



COMILLAS
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

HUMOR E IMAGINACIÓN: ANÁLISIS DE
LAS ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN EN
LA LITERATURA INFANTIL DE ROALD
DAHL

AUTORA: NATALIA LÓPEZ HERRERO

DIRECTORA: CARMEN FRANCÍ VENTOSA

12 // JUNIO // 2019

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

**DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN Y
COMUNICACIÓN MULTILINGÜE**

GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

ÍNDICE

1. Objetivos	3
2. El autor	4
3. Procedimientos literarios de Roald Dahl a través de su obra	6
a. Humor	6
b. El caso de Charlie y la fábrica de chocolate: cambios en las diferentes ediciones	9
4. Marco teórico: metodología	12
a. Introducción	12
b. Vinay y Darbelnet: Traducción literal vs. Traducción oblicua	12
c. Eugene Nida: Equivalencia formal vs. Equivalencia dinámica	14
d. Venuti: Domesticación vs. Extranjerización	15
5. Problemas de traducción	17
a. Palabras inventadas	17
i. Caractónimos	17
ii. Neologismos	19
iii. Oxford Roald Dahl Dictionary: El lenguaje Gobblefunk	24
b. Análisis comparativo	26
6. Conclusiones	35
Bibliografía	37

1. Objetivos

Este trabajo de fin de grado tiene como objetivo principal hacer un análisis traductológico de los principales problemas de traducción a través de diferentes obras de Roald Dahl. Por ello, a lo largo de este trabajo se mencionarán los diferentes procedimientos literarios llevados a cabo por el autor para así poder mostrar las diferentes estrategias utilizadas por los traductores.

Se analizarán, por ello, diversos nombres propios y su carga semántica, palabras inventadas por el autor, expresiones y demás problemas traductológicos junto a su traducción en español y francés. Al tratarse Dahl de un autor prolífico, solo se presentarán los aspectos lingüísticos llamativos de algunas de sus obras.

Asimismo, al final de este trabajo, se compararán diferentes textos en inglés con su traducción al español, comentándolos y analizándolos. Un análisis comparativo permitirá explicar las técnicas de traducción empleadas, por lo que, con él, intentará que se entiendan mejor las decisiones traductológicas. Cabe señalar que con este trabajo no se pretende criticar o realzar las diversas traducciones realizadas, sino mostrar lo enrevesado que puede llegar a ser el trabajo de un traductor y la capacidad que este tiene de producir textos originales.

2. El autor

Nacido en 1916 en Llandaff, Gales, Dahl tuvo una infancia difícil marcada por la muerte de su hermana y su padre. Sin embargo, por otro lado, también la pasó rodeado por el amor de sus cuatro hermanos y su madre, una luchadora innata. Después de pasar por diferentes colegios e internados, acabó siendo explorador y trabajó para la empresa petrolífera Royal Dutch Shell. Además, también fue piloto de avión, algo de lo que se enorgullece Dahl y por lo que, sin embargo, a causa de un accidente pilotando, casi se queda ciego. Este suceso le obligó a apartarse de este oficio y, a su vez, a comenzar por el que sería más reconocido por lectores de todo el mundo. Empezó a escribir artículos para periódicos, donde daba su visión de la guerra, a la vez que trabajaba como espía para las fuerzas de seguridad británicas, Dahl se dio cuenta de su habilidad como escritor. Por ello, publicó su primer libro en 1943, *Los Gremlins*. Este no cosechó el mismo éxito que *James y el melocotón gigante* (1961), o sus obras más conocidas *Charlie y la fábrica de chocolate* (1964), *Las Brujas* (1983) o *Matilda* (1988).

Cabe mencionar, por otra parte, su faceta de inventor, a raíz del accidente que sufrió su hijo Theo y que le provocó una hidrocefalia. Dahl, al ver que su hijo debía pasar el resto de su vida atado a una máquina, decidió ponerse a trabajar junto a un ingeniero y un neurocirujano. Como resultado, inventaron la válvula *Wade-Dahl-Till*, un aparato que servía para drenar el líquido sobrante de la cabeza de su hijo debido a la hidrocefalia. Es importante destacar que Dahl no quiso recibir ninguna recompensa económica por su invención y que, gracias a esta válvula, la vida de miles de niños mejoró.

Roald Dahl falleció en su casa de Buckinghamshire en 1990 a los 74 años a causa de una leucemia. Sin embargo, su legado es muy amplio, no solo por sus obras una y otra vez reeditadas, sino por la existencia de la organización benéfica que lleva su nombre, *Roald Dahl's Marvellous Children's Charity*, donde, gracias a las donaciones de gente desinteresada, se ayuda a familias con problemas económicos y a niños enfermos. Además, también existe un museo donde se puede visitar la cabaña donde escribió el autor la mayoría de sus obras, así como realizar un sinfín de actividades relacionadas con las obras de Dahl. Además, no hay que olvidar las diferentes películas basadas en sus obras infantiles más conocidas, como las dos dedicadas a *Charlie y la fábrica de*

chocolate, una estrenada en 1964 y otra en 2005, así como la adaptación de *James y el melocotón gigante* (1996), *Matilda* (1996) o la más reciente basada en *El gran gigante bonachón* (titulada *Mi amigo el gigante* en España y estrenada en 2016).

3. Procedimientos literarios de Roald Dahl a través de su obra

a. Humor

Puede parecer mentira que el escritor para niños por excelencia sea, en el fondo, una persona con un carácter que roza la calígne en sus cuentos:

Without a doubt, Roald Dahl, often referred to as the master of the macabre, is a highly controversial author in general but of all the morbid books and stories written by him, his children's books have been attacked the severest for featuring vulgarity, fascism and sexism [...] (Janecek, 2014).

Como bien se puede apreciar en sus memorias, en particular en *Boy, Relatos de la infancia* (1984) Dahl tenía una forma de ver el mundo muy peculiar. De hecho, y tal y como nos muestra en sus aventuras cuyos héroes son niños, destaca en este libro que «las grandes emociones son tal vez lo único que interesa de verdad a un niño de seis años y se le queda en la memoria» (Dahl, *Boy, Relatos de la infancia.*, 2006). Y es que algo que diferencia a Dahl de otros escritores cuyo público objetivo, en principio, son niños, es el poder y credibilidad que les otorga a estos:

El humor es una de las piezas clave en la literatura de Dahl. El autor, reflexionando sobre su propia creación reconoce cómo el elemento humorístico es fundamental para el lector infantil. A través de esta vía el autor establece una complicidad con el niño, le hace guiños desde las páginas de los libros, establece una relación de empatía con él, y de esta forma el adulto/escritor ya no pertenece al mundo de los enemigos/adultos, presidido por la corrección y la seriedad, caracterizado por la disciplina y las normas que hay que acatar – donde se incluyen los profesores y los padres- sino que pasa a formar parte del universo infantil, y a través de ese humor subversivo que despliega, y no representa precisamente el niño bueno, modoso y aplicado sino más bien al rebelde y transgresor, al niño que realiza travesuras, que esconde arañas en el cajón de la profesora, que se ensucia la ropa y pisa los charcos. Se dirige al niño que no teme

al lobo feroz de Caperucita, a la niña que planta al príncipe de Cenicienta y apuesta por el vendedor de mermelada. (Martín, 2009)

Ya sea través del humor, de las travesuras o de la imaginación desbordante, Dahl envuelve al lector en un mundo inolvidable. En este trabajo también se quiere mencionar exactamente eso: las herramientas de las que se ayuda Dahl para crear una literatura tan magnífica.

Por una parte, y como se menciona más arriba, Dahl se sirve del humor y del doble sentido para jugar con el lector niño y adulto. El humor es más evidente para el público infantil, mientras que ese lado macabro y extraño que manifiesta en muchas ocasiones quizá solo pueda ser visto por un lector más perspicaz o estudioso de sus obras. Patricia Martín señala este lado cómico y a la vez tétrico en uno de los capítulos de *Charlie y la fábrica de chocolate* (Martín, 2009). En este, uno de los niños, Augustus Gloop, es succionado por uno de los tubos al intentar comerse todo el chocolate. La madre, angustiada, le grita a Willy Wonka si le parece gracioso que su hijo esté siendo succionado, al ver las carcajadas del propietario de la fábrica, a lo que él responde que no lo permitirá, ya que saldría un sabor terrible si se mezclara el chocolate con el niño (Dahl, *Charlie y la fábrica de chocolate*, 2004).

Cabe añadir, además, su versión de cuentos clásicos, como *La Cenicienta* o *Caperucita roja*, en *Cuentos en verso para niños perversos* (1982). Tal y como señalan Eduardo Encabo, Isabel Jerez y Juan José Varela, el cuento popular ha ido cambiando conforme a los cambios en la sociedad. De hecho, existen más de trescientas cincuenta variantes de este cuento: comenzando por una Cenicienta, por poner un ejemplo, de los hermanos Grimm, donde las hermanastras quedan ciegas al final de la historia a causa de picotazos de palomas. El final del cuento cambia con los años si vemos la versión de Perrault, permitiendo a las hermanastras vivir en armonía con Cenicienta gracias al perdón y humildad de esta última (Encabo Fernández, Jerez Martínez, & Varela Tembra, 2007).

En el caso de *La Cenicienta* de Roald Dahl, el cuento tiene un final muy diferente, con una vuelta quizá a los orígenes de este. Dahl decide darle a Cenicienta la libertad de no tener que casarse con un príncipe (sin contar con que este previamente se ha dedicado a cortar, literalmente, las cabezas de sus hermanastras) y acaba casada con

«un señor que hacía mermelada» (Dahl, Cuentos en verso para niños perversos, 2015). También se puede mencionar el caso de otro cuento popular, *Caperucita Roja*. Son diversos los finales que tiene este cuento, unas veces el lobo simplemente es espantado por un leñador y otras veces es sacrificado por este. Sin embargo, Dahl decide darle la heroicidad a Caperucita, con un desenlace, de nuevo, bastante funesto:

De repente Caperucita dijo: «¡Qué imponente abrigo de piel llevas este invierno!».

El Lobo, estupefacto, dijo: «¡Un cuerno!

O no sabes el cuento o tú mientes:

¡Ahora te toca hablarme de *mis* dientes!

¿Me estas tomando el pelo...? Oye, mocosa,

te comeré ahora mismo y a otra cosa».

Pero ella se sentó en un canapé

y se sacó un revólver del corsé,

con calma apuntó bien a la cabeza

y – ¡pam! – allí cayó la buena pieza.

(Dahl, Cuentos en verso para niños perversos, 2015)

Otra vez, se vislumbra la mezcla de humor y carácter tétrico, en principio, muy poco recomendable para niños si uno se da cuenta de estos giros argumentales. Es interesante señalar la traducción que hace de estos cuentos Miguel Azaola, teniendo en cuenta la dificultad añadida de la rima y los juegos de palabras, así como el propio título del libro. El nombre original es *Revolving Rhymes* (que se podría traducir por “Rimas dadas la vuelta”, haciendo alusión al cambio de argumento que le da Dahl a los cuentos clásicos), por lo que se puede observar que se toma la libertad de añadir una rima al título y darle aún más comicidad.

b. El caso de Charlie y la fábrica de chocolate: cambios en las diferentes ediciones

Es frecuente encontrar diferentes ediciones de un mismo libro, ya sea por corrección de errores tipográficos, ortográficos o de otra índole que, en otras ocasiones, pasaron desapercibidos. Lo que no es tan común es encontrarse con fragmentos de texto diferentes o un cambio drástico en la descripción de los personajes. Este es el caso de *Charlie y la fábrica de chocolate* y la polémica que hubo años después de su publicación.

Una de las razones por las que el libro cambió en sus sucesivas ediciones fue por su carácter racista. Es bastante sorprendente que los cambios en las ediciones de este libro fueran hechos años más tarde, ya que alrededor de las fechas en las que se publicó (tanto la edición norteamericana como la británica) se sucedieron diferentes aspectos relacionados con el racismo y el crecimiento de la reivindicación a favor de los derechos de la población negra. De hecho, el primer cambio no fue en el propio libro, sino en la primera película que se hizo sobre la obra, cuyo estreno fue en 1971 bajo el título *Willy Wonka and the chocolate factory* (Stuart, 1971). Como se puede observar, en el título no aparece el nombre del protagonista del libro, Charlie. Algunos estudiosos señalan que este cambio se debió a que, por aquel entonces, la palabra «Charlie» pertenecía al *slang* afroamericano y se utilizaba para referirse a las personas blancas, por lo que podía resultar un poco inapropiado (Cheetham, s.f).

Sin embargo, el cambio más relevante fue el relacionado con la descripción de los Oompa-Loompa. Es importante señalar que, para realizar la comparación de la edición original con la actual, este trabajo se sirve de la versión española más reciente, ya que esta última no ha cambiado con respecto a la primera versión del libro. Parece un poco confuso, por ello, a continuación, se muestra una comparación del texto actual en inglés, versión editada, con la última en español, versión que no se ha editado desde su publicación y que, por tanto, no ha cambiado, para que se entienda mejor:

Versión en inglés actual (editada)	Versión en español actual (no editada)
<p>'Oompa-Loompas!' everyone said at once. '<i>Oompa-Loompas!</i>' 'Imported direct from Loompaland', said Mr Wonka proudly. 'There's no such place,' said Mrs Salt. 'Excuse me, dear lady, but...' '<i>Mr Wonka,</i>' cried Mrs Salt. 'I'm a teacher of geography...' 'Then you'll know all about it,' said Mr Wonka. 'And, oh, what a terrible country it is! Nothing but thick jungles infested by the most dangerous beasts in the world – hornswogglers and snozzwangers and those terrible wicked whangdoodles (Dahl, Charlie and the chocolate factory, 2016).</p>	<p>–¿Dices que no hay gente en el mundo tan pequeña? –se rió el señor Wonka–. Pues déjame decirte algo. ¡Hay más de tres mil aquí mismo, en mi fábrica! –¡Deben de ser pigmeos! –dijo Charlie. –¡Exacto! –exclamó el señor Wonka–. ¡Son pigmeos! ¡Importados directamente de África! ¡Pertencen a una tribu de diminutos pigmeos conocidos como los Oompa-Loompas! Yo mismo los descubrí. Yo mismo los traje de África, la tribu entera, tres mil en total. Los encontré en la parte más intrincada y profunda de la jungla africana, donde el hombre blanco no ha estado jamás (Dahl, Charlie y la fábrica de chocolate, 2004).</p>

Aunque parezca increíble, ambos textos pertenecen a la misma página y al mismo fragmento. Lo más sorprendente es que la versión en español no haya cambiado en absoluto, pero las versiones en el original y en francés sí. De hecho, en francés se trata de una traducción exacta del inglés. Pero, dejando aparte la decisión de la editorial de no contratar una traducción nueva para poder incluir también este cambio, centrémonos en el tema principal de este apartado, que no es otro que el racismo. Como se puede advertir, en la primera publicación de *Charlie y la fábrica de chocolate* se describía a los Oompa-Loompa como pigmeos. En el diccionario de la Real Academia Española, la palabra «pigmeo» lo define como: «Dicho de una persona: De alguno de los pueblos que viven en las selvas de la región ecuatorial de África y en grupos aislados en Borneo y Nueva Guinea, y que se caracterizan por su baja estatura». Además, sirve para referirse a alguien de corta estatura de forma despectiva. Por ello, y además de que cita África directamente para detallar la procedencia de estas personas, queda bastante claro porqué se decidió cambiar este fragmento e inventarse un nuevo lugar de procedencia: Loompalandia.

Cabe añadir que en otro de los capítulos del libro existe otro cambio relacionado con la descripción de los Oompa-Loompa y el racismo explícito en ella. En el fragmento original, es decir, el no editado y que en este caso coincide con la edición española, habla de un individuo “de piel casi negra, con una cabeza lanuda”; mientras que en la versión editada y supervisada se cambia por una persona “de piel rosada, con cabellos dorados”. Queda claro el cambio de imagen de estos pequeños seres, que, además, ya había sucedido en la primera película, retratando a los Oompa-Loompa como seres de color naranja y pelo verde.

4. Marco teórico: metodología

a. Introducción

Este apartado tiene como objetivo explicar los diferentes procedimientos que un traductor puede llevar a cabo. Son diferentes las herramientas a las que puede recurrir un traductor, por lo que es necesario explicarlas para así contextualizar el análisis de este trabajo. Además, es importante puntualizar que, aunque entre ellas existan similitudes sino conceptos iguales, queda patente la necesidad de explicar cada una de ellas conforme a la presentación que ha hecho cada autor. De hecho, muchas de ellas pueden encontrarse a la vez en un mismo texto, siendo complementarias en muchos casos. Asimismo, con este apartado se quiere mostrar otro aspecto más del mundo de la traducción: los estudios de traducción.

b. Vinay y Darbelnet: Traducción literal vs. Traducción oblicua

En 1958, los lingüistas Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet publicaron el libro *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (Vinay & Darbelnet, 1995) en el que explicaban diferentes procedimientos de traducción, además las técnicas empleadas en cada uno de ellos. Vinay y Darbelnet mantienen que, dependiendo de si al traducir el texto o mensaje el traductor puede respetar el paralelismo estructural o no, podemos encontrarnos ante una traducción literal o ante una traducción oblicua.

Dentro de la traducción literal podemos encontrar los préstamos lingüísticos, es decir, la adaptación de un término del TO a la lengua del TM en caso de que sea desconocido en la lengua meta. Además de los préstamos, el traductor también puede recurrir a los calcos. Este procedimiento es parecido al de los préstamos lingüísticos, solo que en esta ocasión el término se traduce de forma literal, llegando a incluir en la lengua meta nuevas expresiones. Por ello, el traductor debe tener cuidado con las trampas que puede conllevar la utilización de calcos, ya que, en ocasiones, muchos de ellos se tratan de falsos amigos, lo cual haría que el TM no tenga sentido y, por tanto, sea erróneo. De hecho, si la traducción literal final del texto en lengua meta no tiene

sentido, tiene un sentido falso o simplemente no se puede emplear este tipo de traducción, ya sea por aspectos estructurales, estilísticas o de registro del texto, entonces el traductor deberá recurrir a la traducción oblicua.

La traducción oblicua posee también sus propios procedimientos para crear un texto en lengua meta con sentido. Entre las técnicas de la traducción oblicua se encuentra la transposición. Esta se emplea cuando los rasgos morfosintácticos de la estructura del TO no coinciden el texto en lengua meta, es decir, se mueve en el plano sintagmático. Dependiendo de si se trata de una decisión del traductor o el texto en lengua meta lo necesita, hablaremos de una transposición facultativa o de una transposición obligatoria. Además, esta puede darse de muchas maneras: el cambio de un sustantivo en el original a un verbo en el texto meta, de un gerundio a un infinitivo... Es decir, dependiendo del tipo de texto que encontremos, no solo por la lengua en que esté escrito, sino también su estilo o estructura, el traductor podrá decidir si recurre a la transposición, o puede que el propio texto se lo exija. Y, asimismo, el mensaje no se verá afectado por la decisión del traductor, es decir, solo influirá en la estructura superficial.

Por otra parte, también dentro de la traducción oblicua, podemos encontrar la modulación, la cual, a diferencia de la transposición, sí afecta a la estructura profunda y al léxico del texto y, por lo tanto, al mensaje. La modulación puede ser libre o fija. Tal y como lo definen Vinay y Darbelnet, lo que diferencia a la modulación libre de la fija es «el grado de uso». La modulación libre es lo que representa el «genio creador» de la lengua o, en palabras de los lingüistas franceses, es lo que nos hace decir «sí, así es como nos expresamos en nuestra lengua». Por poner un ejemplo, la traducción literal de «The time when...» podría funcionar, pero no sería como nos expresamos en la lengua. Por ello, una modulación sería lo más correcto «El momento en el que...». En su momento, esta traducción fue libre, creada por un traductor para que el texto fluyese correctamente. Sin embargo, con el tiempo, este ejemplo, junto a muchos otros, se convirtieron en regla y, por tanto, en modulación fija.

Asimismo, dentro de la traducción oblicua expuesta por Vinay y Darbelnet, se encuentra la equivalencia. En este caso, este tipo de procedimiento va más allá del plano léxico y morfosintáctico de la transposición y la modulación, situándose en el plano semántico del mensaje. La equivalencia se aplica en la traducción de interjecciones,

refranes, proverbios y otros tipos de expresiones que en cada idioma es diferente. Aquí ya no solo se aplica el argumento de «así es como nos expresamos en nuestra lengua», sino que simplemente esa estructura es fija. Para poder entenderlo mejor, un ejemplo claro sería la interjección «ouch» usada en inglés para expresar dolor que en español corresponde a un «ay», o la expresión «It's raining cats and dogs» que en español sería «Está lloviendo a cántaros», nada que ver con que llueven gatos y perros.

Por último, Vinay y Darbelnet explican otro método de la traducción oblicua: la adaptación. Se emplea cuando la situación o dimensión espacial no existe en el texto en LM. Son claros ejemplos la gastronomía, toponimia, expresiones no verbales, saludos y demás lenguaje único de un lugar que no tiene traducción o no existe en el lenguaje al que queremos traducir. Es cierto que, con el tiempo, hay palabras como las propias de la gastronomía que acaban acuñándose en la lengua meta, como *pizza*, pero con lo amplia que puede llegar a ser una lengua, un traductor se va a encontrar casi siempre un caso de adaptación. Cabe señalar que quizá esta es la parte más difícil, pero a la vez más entretenida del trabajo de traducción.

c. Eugene Nida: Equivalencia formal vs. Equivalencia dinámica

En este apartado sobre la teoría de la traducción, donde famosos lingüistas y profesionales del campo argumentan y analizan los diversos procedimientos que un traductor emplea en su trabajo, no hay que olvidar la figura de Eugene Nida, considerado el padre de la teoría de la equivalencia o dimensión formal y dinámica (Nida & Taber, 2003). Junto a otros expertos lingüistas como Venuti, Toury, Taber o Catford cuyo pilar teórico de la traducción fue este estudio de la equivalencia, Nida afirmaba que el traductor tenía que ver más allá del texto, como la naturaleza del mensaje, el destinatario o el propósito del autor, frente a aquellos filólogos que mantenían que el significado está incluido en el propio texto.

Siguiendo este supuesto donde el traductor debe observar otros aspectos no intrínseco en el texto, Nida propone dos tipos de traducción posibles. La primera está orientada hacia el texto en LO, lo que correspondería a la equivalencia formal. En ella se mantienen las unidades gramaticales del texto, reproduciendo palabra por palabra, con ausencia de variación léxica, equivalencia y adaptaciones. Su uso es óptimo para textos

bíblicos, traducciones de poesía, textos filosóficos... Es decir, no cambiar la estructura gramatical del texto para que mantenga la esencia del original.

El segundo tipo de traducción propuesta por el lingüista estadounidense es la orientada al texto en LM, es decir, una equivalencia dinámica. Recurriendo de nuevo a la equivalencia propuesta por Vinay y Darbelnet en sus procedimientos dentro de la traducción oblicua, la equivalencia dinámica sugerida por Nida también busca esa afirmación del traductor: «así es como nos expresamos en mi lengua». Al estar orientado al destinatario, el traductor buscará naturalidad y aproximación a la cultura de llegada, recurriendo a cambios léxicos, morfosintácticos y de adecuación. Sin embargo, cabe señalar el conflicto entre ambas equivalencias, dado por las variedades diatópicas, diafásicas y diastráticas, que hacen que la equivalencia pueda pasar a ser funcional en ciertos casos, como la traducción de figuras estilísticas que no tienen cabida en el texto en LM.

d. Venuti: Domesticación vs. Extranjerización

Algo similar al concepto de equivalencia de Nida es lo que propone Lawrence Venuti en su libro de estudios de la traducción *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Venuti, 2008). Fiel defensor de los derechos del traductor como autor de la obra, Venuti presenta una dicotomía utilizando como principal argumento la «violencia» que ejerce el traductor sobre el original, pudiendo ser esta enfocada de dos maneras:

- Podemos hablar de domesticación cuando el traductor se aleja del TO y se acerca a la lengua del TM. Esto suele estar relacionado con una cultura dominante, la cual hace que en el texto en lengua meta se sustituyan términos o expresiones del TO por aquellos más habituales de la LM. Es cierto que este procedimiento puede otorgar fluidez al texto traducido, pero, sin embargo, puede conllevar asimismo un riesgo en el resultado de la traducción al modificar en exceso el mensaje original.
- Por su parte, la extranjerización se basa en la aproximación a la lengua del TO y un alejamiento de la del TM. Por ello, según Venuti, las traducciones donde prima la extranjerización son más fieles al TO, aunque

el resultado puede parecerse a una «fragmentación» y sea un texto menos fluido que cuando se emplea la domesticación.

Venuti defendía la extranjerización frente a la domesticación, ya que, aparte de promover la diversidad cultural al crear una diferencia en los textos en lugar de una homogeneidad etnocentrista, también permite ver más claramente la intervención del autor, casi invisible en el caso de la domesticación al hacer creer al lector que está leyendo la obra original (Revuelta, 2017). Por último, no hay que olvidar que, como se mencionó anteriormente, estos dos tipos de procedimientos pueden darse a la vez en un texto sin interceder el uno con el otro.

5. Problemas de traducción

En este apartado se concentra todo lo relacionado con los procedimientos utilizados por Roald Dahl en la creación de sus obras, así como las técnicas explicadas en el marco teórico empleadas por los traductores en los diferentes libros. En esta sección lo que se busca es reflejar esas técnicas, además de intentar explicar el porqué de su utilización.

En primer lugar, se presentará uno de los aspectos más característicos de la obra de Dahl: las palabras inventadas. Al ser un problema traductológico para el cual el traductor debe decidir qué estrategia va a utilizar, se destacarán diferentes palabras inventadas con su traducción al español y al francés para mostrar cómo han solucionado estos problemas.

Asimismo, para poder explicar las técnicas del marco teórico antes expuestas, se mostrará a continuación una comparativa de textos en inglés con su traducción en español de varios textos que pertenecen a *Charlie y la fábrica de chocolate* (traducción de Verónica Head), *Charlie y el gran ascensor de cristal* y *Las brujas* (traducciones de Maribel de Juan). Por último, y a modo de conclusión, también se argumentarán los pros y los contras de los procedimientos aplicados por las traductoras.

a. Palabras inventadas

i. Caractónimos

Algo que caracteriza a Dahl es el uso de palabras inventadas. De hecho, se sirve de los nombres de los personajes para darle un toque especial a sus obras. Existe una gran carga semántica en los mismos que, en ocasiones, se ha perdido en algunas traducciones, ya que muchos no se han traducido. Estos nombres se denominan *caractónimos*, una palabra que, tal y como indica Alejandro Ariel, tienen todavía en el español muy poca presencia. Se trata de un procedimiento literario del que se sirven muchos autores a través del cual los apellidos tienen una gran carga semántica (Ariel, 2016). Así, se observa una pérdida, por ejemplo, en los nombres de algunos de los

personajes de *Matilda* en la traducción al español. Por ejemplo, esto se puede advertir en el apellido de la profesora de la protagonista, la señorita Honey (miel en español), lo cual ya indica desde un principio el carácter dulce de la profesora. Por otra parte, está la señorita Trunchbull, la directora del colegio de Matilda, no muy querida por los alumnos. Este nombre podría venir de las palabras «to trunch», porra de policía en inglés, y «bull», toro o persona fuerte (de donde luego viene la palabra «bully», es decir “abusón”). Es cierto que en estos casos una traducción literal de los nombres sería bastante complicada, por no hablar de lo poco útil que sería poner una nota a pie de página explicando el significado de los nombres ya que, probablemente, el lector, en su mayoría niños, se saltaría estas explicaciones. Cabe decir, a modo de anécdota, que la palabra «trunchbull» es utilizada en el habla inglesa cuando alguien se quiere referir a una mujer amargada que desea el mal a todo el mundo. Sin embargo, tal y como analiza Tamara Andrés en su artículo *La traducción de caractónimos en la película Matilda*, estos apellidos sí han sido traducidos en la versión francesa (Andrés, 2013). Así, la señorita Honey pasa a ser Mlle Candy, utilizándose, curiosamente, una palabra en inglés, y la Trunchbull se convierte en Mlle Legourdin, siguiendo la estela de la referencia a la «porra» («gourdin» en francés significa eso mismo).

Más difícil quizá es el caso de los nombres en *Charlie y la fábrica de chocolate*. Si nos fijamos en cómo se llaman los protagonistas ya se puede observar las intenciones de Dahl. Charlie Bucket, el héroe de la historia, se mantiene igual tanto en la versión española como la francesa. Sin embargo, en el caso de Violet Beauregarde, también personaje importante en el cuento, no hay cambio en la versión española pero sí en la francesa, convirtiéndose en esta última en Violette Beauregard. Cabe resaltar que es una simple adaptación al francés para que el nombre de este personaje (en español se traduciría como Violeta, pero, como ya se ha dicho, se decidió dejar como la versión original) quede más natural en el idioma galo. La duda queda en el apellido «Beauregard», en el original con una «-e» al final, siendo esta omitida en la versión francesa. Quizá esto se deba a que en la lengua francesa y en su geografía, los castillos y demás lugares con ese nombre se escribe sin «-e» al final.

Por otra parte, el nombre de Mike Teavee es igual al original en la edición francesa. En la traducción al español cambia un poco, siendo el apellido Tevé, quizá para

que se entienda aún más que con este el autor se quiere referir a la obsesión del niño con la televisión.

Por último, es curioso el caso del nombre de Veruca Salt. En ambas versiones, francesa y española, el nombre de esta niña queda igual que en la versión en inglés. Sin embargo, quizá esto atañe una dificultad para el lector a la hora de entender el juego de palabras que hace Willy Wonka con el nombre de Veruca cuando la conoce:

‘My name,’ said the next child to go forward, ‘is Veruca Salt.’

‘My *dear* Veruca! How *do* you do? What a pleasure this is! You *do* have an interesting name, don’t you? I always thought that a verruca was a sort of wart that you got on the sole of your foot! But I must be wrong, mustn’t I? (Dahl, *Charlie and the chocolate factory*, 2016)

Como se puede observar, Willy Wonka compara el nombre de Veruca con una verruga. Esto se debe a que en inglés existe la palabra «verruca» que significa «verruga», por lo que el propietario de la fábrica de chocolate juega con ese parecido. De hecho, «verruga» viene del latín «*verrūca*». Debido a ese origen, la palabra en francés para este tipo de lesión cutánea es «*verrue*». Por ello, es interesante que se haya dejado el nombre como en el original, ya que la pronunciación en inglés de «veruca» y «verruca» es casi idéntica.

ii. Neologismos

Tal y como lo define la RAE, un neologismo es un «vocablo, acepción o giro nuevo en una lengua». Por ello, es una herramienta útil para autores como Dahl para atraer al público joven con originalidad. La creación de juegos de palabras, en muchas ocasiones, atañe una dificultad al no encontrar palabras o nombres útiles o que fonéticamente sirvan para ello (de ahí el origen de lo definido en el apartado anterior, los caractónimos). Sin embargo, tal y como afirma Elena Abós en *La literatura infantil y su traducción*, esto añade dificultad a la labor del traductor:

La abundancia de neologismos y de nombres propios significativos es un campo en el que la literatura para niños se diferencia de la de adultos en gran medida. Muchos autores, y Roald Dahl es uno de ellos, juegan con el lenguaje e inventan palabras que solamente por su fonética son significativas. Este es un terreno en el que se encuentran muchos problemas de traducción, pues, como hemos dicho antes al hablar de las onomatopeyas, el inglés es un idioma con mucha más facilidad para reproducir sonidos que el español (Abós Álvarez-Buiza, 1997).

Por ello, se pueden relacionar algunos caracónimos de Dahl con neologismos, ya que son palabras inventadas o, en este caso, nombres y apellidos inventados. En el caso de Veruca Salt, tal y como se explicó en la entrada anterior, la pronunciación en inglés hace que esa palabra se parezca a “verruca” y, así, crear un juego de palabras que en español se pierde.

Por otra parte, otros neologismos que usa Dahl son los nombres de comida. Es interesante el análisis que hace Elena Abós de lo sugerentes que son los nombres de los dulces inventados por Willy Wonka en *Charlie y la fábrica de chocolate* y el poco atractivo que tiene la versión en español (Abós Álvarez-Buiza, 1997). A sus ejemplos se puede añadir, asimismo, la versión en francés, para poder hacer una comparación más exhaustiva. Así, «Wonka’s whiple-scrumptious fudgemallow delight» queda en español «Delicia de chocolate y caramelo batido», lo que da a entender que es un simple bombón y no una gran invención del famoso Willy Wonka. En francés, se optó por traducirlo como «Super-délice à la guimauve», respetando el ingrediente de malvavisco del original. Sin embargo, puede resultar para el lector como un plato de la alta cocina francesa que un dulce para niños.

Sin embargo, algo que llama realmente la atención si se compara con las traducciones correspondientes es este fragmento de *Charlie y la fábrica de chocolate*, donde Wonka presenta uno de sus inventos favoritos:

LICKABLE WALLPAPER FOR NURSERIES, it said on the next door.

‘Lovely stuff, lickable wallpaper!’ cried Mr Wonka, rushing past. ‘It has pictures of fruits on it – bananas, apples, oranges, grapes, pineapples, strawberries, and snozzberries...’

'*Snozzberries?*' said Teavee.

'Don't interrupt!' said Mr Wonka. 'The wallpaper has pictures of all these fruits printed on it, and when you lick the picture of a banana, it tastes of banana. When you lick a strawberry, it tastes of strawberry. And when you lick a snozzberry, it tastes just exactly like a snozzberry...'

'But what *does* a snozzberry taste like?'

'You're mumbling again,' said Mr Wonka. 'Speak louder next time. On we go! Hurry up!'

(Dahl, Charlie and the chocolate factory, 2016)

Lo que puede parecer curioso es la palabra «snozzberry», ya no solo porque uno de los niños pregunta por su significado, sino porque en las traducciones al español y francés sus traducciones son también palabras inventadas, «cornarina» y «flageoise» respectivamente. Tanto en la versión inglés como en la española esta palabra está en cursiva: en la española cada una de las veces que aparece y en la inglesa una vez, tal y como se muestra en el fragmento citado anteriormente. Por su parte, en la edición francesa se decidió no hacer distinción con esta palabra. Pero lo interesante no es otra cosa que el origen y significado de la palabra «snozzberry». Siguiendo la estela de los neologismos que se explican en esta sección del trabajo, esta palabra es otra de las invenciones de Dahl. Por ello, y al igual que con las otras palabras relacionadas con comida, fue necesario buscar información sobre qué significaba «snozzberry» o si Dahl quería referirse a algo en concreto con ella. Puede ser obvio para cualquier lector la semejanza de esta palabra con «strawberry». Sin embargo, solo se puede afirmar la similitud del final de palabra, «berry». Pero la duda es si Dahl se refería a un objeto, animal, planta u otra cosa. Queda patente, después de haber mencionado la gran capacidad del autor galés de crear palabras nuevas para todo, que puede significar cualquier cosa. Para saberlo, la búsqueda de la palabra «snozz» comenzó en diccionarios físicos en primer lugar, sin obtener ningún resultado. A continuación, la investigación prosiguió en los principales diccionarios de internet, intentando llegar a algún resultado satisfactorio, todo ello en vano. Lo único que se puede encontrar en internet es una entrada en la página Urban Dictionary, donde uno puede hallar palabras más rebuscadas y propias del *slang* inglés o lenguaje más de la calle.

Sin embargo, solo quedarse con ese resultado puede no ser muy profesional. De hecho, conforme se busca más sobre esta palabra tan curiosa uno comienza a leer las mismas frases en distintos foros y artículos hasta que todos llevan a lo mismo: *My uncle Oswald* (1979). Este libro destinado para público adulto, cuyo autor no era otro que Dahl, fue publicado en 1979. Se trata de la continuación de las vivencias de Oswald Hendryks Cornelius, más conocido como el tío Oswald, «el mayor fornicador de todos los tiempos». Este personaje apareció primero en el libro *Switch bitch* (1974) que recoge cuatro historias cortas de carácter erótico, más concretamente en *The visitor y Bitch*. Lo importante de estas publicaciones es que el libro *My uncle Oswald* recoge la palabra *snozzberry* en uno de los capítulos:

"How did you manage to roll the old rubbery thing on him?"

"There's only one way when they get violent," Yasmin said. "I grabbed hold of his *snozzberry* and hung onto it like grim death and gave it a twist or two to make him hold still."

"Ow."

"Very effective."

"I'll bet it is."

"You can lead them around anywhere you want like that."

"I'm sure."

"It's like putting a twitch on a horse." (Dahl, *My uncle Oswald*, 1979)

En este caso, la palabra «*snozzberry*» es un eufemismo para referirse al órgano sexual masculino. Cabe señalar que *Charlie y la fábrica de chocolate* se publicó 15 años antes que *My uncle Oswald*, por lo que no queda muy claro si en su momento ya tenía en mente el verdadero significado de esta palabra o simplemente quiso referirse en un libro a una fruta y en el otro a otra cosa distinta. De hecho, esta palabra también aparece en el libro *Some time never: a fable for supermen* (Dahl, *Some Time Never: A Fable For Supermen*, 1948) un libro apocalíptico donde se menciona por primera vez a los Gremlins, unas criaturas que en el caso de ese libro acaban por apoderarse del mundo. En esta historia, las *snozzberries* son el alimento principal de estos seres inventados por Dahl, aunque en el libro dedicado exclusivamente a ellos, su principal alimento son los sellos postales. Además, esta palabra también se puede encontrar en su obra póstuma

The Minpins (Dahl, *The Minpins*, 1991). Por ello, hay estudiosos de la obra de Dahl que aseguran que cuando el autor se quería referir a frutas o alimentos, solo se refería exclusivamente a eso, mientras que, en el caso de la referencia al órgano sexual, solo se puede aplicar para el libro de *Mi tío Oswald*. Por otra parte, hay otros que afirman que Dahl quería referirse únicamente a eso último, jugando con los lectores que crecieron con sus historias y que se dieran cuenta de la broma años después cuando fueran adultos (Liscomb, 2017).

Seguramente la primera opción en la que la palabra «snozzberry» tiene diferentes significados es la más correcta, ya que en el universo podemos encontrar más palabras con el comienzo «snozz-», como es el caso de la palabra «snozzcumber» en el libro *The BFG* (Dahl, *The BFG*, 1981). En este libro, este término también se refiere a un alimento, siendo en este caso una verdura, con un sabor horrible según el gigante, parecida a un pepino, dado que la raíz «-cumber» hace referencia a «cucumber», pepino en inglés (en la versión española se tradujo como “pepinásperos”). Por lo tanto, viendo lo inmenso que es el mundo de palabras y expresiones que Dahl creó, podemos afirmar que en cada caso el significado es diferente.

Al margen de a lo que quería referirse Dahl con «snozzberry», es interesante mencionar las traducciones de esta palabra en las ediciones francesa y española. Por su parte, la traductora de la edición francesa, Élisabeth Gaspar, decide inventarse una palabra nueva: «flageoise». Como se puede observar, hace un juego de palabras juntando la terminación «-oise», propia de palabras como «framboise», y la palabra «flage», con la que probablemente se quiera referir a «frageolet», que significa «judía». Por lo tanto, la traducción de esta palabra recuerda a una especie de chuchería con forma de judía (Dahl, *Charlie et la chocolaterie*, 2007).

Por otra parte, en la traducción española, realizada por Verónica Head, se opta por crear también una palabra nueva: «cornarina». Intentando buscar el porqué de la elección de esta palabra y su juego de palabras correspondiente, solo se puede encontrar la referencia con la terminación «-rina» a frutas como mandarina o nectarina. Sin embargo, para el comienzo de palabra no es, a priori, fácil saber el porqué de esta decisión traductológica. Quizá es por su similitud con la palabra «cornalina», un mineral de color naranja que, al tallarse, tiene la forma de un caramelo.

iii. Oxford Roald Dahl Dictionary: El lenguaje Gobblefunk

Para acabar este apartado de palabras inventadas por el célebre autor galés, es importante mencionar la existencia de un diccionario compuesto de los neologismos creados por Dahl. Este diccionario, confeccionado por Susan Rennie, escritora, lexicógrafa y editora, recopila las 393 palabras inventadas por Dahl. Cabe decir que ya se habían añadido varios de sus neologismos al diccionario Oxford, pero, coincidiendo con el centenario del nacimiento del autor galés, se publicó por primera vez un diccionario que recoge exclusivamente estos términos inventados. Además, el diccionario sigue la estructura que sigue uno convencional, señalando si se trata de un verbo, sustantivo, así como de cuál sería su plural correspondiente. De hecho, cada uno de los términos se pone en contexto mostrando en qué fragmento o fragmentos de las obras de Dahl aparece (Dahl & Rennie, Oxford Roald Dahl Dictionary, 2016). Por su parte, el nombre del lenguaje creado por Roald Dahl se debe a la palabra «gobblefunk», aunque el propio Dahl nunca la utilizase para referirse a su idioma inventado. Esta palabra aparece por primera vez en el libro *The BFG* (Dahl, *The BFG*, 1981):

'The human bean,' the Giant went on, 'is coming in dillions of different flavours. For instance, human

beans from Wales is tasting very whooshey of fish. There is something very fishy about Wales.'

'You mean whales,' Sophie said. 'Wales is something quite different.'

'Wales is whales,' the Giant said. 'Don't **gobblefunk** around with words. I will now give you another

example. Human beans from Jersey has a most disgusting woolly tickle on the tongue,' the Giant said.

'Human beans from Jersey is tasting of cardigans.'

'You mean jerseys,' Sophie said.

'You are once again **gobblefunking!**' the Giant shouted. 'Don't do it! This is a serious and snitching subject. May I continue?'

'Please do,' Sophie said. (Dahl, *The BFG*, 1981)

Es interesante añadir que, al no existir un equivalente de «gobblefunk» en español por tratarse de una palabra totalmente inventada, en el caso de la edición española, cuya traducción corre a cargo de Julio Hermoso, decidió traducirlo como si el gigante hablase mal: “No me vengas con *interrupciones*” (Dahl, El Gran Gigante Bonachón, 2013). Esto es una propuesta curiosa ya que, a lo largo del libro en original, el gigante confunde palabras, conjugaciones y demás aspectos del lenguaje.

Resulta llamativa la diferencia que hace la autora de este diccionario, Susan Rennie, con la palabra «gobbledegook». Esto se debe a que se puede confundir con la palabra que da nombre al lenguaje inventado por Dahl, «gobblefunk», por el parecido de su escritura. Además, el significado de «gobbledegook» en español es “galimatías”, es decir, un lenguaje que se presta a la confusión de ideas, por lo que podría ser que Dahl, al inventarse ese neologismo, pensase en que el gigante tiene un enredo de palabras. De todas formas, Rennie afirma que los neologismos de Dahl distaban mucho de palabras sin sentido, ya que, para formarlas, el autor se servía de ciertos patrones de creación de palabras. De hecho, tal y como afirma la lexicógrafa en el siguiente fragmento tomado de uno de sus artículos en la página de Oxford Dictionaries, se puede deducir el significado de las palabras inventadas por Dahl nada más verlas:

But although the name *gobblefunk* sounds like *gobbledegook*, the language itself is far from nonsense. Roald Dahl built his new words from the building blocks of the old, using established patterns of word formation and sound symbolism, so *chiddlers* and grown-ups alike can make sense of it, even when seeing the words for the first time. What after all could *biffsquiggled* mean except confused and muddled? (Rennie, 2016).

Para acabar este apartado sobre el Oxford Roald Dahl Dictionary, es necesario mencionar los diferentes patrones que Dahl usó para crear los neologismos. Según afirma Susan Rennie, el autor utilizó la reduplicación, diminutivos o errores lingüísticos. Además, también se sirvió de palabras escocesas para crear otras nuevas en su lenguaje. (Rennie, 2016). Por ello, el trabajo del traductor de las obras de Roald Dahl puede resultar bastante laborioso.

b. Análisis comparativo

Este análisis está dedicado a una de las partes que más caracterizan a la mayoría de los libros de Dahl: las canciones. Para ello, se han elegido las que aparecen en *Charlie y la fábrica de chocolate* y *Charlie y el gran ascensor de cristal*.

En el caso de *Charlie y la fábrica de chocolate*, las canciones son cantadas por los ayudantes de Willy Wonka en su fábrica. Estos cantan cada vez que a uno de los niños que ha ganado el billete dorado le sucede algo. De hecho, son moralejas que critican los malos hábitos de los pequeños. Este es el caso de Augustus Gloop, un niño muy glotón que, al intentar beber del lago de chocolate, se cae en su interior y termina succionado por uno de los tubos que recogen el chocolate. Como se mencionó anteriormente en el apartado de los caractónimos, el apellido de Augustus ya define por sí solo el carácter del niño, siendo innecesaria su traducción. A continuación, se muestran diferentes fragmentos de esta canción junto con su traducción correspondiente al español:

Texto original en inglés	Traducción al español (Verónica Head, 2004)
'Augustus Gloop!' chanted the Oompa-Loompas. 'Augustus Gloop!' Augustus Gloop! The great big greedy nincompoop! How long could we allow this beast To gorge and guzzle, feed and feast On everything he wanted to? Great Scott! It simply wouldn't do!	¡Augustus Gloop! ¡Augustus Gloop! ¡Augustus Gloop! ¡No puedes ser tan comilón! ¡No lo debemos permitir! ¡Esto ya no puede seguir! ¡ Tu gula es digna de pavor, tu glotonería es tal que inspira horror!
(Págs.93-94)	(Pág.104)

En la primera frase marcada en rojo se puede observar una omisión por parte de la traductora al español, quizá porque ya de por sí era difícil rimar «gloop» con algo en español, como para poder crear una rima con «Oompa-Loompas». Para crearla, se vale de la última palabra de la siguiente frase: comilón. En el original se usa «nincompoop», «bobo» en español, la cual rima perfectamente con el apellido del niño. Si continuamos leyendo, podemos comprobar que la traductora ha decidido cambiar

por completo esa parte del texto, no solo las palabras y su significado, sino la estructura del mismo. Por último, es interesante mencionar el matiz religioso que le concede al texto al mencionar «la gula», la cual no aparece en el texto original. Sin embargo, en el TO aparece la expresión Great Scott, una forma de «Oh dios mío» ya en desuso, que en la traducción se pierde.

Texto original en inglés	Traducción al español (Verónica Head, 2004)
<p>But this revolting boy, of course, Was so unutterably vile, So greedy, foul, and infantile, He left a most disgusting taste Inside our mouths, and so in haste We chose a thing that, come what may, Would take the nasty taste away. “Come on!” we cried. “The time is ripe To send him shooting up the pipe! He has to go! It has to be!” And very soon, he’s going to see Inside the room to which he’s gone Some funny things are going on. But don’t, dear children, be alarmed; Augustus Gloop will not be harmed, Although, of course, we must admit He will be altered a bit.</p> <p>(Pág.94)</p>	<p>Aunque este niño tan repugnante era tan malo, era tan vil, tan comilón y horripilante, tan caprichoso e infantil que no perdimos un instante en decidir cuál de sus mil vicios era el más importante. La gula, sí, era el principal, por ser pecado capital. Y a tal vicio, tal castigo. En eso convendréis, amigos. ¡Ya está! —decidimos—. Ha llegado el día de dar a este niño su justo escarmiento. Le haremos pasar por la tubería sin dudarle siquiera un momento. Y pronto verá, despavorido, que en la sala adonde ha ido a parar, cosas extrañas se suceden. Ni sus mañas le ayudarán, llegado allí. ¡Oh, Augustus, pobre de ti! Mas no hay por qué estar alarmados. Augustus no será dañado. Aunque sí hemos de admitir que será modificado.</p> <p>(Págs.104-105)</p>

Tal y como se puede observar a simple vista, la traducción supera en extensión al TO. Es cierto que, salvo la parte señalada en rojo, la traductora ha seguido el mensaje del original valiéndose de la transposición, con el añadido de tener que rimar cada frase sin separarse mucho del texto y, por lo tanto, teniendo que cambiar un poco la estructura y alargarlo. En cuanto a la parte señalada en rojo, la traductora vuelve a recurrir al pecado de la gula, insistiendo en que el niño debe ser castigado al cometerlo.

Sin embargo, en el TO no se menciona, de nuevo, nada sobre la gula ni los vicios, sino que Dahl utiliza un juego de palabras con «taste» y «mouth» (sabor y boca respectivamente) para hacer referencia a la glotonería del niño y que, por culpa de haber caído al lago de chocolate, los dulces de la fábrica ahora sabrán fatal. Por tanto, quizá por la dificultad que conlleva rimar una canción, o quizá porque simplemente creyó conveniente cambiar esa parte del texto, la traductora crea un texto casi nuevo, pero que no se aleja mucho de lo que quería decir el original.

Para continuar con el análisis de las canciones de *Charlie y la fábrica de chocolate*, es interesante analizar la traducción que corresponde a la canción de Mike Tevé, un niño obsesionado con ver la televisión y jugar a videojuegos. En ella, se hace referencia a la forma que tenían de divertirse antes los niños: leyendo libros.

Texto original en inglés	Traducción al español (Verónica Head, 2004)
<p>Such wondrous, fine, fantastic tales Of dragons, gypsies, queens, and whales And treasure isles, and distant shores Where smugglers rowed with muffled oars, And pirates wearing purple pants, And sailing ships and elephants, And cannibals crouching round the pot, Stirring away at something hot. (It smells so good, what can it be? Good gracious, it's Penelope.) The younger ones had Beatrix Potter With Mr Tod, the dirty rotter, And Squirrel Nutkin, Pigling Bland, And Mrs Tiggy-Winkle and — Just How The Camel Got His Hump, And How The Monkey Lost His Rump, And Mr Toad, and bless my soul, There's Mr Rat and Mr Mole — Oh, books, what books they used to know, Those children living long ago!</p> <p>(Pág.163)</p>	<p>Historias fantásticas y maravillosas de fieros dragones y reinas hermosas, de osados piratas, de astutos ladrones, de elefantes blancos, tigres y leones. De islas misteriosas, de orillas lejanas, de tristes princesas junto a una ventana, de valientes príncipes, apuestos, galantes, de exóticas playas, países distantes, historias de miedo, hermosas y raras, los más pequeñitos leían los cuentos, ¡historias que hacían que el tiempo volara! De Grimm y de Andersen, de Louis Perrault. Sabían quién era la Bella Durmiente, y la Cenicienta, y el Lobo Feroz. Las Mil y Una Noches de magia nutrían con mil y una historias sus ensoñaciones. La gran Sherezade de la mano traía a Alí Babá y los Cuarenta Ladrones, a Aladino y su lámpara maravillosa, al genio que otorga deseos e ilusiones y mil aventuras a cuál más hermosa. ¡Qué libros leían los niños que antaño vivían!</p> <p>(Pág.180)</p>

En este poema asistimos otra vez a un cambio total del TO original por parte de la traductora. Se ha optado, en este caso, por una domesticación del texto y realizado una adaptación, acercándose, por tanto, a la cultura del texto en LM, una solución bastante interesante. Antes de empezar a analizar la parte marcada en rojo, hay que señalar que, si bien no ha utilizado los mismos personajes fantásticos en la traducción, la traductora ha sabido llevar bien el texto, y el mensaje no ha cambiado a pesar de ello. Además, hay que recordar, de nuevo, la dificultad añadida al tener que rimar cada frase. En cuanto al fragmento en rojo, en el TO se empiezan a enumerar diferentes cuentos clásicos de la autora Beatrix Potter, como *The Tale of Mr. Tod* (1912) y *The Tale of Squirrel Nutkin* (1903), continuaciones del famoso libro de la autora *The Tale of Peter Rabbit* (1903) (*El cuento de Perico el conejo travieso* en la edición en España, 1993). Aunque sea Potter sea conocida por muchos, es más fácil que los niños relacionen la palabra «cuento» con Perrault, Andersen o los hermanos Grimm. Por ello, en vez de los cuentos de Potter, la traductora ha decidido sustituirlos por *La cenicienta* y *La Bella Durmiente*. Asimismo, Dahl menciona diferentes clásicos ingleses de la literatura infantil y sus personajes, como los del famoso cuento *The wind in the willows* (1908) de Kenneth Grahame. En la traducción, sin embargo, nos volvemos a encontrar con una adaptación del poema, con una mención a la tan conocida Sherezade y sus cuentos de *Las mil y una noches*, más conocidos en la cultura del TM.

En cuanto la traducción *Charlie y el gran ascensor de cristal* (1982), a manos de Maribel de Juan, el texto elegido para analizar está lleno de juegos de palabras en el original. Por ello, resulta interesante observar cómo la traductora supo trasladar el mensaje en lengua original a la lengua meta. No es una canción, pero, sin embargo, sí existe rima entre las frases, por lo que se le añade la dificultad antes mencionada de tener que jugar con el final de cada oración. El texto que se muestra a continuación es una receta para crear la «Vita-Wonka», una píldora que vuelve 20 años más joven a quien la tome. Los ingredientes son insólitos y extraños, en la línea de la narración de Roald Dahl (Dahl, *Charlie y el gran ascensor de cristal*, 2004):

Texto original	Traducción (Maribel de Juan, 2004)
<p>THE HOOF OF A MANTICORE THE TRUNK (AND THE SUITCASE) OF AN ELEPHANT THE YOLKS OF THREE EGGS FROM A WHIFFLE-BIRD A WART FROM A WART-HOG THE HORN OF A COW (IT MUST BE A LOUD HORN) THE FRONT TAIL OF A COCKATRICE SIX OUNCES OF SPRUNGE FROM A YOUNG SLIMESCRAPER TWO HAIRS (AND ONE RABBIT) FROM THE HEAD OF A HIPPOCAMPUS THE BEAK OF A RED-BREASTED WILBATROSS A CORN FROM THE TOE OF A UNICORN THE FOUR TENTACLES OF A QUADROPUS THE HIP (AND THE PO AND THE POT) OF A HIPPOPOTAMUS THE SNOUT OF A PROGHOPPER A MOLE FROM A MOLE THE HIDE (AND THE SEEK) OF A SPOTTED WHANGDOODLE THE WHITES OF TWELVE EGGS FROM A TREE-SQUEAK THE THREE FEET OF A SNOZZWANGER (IF YOU CAN'T GET THREE FEET, ONE YARD WILL DO) THE SQUARE-ROOT OF A SOUTH AMERICAN ABACUS THE FANGS OF A VIPER (IT MUST BE A VINDSCREEN VIPER) THE CHEST (AND THE DRAWERS) OF A WILD GROUT</p> <p>(Págs. 68-69)</p>	<p>LA PEZUÑA DE UNA MANTICORA. LA TROMPA (Y LA TROMPETA) DE UN ELEFANTE. LAS YEMAS DE TRES HUEVOS DE UN PÁJARO LOCO. LA VERRUGA DE UN CERDO SALVAJE. EL CUERNO DE UNA VACA (DEBE SER UN CUERNO MUY SONORO). LA COLA FRONTAL DE UNA CACATÚA. SEIS ONZAS DE PATAS DE CIEMPIÉS. DOS PELOS DE LA CABEZA DE UN HIPOCAMPO. EL PICO DE UN ALBATROS DE PECHO ROJO. EL CALLO DE LA PATA DE UN UNICORNIO. LOS CUATRO TENTÁCULOS DE UN PULPO. EL HIPO (Y LA POTA) DE UN HIPOPÓTAMO. EL HOCICO DE UN CANGURO. UN LUNAR DE TOPO. LA PIEL DE UN GATO MANCHADO. LAS CLARAS DE UNA DOCENA DE HUEVOS DE AVESTRUZ. LOS TRES PIES DE UN CALENDOPULO. (SI NO SE PUEDEN CONSEGUIR TRES PIES, UNA YARDA SERVIRÁ). LA RAÍZ CUADRADA DE UN ÁBACO SUDAMERICANO. LOS COLMILLOS DE UNA VÍBORA. LA PECHUGA DE UNA PERDIZ SALVAJE.</p> <p>(Pág. 134)</p>

Para empezar, Maribel de Juan ha optado por recurrir a la domesticación, ya que, como se verá a continuación, utilizar una traducción literal hubiese resultado en una traducción confusa. En la primera frase marcada en rojo, la traductora ha podido seguir el juego de palabras del original, adaptándolo al lenguaje en lengua meta. En el original, se usan las palabras «trunk» y «suitcase», ya que la primera puede significar tanto la trompa de un elefante como un arcón o maleta. En español queda incluso más natural, ya que, además, se juega con el sonido y el parecido de las palabras («trompa»

y «trompeta»). Algo parecido sucede en la última frase del texto con las palabras «chest» y «drawers». La primera puede significar tanto «pecho» o «pechuga» como «baúl», de ahí el juego de palabras con «drawers», que significa «cajones». Sin embargo, esto no se puede trasladar al texto en español, por lo que la traductora tuvo que optar por omitir ese juego de palabras.

En la siguiente frase (A WART FROM A WART-HOG), la traducción pierde el juego de palabras del original, ya que no existe en la LM. En el texto en el inglés se juega con «wart» y «wart-hog», pero en la traducción esto era posible, así que se ha procedido a hacer una traducción literal. Esto sucede también en la traducción de «A MOLE FROM A MOLE». Sin embargo, en la frase «THE HORN OF A COW (IT MUST BE A LOUD HORN)», también se recurre a la traducción literal, siendo en este caso adecuada ya que no se pierde en absoluto en el mensaje («horn» sirve tanto para un cuerno de una vaca como para un instrumento musical de viento, al igual que en español).

Por otra parte, en la traducción de «TWO HAIRS (AND ONE RABBIT) [...]», Maribel de Juan ha optado por omitir parte de la frase y referirse solo a «dos pelos de la cabeza». Esto se debe a que, aparte de que una traducción literal no tendría sentido, el juego de palabras no se puede realizar en español, ya que la pronunciación de «hair» recuerda a la palabra «hare» que significa liebre en inglés, de ahí la palabra «rabbit» en la misma frase («conejo» en inglés). Al final, la omisión de las palabras entre paréntesis es la más adecuada.

Otro reto al que se tuvo que enfrentar la traductora en este texto fue el de las palabras inventadas. En el caso de «tree-squeak», este animal, parecido a una ardilla voladora, es un ser inventado y que no existe en la cultura española. Por ello, la traductora ha optado por utilizar simplemente la palabra «avestruz» que, aunque se pierda parte del mensaje al no referirse a un ingrediente poco común, quizá pueda ser uno difícil de conseguir a causa de la rapidez de estos animales. Por su parte, la palabra «snozzwanger» es una palabra inventada por Dahl. Los «snozzwanger» son seres que se alimentan de los Oompa-Loompas. Maribel de Juan opta por inventarse una palabra nueva adaptada al español: «calendopulo». Esta adaptación no hace que se pierda el objetivo de Dahl de utilizar una palabra nueva y extraña. Por último, cabe añadir que la traductora no ha seguido la rima del original, seguramente por la dificultad que esto

conlleva. Sin embargo, el texto en LM no pierde la esencia del original, con una adaptación de estos ingredientes extraños bastante natural.

Además de esta receta, existe otra en *Charlie y el gran ascensor de cristal*, la revierte los efectos de la anterior y hace envejecer a la gente. Su nombre es en este caso «Wonka-vita», y tiene también ingredientes muy curiosos:

Texto original	Traducción (Maribel de Juan, 2004)
<p>A PINT OF SAP FROM A 4000-YEAR-OLD BRISTLECONE PINE THE TOE-NAIL CLIPPINGS FROM A 168-YEAR-OLD RUSSIAN FARMER CALLED PETROVITCH GREGOROVITCH AN EGG LAID BY A 200-YEAR-OLD TORTOISE BELONGING TO THE KING OF TONGA THE TAIL OF A 51-YEAR-OLD HORSE IN ARABIA THE WHISKERS OF A 36-YEAR-OLD CAT CALLED CRUMPETS AN OLD FLEA WHICH HAD LIVED ON CRUMPETS FOR 36 YEARS THE TAIL OF A 207-YEAR-OLD GIANT RAT FROM TIBET THE BLACK TEETH OF A 97-YEAR OLD GRIMALKIN LIVING IN A CAVE ON MOUNT POPOCATEPETL</p>	<p>UN CUARTILLO DE SAVIA DE UN PINO BRISTLECONE DE 4 000 AÑOS. LOS RECORTES DE UÑAS DE UN GRANJERO RUSO DE 168 AÑOS LLAMADO PRETOVITCH GREGOROVITCH. UN HUEVO PUESTO POR UNA TORTUGA DE 200 AÑOS PERTENECIENTE AL REY DE TONGA. LA COLA DE UN CABALLO DE 51 AÑOS EN ARABIA. LOS BIGOTES DE UN GATO DE 36 AÑOS LLAMADO CRUMPETS. UNA VIEJA PULGA QUE HABÍA VIVIDO SOBRE CRUMPETS 36 AÑOS. LA COLA DE UNA RATA GIGANTE DE 207 AÑOS DEL TÍBET. LAS MUELAS DE UN GRIMALKIN DE 97 AÑOS QUE VIVÍA EN UNA CUEVA EN EL MONTE POPOCATEPETL.</p>
<p>THE KNUCKLEBONES OF A 700-YEAR-OLD CATTALOO FROM PERU . . . (Pág.83)</p>	<p>LOS NUDILLOS DE UN CATALU DE 700 AÑOS DEL PERÚ... (Pág. 160)</p>

En el caso de este fragmento, la traductora ha empleado la traducción literal, ya que el texto no es muy enrevesado a pesar de los tipos de ingredientes que se describen. De hecho, solo se pueden destacar dos aspectos.

Por una parte, la traducción de la palabra «pint» en la primera frase. Su significado en español corresponde a «pinta», unidad de medida inglesa. Sin embargo, De Juan ha decidido en este caso cambiarlo por «cuartillo», lo que hace que cambie el tipo de medida y, por lo tanto, la cantidad. No obstante, el término «pinta» no se usa en

la lengua de llegada, por lo que, aunque cambie la cuantía, es una palabra más adecuada para el TM.

Por otra parte, la traductora decidió no traducir la palabra «crumpets», marcada en rojo en el texto. Esta sí que tiene equivalente en español, «bollo», pero quizá no era necesaria su traducción para el texto, pudiendo crear un resultado más confuso para el lector.

Cabe señalar que este fragmento incluye diversos lugares, como el Reino de Tonga, Arabia o el Tíbet, pero estos son casi similares a sus análogos en español, por lo que el texto traducido no cambia prácticamente en nada.

Para terminar este apartado de análisis de canciones, es interesante mencionar otra que pertenece al libro *Las brujas*, cuya traducción es también de Maribel de Juan. En este libro se narra la historia de un niño de 7 años y cómo se enfrenta a las brujas que sí que existen de verdad y que, ante todo, quieren destruir a todos los niños que se encuentren. Lideradas por La Gran Bruja, crean una fórmula mágica para ponerla en caramelos, bombones y demás dulces para poder convertirlos en ratones y que sean los adultos quienes acaben con ellos (Dahl, *Las brujas*, 2003):

Texto original	Traducción (Maribel de Juan, 2003)
<p>Offer chocs vith magic powder! Say, "Eat up!" then say it louder. Crrram them full of sticky eats, Send them home still guzzling sveets. And in the morning little fools Go marching off to separate schools. A girl feels sick and goes all pale. She yells, "Hey look! I've grrrown a tail!" A boy who's standing next to her Screams, "Help! I think I'm grrrowing fur!" Another shouts, "Vee look like frrreaks! There's viskers growing on our cheeks!" A boy who vos extremely tall Cries out, "Vot's wrong? I'm grrrowing small!" Four tiny legs begin to sprrrout From everybody rrround about. And all at vunce, all in a trrrice, There are no children! Only MICE!</p> <p>(Pág. 79)</p>	<p>Con polvos mágicos dadles bombones, decidles «come» a los muy glotonos. Llenadles bien de dulces prringosos y de pasteles empalagosos. Al día siguiente, tontos, tontuelas, Irrán los niños a sus escuelas. Se pone rroga cual amapola una niña: «¡Me sale cola!». Un niño pone carra de lelo y grrita: «¡Auxilio, me sale pelo!». Y otro berrea al poco rrato: «¡Tengo bigotes como de gato!». Un niño alto dice guimiendo: «¡Cielos, ¿qué pasa?, estoy encoguiendo!» Todos los niños y niñas en vez de brazos tienen patitas, y de repente, en un instante, sólo hay rratones, ningún infante.</p> <p>(Págs. 84-85)</p>

En este caso, lo más llamativo de este texto es sin duda alguna la forma de hablar de la bruja. Para indicar que tiene acento extranjero, Dahl decide cambiar la «w» por «v», como en la palabra «vith» o «viskers», o añadir varias erres a las palabras que contienen esta letra, como es el caso de «grrrown» y «sprrrout». De ahí que Maribel de Juan, en su traducción, decida continuar con este acento, adaptándolo a las palabras en LM para que no le choque al lector. Para ello, copia la técnica de Dahl de añadir varias erres a las palabras, como en «prringosos» o «carra». Además, en los términos con erre suave, las cambia por una «g», resultando en palabras como «rroga» y «guimiendo».

Otro aspecto importante de este fragmento y su traducción es que ambos textos están compuestos por pareados de rima consonante. Tienen rimas consonantes durante todo el texto. Para ello, la traductora ha tenido que cambiar algunas palabras para poder crear esta rima, sin cambiar por ello el mensaje del original. Es el caso, por ejemplo, de las dos primeras frases marcadas en rojo. En el original, se rima «powder» con «louder», mientras que en español se utilizan las palabras «bombones» y «glotones». Sin embargo, a pesar de este cambio, se sigue hablando en ambos textos de lo mismo: darles a los niños bombones con la fórmula mágica diciéndoles que se los coman. Otro caso similar es el de la rima de «little fools» con «schools». Al tener que seguir versificando, Maribel de Juan añade a la traducción de «fools», «tontos», la palabra «tontuela», para que, en la siguiente frase rime con «escuela». Así, de nuevo, no se cambia lo que se quería decir en el original.

Por último, cabe que señalar las cuatro últimas frases señaladas en rojo. Aunque el mensaje no cambia demasiado, sí lo hace en la forma. En el original, se destaca al final en mayúsculas la palabra «MICE», ratón en español. Sin embargo, en la traducción esto se pierde. Es cierto que se menciona la palabra «ratón» para indicar en lo que se convierten los niños, pero no se destaca como en el original. Además, Maribel de Juan decide indicar que los niños, en vez de brazos, tienen «patitas». No obstante, aunque no siga el juego de palabras de la frase «And all at vunce, all in a trrrice», consigue que no se pierda el mensaje al utilizar las palabras «de repente» y «en un instante». Cabe decir que estas decisiones, junto con las del resto del texto, probablemente tengan que ver con la complejidad ya mencionada inherente a las traducciones de poemas.

6. Conclusiones

Para finalizar este apartado, es necesario puntualizar sobre ciertos aspectos. Si bien las diferentes traducciones expuestas son fruto de un trabajo exhaustivo y profesional por parte de las traductoras correspondientes, es cierto que, como en cualquier traducción, siempre puede haber otras opciones. Es interesante reflexionar sobre cómo podría haber cambiado el texto en LM si Verónica Head en la canción sobre Mike Tevé hubiese optado por una extranjerización en vez de por la domesticación y adaptación a la lengua de llegada. Es cierto que los lectores no se podrían haber sentido identificados con los autores ingleses como Beatrix Potter, pero, por otra parte, esto hubiese conducido quizá a un interés y curiosidad por conocer más sobre ellos. No obstante, mencionar, así mismo, autores más conocidos en la cultura de llegada también puede promover esa curiosidad.

O, por otra parte, en el caso de la traducción del texto de *Charlie y el gran ascensor de cristal*, Maribel de Juan hubiese decidido emplear una traducción literal en el primer texto mostrado. Esto quizá hubiera funcionado, pero es bastante probable que el mensaje no se hubiese transmitido de la misma forma y confundiría al lector. Además, como se ha mencionado también en este apartado, uno de los principales problemas de la traducción de las obras de Dahl son las palabras inventadas. Por lo que, recurrir a una traducción literal o a una extranjerización posiblemente hubiera creado un texto sin sentido en LM. Sin embargo, al contrario, en el siguiente texto, si la traductora de *Charlie y el gran ascensor de cristal* hubiese decidido recurrir a una traducción oblicua y más original, hubiese probablemente cambiado el mensaje del TO.

Por último, la traducción de la rima consonante de la canción de *Las brujas* es resultado de una traducción oblicua, ya que, de nuevo, una traducción literal hubiese producido un resultado bastante confuso y, probablemente, carentes de rima.

Ni que decir tiene que, al margen de que estudiosos o profesionales de la traducción puedan estar más o menos de acuerdo con las elecciones por parte de Verónica Head o Maribel de Juan, no cabe olvidar que ambas han conseguido transmitir el mensaje de Dahl a los lectores. Las decisiones que toma cada profesional tienen detrás un trabajo de documentación, estudio del autor, contextualización y demás aspectos

traductológicos queda suelen quedar en el olvido, sobre todo por parte de los lectores. Por ello, aunque alguna de estas decisiones puedan ser más o menos correctas, el traductor profesional siempre busca acercar la cultura al público, convirtiéndose en autor de su propio libro. La traducción es un mundo de posibilidades inimaginables, por lo que observar y aprender del trabajo de otros es esencial para poder desarrollar el de uno mismo.

«La traducción es una de las poquísimas actividades humanas donde lo imposible ocurre por principio» (Mariano Antolín Rato).

Bibliografía

- Abós Álvarez-Buiza, E. (1997). La literatura infantil y su traducción. En R. Martín-Gaitero, & M. Á. Vega Cernuda, *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción : actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción* (págs. 359-370). Madrid: Universidad Complutense.
- Andrés, T. (2 de Noviembre de 2013). *Creatrad*. Obtenido de <https://creatrad.wordpress.com/2013/11/02/la-traduccion-de-caractonimos-en-la-pelicula-matilda/>
- Ariel, A. (2016). Vicisitudes de la recepción (1). *El Trujamán*.
- Cheetham, D. (s.f). *Charlie and the Chocolate Factory; Versions and Changes*. Sophya University.
- Dahl, R. (1948). *Some Time Never: A Fable For Supermen*. Estados Unidos: Scribner.
- Dahl, R. (1979). *My uncle Oswald*. Gran Bretaña: Penguin.
- Dahl, R. (1981). *The BFG*. Gran Bretaña: Puffin Books.
- Dahl, R. (1991). *The Minpins*. Gran Bretaña: Puffin Books.
- Dahl, R. (2003). *Las brujas*. (M. de Juan, Trad.) Madrid: Alfaguara.
- Dahl, R. (2004). *Charlie y el gran ascensor de cristal*. (M. de Juan, Trad.) Madrid: Alfaguara.
- Dahl, R. (2004). *Charlie y la fábrica de chocolate*. (V. Head, Trad.) Madrid: Alfaguara.
- Dahl, R. (2004). *Charlie y la fábrica de chocolate*. Madrid: Alfaguara.
- Dahl, R. (2006). *Boy, Relatos de la infancia*. (S. Masó, Trad.) Alfaguara.
- Dahl, R. (2007). *Charlie et la chocolaterie*. (É. Gaspar, Trad.) Gallimard Jeunesse.
- Dahl, R. (2013). *El Gran Gigante Bonachón*. (J. Hermoso, Trad.) Madrid: Alfaguara.
- Dahl, R. (2015). *Cuentos en verso para niños perversos*. (M. Azaola, Trad.) Madrid: Alfaguara.
- Dahl, R. (2016). *Charlie and the chocolate factory*. Londres: Puffin Books.
- Dahl, R. (2016). *Charlie and the chocolate factory*. Londres: Puffin Books.
- Dahl, R. (2016). *Charlie and the chocolate factory*. Londres: Puffin Books.
- Dahl, R., & Rennie, S. (2016). *Oxford Roald Dahl Dictionary*. Oxford University Press.
- Janecek, S. (2014). The Role of Violence in Roald Dahl's Fiction for Children. Viena, Alemania: Universidad de Viena.
- Liscomb, M. (4 de Diciembre de 2017). *Quora*. Obtenido de <https://www.quora.com/What-is-a-snozzberry>
- Martín, P. (2009). Presencia del humor en la literatura de Roald Dahl. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y juvenil*, 87-98.
- Nida, E., & Taber, C. (2003). *The Theory and Practice of Translation*. Brill.

- Rennie, S. (12 de Septiembre de 2016). *Oxford Dictionaries Blog*. Obtenido de <https://blog.oxforddictionaries.com/2016/09/12/why-gobblefunk-is-not-gobbledegook/>
- Revuelta, L. (Junio de 2017). Estrategias de domesticación y extranjerización en la traducción literaria: Análisis comparativo de dos traducciones al castellano de la novela británica *Arabella* (1949) de Georgette Heyer. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Stuart, M. (Dirección). (1971). *Willy Wonka and the chocolate factory* [Película].
- Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistic of French and English: A Methodology for Translation*. (J. C. Sager, & M.-J. Hamel, Edits.) John Benjamins Publishing.