



DOBLE GRADO EN RELACIONES INTERNACIONALES Y  
TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**MANIPULACIÓN EN LA TRADUCCIÓN DE  
*OLIVER TWIST* AL ESPAÑOL**

Autora: Andrea López López-Alonso

Directora: Carmen Francí Ventosa

Madrid

Junio 2017

# Índice

Finalidad y motivos .....	2
Estado de la cuestión y marco teórico .....	4
Objetivos y preguntas .....	5
Metodología.....	6
Análisis y discusión .....	8
I Del autor y la obra .....	10
II. Comparaciones.....	12
A) Análisis del capítulo I: <i>Treats of the Place where Oliver was born, and of the Circumstances attending his Birth</i> .....	12
B) Análisis del capítulo XVI: <i>What became of Oliver after he had been claimed by Nancy</i> .....	20
C) Análisis del capítulo XLV: <i>Fatal Consequences</i> .....	29
Conclusiones.....	35
Bibliografía .....	36

## **Finalidad y motivos**

El tema del trabajo se ha escogido por ser la censura en el mundo de la traducción literaria un tema del que poco se habla a lo largo de los estudios de traducción para el enorme potencial de estudio que tras él se esconde. Cuando uno atisba, aunque sea de lejos, el potencial de esta temática, difícil es no preguntarse qué hay detrás o interesarse por aprender algo más.

Se ha considerado que el mundo de la traducción nunca puede estar separado de las áreas de estudio relativas a la censura o a la adaptación, puesto que, en muchas ocasiones y ya sea de manera directa o indirecta, deliberada o inocente, son dos áreas de estudio que no pueden disociarse. Uno podría llegar a considerar incluso que la traducción en sí misma no es más que una adaptación, no con matices peyorativos, por supuesto, sino por mera observación de la técnica: si se traslada un texto de una lengua de origen a una lengua meta, será entonces una adaptación de un contenido concebido para un público hacia otro de características lingüísticas diferentes.

Muchos son los motivos por los que, en el idioma español (como en el resto), se han visto las obras literarias censuradas a lo largo de los siglos, y esto se aplica tanto a originales como a traducciones. Sea censura o manipulación, supresión de párrafos que aparecen en los originales o modificación de términos para evitar herir la sensibilidad de algunos colectivos, es preciso que se conozcan los motivos por los que estas técnicas se han venido aplicando en el tiempo, así como el mayor o menor acierto de las mismas en su procedimiento y en su resultado.

Para este trabajo de fin de grado en particular, se ha decidido estudiar estos procesos, si los hubiera, en las traducciones de la obra que lleva por título *Oliver Twist*, de Charles Dickens, redactada por el inglés en 1846 y traducida en múltiples ocasiones al castellano (en este trabajo se hará uso de los términos «español» y «castellano» de manera indistinta para referirse a la variante lingüística de la lengua hablada en el territorio del Estado español).

La elección de esta obra tuvo lugar por la universalidad de la misma, el gran número de veces que esta ha sido traducida al español y las muchas adaptaciones que de ella se han realizado, tanto para el público adulto como para el infantil y juvenil, como ha sido costumbre también en otras obras de Dickens.

A título personal, la obra es una de esas lecturas en las que uno no puede evitar involucrarse, de emotivo desarrollo, logradas y detalladas descripciones, y que mantiene al lector atento en todo momento, cosa que hace que se quiera saber más de las distintas ocasiones y modos en los que se ha presentado al público hispanohablante.

## **Estado de la cuestión y marco teórico**

Es más que evidente que hay muchos estudios en español sobre la censura, pero no tanto sobre las implicaciones de esta en la traducción. La gran mayoría, como, por otro lado, resulta también lógico y comprensible, tienen relación con la producción artística y literaria durante los años del franquismo, y no tanto con traducciones de obras extranjeras como con censuras directamente en obras redactadas en español en el original. Por ello, para este trabajo se han tomado como bibliografía documentos en los que se teoriza sobre la censura y la manipulación directamente, así como algunas de las más extendidas teorías de traductores relacionadas con el tema.

La escasez de documentos que relacionan la traducción con la censura o manipulación de las obras literarias no logra más que aumentar el interés sobre el asunto. Además, en el caso que aquí nos concierne, son muchas las veces que la obra se ha traducido a nuestra lengua, dados su universalidad e interés, por lo que se han producido adaptaciones y casos de censura, en ocasiones deliberada y en otras no, que son dignos de ser observados y estudiados. Al mismo tiempo, no podremos dejar de lado al contexto, tan amigo del traductor, y en el que se incluyen cultura y literatura, lo que puede influir, y de hecho influye, en las decisiones terminológicas y fraseológicas de los distintos traductores a lo largo de los años.

En cuanto al marco teórico, se pretende realizar este trabajo mediante comparativas de algunas de las traducciones y adaptaciones de la obra a la lengua española, con los casos más llamativos junto al original, atestiguando una evolución en las traducciones de la obra. Estas comparaciones nos ayudarán a comprender los motivos por los que se decide escoger una opción de traducción sobre otra, con apoyo del contexto histórico y de obras que hayan estudiado la censura en la traducción previamente. Se presentarán las reflexiones de autores expertos en materia de manipulación y censura, tales como Abellán o Lefevre, para que sirvan de guía y referente de estudio y contextualización.

## Objetivos y preguntas

Antes de embarcarnos en la tarea del análisis minucioso de la obra y de sus traducciones, conviene plantearse cuáles son los objetivos que se quieren alcanzar o las preguntas que se tendrían que resolver al finalizar el trabajo.

En este caso, el objetivo es claro: descubrir cuáles son los casos de censura o manipulación en algunas de las traducciones al castellano de la obra de *Oliver Twist* y qué es lo que los motivó, en caso de haber sido conscientes. Asimismo, se pretende analizar cuál ha sido el objeto de tal censura, si, pongamos por caso, se encuentra en las descripciones de los caracteres de los personajes o en personajes en particular por sus características individuales (el hecho de ser mujer o de ser judío, por ejemplo), porque podría resultar lógico que, en alguna época, al no estar la sociedad española y la inglesa al mismo nivel tecnológico o político, se hubiese en esta considerado que algunos de los elementos de Dickens no resultaban «adecuados» o «de buen gusto».

Por lo tanto, las preguntas que surgen antes de comenzar con el grueso del trabajo son las siguientes: ¿hay casos de censura o manipulación en las traducciones al español de la obra *Oliver Twist*? ¿Cuáles? ¿Por qué y cuándo surgen? ¿Tienen justificación o, por el contrario, no deberían haberse producido? A todas ellas pretendemos dar respuesta al concluir con el análisis de las distintas traducciones, que será la mayor parte de este trabajo.

## **Metodología**

Para lograr alcanzar los objetivos que se han marcado en este Trabajo de Fin de Grado se hará uso de las técnicas habituales de investigación académica, recopilando una serie de fuentes bibliográficas pertinentes para el estudio de la materia, que servirán como guía y marco para el análisis de seis de las traducciones al español que de la obra se han hecho a lo largo de los años.

Con el objetivo de extraer el máximo provecho de esta investigación, se analizarán, en orden cronológico, diferentes fragmentos de seis traducciones de la obra de Dickens, siendo la primera de 1883, cuando la obra se estrena en castellano, y la sexta y última, publicada en 2016, la más reciente. En principio, parece evidente que esta es la que se podría utilizar como referencia o traducción más acertada, carente de la manipulación que pueda aparecer en ejemplares más antiguos, será en la conclusión del trabajo cuando se confirme o desmienta este planteamiento inicial.

Al mismo tiempo, resulta imprescindible situar la obra literaria en su contexto, y este es la cultura, en su estrecha relación con la literatura. Con esto se quiere decir lo siguiente: consideramos que la cultura es un sistema de sistemas, lo que quiere decir que en ella se incluyen infinidad de subsecciones que dependen de la cultura en sí misma, y de las que a su vez ella se retroalimenta para formar el contexto en el que todos los seres humanos en sociedad nos situamos, cada cual en el suyo (Lefevere, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, 1992).

La literatura es, por tanto, uno de estos sistemas que forman la cultura, cosa que hace de ella una unidad que no se comprende ni recibe de igual manera dentro y fuera de unas fronteras culturales determinadas. Literatura y cultura se influyen mutuamente. Se intuye así que una misma obra no se va a recibir de igual manera por dos públicos de culturas diferentes, y es aquí cuando debemos mencionar las normas fundamentales del sistema cultural: entorno profesional, poderes fácticos y papel del autor y destinatario. El entorno profesional se refiere a todas aquellas personas que establecen los cánones que deben seguir las obras publicadas, es decir, editores, traductores, críticos, periodistas, etc., sin los que ninguna obra saldría a la luz, y que son también mano ejecutora de toda actitud censuradora que pueda aparecer. Con poderes fácticos, Lefevere se refiere a las élites e instituciones que representan un papel más que esencial a la hora de censurar o decidir sobre publicaciones, son sus paradigmas y principios base de sus decisiones, y

representan una clara herramienta de control. En cuanto a la última de las normas, tan sólo queda añadir que tanto autor como destinatario pasan, una vez publicada la obra y completada su conexión, a formar parte de un mismo estatus cultural determinado, entran en un mismo sistema (Lefevere, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, 1992).

En cuanto a lo que se entiende por censura, la definición más extendida en los estudios en España es la de Manuel Abellán: «por censura hay que entender el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeras de la obra de un escritor —con anterioridad a su publicación— supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor» (Abellán, 1982). En esta definición se da por hecho que el material o la obra censurados, con las supresiones o modificaciones de la censura, circula entre el público, pero no hay que olvidar que también debería de incluirse en la definición aquellas obras censuradas que nunca vieron la luz, o la vieron años después de su publicación original (De Blas, 1999).

Una vez observado todo lo anterior, situar en contexto la obra de Dickens, igual que las distintas traducciones seleccionadas, resulta imprescindible para comprender aún mejor las circunstancias que llevan a que aparezcan las diferencias en las traducciones que se mostrarán en este documento y, teniendo en cuenta la clasificación de Lefevere y la definición de Abellán, podremos concluir afirmando la existencia o no de casos de censura y de manipulación en las diferentes versiones de la obra.

## **Análisis y discusión**

Una vez establecidas las pautas principales para la redacción de este documento, así como su motivación y las principales cuestiones del contexto y la metodología de trabajo, procedemos a redactar el grueso del mismo.

Resulta no poco habitual que tradicionalmente se considere a las traducciones como fieles reproducciones del texto en la lengua original, sin embargo, en la práctica, lo que sucede es que el traductor, siendo como es también autor del texto, deje su impronta en su creación, apartándose del original en mayor o menor grado y por motivaciones diversas. Un relevante grupo de estudiosos denominado la «Escuela de Manipulación» se centra en estudiar la producción y la recepción de traducciones, al igual que su repercusión en la cultura de llegada (García González, 2000). Según el principal representante de esta Escuela, Theo Hermans, de cuya obra *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* se obtuvo el nombre del grupo, si se observa desde el punto de vista de la literatura de llegada, toda traducción implica cierto grado de manipulación del texto de origen con un objetivo concreto (Hermans, 1985).

Los integrantes de la Escuela de Manipulación son pensadores que pueden subdividirse en dos tendencias teóricas diferentes, aunque con muchos puntos en común: los representantes de los llamados Estudios de Traducción y los de la teoría polisistémica. En la primera tendencia se incluyen el propio Theo Hermans y otros como André Lefevere, cuyas ideas se han mencionado en anteriores apartados (Vidal Claramonte, 1995).

En cuanto a la teoría polisistémica, sus autores conciben cada polisistema como un conjunto de sistemas diferenciado y en constante cambio y oposición interna. Uno de estos sistemas sería el literario, dentro del cual aparecen a su vez numerosos subsistemas y en el que la traducción aparece también como factor relevante y que puede desempeñar un papel doble e incluso antagónico, tanto de portadora de elementos innovadores como de instrumento conservador para afianzar y fortalecer el modelo literario canónico dentro de la cultura de llegada (Rabadán, 1992).

Pese a sus puntos en común con la teoría polisistémica, los autores del grupo de los Estudios de Traducción se han ido distanciando, progresivamente desde los años ochenta, de algunos aspectos de la teoría de los polisistemas por considerar que eran demasiado formalistas y restrictivos, pues prefieren que el contexto de estudio de la

traducción sea más amplio. Se centran así en el alcance de la ideología en la manipulación, en hasta qué punto dicha ideología puede influir en el moldeamiento del texto en la lengua meta para que cumpla su función correspondiente en la sociedad receptora (García González, 2000).

Con todo lo anterior en mente, es preciso mencionar la especificación que da Lefevere de los que supone en realidad una traducción, pues la considera una suerte de «reescritura» que trae consigo una manipulación por parte de determinadas corrientes ideológicas o literarias de la época en que se produzca. Esto ha de observarse como una de las reescrituras más influyentes en potencia, pues es a través de la traducción como se traslada la imagen de un autor o de una obra a otra cultura y/o época diferentes de las de la obra original, y la realidad que se refleja en una traducción puede incluso llegar a estar muy alejada de la imagen del original. Esta distorsión o manipulación no tiene por qué haber sido deliberada por parte del traductor, sino que, las más de las veces, son el contexto temporal y/o cultural los que llevan a ese resultado que hoy se nos puede antojar manipulado (Lefevere, 1996). Esta percepción de la traducción es la que tendremos en cuenta a la hora de realizar los análisis pertinentes de algunos fragmentos seleccionados de *Oliver Twist*.

## I Del autor y la obra

El inglés Charles John Huffam Dickens, o simplemente Charles Dickens, nació el 7 de febrero de 1812 en la localidad de Landport, Portsmouth. De familia modesta, su padre era empleado de la Marina Real y él era el segundo de ocho hermanos. A la temprana edad de 12 años tuvo que abandonar el colegio para contribuir con su trabajo a los ingresos familiares y así fue como comenzó a familiarizarse con la vida de las calles londinense, diurna y nocturna, su paisaje urbano y sus personajes. Un tiempo después regresó al colegio, aunque a la edad de 15 años lo volvió a abandonar definitivamente, y su verdadera escuela siempre fueron las calles y algunos libros que conservaba de su padre (entre los cuales estaba *Don Quijote de la Mancha*). Gran parte de su obra tiene abundantes influencias de su propia vida, y así pasó a la historia como un magnífico retratista de los más desfavorecidos y pobres del Londres del siglo XIX y del ambiente de la ciudad, hasta el punto de incluir multitud de elementos autobiográficos en ellas, siendo *David Copperfield* (1849-1850) el ejemplo más claro. Al cumplir los 20, su vida estaba ya más encarrilada, empezó a trabajar como periodista y, poco después, ya inicia sus propias producciones literarias bajo el pseudónimo de Boz, que incluso en *Oliver Twist* utiliza. Tuvo la suerte de ser reconocido y afamado en vida, y de ver crecer a su obra, hasta el punto de ser uno de los más reconocidos a partir de la década de los cuarenta de ese siglo, cuando la totalidad del mundo de habla inglesa admiraba su obra y se empezaban a producir las traducciones a otros idiomas. Dickens murió el 9 de junio de 1870 en Londres y fue enterrado en la abadía de Westminster (Molina Ruiz, 2016).

*Oliver Twist* aparece por primera vez publicado por entregas entre febrero de 1837 y abril de 1839 en la revista mensual *Bentley's Miscellany* firmada con el pseudónimo de Boz y con ilustraciones de George Cruikshak, ilustraciones que se han mantenido en la mayoría de las ediciones posteriores. En septiembre y octubre de 1838 aparece una edición completa, en tres volúmenes, titulada *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress*, y al final del primer volumen se revela que Boz no es otro que Dickens. Llegará a publicarse siete veces y, a partir de la tercera, aparece un prólogo del autor en el que critica a la alta sociedad, por haber recibido a su novela con desagrado, pues no era su intención entretener a lo más favorecidos, sino más bien hacer un retrato fidedigno y sin adornos de lo menos visible de la sociedad londinense contemporánea a sus días, que tan bien llegó a conocer (Molina Ruiz, 2016).

En cuanto al argumento de la obra, retrata las aventuras (que más bien fueron desventuras) de Oliver, un niño huérfano, cuya madre muere al traerlo al mundo en una localidad inglesa que Dickens llama Mudfog, cuyo nombre, como después apuntaremos, no siempre aparece en las traducciones al español. El hospicio que lo ve nacer es el mismo que lo acoge y cría, entre gritos y malos tratos, junto con otros muchos niños en su misma situación, a los se proporcionaba escaso alimento, lo justo para mantenerlos con vida. Son las ganas de algo más que llevarse a la boca las que impulsan a Oliver cierto día a aproximarse al cocinero y casi suplicar que le volviese a llenar el plato, escandalizando a los presentes. Esta insolencia provoca que se ofrezca al niño como aprendiz a quien quisiera llevárselo, y termina trabajando para el encargado de la funeraria parroquial. También ahí el ambiente era de violencia y vejaciones, lo que llevó a Oliver a huir, a sus escasos diez años de edad, a pie hacia Londres, en pos de una vida mejor.

Es en el camino a la capital donde se topa con John Dawkins, uno de los muchachos al servicio del judío Fagin (cuya caracterización incluye todos los tópicos y prejuicios existentes hacia los judíos), quien le entrena para robar en las concurridas calles de Londres. En una ocasión fue acusado de perpetrar un robo que había corrido a cargo de otros dos de los ladrones de la casa, y, ya en comisaría, la víctima del hurto, de nombre Brownlow, se dio cuenta de que era inocente y lo acogió en su casa, pues estaba enfermo. En esa señorial vivienda recibió el más amable trato que conoció jamás, pero duró poco, hasta que el miedo a ser descubiertos llevó al resto de ladrones de Fagin a secuestrarlo. No sólo eso, sino que también le obligaron a entrar a robar en el hogar del señor Brownlow, allanamiento que sale mal y del que Oliver termina herido y abandonado por el resto de ladrones.

Fagin no dejó de intentar que Oliver regresara a su lado, pero Nancy, una mujer que también había pasado su vida al servicio de Fagin y se había encariñado con el niño, decide ayudarlo y poner sobre aviso al señor Brownlow. Al enterarse Fagin de que Nancy había descubierto y contado que el hermanastro de Oliver lo buscaba para matarlo y así quedarse con su herencia, lo cuenta a Sikes, que vivía con ella, y recibe una paliza de la que no sobrevive. Sikes huye, es perseguido, y termina ahorcándose por accidente.

Finalmente, Brownlow acuerda con Monks, el hermanastro, de Oliver, repartir con él la herencia y Fagin es atrapado y condenado a muerte. Oliver termina feliz viviendo junto al señor Brownlow y por fin se acaban las desgracias que lo habían rodeado siempre.

## II. Comparaciones

Es aquí donde presentaremos las comparaciones de los fragmentos seleccionados, de un modo sencillo. Se realizarán análisis de tres capítulos distintos, el I, el XVI y el XLV, que se han escogido porque contienen elementos conflictivos que han llevado a los traductores a lo largo de los años a tomar decisiones diversas sobre la traducción de un mismo fragmento. De cada uno de estos capítulos se han seleccionado algunos pequeños fragmentos que seguirán al original en orden cronológico para concluir con un comentario al respecto de cada uno de ellos.

a) Análisis del capítulo I: *Treats of the Place where Oliver was born, and of the Circumstances attending his Birth*

Fragmento 1: «Among other public buildings in the town of Mudfog, it boasts one which is common to most towns great or small, to wit, a workhouse (...)» (Dickens, 1846, pág. 1).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883):

Una ciudad cuyo nombre no creo conveniente citar aquí, y a la cual no me parece oportuno dar un título imaginario, cuenta entre los monumentos que la enorgullecen uno que es común a la mayor parte de las ciudades: el hospicio, ó asilo de mendicidad (Dickens, 1883, pág. 5).

Comentario:

No menciona el nombre de la ciudad, y emplea una construcción que parece recordar a la empleada por Cervantes en su más famosa obra para evitar nombrarla. Es más, parece incluso jugar la decisión de Dickens de dar un nombre a la ciudad al decir que «no me parece oportuno dar un título imaginario». También traduce *building* por «monumento», tergiversando el sentido de la palabra, y emplea los términos «hospicio» y «asilo de mendicidad», eliminando el matiz de lugar de trabajo que tiene el término original.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910):

Entre los edificios públicos de que se muestra orgullosa cierta ciudad inglesa, cuyo nombre no juzgo conveniente citar, ni sustituir por otro imaginario, se cuenta uno que es común a gran número de poblaciones más o menos importantes: el hospicio o asilo de pobres de solemnidad (Dickens, 1910, pág. 5).

Comentario:

De nuevo, no se menciona el nombre de la ciudad y recurre a una construcción cervantina para evitarlo, y añade que se trata de una ciudad inglesa, sin que se mencione en el original. Además, la traducción de *workouse* es poco fiel al término original, y añade «asilo de pobres de solemnidad» dándole una connotación menos oscura y lúgubre. Pero lo verdaderamente llamativo de la traducción de Tirado y Rojas es su parecido estructural y semántico con la primera traducción de la obra al castellano.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «Entre los edificios públicos de que se siente orgullosa una ciudad, cuyo nombre creo prudente callar por varias razones, hay uno antiguamente común a la mayor parte de las ciudades grandes o pequeñas: el hospicio». (Dickens, 1950, pág. 7).

Comentario:

No sólo no menciona el nombre de la ciudad, sino que, como hicieran otros antes, parece juzgar la decisión del autor inglés de nombrar una. Igualmente, no refleja el matiz de «lugar de trabajo» al que se refiere *workhouse* ni el hecho de que se trate de un servicio dependiente de la parroquia.

Traducción Julio C. Acerete (1969):

En los edificios públicos de cierta ciudad que, por varias razones, creo prudente no mencionar, y a la que tampoco quisiera atribuir ningún nombre ficticio, existe uno que es común desde tiempo inmemorial a la mayoría de las ciudades grandes o pequeñas, y que es el hospicio. (Dickens, 1969, pág. 35).

Comentario:

De nuevo, no se menciona el nombre de la ciudad, y utiliza, como los traductores anteriores, una construcción alternativa para esquivarlo. Esto puede tener que ver con el hecho de que, en ocasiones, las traducciones beben de otras anteriores en lugar de remitirse directamente al original inglés. Tampoco hace referencia a la pertenencia del hospicio a la parroquia.

Traducción Pollux Hernández (1994):

Una ciudad que por muchas razones será prudente abstenerse de mencionar y a la cual no asignaré nombre imaginario se jacta, de entre otros edificios públicos, de uno que existe en casi todas las ciudades, grandes o pequeñas, a saber: un hospicio\*

\*Nota al pie: por hospicio se entiende una especie de asilo de régimen carcelario en que se recluía a los indigentes y se les hacía trabajar. (...) había un hospicio de este tipo en cada parroquia (...) (Dickens, 1994, pág. 19).

Comentario:

Añade una nota al pie en el que explica la función de un *workhouse* y apunta que pertenece a una parroquia, evitando el error de las traducciones anteriores, que no aclaran esta idea. No obstante, sigue sin mencionar el nombre de la ciudad, que ya sabemos que no es esencial en absoluto para la comprensión de la historia, pero para cuya omisión tampoco hay motivos.

Traducción Josep Marco Borillo (2016):

Entre otros edificios públicos de la ciudad de Mudfog\*, destaca una de las construcciones típicas de la mayoría de las ciudades, sean grandes o pequeñas: un hospicio (...).

\*nota al pie: el nombre alude a las características de la ciudad, *mud* significa barro y *fog* niebla (Dickens, 2016, pág. 65)

Comentario:

Ahora ya sí que se menciona el nombre de la ciudad, y explica las connotaciones del mismo, que no son pocas, ya que mezcla dos palabras con gran carga simbólica a lo largo de la obra, y contribuye a hacerse una idea de lo que deparará al neonato Oliver, rodeado desde su mismo nacimiento de oscuridad y suciedad.

Fragmento 2: «For a long time after he was ushered in this world of sorrow and trouble, by the parish surgeon (...)» (Dickens, 1846, pág. 1).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «Mucho después de que el cirujano de los pobres le hubo expuesto a la luz de este mísero mundo (...)» (Dickens, 1883, pág. 7).

Comentario:

Sustituye *parish* por «de los pobres», eliminando la alusión a la parroquia, pero enfatizando que era un médico que ofrecía sus servicios a la clase social más baja.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «Bastante tiempo después de haber sido expuesto a la luz de este valle de lágrimas por el comadrón del establecimiento benéfico (...)» (Dickens, 1910, pág. 5).

Comentario:

Existe una alusión religiosa (un «valle de lágrimas») y de nuevo, la traducción manipula los términos originales al sustituir «cirujano» por «comadrón» y mencionar el lugar como un establecimiento benéfico, sin indicar que se trata de una parroquia, algo incomprensible dado el título de la obra que sí aparece en esta traducción: *El hijo de la parroquia*. Llama la atención que se emplee el término «comadrón» en masculino, y no cirujano, ya que era una labor realizada casi exclusivamente por mujeres (Real Academia Española, 2005).

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «Largo tiempo después de haber penetrado en este mundo de miserias y lágrimas gracias a los cuidados del cirujano de la parroquia (...)» (Dickens, 1950, pág. 7).

Comentario:

De nuevo, se aprecia una referencia ligeramente religiosa al valle de lágrimas de la existencia humana. También merece la pena mencionar que se habla por primera vez de «parroquia» cuando anteriormente se había descrito como hospicio, sin indicar la relación entre ambas instituciones.

Traducción Julio C. Acerete (1969): «Algún tiempo después de haber sido introducido en este mundo de lágrimas e inquietudes por el médico de la parroquia (...)» (Dickens, 1969, pág. 35).

Comentario:

Se traduce *surgeon* por médico, cuando en el texto deja claro que es un cirujano que practica partos a un alto coste para la parroquia, pero bajo petición, por lo que no se puede considerar un médico establecido en la misma.

Traducción Pollux Hernández (1994): «Largo tiempo después de que el cirujano le introdujera en este mundo de penas y preocupaciones (...)» (Dickens, 1994, pág. 19).

Comentario:

La traducción pierde la connotación religiosa de la existencia que sí aparece en las traducciones anteriores, y que anticipan las miserias que sufrirá Oliver. Tampoco suena natural en español que se «introduzca» a un niño en el mundo, lo habitual hubiese sido usar el verbo «traer».

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «Bastante tiempo después de que el cirujano de la parroquia le introdujera en este mundo de dolor y sufrimiento (...)» (Dickens, 2016, pág. 65).

Comentario:

De nuevo, se hace referencia a la pertenencia del cirujano al personal de la parroquia, cuando se trata en realidad de un médico que ofrece sus servicios bajo petición de la institución, y se difumina la referencia religiosa al mundo en el que nace Oliver. Una vez más, llama la atención la elección del verbo utilizado para la llegada de Oliver al mundo.

Fragmento 3: «(...) Oliver and nature fought out the point between them (...)» (Dickens, 1846, pág. 2).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «(...) por lo cual pudieron luchar solos el niño y la naturaleza.» (Dickens, 1883, pág. 6).

Comentario:

La traducción ilustra la intención de lucha por sobrevivir de Oliver desde el momento de su nacimiento.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «(...) y así pudieron luchar solos el niño y la Naturaleza (...)» (Dickens, 1910, pág. 5).

Comentario:

De nuevo, queda patente la lucha de Oliver con la naturaleza por sobrevivir, para lo que se hace uso de términos casi idénticos a los de la traducción

anterior, no están demasiado alejadas en el tiempo, y puede parecer un caso de plagio entre traducciones.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «Entre el niño y la naturaleza pudieron salir airosos del lance» (Dickens, 1950, pág. 8).

Comentario:

Aunque se intuye claramente que se trata de una cuestión de supervivencia, la traducción elimina el matiz de «lucha» que se indica en el original, para restarle importancia con ese «lance», más próximo a una simple riña (RAE, 2017).

Traducción Julio C. Acerete (1969): «Oliver y la naturaleza dilucidaron el asunto por sí solos.» (Dickens, 1969, pág. 35).

Comentario:

De nuevo, se pierde la referencia de la lucha, haciendo implícito un debate mucho más intelectual que físico, cosa que resulta incluso hilarante al tratarse de un recién nacido.

Traducción Pollux Hernández (1994): «Oliver y la naturaleza se jugaron la partida mano a mano.» (Dickens, 1994, pág. 20).

Comentario:

Se pierde ligeramente el matiz de lucha, pero añade, sea directa o indirectamente, la referencia a un «mano a mano» que permite inferir una pelea entre dos partes en aparente igualdad de condiciones.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «Oliver y la Naturaleza dirimieron la cuestión en un mano a mano singular.» (Dickens, 2016, pág. 66).

Comentario:

De nuevo se emplea la locución «mano a mano», que hace referencia a la lucha entre ambos contendientes. «Naturaleza» se ha escrito en mayúscula lo que le confiere un mayor énfasis que compensa la falta de un verbo que indique lucha.

Fragmento 4: «But now he was enveloped in the old calico robes, that had grown yellow in the same service (...)» (Dickens, 1846, págs. 3-4).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «Pero cuando la mugrienta blusa amarilla, impuesta por el reglamento de la casa (...)» (Dickens, 1883, pág. 8).

Comentario:

Pierde fidelidad al parecer que el color de la tela era amarillo originalmente, y no blanco, amarilleado por el uso; además, indica el carácter de obligatoriedad de la prenda, que no se menciona en el original.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «(...) envuelto en el jubón de bayeta amarilla, impuesto por el reglamento del asilo (...)» (Dickens, 1910, pág. 7).

Comentario:

De nuevo, se cambia el tejido y el color de los trapos, además de no indicar que estaban amarillas, en lugar de que lo eran, y de darles, como en la traducción anterior, un carácter de obligatoriedad impuesto por la parroquia que no se menciona en el original.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «Pero luego le vistieron con las matillas de algodón burdo, amarillentas y deshilachadas a fuerza de años de servicio (...)» (Dickens, 1950, pág. 9).

Comentario:

Llama la atención que sustituya el término «algodón» por el calco «cotón», que en realidad en español es una tela estampada de colores y no un material orgánico (RAE, 2017).

Traducción Julio C. Acerete (1969): «Ahora, sin embargo, envuelto en los viejos pañales de algodón, amarillentos de hacer el mismo servicio una y otra vez (...)» (Dickens, 1969, pág. 37).

Comentario:

La traducción se ajusta fielmente al texto original, aunque realiza un calco en la estructura «de hacer el mismo servicio», que resulta poco natural en español.

Traducción Pollux Hernández (1994): «Pero ahora, envuelto en las viejas ropas de percal, amarillas ya de hacer el mismo servicio (...)» (Dickens, 1994, pág. 22).

Comentario:

Utiliza un término más ajustado a la tela que se emplea y mantiene una estructura muy pegada al original («de hacer el mismo servicio») al igual que la versión anterior.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «Pero ahora, una vez cubierto con la vieja bata de franela, amarilla por el uso (...)» (Dickens, 2016, pág. 68).

Comentario:

Aunque la traducción cambia el tejido y la prenda, pero emplea una construcción («amarilla por el uso») es mucho menos artificial que las traducciones anteriores.

Fragmento 5: «(...) – a parish child – the orphan of a workhouse – (...)» (Dickens, 1846, pág. 4).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «(...) aquel era el hijo de la parroquia, el huérfano del hospicio (...)» (Dickens, 1883, pág. 8).

Comentario:

La traducción se ajusta al texto original, aunque se pierde el matiz de lugar de trabajo de *workhouse*, como ocurre también en las anteriores ocasiones en que este término ha aparecido en el original.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «(...) un hijo de la parroquia, esto es, como hospiciano (...)» (Dickens, 1910, pág. 7)

Comentario:

Aunque la traducción es relativamente ajustada, vuelve a recordar demasiado a la versión anterior, evidenciando la más que probable inspiración de un traductor en el otro.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «(...) aquel niño era un expósito, un hijo de la parroquia, un huérfano del hospicio (...)» (Dickens, 1950, pág. 9).

Comentario:

La traducción abunda más en la condición de huérfano de Oliver, y emplea el término «expósito», domesticando la traducción al emplear un adjetivo que, en España, terminó haciendo de apellido para muchos huérfanos.

Traducción Julio C. Acerete (1969): «(...) era un hijo de la parroquia, un niño huérfano (...)» (Dickens, 1969, pág. 37).

Comentario:

No existe referencia a la parroquia como centro de trabajo, pero sí menciona la orfandad como característica principal de Oliver, y logra crear una frase muy natural y fluida en castellano.

Traducción Pollux Hernández (1994): «(...) un niño de la parroquia... huérfano de hospicio... (...)» (Dickens, 1994, pág. 22).

Comentario:

La traducción se pega demasiado a la estructura impuesta por el texto en inglés, de nuevo se pierde la condición de lugar de trabajo de un *workhouse*.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «(...) el niño de la parroquia, huérfano de hospicio (...)» (Dickens, 2016, pág. 68).

Comentario:

De nuevo se pierde la referencia de lugar de trabajo asociado a la parroquia que es un *workhouse*, pero se ilustra adecuadamente la orfandad de Oliver.

b) Análisis del capítulo XVI: *What became of Oliver after he had been claimed by Nancy*

Fragmento 1: «Now you know what you've got to expect, master, so call away as quick as you like; the dog will soon stop that game. Get on, young 'un» (Dickens, 1846, pág. 141).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «(...) ya sabes lo que te espera, muchacho; con que, grita si te place, que el perro se encargará de hacerte callar.» (Dickens, 1883, pág. 146).

Comentario:

El vocativo empleado es «muchacho», que, de manera general, respeta el tono de amenaza del texto original, pero se pierde la ironía del uso de *master*.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «Con que ya sabes lo que te espera – añadió dirigiéndose a Oliver– grita si quieres que ya el perro se encargará de hacerte callar.» (Dickens, 1910, pág. 93).

Comentario:

Omite el vocativo con el que se refiere a Oliver, y con ello resta intensidad y carácter a la frase, además de añadir un inciso que no es tampoco necesario.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «Ya sabes lo que te espera, amiguito, así que llama si te atreves, que el perro te obligará a enmudecer» (Dickens, 1950, pág. 118).

Comentario:

Incluye el vocativo del original y emplea una construcción que refleja la amenaza de Sikes, así como la ironía de *master* en «amiguito».

Traducción Julio C. Acerete (1969): «Ahora ya sabes lo que te espera, jovencito... así es que grita cuanto quieras, porque el perro te hará callar.» (Dickens, 1969, pág. 129).

Comentario:

El registro empleado es más elevado que el original, confiriéndole un tono más severo que amenazante, y eliminando el matiz de bajo nivel social de Sikes.

Traducción Pollux Hernández (1994): «Ahora ya sabes lo que te puedes esperar, señorito, así que grita tó lo alto que quieras, que el perro te parará el juego en seguida.» (Dickens, 1994, pág. 173).

Comentario:

Utiliza contracciones y palabras de bajo registro para reflejar el habla Cockney de Sikes, y resulta una solución bastante acertada, más aún si se tiene en cuenta la dificultad de trasladar una manera de hablar que no tiene equivalente directo no fácil solución en nuestro idioma (ni en ningún otro), que muchos traductores optan por ignorar y transformar en una versión más neutral (Soto Vázquez, 1993). Además, emplea el vocativo «señorito», más próximo al original *master* para reflejar el carácter burlón y amenazante del personaje.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «Ahora ya sabes lo que te espera, así que grita y verás cómo el perro pronto termina con este juego.» (Dickens, 2016, pág. 209).

Comentario:

La traducción es poco fiel al original en estructura, pero mantiene el tono desafiante, pese a perder matices como el vocativo *master*, lo que no quiere decir que sea una traducción poco acertada, al contrario.

Fragmento 2: «‘Look at his togs, Fagin!’» (Dickens, 1846, pág. 146).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «Mire usted, Fagin, qué lechuguino está» (Dickens, 1883, pág. 149).

Comentario:

El uso de la palabra «lechuguino» refleja tanto el tono burlón como el registro bajo del personaje, y ayuda al lector a imaginar el aspecto de Oliver, pero no es en absoluto fiel al original.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «Mire usted, Fagin, qué majo está» (Dickens, 1910, pág. 95).

Comentario:

Utiliza el adjetivo «majo» como término coloquial que refleje el tono de burla y registro bajo que emplea el personaje, pero ese cambio en el adjetivo no deja de hacer evidente el calco estructural con la traducción de Verneuil.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «¡Hay que ver sus trapos, Fajín!» (Dickens, 1950, pág. 120).

Comentario:

De nuevo, aunque pueda llegar a resultar forzada, la traducción logra reflejar de refilón el bajo estatus social del orador. Llama la atención la adaptación del nombre de Fagin al español «Fajín», como en esta traducción se hace de los nombres de muchos personajes, práctica que se ha ido difuminando con el paso de los años.

Traducción Julio C. Acerete (1969): «Fagin, mire qué trapos trae Oliver» (Dickens, 1969, pág. 132).

Comentario:

Invierte el orden de la frase, lo que intensifica a quién se dirige, y emplea el término «trapos» para adecuarlo al registro del personaje. Leyendo esto sí que resulta sencillo imaginar a un muchacho de corta edad señalando a otro para burlarse de él.

Traducción Pollux Hernández (1994): «¡Mira qué trapitos trae, Fagin!» (Dickens, 1994, pág. 176).

Comentario:

Emplea el término «trapitos» para intentar reflejar la jerga que emplea el original, y reproducir el tono socarrón y de burla.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «¡Mire cómo va vestido, Fagin!» (Dickens, 2016, pág. 212).

Comentario

Generaliza empleando la construcción «ir vestido» perdiendo el matiz de bajo registro asociado al término *tog* en el siglo XVIII, que era empleado por personas de mala reputación para referirse a una prenda de abrigo (Oxford Dictionary, 2017).

Fragmento 3: «Do you think Nancy and me has got nothing else to do (...)» (Dickens, 1846, pág. 146).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «¿Crees, por ventura, que Nancy y yo no tenemos en qué ocuparnos más que (...)» (Dickens, 1883, pág. 150).

Comentario:

La elección de términos, de un registro mucho mayor que el original, resta carácter a la frase y no refleja la vulgaridad con que se pronuncia en el texto original.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «¿O es que te imaginas que Nancy y yo no tenemos otra cosa que hacer (...)» (Dickens, 1910, pág. 96).

Comentario

Omite el marcador de registro bajo, restándole intensidad a la frase, pero se acerca más al original que la anterior.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «¿Crees por ventura que Anita y yo hemos venido al mundo para seguir la pista (...)» (Dickens, 1950, pág. 121).

Comentario:

Domestica el nombre de Nancy por el de Anita, aunque es cierto que en el siglo XIX se usaba como diminutivo de Ann (Oxford Dictionary, 2017), y modifica el tono de la frase al darle mayor registro del que le da Sikes en la versión original.

Traducción Julio C. Acerete (1969): «¿Acaso crees que Nancy y yo no tenemos otro quehacer que (...)» (Dickens, 1969, pág. 132).

Comentario:

De nuevo, el tono es más elevado que en el original al emplear conjunciones y términos más cultos, que no reflejan el carácter de los personajes, y que alteran la esencia de lo que se quiere transmitir en el texto inglés.

Traducción Pollux Hernández (1994): «¿Te crees que Nancy y menda no tenemos otra cosa que hacer (...)» (Dickens, 1994, pág. 177).

Comentario:

El uso del término «menda» sí que refleja el lenguaje poco culto que se transmite en el original, y es la única de estas traducciones que lo logra.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «¿O es que crees que Nancy y yo no tenemos nada mejor que hacer (...)» (Dickens, 2016, pág. 213).

Comentario:

Es una oración fluida y natural en español pero pierde el matiz de registro bajo y poco culto.

Fragmento 4: «(...) you're more clever than ever to-night. Ha ha, my dear, you are acting beautifully.» (Dickens, 1846, pág. 149).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «(...) esta noche estás ... más admirable que nunca. ¡Ah! hija mía, representas tu papel perfectamente.» (Dickens, 1883, pág. 153).

Comentario:

El uso del adjetivo «admirable» resuelve la traducción de *clever* de manera general, pero sin los mismos matices semánticos del original. Es interesante que *my dear* sea aquí «hija mía», pues sí es cierto que Nancy fue criada por Fagin y, al mismo tiempo, se utiliza más a menudo en España que «querida», solución que tanto aparece en las traducciones de esa época (y posteriores).

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «¿Qué mosca te ha picado esta noche que estás tan... admirable? Te digo que representas tu papel con más perfección que nunca.» (Dickens, 1910, pág. 98)

Comentario:

De nuevo, emplea el adjetivo «admirable», que permite intuir la sagacidad de Nancy a la que se refiere el judío, aunque no marca el carácter de inteligencia que implica el original.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «(...) Nunca te vi tan admirable como esta noche. ¡Palabra de honor, chiquilla! ¡No cabe representar más maravillosamente el papel!» (Dickens, 1950, pág. 123).

Comentario:

En un ejemplo más, se elimina la connotación de inteligencia de la palabra *clever* en el original, y la sustituye por «admirable», lo que modifica el tono y el sentido de la frase. Además, omite las interjecciones que representan la risa y las sustituye por una locución que no guarda correlación con el original.

Traducción Julio C. Acerete (1969): «(...) estás más inspirada que nunca. ¡Ja, ja, ja! ¿Sabes, querida? ¡estás haciendo tu papel a las mil maravillas!» (Dickens, 1969, pág. 134).

Comentario:

Traduciendo *clever* por «inspirada» se mantiene el carácter de astucia e inteligencia del original.

Traducción Pollux Hernández (1994): «(...) te estás mostrando esta noche más lista que nunca. ¡Ja, ja, ja! Querida, estás actuando de maravilla.» (Dickens, 1994, pág. 180).

Comentario:

Traduce *clever* por lista, manteniendo la intención del texto original, y ese «de maravilla» es un acercamiento a la oralidad en español.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «(...) hoy estás espléndida. ¡Ja, ja, ja! Querida, estás bordando tu papel.» (Dickens, 2016, pág. 216).

Comentario:

Pierde el matiz de «lista» y astuta que confiere el uso de la palabra *clever*, e induce a pensar que sólo se refiere al aspecto de Nancy. No obstante, la frase emplea una construcción propia del castellano que imprime todo el carácter de la frase original.

Fragmento 5: «(...) Take care I don't overdo it: you will be the worse for it, Fagin, if I do; and so I tell you in good time to keep clear of me». (Dickens, 1846, pág. 149).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «(...) pues cuidado con irritarme, pues se arrepentirá usted, Fagin; vaya usted con mucho tiento, se lo repito» (Dickens, 1883, pág. 153).

Comentario:

La traducción errónea de *overdo* por «irritar» rompe la continuidad con la temática de la frase original, aunque no supone un impedimento grave para la comprensión del mensaje.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «Pues tenga cuidado, porque si me irrita demasiado quizás se arrepienta. Ándese usted con tiento le digo.» (Dickens, 1910, pág. 98)

Comentario:

En esta ocasión casi se muestra más evidentemente que en las anteriores el hecho de que la traducción de 1910 no es más que una reescritura de la primera en español, de 1883.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «¡Cuidado, pues, con las equivocaciones que pueda sufrir, que yo le juro, Fajín, que han de ser fatales para usted! ¡Aviso con tiempo, así que cuidadito!» (Dickens, 1950, pág. 124).

Comentario:

Traduce erróneamente *overdo* por «equivocaciones», eliminando el matiz de la intención de Nancy de excederse en su papel.

Traducción Julio C. Acerete (1969): «Pues cuidado que no me supere, porque lo ibais a pasar muy mal... Por eso os voy a advertir que os mantengáis lejos de mí, ¿entendido?» (Dickens, 1969, pág. 134).

Comentario:

Mantiene la intención de Nancy, al traducir *overdo* por «superarse», aunque lo generaliza y pierde cierta intensidad. Tampoco parece necesario el cambio del singular del original a este plural vocativo.

Traducción Pollux Hernández (1994): «Cuídate de que no exagere el papel. Tanto peor para ti en tal caso, Fagin. Así que ya te aviso que te tengas lejos de mí» (Dickens, 1994, pág. 180).

Comentario:

La traducción de *overdo* es correcta y transmite la intención de Nancy de extralimitarse si fuera necesario. El tono es correcto y el mensaje se transmite con acierto.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «Pues ándese con cuidado, no sea que me dedique a improvisar y salga usted mal parado, Fagin. Se lo digo con tiempo, para que se aparte de mi camino». (Dickens, 2016, pág. 216).

Comentario:

No usa el equivalente semántico directo de *overdo*, pero la elección del verbo «improvisar», unida al tono, logra que esta sea la traducción más cercana al original.

Fragmento 6: «(...) but tearing her hair and dress in a transport of phrensy, made such a rush to the Jew (...)» (Dickens, 1846, pág. 151).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «(...) dominada por la cólera, mesándose el cabello y destrozando su vestido, precipitóse sobre Fagin (...)» (Dickens, 1883, pág. 238).

Comentario:

En este caso, la traducción de finales del XIX resulta bastante cercana al original.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «(...) dominada por la cólera se mesó el cabello e hizo jirones su vestido, precipitándose luego sobre Fagin (...)» (Dickens, 1910, pág. 99).

Comentario:

Una vez más, las similitudes entre esa traducción y la anterior hacen evidente que se trata de un plagio de contenido.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «(...) pero, presa de un frenesí rabioso, cerró contra el judío con violencia incontrastable (...)» (Dickens, 1950, pág. 125).

Comentario:

Elimina la frase en la que se indica que Nancy se rasga el vestido y se arranca los cabellos, y añade el término «rabioso» que enfatiza la actitud, no es fiel a la redacción original, pero no pierde sentido.

Traducción Julio C. Acerete (1969): «(...) mesándose el cabello y desgarrándose el vestido en un arrebato de ira, se lanzó en embestida hacia el judío (...)» (Dickens, 1969, pág. 135).

Comentario:

Aquí el traductor vuelve a aproximarse al texto original y lo reproduce fielmente.

Traducción Pollux Hernández (1994): «(...) pero, tirándose del pelo y las ropas en un arrebato de cólera, se lanzó con tanta fuerza hacia el judío (...)» (Dickens, 1994, págs. 182-183).

Comentario:

Una vez más, la traducción de Hernández resuelve con acierto el texto.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «(...) pero, fuera de sí y poseída por la rabia, arremetió contra el judío (...)» (Dickens, 2016, pág. 218).

Comentario:

Omite la frase que indica que Nancy se rasga el vestido y se arranca los cabellos, sin motivo aparente. Una explicación posible sería el hecho de que, como se aclara en la introducción a la traducción de 2016, su texto origen son las publicaciones periódicas originales de la obra, y no su versión editada y construida en tres tomos, en la que el propio autor incluyó modificaciones en los textos (Borillo, 2016).

c) Análisis del capítulo XLV: *Fatal Consequences*

Fragmento 1: «‘Wot now?’ cried Sikes ‘Wot do you look at a man so for? – Speak, will you?’» (Dickens, 1846, pág. 448).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «¿Y bien? –preguntó– ¿por qué me miras de ese modo? ¡Vamos! Habla» (Dickens, 1883, pág. 463).

Comentario:

No hace uso de términos de registro bajo y, de nuevo, neutraliza el Cockney original.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «Y bien –preguntó–, ¿porqué me miras de esa manera?. Di.» (Dickens, 1910, pág. 282).

Comentario:

La ortografía es incorrecta y, además, es una copia de la versión anterior.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «¿Qué pasa de nuevo? –preguntó–. ¿Por qué me miras de ese modo?» (Dickens, 1950, pág. 368)

Comentario:

Pierde de manera clara el énfasis y el carácter de enfado de la pregunta, además de no reflejar el habla del original y de usar un calco («¿Qué pasa de nuevo?») que estropea el ritmo de la oración en castellano.

Traducción Julio C. Acerete (1969): «¿Qué es lo que ocurre? –preguntó Sikes–. ¿Por qué me mira así?» (Dickens, 1969, pág. 346).

Comentario:

Al tratar de usted se pierde el registro vulgar, además de no emplear contracciones en las construcciones ni palabras que denoten el carácter poco cultivado de los personajes.

Traducción Pollux Hernández (1994): «¿Qué hay ahora? –gritó Sikes– ¿Qué manera es esa de mirar a un tío?» (Dickens, 1994, pág. 520).

Comentario:

Se aproxima más al tono original al emplear términos de registro bajo, pero, de nuevo, no se resuelve de manera acertada el inglés *Wot now?*.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «¿Qué pasa? –gritó Sikes–. ¿Por qué me miras así?» (Dickens, 2016, pág. 527).

Comentario:

Pierde el matiz de lenguaje vulgar y poco culto que proporcionan las variaciones del adverbio *wot*, pero es la solución más cercana al inglés y más acertada.

Fragmento 2: «‘If it was Charley, or Dodger, or Bet, or —’» (Dickens, 1846, pág. 450).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «Y si fuese Charlot ó el *Truhán*, ó Betty ó...?» (Dickens, 1883, pág. 465).

Comentario:

Lo llamativo de este fragmento son los nombres de los personajes. En esta versión se traen al castellano de distintas maneras, no siempre eficaces, pues, por ejemplo, «Charlot» no sería el equivalente más acertado al *Charley* inglés.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «¿Y si fuese Bates o el Truhan, o Betty ó ... ?» (Dickens, 1910, pág. 283).

Comentario:

De nuevo resulta ilógica la resolución de los nombres.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «¿Y si el traidor fuera Bates, o el *Truhán*, o Belita, o...?» (Dickens, 1950, pág. 370).

Comentario:

Domestica sólo parte de los nombres, perdiendo las connotaciones que tienen y, además, sin aportar significado nuevo al español.

Traducción Julio C. Acerete (1969): «¿Y si hubiese sido Charley, o “el Perillán”, o Bet, o...?» (Dickens, 1969, pág. 347).

Comentario:

Domestica Dodger por «Perillán», que es una buena solución, pues mantiene la referencia a la astucia y la picaresca.

Traducción Pollux Hernández (1994): «Si fuera Charley, o el Perillán, o Bet, o...» (Dickens, 1994, pág. 522).

Comentario:

Aquí vuelve a aparecer la misma solución para la traducción de *Dodger*.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «¿Y si fuera Charley, o el Lince, o Bet, o...?» (Dickens, 2016, pág. 528).

Comentario:

Sólo traduce el mote de *Dodger* por «el Lince», dejando el resto de nombres como aparecen en la versión original, una lógica respuesta más cercana al original.

Fragmento 3: «‘Wot d’ye mean?’» (Dickens, 1846, pág. 450).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «¿Qué quieres decir?» (Dickens, 1883, pág. 465).

Comentario:

Se pierde el matiz vulgar y de bajo registro del original.

Traducción Mariano Tirado y Rojas (1910): «¿Qué quieres decir?» (Dickens, 1910, pág. 284).

Comentario:

No refleja el registro vulgar que se emplea en el original.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «¿Pero qué quieres decirme?» (Dickens, 1950, pág. 370).

Comentario:

Este es otro ejemplo en el que el registro bajo y vulgar desaparece.

Traducción Julio C. Acerete (1969): «¿Qué quiere decir con eso?» (Dickens, 1969, pág. 347).

Comentario:

El empleo de la voz en usted elimina el registro bajo con el que está escrito el original.

Traducción Pollux Hernández (1994): «¿Qué quieres decir?» (Dickens, 1994, pág. 522).

Comentario:

El registro no es bajo aquí tampoco, pero en este caso se compensa a lo largo de todo el capítulo al escribir palabras abreviadas y con registro vulgar para intentar transmitir el habla Cockney.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «¿Qué quieres decir?» (Dickens, 2016, pág. 529).

Comentario:

Vuelve a perderse el registro bajo al no reflejar las contracciones del lenguaje, de nuevo se opta por la versión más neutra.

Fragmento 4: «Bill! Bill! For dear God's sake, for your own, for mine, stop before you spill my blood. I have been true to you; upon my guilty soul I have» (Dickens, 1846, pág. 453).

Traducción Enrique Leopoldo de Verneuil (1883): «¡Guillermo, por amor de Dios, por ti, por mí, detente antes de verter mi sangre! Por mi alma, te juro no haberte hecho traición.» (Dickens, 1883, pág. 468).

Comentario:

Aquí vemos que en esta versión se domestica el nombre de *Bill* por «Guillermo», pero no se hace lo propio con Nancy, hay una inconsistencia en la traducción. Pero lo llamativo no es solo eso, discretamente, se ha eliminado a alusión al pecado cometido por Nancy y que reside en su alma, que sí se menciona en el original, lo más probable es que la religiosidad imperante en la sociedad española de entonces fuese la influencia determinante para que el traductor ignorase ese hecho.

Traducción Mariano Tirado de Rojas (1910): «¡Por amor de Dios, por ti, por mí, detente antes de verter mi sangre! Te juro por mi alma que no te he hecho traición.» (Dickens, 1910, pág. 286).

Comentario:

Vuelve a plagiarse la traducción de 1883.

Traducción Gregorio Lafuerza (1950): «¡Guillermo... Guillermo... por Dios... por ti... por mí... detente antes de verter mi sangre! ¡Por mi alma, llena de cieno, ¡ay! te juro que siempre te fui fiel, que jamás te hice traición!» (Dickens, 1950, pág. 373).

Comentario:

Aquí no se dice que el alma de la joven sea pecadora directamente, pero la imagen del cieno resulta un eufemismo escogido con acierto.

En el resto del libro, el nombre de *Nancy* se domestica en «Anita», al igual que el de *Bill* por «Guillermo».

Traducción Julio C. Acerete (1969): «¡Bill, por amor de Dios! ¡Por ti y por mí, detente antes de derramar mi sangre! Yo te he sido siempre fiel... ¡Te lo juro por mi alma culpable!» (Dickens, 1969, pág. 350).

Comentario:

El orden de los elementos de la oración resulta más natural en español. Aquí sí que se aproximan al pecado con la mención de la culpabilidad del alma de Nancy.

Traducción Pollux Hernández (1994): «Bill, Bill, por Dios, por ti mismo, por mí, ¡detente antes de derramar mi sangre! ¡Te he sido fiel, por mi alma pecadora que lo he sido!» (Dickens, 1994, pág. 526).

Comentario:

Es una estructura muy pegada al original, pero funciona.

Traducción Josep Marco Borillo (2016): «¡Bill, por Dios, por ti, por mí, para antes de derramar mi sangre! No te he traicionado, te juro por mi vida de pecado que no.» (Dickens, 2016, pág. 532).

Comentario:

Es una solución cercana al original y resuelve con certeza la cuestión del alma pecadora de Nancy, que es aquí su vida entera.

## Conclusiones

Son muchos los elementos que es preciso tener en cuenta a la hora de aventurarse a analizar traducciones de una obra como *Oliver Twist*, que casi desde su publicación entró a formar parte del elenco de clásicos universales. La evolución del pensamiento humano, de los estudios de literatura y de traducción, y el contexto cultural y político con solo algunos de los aspectos o enfoques que podrían haber tomado protagonismo en un trabajo como este, cuyo planteamiento inicial era investigar casos de manipulación y cambios relevantes a través de los siglos en las traducciones de una obra cumbre de la literatura universal.

Con este análisis se han podido observar muchos aspectos lingüísticos que, en ocasiones, han sido reflejo claro del contexto de la traducción en particular. Un claro ejemplo ha sido el plagio realizado en 1910 de la traducción de 1883. A principios del siglo XX la profesión del traductor no estaba reconocida, y no solo eso, las editoriales tampoco cuidaban al que ejercía esa profesión, ni se preocupaban por contrastar originales y traducciones, o traducciones recibidas con otras posibles anteriores, por supuesto. Por lo tanto, y no solo entonces sino que la práctica ha sido más que habitual a lo largo del tiempo, muchas de las obras publicadas como traducciones originales (en caso de que llegue a mencionarse que es una traducción, o de quién es, que no era siempre el caso) son en realidad plagios de otras versiones del mismo libro (Molina Ruiz, 2016).

Además, con este análisis se ha puesto de manifiesto el reflejo de la cultura en la literatura, siendo parte de uno de esos sistemas conexos a los que nos referíamos al principio de este documento. Así, se aprecia en los ejemplos del apartado anterior que, con el paso de los años, la tendencia en traducción ha evolucionado mucho, de una reescritura o calco a principios del siglo XX, muchas veces determinada por una lengua intermedia como el francés, a plantear la traducción como una búsqueda del origen y de la esencia de la obra. En el caso de nuestro estudio, como ya se ha mencionado, el texto origen de la traducción más reciente es una recuperación de lo que Dickens comenzó como una serie de publicaciones en una revista, tan habitual en esos años. El acercamiento más eficaz a una obra no es más que eso, procurar transmitir el mensaje a la cultura de destino lo más próximo posible al original, con un buen traductor por intermediario, que haga de esa transmisión el más agradable de los viajes.

## Bibliografía

- Abellán, M. L. (1982). Censura y autocensura en la producción literaria española. *Nuevo Hispanismo*, 169-180.
- Borillo, J. M. (2016). Nota sobre la edición. En C. Dickens, *Oliver Twist* (págs. 59-62). Penguin.
- De Blas, J. (1999). El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones. *Espacio, Tiempo y Forma*, 281-310.
- Dickens, C. (1846). *Oliver Twist*. Penguin.
- Dickens, C. (1883). *El hijo de la parroquia*. (E. L. De Verneuil, Trad.) Barcelona: Establecimiento tipográfico-editorial de Francisco Pérez.
- Dickens, C. (1910). *Oliverio Twist o el hijo de la parroquia*. (M. Tirado y Rojas, Trad.) La isla de Siltolá.
- Dickens, C. (1950). *El hijo de la parroquia*. (G. Lafuerza, Trad.) Ramón Sopena.
- Dickens, C. (1969). *Las aventuras de Oliver Twist*. (J. C. Acerete, Trad.)
- Dickens, C. (1994). *Oliver Twist*. (P. Hernández, Trad.)
- Dickens, C. (2016). *Oliver Twist*. (J. M. Borillo, Trad.) Penguin.
- García González, J. E. (2000). El traductor deja su huella: aproximación a la manipulación en las traducciones. *ELIA: Estudios de Lingüística Inglesa Aplicada*, 149-158.
- Hermans, T. (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Lefevere, A. (1996). Translation and Canon Formation: Nine Decades of Drama in the United States. En R. Álvarez, & M. C.-Á. Vidal, *Translation, Power, Subversion* (págs. 138-155). Clevedon: Multilingual Matters.
- Molina Ruiz, J. P. (2016). *Traducciones y plagios de Oliver Twist en español*. Buenos Aires: Las tesis de Belgrano.

Oxford Dictionary. (31 de mayo de 2017). Recuperado el 31 de mayo de 2017

Rabadán, R. (1992). Tendencias teóricas en los estudios contemporáneos de traducción. En P. Fernández Nistal, *Estudios de traducción. Primer curso superior de traducción: inglés-español* (págs. 45-59). Valladolid: Universidad de Valladolid.

RAE. (junio de 2017). *Diccionario de la Real Academia Española*.

Real Academia Española. (2005). Diccionario Panhispánico de Dudas. España. Recuperado el 28 de Mayo de 2017

Soto Vázquez, A. L. (1993). Didáctica de las traducciones de Charles Dickens al español. *III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 279-285.

Vidal Claramonte, M. C.-Á. (1995). *Traducción. manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.