



En este trabajo vamos a realizar una aproximación a Roald Dahl y su obra, tomando como base uno de sus libros menos estudiados: *Charlie y el gran ascensor de cristal*. A través de él, vamos a analizar el tipo de lector al que va destinada su obra, así como el humor, uno de los ejes en torno a los que se articula su literatura; también estudiaremos las referencias culturales, los juegos de palabras y las onomatopeyas: para ello, compararemos el texto original con su versión en español, proceso que nos permitirá descubrir y valorar las estrategias utilizadas por la traductora, Verónica Head, en la traducción.

PALABRAS CLAVE: Traducción de LJJ, humor, referencias culturales, juegos de palabras, onomatopeyas

El humor y otros problemas de traducción en *Charlie y el gran ascensor de cristal* de Roald Dahl

Daunting challenges for the translator: humour, cultural references, wordplay, and onomatopoeia in Charlie and the Great Glass Elevator by Roald Dahl

This article takes a critical look at writer Roald Dahl and his work, taking as its basis one of his less scrutinized books, Charlie and the great glass elevator. It examines the type of reader to whom his books are addressed, and his type of humour which is one of the central elements on which his literary output turns. Finally it focuses on cultural references, wordplays and onomatopoeias, by comparing the original text with the Spanish translation by Veronica Head in order to identify and analyze the various translation strategies used.

KEY WORDS: *Traslation of children's literature, humour, cultural references, wordplays, onomatopoeias*

ELVIRA CÁMARA AGUILERA
*Grupo de investigación AVANTI
Universidad de Granada*



INTRODUCCIÓN

Roald Dahl es especialmente conocido por su literatura para niños y jóvenes. Los temas y subtemas que trata en su obra y la forma de hacerlo no van a dejar indiferente a una comunidad de adultos, que puede verse no muy gratamente reflejada en muchos de sus personajes. El adulto, cuando aparece, va a hacerlo en clave de humor, siendo abiertamente criticado o ridiculizado en multitud de ocasiones. En este trabajo vamos a realizar una aproximación al autor y su obra, tomando como base uno de sus libros menos estudiados: *Charlie y el gran ascensor de cristal*. Así, vamos a analizar cómo se han abordado el humor y otros problemas de traducción —como las referencias culturales o las onomatopeyas—, ofreciendo alternativas cuando sea necesario. Para ello, haremos un estudio comparado entre el texto original y su versión en español, proceso que nos permitirá descubrir y valorar las estrategias utilizadas por Verónica Head en su traducción.

EL AUTOR Y SU OBRA

Roald Dahl nació el 13 de septiembre de 1916 en Llandaff, Glamorgan, País de Gales (Gran Bretaña), en el seno de una familia procedente de Noruega.

Tras abandonar la escuela de Llandaff, Roald Dahl estudió en Inglaterra en la St. Peter's Preparatory School y en un colegio interno de Repton, en Derbyshire, donde se tuvo que enfrentar a una rígida educación. Su experiencia en estos centros le sirvió de base para recrear en su obra el ambiente cruel al que se enfrentan los niños en un mundo dirigido por adultos. Al estallar la Segunda Guerra Mundial, Dahl entró a formar parte de las fuerzas aéreas británicas. Como consecuencia de sus experiencias en el campo de batalla, en 1941 escribirá su primer relato corto

para el *Saturday Evening Post* titulado «A piece of cake». En 1943 Dahl publicó su primer libro para niños, *The Gremlins*. En 1953, con la publicación de la colección de relatos cortos *Someone like you*, Dahl alcanzó renombre internacional. Pero acontecimientos poco afortunados van a condicionar su manera de escribir y le van a llevar a introducir aspectos autobiográficos a lo largo de toda su obra. Tras una gran trayectoria como escritor, en 1990 murió de leucemia en Oxford cuando tenía 74 años (Carles 2006: 5).

BREVE PRESENTACIÓN DEL ARGUMENTO

Charlie y el gran ascensor de cristal es una continuación del libro *Charlie y la fábrica de chocolate*. Ambos fueron concebidos como una sola obra, pero el imperativo de la editorial hizo que Dahl tuviera que dividirla en dos, con dos títulos diferentes (Hernández 2012: 24).

En esta segunda parte, Charlie y su familia emprenden un viaje con Willy Wonka, el propietario de la fábrica de chocolate, al espacio exterior utilizando el maravilloso ascensor de cristal. Una vez en el espacio, se encuentran con el primer hotel espacial de la historia, propiedad de Estados Unidos, y se acoplan a él. Cuando regresan a la cápsula e intentan volver a la Tierra son atacados por los *knidos*, seres fantásticos del imaginario de Dahl. De nuevo en tierra, el magnífico genio del chocolate les muestra la Wonka-Vita, una increíble pastilla con la que se puede rejuvenecer veinte años. El señor Wonka ofrece tales pastillas a los abuelos de Charlie que, deseosos de disfrutar de sus maravillosos efectos, consumen más de las indicadas. Como consecuencia de su irresponsable actuación, dos de ellos se convierten en bebés, una abuela llega a desaparecer y solo el abuelo Joe, que se abstuvo de tomarlas, permanece en su estado y edad reales. La magia y fantasía de Dahl, sirviéndose

de la genialidad del señor Wonka y la inteligencia de Charlie, devuelven a los tres abuelos a su estado habitual y la historia concluye con una invitación del presidente de Estados Unidos para que el señor Wonka y la familia de Charlie visiten la Casa Blanca.

TIPO DE LECTOR COMO DESTINATARIO DE SU OBRA

Al leer *Charlie y el gran ascensor de cristal*, la primera impresión que se obtiene es que se trata de una obra dirigida en primer lugar a un público infantojuvenil, y ello queda patente en el comienzo del propio libro:

La última vez que vimos a Charlie, éste se remontaba por encima de su ciudad natal en el Gran Ascensor de Cristal. Apenas un momento antes, el señor Wonka le había dicho que toda la gigantesca y fabulosa Fábrica de Chocolate era suya, y ahora **nuestro pequeño amigo** regresaba triunfante con toda su familia para hacerse cargo de ella. Los pasajeros del ascensor —**para refrescaros la memoria**— eran:

Charlie Bucket, **nuestro héroe**.

El señor Willy Wonka, fabricante de chocolate extraordinario.

El señor y la señora Bucket, los padres de Charlie.

El abuelo Joe y la abuela Josephine, los padres del señor Bucket.

El abuelo George y la abuela Georgina, los padres de la señora Bucket.

(...)

El abuelo Joe, **como recordaréis**, se había levantado de la cama para acompañar a Charlie en su visita a la Fábrica de Chocolate. (pp. 11-12) [negritas añadidas]

En la cita anterior, por un lado, el autor utiliza la primera persona del plural para ofrecer

un tenor cercano, es decir, acercar la historia a su lector y que este se sienta cómodo y participe directamente en lo que se le está contando. Por otro lado, se muestran dos incisos —«para refrescaros la memoria...»; «como recordaréis...»— que podrían considerarse innecesarios e incluso inapropiados para un público adulto pero, en cambio, resultan muy convenientes para un público infantojuvenil. Con ellos, el autor quiere hacer saber al lector que esta obra es la continuidad de *Charlie y la fábrica de chocolate*, y, de forma indirecta, invitarle a leer la primera parte, si es que no lo ha hecho con antelación.

Este tipo de recursos tiene un claro efecto en el receptor: hace que se sienta en primera línea del imaginario anfiteatro, así como parte activa dentro de la obra. Al mismo tiempo, el autor intenta que el receptor preste la máxima atención, a la vez que lo predispone a participar en el proceso comunicativo iniciado por él. Si bien todo lo que acabamos de exponer son recursos del autor que vienen a justificar su preocupación por el que consideramos su principal destinatario, también es verdad que Dahl no se olvida del adulto, algo que no es ajeno a toda la literatura infantil y juvenil, como bien señala Shavit (1986: 37):

The children's writer is perhaps the only one who is asked to address one particular audience and at the same time to appeal to another. Society expects the children's writer to be appreciated by both adults (and especially by «the people in culture») and children. Yet this demand is both complex and even contradictory by nature because of the different and even incompatible tastes of children and adults. But one thing is clear: in order for a children's book to be accepted by adults, it is not enough for it to be accepted by children.

Esa presencia del adulto en segunda fila de su anfiteatro imaginario podemos apreciarla en otro tipo de recursos empleados por el autor





que claramente solo pueden ser entendidos por el adulto, como la intertextualidad. Tal es el caso de la referencia a Tolstoy:

—Who's there? Said the Soviet Premier.
[¿Quién es? —dijo el primer ministro soviético].

—Warren. [Guerray].

—Warren who? [¿Gerray qué?].

—Warren Peace by Leo Tolstoy, said the President. [Guerra y Paz de León Tolstoy, —dijo el presidente] (40).

La presencia de esta referencia cultural en sí misma sería suficiente para justificar la consideración del adulto como segundo destinatario de su obra; no obstante, su utilización como parte de un juego de palabras dificulta aún más la comprensión del segmento textual (que tiene una clara intención humorística) y lo hace casi inaccesible para un público infantil y juvenil.

A pesar de su clara toma de partido por niños y jóvenes, Dahl se tiene que enfrentar a la realidad de su tiempo, en la que su literatura resulta inadmisibles para el mundo editorial al apartarse del concepto tradicional que la literatura infantil y juvenil (LIJ) tiene de la literatura para niños (hecho que, por otro lado, es el responsable de su gran éxito entre este tipo de público) (Hernández 2012: 10). Con su transgresora forma de escribir, consigue que la LIJ, hasta entonces muy relegada a un segundo plano, tenga mayor visibilidad, pero también supone la constante crítica por parte de los adultos, lo que le lleva a tener que hacer continuas revisiones de sus escritos para poder verlos publicados. Es decir, para que la obra en cuestión pueda ver la luz y llegue a su verdadero destinatario, el niño o joven, y consiga pasar todos los filtros establecidos por los adultos, la dualidad de receptor se convierte en un mal necesario.

Por tanto, podemos decir que *Charlie y el gran ascensor de cristal* es una obra pensada en primer lugar para un público infantojuvenil, pero que necesariamente también va dirigida a un público adulto.

METODOLOGÍA

El concepto de referencia cultural —también denominada presuposición, realia o culturema— ha sido abordado por multitud de autores en el ámbito de la traducción (Nida 1964, Newmark 1988, Nord 1997, Katan 1999, Mayoral 1999, Gamero 2005) dada la importancia que tiene en el transvase lingüístico y cultural que todo proceso traductológico conlleva. Dentro del ámbito de la LIJ, ha hecho hincapié en el tema Klingberg (1986: 17), al presentar toda una serie de categorías necesarias para poder realizar lo que él denomina «adaptación del contexto cultural». Por su parte, Franco (2000: 81) también establece una clasificación de estrategias de traducción para aplicarlas posteriormente a un amplio estudio que realiza sobre nombres propios. Para este autor, las estrategias de traducción se pueden dividir en dos grandes grupos: de conservación y de sustitución.

Conservación:

1. Repetición
2. Adaptación ortográfica
3. Adaptación terminológica
4. Traducción lingüística
5. Glosa extratextual
6. Glosa intratextual

Sustitución:

1. Neutralización limitada
2. Neutralización absoluta
3. Naturalización
4. Adaptación ideológica

5. Omisión
6. Creación autónoma

En el grupo de conservación recoge estrategias que acercan la traducción al polo origen, mientras que en el grupo de sustitución recoge estrategias que acercan el texto al polo meta. Optar por estrategias de conservación va a recubrir el texto traducido de cierto barniz exótico; como contrapunto, puede generar opacidades para el receptor, al aportar referencias culturales que le resulten desconocidas. Optar, en cambio, por utilizar estrategias de sustitución implica desvestirlo de todos esos referentes exóticos, esto lo dotará de cierta familiaridad y lo hará más próximo al receptor. Si bien en el caso de tratarse de una obra para un público adulto la decisión que tome el traductor a este respecto puede no tener mucha importancia, en el caso de un público infantojuvenil esta toma de decisiones puede ser decisiva ya que podría afectar a la calidad en la recepción de la obra.

Mientras que autores como Stolt (1978), Shavit (1981) o Klingberg (1986) consideran que la traducción de textos para niños debería hacerse atendiendo al polo origen como forma de acercarlos a otra cultura, la galardonada traductora Anthea Bell advierte que «an ‘impenetrable-looking set of foreign names’ on the first page of a book might alienate young readers and the degree of foreignness should be carefully considered by translators» (en Shavit 2006: 28). Si bien los adultos, por su experiencia y conocimiento del mundo, pueden resolver las opacidades que se presenten en la traducción, los niños, al carecer de los mismos, pueden verse impedidos para resolverlas y, por tanto, no ser capaces de completar el proceso comunicativo iniciado por el autor.

Dedicaremos un apartado a estudiar el humor y su traducción, y otro a las referencias

culturales, los juegos de palabras y las onomatopeyas hallados en *Charlie y el gran ascensor de cristal*. En nuestro estudio analizaremos ejemplos extraídos de la obra y la eventual pérdida del efecto humorístico en las decisiones adoptadas por la traductora, para lo cual vamos a hacer uso de la clasificación de estrategias de traducción de Franco, presentadas con anterioridad.

EL HUMOR Y SU TRADUCCIÓN EN LA OBRA DE DAHL

El humor como elemento integrante de pleno derecho en la literatura parte desde la antigüedad clásica, donde ya Aristóteles reconocía lo risible «en el uso en cierto modo ostentoso de (...) metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento» (en Chico 2010: 86). También Horacio hace referencia al deleite como función del arte. Según este autor, se parte del principio general del decoro, que no es sino la necesaria adecuación que debe existir entre las ideas y las palabras del discurso, entre el fondo y la forma, entre su macroestructura y su microestructura y, por ende, entre los personajes y sus acciones o expresiones. Cuando esta adecuación no se produce es cuando se crea o genera el humor (en Chico 2010: 86). Humor y literatura, por tanto, van de la mano desde los orígenes de esta última, a pesar de que el lector pueda pensar que se trata de un recurso relativamente reciente y para autores arriesgados.

En el caso de Dahl, podría decirse que el humor es la piedra angular en torno a la cual se articula toda su obra. De hecho, es el hilo conductor a lo largo del libro que hemos seleccionado y que lleva al lector del texto original de peripecia en peripecia, obsequiándolo unas veces con una sonrisa, las más de las veces con una carcajada. Es el suyo un humor negro en muchas de las ocasiones, pero siempre condes-





cendiente y lleno de ternura para con los débiles (Martín 2009: 93). Ese humor grotesco y cruel es muy apreciado por los niños, ya que a través de él «Dahl refleja aquellos impulsos propios de la infancia que se alejan de lo prescrito por los adultos» (González 2010: 475). El libro abunda en hechos disparatados, diálogos basados en chistes, truculentos juegos de palabras, expresiones idiomáticas o intertextualidades que van a ser todo un desafío para el traductor. Se puede decir, pues, que la obra de Dahl presenta una visión hiperbolizada del mundo de los adultos, haciendo del esperpento y la exageración algunas de sus principales armas. Así, utiliza su literatura para burlarse de los poderosos hasta ridiculizarlos al máximo como ocurre aquí con el presidente de Estados Unidos, o para hacer una parodia de asuntos de trascendental relevancia como es el caso de la Guerra Fría. De este modo, su literatura, a través del humor, se convierte en una sátira para mostrar lo absurdo que puede llegar a ser el ser humano:

The President himself remained calm and thoughtful. He sat in his desk rolling a small piece of wet chewing-gum between his finger and thumb. He was waiting for the moment when he could flick it at Miss Tibbs without her seeing him. He flicked it and missed Miss Tibbs but hit the Chief of the Air Force on the tip of his nose.

(...)

'Go and wash that nasty sticky chewing-gum off your fingers quickly. They could be here any minute.'

'Let's have a song first' said the President. 'Sing another one about me, Nanny... please.' (págs. 80-81).

El presidente mismo permaneció tranquilo y pensativo. Estaba sentado ante su escritorio, haciendo pelotitas con un trozo de chicle húmedo entre los dedos. Estaba esperando el momento de poder arrojárselo a la señorita

Tibbs sin que ésta le viera. Se lo tiró, pero no le dio a la señorita Tibbs, sino al secretario del Interior, en la punta de la nariz.

(...)

Vaya a lavarse esos pegotes de chicle que tiene entre los dedos. Podrían llegar en cualquier momento.

—Cantemos primero una canción —dijo el presidente—. Por favor, Nanny, canta otra canción sobre mí. (págs. 73-74).

Por tanto, podemos decir que el humor para Dahl es un medio para conseguir varios fines: por un lado, hacer reír a su público y, por otro, criticar, a través de la sátira, el mundo de los adultos, tan irracional y sin sentido en tantas ocasiones.

Desde el punto de vista de la traducción, puesto que el humor es una constante e impregna toda la obra de Dahl, la función humorística del texto debe intentar preservarse por todos los medios, circunstancia que puede estar estrechamente vinculada a la ética del traductor:

The humorous function of a text may be combined with other textual functions. This means that a translator of humour has to make decisions. Should we think, then, of an ethics of humour translation? (Vandaele 2002: 165).

Vandaele lanza la pregunta e intenta responderla con una cita de Pym:

it seems that ethics in translation is concerned with the following issues: respect for the source text's meaning, the commitment to represent a client, the acknowledgement of the Other, as well as respect for divergent opinions on what is considered a good translation in different locations (en Vandaele 2002: 166).

Según Attardo *et al.*, el humor puede plantear dificultad en su percepción pero no en exce-

Cuadro 1. *Humor*

113

1. 'Now listen here, Houston. There's these three old birds in nightshirts floating around in this crazy glass box and there is a funny little guy with a pointed beard...' (23)

2. 'It's Mr Savoy!' said the President.
'Warmer and warmer, Mr President!
'Mr Ritz!
'You're hot, sir! You're boiling hot! Go on!
'I've got it!' cried the President. 'It's Mr Hilton!
'Well done, sir!' said the Chief Spy (39)

3. 'No mistake!' barked the President. 'And if you don't call them off right away I'm going to tell my Chief of the Army to blow them all sky high! So chew on that, Chu-On-That!' (43)

Escuche bien, Houston. Podemos ver a tres viejos flotando dentro de esa absurda caja de cristal, y a un hombrecillo extraño con una barba puntiaguada... (24)

—Es el señor Savoy —dijo el presidente.
—¡Caliente, caliente, señor presidente!
—¡El señor Ritz!
—Se quema, señor! ¡Se está quemando! ¡Siga!
—¡Ya lo tengo! —gritó el presidente—. ¡Es el señor Hilton!
—¡Muy bien, señor! —dijo el jefe de Espías (39)

—¡Ningún error! —ladró el presidente—. Y si no les ordena volverse atrás inmediatamente, le diré a mi jefe de las Fuerzas Armadas que los haga saltar por los aires. ¡Piénselo bien, Chu-On-Dat! (42)

so, debe suponer un desafío desde el punto de vista cognitivo, pero no debe ser difícil de procesar ya que la apreciación disminuye conforme se incrementa el tiempo de procesamiento (en Antonopoulou 2002: 217). El traductor debe tener un conocimiento profundo de la lengua pero, sobre todo, de la cultura origen para poder captar hasta los recursos más sutiles empleados por el autor y ser capaz de generar humor en el texto meta en los mismos espacios en los que genera humor el texto origen. Para ello, debe tener en cuenta las divergencias culturales y tener presente que «different cultures laugh at different things and in different ways and humour (...) is famously difficult to translate» (Maher 2011: 1).

Si el humor hay que «traducirlo», habrá que tratar de hacerlo de la mejor manera posible, para lo cual Attardo ha aplicado la Teoría General del Humor Verbal (*General Theory of Verbal Humour*) a la traducción del humor. Este autor propone una serie de parámetros para que

el traductor decida qué estrategias utilizar a la hora de realizar su trabajo (2002: 192). Dada la extensión y profundidad conceptual de su teoría, solo la mencionamos, ya que la dimensión de este artículo nos impide detallarla. Para ilustrar este apartado, vamos a presentar algunos ejemplos de pasajes humorísticos extraídos de la obra objeto de estudio y vamos a analizar la labor de la traductora (cuadro 1).

En el ejemplo 1, el toque humorístico se encuentra en la forma que el autor tiene de calificar a los abuelos de Charlie: «old birds» y en el adjetivo «funny». Si observamos la versión en español para «old birds», al no utilizar la traducción lingüística como estrategia, el efecto humorístico que esta expresión tiene en el original no solo deja de percibirse sino que además se convierte en un efecto muy diferente: despectivo. En cuanto al adjetivo «funny», el efecto cómico está en el propio contenido semántico que, al no aplicarse tampoco aquí la traducción lingüística, se pierde por completo. En el

Cuadro 2. Medidas

1. springing two feet in the air with two feet (12)	saltando unos sesenta centímetros en el aire con ambos pies (13)
2. no less than one thousand feet long (20)	menos de mil pies de largo (21)
3. nearly two hundred miles below (16)	casi doscientas millas más abajo (17)
4. seventeen thousand miles an hour (18)	diecisiete mil millas por hora (19)
5. None of us weighs anything—not even one ounce (18)	Ninguno de nosotros pesa nada. Ni siquiera una onza (19)
6. I weigh one hundred and thirty-seven pounds exactly (18)	Yo peso sesenta y dos quilos [sic] exactamente (19)

114

ejemplo 2, el efecto humorístico proviene de dos orígenes diferentes: por un lado, del juego de niños al que hace referencia y al que están jugando el presidente y el jefe de espías, fácil de captar para cualquier tipo de receptor; por otro, de la intertextualidad contenida en los nombres de los personajes que menciona y que se corresponden con nombres de cadenas hoteleras. En este caso, creemos que la intertextualidad puede ser claramente detectada por un público adulto, pero no así por un público infantojuvenil, con lo cual el efecto humorístico generado en el original se pierde en la traducción. Una posible solución habría pasado por cambiar los nombres a referentes familiares para los receptores de la cultura meta. En el ejemplo 3, el efecto humorístico se encuentra en la coincidencia entre el nombre de un personaje y la expresión lingüística que el autor utiliza y coloca junto a este. Al utilizar la traductora la traducción lingüística como estrategia, el efecto cómico del original se pierde por completo en la versión traducida; por otro lado, con la repetición como estrategia de traducción, se queda opaco un segmento importante dentro del párrafo, el nombre propio «Chu-On-Dat». Por tanto, en este último caso la pérdida para el receptor de la lengua meta es doble: el efecto humorístico y el contenido semántico del nombre propio.

LAS REFERENCIAS CULTURALES, LOS JUEGOS DE PALABRAS Y LAS ONOMATOPEYAS

Otros retos a los que, sin duda, ha tenido que enfrentarse la traductora de *Charlie y el gran ascensor de cristal* son las referencias culturales, los juegos de palabras y las onomatopeyas. En estas tablas se recogen ejemplos extraídos del original y sus correspondientes traducciones, que son analizadas y comentadas después con el fin de ver las estrategias adoptadas y sus posibles consecuencias para los lectores de la cultura meta.

En el cuadro 2 se aprecia cómo para un mismo tipo de referencia cultural, las medidas, la traductora ha optado por estrategias divergentes: en unos casos se ha decantado por estrategias de conservación y en otros por estrategias de sustitución. En el primer ejemplo, creemos que la decisión no ha sido acertada al ir acompañada de un efecto humorístico que se habría mantenido en la traducción si se hubiera utilizado la estrategia de traducción lingüística. Así, la traducción podría haber sido: «saltando dos pies de alto con los dos pies» o «saltando una altura de dos pies con los dos pies». Además, en el ejemplo 2, aparece la misma referencia cultural y en cambio en esta

Cuadro 3. Nombres de personajes



1. Shuckworth [expr. not worth shuks: que no vale un pimiento] (21)	Shuckworth (22)
2. Shanks [piernas, tallos] (21)	Shanks (22)
3. Showler [apellido que existe como tal pero que puede llevar a identificarlo con «shoulder», en contraposición a Shanks] (21)	Showler (22)
4. the President [of the US] Gilligrass [gillie: ayudante; gillyflower: alhelí] (25)	el presidente Gilligrass (25)

115

Cuadro 4. Expresiones y frases hechas

1. He's cracked as a crab! (12)	¡Está más loco que una cabra! (14)
2. Miss Tibbs was the power behind the throne (37)	La señorita Tibbs era el poder detrás del trono (37)
3. We'll be scrambled like eggs! (13)	¡Nos estrellaremos como huevos! (13)
4. He must be madder than a maggot (40)	¡Debe estar hecho un tigre! (39)
5. I'm happy as a horse in a hay-field! (120)	¡Tan feliz como un caballo en un campo de heno! (107)

ocasión sí se ha resuelto mediante la traducción lingüística, produciéndose una incoherencia en el procedimiento general adoptado para resolver el mismo tipo de problema. En los ejemplos 3, 4 y 5 se utiliza la traducción lingüística y en el 6 la naturalización. Resulta difícil entender las razones que han podido llevar a la traductora a adoptar estrategias tan opuestas ante el mismo tipo de referencia cultural. Las consecuencias sí resultan claras ya que en un caso se impide el efecto humorístico, y en la mayoría se produce una opacidad en el contenido semántico de la referencia

En el caso de todos los nombres de los personajes que aparecen en la obra (cuadro 3), la traductora ha optado por la repetición. Hemos querido recoger estos en la tabla al resultarnos especialmente significativos por ser nombres con evidente carga semántica estrechamente relacionada con uno de los principales recursos del autor: el humor. Al utilizar la repetición, todo el efecto humorístico derivado de sus

curiosos significados se pierde por completo para el lector del texto meta. Por tanto, creemos que en este caso hubiera sido conveniente utilizar estrategias de sustitución como la naturalización o la adaptación.

En el primer caso del cuadro 4, la adaptación ha permitido a la traductora dar una solución acertada, al buscar en español una frase hecha que recoja el sentido del texto original. En el ejemplo tercero, el autor ha creado una frase ingeniosa y divertida a partir de un término relacionado con la comida que la traductora ha resuelto muy bien adoptando la naturalización; esto le ha permitido despegarse del original, captar el sentido y ser capaz de reproducirlo en la lengua meta con una referencia cultural ligeramente diferente: «huevos estrellados». Habiendo resuelto estos problemas de traducción, no entendemos cómo no ha resuelto el resto de casos. En el ejemplo 2, la expresión que recoge la idea del original en español es «ser el poder en la sombra», algo que rápidamente salta

Cuadro 5. *Títulos y cargos*

1. Chief of the Air Force (36)	comandante de las Fuerzas Aéreas (36); secretario de Interior (73)
2. Chief of the Army (36)	jefe del ejército (36)
3. Foreign Secretary (81)	secretario de Asuntos Exteriores (81)
4. Head of the Secret Service (37)	investigation] (37)

116

a la vista, ya que se trata de una frase hecha muy común. En el ejemplo 4, la traductora habría resuelto muy bien el problema si en vez de «tigre» hubiera utilizado el genérico «fiera», ya que la frase hecha en español es «estar hecho una fiera» o «ponerse como una fiera». Para terminar, el último ejemplo se presenta como poco idóneo por la literalidad y porque se pierde la rima existente en el original. La traductora podría haber elegido entre varias opciones: «estoy más feliz que unas castañuelas», «estoy más feliz que un marrano en un charco», «estoy más feliz que una perdiz». Si bien es verdad que algunas de estas opciones son muy idiosincrásicas (por ejemplo, la referente a castañuelas), al ser el efecto humorístico uno de los ejes en torno a los cuales se estructura la obra, no habría sido una mala opción ya que el contraste cultural podría asegurar dicho efecto humorístico. Si en lugar de buscar el humor se hubiese querido poner énfasis en la rima, se podría haber usado la última alternativa de las presentadas. En el caso de expresiones y frases hechas, creemos que la naturalización y la adaptación se presentan como las mejores estrategias a emplear.

En esta tabla se puede apreciar, por un lado, la adopción de estrategias de conservación y, por otro, la adopción de estrategias de sustitución. A esta divergencia hay que añadir el error producido en el ejemplo 1, en el que para una misma referencia cultural se adoptan dos soluciones muy diferentes. Creemos que en el primer caso haberlo traducido como «jefe de las Fuerzas Aéreas» habría sido una solución acertada, y en

consonancia con la adoptada en otras circunstancias como en el ejemplo 2.

El ejemplo 3 representa claramente la adopción de la estrategia de conservación por excelencia: la traducción lingüística. La consecuencia de esta solución es clara: confusión u opacidad para el receptor ya que secretario de Asuntos Exteriores no significa nada en español mientras que ministro de Asuntos Exteriores sí: máximo representante en política exterior de un país. La traducción lingüística, en cambio, sí habría resultado como la estrategia adecuada en el caso del ejemplo 4; en el original se utiliza una referencia cultural genérica, algo que llega a todo el mundo con independencia de su lengua y cultura, y, en cambio, en esta ocasión, la traductora ha buscado una referencia específica, como es F. B. I., cuyas siglas corresponden *Federal Bureau of Investigation*, ambas expresiones referidas a los servicios secretos norteamericanos. Por tanto, creemos que la referencia original, en esta ocasión, es más clara que la ofrecida por la traductora para el lector meta.

Siguiendo a Valdivieso (1991: 47), «las onomatopeyas y exclamaciones pueden traducirse, sustituirse o transcribirse en la lengua meta, según sean naturales, animales, mecánicas, o bien convencionales o individuales». A nuestro modo de ver, la presentación que Valdivieso hace de las distintas estrategias de traducción para resolver las onomatopeyas no resulta clara, ya que parece que la utilización de cualquiera de ellas en cualquier contexto o situación sería perfectamente válida. De su exposición ambigua

Cuadro 6. Onomatopeyas

1. Yippeeeee! (29)	¡Yiiipiii! (30)
2. Let's blow <i>them</i> up first, crash, bang wallop [golpe fuerte] bang-bang-bang (37)	¡Hagámosles estallar a <i>ellos</i> primero, crash, bang, bum, bang, bang, bang! (37)
3. -Knock-Knock —said the President (43)	Knock, knock—dijo el presidente (38)



se desprende que todas están al mismo nivel, y que su uso va a depender de la discrecionalidad del traductor. Que el inglés es un idioma mucho más dúctil que el español a la hora de producir sonidos inarticulados y crear onomatopeyas es un hecho que nos confirma Valero (2000: 84). Esta autora hace un estudio pormenorizado de la traducción de las onomatopeyas en lo que sería su medio por excelencia: el cómic. Así, Valero señala lo siguiente:

Eran los primeros tiempos de la difusión del cómic y el español encontraba dificultades para crear onomatopeyas o representación de sonidos con tanta rapidez. E incluso en aquellos casos en los que el español tenía una forma tradicional equivalente (*pam, blam, rin*), había cierta competencia con las formas inglesas (*bang, slam, ring*) en muchas ocasiones por esnobismo o necesidad de exotismo local, y en otras por una menor pericia del traductor... En la actualidad la tendencia a los préstamos es menor (...) [porque hay] una cierta reacción experimentada a favor de defensa del español (Valero 2000: 84-5).

De lo anterior se desprende que hace unos años podía haber «razones» para explicar la tendencia generalizada a adoptar onomatopeyas en forma de préstamo, pero que dichas razones han terminado por desaparecer. No obstante, nosotros, siguiendo los postulados de Valero, pensamos que el traductor siempre tiene que hacer un especial esfuerzo por buscar soluciones de traducción ya existentes en la lengua meta, ya que las «razones» a las que se alude anterior-

mente no están lo suficientemente fundamentadas como para justificar la repetición como la mejor estrategia a emplear. Por tanto, la primera solución por la que debe optar el traductor es la de buscar el equivalente en la lengua meta. Si no lo hallara, creemos que la siguiente opción debería ser la creación siguiendo las reglas de la propia fonética. Para terminar y en último lugar se encontraría la repetición o reproducción del sonido tal cual aparece en el texto origen. En el primer ejemplo, la existencia de una equivalencia en español para la onomatopeya del texto origen es clara («Yupiiiiii»), razón por la cual no consideramos que la solución que aporta la traductora sea adecuada. El ejemplo 3 también nos parece de fácil solución, al existir un equivalente para la representación del sonido de llamar a una puerta: toc, toc. Por tanto, no consideramos la opción de la traductora como adecuada, por resultar extraña en la cultura meta. En el ejemplo 2, la traductora se enfrenta a un mayor reto ya que tiene que representar sonidos que equivalen a distintos tipos de golpes. Siguiendo la clasificación de Franco, ella opta por la repetición de todas menos una: «wallop». La absoluta opacidad de la misma la obliga a buscar lo que consideramos una buena solución; no obstante, para el resto de sonidos de esa enumeración encontramos soluciones adecuadas en el propio *Diccionario de la Real Academia Española*, donde para ruido, explosión o golpe se ofrece «cataplum» o «pum».

A continuación (cuadro 7) vamos a analizar los juegos de palabras y el efecto humorístico

Cuadro 7. Juegos de palabras (y humor)



118

1. —Who's there? Said the Soviet Premier.

—Warren.

—Warren who?

—Warren Peace by Leo Tolstoy, said the President (40)

—Now, see here, Yougetoff [primer ministro ruso]! You get those astronauts of yours off the Space Hotel of ours this instant. Otherwise, I'm afraid we're going to have to show you just where you get off, Yougetoff! (40)

—It is very difficult to phone people in China, Mr President, said the Postmaster General. The country's so full of Wings and Wongs, every time you wing you get the wong number (42)

—¿Quién es? —dijo el primer ministro soviético.

—Guerray.

—¿Guerray qué?

—Guerra y Paz de León Tolstoy —dijo el presidente (40)

—Escúcheme, Yougetoff. ¡Retire sus astronautas de nuestro Hotel Espacial inmediatamente! ¡De otro modo, me temo que tendrá que escuchar unas cuantas palabras mías, Yougetoff! (40)

—Es muy difícil hablar por teléfono con China, señor presidente —dijo el director general de Correos y Telecomunicaciones—. El país está tan lleno de Wings y de Wongs que cada vez que uno llama da con un número equivocado (42)

que estos tienen en la obra seleccionada, así como la forma en que han sido abordados ambos aspectos desde el punto de vista de la traducción.

¿Qué relación hay entre los juegos de palabras y el humor? Según Vandaele, el juego de palabras no es una subcategoría del humor, pero, en cambio, este autor sí reconoce la existencia de una relación entre ambos:

wordplay (...) does often create some amusement, a smile or even laughter. If we accept that humor takes root in incongruity and superiority, then we understand why wordplay is often perceived to be humorous (Vandaele 2010: 180).

Los juegos de palabras constituyen un recurso literario de primer orden en las obras para niños. Es por esa razón por la que el análisis de su traducción y las estrategias empleadas y a emplear por los traductores nos parecen de gran importancia.

Klingberg (1986: 69), en su libro *Children's fiction in the hands of the translators*, hace una

breve mención a los juegos de palabras como elementos integrantes de la literatura infantil y juvenil, y subraya la importancia de intentar reproducirlos de algún modo en la lengua meta. Para ello, es importante conocer bien dónde se encuentra la esencia del juego lingüístico. Lepihalme (1996: 201) los estudia en profundidad y ofrece la siguiente definición:

For wordplay in the strict sense... there is usually some linguistic modification. This can take the form of **lexical substitution**, so that a keyword in the frame is replaced by another lexical item. The substitute word may be, for instance, an **antonym** (i.e. a semantic opposite), a **homophone** (i.e. a word with an identical sounding), or a **paronym** (i.e. a word with a nearly identical sound). [Negrita del original].

Sin duda, los juegos de palabras suponen uno de los mayores retos a los que se va a tener que enfrentar el traductor en general y muy especialmente el traductor de obras para niños. Mientras que el adulto, con su experiencia de vida, sus conocimientos lingüísticos y culturales

y la conexión de todos estos elementos entre sí puede llegar a percibir parcial o totalmente el efecto del original a través del trabajo —más o menos logrado— del traductor, el niño se puede perder por completo el intencionado efecto del original si el traductor no consigue hacer bien dicho trabajo. Los tres ejemplos seleccionados son una clara muestra de lo que acabamos de exponer. En el primer caso, un adulto capta y entiende el juego de palabras en cuanto lo lee, produciéndose el deseado efecto humorístico y la complacencia por la identificación de la intertextualidad. Dada su corta edad y experiencia de vida, no creemos que ocurra así en el caso del niño, para quien «Guerray» no es un apellido existente en su cultura —sí Guerra, aunque nada común—, por lo que el efecto humorístico se pierde y también la intertextualidad de la referencia a la obra de Tolstoy. Los ejemplos 2 y 3 juegan con la identidad cultural (rusa en el caso 2 y china en el 3) a la hora de provocar una sonrisa. Dicha identidad cultural es la responsable en muchas ocasiones de la «pérdida de la carga humorística (entendida como el conjunto de elementos capaces de producir humor)» (Martínez 2009: 147) buscada intencionalmente por el autor. Ambos ejemplos representan el caso en el que el juego de palabras se pierde por completo tanto para el niño como para el adulto al haber utilizado la traductora la repetición como estrategia de traducción; esto supone la creación de una estructura sin sentido y la correspondiente pérdida del deseado efecto humorístico, que se encuentra en la base del propio juego de palabras. Esta circunstancia no cuenta con el apoyo de Leppihalme (1996: 215), quien considera que el traductor debe facilitar textos con sentido a sus lectores:

... the translator ... owes it to his or her readers to produce a target text that makes sense.

It is not necessary to fill in all the gaps ... but the interpretation of the translator should have an inner logic based on, among other things, a careful analysis of the source text. A literal rendering of source-text words may obscure that logic.



Llegados a este punto, consideramos que se debe pedir un esfuerzo adicional al traductor para que intente reproducir el efecto del original a ser posible con otro juego de palabras, o si esto no fuera factible, con una solución menos interesante (pero al fin y al cabo una solución) como la naturalización o la glosa extratextual (es decir, nota al pie), pero por encima de todo que intente transmitir o preservar el sentido del original, en este caso fundamentalmente humorístico.

CONCLUSIÓN

Roald Dahl sigue muy vigente en la actualidad y prueba de ello es que su obra y sus traducciones —con independencia de la calidad de estas últimas—, se siguen reeditando. La obra que nos ocupa se caracteriza por su valor literario, valor que le viene dado por la confluencia de distintos factores: su argumento o contenido, el estilo (reflejo de una manera de transmitir haciendo uso de todos los recursos lingüísticos y literarios del autor), el ritmo, la armonía o la musicalidad, entre otros. Así, el traductor, cuando se enfrenta a la responsabilidad de traducir un texto literario, debe ser muy cuidadoso con todos estos factores.

En este trabajo, hemos podido comprobar cómo, a pesar de ser una obra dirigida principalmente a un público infantil y juvenil, en ella se encuentran indicios claros de estar dirigida a un público dual, algo justificado en LIJ por la necesidad de superar la censura que ejerce el adulto sobre este tipo de literatura. La obra de Dahl en general y *Charlie y el gran ascensor de*



120

crystal en particular suponen un gran reto para cualquier traductor al tener que enfrentarse a los recursos que en ella aparecen, tales como las referencias culturales, los juegos de palabras, las onomatopeyas o el humor. Queremos señalar que este último ejerce un papel central en el libro y, dada su importancia, hemos dedicado un apartado a tratarlo de forma más específica. Nos gustaría decir que seleccionar algunos ejemplos de estos retos y analizarlos nos ha permitido hacernos una idea de la dificultad que ha debido entrañar el trabajo para la traductora. Al mismo tiempo, hemos analizado las estrategias utilizadas y hemos ofrecido alternativas cuando considerábamos que el resultado no era el deseado. Finalmente, podemos concluir que el resultado es manifiestamente mejorable aunque somos conscientes de su complejidad. Y si el resultado es mejorable, creemos que debe intentarse, especialmente si se tiene en cuenta al principal destinatario: el público infantil y juvenil.

RECIBIDO EN DICIEMBRE DE 2013

ACEPTADO EN FEBRERO DE 2014

VERSIÓN FINAL DE DICIEMBRE DE 2013

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonopoulou, E. (2002). «A cognitive approach to literary humour devices: Translating Raymond Chandler». *The Translator* 8, pp. 195-220.
- Attardo, S. (2002). «Translation and humour. An approach based on the General Theory of Verbal Humour (GTVH)». *The Translator* 8, pp. 173-194.
- Carles, Z. (2006). *Matilda. Referencias culturales en la literatura infantil*. Universidad de Granada: TFC, inédito.
- Chico, F. (2010). «La risa en el contexto de la Teoría Literaria occidental». En A. Arias-Cachado Cabal et al. *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 83-100.
- Franco, J. (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español). Análisis descriptivo*. Salamanca: Ediciones Almar.
- Gamero, S. (2005). *Traducción alemán-español. Aprendizaje activo de destrezas básicas*. Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaume I.
- González, B. (2010). «Cuando el humor cruza fronteras: pérdidas y ganancias». En *El humor en la literatura infantil y juvenil*. Vigo: ANILIJ y G.I. VARIA (Univ. Cádiz), pp. 473-482.
- Henández, E. (2012). *La ficción crossover y su traducción: la obra de Roald Dahl como ejemplo*. Universidad de Salamanca: TFG.
- Katan, D. (1999). *Translating culture: an introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St. Jerome.
- Klingberg, G. (1986). «Children's fiction in the hands of the translators». *Studia psychological et paedagogica*. Series altera LXXXII. Lund: Bloms Boktryckeri.
- Leppihalme, R. (1996). «Caught in the frame. A target-culture viewpoint on allusive wordplay». *The Translator* 2, pp. 199-218.
- Maher, B. (2011). *Recreation and style. Translating humorous literature in Italian and English*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Martín, P. (2009). «Presencia del humor en la literatura de Roald Dahl». *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*: 7(2), pp. 87-98.
- Martínez, J. J. (2009). «El papel del elemento visual en la traducción del humor en textos audiovisuales: ¿un problema o una ayuda?». *Trans* 13, pp. 139-148.
- Mayoral, R. (1999). «La traducción de las referencias culturales». *Sendeban* 10/11, pp. 67-88.
- Newmark, P. (1986). *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Nueva York: Prentice Hall.
- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- Nord, C. (1997). *Translating as a purposeful activity. Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome.
- Oittinen, R. (1993). «I am me-I am other: On the dialogics of translating for children». *Acta Universitatis Tamperensis*, Serie A, Vol. 386.
- Oittinen, R. (2000). *Translating for children*. New York y Londres: Garland Publishing Inc.
- Shavit, Z. (1981). «Translation of children's literature as a function of its Position in the literary polysystem.» *Poetics Today*, vol. 2, n.º 4, pp. 171-179.

- Shavit, Z. (1986). *Poetics of children's literature*. Georgia: University of Georgia Press.
- Shavit, Z. (2006). «Translation of children's literature.» En G. Lathey (ed.). *The translation of children's literature: a reader*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 25-40.
- Stolt, B. (1978). «How Emil becomes Michael: on the translation of children's books». En G. Klingberg (ed.). *Children's books in translation*. Estocolmo: Almqvist y Wiksell, pp. 130-146.
- Valdivieso, C. (1991). *Literatura para niños: cultura y traducción*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Valero, C. (2000). «La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados». *Trans* 4, pp. 75-88.
- Vandaele, J. (2010). «Wordplay in translation». En Y. Gambier et al. (eds.). *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing. Vol. 2, pp. 180-183.
- Vandaele, J. (2002). «Introduction: (Re-)constructing humour: Meanings and means». *The Translator* 8, pp. 149-172.

