



Entreculturas 11 (2021) pp. 69-84 — ISSN: 1989-5097

EL VERBLADOR: PROPUESTA DE TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL POEMA “JABBERWOCKY”, DE LEWIS CARROLL, TENIENDO EN CUENTA LOS ASPECTOS FORMALES DE LA RIMA Y LA MÉTRICA

El Verblador: *Spanish Translation Proposal of the Poem “Jabberwocky” by Lewis Carroll, considering the Formal Aspects of Rhyme and Metrics*

 Miller Eduardo López Murcia
Universidad Surcolombiana

Recibido: 1 de agosto de 2020

Aceptado: 9 de enero de 2021

Publicado: 27 de febrero de 2021

ABSTRACT

The ways in which Lewis Carroll’s poem “Jabberwocky” has been translated, vary both in structure and content. In the case of a language that is culturally and morphologically different, and of the great temporal gap that exists since its publication, the nonsense words that the poem has, have been resolved and adapted in multiple ways, but all these translations agree that the formal aspects were not taken in mind at the time of its realization. This proposal created a translation that complies as closely as possible with the metric and rhyme system of the original poem, and also the techniques Carroll used to create the language games that make this poem one of the most prominent in the English language.

KEYWORDS: Jabberwocky, Lewis Carroll, poetic translation, nonsense words.

RESUMEN

Las maneras en la que se ha traducido el poema “Jabberwocky” de Lewis Carroll, varían tanto en la estructura como el contenido. Al tratarse de un idioma que es distinto cultural y morfológicamente, y de la gran brecha temporal que existe desde su publicación, las palabras sinsentido que el poema tiene se han resuelto y adaptado de formas diversas, pero todas estas traducciones coinciden en que los aspectos formales no fueron tenidos en cuenta a la hora de su realización. Esta propuesta creó una traducción que acata en lo más posible el sistema métrico y de rima del poema original, y también las técnicas que empleó Carroll para crear los juegos del lenguaje que hacen de este poema uno de los más destacados de la lengua inglesa.

PALABRAS CLAVE: Jabberwocky, Lewis Carroll, traducción poética, palabras sinsentido.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando tratamos el poema “Jabberwocky”, nuestra atención se dirige inevitablemente hacia el *nonsense* y sus mayores exponentes, los cuales, para Figueroa Rodego (1992) y una amplia opinión crítica y pública, son Edward Lear y Lewis Carroll, autor de dicho poema. Esto es por mucho indiscutible, debido a la prominencia que han tenido sus obras y la manera en la que han trabajado el *nonsense*: un género de la literatura que fue ampliamente popular en Inglaterra y que, gracias ello, ha logrado influenciar a grandes autores posteriores; algunos latinoamericanos como Vicente Huidobro o Julio Cortázar. Este *nonsense* o sinsentido, lo cual es algo difícil de definir, para Tigges (1988, pág. 27) es una combinación de significados y nociones que, a la vez, como resultado, crea algo nuevo que carece de sentido, puesto que juega con las reglas del lenguaje, la lógica y las representaciones, las cuales se generan en nuestra mente al hablar o leer.

Fueron estos dos autores ingleses quienes establecieron el *nonsense* como un género narrativo, pero es importante destacar que no se les puede considerar como los padres de este, debido a que, como lo menciona Cancelas Ouviaña (1997, págs. 18-19), existen referencias al sinsentido en obras anteriores al siglo XIX y en sus inicios, de los cuales enlista las “bufonadas” de Shakespeare, “*Holiday house: a series of tales*” de Catherine Sinclair (1839), y en las *nursery rhymes*; canciones de tradición popular empleadas como canciones de cuna y para que los niños ejercitaran el habla y la memoria. Aunque Vidal Oliveras (2016, pág. 24) menciona que existen registros mucho más remotos, exponiendo que los antiguos griegos y romanos empleaban el sinsentido en su retórica.

Fuera del Reino Unido, en el ámbito hispano, Cervantes pone de manifiesto otro antecedente en sus *Novelas ejemplares* (1984), esta vez de un modo considerado marginal, llamado germanía, específicamente en *Rinconete y Cortadillo*, al mencionar que esta es la forma de hablar de los ladrones: “Y así, les fue diciendo y declarando otros nombres de los que ellos llaman germanescos o de la germanía” (1984, pág. 62). Bernal Chávez (2011, pág. 161), explica la razón de

esta marginalidad, al decir que las personas de la hampa requerían de un sistema que permitiera comunicar sus intenciones delictivas a los demás miembros de la cofradía, y que a la vez, no fuese entendido por personas ajenas a ella. Así mismo, menciona que anteriormente los términos germanía y jerigonza estaban semánticamente relacionados. Mas, con el paso del tiempo, la noción de jerigonza se fue alejando de la idea de marginalidad y evolucionó hasta convertirse en lo que se quiere tratar en este artículo: un lenguaje extraño de difícil entendimiento y, simultáneamente, un juego narrativo de palabras empleadas en la literatura y que va mayormente dirigida a los niños, llamada *nonsense*, haciendo énfasis en el ya mencionado poema de Lewis Carroll.

La obra literaria de Lewis Carroll, como ya es sabido, es bastante reconocida en todo el mundo, por lo cual merece la cantidad de traducciones que se le han realizado a lo largo de los años en distintos idiomas. Aunque los títulos de *The hunting of the Snark* (1876), y *Sylvie and Bruno concluded* (1893) son conocidos, no lo son tanto como las dos partes de la historia de Alicia, que es su personaje insigne y por la cual la mayoría se acerca por primera vez a este autor. De hecho, como lo menciona Quintana (1998, pág. 73), “Alicia en el país de las maravillas es, después de la biblia y seguido de las obras de Shakespeare, el libro más traducido en el mundo”. Y, por consiguiente, su continuación, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí – Through the looking-glass and what Alice found there* (1871)– no se queda atrás. Esta, desde su primera traducción al castellano realizada por Manent (1944), ha logrado tener 15 versiones hispanas, las cuales difieren la una de la otra en la manera de resolver las jerigonzas y los juegos de palabras que realiza Carroll en su idioma original. Y son estas jerigonzas el punto esencial de este artículo.

En el primer capítulo de *Through the looking-glass and what Alice found there* se encuentra el poema “Jabberwocky”, el cual ha sido considerado como el mejor que se ha escrito en lengua inglesa, en lo que a sinsentido se refiere. Este sinsentido o *nonsense* era el campo de acción en que el autor se destacaba con respecto a lo literario, sin menospreciar, claramente, sus aportes a las matemáticas y a la lógica simbólica. Generaba palabras nuevas a partir de la

combinación de otras, creando un tercer concepto; usaba palabras que al día de hoy han quedado en desuso; o también, creaba palabras que eran totalmente inventadas por él. Juega con el lenguaje y, por lo tanto, vuelve compleja la tarea de traducirlo de la manera más equivalente a nuestro idioma. Incluso Stilman (1968) advierte en su traducción que “la obra de Carroll es intraducible, y el traductor –y sus lectores– deben resignarse a verla en pálida prosa”. Además, hay que añadir el hecho de que existe una gran brecha temporal, ya que la novela está por cumplir 150 años de haber sido publicada, lo cual genera un enorme alejamiento del contexto en que fue escrita. Este es el poema en cuestión:

JABBERWOCKY

*Twás **brillig**, and the **slithy toves**
did **gyre** and **gimble** in the **wabe**;
all **mimsy** were the **borogoves**,
and the **mome raths outgrabe**.
Beware the **Jabberwock**, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the **Jubjub** bird, and shun
the **frumious Bandersnatch**!
He took his **vorpal** sword in hand:
long time the **manxome** foe he sought—
so rested he by the **Tumtum** tree,
and stood awhile in thought.
And as in **uffish** thought he stood,
the **Jabberwock**, with eyes of flame,
came **whiffling** through the **tulgey** wood,
and **burbled** as it came!
One, two!! One, two!! And through and through
the **vorpal** blade went **snicker-snack**!
He left it dead, and with its head
he went **galumphing** back.
And has thou slain the **Jabberwock**?
Come to my arms, my **beamish** boy!*

*O **frabjous** day! **Calloh!** **Callay!***

*He **chortled** in his joy.*

*Twás **brillig**, and the **slithy toves***

*did **gyre** and **gimble** in the **wabe**;*

*all **mimsy** were the **borogoves**,*

*and the **mome raths outgrabe**.¹*

López Guix (2017) –con la ayuda de los estudios de Partridge (1950) y Gardner (2000), quienes han estudiado a Lewis Carroll por décadas–, realiza una valoración a una docena de traducciones hispanas, comparando las maneras en las que se han resuelto las complejidades que el poema contiene y crea una clasificación del tipo de palabras que utilizó Carroll en su poema. López Guix las llama “palabras oscuras”:

- Palabras existentes en época de Carroll.
- Palabras creadas por derivación a partir de una raíz real o ficticia.
- Palabras creadas por combinación.
- Palabras creadas de modo arbitrario (a veces no tienen exégesis autoral).

Dicha compilación de traducciones tiene un punto en común, el cual es el completo alejamiento de los elementos formales que identifican al poema original, basándose mayormente en el contenido del mismo. Estas traducciones, concluye López Guix, muestran desequilibrios entre varios aspectos que rodean al poema en inglés, tales como la literalidad, la naturalidad y lo que se pretende enfatizar aquí: la métrica y la rima (pág. 73); aspectos formales que identifican al poema como una balada de siete estrofas, de cuatro versos cada una en que los versos pares riman entre sí. Los tres primeros versos son de ocho sílabas y el cuarto es de seis sílabas. Todos con un pie yámbico (pág. 50).

Algunas versiones como la de Manent (1944) cumple con el número de estrofas, pero utiliza una métrica de

¹ Las palabras en negrilla son los juegos de palabras realizados por Carroll. Un total de 28.

once sílabas por verso, que a veces requiebra en diez sílabas, además de cambiar algunos elementos del poema por otros que no ayudan a formar una equivalencia: cambia al *Bandersnatch* —una criatura peligrosa que Carroll describe como un monstruo aterrador y veloz (*The hunting of the Snark*, pág. 49)—, por unas negras mariposas. Adolfo de Alba (1972) resta el número de estrofas a cuatro. Ojeda (1973) aumenta la cantidad de versos a cinco en algunas estrofas y la métrica fluctúa entre once y catorce sílabas. Algunas versiones mantienen el título “Jabberwocky”, mientras que otras lo traducen por “El Dragoban” (1944), “El Galimatazo” (1973), “El Fablistanón” (1984), “Jerigóndor” (1984), “El Blablablazo” (2005), “Parlotropello” (2015), etc.

A partir de estas cuestiones surge el punto de esta investigación. El proponer una traducción al poema que acate los aspectos formales que ya se han mencionado, sin tergiversar el contenido del mismo, utilizando las técnicas que empleó Carroll para crear aquellas palabras oscuras. No se intenta decir que la manera en la que aquellos autores resolvieron las dificultades de la traducción sea incorrecta o mala, sino más bien destacar el hecho de que ninguna se ajusta a los aspectos formales del poema original y que algunos no logran dar con un sentido exacto o equivalente, causando que este se cambie o que no logre causar el mismo efecto. Este efecto es el que menciona Alicia cuando termina de leer el poema: “Es como si me llenara la cabeza de ideas, ¡sólo que no sabría decir cuáles son! En todo caso, lo que sí está claro es que alguien ha matado a algo” (Carroll, 1871, pág. 24).

Además, la afirmación de Stilman es preocupante. Al decir que la obra de Carroll es intraducible y que el resultado sería un texto de poco sentido, o insulso, está suponiendo una imposibilidad al hecho de poder traducir sus creaciones con la más cercana exactitud, y menospreciando los esfuerzos de los anteriores traductores. Es clara la dificultad que conlleva, pero no es absurdo el intentarlo; sobre todo si se trata de un poema tan reconocido mundialmente. Con esto, puede decirse que no existe ninguna versión de este poema publicada al castellano que logre respetar la métrica y la rima que Carroll manejó en su poema, y mucho menos se ha creado una versión hispana que provenga de Colombia; las existentes son de España, Argentina y México.

2. REFERENCIAS TEÓRICAS

A continuación se presentarán distintos artículos que darán soporte a esta propuesta, comenzando por los estudios que se han realizado sobre la teoría de la traducción literaria, haciendo énfasis en las competencias que debe poseer el traductor, los métodos de traducción, la equivalencia en la traducción, y la función que posee el texto de origen y la importancia de trasladarla al texto meta; los estudios sobre la intención comunicativa del autor y del texto, y sobre los problemas y complejidades de traducir la poesía, específicamente, el poema en cuestión. Asimismo, al momento de analizar los versos, se tendrán en cuenta las anotaciones que hizo Carroll sobre el significado de algunas de las palabras complejas, las cuales aparecen en el prefacio de *The hunting of the Snark* (1876) y en la carta que escribió a Maud Standen en 1877, citada por López Guix (2017) en su trabajo. Estas anotaciones serán comparadas con las que ofrece Humpty Dumpty —personaje que aparece en el capítulo 6 de *Through the looking-glass* y que difieren un poco de las del autor—, y las distintas versiones de cada término que creó cada traductor, para dar un indicio del origen de las palabras construidas en esta propuesta. También se utilizarán las definiciones del *Oxford English Dictionary* (1884), debido a que algunas palabras inventadas por Carroll fueron acuñadas en el idioma inglés. Además, se explica la estructura de cada “palabra oscura”, que obedece a las clasificaciones realizadas por López Guix (2017). Aunque habrá excepciones en que no se pueda seguir la clasificación, por cuestiones de mantener la métrica, y que estarán acompañadas con una justificación correspondiente.

2.1 Sobre la traducción literaria

De manera general, Balbuena Torezano (2012, pág. 2) menciona que el traductor debe poseer unas competencias específicas que le permitan realizar una traducción acertada y lo más cercana posible al texto meta; partiendo por unas competencias traductorales, como la autora las llama, que se derivan en la capacidad de comunicar en los dos idiomas en cuestión y así no cometer errores que tergiversen el con-

tenido del texto original. Una capacidad de índole cultural, que logre reconocer los elementos extralingüísticos que rodean a la obra y también al autor, ya que ambos están relacionados con el espacio y tiempo en que el texto fue creado. En el caso de Lewis Carroll, es importante mencionar el hecho de que la mayoría de su obra poética y narrativa contiene juegos de palabras que difieren en complejidad, los cuales tienen su base en el léxico y cultura de la sociedad británica del siglo XIX.

El traductor debe poseer también una gran capacidad de producción y comprensión, que le permita generar un acercamiento adecuado a los aspectos formales del texto a traducir; en este caso, un poema con características precisas. Sólo así, según Balbuena Torezano, se podrá garantizar el efecto que el texto original produce en el lector, creando una equivalencia.

Hurtado Albir (1996) complementa estos aspectos mencionando el deber de la práctica como un elemento imprescindible en la persona que traduce, siendo así que: “la traducción es básicamente un «saber cómo», (...) se adquiere fundamentalmente por la práctica; el traductor no necesita ser un teórico (...) ni lingüista” (pág. 151). Menciona además que este campo está relacionado con ámbitos sociológicos, antropológicos, e históricos, los cuales vienen al caso, ya que el espacio temporal abarcado es de casi siglo y medio.

Toda traducción debe realizarse mediante métodos, y Hurtado Albir (2001) enlista cuatro, de los cuales se escogen 2: el **método interpretativo-comunicativo**, el cual pretende buscar los términos en la lengua meta que equiparen el sentido del texto original para que produzca el mismo efecto en el lector. Y el **método literal**, en el que se traduce cada palabra en su forma y orden en la oración, y también la significación que esta tiene en su idioma de origen (pág. 252). Eso al menos, en los términos que logren tener una equivalencia al idioma de llegada y en la medida en que permita una lectura natural en castellano.

Estos métodos tienen una cercana relación con los estudios que realizó Eugene Nida sobre la **equivalencia formal**, y su teoría de la **equivalencia dinámica**. Él, citado por Fernández-Miranda-Nida (2017), postula que el traducir un texto en su totalidad, palabra por palabra,

como lo expone el método literal de Hurtado, genera que el sentido se distorsione o se pierda por completo. Aun así, Nida (2012) no descarta el uso de la equivalencia formal debido a que:

la equivalencia formal es deseable en algunos tipos de traducción. (...) Algunos tipos de traducción estrictamente en equivalencia formal tienen un valor limitado, mientras que otras son de gran valor (Nida, 2012, págs. 170-171).

Es entonces aquí cuando se emplea la equivalencia dinámica, en la cual prima el valor de la cultura puesto que el lenguaje nace a partir de esta, la cultura, y se forma en la misma. Todas las palabras conllevan un contexto cultural en su idioma original, el cual, a la hora de traducir, debe ser trasladado de la manera más natural a la lengua meta teniendo que, no sacrificar, sino adaptar los elementos y sentidos sin realizar cambios irregulares, para que el lector de la traducción pueda percibir el mismo efecto que tiene el texto en su idioma de origen. Por lo tanto, debido a que el poema de Carroll está cargado de nociones pertenecientes a la era victoriana y, como se ha de suponer, algunas de estas nociones no existen en el contexto hispano actual, puesto que el lenguaje cambia con el tiempo, se deberán realizar modificaciones precisas que no tergiversen la intención ni el mensaje del autor. En definitiva, deberán emplearse ambas equivalencias, puesto que se complementan, tanto para mantener intacto el sentido como también para preservar las características formales del poema.

Cabe destacar la mención que hace Valen (2017) acerca de las postulaciones de Newmark (1981), quien además de cambiar los términos de equivalencia formal y equivalencia dinámica, por **traducción semántica** y **traducción comunicativa**; agrega que la primera conserva los aspectos del texto original, y la segunda posee una función social, al pretender resolver la necesidad de un público general. Esta necesidad es la de lograr comprender el mensaje que se comunica, y aunque este poema es una maraña de sentidos, aun así contiene una lógica y un sentido propios, los cuales deben ser traducidos completamente a nuestro idioma.

Vermeer (1996) y Nord (2009), en sus respectivos trabajos, tratan sobre esta función relacionada al público que recibe la traducción. Por un lado, Vermeer, en su teoría del Escopo, menciona que la traducción debe estar dirigida hacia una finalidad: que se tenga en cuenta la función que posee el texto de origen y que sea trasladada al texto meta. Nord, quien concibe la traducción como una interacción comunicativa, agrega que dicha función debe ser adaptada de manera coherente –mediante el uso de términos idóneos– con el público receptor, quienes están inmersos en una cultura y situación determinada y poseen un bagaje cultural específico, determinado por el lugar y la época en la que viven. Ambos autores llaman a esto la situación receptiva. Teniendo en cuenta lo anterior, al aplicarlo al poema “Jabberwocky”, podremos decir con certeza que es el personaje de Alicia quien acierta con la función del texto, la cual fue citada en la quinta página de este artículo y que habíamos llamado efecto. La lluvia de ideas que se genera durante y después de la lectura del poema, se debe a que cada “palabra oscura” contiene un morfema de una palabra real que logra dar un indicio de lo que se está comunicando, pero a la vez, estas ideas no se logran concretar del todo, generando confusión; siendo este el génesis del *nonsense*. Esto es explicado por Hofstadter (1987), exponiendo que las palabras sinsentido que se han creado a partir de un idioma, en este caso en inglés, remiten a palabras reales en este mismo idioma y, a la vez, pueden dar indicio de otros términos en otras lenguas. Por ende, es trabajo del traductor escoger las palabras más cercanas y disponibles en la lengua meta, garantizando no solo el sentido sino también el efecto. Simultáneamente, el poema permite entender un mensaje específico y que cualquiera podría captar en la primera lectura y que Alicia menciona: “En todo caso, lo que sí está claro es que alguien ha matado a algo” (Carroll, 1871, pág. 24).

Estos métodos se relacionan bastante con las soluciones que expone D’auria (1980) para traducir la poesía, donde explica que el traductor puede crear una estructura en estrofas, sin la necesidad de atender a los aspectos formales del original, tal como lo han hecho los autores ya mencionados anteriormente; o crear una versión la cual corres-

ponde tanto en la forma como en el fondo del poema (pág. 17), y que es lo que se pretende aquí.

En conclusión, en esta propuesta deben destacar y hallarse presentes la formalidad estructural del poema, las ideas semánticas y culturales que encierra –más que nada en las jerigonzas–, y la función que pretende transmitir su autor a través de este, adaptado a un público hispano del siglo XXI.

2.2 Sobre la intención

El método y la solución escogidos deben estar encaminadas a cumplir la intención. Debido a que el contenido del poema es igual de importante que la estructura, se tendrán en cuenta los planteamientos de Eco (2008), con respecto a la interpretación y la intención. Eco menciona que la traducción es una manera de interpretar y, para hacerlo, se debe perseguir la intención que el texto guarda, con respecto a la lengua y el contexto en que fue escrito (pág. 40). Por ende, no se pueden traducir literalmente las expresiones que una determinada lengua posee, ya que dicha expresión no se encuentra en la lengua de llegada de la misma forma en la que se dice en la lengua de origen. El poema “Jabberwocky”, desde el inicio, nos da un término que solo es entendible en ese lugar y ese tiempo y, que en español, no se puede decir en una sola palabra, mientras que en inglés sí. El término en cuestión es *Brillig*. Pero eso será desarrollado más adelante.

Tur (1974) apoya esta idea, explicando que el traductor debe conocer todo lo que rodea al texto a traducir para que después no se cometan errores, ya sea por desconocer el contexto, elegir erróneamente palabras que son fonéticamente parecidas o que, dentro del amplio espectro de significados, se escoge el más alejado de lo que se está comunicando en el texto original. Sin embargo, contrariando a Eco, Tur menciona que se debe perseguir la intención del autor, para que así se pueda recrear el ambiente en que la obra fue creada (pág. 301), así mismo, evitando realizar cambios imprudentes que arruinen la traducción y causen una interpretación alejada de lo que realmente se comuni-

có. Este error es el que comete Manent (1944) por cambiar el elemento del *Bandersnatch* por una mariposas negras –elemento alejado–, y también los traductores Teresa Barba y Andrés Barba (2011), quienes eliminan totalmente este elemento, dejando el poema incompleto.

Para esta propuesta será necesario tomar la consideración de ambos autores, debido a que tanto la intención del texto como la del autor son válidas y necesarias para lograr una traducción cercana al texto original.

2.3 Complejidades de traducir la poesía

Con respecto a este punto, Pérez Romero (2007) inicia su investigación con una pregunta referente a la perspectiva que debe tomar el traductor de poesía: centrarse en el contenido o en los aspectos formales, esto último, suponiendo que tenga relevancia en lo que quiere comunicar el escrito. Se puede obviar el hecho de priorizar el contenido del poema, puesto que esto es vital en la traducción, mas el punto de este trabajo es defender también el valor agregado de la formalidad, por lo tanto, es destacable cuando Pérez Romero dice:

si, por las características especiales de un determinado poema, ese (...) traductor decide que es pertinente adoptar el esquema formal del mismo, todavía tendrá que considerar qué otros elementos aparte de la rima, debe procurar mantener a ser posible (Pérez Romero, 2007, pág. 286).

Además de la rima, se tiene en cuenta la métrica y el número de versos y estrofas, puesto que, como ya se expuso, el poema “Jabberwocky” es una balada, como lo afirma López Guix (2017), por ende, la forma en que se comunica es una parte del ambiente épico de la narración, que predispone al lector y que contribuye a que se den los efectos, por lo cual, “el valor del poema (...) no radica sólo en lo que dice sino en cómo lo dice” (Pérez Romero, 2007, pág. 286). Así mismo, Pamies Bertrán (1990) trata las complejidades de trasladar la métrica, ofreciendo cuatro soluciones. La que se opta en este artículo es la forma mimética, que corresponde a usar la misma medida métrica del texto original. Los traductores anteriores a esta propuesta, decidieron emplear mayor-

mente la que Pamies Bertrán llama forma ajena, en la que se utiliza el metro que a ellos les parece más conveniente. Esto se ve en las traducciones de Buckley (1984) y Montes (2005), quienes emplearon el verso endecasílabo.

Otra razón que dificulta la traducción de la poesía, es cuando esta posee ideófonos. Ibarretxe Antuñano (2020) detalla con precisión la noción de este término, con la ayuda de las aportes de Noss (1985). Ibarretxe Antuñano dice que:

el ideófono es un catalizador estético que involucra activamente tanto al emisor como al destinatario del evento que describe. Como consecuencia de este involucramiento interlocutivo, el ideófono facilita la intertextualidad y activa un vínculo grupal íntimo entre los hablantes de la comunidad lingüística ideofónica (Ibarretxe Antuñano, 2020, pág. 411).

Y además agrega:

se pueden definir como unidades lingüísticas, formalmente prominentes a través de rasgos lingüísticos multimodales marcados y con una función expresiva vívida y claramente dramática (Ibarretxe Antuñano, 2020, pág. 413)

Dicho vínculo, aplicado en la literatura, permite que el lector se halle inmerso en el texto y se sienta partícipe de las acciones que se narran, puesto que los ideófonos cumplen no solo una función representativa –la de comunicar algo– sino que también permiten transmitir la realidad que se narra de manera dinámica y vivida, gracias a las dos clasificaciones de ideófonos mencionados por Ibarretxe Antuñano y que son resaltados aquí debido a que se hallan presentes en el poema de Carroll.

El primer caso es el de los ideófonos onomatopéyicos; imitaciones de los sonidos de la naturaleza mediante “sonidos lingüísticos” (Ibarretxe Antuñano, 2020, pág. 414). En “Jabberwocky” el término onomatopéyico es *tum-tum*, del verso número once, que refiere al rasgado de las cuerdas de un instrumento.

El segundo caso es un ideófono intermodal, que representa acciones y características. Es complejo y a la vez in-

corpora el dinamismo con claridad, puesto que, al englobar un movimiento, el lector se identifica como el actor de dicha acción. *Snicker-snack*, del verso dieciocho es el ideófono en cuestión, debido a que en el poema es empleado para describir los movimientos direccionales de una espada. Estos casos se explicarán con detenimiento más adelante. Por ahora cabe mencionar el planteamiento de Noss (1985) acerca de la dificultad de traducir estos elementos, puesto que son nociones compactas funcionalmente representativas y que tal vez no posean un equivalente en otros idiomas. En español, estos ideófonos podrían perder parte de su esencia, por lo cual se debe ser cauteloso en la elección de las palabras que permitan rescatarlos en lo más posible.

2.3.1 Sobre la dificultad de traducir a “Jabberwocky”

Camacho (1998) ofrece una reflexión sobre la difícil tarea que el traductor tiene cuando intenta traducir este poema. Explica que en este caso habría dos tipos de traducción: una que refiere a inventar palabras, y otra en que la traducción es sencilla, pero alejada de lo que se está traduciendo, y que por eso, debe hablarse de traducciones buenas y malas, aunque son difíciles de distinguir cuando se trata de textos sinsentido. Menciona también que algunas palabras están cargadas de emocionalidad –las cuales ayudan a producir un efecto– y, cuando se traducen, el efecto se pierde (págs. 462-463). Cabe mencionar que el artículo de Camacho también es una propuesta de traducción al castellano, en el cual titula al poema “El Jauberoco”, pero tiene el error de no explicar el origen de las palabras que inventa ni la manera en que resuelve las palabras complejas. Tan solo compara los términos de Carroll y los de otros autores en idioma francés y alemán con el suyo. Además, aquel poema no está terminado ni cumple con los aspectos formales del original. Aun así, sus reflexiones en cuanto a la dificultad de la traducción son de gran valor para la presente propuesta.

Igualmente, D’auria (1980) comenta que, al igual que las jitanjáforas hispánicas, las palabras inventadas por Carroll están llenas de emotividad, ya que se asocia lo acústico con lo connotativo, el cual está enmarcado en un concepto específico (pág. 19). Es este concepto el que se dificulta tradu-

cir, pero que en cierta medida es viable, si se logra recoger la mayor cantidad de elementos posible, y no dejando de lado los que aportan mayormente a construir el sentido del poema y que refieren a elementos de la cultura inglesa del siglo XIX, aun ateniéndose al hecho de que en español no existen los mismos conceptos que hay en el idioma inglés.

3. ANÁLISIS Y CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

A continuación se analizan las palabras del poema en orden de versos, mostrando la traducción que se le dio en esta propuesta y su respectiva explicación, acompañada de ejemplos y citas para su mejor comprensión. El control de las sílabas y el sistema de rima de “Jabberwocky” es esencial para el desarrollo del análisis y su traducción a “El Verblador”. Es imprescindible decir que en el caso de las explicaciones de los significados que ofrecen Carroll en el prefacio de *The hunting of the Snark* (1876) y Humpty Dumpty en *Through the looking-glass and what Alice found there* (Carroll, 1871), se citarán las versiones originales, debido a que los traductores han acomodado todo a su criterio, por lo cual, aquellos significados están *viciados*. Aun así, en algunas ocasiones la traducción de esta propuesta se asemeja a la de otros autores, ya que ellos siguieron las mismas técnicas para traducir, por eso también se citan sus ejemplos, y debido a que son varios los que han intervenido, se citarán indiferentemente en cada ejemplo, porque son opciones muy variadas e importantes. Cabe destacar que los más citados serán Stilman (1968), Ojeda (1973), y Buckley (1984), pues sus traducciones son las que mejor se han logrado y tienen mucha relevancia en el campo literario, además de ser un referente notorio en estos estudios. Otras menciones serán las traducciones realizadas por de Alba (1972), Maristany (1981) y Torres (1984). Con respecto a estas técnicas, las clasificaciones de López Guix (2017) serán tenidas en cuenta para dar razón de cada palabra que aquí se propone y, cuando no se pueda, se dará una debida justificación, puesto que se está lidiando con grandes factores que dificultan la tarea, tanto culturales, como de una gran brecha de tiempo y lenguajes distintos.

3.1 *Jabberwocky* – El Verblador

Gardner (2000) menciona en su libro *The annotated Alice*, que Carroll da la explicación de esta palabra mediante una carta dirigida a unas estudiantes de Boston:

The Anglo-Saxon word “wocer” or “wocor” signifies “offspring” or “fruit”. Taking “jabber” in its ordinary acceptation of “excited and voluble discussion,” this would give the meaning of “the result of much excited discussion.” (Gardner, 2000, pág. 285).

Por lo tanto, esta palabra da a entender que la criatura de la que se habla en el poema es la personificación del sinsentido. Antøn (2015), seudónimo de Antonio Díaz, se acerca a este significado al traducirlo como *Parlotropello*, ya que refiere a hablar atropelladamente, pero Ojeda (1973) atina al elemento del sinsentido, llamándolo *Galimatazo* (‘galimatías’). Para esta propuesta, *El Verblador* vendría a referir a alguien que usa mucho el verbo (entendido como palabra, no como acción) y que al final termina diciendo nada (un hablador).

3.2 *Twas Brillig, and the Slithy toves* – Fricuarde, y los visxibles tovs

Twas es la contracción de ‘it was’, que significa ‘era’, para indicar que ese momento ya pasó y que era ese instante preciso. *Brillig* es definido por Humpty Dumpty así: “means four o’clock in the afternoon– the time when you begin “broiling” things for dinner” (Carroll, 1871, pág. 126). Esta palabra existe en el tiempo de Carroll, pero no existe en castellano un término que refiera a un momento y hora del día en el que se empieza a hacer la cena y debe ser rescatado, siguiendo las postulaciones de Nida (2012), por lo cual, al igual que otros autores, aquí se fusiona todo para formar una sola palabra. *Twas brillig* tiene tres sílabas, por ende, su traducción también. Ehrenhaus (2013) propone *Fritarde*: ‘fritar’ y ‘tarde’, dejando por fuera el concepto de la hora específica. Esta propuesta escoge *Fricuarde*. *Fri* para referir a que se frita la cena; *cua* para dar a entender que son las cuatro; y *arde* para decir que es de tarde.

Slithy tiene tres sílabas y según Humpty se compone de: “lithe and slimy.” (pág. 126). Al significar ‘ágil’ y ‘viscoso’, Ojeda (1973) propone *agiliscoso*, siendo acertado pero bastante largo. Maristany (1981) recoge el concepto ‘viscoso’ y agrega ‘flexible’ al elegir *flexoso*. Con base en lo anterior, aquí se propone *visxible*, siendo de tres sílabas y recogiendo la idea de Maristany.

López Guix (2017, pág. 51) indica que *toves* no tiene un significado dado por el autor, por lo cual es una palabra arbitraria totalmente inventada. Debido a que no existe un equivalente, tanto en el castellano para esta palabra, como tampoco en el mundo real, puesto que la criatura que lleva este nombre es una mera combinación de elementos, lo ideal sería dejarlo con el nombre intacto. Si el autor hubiese elegido por ejemplo el término *dog*, obligatoriamente debe traducirse a ‘perro’, siendo esta una criatura real. Sabiendo esto, y que el término original no contiene un sentido crucial en el mensaje ni cambiar la morfología del término afecta las características de la criatura, la mejor opción es transformar la palabra de manera que también pueda ser naturalmente leída en una sola sílaba al castellano, resultando en *tovs*. De esta manera se rescata el sonido formal. El término *tovos* de Maristany (1981) es una buena castellanización del término en inglés.

3.3 *Did gyre and gimple in the wabe* – Girhuecavan en la vapa

Con respecto a *gyre*, Humpty Dumpty y el *Oxford English Dictionary* (1884) coinciden en que esta palabra significa girar o dar vueltas. A la vez Carroll, citado por Gardner (2000, pág. 158), deriva esta palabra de *gyaour* (‘perro’). Él la interpreta como ‘escarbar como perro’. *Gimble*, según Humpty, es “Make holes like a gimblet” (Carroll, pág. 128) (‘hacer agujeros como una barrena’). De Alba (1972) propone entonces *giroscopiaban taledrando*, superando el número de sílabas de ambas palabras. Sabiéndose que debe referirse a girar y hacer agujeros, además de agregar las acciones de un canino, esta propuesta propone *girhuecavan*: girar, hacer huecos y cavar como perro. Se deben fusionar ambos términos para que la métrica resulte precisa.

Wabe es un juego de palabras en el que, según la novela, los *toves* hacen agujeros en una pradera que se extiende hacia varias direcciones: “a long way before it, and a long way behind it— and a long way beyond it on each side” (Carroll, 1871, pág. 83). Torres (1984) propone *larde*, para decir: ‘largo trecho delante, largo trecho detrás y otro largo trecho desde cada lado’. Con esa misma lógica, aquí se propone *vapa*: ‘va para delante, va para atrás y va para todos los lados’. Ojeda (1973) realiza el mismo juego, pero emplea *vápapa*.

3.4 *All mimsy were the borogoves – Zarrables eran los borgovs*

Mimsy es una combinación de dos palabras. Humpty Dumpty dice que “mimsy is flimsy and miserable” (pág. 128). Stilman (1968) decide escoger ‘miserable’ y ‘débil’, y crea *misébiles*. En esta propuesta se eligen los términos ‘miserables’ y ‘zarrapastrosos’, debido a que en la novela se describe a los *borogoves* como unas aves desaliñadas. Así se forma *zarrables*.

Según López Guix (2017, pág. 52) los *borogoves* son descritos por Carroll en su aspecto físico, pero no menciona el origen etimológico de la palabra, por lo cual, al igual que *toves*, lo clasifica como un término arbitrario. Aquí se transforma a *borgovs*, para que pueda encajar en la métrica, sin que esto cambie el concepto de la criatura. Así mismo, Stilman (1968) usa *borogovas* y Ojeda (1973) *borogobios*. Las tres propuestas son aceptables, aunque en *borgovs* el sonido es un poco distinto al original al eliminar la segunda vocal ‘o’, pero no es drástico.

3.5 *And the mome raths outgrabe – Perdost rast silbraban*

Este es un verso de seis sílabas. López Guix (2017, pág. 52) menciona que Humpty Dumpty hace una contracción de ‘from home’ (de casa) y forma la palabra *mome*. Los *raths* son unos cerdos verdes que están perdidos y no pueden volver a casa. Es por eso que tomando el concepto de los cerdos perdidos, se propone aquí el término *perdos*. Ojeda (1973)

ofrece una opción bastante alejada al proponer *momios*, explicando que proviene de “monseñor con insomnio”.

La palabra *raths*, es igual a *toves* o *borogoves*; no tiene un significado específico, pero surge el inconveniente de que la terminación de esta palabra, ‘ths’, no es un sonido natural en el castellano, puesto que en él no existe esta combinación de consonantes. Buckley (1984) castellaniza el término usando la idea de los cerdos verdes y creando *verdost*, siendo esta una noción correcta. Pero se debe tener en cuenta que Carroll no destaca esta característica en el poema, por lo cual *raths* no tiene nada de relación con “green pig” como los describe Humpty (Carroll, 1871, pág. 83). Así, entendiendo que la palabra *raths* es independiente del animal, y adaptando la palabra a sonidos castellanos, se escoge *rast*, como en “rastrillo” o “rastrear”, aunque nada tienen que ver estas palabras con el término.

Outgrabe es un sonido combinado que, según Humpty: “is something between bellowing and whistling, with a kind of sneeze in the middle” (Carroll, 1871, pág. 84). Torres (1984) lo traduce como: *silbramaban* (‘silbar, bramar y estornudaban’). Aquí se propone *silbraban*: *sil* de ‘silbar’; *bra* de ‘bramaban’; y *ban* de ‘estornudaban’; todas en pasado, para dar a entender que estos sonidos ya fueron emitidos.

3.6 *Beware the Jabberwock, my son – Cúdate hijo, del Verblador*

Carroll quitó la letra ‘y’ a *Jabberwocky*, quedando así con tres sílabas. Se cambia el orden sintáctico, anteponiendo el hijo antes que la criatura, para que el conteo de la métrica quede exacto. Esto demuestra que el método literal de Hurtado (2001) es aplicable solo en algunos casos.

3.7 *The jaws that bite, the claws that catch – Dientes muerden, garras presan*

Aunque se omite la traducción de *that* (‘que’), esto no afecta el sentido. Se entiende que los dientes y garras hacen esas acciones correspondientes.

3.8 *Beware the Jubjub bird, and shun* – Cuidate del ave Jubjub

Se reitera el uso de *cuidate*, ya que *beware* está repetido. Lastimosamente se pierde la traducción de *and shun* ('y rehúye'), ya que la métrica queda exacta, y no es permisible que se pierda el dato de que el *Jubjub* es un ave –la cual no tiene exégesis autoral–, y que el personaje deba cuidarse de este. Además, dentro del contexto que genera el poema, se entiende que el personaje debe huir de esta criatura. Stilman (1968), al igual que esta propuesta, también deja el término intacto. Por otro lado, Ojeda (1973) lo cambia ligeramente a *jubo-jubo*.

3.9 *The frumious Bandersnatch* – Y el fhumrio Zarpresa

Carroll (1876) explica la palabra *frumious*, la cual se conforma de *furious* ('furioso') y *fuming* ('que echa humo'). Stilman (1968) propone *frumioso*. Aunque es un término muy parecido al original, da la impresión de conservar el mismo concepto en inglés. Aquí se propone *fhumrio*, haciendo la combinación de 'furioso' y 'humo'.

Bandersnatch no tiene un significado para Carroll, pero al describirlo como un ser peligroso y veloz en *The hunting of the Snark* (1876), aquí se propone que tiene zarpas. De esta misma forma, Ehrenhaus (2013) se refiere a esta peligrosidad con *baitezampa*, dando a entender que la criatura come cualquier cosa sin moderación. Según Partridge (1950), la palabra 'bander' se deriva de *bandog* (raza de perro agresivo), que aunque tiene patas y no zarpas, posee la misma ferocidad. *Snatch* significa 'atrapar' o 'presar'. De esto resulta *Zarpresa* (zarpa y presa). Además, es fonológicamente parecido a 'sorpresa', refiriéndose a su velocidad.

3.10 *He took his vorpal sword in hand* – Tomó él su espada vorpal

Los términos *He took* e *in hand* se traducen como *Tomó él*. Se aplica la licencia del hiato para evitar que ambos térmi-

nos formen una sinalefa, restando así una sílaba. *Sword* se traduce literalmente como *espada*, a diferencia de Ojeda, (1973) que lo llama 'gladio'. *Vorpal* se deja como un adjetivo de la espada, ya que esta palabra no tiene exégesis autoral, aunque Gardner (2000, pág. 163) menciona que Alexander Taylor, en su libro *The White Knight*, propone que se puede conseguir este término alternando las letras de *verbal* y *gospel*. Aquí se deja como un adjetivo sin significado y a la vez funciona como nombre del arma.

3.11 *Long time the manxome foe he sought* – Por mucho al manxmigo buscó

Gardner (2000, pág. 163) remite al significado de *manxome*, relacionándolo con el gentilicio de la isla de Man (Manx). Asimismo, Partridge (1950), citado por López Guix (2017, pág. 53), cree que proviene de los términos 'maniac', 'Manx' y 'fearsome'. En esta propuesta se toma la idea de los autores sobre el gentilicio y además se le une el sustantivo *foe* (enemigo), resultando *manxmigo*. Maristany (1981) hace también referencia al gentilicio, llamándolo *manxiqués*.

3.12 *So rested he, by the tum-tum tree* – Paró él, bajo el tam-tamel

El *Oxford English Dictionary* (1884) trata la palabra *tum-tum* como existente, explicando que es el sonido monótono de un instrumento de cuerda. En español este sonido se conservaría como *tum-tum* o tal vez cambiaría a *tam-tam*. Stilman (1968) y de Alba (1972) lo dejan con el nombre original. Debido a que este verso debe rimar en sí mismo, se le añade la terminación 'el', como lo tienen algunos nombres de árboles (laurel). Podría quedar *tum-tumel* o *tamtammel*. Aquí se elige la última opción.

3.13 *And stood awhile in thought* – Y un buen rato pensó

Se usa el término *buen* para referir que el personaje estuvo allí un tiempo considerable y así acercarse al término *stood* ('quedó').

3.14 *And as in uffish thought he stood* – Y en lo que asofio pensaba

De nuevo *stood* es traducido de manera distinta, siendo *y en lo que* los términos escogidos, como referencia a ‘mientras tanto estaba’, a la vez recogiendo a *and as in*. López Guix (2017, pág. 53) menciona que Carroll, en una carta a Maud Standen escrita en 1877, explica el significado de *uffish*, diciendo que se compone de ‘gruffish’, ‘roughish’ y ‘huffish’ (brusco, rudo, y respirar con fuerza). Según Carroll este un estado de ánimo, en donde la mente está ofuscada y la persona con mal genio. Este adjetivo describe al término *thought* (‘pensamiento’). Aquí se propone *asofio*: ‘áspero’, ‘soplar’ (debido al mal genio) y ‘zafio’ (como sinónimo de rudo).

3.15 *The Jabberwock, with eyes of flame* – El Verblador, de ojos llamear

Es empleado de nuevo el término *Verblador* para traducir a *Jabberwock*, ya que coinciden en las sílabas. Se realiza una sinéresis en *llamear* para que se pronuncie en dos sílabas y el conteo sea exacto.

3.16 *Came whiffling through the tulgey wood* – Rafpló a través del bosque Ulgués

Al igual que *Brillig, whiffling* no se puede conceptualizar en una sola palabra al castellano. López Guix (2017, pág. 53) la toma como existente, diciendo que significa soplar en ráfagas o moverse por ráfagas, aunque algunos autores, como Buckley (1984), le agregan la característica de tufo (maloliente), al igual que Ehrenhaus (2013) con *malhodor*. Aquí se recoge solo la idea de las ráfagas como soplido, resultando en *rafpló*.

Tulgey es arbitraria. Partridge (1950) cree que se compone de ‘thick’ (denso), ‘bulgy’ (abultado) y ‘boscky’ (boscoso). Algunos traductores como Montes (2005) proponen *túlgido*. En esta versión, el término es *Ulgués*, con el propósito de ponerle nombre al bosque y de que el verso rime en sí mismo como la versión original.

3.17 *And burbled as it came* – Burgojos dio al llegar

Para Carroll, la palabra *burbled* se compone de ‘bleat’ (baliado), ‘murmur’ (murmullo) y ‘warble’ (trino). Gardner (2000, pág. 164) agrega ‘bubble’ (burbujear). Así que este sería otro sonido combinado en un término. De Alba (1972) lo deja como *aullaba*, ignorando los anteriores conceptos, mientras Buckley (1984) usa *burbujeante*. Este artículo propone *burgojos*: se toma el término ‘burbujear’ de Gardner; se cambia el ruido de trino por un sinónimo como ‘gorjeo’ y la terminación de ‘murmullos’.

3.18 *One, two! One, two! And through and through* – ¡Un, dos! ¡Un, dos! y a través

El conteo de sílabas queda exacto cuando la acción de los espadaños que da el personajes se enumera como *un, dos*, debido a que la palabra ‘uno’ consume una sílaba más. La repetición *and through and through* debe resumirse a *y a través*, que viene a significar lo mismo, pero se pierde un poco el efecto de los espadaños continuos. Se empleó la licencia poética del hiato para separar *y* de *a*, evitando que se forme una sola sílaba.

3.19 *The vorpal blade went snicker-snack* – La hoja vorpal tajó y hundió

En esta estrofa sí es permitido llamar a la espada por otro nombre. Aquí se escoge el sinónimo *hoja*. *Snicker-snack*, según López Guix (2017, pág. 53), se deriva de ‘snickersnee’ que refiere a un cuchillo enorme y también de ‘snack’ (dividir). Con respecto a esta palabra, la traducción se basa en una propuesta de Torres (1984): *tajó y hendió*. Esta propuesta toma esta versión, debido a que se puede eludir el concepto de tamaño, ya que se infiere que una espada tiene una proporción considerable, agregando a esto la complicación de hacer rimar este verso con el cuarto. Se cambia ‘hendió’ por ‘hundió’. Esto ayuda a recuperar el efecto violento de las acometidas con la espada contra la criatura.

3.20 *He left it dead, and with its head* – Le repela, y con su testa

El *Diccionario de sinónimos, ideas afines y contrarios* (1966, pág. 395) define el término ‘repelar’ como sinónimo de cercenar. Esta es la acción que comete el protagonista contra el monstruo para después tomar su cabeza como trofeo. Por eso aquí se resume *he left it dead* con *le repela* (lo deja muerto o, en este caso, descabezado). *Head* rima con *dead*. *Repela*, con *testa*. Los demás autores también realizan una traducción formal de este verso.

3.21 *He went galumphing back* – Triunpando él volvió

Galumphing es una combinación de ‘gallop’ y ‘triumphant’. Es bastante sencilla, incluso pudiendo traducirse como *galofante* (‘galopar y triunfante’), pareciéndose a sí a la original. Y es precisamente de esta manera como lo propone Torres (1984). Pero esta expresión abarca más de la mitad del verso de seis sílabas, por lo que aquí se presenta *triunpando*; (triunfante y galopando).

3.22 *And has thou slain the Jabberwock?* – ¿Y tú mataste al verblador?

Slain se traduce como el verbo matar, y el verso queda en tono de pregunta. El pronombre *thou*, que es un arcaísmo, se traduce como *tú*. Respetando el orden formal de las palabras, queda traducido de esa forma.

3.23 *Come to my arms my beamish boy!* – ¡Ven te abrazo, mi radioso!

La primera parte, *Come to my arms*, se traduce como *ven te abrazo*, sin cambiar la acción de que es el personaje el que va hacia su padre, y el abrazo se entiende como alguien que va a los brazos de otro; no se pierde nada. Pero en la segunda parte, la palabra *boy* queda englobada en *radioso*, que funciona como adjetivo del muchacho, incluyéndose aquí un efecto de cariño por parte del cuidador. *Beamish*

es, según el *Oxford English Dictionary* (1884), una variación de ‘beaming’ (radiante). Buckley (1984) propone *radioso*.

3.24 *O frabjous day! Callooh! Callay!* – ¡Fabuloso! ¡Jujú! ¡Jojó!

Aunque el *Oxford English Dictionary* ofrece una etimología válida para *frabjous*, en este artículo se propone otra, que quizá sea acertada. El OED propone ‘fair’ (hermoso) y ‘joyous’ (feliz). Ninguna de estas palabras presenta la ‘b’ de *frabjous*, por lo cual aquí se plantea ‘fabulous’ (fabuloso), ‘joyous’ y ‘marvelous’ (maravilloso), entendiendo que aquel es un día para celebrar. El término resultaría en *fabuloso* (fabuloso y maravilloso). Cabe mencionar que en algunas versiones filmicas de la novela, se traduce como *frabuloso*, lo cual deja a la palabra sin razón de ser al castellano.

Calloh! Callay! Se traduce como *juju! jojo!*, derivándose del ejemplo de Ojeda (1973) con *jujurujúu*.

3.25 *He chortled in his joy* – Risó en su alborozo

Carroll compone *chortled* al combinar ‘chuckle’ (risita) con ‘snort’ (bufar). Buckley (1984) propone *risotó*, lo cual deja en claro el ánimo con que el padre celebra la valiente acción de su hijo. En esta propuesta se expone *risó*, siendo una sílaba más corta y uniendo ‘risita’ y ‘resopló’, un sinónimo de ‘snort’. *Joy* no es traducido como alegría, sino como alborozo, un sinónimo de esta, rimando así con *radioso*.

Después de esto, se repite la primera estrofa, terminando así el poema:

EL VERBLADOR

*Fricuarde, y los visxibles tovs
girhucavan en la vapa;*

*zarrables eran los borgovs,
perdos rast silbraban.*

¡Cúdate hijo, del Verblador!

¡Dientes muerden, garras presan!

Cúdate del ave JubJub

¡y el fhumrio Zarpresa!

Tomó él su espada vorpal:

*por mucho al manxmigo buscó—
 paró él bajo el tam-tamel
 y un buen rato pensó.
 Y en lo que asofio pensaba,
 el Verblador, de ojos llamear,
 rafpló a través del bosque Ulgués,
 burgojos dio al llegar.
 ¡Un, dos! ¡Un, dos! Y a través
 ¡la hoja vorpal tajó y hundió!
 Le repela, y con su testa
 triunpando él volvió.
 ¿Y tú mataste al Verblador?
 ¡Ven te abrazo, mi radioso!
 ¡Fabuloso! ¡Jujú! ¡Jojó!
 Risó en su alborozo.
 Fricuarde, y los visxibles tovs
 girhuecavan en la vava;
 zarrables eran los borgovs,
 perdos rast silbraban.*

4. CONCLUSIONES

Cuando se pretende mantener la rima y la métrica al traducir un poema, se llega a ver comprometido parte del contenido del mismo, en el afán de realizar un encuadramiento exacto de estos aspectos. Sabiéndose que ambas partes, tanto el contenido como la estructura, son importantes en la traducción de algunos poemas, ya sea porque sus características hacen parte del ambiente narrativo que se genera a su alrededor, o su aspecto visual va comprometido con lo que pretende transmitir —en el caso de los caligramas, por ejemplo—, algo como esto exige del traductor un gran conocimiento de su lenguaje y de las distintas palabras que lo componen, teniendo que recurrir a todo lo que tiene a su alcance para lograr una exactitud o al menos una cercana similitud de lo que se comunica. Entonces es cuando se vuelven de gran ayuda las traducciones que se realizaron en el pasado del poema “Jabberwocky”, que basa su complejidad no solo en el idioma y en las palabras inventadas, sino también en el contexto sociocultural e histórico que carga sobre sí mismo, que a veces no logra encontrar cabi-

da en los esquemas mentales de los hispanohablantes del siglo XXI. También es valiosa y facilitadora la aportación que hace Carroll, el cual permite guiar el resultado hacia un objetivo concreto. Pero en este caso preciso, en que también se incluyen los comentarios de un personaje como lo es Humpty Dumpty, es necesario dudar un poco. Él, en términos sencillos, dice que las palabras significan lo que él quiera que signifiquen. Por consiguiente, se entiende que los conceptos de las “palabras oscuras” que este nos ofrece podrían no ser realmente válidos. Es por esto que algunos de sus comentarios se diferencian de los que ofrece el autor, creando un distinguido juego de autor-personaje, donde el segundo tiene tanta conciencia como el primero, llegando a generar sus propios conceptos y convirtiéndolo en alguien del que no se puede confiar totalmente.

Es imprescindible aclarar que a esta propuesta no se le puede aplicar la ley del conteo métrico, ya que en inglés no existen las clasificaciones de palabras según su acento, sino que se maneja un sistema de sílabas largas y breves. Por consiguiente, no se pueden agregar o restar sílabas según la acentuación de la última palabra de cada verso de esta propuesta, ya que se pretendió trasponer los aspectos formales del poema en inglés. Inclusive, se intentó copiar el uso del pie métrico del texto original. Con respecto al pie yámbico del poema —el cual es un aspecto de la métrica que determina la sonoridad de los versos en las sílabas pares— en esta propuesta se logró tan sólo en los versos 1, 3, 15, 16, 17, y 20. Curiosamente, surgieron otros versos en los que se intercalaban las sonoridades en las sílabas impares. Estos son los versos 4, 6, 19 y 22. A esto se le llama *troqueo*, y no tiene pertinencia en este poema, pero es verosímil mencionarlo, debido a que la lengua castellana funciona con acentuaciones de distinta clasificación (agudas, graves, esdrújulas), en lugar de solo tratarse de sílabas largas y breves como ya se mencionó con el inglés o incluso el latín. Por esto en los demás versos la sonoridad se rompe y cambia de sílabas pares a impares o viceversa.

Mantener estos rasgos no se convierte en un problema, en realidad, son algo enriquecedor, no solo para la traducción, sino también para quien traduce, porque demuestra los alcances de la capacidad humana para traspasar las

barreras de los lenguajes, probando que se puede llegar a emular un determinado texto, –lo más cerca posible–, a otro idioma con una estructura lingüística diferente.

Finalmente, se puede decir que el argumento de Eduardo Stilman queda parcialmente descartado, ya que sí es posible traducir las obras de Lewis Carroll –quizá no todas, pero sí algunas de ellas– de tal forma que le permita disfrutar al lector hispano de las jeringonzas originales mediante una adaptación de significados, dando paso a traducir otros poemas conocidos de este autor, como *The walrus and the carpenter* y los muchos acrósticos que realizó, de esta misma forma.

5. OBRAS PRIMARIAS

- Carroll, L. (1871). *Through the looking - glass and what Alice found there*. Londres: Macmillan and Co.
- Carroll, L. (1876). *The hunting of the Snark*. Londres: Macmillan Publishers.
- Carroll, L. (1893). *Sylvie and Bruno concluded*. Londres y Nueva York: Mcmillan Publishers.
- Carroll, L. (1944). *En el mundo del espejo. Il. John Tenniel*. (M. Manent, Trad.) Barcelona: Juventud.
- Carroll, L. (1968). *Cuando Alicia atravesó el espejo*. (E. Stilman, Trad.) Buenos Aires: Brújula.
- Carroll, L. (1972). *Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo. Il. Jhon Tenniel*. (A. de Alba, Trad.) México: Porrúa.
- Carroll, L. (1973). *Alicia a través del espejo. Il. John Tenniel*. (J. Ojeda, Trad.) Madrid: Alianza.
- Carroll, L. (1981). *Alicia a través del espejo. Il. John Tenniel*. (L. Maristany, Trad.) Barcelona: J.R.S.
- Carroll, L. (1984). *Las aventuras de Alicia. Il. John Tenniel*. (R. Buckley, Trad.) Madrid: Anaya.
- Carroll, L. (2005). *Cuando Alicia atravesó el espejo. Il. de Gustavo Roldán*. (G. Montes, Trad.) Buenos Aires: Colihue.
- Carroll, L. (2011). *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí. Il. Peter Kuper*. (T. Barba, & A. Barba, Trads.) Madrid: Sexto piso.
- Carroll, L. (2013). *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí. Il. Franciszka Themerson*. (A. Ehrenhaus, Trad.) Valencia: Media Vaca.

- Carroll, L. (2015). *Alicia a través del espejo. Il. Robert Ingpen*. (A. Antøn, Trad.) Barcelona: Blume.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balbuena Torezano, M. (2012). Entre la filología y la traducción: la labor del traductor literario. En M. Pfeiffer, T. Vinardell, & A. Montané, *Was mich wirklich interessiert. Homenatge a Jordi Jané* (págs. 37-46). Córdoba, España: Girona: Documenta Universitaria.
- Bernal Chávez, J. (2011). Las voces de germanía en los diccionarios de la Real Academia Española. *Revista Hojas y Hablas*(8), 160-164.
- Camacho, L. (1998). Jabberwocky: ¿se puede traducir el sinsentido? *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 36(88), 457-465.
- Cancelas Ouviaña, P. (1997). Humpty-Dumpty y sus amigos nos visitan: el “nonsense” en el aula de inglés. *Actas del I Simposio Internacional de Didáctica de la Lengua y Literatura L1 y L2* (págs. 18-30). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- D’auria, R. (1980). La problemática de traducir “Jabberwocky”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades*(6), 14-27. Obtenido de Seminario Multidisciplinario de Información y Documentación José Emilio González.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo: la traducción como experiencia*. Barcelona: Lumen.
- Fernández-Miranda-Nida, M. (Febrero de 2017). Lengua y cultura en la obra de Eugene A. Nida, La equivalencia dinámica: críticas y defensores. *Entreculturas*(9), 23-35.
- Figueroa Rodego, J. (Febrero de 1992). Edward Lear: «Nonsense» y melancolía. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 5(36), 48-51.
- Gardner, M. (1984). *Alicia anotada*. (F. Torres Oliver, Trad.) Madrid: Akal.
- Gardner, M. (2000). *The annotated Alice: the definitive edition*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Hofstadter, D. (1987). *Un Eterno y Grácil Bucle*. (M. Usabiaga, & A. López Rousseau, Trads.) Barcelona: Tusquets Editores.
- Hurtado Albir, A. (1996). La traductología: lingüística y traductología. *TRANS: Revista de Traductología*, 1, 151-160. doi:http://dx.doi.org/10.24310/TRANS.1996.v0i1.2286

- Hurtado Albir, A. (2001). *El método traductor*. España: Cátedra.
- Ibarretxe Antuñano, I. (2020). Ideófonos y poesía. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*(Número extraordinario 7), 411-425.
- López Guix, J. (2017). Doce versiones del «Jabberwocky» de Lewis Carroll: una propuesta de valoración poética. *Estudios de Traducción*, 7, 49-75. doi:http://dx.doi.org/10.5209/ESTR.57448
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Oxford y Nueva York: Pergamon Press.
- Nida, E. A. (2012). Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation. En E. A. Nida, *Sobre la traducción* (pág. 488). Madrid: Cátedra.
- Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de traducción. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 2(2), 209-243.
- Noss, P. (1985). The ideophone in Bible translation: Child or stepchild. *The Bible Translator*, 36(4), 423-430.
- Pamies Bertrán, A. (1990). Métrica y traducción de textos poéticos. En M. Raders, & J. Conesa (Ed.), *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción: 12-16 de diciembre de 1988* (págs. 197-202). Madrid: Editorial Complutense.
- Partridge, E. (1950). The Nonsense Words of Edward Lear And Lewis Carroll. En E. Partridge, *Here, There, and Everywhere: Essays upon Language* (págs. 162-188). Londres: Hamish Hamilton.
- Pérez Romero, C. (2007). Problemas de la traducción poética: Juan Ramón Jiménez en inglés. *Anuario de Estudios Filológicos*, 30, 281-300.
- Pey Estrany, S., & Ruiz Calonja, J. (1966). *Diccionario de sinónimos, ideas afines y contrarios*. Barcelona: Teide.
- Quintana, J. (Julio de 1998). Recopilación de obras de Lewis Carroll traducidas a los idiomas y dialectos de España. *NÚMEROS: Revista Didáctica de las Matemáticas*, 34, 73-76.
- Reiss, K., & Vermeer, H. (1996). *Fundamentos para una teoría general de la traducción*. (C. M. de León, & S. García Reina, Trads.) Madrid: Akal.
- S.S. ASOCIADOS. (1984). *Maestros de la literatura universal: España (1)* (Vol. 5). Bogotá: Oveja Negra.
- Simpson, J., Weiner, E., & Murray, J. (1884). *A New English Dictionary on Historical Principles*. (J. Murray, Ed.) Oxford: Oxford University Press.
- Sinclair, C. (1839). *Holiday house: a series of tales*. Edimburgo: William Whyte and Co.
- Tigges, W. (1988). *The Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi.
- Tur, J. (1974). Sobre la teoría de la traducción. *Thesaurus*, 39(2), 297-315.
- Valen, F. R. (2017). *El concepto de la equivalencia en la traducción del lenguaje jurídico especializado y su terminología: Un estudio de la problemática de la equivalencia a nivel de palabra en la traducción de términos jurídicos*. Bergen: Universidad.
- Vidal Oliveras, P. (2016). *Alicia a través del nonsense: la manifestación del absurdo en el lenguaje de Lewis Carroll a partir de los juegos lingüísticos y la poesía*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.