadores de la Ópera Arcoíris inhalaban y exhalaban profunda y lentamente, y parecían hundirse en sus camas mientras se adentraban más y más en un sueño profundo y reparador.

Pero Tziga Hame abrió los ojos. Alzó la vista hacia la luz oscilante que llenaba el aire. Escuchó el silencio entregado del auditorio. Nada había perturbado su sueño. Se había despertado solo.

Al igual que otros cazadores de sueños, Tziga Hame tenía la habilidad de editar cualquier sueño que así lo necesitara *en el momento de atraparlo*. Siempre lograba despertarse antes de que el sueño le asestara un giro angustiante y siniestro. Pero nunca había logrado editar “El convaleciente” al atraparlo. Y era por esto que, cuando el sueño llegaba al punto en que el tren iniciaba su recorrido por el paso elevado, Hame se había entrenado para despertarse. Para deslizarse fuera del sueño sin arrastrar con él a la audiencia. Los sueños de los espectadores se alejarían con el tren hacia el bello ocaso. No habría giros siniestros.

Porque el sueño continuaba. El tren aminoraba la marcha debido a que estaban trabajando en la línea. Había hombres en las vías rocosas, que permanecían de pie con las manos sueltas a los costados, mientras el tren se deslizaba. Desde lo alto, el convaleciente observaba los rostros sucios alzados hacia el tren. Notó que llevaban las piernas de los pantalones recogidas a la altura de los tobillos, como si estuviesen atadas. El convaleciente era inocente y curioso. No sabía por qué, al observar a estos hombres exhaustos, se sentía temeroso e infeliz por ellos.

Pero Hame, el cazador de sueños, había atrapado y proyectado “El convaleciente” en muchas oportunidades y había comprendido, hacía ya tiempo, que el convaleciente sentía

miedo porque las miradas de los hombres estaban cargadas de amenaza y de ávida anticipación. Y que los pantalones estaban recogidos en los tobillos porque tenían las piernas encadenadas. Hame había empezado a sospechar lo que estos hombres eran, y que su presencia en el sueño, de otra manera beneficioso, no era un error sino *un mensaje*.

Esa noche en la Ópera, una vez ya asentada la escarcha, Hame yacía con la mirada perdida en la cúpula que se erguía en lo alto por sobre él, como un hombre a punto de ahogarse mira la superficie, la parte inferior del mundo de aire. Recostado bajo un silencio tan pesado como el agua pensaba: “¿Qué es lo que quieren que *yo* haga? ¿Que cuente su historia? ¿O que rompa sus cadenas?”

## Primera Parte

Una familia de talento

1906

### Capítulo 1

Un día caluroso a fines del verano, Laura Hame se sentó junto a su padre, su prima Rose y su tía Grace al costado de un sendero del bosque, bordeado de helechos. Observó cómo su tío Chorley y el resto de los excursionistas se perdían de vista al dar la vuelta por el codo del camino.

Chorley se volteó y saludó antes de desaparecer. Laura se quedó mirando el sendero vacío y salpicado de sol. Vio cómo las abejas negras volaban de aquí para allá por sobre las ortigas y escuchó el bramido apagado de la Cascada de Whynew, el paraje hacia donde se dirigía el resto del grupo.

Laura, Rose, Tziga — el padre de Laura —, y la tía Grace se habían sentado bajo un cartel con la inscripción: “PRECAUCIÓN: usted se encuentra a 100 metros de la frontera con el Sitio”.

—La cascada se oye fuerte hoy —comentó Tziga—. Debe de haber llovido mucho en los cerros.

Escucharon la cascada tronar y retumbar. Como a Laura nunca le habían permitido acercarse a ella, intentó imaginarse cómo sonaría de cerca.

Su padre prosiguió: —Imagínense cómo se sorprendería Chorley si una de las muchachas lo alcanzara de repente por el camino.

La tía Grace entrecerró los ojos. —¿Qué quieres decir?

—Vamos, Grace. ¿Por qué no nos levantamos y caminamos en esa dirección?



—¡Tziga! —Grace se horrorizó, al igual que Laura y Rose. La familia era dueña de una casa de veraneo en la cercana playa de las Hermanas desde hacía una década y al menos una vez al año iban de picnic con amigos al antiguo bosque de hayas. Cada verano, aquellos que *podían hacerlo*, continuaban por el sendero para ver la cascada. Y, cada verano, a las muchachas se les obligaba a quedarse y a esperar junto al cartel con sus padres cazadores de sueños. Los mismos Tziga Hame y Grace Tiebold no podían continuar y visitar la cascada de Whynew porque, de seguir, exactamente a cien metros del cartel de advertencia, cruzarían una frontera invisible. Saldrían del mundo de latitud y longitud para ingresar en un paraje simplemente conocido como el Sitio. De la misma manera en que Tziga y Grace no podían llegar a la cascada de Whynew, el tío de Laura, Chorley, tampoco podía entrar en el Sitio. El tío Chorley, como casi todo el resto de las personas, no podía acceder a ese lugar. Tziga y Grace eran parte de una pequeña minoría para quienes las reglas del mundo eran de cierta forma diferentes.

—Vamos, Grace —insistió Tziga—. ¿Por qué tenemos que someter a las muchachas a toda la ceremonia de la Prueba? Solo es para el beneficio del Organismo Regulatorio, para que comprueben que se cumplen las reglas. ¿Por qué no podemos averiguarlo nosotros *ahora*, en un minuto, en privado?

Rose protestó: —¡Es en contra de la ley!

Tziga le echó una rápida mirada a Rose y luego se volvió hacia Grace. Era un hombre tranquilo, reservado, e incluso inescrutable; pero su forma de actuar había cambiado. Su *rostro* era distinto. Laura pensó que mirarlo ahora era como mirar dentro de una caldera: las puertas de hierro abiertas al fuego. Su padre era de contextura pequeña. Iba desaliñado, como de costumbre, con la camisa arrugada y manchada de pasto, la chaqueta de lino color crema anudada a la cintura, el sombrero echado hacia atrás sobre su cabello oscuro y enrulado. La tía de Laura, Grace, no tenía un mejor aspecto. Los dos cazadores de sueños se veían

delgados, bronceados y con la piel reseca, con la misma apariencia que presentaban todos los cazadores de sueños con el transcurso del tiempo. Rose ya era más alta que su madre enjuta y desgastada. Rose era de tez blanca, rubia y rozagante, como su padre Chorley, y como la hermana de Chorley, la madre fallecida de Laura. Desafortunadamente, Laura no había heredado ni la estatura ni la tez de su madre. Ella era pequeña y morena, como su padre. Sin embargo, Laura pensaba que su padre, a pesar de ser bajo y desaliñado, todavía portaba esa aura característica de todos los grandes cazadores de sueños. A Laura le gustaba imaginar que esa aura era un residuo de todos los sueños que habían transportado. Porque, cuando Tziga Hame y Grace Tiebold se aventuraban en el Sitio, traían de regreso sueños. Sueños que eran más poderosos, coherentes y vívidos que los que las mentes de las personas podían proporcionarles cuando dormían. Sueños que podían compartir con otros. Sueños que podían proyectar, que podían *vender*.

El padre de Laura estaba diciendo: —Fuimos pioneros, Grace. Tú no pasaste por la “Prueba”, sino que una mañana, cuando no había un alma en el camino, te escabulliste detrás del hito más allá de Doorhandle. ¿Recuerdas? Ese momento fue exclusivamente tuyo. No tenías a nadie parado junto a ti con anotador y contratos.

Laura notó que su tía había empalidecido. Grace se puso de pie. Laura pensó que Grace tenía toda la intención de regresar a la ruta, de marcharse enfurecida y poner fin a toda esta locura de su padre. Pero entonces Laura vio cómo Grace se volteaba a mirar el sendero que conducía a la frontera.

A Laura le dio un brinco el corazón.

El padre de Laura también se puso de pie.

Rose no se movió. Exclamó: —¡Esperen! ¿Qué hay de la Prueba? Ya nos han comprado hasta los atuendos, los sombreros con velo.

—Rose cree que es debutante —dijo el padre de Laura.

—¡No es cierto! —Rose se puso de pie de un salto—. ¡Bueno, lo haré! ¡Lo haré ahora! No tengo miedo. Solo les estaba recordando la ley. Pero si a ustedes no les importa, ¿por qué debería importarme a mí?

—Bien —contestó el padre de Laura. Le ofreció la mano a su hija. Ella la observó, y finalmente la tomó permitiéndole a su padre que la ayudara a ponerse de pie. Se puso a sacudirse el musgo seco de la falda. Los otros comenzaron a caminar sin prisa por el sendero. Laura los alcanzó y se tomó de la mano de Rose, que le dio un fuerte apretón. La mano de Rose estaba fría, mucho más que el aire, que, a pesar de la penumbra del bosque, estaba tan marinado en calor como los prados expuestos al sol, las rutas polvorientas y las playas de la Bahía de Coal. La mano de Rose estaba fría, la palma cubierta de sudor.

Después del primer recodo había otro, muy similar al primero. El camino estaba bordeado de troncos de hayas. El sol penetraba en ángulo y hacía resplandecer las ortigas verdes y los brotes color bronce del *kareao*.

—Supongo que no podremos ver el Sitio hasta llegar allí, —dijo Rose.

—Así es, —contestó Grace—. No hay nada que ver. No hay ninguna línea en el suelo.

Tziga agregó: —La frontera está al otro lado de la próxima curva.

No aminoraron ni apresuraron la marcha. A Laura le parecía que avanzaban casi de forma majestuosa. Sentía como si la escoltaran al altar, o tal vez al patíbulo.

Todavía no quería saberlo. *Era demasiado pronto.*

En dos semanas, a Laura y a Rose les tocaría presentarse a la Prueba. Toda persona que quisiera entrar al Sitio por primera vez debía hacerlo bajo la supervisión de una organización conocida como el Organismo Regulatorio de Sueños. Esta organización existía desde hacía diez años. Empleaba “guardas”, aquellos que podían entrar en el Sitio pero que no tenían la habilidad de volver con sueños, para que patrullaran el misterioso territorio y sus fronteras. Las salas, salones y palacios de sueños donde los cazadores proyectaban sus sueños

estaban sujetos a leyes establecidas por el Organismo Regulatorio y por su poderoso director, el Secretario del Interior, Cas Doran. Las salas, salones y palacios eran negocios, y como tales tenían que tener licencia. Los cazadores de sueños también tenían que estar acreditados. La Prueba era el primer paso que conducía a esa acreditación, y a una forma de vida.

El Organismo llevaba a cabo dos Pruebas oficiales al año: una a comienzos de la primavera y la otra a fines del verano. En cada Prueba, cientos de adolescentes formaban fila frente a la frontera. No era obligatorio participar de la Prueba, pero muchos lo hacían apenas les era permitido, ya que los sueños representaban una garantía de trabajo y la posibilidad de riqueza y *fama*. Cuando un niño mostraba algún tipo de inclinación como sueños vívidos, terrores nocturnos, o una tendencia al sonambulismo, sus familias esperanzadas los veían con una oportunidad para esa vida. Tener un miembro de la familia cazador o guarda era, por lo general, otro indicador de talento. Más muchachos que muchachas se presentaban a las Pruebas, ya que los padres eran más permisivos con los varones, y los candidatos tenían, en su gran mayoría, entre quince y dieciocho años.

La edad *mínima* legal para participar de una Prueba era de quince años.

Rose y Laura habían cumplido los quince ese verano.

Mientras avanzaba por el sendero a la cascada de Whynew, de la mano de su prima, Laura no se sentía preparada en lo más mínimo para esta Prueba improvisada. No se sentía preparada *para ninguna Prueba*. Todas las noches de ese verano, cuando apoyaba la cabeza en la almohada, había tachado mentalmente otro día; el tiempo estrechándose entre ella y el gran momento decisivo de su vida. Se había sentido como si se precipitara por una pendiente que se tornaba más y más escarpada a medida que caía. Porque Laura sabía que, luego de la Prueba, o sería parte del mundo de su padre o se quedaría en la escuela —la Academia para Niñas de Founderston. Tendría un oficio, o sería libre de continuar su educación, viajar, “debutar” a los dieciséis años y presentarse a todos los bailes de la temporada. Laura sabía

que, de ser libre, heredaría la fortuna de los Hame, pero no la fama. Y, de ser libre, la perdería a Rose, porque *Rose* estaba totalmente convencida de que entraría al Sitio, dormiría allí y traería de regreso sus sueños intactos, vívidos y maravillosos. Porque Rose ya había ingresado al Sitio, en varias ocasiones, puesto que Grace Tiebold había continuado atrapando sueños cuando estaba embarazada de ella. (Grace se había reído cuando su cuñada Verity le había cuestionado: —¿No se te ocurrió pensar que al Entrar el bebé podría quedarse fuera? Grace se había tocado el vientre y se había reído de Verity, también embarazada, diciendo: — ¡Ay querida! ¡Qué pensamiento más macabro!).

Cuando Laura se aproximaba a la curva después de la cual su padre había dicho que se encontraba el Sitio, comenzó a arrastrar los pies.

Rose le pegó un tirón en la mano. —Vamos, —le susurró—. Quédate conmigo.

—Tziga, —dijo Grace—, contéstame esto, ¿por qué ahora? Lo podríamos haber intentado el año pasado, o el año anterior, o cuando tenían solo diez años. Las podríamos haber cruzado rápidamente cuando eran pequeñitas, y ni se hubieran dado cuenta de dónde estaban. Habríamos sabido si podían cruzar o no y solo esperado a hacerlo oficial.

Laura vio a su padre negar con la cabeza, pero no respondió nada.

—¿Por qué necesitas saberlo *ahora*? —insistió Grace nuevamente.

Laura dejó escapar un pequeño sollozo de tensión. Y luego chocó con su tía, que se había detenido en seco. —¡Dios! —exclamó Grace. Todos se pisaron los talones. Cuando Laura se enderezó, vio a un guarda que avanzaba hacia ellos por el sendero.

El hombre se les acercó. Se mostró, en rápida sucesión, sorprendido, sospechoso y amable. —Señor Hame, señora Tiebold —saludó, respetuosamente—. Buenos días. ¿Tienen pensado Entrar? Luego, dirigió la mirada más allá de los adultos, a las muchachas. Se las quedó mirando deliberadamente.

—No, claro que no —respondió Grace—. Solo estamos esperando a mi esposo y a nuestros amigos. Fueron hasta la cascada.

—Ya veo, —dijo el guarda. Permaneció de pie, bloqueando el sendero. Se aclaró la garganta. —Tal vez sería más prudente llevar a estas jóvenes de regreso al cartel.

—Sabemos con exactitud dónde se encuentra la frontera —contestó Grace, con frialdad—. No creo que cambie de lugar.

—*Está* muy bien señalizada —añadió Tziga, en tono neutro—. Es muy improbable que cometamos un error.

—Pero no siempre se puede tener a los niños controlados cerca de la frontera; es mejor no aproximarse demasiado—. El guarda estaba haciendo referencia a uno de los consejos oficiales del Organismo Regulatorio, algo que, sin duda, ya había repetido a muchas personas durante sus patrullas. Pero, como esta vez iba dirigido a los cazadores de sueños más importantes — uno de ellos el primero — tuvo al menos la decencia de ruborizarse. — Lo siento mucho, —concluyó.

—No somos tontas, sabe —dijo Rose, indignada—. Laura y yo tomaremos la Prueba en dos semanas, por el amor de Dios, ¿por qué querríamos escabullirnos ahora y arruinarlo todo?

—Es mejor ser prudente —respondió el guarda. Enfocó la mirada en un punto por sobre el sombrero de paja decolorada de Rose y se colocó en una posición rígida de dignidad oficial. Parecía un imbécil.

—Vámonos niñas —dijo Grace. Volteó a Rose y a Laura y las impulsó a regresar por el sendero.

Laura hizo un esfuerzo para suprimir un suspiro de alivio.

El guarda permaneció en el lugar por unos instantes. Pareció darse cuenta de que Tziga Hame tenía la intención de quedarse y entonces emprendió su marcha tras Grace y las muchachas.

JUNTO A LA CASCADA DE WHYNEW, el tío de Laura, Chorley Tiebold, filmaba a los excursionistas como se lo habían pedido. Los filmó señalando la cascada, mojados por el rocío de la misma. Los filmó empujándose y riendo en la orilla del pozo de agua.

Cuando hubo terminado, Chorley empacó su cámara filmadora, se la echó al hombro y siguió a sus compañeros de regreso por el sendero. Estaba ansioso por volver a su estudio de Summerfort, la casa de la familia en la playa de las Hermanas. Quería comprobar si había podido capturar en video los grados de sombras que se deslizaban por el manto blanco de la cascada. Chorley apresuró el paso para alcanzar a los otros. Pasó junto al círculo de lata anaranjado clavado en el tronco de un árbol: el marcador de la frontera. Avanzó unos pasos más y luego, por algún motivo, miró hacia atrás. Observó el sendero, los helechos, las ramas grises anudadas de una parra salvaje. Entonces vio un destello de color y sombra en el aire, y su cuñado Tziga se materializó en el sendero detrás de él.

Chorley se estremeció. Había filmado este fenómeno: a las personas entrar y salir del Sitio en el puesto de frontera más concurrido, el hito más allá de Doorhandle. Era la película más famosa de Chorley; había vendido copias a todos los rincones del mundo. Todos querían saber cómo era, y que no se viera como fotografía trucada. Y así era. Una experiencia simple, silenciosa y aterradora. La única vez en la que Chorley la había vivido sin sentir temor había sido cuando, poco antes de casarse, él y Grace jugaban a perseguirse entre la hierba alta del acantilado sobre el río en Tricksie Bend. Grace, dentro del Sitio, no sabía dónde se encontraría Chorley en el mundo exterior, y él no sabía en dónde aparecería ella. Grace iba saltando dentro y fuera y a veces se sorprendía de encontrarlo muy cerca, al alcance de la

mano. A Chorley, el juego le había causado ansiedad, su corazón se angustiaba de ver a Grace entrar y salir de esa manera: verla ir donde *él nunca podría seguirla*. Pero a su vez era mágico.

—Ahí estás, —dijo Tziga—. Siempre vas último cuando llevas la cámara—. Tziga circundó a Chorley y se adelantó por el sendero, volteándose cada tanto para hablarle. Mirándole hacia arriba, porque Chorley era bastante más alto. —Sabes, hay demasiado interés en la Prueba de Laura y Rose —comentó.

Chorley no recordaba que nadie hubiera mencionado la Prueba de las muchachas durante el picnic. Ni siquiera Rose que se mostraba cada vez más entusiasmada a medida que se aproximaba el evento. Chorley respondió: —Te estoy siguiendo, Tziga —lo hincó con las patas de la cámara a su cuñado— pero no te sigo.

—Hay demasiado interés en el *resultado* de la Prueba. Eso es todo lo que estoy diciendo. No las quiero ver asediadas por la publicidad, o los contratos.

—Y es por eso que les compramos los sombreros con velo; para evitar que sus rostros aparezcan en los periódicos, —explicó Chorley—. Para que todo sea lo más privado posible. Al menos en eso podemos estar todos de acuerdo. Te *das cuenta* de que he estado tratando de hablarles a ti y a Grace al respecto desde hace meses, ¿no?

—Lo sé. Pero nunca se discutió el hecho de que se presentarían a la Prueba en cuanto la ley lo permitiera.

Chorley quitó la mano de su preciada cámara y lo aferró a Tziga del brazo. —*Yo lo cuestioné*, —dijo—. La ley puede decir lo que quiera, pero yo creo que son demasiado jóvenes.

—Ellas *quieren Probar* —contestó Tziga. Se lo veía muy desdichado.

Chorley respondió: —Rose sí quiere; Laura no quiere quedarse fuera. Observó cómo el rostro de Tziga se perdía en la lejanía. Incluso Chorley, que conocía a su cuñado mejor que



nadie, no podía determinar si Tziga se había ofendido, si se había enojado por haberle dicho algo de su propia hija que él mismo debería haber sabido, o si solo se había sumergido en un nivel más profundo y frío de su tristeza habitual. —Tziga— llamó Chorley y lo sacudió del brazo suavemente. Estaba molesto consigo mismo por haber clavado el cincel de sus quejas en esta grieta de la convicción de Tziga. —Mira, —agregó—, ya pronto terminará todo. Se decidirá de una manera u otra.

—Sí.

Chorley instó a Tziga a que apresurara el paso. Los demás se estarían preguntando dónde estaban. —Sabes que todo estará bien sin importar el resultado, —prosiguió Chorley, mientras seguían su marcha—. Yo no soy cazador de sueños y estoy bien. Grace y tú son cazadores de sueños y también lo están, bien, quiero decir. ¿No es cierto? Chorley le dio a Tziga otra oportunidad más para que confiara en él, para que le contara por qué, últimamente, parecía tan *atormentado*.

Tziga emitió un leve sonido de afirmación, y luego le preguntó a su cuñado si esa era la cámara que quería que llevara al Sitio.

Chorley se olvidó inmediatamente de todas sus preocupaciones. —Sí, —respondió—. ¿Me estás diciendo que la vas a llevar? ¿Finalmente?

Tziga le contestó que sí, que al día siguiente llevaría la cámara de Chorley al Sitio.

Chorley estaba extasiado y no paró de hablar durante toda la hora siguiente, mucho después de que se encontraran con los otros. Le dio instrucciones, consejos, casi le proporcionó un guion cinematográfico completo para la película que él más deseaba hacer, pero que no podía filmar por sí mismo.

Tziga solo lo interrumpió una vez, cuando llegaron a los coches que estaban estacionados junto a la tranquera de la granja contigua a la Reserva de Whynew. Tziga le dijo

a Grace: —Allí está —e inclinó la cabeza en dirección a un hombre con un sobretodo marrón, una sombra que contrastaba con los troncos pálidos y enmarañados del bosque de *mahoe*.

—Vino a constatar que nos fuéramos —gruñó Grace.

—¿Quién es? —preguntó Chorley.

—Un guarda —contestó Rose.

Chorley vio que Grace les dirigía a Rose y a Laura una mirada tajante. Las muchachas se subieron al coche. Chorley interrogó a los cazadores: —¿Creen que ese guarda los está vigilando?

—Claro que no —respondió Grace.

—Sí, —dijo Tziga—. Me están vigilando. Represento una gran inversión para el Organismo Regulatorio. Contratos. Ese tipo de cosas. Tziga hizo uno de esos gestos que le eran característicos: el gesto como de arrugar algo en la mano derecha y de arrojarlo por el aire. Luego fue hasta la parte delantera del auto para girar la manivela de arranque.

## Sismo de sueños

### Primera parte

La Isla del Templo

### Capítulo 1

En la víspera de San Lázaro, en 1906, más de mil personas se encontraban presentes en la Ópera Arcoíris para compartir un sueño festivo tradicional. Un sueño llamado “Regreso al hogar” proyectado por la cazadora de sueños Grace Tiebold.

Grace le había advertido al gerente de la Ópera que últimamente tenía dificultades para conciliar el sueño y que no sería conveniente mantener a toda la audiencia en vigilia, contemplando el cielo raso de sus recámaras. Había hecho arreglos para que otro cazador de sueños, George Mason, yaciera junto a ella. George también había atrapado “Regreso al hogar” y de esta manera, amplificaría la proyección de Grace ya famosa por su potencia. Además, Mason era Soporífero. A menudo trabajaba en hospitales, potenciando los efectos de la anestesia. Entraba a la sala de operaciones antes que los cirujanos y sus asistentes, y yacía junto al paciente ya preparado para el procedimiento, puesto que si alguna persona se encontraba cerca de un Soporífero cuando estos se dormían, caían dormidos también.

A las diez de la noche, Grace y George Mason yacían, con la cabeza a los pies del otro, en la cama del soñador, una plataforma tapizada de seda sobre el estrado ubicado en el centro del enorme auditorio de la Ópera Arcoíris. La Ópera estaba completa. Las personas de renombre de Founderston: los magnates, los generales, los políticos y el mismísimo Presidente, todos se encontraban presentes. El gerente estaba satisfecho y en ese momento consideró positivos los cambios que la cazadora de sueños había realizado para esa noche.

Hacia la medianoche, los cuatro pisos de balcones de la Ópera habían quedado vacíos, y los camareros habían ya recogido las tazas, los vasos de licor, y las bandejas de bombones de las mesitas y otomanas ubicadas en cada balcón. Las puertas acolchadas de las recámaras estaban bien cerradas. Todos se habían ido a acostar a excepción de los guardaespaldas del Presidente y del Secretario del Interior, y de los guardias de prevención de incendios, quienes o estaban patrullando los balcones y las escaleras traseras con sus zapatos de suela blanda, o se encontraban en sus puestos tras la ventana del cuarto de control de la Ópera Arcoíris. Los guardias de prevención de incendios permanecían despiertos y vigilantes. El edificio estaba bien asegurado y respiraba calma. Las mentes soñolientas de los mil espectadores de la Ópera estaban prontas para el espectáculo.

GRACE TIEBOLD YACÍA bajo la colcha espesa de plumón de la cama del soñador. Podía oír la respiración sosegada de Mason. Aguardaba el momento en que caería por la trampilla del sueño del Soporífero dentro del sueño atrapado compartido. Al menos era agradable no tener que preocuparse sobre cuándo lograría dormirse.

En su lugar, Grace se preocupaba por su marido, Chorley. Chorley había empacado una maleta y se había marchado de la casa hacía una semana sin decirle a dónde iba. Grace se preocupaba por su hija, Rose, que hacía ya dos bimestres estaba pupila en la Academia para Niñas de Founderston, una escuela que quedaba a menos de dos kilómetros de la casa. Le preocupaba que Rose, a quien sus padres habían despachado de la casa, no quisiera regresar y vivir con ellos nuevamente. Grace quería hacer algo para demostrarle a su hija que ella les importaba. Tal vez podría arreglar que Rose fuera debutante en el próximo Baile de Presentación, en lugar de tener que esperar otro año y medio.

A Grace le preocupaba Laura, su sobrina cazadora de sueños. Desde la desaparición del padre de Laura, Tziga, a comienzos del año, Laura se había mantenido distanciada de su

familia. Pero durante el almuerzo de esa tarde, Laura se había comportado de maravilla. Se había mostrado amable y cariñosa. Incluso había recordado traerles regalos del día de San Lázaro a su tía y su prima, algo que generalmente pasaba por alto. No es que Laura *no fuera* amable, sino que era muy reservada y absorta en sí misma. Durante el almuerzo, Grace había observado a Laura sonreír mientras Rose abría su regalo: una caja de cremas de almizcle de Farry's, la confitería favorita de la familia. Grace había pensado: "Finalmente está madurando". Rose, incluso cuando le dio un mordisco a la crema de almizcle y gimió deleitada, no le dio a su madre duda alguna sobre *su* madurez.

Mientras Grace esperaba caer dormida, reflexionó sobre el almuerzo. La inquietaba. Porque, si bien era verdad que Laura había traído regalos y se había comportado de manera excelente, cuando Grace escudriñó su recuerdo y estudió el rostro de Laura al otro lado de la mesa del restaurante, se percató de que los ojos de Laura tenían una mirada particular, peligrosa, como la que solían reflejar los ojos de su padre cazador de sueños; una especie de neblina oscura llena de desesperación, determinación y poder.

Recostada en la cama como nube blanca en lo alto del estrado de la Ópera, Grace se preguntó: "¿Qué es lo que Laura está planeando?"

Giró la cabeza y miró el balcón del segundo piso, hacia las puertas de las suites de Hame y Tiebold, donde Laura y Rose dormían. Bien cerradas, las puertas acolchadas no le dieron ninguna pista.

Un momento después comenzó a sentirse llevar por el sueño. Algo pasó por su mente, felicidad y orgullo de su hogar, su ciudad, su país, la era dorada que le había tocado vivir, y las excelentes personas que había elegido para que gobernaran su mundo. El pensamiento la complació, y a la vez la hizo reír porque era algo tan ajeno a ella. ¿Por qué estaría pensando en el Presidente Wilkinson cuando había tantas otras cosas que le preocupaban?

Entonces, Grace vio los robles de hojas crespas, del color cobrizo de fines de verano del bosquecillo junto al camino que la llevaría a su *hogar*. George Mason se había dormido y la había arrastrado a su sueño.

Y entonces, de repente, no estaba en su hogar. Estaba en un ataúd, bajo tierra, del que no había escape.

LA ÓPERA ARCOÍRIS era de forma ovalada. Uno de los costados curvos más largos daba al río Sva, el otro, a una plaza adoquinada en forma de media luna. El edificio y la plaza estaban rodeados por una cerca elevada, construida para evitar que las personas llegaran lo suficientemente cerca del auditorio como para robarse los sueños. Pero los choferes y los cocheros de los espectadores, que permanecían toda la noche en sus vehículos en la plaza, podían dormir si así lo deseaban ya que rara vez los sueños traspasaban los muros de la Ópera.

El área de proyección de un cazador de sueños se conocía como “penumbra”, un término tomado de la astronomía, ya que “penumbra” describe la sombra parcial que la luna proyecta sobre la faz de la tierra durante un eclipse total. (La “umbra”, o totalidad, era el propio cazador de sueños, dormido, y rodeado por el halo de la sombra de un sueño). La penumbra de Grace Tiebold, de trescientos cuarenta y tres metros, podía alcanzar con comodidad todas las recámaras de la Ópera y apenas traspasar los muros. Si ocurría que uno de los guardias de seguridad de la Ópera, encargado de patrullar entre la cerca y los muros, se quedara dormido durante su trabajo, podría fácilmente verse sumido en uno de los sueños de Grace Tiebold. El cuñado de Grace, el gran cazador de sueños Tziga Hame, había poseído una penumbra de cuatrocientos once metros. Tanto los guardias como los choferes que se quedasen dormidos podrían encontrarse inmersos en cualquier sueño que Tziga estuviera proyectando en la Ópera. Sin embargo, tanto las ordenanzas municipales como la supervisión

sigilosa que llevaba a cabo el Organismo Regulatorio de Sueños habían garantizado, por años, que los hogares que se hallaban sobre los comercios de las calles aledañas a la Ópera no percibieran *jamás* ni el más mínimo destello de color de ninguna de las proyecciones del palacio de los sueños.

Y así había sido hasta las primeras horas del día de San Lázaro de 1906, cuando las personas que dormían en esos hogares se vieron jaladas por el borde de la gran rueda rechinante de una pesadilla. Solo el borde; y, a pesar de que se despertaron jadeando y con el corazón latiéndoles fuerte, la angustia se les pasó rápidamente para dar lugar a algo más. Miedo. Se sentaron en las camas y aguzaron el oído. Algunos corrieron a las ventanas y las abrieron de par en par y miraron hacia la Ópera con sus luces festivas, de donde les llegaba el sonido de alaridos; un aullido infernal que colmaba la noche fría y apacible de primavera.

GRACE TIEBOLD SABÍA que se encontraba atrapada en una pesadilla y que realmente no estaba en su ataúd. Era una cazadora de sueños diestra y con experiencia que ya había tenido que liberarse de pesadillas en otras ocasiones. Ahora intentaba liberarse de esta. Al principio la peleó en los propios términos del sueño: luchó contra la mortaja, rasgó el revestimiento acolchado de satén del ataúd, y finalmente se enfrentó a la madera descubierta del mismo. Realizó los repetitivos movimientos en vano — arañazos, golpes, sacudones — de la persona que ella era en el sueño. *En el sueño*, se recordó a sí misma y mantuvo la premisa en la mente a medida que la chispa de su experiencia, su maestría sobre los otros sueños, la devolvía a sí misma.

Grace finalmente logró liberarse de esos brazos y piernas maltrechas y del mar de sangre y suciedad, de esa persona miserable y agonizante. Saltó como un espectro fuera del cuerpo atrapado, fuera de la tumba, de la pesadilla. Por un instante, se vio inmovilizada por el

sueño, pero luego se deshizo de la colcha sedosa, jadeando, y se percató de que tenía el rostro y las yemas de los dedos rasgados y ensangrentados.

Cayó de la cama, se levantó, y observó el auditorio.

Los balcones estaban desiertos. Las velas eléctricas que iluminaban cada uno de los pisos, y el brillo intermitente de las farolas a gas más allá de los vitrales de la cúpula le mostraban a Grace la belleza de la Ópera, como siempre había sido, pero como si alguien la hubiese puesto del revés. Su belleza parecía espectral. Los guardias de prevención de incendios se veían grotescos. George, que yacía rígido, con el rostro contorsionado, con la boca que intentaba abrir y se le cerraba, se veía también como un monstruo.

Grace tomó la jarra con agua y la derramó sobre él. Por si acaso, le dio con la misma jarra en el pecho. El Soporífero se despertó, y luego se puso de lado para escupir sangre y un pedazo de diente roto. Trató varias veces de incorporarse, pero se desplomaba como aturdido.

Grace les gritó a los guardias de prevención de incendios que hicieran sonar las campanas de alarma. Apenas podía oír su propia voz por sobre los alaridos que escapaban de las recámaras cerradas.

Se había abierto una puerta en el segundo piso, la puerta que conducía a la suite de los Tiebold. Grace vio a su hija Rose asomarse por el balcón, las manos aferradas a la barandilla. Grace sintió la necesidad de arrojarse sobre su hija. Casi saltó del estrado, pero se detuvo justo a tiempo. Cuando logró ver el rostro de Rose con mayor claridad, Grace notó que su hija estaba pálida y confundida, pero que no mostraba signos de sangre o histeria.

Rose había mirado a su madre y luego se había vuelto hacia otro lado. Grace siguió la mirada de su hija y vio a alguien que corría hacia el cuarto de control de prevención de incendios.

Era un hombre vestido con un sobretodo y un sombrero de ala ancha. Se movía con velocidad, pero como si estuviese deslizándose, sus extremidades parecían alargarse y



desdibujarse. Saltó dentro del cuarto de control, entre los guardias de prevención de incendios.

Luego, al parecer, Grace perdió momentáneamente el control de la vigilia, y el sueño regresó para cambiarles la forma y el sentido a los acontecimientos que tan arduamente intentaba comprender. Observó el sobretodo y el sombrero flotar hacia el piso del cuarto de control. ¿Habría colapsado el techo? Los guardias de prevención de incendios parecían haber sido derribados por algo que había caído sobre ellos, algo de lo que intentaban liberarse; algo oscuro y pesado. Entonces un cuerpo se puso de pie, a pesar de que parecía estar cubierto de pies a cabeza por una sustancia que se desmoronaba, como si hubiese estado enterrado y hubiera emergido cubierto de tierra. El cuerpo avanzó hasta el tablero de la alarma, extendió la mano, y de repente se vio envuelto en una cascada de chispas azules. El cuarto de control quedó en la oscuridad. Las campanas no sonaron.

George todavía luchaba por levantarse. Grace no podía esperar a que se recuperara. Se marchó del estrado. Las vueltas que daba la escalera caracol hicieron que perdiera de vista a su hija varias veces durante el descenso. Cuando solo estaba a mitad de camino, sintió que el sueño dejaba el edificio. No se dispersó, sino que se marchó de repente, como una bandada de pájaros que remonta vuelo de una arboleda.

Grace llegó al pie del estrado, y atravesó el auditorio a toda velocidad hacia las escaleras más cercanas. Las subió corriendo. Desde arriba, le llegó el crujido de la madera que se astillaba.

A mitad de camino, una falange de hombres la empujó contra la pared: los guardaespaldas del Presidente. Cargaban al Presidente Garth Wilkinson sobre los hombros, como en un féretro. De la boca abierta de Wilkinson brotaba una espuma teñida de sangre.

Grace Tiebold estaba acostumbrada a que se la tratase con respeto, a ser *alguien*. Habían pasado años desde que alguien la hubiera hecho a un lado. Y estos hombres habían

hecho justo eso, la habían empujado fuera de su paso. Peor aún, el último de ellos *se había percatado* de ella. Si bien también iba de prisa, se hizo a un lado para evitar tumbarla por las escaleras. Y entonces la reconoció. Su rostro se llenó de disgusto y la golpeó en la boca. Había sido una bofetada, pero le hizo perder el equilibrio. Se aferró al pasamanos, los oídos que le zumbaban. Pensó: “Cree que la pesadilla fui yo”.

A este pensamiento le siguió otro: “Si no fui yo, entonces, ¿quién fue?”

Luego, “*Laura*”, Grace pensó, a pesar de que no podía concebir dónde podría haber ido su sobrina para atrapar una pesadilla de esa índole. Era algo como de la “región de las sombras”, un área en la Banda X, a cuatro días de caminata Dentro del desierto sin vida que era el Sitio. Grace sabía que una caminata de ocho días Dentro y fuera nuevamente iba más allá de la resistencia de Laura; que su sobrina era simplemente demasiado pequeña y débil como para poder cargar el agua suficiente para un viaje de esa longitud. Entonces, ¿de dónde provenía esa pesadilla? ¿Cómo había sido Laura capaz de atraparla? ¿Y *por qué* Laura traería algo tan espantoso a la Ópera Arcoíris en la víspera de San Lázaro?

Grace se compuso y avanzó. Llegó a la cima de las escaleras y vio a su hija. Rose abrió la boca y dio un paso hacia atrás, al parecer horrorizada por la apariencia de su madre. Grace corrió hacia Rose, la tomó de las manos y le examinó el rostro. Rose no estaba lastimada; tenía los labios color malva, pero, Grace recordó, ese era el color de las cremas de almizcle que había estado comiendo desde el almuerzo.

Los aullidos aterradores habían cesado. Detrás de las puertas de la Ópera, la gente había empezado a llamar pidiendo ayuda: un vocerío humano, ya cuerdo. Algunos comenzaron a dispersarse por los balcones.

La puerta que conducía a la suite de los Hame se abrió y apareció Laura, con el rostro pálido, y la boca ensangrentada. Con torpeza, se desenrollaba los vendajes que le cubrían las manos.

Grace la llamó. Laura miró a su tía, con una expresión hermética y lejana.

En el auditorio se oyó un gran estrépito. Grace se volteó y vio que George Mason se hallaba en problemas. Un grupo de hombres de miradas sanguinarias ascendía por la escalera caracol. George les había arrojado su propia jarra de agua. Por un instante, se habían replegado, protegiéndose el rostro con las manos, pero luego continuaron el ascenso.

El cuarto de control estaba oscuro, pero el tablero de la alarma arrojaba chispas azules, y gracias a esa luz Grace pudo ver a varios de los guardias de prevención de incendios asomados por la ventana que daba al auditorio. Se los veía aturridos y golpeados.

Grace ignoró los ruidos a sus espaldas: vidrio que estallaba, y su sobrina que llamaba a alguien, y les gritó a través del auditorio a los guardias de prevención de incendios. —¡Por favor, ayúdenlo! —. Señaló hacia donde se encontraba Mason.

Pasó un largo rato. Las recámaras de la Ópera expulsaban personas tambaleantes y nauseosas. Grace volvió a gritar. Seguía sujetando a Rose, que luchaba por liberarse. Aferrando a su hija, Grace concentraba su atención en el cuarto de control y en los guardias de prevención de incendios. Los instaba a que hicieran algo. En un instante más, George sería abatido. Había tantas personas en el estrado que Grace creyó verlo oscilar. Finalmente, los guardias de prevención de incendios se compusieron e, iluminados por las chispas azules, comenzaron a movilizarse, y a intervenir.

Cuando Grace se volteó en dirección a su hija, Rose logró liberarse de su madre y corrió a las escaleras que conducían a la puerta del soñador. La muchacha se detuvo, aferrándose al marco de la puerta, y escudriñó la oscuridad. Las luces parecían no estar funcionando en el hueco de la escalera. —¡Rose! —llamó Grace, y su hija dio media vuelta y regresó. —¿No hay nadie en las escaleras? —preguntó su madre; estaba pensando en cómo podrían evitar a la multitud enfurecida.

—No. Laura bajó por allí. *Esa cosa* se la llevó, —contestó Rose. Balbuceaba del impacto. —¿Lo viste?

Grace frunció el ceño y le tocó la frente a su hija. —Cariño, tenemos que escondernos, —le dijo Grace, con suavidad. Luego asió a Rose y la empujó hacia el balcón privado de la suite presidencial. Estos balcones solían estar cerrados, pero Grace esperaba que, como se habían llevado al Presidente a un lugar seguro, sus guardaespaldas no se hubiesen molestado en cerrar las puertas tras ellos mientras huían.

La primera puerta no solo estaba abierta, sino que estaba rota y colgaba de una de sus bisagras. El balcón estaba vacío a excepción de una silla volcada. Grace metió a su hija de un empujón en la suite. Cerró la puerta y pasó el cerrojo.

Durante los siguientes cinco minutos, Rose y Grace permanecieron escondidas, amedrentadas, mientras una multitud enfurecida golpeaba a la puerta cerrada. Luego oyeron los silbatos de la policía.

Rose intentaba hablar entrecortadamente. Le preguntó a su madre: —¿Lo viste? ¿Qué era? ¿Por qué Laura querría a *esa cosa*? ¿Por qué lo llamaba para que viniera a ella?

Y a todas esas preguntas incoherentes, Grace solo pudo responder: —Fue un sueño, cariño, solo un sueño. Lo mismo le debe de haber pasado a Laura. Solo un sueño. Ella no es como tú y yo.

AL SECRETARIO DORAN no lo tuvieron que cargar sus guardaespaldas. Para empezar, solo contaba con dos de ellos, hombres en suntuosas batas de seda que llevaban sobre la ropa de vestir, y que podían confundirse con sus invitados. Y para continuar, a diferencia del Presidente Wilkinson, a Cas Doran la pesadilla no lo había incapacitado. Él ya había experimentado otras con anterioridad.

Una vez que se hubo liberado de la pesadilla y recuperado la conciencia y las capacidades mentales, Doran primero comprobó el estado de todos sus acompañantes: los guardaespaldas, que habían permanecido despiertos todo el tiempo en sus puestos junto a la puerta de la suite, donde, según le informaron a su empleador, habían oído a alguien romper todas las puertas que cerraban el acceso a la fila de balcones privados. Doran fue a ver cómo se sentía su hijo, Ru, a quien encontró vomitando en el lavabo del baño. Fue a comprobar cómo estaba el aprendiz de Maze Plasir, al cual habían invitado a la Ópera porque Plasir le había descargado un sueño adulterado con el propósito de colorear los primeros instantes de soñolencia antes de que el sueño de Grace Tiebold comenzara, para así llenarles la mente adormecida a los espectadores de la Ópera con la impresión de que estaban en manos de un muy buen gobierno, de un gobierno *irremplazable*. Doran encontró al joven Colorista ileso, pero paralizado por el miedo; había mojado la cama. El muchacho estaba demasiado aturdido y avergonzado como para articular una disculpa. Estaba de pie junto a la cama, y temblaba tanto que la seda empapada de la entrepierna de los pantalones hacía ruido al sacudirse. Doran quitó la colcha de la cama y lo envolvió al muchacho en ella. Lo llevó a la sala de estar de la suite, y lo sentó junto a Ru, que había dejado de vomitar y ya había recuperado algo de su color. Uno de los guardaespaldas le avisó que le sangraban los labios y le alcanzó una toalla. Doran la presionó sobre la boca y se dirigió a la puerta de la suite, donde se quedó escuchando los gritos, los ruidos de cosas que se rompían y de pies que corrían. Luego, distantes al principio, y después ya más próximos, los silbatos de la policía.

Doran y sus guardaespaldas intercambiaron miradas, y luego Doran recorrió el cerrojo de la puerta.

El balcón estaba vacío, pero las puertas a ambos costados habían sido arrancadas de sus marcos, la madera astillada alrededor del pestillo y las bisagras.

Una falange de uniformes azules ascendía abriéndose paso a los empujones por la escalera caracol del estrado del soñador. La escalera estaba repleta de personas que peleaban en ropa de dormir de seda hecha jirones. Doran distinguió entre ellos a varios miembros de la guardia de prevención de incendios, tanto en la escalera como tratando de defender la plataforma encima del estrado. George Mason yacía sobre su vientre en la cama del soñador. Dos hombres lo llevaban cogido de las piernas que pataleaban y lo arrastraban hacia las fauces de la multitud. Mason se aferraba a la cabecera de la cama con ambas manos.

Otro grupo de policías apareció por las escaleras principales y entró en el auditorio, luchando para abrirse paso, golpeando a todo lo que tenían a su alrededor con sus bastones negros. Entre ellos, Cas Doran alcanzó a ver la figura ligera de Grace Tiebold. Condujeron a la cazadora de sueños fuera del edificio.

La policía que se hallaba en el estrado había conseguido proteger a Mason. Le habían cubierto la cabeza con una colcha y se habían agrupado a su alrededor defendiendo la cama hasta que llegaron los refuerzos: otros cincuenta agentes aproximadamente que irrumpieron en el auditorio por todas las entradas. Varios de ellos portaban rifles.

El tumulto se disipaba en cada uno de los lugares por donde aparecía la policía armada, la gente se escurría al ver los revólveres y los bastones, aquellos que andaban tambaleándose de repente corrían a toda velocidad. La multitud apiñada en las entradas de la Ópera comenzó a salir hacia las calles aledañas.

Doran se volvió hacia sus guardaespaldas, su hijo, y el Colorista que aún temblaba. —Creo que podemos aventurarnos a salir ahora, —les dijo.

ROSE salió de detrás de la puerta de la suite presidencial, donde se había escondido con su madre por un tiempo extremadamente largo, aunque probablemente solo hubieran sido cinco

minutos. La policía había aparecido y se había llevado a Grace. La turba había salido tras ellos.

Rose se sentó en una otomana del balcón. Estaba fuera de sí, aunque en silencio. Su mente seguía funcionando correctamente, pero sus emociones parecían haberse adormecido. Ya se había sentido conmocionada en la vida, como cuando había fallado la Prueba y comprendido que no podría entrar en el Sitio ni convertirse en cazadora de sueños. Pero esto, suponía, era estar verdaderamente en *estado de shock*.

Había descubierto que su prima Laura era amiga de un monstruo.

Laura había llamado al monstruo para que la ayudara y había escapado de la Ópera envuelta en los centelleantes e inhumanos brazos de la criatura. Este descubrimiento era una disrupción tan grande en la percepción que Rose tenía de Laura, y ni hablar *del mundo*, que Rose tenía la impresión de que, si el mundo estaba fuera de sí, entonces ella también tendría que estarlo. En cualquier momento haría algo extraño, como arrancarse los ojos o saltar del balcón. Lo haría solo por un impulso alocado de comprobar que lo que ella siempre había creído verdad — Rose y Laura, Laura y Rose, juntas en un mundo sin monstruos — *aún* lo seguía siendo.

Para colmo de males, al parecer, la madre de Rose no había visto al monstruo. Grace había estado demasiado ocupada con la guardia de prevención de incendios y George Mason. Cuando Rose le dijo a Grace que un monstruo se había llevado a Laura, su madre le había tocado la frente para comprobar si tenía fiebre.

Rose se enroscó un rizo de su largo cabello en los dedos y comenzó a tirar de él. La presión continua hizo que ladeara la cabeza, y que luego inclinara el cuerpo. Se concentró en la zona que le ardía de dolor. Entonces, alguien junto a ella dijo: —Tu nombre es Rose, ¿no es así?

CAS DORAN Y su comitiva partieron del balcón de la suite del secretario, pasaron por las puertas astilladas y retorcidas de la recámara que pertenecía al presidente de la cámara, hasta llegar al balcón de la suite presidencial. Allí se encontraron con una muchacha sentada en una otomana, más bien medio desplomada y con las rodillas pegadas que tironeaba con fuerza de un rizo de su cabello dorado. Doran se quitó la toalla de la boca ensangrentada y le dijo: —Tu nombre es Rose, ¿no es así?

Rose Tiebold era amiga de su hija, Mamie. Las muchachas asistían a la misma clase en la Academia para Niñas de Founderston.

Rose soltó el mechón de cabello y levantó la cabeza. Se enderezó y miró al Secretario, a su hijo Ru, a los guardaespaldas, al aprendiz de Plasir. —La policía se llevó a mi madre, — les dijo.

—Para su propia protección, —contestó Doran—. Pero, ¿te han dejado aquí sola?

Rose miró por sobre el hombro hacia la puerta que conducía a la suite presidencial. La superficie estaba abollada y con hendiduras. —La muchedumbre siguió a la policía. Le estaban arrojando cosas a Ma. Gracias a Dios casi todo con lo que le tiraban eran pantuflas. Yo estaba detrás de la puerta cuando se abrió. De repente todos se habían ido—. Se frotó el cuero cabelludo. —Ay, —dijo—. Creo que me acomodé los pensamientos de un tirón.

—Me alegra saberlo, —contestó Doran. La muchacha estaba un poco histérica, pensó. Era de esperarse. La tomó del codo y la ayudó a levantarse. Ella se apoyó en él, y entonces le dijo: —Ah, el padre de Mamie—. Sonó como si estuviera tomando nota del hecho, el tono de voz reflexivo y cauteloso.

—Te sacaremos de aquí, —le aseguró Doran—. Ven con nosotros.

El edificio estaba ya casi vacío. Había ambulancias en la plaza. Estaban atendiendo a la gente, les ponían vendajes, y les ofrecían mantas y té endulzado.

Doran tomó una manta y la envolvió a Rose en ella. Llamó la atención de un capitán



de la policía y le pidió que se acercara.

—Tengo una gran cantidad de testigos, —explicó el capitán—, pero por supuesto todos quieren regresar a sus casas. Mis hombres les están tomando los nombres y direcciones.

—Bien, —dijo Doran—. ¿Hubo heridos de gravedad? ¿O arrestos?

—A varias personas no hubo forma de calmarlas. Nos llevamos a algunas detenidas. Otras fueron trasladadas en ambulancia al Hospital de la calle Pike. Supongo que el Organismo Regulatorio querrá interrogar a los testigos, ¿no es así?

—Sí.

—Los cazadores de sueños fueron a los cuarteles municipales. Allí estarán seguros. Tengo que decir, Secretario Dorian, que algunas de las cosas que he escuchado parecen no tener sentido. Supongo que la mitad de la gente andaba corriendo todavía dormida, creo yo.

Un joven con el cabello alborotado, la manta que flotaba tras él como alas de murciélago, irrumpió por delante del capitán de policía gritando: —¡Rose! ¡Rose!

—¡Sandy! —exclamó Rose.

El capitán de policía cogió al muchacho del cuello de sus pijamas.

—¿Dónde está Laura? —preguntó el joven. Tenía los ojos fijos en el rostro de Rose mientras que con los dedos forcejeaba con la mano del policía, resbalándosele, porque tenía los dedos cubiertos de mordidas con sangre.

Doran entrevió las chapas de cobre que oscilaban brevemente por la abertura de la chaqueta de los pijamas del joven. Le dijo al capitán de policía: —Este es otro cazador de sueños. Tiene que asegurarse de detener a todos los que han estado presentes. Es casi seguro que la pesadilla se imprimió en todos ellos. La estarán reproduciendo en forma disminuida durante las próximas noches.

El joven miró entonces a Cas Doran con los ojos muy abiertos. Gimió.

—Sandy, tu tío está con mi madre en los cuarteles municipales, —le dijo Rose.

Cas Doran pensó: “Este es el sobrino de George Mason, preguntando por Laura Hame, desesperado de preocupación”.

—¿Dónde está Laura? —Sandy Mason preguntó nuevamente.

Rose miró a Doran furtivamente, quien le devolvió la mirada, y luego sus ojos se posaron nuevamente en el rostro de Sandy. —Huyó corriendo. Estaba asustada. Yo estaba descalza, y había vidrio en las escaleras—. Rose estaba explicando cómo ella y su prima se habían separado.

Cas Doran sabía, porque así se la habían descrito, que la pesadilla que acababa de experimentar era Enterrado Vivo de Tziga Hame, un sueño que Hame había atrapado por primera vez la primavera pasada y que había proyectado en prisiones a lo largo de una semana en dos ocasiones en primavera y a principios del verano. Hame había tenido Enterrado Vivo en su haber la noche en la que había saltado de un muelle mientras caminaba escoltado entre el tren especial del Organismo Regulatorio y la Prisión de Westport Pier. La familia de Hame parecía haber aceptado la historia ficticia de que Hame había desaparecido mientras intentaba atravesar el Sitio por su cuenta. La historia, con la que habían encubierto la verdad, no había sido idea de Doran. No se había enterado de nada hasta que todo ya estaba hecho; un burdo engaño, una firma falsificada en el Libro de Intenciones de la estación de guardas de Doorhandle. La cuñada de Hame, Grace Tiebold, había organizado una partida de rescate y los había llevado Dentro para buscar el cuerpo.

No había ningún cuerpo. Ningún cuerpo momificándose en el Sitio, o, de hecho, donde *debería haber estado*, en una fosa común del Hospital de Caridad Magdalena de Westport. Pero la familia de Hame parecía estar preparada a aceptar su muerte, aunque no tuvieran un cuerpo para enterrar. Incluso estaban planeando un funeral. Cas Doran sabía todo esto, y también sabía que la hermana de Tziga Hame, Marta, se oponía a la ceremonia. Marta Hame era una mujer muy religiosa, y, Doran suponía, que la única razón que podía tener para

no querer que se realizara el funeral como era lo adecuado, era que pensara que su hermano seguía, de hecho, aún vivo.

Cas Doran desvió la mirada hacia la Ópera, los muros ennegrecidos por las sombras que se alzaban amplificadas. Observó todos los dedos destrozados y los rostros arañados y pensó: “*Hame está vivo*”. La pesadilla de Hame no se había sentido en el mundo desde su desaparición. Y, aun así, esa noche, cuando los espectadores de la Ópera esperaban la proyección de temporada de “Regreso al hogar”, allí había estado, escapándose de una tumba anónima —*la tumba de Hame*—, como un aparecido bañado en sangre.

Doran puso las manos en el cuello robusto de Sandy Mason y lo aferró con fuerza. — ¿Con quién estaba Laura Hame? —le exigió.

Sandy parecía desconcertado. —Estaba con la señorita Tiebold. Es por eso que le estoy preguntando a la señorita Tiebold dónde está.

—Laura estaba en la cama conmigo, —contestó Rose.

Cas Doran estudió el rostro de Rose y notó que la muchacha se veía mucho más serena que hacía solo unos momentos.

—No dormimos. Nos quedamos charlando. Cuando los gritos empezaron, Laura se asustó y salió corriendo por las escaleras que conducen a la puerta del soñador, —explicó Rose, mirando alternadamente a Doran y Sandy.

Sandy estaba afligido. Se retorció hasta liberarse de las manos de Doran. —¡Tenemos que encontrarla!

—Ay, sí, —dijo Rose. Reposó la mano en el brazo de Cas Doran. —Secretario Doran, ¿podría por favor pedirle a alguien que me lleve a casa? Laura seguramente corrió hasta allí.

—No. No me quedaría la conciencia tranquila si no te llevo a casa *conmigo*, Rose. La madre de Mamie no me lo perdonaría si así no lo hiciera. Enviaré a algunas personas a tu casa para que busquen a tu prima. Estoy seguro de que estás en lo correcto y de que ella está

allí—. Doran miró a Sandy, —En cuanto a usted, señor Mason, la policía y los oficiales del Organismo están reuniendo a los cazadores de sueños que hayan estado expuestos para ponerlos en cuarentena. Es una cuestión de seguridad pública. Estoy seguro de que puede comprenderlo. Y necesitará ayuda para pasar por esto—. Doran palmeó a Sandy Mason en el hombro. —Le haremos saber cómo se encuentra su amiga en cuanto la localicemos.

Sandy se mostró abatido, pero asintió.

Doran le hizo señas a un oficial de bombín del Organismo Regulatorio. El hombre se acercó a él.

—Tengo aquí a un cazador de sueños, —dijo Doran, con la mano sobre Sandy como si fuese de su propiedad— y el aprendiz de Maze Plasir está allí, de pie junto a mi hijo. Además, la señorita Tiebold me dice que su prima, la cazadora de sueños Laura Hame, probablemente haya regresado a su casa.

—No durmió, —Rose repitió—. Estuvimos conversando—. Luego, sus párpados se agitaron como si estuviese a punto de desmayarse y se echó a reír nuevamente, de una manera casi histérica.

El oficial tomó a Sandy y lo escoltó hacia otra parte.

—¿El novio de tu prima? —preguntó Doran.

Rose dejó de reírse y dijo: —Estoy segura de que *yo* no lo sabría—, cada milímetro la estudiante superior de la Academia para Niñas de Founderston, reafirmando su sentido de lo apropiado. Y Cas Doran, un poco sorprendido, se dio cuenta de que sabía muy bien cómo era la vida de la muchacha. Rose Tiebold tenía esa especie de espíritu ligero que se ve en aquellos que transitan por mundos muy diferentes a la vez. Asistía a una escuela de moda, tenía todos los modales de una joven agradable; en otras palabras, se movía con soltura entre los dos mundos, porque también provenía de una familia de cazadores de sueños, donde era

parte de la fantasmagoría diaria de la vida de los cazadores, del agotamiento frecuente y el salvajismo febril.

Estos cazadores de sueños *le pertenecían a Doran*. Eran su responsabilidad, su objeto de estudio, su especialidad. Pero Cas Doran no era cazador de sueños, ni tampoco lo era nadie en su familia. Él llevaba una vida ordinaria en un hogar gobernado por una mujer refinada, exalumna de la Academia para Niñas. Y era por esta razón que Cas Doran comprendía cómo era la vida de Rose Tiebold: lo contradictoria que debía de ser. Porque, salvando la diferencia de edad y de profesión, esta muchacha era, de alguna forma, *similar* a él.

Rose tenía los ojos entrecerrados a causa de los faros delanteros del auto de Doran, el cual su chofer había conducido con lentitud y destreza entre medio de la muchedumbre. El chofer apoyó la mano sobre el parabrisas, se incorporó y llamó a Doran: —¡Señor!

—¡Buen trabajo! —le contestó Doran. La tomó a Rose del brazo. —Vamos, —le dijo con delicadeza—. No hay necesidad de que intentes entenderlo todo ahora. Estoy seguro de que encontraremos a tu prima y de que estará bien. Tu madre estará perfectamente a salvo en los cuarteles de la policía y allí se ocuparán de atenderla, me encargaré personalmente de ello. Mandaremos a buscar a tu padre, dondequiera que esté. Has de estar agotada. Si, como dices, no has dormido, puedes hacerlo ahora con tranquilidad.

ROSE FUE CON el Secretario Doran. Él le hablaba tranquilizándola, diciéndole que todo iba a estar bien. La ayudó a subirse al coche. En el interior, se respiraba el aroma placentero del cuero nuevo. Rose se percató entonces de que en la plaza se habían percibido olores horribles además de todo el horror que se veía.

El coche comenzó a moverse nuevamente, a abrirse camino entre la muchedumbre. La plaza estaba plagada de sombras perturbadoras que interrumpían las luces de las calles y las

casas. Rose observó el perfil de Doran. En la luz que se proyectaba, fantasmal, sobre su rostro, Doran se veía sombrío y resuelto, como alguien que se prepara para una batalla. Entonces, el Secretario se volteó hacia ella y le sonrió.

Rose sabía que haría todo lo posible para evitar que la gente se diera cuenta de que la pesadilla había provenido de su prima. En poco tiempo podría hablar con Laura, y entonces sabría por qué su prima lo había hecho. Habría alguna razón, algún tipo de propósito. Rose sospechaba que todo tenía que ver con la carta que Laura había roto en pedazos, la última carta de su padre desaparecido.

La carta había estado, por alguna razón incomprensible en ese momento, parcialmente enterrada en un montículo de arena en el dormitorio de Laura de Summerfort. Laura había Entrado al Sitio ilícitamente, buscando pistas sobre la desaparición de su padre. Estaba de regreso en Summerfort cuando Rose, y el padre de ella, Chorley, la habían encontrado. Laura no los había dejado entrar en el dormitorio, y cuando finalmente la joven les había abierto la puerta, la habían encontrado parada en una pila de arena que le llegaba a los tobillos. El sobre que contenía la carta se asomaba entre la arena.

*¡Arena!*

Esa misma noche, la víspera de San Lázaro, cuando los aullidos de terror habían aminorado, Rose había visto a su prima salir de la suite de los Hame, y detenerse un momento a desenrollar los vendajes que le cubrían las manos. Laura había alzado la vista hacia Rose, para enseguida descartarla. Había empezado a llamar a alguien. Lo que Laura gritaba parecía no tener sentido, pero era un nombre. A su llamado, un monstruo había venido corriendo. Una gran estatua con la forma de un hombre, los músculos delineados a la perfección, majestuosamente sereno. Un hombre aparentemente hecho de arena. El monstruo había alzado a Laura en sus brazos y corrido escaleras abajo hacia la puerta del soñador. Rose había intentado liberarse de su madre para seguirlos. Pero la madre de Rose la aferraba con

firmeza. Entonces Rose, forzando la mirada en dirección a Laura, había visto algo. Notó que el nombre que Laura había pronunciado iba grabado en la arena en la parte posterior del cuello del monstruo. Cuatro letras: N O M E.

Rose estaba temblando. El Secretario Doran le tocó el brazo y le preguntó: —¿Cómo estás, Rose? —y luego: —Llegaremos pronto a casa.

No existía ninguna persona en el mundo a la que Rose se sintiera más cercana que Laura, pero Rose no había sabido nada de todo esto: de la pesadilla, o del monstruo. Se sintió encoger. No *sabía* nada. Todas sus compañeras de la escuela la creían un poco heroína, pero no lo era. Estaba desconcertada, y a oscuras.

## Fuego mortal

Así, cuando ella habla, la voz del Cielo escucho;  
así, cuando ella anda, nada impuro se aproxima.  
Cada campo semeja el Edén y cada palma un retiro;  
cada aldea parece una reunión de pies sagrados.

Pero aquella dulce aldea donde mi niña de ojos negros  
cierra los ojos para dormir bajo la sombra nocturna,  
siempre que llego, más que mortal fuego  
arde en mi alma e inspira mi canto.

— William Blake<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fragmento de un poema de William Blake traducido al español por Pablo Mané Garzon (1980, 35-37).



## NOTA DE LA AUTORA

Southland es una gran isla república en el Pacífico Sur, en un mundo muy similar al nuestro, aunque no completamente. La historia de *Fuego mortal* comienza en noviembre de 1959, en la ciudad más al sudoeste de Southland, Castlereagh.

### Capítulo 1

CANNY Y SUS COMPAÑEROS DE EQUIPO se encontraban en la plataforma nueve de la estación de Castlereagh, observando todo lo que habían visto suceder la noche anterior en Founderston, pero en reversa. Veían cómo a los pasajeros del expreso nocturno los recibían, besaban y acompañaban hacia el vestíbulo de la estación, o estos partían solos con la cabeza gacha hacia el viento cálido. Los maleteros recogían líos de almohadas, sábanas y mantas del vagón dormitorio, los apilaban en los carritos porta-equipaje, y se los llevaban. La única diferencia era que aquí, en su ciudad natal, la gente reconocía el uniforme de la escuela del equipo y varias personas se habían acercado a estrecharles la mano. Un hombre incluso había abierto el periódico en la foto del equipo y les había hecho firmarla, primero a los tres muchachos, y luego a Canny. El hombre les comentó que el *Clarión de Castlereagh* finalmente había dejado de referirse a la victoria del equipo como algo poco probable.

Era el segundo año en que la Escuela Técnica de Castlereagh obtenía el premio mayor en el Concurso Nacional de Matemáticas, una competencia que tradicionalmente la ganaba el Colegio de Founderston o el de Santo Tomás; una rivalidad de décadas en la cual el premio simplemente cambiaba de manos entre las dos mejores escuelas de varones de la capital. La Escuela Técnica de Castlereagh era una secundaria mixta estatal llena de “niños de toda índole”, de acuerdo a su directora, y famosa solo por los disturbios en los buses municipales y ocasionalmente, por algún jugador de rugby de talento. Cuando, hacía dos años, el equipo de matemáticas junior de la Técnica de Castlereagh se había llevado el premio de su sección en

la competencia, incluso el *Clarión* había reportado esta victoria como un resultado sorprendente. El año anterior, estos mismos “ases” habían salido en la portada del periódico de su ciudad local. Este año, el *Clarión* daba más por sentado sus hazañas.

—Solo la página dos, —comentó, desilusionado, uno de los compañeros de Canny.

Canny se quitó la chaqueta. El señor Grove, el director del departamento de matemáticas, le dijo: —Agnes Mochrie, puedes quitarte la chaqueta una vez que estemos de regreso en la escuela. Hasta ese momento debes recordar que representas a la institución.

Canny se volvió a colocar la chaqueta. Se quedó mirando al señor Grove, de quien era su alumna favorita, preguntándose cómo podría hacer para que él la dejara marcharse. Entonces, como ella quería lo que quería, y ya se estaba imaginando que partía con la maleta pegándole en las pantorrillas, Canny dijo lo primero que le vino a la mente, sin articular ninguno de los pasos por los que había llegado a esa conclusión. —No tengo que esperar el horario de visita, —explicó—. Podría irme ahora y me dejarían entrar.

—Por favor, empéñate en ser más coherente cuando hablas, Agnes, —dijo la señorita Venn, la profesora de historia, que había tenido que viajar al norte con el equipo porque no era apropiado que Canny se fuera de viaje sola con tres compañeros varones y con el director del departamento de matemáticas. (Esto había sido lo que se les había pasado por alto a los periódicos y a todos los demás, que la secundaria mixta que había ganado el Concurso Nacional de Matemáticas era la única escuela mixta con una *muchacha* en el equipo).

El señor Grove podía seguir con bastante facilidad los pensamientos de Canny, incluso cuando no eran matemáticos. Le explicó a la señorita Venn: —Agnes visita a Marli Vaiu todas las tardes después de la escuela.

Hubo una especie de pausa delicada que Canny entendió como compasión.

—Hay un ensayo para la entrega de premios esta mañana al que todos deben asistir, —dijo la señorita Venn—. Pero estoy segura de que te dejarán ir cuando termine.

Uno de los muchachos preguntó: —¿Ya han despachado nuestros boletines?

—Los depositaron el lunes en el buzón.

Canny no tenía nada que temer con respecto a su último boletín escolar. Era una buena estudiante, y sus maestros siempre la habían alentado. Y dado que era su último boletín, no se esperaba que mejorara un poco más.

Canny olvidó el boletín y se quedó con la mirada perdida en el espacio. Se preguntó cuántas de sus postales encontraría pegadas en el espejo por encima del rostro de Marli, un espejo por el cual Marli podía ver la ventana de la sala hospitalaria y las copas de los árboles que la junta directiva del hospital planeaba talar para hacerle lugar a una nueva playa de estacionamiento. Canny pensó en los árboles y en su destino, hasta que su mente quedó envuelta en una nube verde como si estuviese entre los árboles y les acabara de dar las malas noticias.

Canny estaba absorta en su reflexión, pero el señor Grove creyó que estaba estudiando las vigas del nuevo techo sobre las plataformas. Le hizo una pregunta sobre la construcción del techo, una de esas preguntas casuales y tentativas que le gustaba hacerle. —¿Qué es lo que hace que esas vigas sean tan fuertes? ¿Puedes adivinarlo, Agnes? —preguntó, y los tres compañeros de Canny se voltearon abruptamente, como si ella y el señor Grove hubieran comenzado a quitarse la ropa. Canny advirtió esta desaprobación, pero inmediatamente la hizo a un lado sin siquiera pensarlo. Les echó un buen vistazo a las vigas y, luego de un instante, le explicó con exactitud al señor Grove porqué eran fuertes, cruzando la mirada con él solo una vez para que su maestro le dijera la palabra que necesitaba, una palabra descriptiva que no conocía, pero que sabía que debía existir.

El señor Grove sonrió. Estaba orgulloso de ella. A Canny le gustaba ser su favorita, así que intentó esbozar una sonrisa y comentó: —El nuevo puente en Founderston...

En su entusiasmo, el señor Grove comenzó a hablar, por encima de ella. —Sí, el nuevo puente lo han construido basado en el mismo principio. Muy buena observación, Agnes.

El señor Grove había sido ingeniero en el ejército durante la Segunda Guerra Mundial y le apasionaban las aplicaciones prácticas de las matemáticas. En una ocasión ya famosa, le había gritado a una clase de noveno grado que las matemáticas podían salvarles la vida. (Había perdido una pierna a causa de un mal disparo de una unidad de artillería británica, y sus opiniones sobre la mortalidad y las matemáticas llevaban cierto peso).

—Pero el puente es más fuerte que el techo, —agregó Canny.

El puente más nuevo de Founderston había sido lo mejor del tour que habían realizado para visitar los puntos de interés de la capital. Era una magnífica obra de ingeniería, y el señor Grove había alentado a sus alumnos a apreciarlo a través de sus ojos llenos de admiración. Pero para Canny, el puente no era solo espléndido. Tenía algo Extra. Era la primera vez en la que había visto lo que ella llamaba su “Extra” añadido a un objeto. Se había preguntado si el Extra del puente nuevo era un atributo del río, el poderoso Sva, y solo había ido a parar junto a la estructura de la misma manera en la que los desechos flotantes se acumulan alrededor de los pilotes de los puentes cuando el río está crecido. No podía imaginarse cómo este Extra podría ser en realidad parte del puente, pero parecía estar allí *para* algo.

Solo recientemente Canny había caído en la cuenta de que, por lo general, nadie podía ver este “Extra”, a pesar de que se había aparecido en forma visible a otros al menos en una ocasión. Esto había ocurrido hacía tres años, en un viaje de familia. Canny y su hermanastro Sholto iban a la zaga de sus padres en la Ciudad Vieja de Founderston cuando la muchacha descubrió una línea garabateada en un muro de ladrillos manchado de hollín. Las letras de

tiza parecían tan corrientes que le había preguntado a Sholto si él también las veía, y si sabía lo que significaban.

—No sé qué es lo que dice. Tal vez sea griego. Las personas de la Ciudad Vieja solían hablar una especie de griego. Pero, ¿qué quieres decir con que si yo también lo puedo ver?

Canny no le respondió. Pero cuando regresaron a la casa, la muchacha buscó el alfabeto griego en una enciclopedia. La alfa, beta y delta griegas no se parecían en nada a la escritura de tiza. Y, de cualquier manera, ¿por qué ella vería fragmentos de griego que eran invisibles a todos los demás? Letras como hechas de escarcha espolvoreadas entre un par de postes de una tranquera en particular, o flotando como vilano de cardo por sobre la tribuna del hipódromo cuando ella iba de visita con la familia de Marli.

Canny era muy persistente cuando algo la desconcertaba y le había ido a plantear esta cuestión a Sholto nuevamente. Le preguntó: —¿Cómo te sentirías si pudieras ver cosas que los demás no pueden?

—Supongo que me sentiría muy orgulloso de mis poderes de percepción, —respondió Sholto—. Aunque espero que no demasiado orgulloso, porque tan cierto como que dos y dos son cuatro, a nadie le importa lo que no puede ver.

Canny se tranquilizó y a la vez sintió que la habían puesto en su sitio. Solo más tarde cayó en la cuenta de que Sholto había pensado que ella se refería a su facilidad con las matemáticas.

Ahora, el señor Grove decía: —Por supuesto que lo peor con lo que tiene que lidiar el techo de la estación es el Vendaval del Sur, mientras que un puente sobre el río Sva...—. Y continuó explicando el flujo turbulento y laminar, y Canny lo escuchaba porque era interesante, y porque no sabía cómo comenzar a explicarle que, cuando había visto el puente, había pensado que alguien le *había dicho* que fuera fuerte, de la misma manera en que su madre le decía que fuera valiente. Valiente con las vacunas, o cuando le limpiaron la herida la

vez que ella y Marli habían chocado el kart que ellas mismas habían fabricado y a Canny se le había caído una uña del pie. Canny ni siquiera lloraba, y su madre aún le decía: —Sé valiente—. Y, a veces, como ella no era ninguna madre del montón, sino que era Sisema Mochrie: —Sé más valiente de lo que eres—. Canny había observado el puente y pensado que alguien le había dicho que fuera más fuerte de lo que era, más fuerte que sus materiales y que su construcción.

El señor Grove continuaba hablando con entusiasmo cuando uno de los muchachos lo interrumpió: —Allí está nuestro autobús, señor.

El autobús escolar atravesó el asfalto lleno de baches del carril para recoger pasajeros meciéndose de lado a lado, acompañado por el chirrido de la suspensión. Detrás del autobús había un coche. Canny reconoció el Austin voluminoso y color beige de su padrastro. Su hermanastro, Sholto, estaba sentado al volante, y su madre iba en el asiento trasero, como si Sholto fuera su chofer.

En cuanto vio el coche, Canny salió apresurada a su encuentro. Su único pensamiento era arrojarse de lleno en este espacio repentino y desagradablemente estrecho entre su vida de hogar y escolar. No quería que su madre tuviera la oportunidad de bajarse del coche y decir algo que sus maestros y compañeros de equipo pudiesen escuchar. Algo característicamente insólito y arrogante.

Canny vio que su madre se había inclinado hacia adelante para impartir órdenes; le explicaba a Sholto lo que debía decirles a los maestros de su hermana. La muchacha saltó de la plataforma y corrió hacia el Austin, con la maleta golpeándole las pantorrillas. Oyó a la señorita Venn llamarla con voz tajante y exasperada.

Sholto abrió la puerta y sacó la mano para atraparla. El hombro de la muchacha chocó con la palma de su hermano, sacudiéndolos a los dos. —Espera un poco, amiga —le dijo, con voz casual y amistosa. Estaba intentando tranquilizarla. —Déjame poner tu maleta en el baúl.

Luego hablaré un instante con la señorita Venn—. Sholto cogió la maleta de las manos de Canny, abrió el baúl y la guardó. Se marchó. La señorita Venn le salió al encuentro entre los baches; el señor Grove solo había llegado cojeando hasta el extremo de la plataforma.

Sholto la saludó: —Hola, señorita Venn. Me agrada verla nuevamente. Mire, la madre de Akanesi ha concertado una cita con la directora y está nerviosa por la hora. Debido a que tenemos prisa, es mejor que ella venga conmigo. Puedo esquivar a los tranvías zigzagueando y llegar allí a tiempo.

La señorita Venn se veía aplacada. Sholto generalmente causaba ese efecto en las personas, sin importar la clase de noticias que viniera a comunicar. Era un joven apuesto, bienhablado, y la única vez que Canny había visto a alguien oponerse a Sholto con vigor había sido en la cancha de criquet cuando el lanzador del equipo contrario lo había enfrentado. Sholto siempre les había caído muy bien a los maestros, y era, además, exalumno de la Escuela Técnica de Castlereagh, el que había pronunciado el discurso de graduación, y el hijo de un profesor universitario, un izquierdista famoso por no tener pelos en la lengua, el cual había enviado tanto a su hijo como a su hijastra a la escuela técnica por su convicción de que la búsqueda de una ventaja elitista no era ventaja para nadie.

La señorita Venn respondió: —Por supuesto, Sholto, no pierdan más tiempo—. Saludó a Canny con la mano. La única forma en la que Canny pudo protestar fue encaramándose en el asiento delantero junto a Sholto, dejando a su madre sola en el asiento trasero.

Sholto arrancó el coche e hizo un giro en U, el vehículo dando tumbos al cruzar las vías de los tranvías. Se oyeron bocinazos. Sholto gesticuló con el rostro y con las manos pidiendo disculpas. Luego, avanzaron en la dirección del tráfico de regreso por la calle Comercial.

Canny miró a su madre por el espejo retrovisor.

Sisema Mochrie estaba sentada, sólida, imperturbable y majestuosa, mirando pasar las fachadas de los comercios.

—Ma, mañana es mi graduación, —dijo Canny—. ¿Qué te puede quedar por decirle a la directora?

—Tal vez quiera darle un sobre lleno de dinero, —contestó Sisema.

Canny cruzó la mirada con Sholto. El muchacho hizo una mueca y dijo: — Felicitaciones, niña. Estoy muy orgulloso de ti. Y, honestamente, sonó todo improvisado, a pesar de que no pude entender ni siquiera la mitad.

Canny recordó los micrófonos de radio y al técnico con su cabina de sonido portátil que había instalado en el corredor del magnífico salón de la Academia para Niñas de Founderston. Le habían dicho que iban a transmitir las rondas finales de la competencia, pero lo había olvidado por completo una vez que estuvo en el escenario. Por un instante, Canny ignoró a su madre, sentada en el asiento trasero como una bomba a punto de estallar, y le preguntó a Sholto cómo se oía en la radio.

—No sonabas en lo absoluto nerviosa o airosa, —respondió Sholto con aprobación.

—Me acabas de decir a lo que *no* sonaba. ¿Pero a qué sonaba?

—A una muchacha de dieciséis años de la Técnica de Castlereagh, —contestó Sholto. Luego sonrió —Y a una Sibila, como si en cualquier momento dejaras de dar una fórmula para pronunciar una profecía.

Sisema resopló. —Eres igual a tu padre, —le dijo.

Sholto permaneció en silencio. Canny aguardó. Su madre iba a decir “poético”, o posiblemente “un adulador”.

—Poético, —dijo Sisema.



Según la opinión de Sisema, Sholto era, por lo general, “igual a su padre”. Todo lo que decía Sisema, a pesar de no ser completamente un insulto, estaba calculado para cohibir a Sholto, para hacerlo sentir un poco ingenuo y peculiar.

Sholto aceleró el Austin para pasar un tranvía que cencerreaba por la amplia intersección frente a la escalinata del hospital público. Luego, cruzó en diagonal a la altura de la calle empinada y rodeada de robles que ascendía hasta la playa de estacionamiento detrás del hospital. A mitad de camino, se abría una pequeña callejuela que conducía a la entrada trasera de la sala donde se encontraba Marli.

Marli Vaiu era la mejor amiga de Canny, y la única persona a la que Canny le intentaba explicar lo que pensaba o sentía. La familia de Marli provenía de las Islas Shackle, al igual que la madre de Canny. Pero Sisema era la hija de un Jefe, y el padre de Marli había llegado a Southland después de la guerra para trabajar en la fábrica de conservas de pescado de Sandfly Point. Sisema y la madre de Marli se habían visto solo una vez, en una reunión de padres durante el primer año de las muchachas en la Técnica. La madre de Marli había reconocido instantáneamente a Sisema como realeza y la había tratado con gran respeto, para la gran sorpresa de sus hijas. La madre de Marli la había halagado, y Sisema había asumido un aire condescendiente pero cortés. Había quedado claro para ambas muchachas que las mujeres conocían muy bien sus respectivos lugares, los que habían trasladado intactos con ellas desde las Islas Shackle hasta Castlereagh, y que intentaban hacer lo mejor posible de una amistad que era desafortunada para una e incómoda para la otra. Canny y Marli eran las únicas muchachas ma'eu en la Técnica de Castlereagh. Todas las demás niñas ma'eu asistían a Santa Ana, una pequeña escuela católica. Pero la familia de Marli era cuáquera, debido a que los cuáqueros habían sido muy amables con el padre de Marli cuando este era un inmigrante recién llegado y solitario. Y Sisema, habiéndose casado con un hombre blanco de Southland, socialista y ateo, había considerado que lo más apropiado para ella era aceptar la

fe de la madre de su esposo y unirse a la Iglesia Ortodoxa del Sur. Estas decisiones religiosas habían casualmente juntado a Canny y a Marli, dos muchachas ma'eu, en una escuela predominantemente blanca (aunque la Técnica también contaba con un grupo de faesu, cuyas familias habían empezado a emigrar de sus pueblos aislados en el archipiélago del sudeste después de la guerra, para asentarse en las ciudades sureñas de Canning y Castlereagh).

Durante los primeros años de la amistad de Canny y Marli, Sisema se había encargado de recordarle a su hija de que no había necesidad de aferrarse a Marli solo porque las dos se parecían y hablaban de la misma manera. Le dijo que tenía plena confianza en que su hija finalmente se diera cuenta de que tenía mucho más en común con aquella muchacha cuyo padre era el editor del *Clarión*, o con aquella otra, cuya abuela era una congresista petulante. Esas eran muchachas con las que Canny podía compartir intelectualmente. Cada tanto, Sisema le insistía a su hija que buscase una amiga más adecuada, pero cuando Marli contrajo polio y permaneció durante semanas al borde de la muerte en la sala de aislamiento del hospital de Castlereagh, Sisema cedió sin decir palabra y nunca intentó separarlas nuevamente.

Canny había visitado a Marli diariamente durante diez meses, solo había dejado de ir por la competencia de matemáticas y una vez en la que se había resfriado, porque incluso los resfríos más leves eran una amenaza para los pulmones debilitados de Marli. Canny les había dicho que no a sus padres cuando planeaban las vacaciones. Ellos se habían marchado, y ella se había quedado con la abuela Mochrie y había visitado el hospital junto con la familia de Marli; allí colocaba una esterilla de *harakeke* al lado del pulmón de acero y cantaba canciones, tanto para Marli como junto con ella, a un ritmo adaptado al compás de la respiración asistida de estricta regularidad de su amiga. Sisema no solo había dejado de tratar de separar a Canny de su amiga inadecuada, incluso hasta había intentado compadecerse. Una vez, había comenzado a explicarle a Canny que comprendía el atractivo de visitar a alguien

que forzosamente debía permanecer inmóvil, aislada del mundo, y que siempre *estaría allí*. Pero al escuchar el “que siempre estaría allí”, Canny se había enarbolado, puesto los ojos en blanco, y se había marchado indignada, huyendo de las palabras de Sisema porque daban la impresión de que su madre estaba sugiriendo que su amiga nunca iba a mejorar.

...

SISEMA LE DIJO A SHOLTO QUE ESPERARA en el coche y condujo a Canny a la oficina de la directora.

Los pasillos del bloque administrativo eran desabridos y húmedos. Se percibía un olor de muchacho adolescente de fin de bimestre y de comienzos de verano; una combinación de sudor y gomina y calcetines sucios de lana. Era algo cotidiano para Canny, pero Sisema se cubrió la nariz con el reverso de su mano suave y perfumada.

En cuanto las vio, la secretaria de la escuela se puso de pie de un salto y llamó a la puerta de la directora. La abrió, murmuró algo, y se hizo a un lado para dejar pasar a Canny y a su madre a la oficina.

La directora bordeó el escritorio y estrechó la mano de Canny. La felicitó y pronunció un pequeño discurso sobre lo orgullosa que estaba la escuela de la actuación del grupo. Luego estrechó brevemente la mano de Sisema, y les pidió que tomaran asiento.

Sisema respondió que prefería quedarse de pie. Abrió la bolsa de gran tamaño que llevaba y sacó un abanico. Estaba hecho de *harakeke* decolorado e intrincadamente entrelazado. Lo utilizó en primera instancia para abanicarse; y la directora abrió una ventana. Luego, Sisema usó el abanico para gesticular, con gracia y vigor y con un señorío exótico.

—He venido con motivo del boletín escolar de mi hija, —comenzó Sisema, solemne.

Canny cayó en la cuenta de que su madre iba a empezar a hablar como si el inglés hubiera sido una ardua tarea que había logrado dominar únicamente para estas ocasiones.

Todo su porte indicaba que estaba haciendo un gran esfuerzo, y por consiguiente esperaba un trato acorde.

La directora comentó: —Es un muy buen boletín. Agnes es una de nuestros mejores estudiantes. No tendrá un rendimiento excelente en todas las asignaturas, pero justamente en el día de hoy creo que es muy improbable que encontremos a alguien dispuesto a quejarse al respecto.

Sisema no respondió. El abanico dejó de moverse. Canny observó cómo se expandían los orificios nasales de su madre.

—Es que...—comenzó a decir la directora, y luego tragó saliva. Volvió a preguntarle a la señora Mochrie si realmente no preferiría sentarse.

—¿Es que...? —apuntó Sisema.

—A la escuela se le solicitará escribir una carta de referencia para Agnes, y creo que es justo que Agnes sepa qué cosas podría contener esa carta.

—¿Por qué escribiría usted una carta sobre mi hija?

—Bueno, para el ingreso a la universidad, por supuesto.

El abanico comenzó a agitarse nuevamente. Ahora el aire volvía a tener permiso para circular.

Canny aspiró profundo y dijo: —¿Por qué tienen que hablar sobre mí?

—Akanesi. Para eso es esta cita, —respondió Sisema—, para hablar de ti.

—Pero ni siquiera he tenido la oportunidad de leer mi boletín escolar.

—Supongo que tu madre lo ha traído aquí con ella.

Sisema negó con la cabeza.

—Vaya, —dijo la directora. —Realmente creo que deberías verlo Agnes, antes de proceder.

—No quiero que mi hija lea el boletín que usted escribió. Mi hija no necesita enterarse de todo eso. Todo eso que usted piensa, —respondió Sisema, en un tono ponderoso.

—Si el boletín dice algo con lo que no estoy de acuerdo, podría defenderme si me importara hacerlo, —contestó Canny.

Sisema se volvió hacia ella. —Pero no te importará. *No* te importa.

—Lo cual es parte de lo que trato de decir, —agregó la directora—. Usted debe darse cuenta, señora Mochrie, de las cualidades en el carácter de su hija que llevaron a sus maestros a que creyeran necesario plantear su preocupación con la familia.

—¿Qué es lo que he hecho? —preguntó Canny.

La oficina estaba en silencio, con la excepción del sonido de una pelota repiqueteando sobre el hormigón que les llegaba del exterior acompañado por los incesantes gritos de los aficionados, todo muy habitual.

—Cuando llegué a este país desde las islas, —comenzó Sisema—, el gobierno me dio dinero y un buen trabajo gubernamental. Iba a la ciudad con mi cheque como todas las otras muchachas que trabajaban en el gobierno o en las fuerzas armadas, e intentaba comprar ropa. Intentaba comprar zapatos. Pero tenía los pies demasiado anchos para todos los bonitos zapatos de los comercios. Y las dependientas se reían de mí por lo bajo, como si el hecho de tener pies grandes me hiciera una persona lasciva.

La directora había empalidecido. —Señora Mochrie, —le rogó—. Es solo que creemos que Agnes debe esforzarse más, por su propio bien, para encajar con los otros jóvenes. Eso es todo lo que intentamos decir. Estamos preocupados por ella.

Sisema inhaló, una bocanada larga y lenta, y en algún momento en el medio de ello, la directora pareció ella misma quedarse sin aliento como si Sisema hubiese aspirado en sus pulmones todo el aire de la habitación. Una vez que la directora había sido silenciada, Sisema prosiguió: —Lo que *yo* quiero decir, es que no debería andar asumiendo cosas desagradables,

como esas dependientas. Quisiera pensar que las diferencias en la procedencia de Akanesi habrían sido tomadas en consideración—. Había dejado de pretender que su inglés no era bueno.

La directora se ruborizó y exclamó: —¡Tenemos niños de todas las procedencias en esta escuela! Nuestra evaluación de las dificultades de Agnes no tiene que ver en lo más mínimo con su origen. A donde quiera que la vida la lleve, siempre habrá exigencias.

—Quisiera pensar, —Sisema continuó—, que la escuela se adaptaría a las necesidades de sus alumnos, de la misma manera en que mi vestido se adapta a mi cuerpo, y no mi cuerpo al vestido.

Canny notó cómo la mirada de la directora se desviaba momentáneamente, sobresaltada, al busto voluminoso de su madre y luego a las caderas redondeadas y a la cintura desproporcionadamente pequeña y ceñida por un cinturón. Sisema esbozó una sonrisa afectada, y reacomodó su cuerpo y las medias de seda dejaron escapar un sonido sibilante al rozarse.

El rostro de la directora se veía ahora de un tono rosado subido. —No estamos diciendo que pretendemos que Agnes gane concursos de popularidad. Pero a ella no le interesa agradarle a nadie.

—Ah. Están cometiendo un error, —dijo Sisema, en tono monótono, como si estuviera a punto de decir una mentira y la necesidad de hacerlo la llenase de tanto desdén que tenía que demostrarlo. —Es solo que el rostro de Akanesi no se mueve. Tiene los músculos dañados. Esa es la razón por la que no sonrío como una muchacha normal. Durante el parto, uno de los doctores tuvo un accidente con el fórceps cuando trataba de extraerla.

La directora se miró los dedos, que golpeteaban sobre una carpeta. Parecía estar muy avergonzada. —Sea cual fuese el caso, creo que al menos debería conversarlo con el profesor Mochrie.

Sisema blandió el abanico. La fibra blanca y elegante brilló bajo la luz. —Mi esposo, el profesor Mochrie, no es el padre de Akanesi.

Canny estaba tan pasmada que le zumbaban los oídos. El desestimar a su padraastro era casi lo más cercano a su verdadero padre que le había escuchado decir a su madre.

Apenas tuvo tiempo de recuperar el aliento cuando la directora dijo: —Entonces, ¿tal vez al padre de Akanesi le gustaría participar de esta conversación? —Tenía un brillo feroz en los ojos. Se había cansado de sentirse amedrentada y ahora contraatacaba.

La madre de Canny permaneció inmóvil. Parecía no estar respirando. Luego contestó: —Tal vez un día él lo haga. —Una pausa—. Pero a usted no le gustaría en lo más mínimo.

Y luego las dos mujeres quedaron mirándose fijamente. Finalmente, la directora dijo: —Debería dejar que Akanesi lea el boletín. Y entonces usted podría conversarlo con ella en lugar de simplemente cuestionarlo.

—Usted redacta una especie de maldición y luego me dice que se la muestre a mi hija, —contestó Sisema.

—Lamento mucho que lo interprete de esa manera, señora Mochrie. —La directora se puso de pie para indicar que la entrevista había terminado. La miró a Canny, se sonrojó nuevamente, y le dijo: —Estamos más que orgullosos de tus logros en la competencia, Agnes. Y todos creemos que algún día harás algo asombroso. —Le ofreció a Canny su mano fría. Canny la tomó y la estrechó, y luego siguió a su madre fuera de la oficina.

ENTRE EL PATIO Y LA PLAYA DE ESTACIONAMIENTO, donde había menos posibilidades de que la pudieran oír sus compañeros o Sholto, Canny asió a su madre del brazo y le dijo: —Detesto la forma en que hablas de mí.

—Pero a eso fui.

—Detesto cuando intentas justificarme. Lo que dijiste del parto con fórceps fue una mentira.

—Es para desconcertarlos. No se merecen explicaciones. Eres una buena muchacha con buenas notas y un día ya no tendrás que soportar todas estas pruebas y exámenes.

—¡Madre! —Canny plantó los pies, pero Sisema no se detuvo. Se separó de su hija y continuó caminando, abanicándose con una mano y con la otra oprimiéndose el pecho a la altura del escote como si sufriera de acidez estomacal.

Canny corrió para alcanzarla. —¿Mi padre aún vive?

Habían llegado al coche y a Sholto, que había abierto los ojos de par en par al oír la pregunta de Canny.

—Solo mencioné a tu padre para incomodar a esa tonta mujer.

—¿En serio? —preguntó Canny, desconfiada.

Sholto se corrió del paso de Sisema y simultáneamente le abrió la puerta del coche con destreza.

—Sí, por supuesto. Tu padre está muerto. Se le salieron los brazos. Nadie puede sobrevivir a eso.

Sisema le lanzó una mirada a su hijastro. —Voy a ir caminando al centro, —le dijo, y luego dejó entrever su sufrimiento—. Antes de acudir a mis otras citas creo que necesito ir a la iglesia. Puedes llevarla a tu hermana al hospital para que visite a su amiga.

Canny abrió la boca para mencionar el ensayo de la entrega de premios y luego la cerró nuevamente. Sisema la besó en ambas mejillas, una demostración de lealtad y posesión más que de cariño. Descendió por la colina con pasos cómodos, atrayendo la mirada de algunos muchachos del último ciclo con su bamboleante caminar.

Canny subió al coche junto a Sholto y permanecieron sentados en silencio por un tiempo, recobrando la calma. Finalmente: —¡Madre mía! —exclamó Sholto.



—No pude hacer que me dijera nada más, —Canny le contó—. Habló de mi padre como si estuviese vivo.

—Tu madre es la persona más evasiva del mundo, —dijo Sholto, queriendo decirle que no era culpa de ella no haber obtenido más información de Sisema. —¿Por qué discutió con la directora, de todos modos?

—Aparentemente hay algo que está mal conmigo, —respondió Canny.

Sholto arrancó el coche y condujo fuera del predio escolar, y cuando ya casi habían llegado al hospital, Canny cayó en la cuenta de que él no había respondido nada a su comentario. Estacionaron bajo los robles, justo un poco más allá de la callejuela que conducía a la parte trasera de la sala de Marli. Sholto le dijo que se echaría una siestecita. —Lamento informarte que aún nos quedan por hacer otras tareas complicadas en el día de hoy, pero no te diré nada hasta que hayas visto a Marli. —Se recostó en el asiento y clavó una de sus grandes y cuadradas rodillas bajo el volante.

—Sholto, —dijo Canny—, ¿Se te olvidó ser amable?

—¿Qué?

—Cuando te dije que algo estaba mal conmigo, deberías haber dicho algo agradable, como que de todo hay en la viña del Señor.

—De todo hay en la viña del Señor, —contestó Sholto, y cerró los ojos.

## BIBLIOGRAPHY

- Adelman, Clem. "The Language of Teenage Groups", in *They Don't Speak Our Language*. Sinclair Rogers (ed.). London: Arnold, 1976, 80-106.
- Aixelá, Javier Franco. "Culture-specific Items in Translation", in *Translation, Power, Subversion*. Román Álvarez, M. Carmen-África Vidal (eds). Clevedon, Bristol, and Adelaide: Multilingual Matters, 1996, 52-78.
- Anderson, Jean, Carolina Miranda and Barbara Pezzotti (eds). *The Foreign in International Crime Fiction. Transcultural Representations*. London and New York: Continuum/Bloomsbury, 2012.
- Anderson, Jean. "Strategies for Strangeness: Crime Fiction, Translation and the Mediation of 'National' Cultures", in *The Translator*. 22:2, 2016, 221-231.
- Attardo, Salvatore. "A Primer for the Linguistics of Humor", in *The Primer of Humor Research*. Victor Raskin (ed.). Berlin: De Gruyter Mouton, 2008, 101-156.
- Attardo, Salvatore (ed.). *Encyclopedia of Humor Studies*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2014.
- Baker, Mona. "Reframing Conflict in Translation", in *Critical Readings in Translation Studies*. Mona Baker (ed.). London and New York: Routledge, 2010, 113-129.
- Blake, Barry J. *Playing with Words: Humour in the English Language*. London: Equinox Publishing, 2007.
- Blake, William. *The Poetical Works*. John Sampson (ed.). London and New York: Oxford University Press, 1908.
- *Obra Completa en Poesía. Tomo 1. Edición Bilingüe*. Pablo Mané Garzon (trans.) Barcelona: Ediciones 29, 1980.
- Blanc, Natalia. "Literatura infantil y juvenil: creció un 15% la niña bonita de la industria editorial", in *La Nación*, 3 August 2016. <http://www.lanacion.com.ar/1924245->

- literatura-infantil-y-juvenil-crecio-un-15-la-nina-bonita-de-la-industria-editorial, accessed 30 July 2017.
- Bucher, Katherine and M. Lee Manning. *Young Adult Literature: Exploration, Evaluation, and Appreciation*. Upper Saddle River: Pearson, Merrill, Prentice Hall, 2006.
- Calabrese Steimberg, Laura. “Lengua y mercado en el mundo hispanohablante: un acercamiento al estado de la traducción literaria”, in *Lingüística Antverpiensia. New series- Themes in Translation Studies*. 2, 2003, 205-217.
- Calvo, Javier. *El fantasma en el libro: la vida en un mundo de traducciones*. Barcelona: Editorial Planeta, 2016.
- Carbonell, Ovidio. “The Exotic Space of Cultural Translation”, in *Translation, Power, Subversion*. Roman Álvarez, M. Carmen-África Vidal (eds). Clevedon, Bristol, and Adelaide: Multilingual Matters, 1996, 79-98.
- Cart, Michael. “From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature”, in *Voices from the Middle*. 9:2, 2001, 95-97.
- . “The Value of Young Adult Literature”. White Paper. Adopted by YALSA’s Board of Directors, 2008. <http://www.ala.org/yalsa/guidelines/whitepapers/yalit>, accessed 7 June 2016.
- Castro, Matías. “Niños y jóvenes sostienen al libro en Uruguay”, in *El Observador*, 28 September 2016. <http://www.elobservador.com.uy/ninos-y-jovenes-sostienen-al-libro-uruguay-n977412>, accessed 18 June 2017.
- Caywood, Carolyn. “Teens in Translation”, in *School Library Journal*. 40:6, 1994, 61.
- Concise Oxford Companion to English Literature*. Dinah Birch and Katy Hooper (eds). Online: Oxford University Press, 2013.
- Concise Oxford English Dictionary*. Bungay: Oxford University Press, 2001.
- Cortázar, Julio. “No hay peor sordo que el que”, in *La vuelta al día en ochenta mundos*.

- Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1968, 93-100.
- Davies, Eirlys E. “A Goblin or a Dirty Nose?”, in *The Translator*. 9:1, 2003 65-100.
- Díaz Pérez, Francisco Javier. “Relevance Theory and Translation: Translating Puns in Spanish Film Titles into English”, in *Journal of Pragmatics*. 70, 2004, 108-129.
- Falconer, Rachel. “Cross-reading and Crossover Books”, in *Children’s Literature: Approaches and Territories*. Janet Maybin and Nicola J. Watson (eds). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, 366-379.
- “Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon”, in *The Routledge Companion to Children’s Literature*. David Rudd (ed.). London: Routledge, 2010, 87-99.
- Feenet, Nolan. “The 8 Habits of Highly Successful Young-Adult Fiction Authors”, in *The Atlantic*, 22 October 2013.
- <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/10/the-8-habits-of-highly-successful-young-adult-fiction-authors/280722/>, accessed 24 May 2016.
- Fernandes, Lincoln. “Translations of Names in Children’s Fantasy Literature: Bringing the Young Reader into Play”, in *New Voices in Translation Studies* 2. 2006, 44-57.
- Ferriss, Suzanne and Mallory Young (eds). *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*. New York and Abingdon: Routledge, 2006.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Jane E. Lewin (trans.) Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press, 1997.
- García, Antero. *Critical Foundations in Young Adult Literature. Challenging Genres*. P.L. Thomas (ed.). Rotterdam: Sense Publishers, 2013.
- García, Javier. “Nuevo boom: El triunfo de la literatura juvenil”, in *La Tercera*, 20 December 2014. <http://www.latercera.com/noticia/nuevo-boom-el-triunfo-de-la-literatura-juvenil/>, accessed 25 June 2017.

- Gentzler, Edwin. *Translation and Identity in the Americas. New Directions in Translation Theory*. Abingdon: Routledge, 2008.
- Gerber, Leah. “Paratextual Mediation in Translation: Translating the Titles of Australian Children’s Fiction into German, 1945 – the Present”, in *Monash University Linguistics Papers*. 6:1, 2008, 41–50.
- Harper Collins Publishers New Zealand Website.  
<http://www.harpercollins.co.nz/9780732281946/dreamquake/>, accessed 31 March 2018.
- Hilton, Mary and Maria Nikolajeva (eds). *Contemporary Adolescent Literature and Culture: The Emergent Adult*. Burlington: Ashgate, 2012.
- Horrell, Georgie. “Transgression and Transition”, in *Contemporary Adolescent Literature and Culture: The Emergent Adult*. Mary Hilton and Maria Nikolajeva (eds). Burlington: Ashgate, 2012, 47-59.
- Hualde, José Ignacio. *Introducción a la Lingüística Hispánica*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Jaleniauskiene, Evelina and Vilma Cicelyte. “The Strategies for Translating Proper Names in Children’s Literature”, in *Studies About Languages*. 15, 2009, 31-42.
- Jenkins, Elwyn. “Reading Outside the Lines: Peritext and Authenticity in South African Children’s Books”, in *The Lion and the Unicorn*. 25:1, 2001, 115-127.
- Jones, Francis R. “The Translation of Poetry”, in *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Kirsten Malmkjoer (ed.). Online: Oxford Handbooks Online, 2012, 1-12.
- Klitgard, Ida. “Taking the Pun by the Horns. The Translation of Wordplay in James Joyce”, in *Target*. 17:1, 2005, 71-92.
- Knox, Elizabeth. *Dreamhunter*. Sydney: Fourth Estate, 2005.
- . *Dreamquake*. Sydney: Fourth Estate, 2007.

- *Mortal Fire*. Wellington: Gecko Press, 2013.
- Elizabeth Knox Website, <https://www.elizabethknox.com/>, accessed 4 February 2016.
- “Fate, Time Travel, and Truth-telling: The Dreamhunter Duet”, in *Elizabeth Knox’s Website*. <https://www.elizabethknox.com/archives/2011/11/07/fate-time-travel-and-truth-telling-the-dreamhunter-duet/>, accessed 27 May 2018.
- Lafuente, Elia Michelle. “Nationhood, Struggle, and Identity”, in *Contemporary Adolescent Literature and Culture: The Emergent Adult*. Mary Hilton and Maria Nikolajeva (eds). Burlington: Ashgate, 2012, 33-45.
- Larsen, David. “Elizabeth Knox: Southland Tales”, in *The Listener*, 31 May 2013. <https://www.noted.co.nz/archive/listener-nz-2013/elizabeth-knox-southland-tales/>, accessed 30 March 2016.
- Lefevere, André. *Translating Literature: The German Tradition from Luther to Rosenzweig*. Assen: Var Gorcum, 1977.
- “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature”, in *Modern Language Studies*. 12:4, 1982, 3-20.
- *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: Modern Language Association of America, 1992a.
- *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992b.
- León, Gonzalo. “Los caminos de la literatura infantil y juvenil: ¿lo mejor está por venir?”, in *Infobae*, 29 July 2017. <http://www.infobae.com/cultura/2017/07/05/los-caminos-de-la-literatura-infantil-y-juvenil-lo-mejor-esta-por-venir/>, accessed 15 August 2017.
- Low, Peter. “Translating Songs that Rhyme”, in *Perspectives: Studies in Translatology*. 16:1/2, 2008, 1-20.

——— “Translating Jokes and Puns”, in *Perspectives: Studies in Translatology*. 19:1, 2011, 59-70.

Marín, Maribel. “El español de todos y de nadie”, in *El País*, 26 August 2016.

[https://elpais.com/cultura/2016/08/26/babelia/1472199140\\_766881.html](https://elpais.com/cultura/2016/08/26/babelia/1472199140_766881.html), accessed 30 June 2017.

Matthews, Philip. “Elizabeth Knox”, in *The Listener*, 18 June 2005.

<https://www.noted.co.nz/archive/listener-nz-2005/elizabeth-knox/>, accessed 31 May 2016.

McDougall, Kirsten. “Mythologies and Magic - the World of Mortal Fire”, in *The Invisible Writer*, 6 June 2013. <https://invisiblerider.wordpress.com/2013/06/06/mythologies-and-magic-the-world-of-mortal-fire/>, accessed 4 April 2016.

McLintock, Alexander H. *An Encyclopaedia of New Zealand*. Online: 1966.

<https://teara.govt.nz/en/1966/golden-bay>, accessed 20 December 2017.

Miles, Geoffrey. “Utopia”, in *A Made-Up Place. New Zealand in Young Adult Literature*.

Anna Jackson, Geoffrey Miles, Harry Ricketts, Tatjana Schaefer and Kathryn Walls (eds) Wellington: Victoria University Press, 2011, 87-111.

Ministry of Culture and Sports Website. Government of Spain. “Los libros más vendidos en España en 2016”, 23 January 2017.

<http://www.mecd.gob.es/cultura/areas/libro/mc/observatoriolect/destacados/2017/enero/mundo-libro/librosvendidos2016.html>, accessed 30 June 2017.

Miskin, Kristana. “YA Literature in Translation: A Batch of Batchelder Honorees”, in *The ALAN Review*. 39:1, 2011, 67-75.

Neetescuela Website. “Los libros más vendidos en el 2014 en Argentina”.

<https://neetescuela.org/los-libros-mas-vendidos-en-el-2014-en-argentina/>, accessed 25 May 2017.

- Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. Exeter: Prentice Hall, 1988.
- Nord, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome, 1997.
- “Proper Names in Translation for Children: *Alice in Wonderland* as a Case in Point”, in *Meta*. 48:1-2, 2003, 182-193.
- “Nueva Zelanda: de norte a sur, destino de moda”, in *Ámbito Financiero*, 25 April 2017. <http://www.ambito.com/880410-nueva-zelanda-de-norte-a-sur-destino-de-moda>, accessed 15 June 2017.
- Peterson, Valerie. “Young Adult and New Adult Book Markets”, in *The Balance*, 8 January 2018. <https://www.thebalance.com/the-young-adult-book-market-2799954>, accessed 25 March 2018.
- Plano Informativo Website. “Los 10 libros más vendidos en México”, 10 August 2013. <http://planoinformativo.com/273542/los-10-libros-mas-vendidos-en-mexico-nacionales>, accessed 30 June 2017.
- Pool, Daniel. *What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew: Fascinating Facts of Daily Life in the Nineteenth Century*. London: Robinson Publishing, 1998.
- Puurtinen, Tiina. “Translation of Children’s Literature”, in *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Keith Brown (ed.). Online: Elsevier Science, 2006, 314-316.
- Reiss, Katharina and Hans J. Vermeer. *Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained*. Abingdon and New York: Routledge, 2014.
- Sabogal, Winston Manrique. “La venta de libros de literatura se desploma en España”, in *El País*, 30 June 2015. [http://elpais.com/cultura/2015/06/30/actualidad/1435650757\\_013490.html](http://elpais.com/cultura/2015/06/30/actualidad/1435650757_013490.html), accessed 21 June 2017.
- Scott, Benjamin. “Writing Fiction for Young Adults”. Online Course. Oxford University.



<https://www.conted.ox.ac.uk/courses/writing-fiction-for-young-adults-online>,  
accessed 5 June 2016.

Seelinger Trites, Roberta. *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

Shavit, Zohar. "The Ambivalent Status of Texts: The Case of Children's Literature", in *Poetics Today*. 1:3, 1980, 75-86.

Sperber, Dan and Deirdre Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*.  
Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers, 1995.

Squires, Claire. "Marketing at the Millennium", in *Children's Literature: Approaches and Territories*. Janet Maybin and Nicola J. Watson (eds). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, 183-197.

Stampler, Laura. "Adult Book Sales are Down and Young Adult Soars in 2014", in *Time Business*, 17 December 2014. <http://time.com/3636601/young-adult-book-sales-2014/>,  
accessed 3 August 2016.

Statistic Brain. "Total Harry Potter Franchise Revenue", 12 September 2016.  
<http://www.statisticbrain.com/total-harry-potter-franchise-revenue/>, accessed 4  
February 2017.

Stephens, Jonathan. "Young Adult: A Book by Any Other Name...: Defining the Genre", in *The ALAN Review*. 35:1, 2007, 34-42.

Strickland, Ashley. "A Brief History of Young Adult Literature", in *CNN*, 15 October 2013.  
<http://edition.cnn.com/2013/10/15/living/young-adult-fiction-evolution/>, accessed 15  
June 2016.

Tennyson, Alfred, Lord. *Tennyson. Selected Poetry*. Norman Page (ed.). London:  
Routledge, 1995.

- Tomkins, Richard. "Dinner, Supper or Tea?", in *Financial Times*, 7 October 2006.  
<https://www.ft.com/content/cddae7d0-552b-11db-acba-0000779e2340>, accessed 31 May 2017.
- Tymoczko, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St Jerome, 1999.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London and New York: Routledge, 1995.
- Wilton, Caren. "Found in Translation", in *The Listener*, 17 January 2009.  
<https://www.noted.co.nz/archive/listener-nz-2009/found-in-translation/>, accessed 24 July 2016.
- Yang, Lihua. "Treatment of Cultural Differences in Translation", in *Studies in Literature and Language*. 8:1, 2014, 39-42.
- Zabalbeascoa Terrán, Patrick. "Humor and Translation: an Interdiscipline", in *Humour*. 18:2, 2005, 185-207.