

ISSN: 1579-9794

La deconstrucción del cuento popular en *Revolting Rhymes* de Roald Dahl y la traducción de sus rasgos posmodernos al francés y al castellano

The deconstruction of the folktale in Roald Dahl's *Revolting Rhymes* and the translation of its postmodern features into French and Spanish

ALBA MARÍA GÁLVEZ VIDAL
amgalvez@ucam.edu
Universidad Católica de Murcia

M.^a MAR JIMÉNEZ-CERVANTES ARNAO
mmjimenez@flog.uned.es
UNED

Fecha de recepción: 07/03/2022

Fecha de aceptación: 16/11/2022

Resumen: *Revolting Rhymes* (1982) de Roald Dahl es una obra literaria infantil atípica en la que el autor galés actualiza y reescribe, tanto en forma como en contenido, seis cuentos populares. Este trabajo tiene dos objetivos: por un lado, evidenciar las características posmodernas de la obra y de qué manera estas contribuyen a lograr su propósito comunicativo; y, por el otro, analizar si dos de los elementos posmodernos más importantes del texto, la actualización de los aspectos culturales y la variedad de registros lingüísticos, están igualmente presentes en las versiones traducidas al francés y al castellano. Para ello, se han realizado dos estudios traductológicos contrastivos de tipo descriptivo con el fin de analizar la traducción de dichos elementos posmodernos en los textos meta en francés y castellano, aplicando la taxonomía de técnicas de traducción propuesta por Molina y Hurtado (2002).

Palabras clave: Roald Dahl, *Revolting Rhymes*, Postmodernismo, Traducción LIJ, Francés, Castellano

Abstract: *Revolting Rhymes* (1982) by Roald Dahl is an atypical work of children's literature in which the Welsh writer updated and rewrote six traditional folk tales in both form and content. This paper aims to evince the postmodern features of *Revolting Rhymes* and the way in which they contribute to reach the communicative purpose of the literary work. The second objective of this work is to analyse if two of the most significant

postmodern features (the cultural update and the variety of language registers) are also present in the Spanish and French translations. To do so, two descriptive and contrastive translation studies were carried out to analyse the translation of those features in the target texts in French and Spanish based on the proposal of translation techniques of Molina and Hurtado (2002).

Keywords: Roald Dahl, *Revolting Rhymes*, Postmodernism, Children literature translation, French, Spanish

INTRODUCCIÓN

Roald Dahl, importante figura de la literatura infantil internacional, presenta un estilo único en sus obras, lo que unido a su constante colaboración con el ilustrador Quentin Blake, permite al lector reconocer rápidamente sus publicaciones. Muchos de los rasgos característicos de su narrativa son propios del movimiento estético literario del posmodernismo, cuyo origen, según Jameson (1999), se sitúa a principios de los años sesenta del siglo XX, y cuyo objetivo, entre otros, era desmitificar de forma irreverente lo establecido por la tradición. En el caso concreto de Dahl, estos rasgos estéticos de la posmodernidad poseen una estrecha relación con el propósito comunicativo de su obra —o principio poético—: deconstruir lo establecido, causar la parodia, estimular el pensamiento crítico en el lector infantil.

Una de sus obras infantiles más singulares, *Revolting Rhymes* (1982), realiza una revisión y actualización de seis cuentos populares al utilizar muchos de los elementos propios de la estética posmoderna. Las características formales y de contenido de este texto (género, rasgos lingüísticos, actualización de elementos culturales, etc.) lo convierten en una pieza idónea para llevar a cabo un estudio traductológico, por la complejidad que supone trasladar todos esos elementos a otra lengua.

En este estudio descriptivo, en primer lugar, buscamos mostrar las características posmodernas en esta obra. Estas características se encuentran relacionadas con el objetivo comunicativo de estos cuentos, pues consiguen el distanciamiento de los cuentos tradicionales a través de la irreverencia escéptica de narrador y personajes. Por tanto, se hace fundamental conservarlos en el proceso traductor. El segundo objetivo es analizar si estos rasgos posmodernos determinantes para el texto original se han mantenido en las traducciones al francés y al castellano. Para ello, de entre las características posmodernas de la obra, escogimos el *pastiche*, uno de los rasgos más representativos dentro del posmodernismo, definido por Jameson como «la imitación o, mejor aún, el remedo de otros estilos y, en particular, de sus manierismos y crispamientos estilísticos» (1999, p. 18). Para este movimiento, la concepción del *pastiche* es extremadamente flexible

y permite recurrir, entre otros recursos, a mezclas, montajes, *collages*, bricolajes, etc. (Cantone, Cova y Testa, 2020). Pensamos, además, que el uso de este recurso posmodernista es lo que origina la dificultad de la traducción del texto. El *pastiche* se presenta en esta obra concreta en dos manifestaciones: la actualización de los cuentos mediante la introducción de elementos culturales contemporáneos y la variedad de registros lingüísticos utilizados. Una vez localizadas todas las ocurrencias de estos rasgos, se llevó a cabo un análisis y clasificación de todas las técnicas de traducción utilizadas hacia el francés y el español en una tabla trilingüe, de acuerdo con la taxonomía propuesta por Molina y Hurtado (2002), para averiguar si estos rasgos se han preservado en las obras traducidas. Las ediciones consultadas son *Revoltin' Rhymes* (2009), *Cuentos en verso para niños perversos* (1998) y *Un conte peut en cacher un autre* (2014). En nuestra opinión, el interés de este estudio radica en el objeto de estudio, dado el reducido número de estudios existentes sobre la obra de Dahl y su traducción, a pesar de ser un autor tan reconocido; y en el diseño metodológico, que nos permite detectar y clasificar los rasgos posmodernos en una obra y focalizar el análisis en la traducción formal de dichos rasgos estéticos.

1. POSMODERNIDAD Y LITERATURA INFANTIL

Para establecer un marco de partida que sirva para nuestro análisis literario de la obra, revisaremos a continuación algunas de las claves del posmodernismo estético y cómo este se manifiesta en la literatura infantil.

Definir qué es el posmodernismo ha sido siempre algo conflictivo. En la literatura ha habido varias corrientes que se disputaban la definición de la posmodernidad, tal y como apunta Foster (1998): aquella que lo define como una ruptura con el movimiento estético modernista, aquella otra que lo define como objeto de la poscrítica, aquellos críticos que la definen como un modo «esquizofrénico» de espacio-tiempo y otros que sitúan su origen como resultado de la desmitificación de los conceptos modernos de progreso y superioridad. Por su parte, McHale (1987), como constructivista, defiende que los movimientos estéticos no existen, sino que existen determinadas *formas*, al estilo de Jakobson, o tendencias discursivas dominantes (y cambiantes) que afectan a la construcción discursiva que conocemos como literatura. Así, estas tendencias discursivas dominantes conformarían, dependiendo del momento histórico, lo que llamamos posmodernidad, Renacimiento o Romanticismo. En el caso concreto de la posmodernidad, algunas de las tendencias discursivas dominantes serían las siguientes:

- a) La forma dominante de la ficción posmoderna es ontológica, frente a la tradicional epistemología de la ficción moderna (McHale, 1987).

- b) El lector tiene que construir el sentido de la obra, no existe un texto completo o definido como tal y, a menudo, son textos metalingüísticos (Fokkema, 1982).
- c) Juego con el concepto de verdad o realidad (Foucault en Cahoon, 2003).
- d) Uso complejo de la intertextualidad (Jameson, 2001).
- e) Uso del *pastiche* (Jameson, 2001)
- f) Juego con los mundos de ficción: se crean y destruyen mundos donde lo imposible y lo fantástico conviven y existen unos dentro de otros.
- g) Los esquemas culturales tradicionales se rompen. Ya no existe lo que llamamos arte con mayúscula y cultura de masas o «pop culture» (Jameson, 2001).

De acuerdo con la teoría de los polisistemas, estas tendencias o normas situadas en un determinado momento en el centro del sistema literario terminan habitualmente por filtrarse o desplazarse más tarde hacia la periferia del sistema (Shavit, 1999), donde se encontraría la Literatura Infantil. Muchos autores (MacGavran, 1999; Cogan y Webb, 2002; Dresang, 2008; O'Neil, 2010; Allan, 2012; Wydrzynska 2021, entre otros) han estudiado las manifestaciones del posmodernismo en la Literatura Infantil. Destacamos entre ellos a Guerrero (2005, 2008), que recoge y especifica un sinfín de rasgos estilísticos subversivos que manifiestan tendencias posmodernas en la literatura infantil y, de forma especial, a Colomer (2010, p. 167) que resume esos rasgos en cinco características generales:

- a) Ambigüedades entre la realidad y la fantasía de la ficción. El lector se enfrenta a un mundo de incertidumbre que se materializa en un importante número de símbolos que pueblan el texto, lo que hace que presente múltiples significados. Al igual que en la literatura para adultos, se multiplican las posibilidades ficticias mediante la creación y destrucción de mundos y la inclusión de elementos imposibles o ficticios que coexisten con el mundo cotidiano.
- b) Aumento del uso de la intertextualidad, no solo entre obras escritas, sino también entre diferentes sistemas culturales, tal y como sucedía en la literatura para adultos.
- c) Alto grado de fragmentación de la obra; el narrador se reparte entre distintas voces y fuentes, entre las que destaca la imagen.
- d) Juego con las formas escritas: aparecen muchos tipos de textos; los diferentes géneros y personajes se mezclan, dejando al descubierto las reglas de la construcción literaria.

Esta característica se relaciona con aquella vista anteriormente en la literatura para adultos: construcción del texto por parte del lector y reflexión metalingüística.

- e) Multiplicación de la parodia, la desmitificación y el humor. Este rasgo está muy relacionado también con el uso del *pastiche* y con la ruptura de los esquemas culturales tradicionales: supone el fin de la literatura infantil tradicional.

Estos rasgos establecidos por Colomer nos servirán más adelante para hacer patente la tendencia posmoderna en la obra de Roald Dahl, *Revolting Rhymes*.

2. ROALD DAHL Y *REVOLTING RHYMES*

Galés de nacimiento, Dahl es un autor del siglo xx (1916-1990) cuyas obras lo han llevado a ser considerado uno de los autores de literatura infantil más importantes de los ÚLTIMOS tiempos.

Revolting Rhymes, texto sobre el que hemos realizado el estudio, fue publicado en 1982, cuando Dahl ya era un autor de reconocido prestigio. En esta obra, Dahl presenta su particular reescritura de seis cuentos populares: *Cenicienta*, *Juan y las habichuelas mágicas*, *Blancanieves y los siete enanitos*, *Ricitos de oro*, *Caperucita Roja* y *Los tres cerditos*. Algunos de los rasgos más característicos de su narrativa, —el humor, el uso de referencias culturales y la intertextualidad—, son evidentes también en esta obra, como veremos a continuación.

De acuerdo con Martín Ortiz (2002), un elemento característico de la obra de Dahl es la importancia que le otorga al humor:

[...] las parodias que realiza sobre los cuentos de hadas, de las situaciones absurdas y divertidas que se dan en sus relatos, de sus bromas escatológicas, sus frases ingeniosas, juegos lingüísticos o comparaciones humorísticas, Dahl ha creado su estilo, su marca de autor [...] (p. 198).

Ese humor, que no respeta a instituciones o personalidades, es irreverente y corrosivo, pero tierno con los desfavorecidos, y se consigue a través de la activación de mecanismos metalingüísticos, de juegos establecidos entre la realidad y la ficción, así como del uso del *pastiche*. Como afirma Martín Ortiz (2002), al recurrir al humor, Dahl educa al niño despertando su sentido crítico. Para captar dicho humor, así como la esencia poliédrica de *Revolting Rhymes*, el lector infantil debe, en primer lugar, conocer de antemano las obras que el autor galés reescribe para ser capaz de activar ese conocimiento previo y entender el distanciamiento que se propone. En palabras de Martín Ortiz, los niños son bastante conservadores

en lo que concierne a las historias, pero «cuando Caperucita no tiene mucho más que decirles, cuando se separan de ella como de un juguete gastado por el uso» (Martín Ortiz, 2002, p. 200), es entonces cuando permiten que aparezca la parodia y, por tanto, la desmitificación. Este nuevo punto de vista renueva el interés del lector por la historia misma a través del uso de la intertextualidad, tal y como ya hiciese Rodari en *Confundiendo historias* (2015) o en «Ensalada de cuentos» (2010) al modificar cuentos populares y mezclar personajes.

Otra de las características de la obra de Dahl es la importante presencia de referencias culturales contemporáneas (Cámara Aguilera, 2014), lo que, según Cerrillo (2007) y Cámara Aguilera (2014), demuestra que el autor consideraba el papel del adulto no solo como mediador entre el autor y el lector infantil, sino como un receptor más de la obra. Una de las particularidades de la literatura infantil es la existencia del adulto como mediador, quien, en su rol de selector o indicador de lecturas, no solo permite el acceso al texto en cuestión, sino la experiencia lectora derivada de éste. Se trata, en palabras de Gómez y Coca de «una manifestación cultural esencial para la educación y el crecimiento intelectual, social, ético y estético del ser humano» (2017, p. 23). Por este motivo, el autor de literatura infantil, y Roald Dahl en particular, no se olvida del mediador, ya que es el primer lector de su obra. Las referencias culturales en *Revolting Rhymes*, que están contextualizadas de forma explícita en la Inglaterra de los años ochenta, pueden dificultar la comprensión del humor incluso a aquellos adultos que no conocieron ese momento cultural y suponen un importante escollo para la traducción de la obra.

Así mismo, junto con las referencias culturales, tal y como recoge Fernández López (1998), Dahl recurre en su obra al juego intertextual (un elemento propio del posmodernismo) mediante el que se comunica de nuevo con el lector intermediario, el adulto que lee el libro al niño. Como veremos, *Revolting Rhymes* presenta también un importante rasgo intertextual sobre el que se construye la acción ya desde el propio título, que hace referencia a las *Nursery Rhymes*: los poemas o canciones infantiles propios de la tradición anglosajona. En este sentido, Botella Tejera (2017, p. 86), señala que «[e]l hecho de referenciar, ya sea una obra, pasaje, personaje, etc. puede venir acompañado de una intención cómica que no pretende sino establecer una relación de complicidad con los receptores que, una vez detecten la intertextualidad, descubrirán el elemento humorístico dentro de la misma». Del mismo modo, esta autora indica que la deformación de la intertextualidad, como la que podemos encontrar en la obra analizada, puede generar humor, aunque dificulte (aún más) la labor del traductor, quien deberá tener en cuenta los conocimientos del receptor del texto meta para mantener el efecto cómico.

Esta dificultad se verá aumentada en los textos destinados al público infantil, debido a su conocimiento reducido del mundo.

2.1 *Análisis del texto: elementos posmodernos en Revolting Rhymes*

Con el fin de conseguir nuestro primer objetivo, llevamos a cabo un estudio textual previo que nos permite patentar la importancia de esos rasgos en la obra (dado que son esenciales para conseguir su propósito comunicativo) y nos ofrecen un foco a través del cual llevar a cabo el estudio descriptivo de la traducción. Así, partiendo de los cinco rasgos del posmodernismo en la literatura infantil propuestos por Colomer (2010), se van a evidenciar las características posmodernas de la obra que nos ocupa. Aunque es difícil establecer barreras impermeables, porque a menudo un solo pasaje puede presentar más de una característica posmoderna, vamos a enumerarlos a continuación:

- a) Ambigüedades entre la realidad y la fantasía de la ficción: las historias de Dahl normalmente parten de un contexto real(ista) en el que empiezan a aparecer elementos fantásticos o extraordinarios por lo que hay autores que las consideran cuentos de hadas camuflados (Petzold, 1992). En el caso de *Revolting Rhymes* nos encontramos con la situación inversa: Dahl parte del mundo de fantasía de los cuentos populares e introduce elementos de la vida real de su realidad británica contemporánea como, por ejemplo, el *porridge*, las carreras de Ascot, el banco Barclays o el coche Mini. Los personajes de los cuentos están tan actualizados que resulta a veces difícil establecer una barrera entre realidad y ficción e, incluso, recordar que lo que el lector está leyendo es, en realidad, un cuento popular.
- b) Aumento del juego de alusiones intertextuales entre las obras escritas y diferentes sistemas culturales: encontramos reproducido en *Cenicienta* el «Off with her head!» (Dahl, 2009, p. 11), que Dahl toma prestado de *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll; podemos encontrar versos de una *Nursery Rhyme* tradicional inglesa en *Blancanieves* o, incluso, la aparición de Caperucita en su versión de *Los tres cerditos* como la heroína que mata al lobo con un revólver, por ejemplo.
- c) Alto grado de fragmentación de la obra: aunque se utiliza principalmente el narrador omnisciente, se produce un cambio constante de perspectiva del narrador. Existen multitud de deixis que hacen referencia al narrador, situado fuera de la

- acción, y participe de la historia al lector, que se convierte en protagonista y receptor del texto al mismo tiempo.
- d) Juego con las formas escritas: Dahl juega mucho en su obra con el estilo literario (del Fresno, 2009) y *Revolting Rhymes* se muestra como caso paradigmático del juego con las formas escritas debido a que modifica los cuentos populares por lo que llega a ser difícil reconocerlos: personajes, tramas, finales felices e incluso moralejas son alterados:
- Los personajes han mutado, ya no son planos, sino redondos y llenos de matices: el príncipe de Cenicienta es un psicópata; Ricitos de oro, una criminal, y las protagonistas estereotípicas del cuento ya no son victimizadas, sino mujeres dueñas de su propio destino: Blancanieves cambia su suerte y la de los siete ex-jockeys con los que vive (los enanitos del cuento tradicional) al robar el espejo de su madrastra para saber a qué caballo tienen que apostar, Caperucita mata al lobo con un revólver que se saca del corsé y se hace un abrigo de pieles con él, etc.
 - Las tramas cambian por completo, hasta el punto de que muy pocos finales coinciden con los finales tradicionales. Por ejemplo, el tercer cerdito llama a Caperucita para que le ayude a matar al lobo. Cuando Caperucita llega no solo mata al lobo y se hace un abrigo de pieles con él, sino que también mata al cerdo y se hace una maleta nueva con su piel.
 - Frente al tradicional discurso moralizante o didáctico de la literatura infantil (Etxaniz, 2004), las moralejas de Dahl también han cambiado, ya que no pretenden ser didácticas ni transmitir valores útiles, sino enfatizar el carácter humorístico de los cuentos. Vemos, por ejemplo, la moraleja final de Blancanieves: «[...] de donde se deduce que jugar/ No es mala cosa...si se va a ganar» (Jugar = apostar) (Dahl, 1998).
 - Por otro lado, la variedad de registros que presenta y, sobre todo, la proliferación de la lengua vulgar, que tan alejada ha estado de la literatura infantil, es otro elemento que caracteriza *Revolting Rhymes*.
- e) Multiplicación de la parodia, la desmitificación y el humor. La modificación de los personajes ya mencionada, así como el uso de diferentes registros lingüísticos, la inclusión de elementos que no esperaríamos encontrar en los cuentos

populares y otros muchos elementos que hemos mencionado previamente hacen que nos encontremos frente a una verdadera parodia de los cuentos populares.

Como se observa, Roald Dahl hizo toda una declaración de intenciones con estos cuentos: *Revolting Rhymes* supone la deconstrucción del cuento popular tradicional, un ejemplo paradigmático de lo que podríamos llamar cuento posmoderno. Estos rasgos posmodernos constituyen la herramienta dialéctica de la que se sirve Dahl para de(re)construir el cuento tradicional a través del humor y activar el pensamiento crítico en los lectores con un carácter irónico, irreverente y provocador, corrosivo a veces para el lector, motivo por el cual se ha cuestionado su idoneidad para el público infantil y ha llegado incluso a ser censurado o retirado¹ en algunas ocasiones. Frente a las críticas, el propio Dahl justificó su obra defendiendo que el objetivo de la literatura infantil no debe ser enseñar al niño qué es ser adulto, sino cómo no ser el tipo de adulto que aparece criticado en sus textos (Petzold, 1992).

Con este análisis textual hemos alcanzado el primero de nuestros objetivos, pues es evidente que la obra analizada constituye todo un paradigma en la literatura infantil posmoderna a través de los rasgos que acabamos de analizar. Por ello, es esencial que, al traducir a otras lenguas esta obra y con el fin de preservar su esencia, se traslade no tan solo el contenido, sino también esas tendencias discursivas posmodernas, es decir, la forma.

2.2 Algunas consideraciones sobre el texto y sus traducciones

Si bien es cierto que la obra de Roald Dahl es muy conocida, la producción científica que encontramos sobre esta no es muy abundante. En cuanto a la traducción de las obras de Dahl, se han publicado estudios sobre la adaptación cinematográfica de *Charlie and the Chocolate Factory* (Castro *et al.*, 2008), o más cercanas a nuestro trabajo están las aportaciones de Querol Julián (2010), que analiza las traducciones al catalán y al castellano de *The Giraffe and the Pelly and Me*, o la de Cámara Aguilera (2014), quien estudia problemas de traducción (humor, referencias culturales, juegos de palabra y onomatopeyas) existentes en *Charlie and the Great Glass Elevator*, así como los trabajos previos de Abós Álvarez-Buiza (1997) o de Fernández López (1998) en los que se muestra la dificultad de traducir los textos de Dahl para niños. En esta línea se encuentra también nuestro estudio que, desde el enfoque descriptivo, pretende analizar las técnicas que se han aplicado para

¹ Hablamos concretamente del caso sucedido en Australia donde unos padres pidieron que se retirase el libro de la sección de literatura infantil de un supermercado porque consideraban que un libro para niños no debía incluir palabras malsonantes como, por ejemplo, «slut» (Safi, 2014).

traducir *Revolting Rhymes* con el fin de evaluar si las versiones traducidas al francés y al español de la obra original consiguen preservar determinadas tendencias discursivas del posmodernismo.

La obra original fue traducida al francés por Anne Krief y publicada por primera vez en 1982 con el título *Un conte peut cacher un autre*. Nuestro volumen fue publicado en 2014 pero no indica de qué número de edición se trata ni si ha habido cambios con respecto a la primera versión, fechada en 1982. Anne Krief es una traductora francesa con formación específica en lenguas y traducción y con una larga experiencia en la traducción de literatura infantil, tal y como se recoge en las páginas de algunas editoriales con las que ha colaborado².

Así mismo, la edición que manejamos de la obra en castellano fue traducida por Miguel Azaola y publicada por primera vez en 1985 con el título *Cuentos en verso para niños perversos*. La edición con la que hemos trabajado es la de 1998 (3.^a edición) de la editorial Altea, pero no disponemos de información sobre los cambios que se han operado en ella con respecto a la primera publicación ya que no está precedida de un prólogo ni presenta notas del traductor. Miguel Azaola³, filólogo alemán de formación, cuenta con una amplia experiencia en el sector de la literatura infantil, no solo como traductor, sino también como editor. La única información que hemos podido obtener sobre la opinión del traductor en relación con este trabajo la encontramos en una entrevista publicada en la *Revista Babar* (2017), donde Azaola respondió lo siguiente cuando le preguntaron de qué libro estaba más satisfecho como traductor o editor: «El que me ha dado más reconocimiento como traductor es probablemente *Revolting Rhymes*, de Dahl. Fue endiabladamente difícil y divertido. Dudo todavía del acierto de mi prolijo título [...]»⁴. Esta afirmación no nos permite analizar las condiciones en las que llevó a cabo el encargo, pero sí evidencia que Azaola sigue considerando, aún muchos años después, que este fue uno de sus trabajos más difíciles.

El público meta de ambas traducciones es el mismo que el de la obra original: público infantil, a quien en última instancia están dirigidos los cuentos, y público adulto en su función tradicional de mediador en la literatura infantil. En este sentido, la intencionalidad de ambas traducciones debe, por tanto, coincidir con la propia intencionalidad de la obra original, enmarcada en la posmodernidad estética: traducir unos cuentos que han de divertir y escandalizar al público infantil acostumbrado a una literatura infantil de fines

² <https://www.babelio.com/auteur/Anne-Krief/78487>.

³ <https://es.literaturasm.com/autor/miguel-azaola#gref>.

⁴ <http://revistababar.com/wp/entrevista-a-miguel-azaola/>

tradicionalmente didácticos, así como al adulto que lee el texto como mediador.

Por otro lado, todo texto traducido es, además, el resultado de la mediación del traductor encargado de realizar el trasvase del texto origen al texto meta. Este nuevo mediador entre el autor y su receptor infantil puede intervenir en el texto final ejerciendo cierto paternalismo traductor (Lorenzo, 2014), por iniciativa propia o por indicaciones de la editorial, con el objetivo de facilitar la comprensión del texto al público infantil. Según establece esta autora, el paternalismo traductor puede realizarse mediante la inclusión de elementos que estaban implícitos en el TO; la explicación de referentes o alusiones que son considerados difíciles de entender; la domesticación para facilitar la comprensión de elementos culturales; y la eliminación de aspectos que son juzgados peligrosos para el receptor infantil. Pensamos que la labor del traductor, al ser conocedor de su público meta, debe velar por la comprensión de su texto, pero sin olvidar que debe «lograr el punto justo para que dichos intervencionismos “paternales” sean vistos como necesarios para conseguir una traducción comunicativa y no como actitudes que infravaloran los conocimientos de los receptores y restan calidad a la traducción» (Lorenzo, 2014, p. 46). La riqueza de elementos posmodernos presentes en *Revoltin Rhymes*, que, por un lado, puede conquistar al primer receptor de la obra (el adulto-mediador); puede, asimismo, dificultar la comprensión del texto al receptor primitivo (el niño).

Como señala García de Toro (2020), la adaptación cultural es un problema que se aborda de forma habitual en los estudios de traducción para saber cuál es el límite de esa adaptación. Si el traductor adapta todas las referencias culturales del texto origen, impedirá al joven lector conocer una cultura diferente a la suya; pero, por otro lado, el mantenimiento de dichas referencias puede implicar la falta de comprensión del receptor del texto traducido. Por este motivo, esta autora sostiene que son necesarios más estudios sobre las traducciones culturalmente adaptadas para evaluar su aceptabilidad y, en este sentido, los estudios descriptivos, como el que aquí presentamos, ayudan a los investigadores de este ámbito ofreciéndoles un punto de partida (García del Toro, 2020).

La obra que analizamos está enmarcada dentro del género narrativo, en concreto, dentro del subgénero del cuento popular. Sin embargo, frente a la prosa habitual utilizada en este género, Dahl utilizó el verso distribuido en pareados a lo largo de los seis cuentos, lo cual implica ya un elemento significativamente limitador a la hora de traducir. Ambos traductores, Miguel Azaola y Anne Krief, mantienen la estrofa en pareados; de rima consonante y endecasílabos, en el caso español, y de verso libre en el texto francés. La presencia de la rima supone una dificultad añadida para el traductor, dado

que supedita bastante el uso de determinadas expresiones o vocabulario a la consecución de la rima, métrica y ritmo. Morillas (2019) indica a este respecto que, a pesar de esta dificultad, en la traducción de la poesía en literatura infantil se mantiene casi siempre la rima y el metro en el texto meta. Así, «las decisiones de tipo formal (qué tipo de métrica utilizar, de qué manera se mantiene la rima) afectan a otros aspectos a nivel macrotextual que tienen que ver con el tono de los poemas y su carga semántica» (Morillas, 2019, p. 283).

3. METODOLOGÍA

Para alcanzar el primero de los objetivos, se ha realizado previamente un análisis textual partiendo de los cinco rasgos del posmodernismo en la literatura infantil propuestos por Colomer (2010). Con ello pretendíamos identificar los rasgos característicos del posmodernismo que Roald Dahl introdujo en su obra con el propósito de actualizar y desmitificar los cuentos populares tal y como se hizo en el epígrafe 2.1.

3.1 Selección y extracción de rasgos significativos

Para conseguir el segundo de nuestros objetivos y analizar de qué forma se han trasladado esos rasgos, hemos llevado a cabo una selección de los más significativos. De los que se han evidenciado en el apartado 2.1, salvo el rasgo e) (multiplicación de la parodia y el humor) al que ya se le han dedicado otros estudios; nos interesan en especial los otros cuatro (a, b, c y d) por su relación directa con el *pastiche*, una de las tendencias discursivas por antonomasia del posmodernismo.

Así, los rasgos a) y b), es decir, las ambigüedades entre la realidad y la fantasía de la ficción y el aumento del juego intertextual entre diferentes sistemas culturales están relacionados con el *pastiche* de forma manifiesta por cuanto que se basan precisamente en superponer referencias de sistemas distintos (ya sean culturales o constructos, como la realidad y la fantasía). Estos rasgos resultan en una importante actualización cultural de los cuentos que se consigue mediante la introducción sistemática de elementos pertenecientes al contexto cultural real de la Gran Bretaña de los años 80. Estos elementos suponen un problema significativo de traducción porque, debido a su cualidad de *culturemas*⁵ y por estar insertos en un texto que ya de por sí cuenta con limitaciones, sitúan al traductor en la difícil posición de tener que elegir entre las estrategias de domesticación o extranjerización (Venuti, 2000). En especial, teniendo en cuenta que el

⁵ De acuerdo con Soto Almela con *culturema* «nos referimos a todos aquellos términos de índole cultural, pertenecientes a ámbitos diferentes de una misma cultura, conocidos y compartidos por todos los miembros de una sociedad» (Soto Almela, 2014, p. 144).

público meta es infantil y que no cuenta con determinados conocimientos para poder entender las referencias que Dahl introduce. Por todo ello, consideramos que la actualización cultural de los cuentos es un elemento lo suficientemente significativo dentro de los rasgos posmodernos de esta obra como para analizar su traducción.

Por otro lado, los rasgos c) y d), alto grado de fragmentación de la obra y juego con las formas escritas, contribuyen también al logro del *pastiche* de una forma más lingüística, dado que se basan en la superposición de textos o de formas lingüísticas. En este caso, Dahl se sirve de una mezcla de géneros textuales y, en particular, de registros lingüísticos para conseguir esa fragmentación en el texto y ese juego metalingüístico que, a veces, le hace plantearse al propio lector si está ante una obra escrita para niños o para adultos.

La tendencia general en la traducción de variedades intralingüísticas es la de la estandarización o neutralización (Toury, 1995; Carbonell i Cortés, 1999; Alsina, 2012; Espunya *et al.* 2018), lo que nos lleva a pensar que la traducción de este rasgo, también en la literatura infantil, va a resultar en la pérdida de algunos de los registros lingüísticos utilizados (el vulgar y el coloquial en particular). Sin embargo, la importancia de este *pastiche* lingüístico dentro de la estética posmoderna del cuento nos llevó a analizar esta característica; especialmente teniendo en cuenta que algunos elementos pertenecientes al registro vulgar en la obra original podrían no ser considerados apropiados para niños y omitirse.

Así pues, en resumen, la actualización cultural y la variedad de registros lingüísticos son los rasgos que se eligieron para el análisis traductológico, en primer lugar, por ser muy significativos dentro de la estética posmoderna de la literatura infantil y, en segundo lugar, por ser particularmente problemáticos de trasladar a otras lenguas. De hecho, recientes estudios traductológicos publicados muestran el interés por la dificultad de traducir estos rasgos, tanto los culturales (de Vicente-Yagüe Jara y del Amor Collado, 2020; Spinelli 2021; Vercher García, 2021) como los lingüísticos (Pérez Rodríguez, Huertas Abril y Gómez Parra, 2020; López-Narváez, 2021; Sanz Jiménez, 2021).

A continuación, tras una lectura exhaustiva del texto original en inglés, localizamos y extrajimos de forma manual, por un lado, todos los términos y expresiones que respondían a la inclusión de estos elementos de la cultura pop británica de los años ochenta en los cuentos; y por otro, recogimos también la variedad de registros lingüísticos que se pueden encontrar: vulgar, coloquial, formal, formal/literario, formal/jurídico.

Una vez compilados todos estos elementos, se llevaron a cabo dos estudios cuantitativos descriptivos para analizar de qué forma se habían traducido: el estudio RR1 (*Revolting Rhymes 1*), para el análisis de los culturemas, y el estudio RR2 (*Revolting Rhymes 2*), para el análisis del *pastiche* de registros lingüísticos.

3.2 Estudio RR1

Para llevar a cabo el estudio descriptivo del rasgo de la actualización cultural de la traducción se recogieron, como se ha dicho, todas las ocurrencias que había en la obra en una tabla en la que se reflejó el cuento en el que aparecían, la traducción al francés, la técnica de traducción aplicada de acuerdo con Molina y Hurtado (2002), la traducción al español y la técnica de traducción utilizada en ese caso.

Tras la elaboración de la tabla, se procedió a contabilizar las técnicas de traducción que se habían utilizado en cada lengua y se realizó un análisis a través de la estadística descriptiva, estableciendo comparaciones mediante el uso de porcentajes relativos que reflejan la frecuencia de uso de cada técnica. A continuación, se llevó a cabo un estudio contrastivo entre los resultados para cada lengua que nos permitiese observar qué técnicas permitían mantener el rasgo en la lengua meta de una manera más íntegra y extraer conclusiones.

3.3 Estudio RR2

Para realizar el estudio descriptivo de la traducción de la variedad de registros lingüísticos, se localizaron y recogieron todas las ocurrencias que había en la obra en una tabla en la que se reflejó, al igual que en el estudio anterior, el cuento en el que aparecían, la traducción al francés, la técnica de traducción aplicada de acuerdo con Molina y Hurtado (2002), la traducción al español y la técnica de traducción utilizada en cada caso. Además, en este caso, se clasificaron todas las ocurrencias, tanto en lengua de partida como en las lenguas meta, según su registro lingüístico: vulgar, coloquial, formal, formal/literario y formal/jurídico. El registro estándar, por ser lo esperable de un texto dirigido a un público infantil y, además, el registro predominante, no se tuvo en cuenta en la extracción de términos en la lengua origen. Para documentar dicha clasificación de ocurrencias, se recurrió a las siguientes fuentes lexicográficas:

- a) Lengua de partida (inglés): Diccionarios *Cambridge* y *Collins* en sus versiones online.
- b) Lengua meta (francés): Diccionario *Larousse* y *Le Petit Robert* en su versión online.

- c) Lengua meta (español): *Diccionario de la Lengua Española* por la Real Academia Española en su versión online.

La particularidad de este estudio es que, con el fin de decidir qué técnica de traducción (Molina y Hurtado, 2002) se había utilizado en cada caso, se prestó atención únicamente al registro lingüístico del equivalente ofrecido, lo que resulta una importante limitación de las técnicas propuestas por Molina y Hurtado (2002) dado que tan solo se van a producir las siguientes: compensación (cuando se utiliza un registro lingüístico distinto en otro punto de la obra para compensar), equivalente acuñado (cuando se utiliza el mismo registro lingüístico en lengua meta que en lengua de partida) y variación (cuando el registro lingüístico del término traducido es distinto al utilizado en el original). A estas técnicas también se les añade la omisión (cuando el término detectado en lengua de partida se omite).

Tras la elaboración de la tabla, al igual que en el caso anterior, se procedió a contabilizar las técnicas que se habían utilizado en cada lengua para trasladar cada una de las ocurrencias encontradas y realizar un estudio contrastivo con el fin de observar qué técnicas permiten preservar de forma más completa la variedad de registros lingüísticos.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1 *Estudio RR1: Actualización cultural, presencia de elementos de la cultura pop de la Inglaterra de la década de los 80*

Tras la lectura exhaustiva, la localización de todas las ocurrencias de este rasgo y el análisis de las técnicas de traducción utilizadas, obtuvimos un total de 66 casos en la obra original en inglés, 68 casos (debido al uso en dos ocasiones de la técnica de compensación) en la versión traducida al francés y 72 casos (los 66 originales más 6 compensaciones) para la traducción en español.

A continuación, presentamos el resultado del análisis contrastivo que incluye las técnicas utilizadas:

Técnica utilizada	Francés	Frecuencia de uso en francés	Español	Frecuencia de uso en español
Adaptación	3	4,4 %	3	4,2 %
Ampliación lingüística	2	2,9 %	1	1,4 %

Amplificación	0	0 %	0	0 %
Calco	0	0 %	0	0 %
Compensación	2	2,9 %	6	8,3 %
Compresión lingüística	1	1,5 %	1	1,4 %
Creación discursiva	16	23,5 %	17	23,6 %
Descripción	3	4,4 %	3	4,2 %
Equivalente acuñado	16	23,5 %	9	12,5 %
Generalización	2	2,9 %	5	6,9 %
Modulación	0	0 %	0	0 %
Particularización	1	1,5 %	0	0 %
Préstamo	1	1,5 %	0	0 %
Reducción	1	1,5 %	1	1,4 %
Sustitución	0	0 %	0	0 %

Traducción literal	0	0 %	0	0 %
Transposición	3	4,4 %	3	4,2 %
Variación	11	16,2 %	12	16,7 %
Omisión	6	8,8 %	11	15,2 %
Total	68	100 %	72	100 %

Tabla 1: Resultados del estudio RR1

Fuente: Elaboración propia

Tal y como se puede observar en la tabla 1, la técnica más utilizada por ambos traductores es la de la creación discursiva, con un porcentaje de ocurrencias muy similar: un 23,5 % para el francés y un 23,6 % para el español. El uso frecuente de esta técnica de traducción era esperable para este rasgo, dado que la traducción de culturemas es, ya de por sí, difícil, por ser elementos que pertenecen a una única comunidad cultural y lingüística. Además, el hecho de que el texto original esté escrito en verso y que, al traducir, haya que respetar una rima y una métrica es probablemente la razón por la que esta técnica sea la más utilizada en ambas traducciones. De esta forma, se pierde la riqueza de términos culturales del texto origen, que era uno de los aspectos posmodernistas más señalados de la obra. Por lo tanto, los textos meta en castellano y francés pierden en buena medida las múltiples referencias a la cultura popular inglesa de los años ochenta, pero al mismo tiempo muestran la intención de los traductores por hacer un trasvase de esos términos para que pudieran ser comprendidos por sus lectores meta. Estamos, en cualquier caso, ante una actuación paternalista de ambos traductores de acuerdo con lo establecido por Lorenzo (2014).

En la traducción al francés, existe otra técnica que Krief ha utilizado con la misma frecuencia que la creación discursiva y es la del equivalente acuñado (23,6 %). Al aplicar esta técnica, la traductora consigue mantener la esencia de los elementos culturales reflejados en la obra original. La tercera técnica más utilizada por Krief es la de la variación, con una frecuencia de uso del 16,2 %, que sí provoca que se pierdan algunos matices del *pastiche* lingüístico que utiliza Dahl, aunque en la mayoría de los casos se utiliza para

traducir apelativos. Por último, aunque Molina y Hurtado (2002) no la consideren técnica, porque es justo la ausencia de traducción, el recurso al que recurre con mayor frecuencia Krief en cuarto lugar es la omisión, con un 8,8 % de casos. Aunque la traductora compensa en dos ocasiones por esta pérdida, el uso de la omisión, al igual que el uso de la variación y de la creación discursiva, reducen la densidad y calidad de elementos culturales en la obra traducida frente a la obra original. El lector de la versión francesa se encuentra ante un texto más neutro que el original debido a la pérdida de esas referencias culturales asociadas a los años ochenta. El texto meta es más accesible para el lector en francés ya que no precisa del conocimiento de esos referentes culturales perdidos en el proceso de la traducción, pero esta accesibilidad es una muestra de la pérdida del principio poiético de la obra de Dahl.

Por su parte, en la traducción al castellano, la segunda y tercera técnicas más utilizadas por Azaola fueron la variación, con un porcentaje de uso del 16,7 %, y la omisión, con 15,2 %. En ambos casos, son técnicas que reducen la presencia de este rasgo de actualización cultural en la obra traducida, aunque es destacable también el porcentaje de uso de la técnica de compensación (8,3 %), que cuadruplica la frecuencia de Krief, probablemente para paliar en parte esa pérdida producida por la variación y, sobre todo, por la omisión. La cuarta técnica más utilizada por Azaola es el equivalente acuñado con un porcentaje de uso de 12,5 puntos. El uso de esta técnica permite reproducir de forma bastante parecida al original el rasgo de la actualización cultural en estos cuentos.

El uso de la técnica de adaptación es parecido en ambas lenguas con un 4,4 % de frecuencia para el francés y un 4,2 % para el español. La domesticación de estos elementos, cuya frecuencia no es especialmente significativa, contribuye, no obstante, a la pérdida de calidad de estos elementos culturales que dejan de establecer un contexto concreto (la Inglaterra de los años 80) en el que habitan los personajes. Las frecuencias de uso de la descripción (4,4 % en el francés, 4,2 % en el español) y de la generalización, de forma particular en la traducción al español (6,9 %, frente al 2,9 % del francés) contribuyen también a esa pérdida de la cantidad y la calidad de referentes culturales en las obras traducidas. El uso de estas técnicas (adaptación, descripción y generalización) puede deberse a dos motivos: uno, a la problemática de tener que adaptar el texto a un verso y una métrica determinados, o, dos, a que los traductores optasen por hacer el texto más accesible al público infantil meta que es probable que no entendiera parte de las referencias específicas a la cultura inglesa con la subsecuente pérdida del humor y la parodia.

Aunque ambas traducciones pierden cierta densidad y riqueza de culturemas, la percepción sobre la traducción de estos elementos es que, en particular, la versión española está más alejada de la original que la realizada por Krief, ya que tiende a ser más libre que la francesa (ofrecemos algunos ejemplos en la tabla 4). Es posible que esto se deba a la limitación del verso endecasílabo que escogió Azaola al traducir, para darle homogeneidad a la obra, frente al verso libre de Krief. Como indicaba Morillas (2019), el verso no solo afecta a la forma textual, sino también a la carga semántica en el proceso traductor.

Cuento en el que aparece	VO	Trad. Francés	Técnica utilizada	Trad. Español	Técnica utilizada
Snow-white and the Seven Dwarfs	Ascot	Longchamp	Adaptación	hipódromo	Generalización
Goldilocks and the Three Bears	Porridge	bouillie	Equivalente acuñado	potaje para oso	Creación discursiva
The Three Little Pigs	wash my hair	je me sèche les cheveux	Creación discursiva	me seque la cabeza	Creación discursiva
The Three Little Pigs	like mayonnaise	regard de braise	Creación discursiva	como brasas encendidas	Creación discursiva
Jack and the Beanstalk	I'll sell the Mini, buy a Rolls	on vend la Deux-Chevaux, on s'achète une Rolls !	Adaptación	Hoy mismo compro un Rolls, me voy a Ibiza y abro una cuenta en una banca suiza	Adaptación

Tabla 2: Ejemplos significativos del estudio RR1

Fuente: Elaboración propia

En esta tabla podemos ver cómo ambas traducciones recurren a diferentes estrategias para traducir el mismo término. En el caso de *Ascot*, Krief lo sustituye por *Longchamp*, el hipódromo de París, mientras que en la versión en castellano se generaliza a *hipódromo*. Si hubiera habido una

hipotética adaptación por parte de Azaola, no podría haber imitado los otros textos ya que *Zarzuela* (el nombre del hipódromo de Madrid) podría ser confundido con el palacio real en Madrid, y tendría que haber dejado igualmente *hipódromo* por este motivo. Recordemos que el texto en castellano utiliza el verso endecasílabo, por lo que suponemos Azaola tuvo que prescindir del nombre del hipódromo debido al corsé silábico del verso.

El segundo caso, *porridge*, es un plato de origen escocés que se consume en el desayuno. En Francia se utiliza también, pero no ocurre así en España donde no es habitual encontrarlo ahora, mucho menos en la fecha en la que se realizó la traducción. Por este motivo, Krief pudo resolver la cuestión utilizando el equivalente acuñado, mientras que Azaola tuvo que recurrir a la creación discursiva de la tabla, determinada también por la métrica y la rima: «Imagínense ustedes qué gracioso / resulta hacer potaje para oso» (Dahl, 1998, p. 21).

Con respecto a los ejemplos 3 y 4, nos atrevemos a suponer que Azaola conocía la versión francesa, ya que su texto es más cercano en algunos casos a la obra en francés que al propio original. A menudo, Azaola alude a las mismas imágenes que usa Krief, obviando las creadas por Dahl. Creemos que Krief se dejó llevar por la ilustración de Caperucita en la que se seca el pelo (Dahl, 1982, p. 45), en lugar de traducir por *lavar*, al igual que Azaola. De la misma forma, se presenta un cambio análogo en el ejemplo 4 que ofrecemos, donde Dahl compara el color de los ojos del lobo con el de la mayonesa. Krief tradujo el verso aludiendo a una mirada de brasas encendidas, que fue la imagen que también utilizó años después Azaola. Estos casos particulares nos llevan incluso a establecer la hipótesis de que Azaola utilizó el texto de Krief como texto original, o al menos lo consultó para llevar a cabo su traducción, lo cual, sin lugar a duda, incurriría en una pérdida mayor de contenido, dado que trabajó sobre un texto que ya poseía cierta pérdida de densidad cultural frente al original.

El último de los ejemplos se resuelve de la misma forma en ambas traducciones, aunque la adaptación de Azaola es más libre. En lugar de haber hecho referencia a un modelo económico de la marca SEAT, del modo en el que lo hizo Krief con el Dos Caballos de Renault, Azaola recurre a Ibiza como destino de lujo para la sociedad española del momento y al tópico de la cuenta bancaria en un paraíso fiscal. Este es otro ejemplo de cómo la rima y el metro que utilizó para traducir esta obra determinaron sus elecciones léxico-semánticas.

4.2 *Estudio RR2: Variedad de registros lingüísticos*

En este estudio analizamos la variedad lingüística que aparece en *Revolting Rhymes*, consistente en un juego constante entre diferentes

registros, la mayor parte de ellos tradicionalmente alejados de la producción literaria infantil. Como ya dijimos, Roald Dahl recurre a una variedad de registros que abarca desde expresiones literarias clásicas de registro formal («Alas! Alack!» (Dahl, 2009, p. 8)) al habla vulgar en ocasiones («slut» (Dahl, 2009, p. 12)), pasando por las estructuras habituales de los cuentos populares («Then I'll huff and I'll puff and I'll blow your house in!» (Dahl, 2009, p. 41)), fragmentos de la *nursery rhyme* «Sing a Song of Sixpence» en *Snow-White and the Seven Dwarfs* («The king was in his counting house / counting out his money / the Queen was in the parlour / eating bread and honey» (Dahl, 2009, p. 26)) o incluso terminología jurídica («prosecution» o «hard labour», en *Goldilocks and the Three Bears*).

Esta amplia variedad de registros y de tipos textuales, así como la presencia de la rima, requieren un alto grado de conocimiento y versatilidad por parte del traductor para conseguir trasladar dicha diversidad al texto meta. Recordemos que este *pastiche* lingüístico es un elemento propio del posmodernismo que contribuye a desmitificar los cuentos populares, por lo que es importante mantener no solo el contenido, sino también la forma.

La tabla que resulta de este estudio recoge 155 ocurrencias de registros lingüísticos diferentes al estándar procedentes del texto original y repartidas en los siguientes cinco registros: coloquial (68,4 %), vulgar (14,2 %), formal literario (13,5 %), formal jurídico (2,6 %), formal (1,3 %). Además, la tabla 5 recoge 191 casos en francés (debido a que la técnica de compensación se utiliza 57 veces, por lo que se suman a los 155 del texto origen y se restan los de omisión, que son 21) y 118 ocurrencias en español (las 155 originales más 29 casos de compensación, menos 66 casos de omisión). A continuación, presentamos los registros encontrados con su número de casos clasificado por lenguas:

Registro	Original	Porcentaje	Francés	Porcentaje	Español	Porcentaje
Coloquial	106	68,4 %	90	47,1 %	41	34,7 %
Estándar	N/A	0 %	76	39,8 %	70	59,3 %
Formal	2	1,3 %	3	1,6 %	2	1,7 %

Formal/ jurídico	4	2,6 %	5	2,6 %	3	2,5 %
Formal/ literario	21	13,5 %	6	3,1 %	2	1,7 %
Vulgar	22	14,2 %	11	5,8 %	0	0 %
Total	155	100 %	191	100 %	118	100 %

Tabla 3: Resultados de la variedad de registros lingüísticos encontrados en el estudio RR2

Fuente: Elaboración propia

A la vista de los números totales ya podemos apreciar cierta pérdida en la variedad de registros empleada por Azaola al traducir al español, ya que presenta 37 muestras menos que el original. Además, de esas 118 muestras, casi el 60 % pertenecen al registro estándar, es decir, son neutralizaciones de ocurrencias originales que ha hecho el traductor, por lo que esas 70 muestras tampoco entrarían dentro del cómputo de variedades lingüísticas utilizadas (recordemos que hemos obviado el registro estándar en el original por ser el predominante). En el caso de la versión realizada por Krief, la presencia del registro estándar de la lengua también es alta ya que contamos con 76 ocurrencias. Sin embargo, debido a la variedad de registros utilizados por la traductora francesa, suponen un porcentaje relativo menor en comparación con la versión castellana (casi el 40 % del total frente al casi 60 %).

El registro vulgar en la versión original, que presenta 22 ocurrencias y supone un 14 % del total, se reduce a la mitad en la versión en francés (11 ocurrencias) y desaparece por completo en el texto en español. Más allá de la tendencia general que existe en la traducción a neutralizar, es posible que en este caso concreto se deba a que los traductores o sus editores no hayan considerado adecuado el uso de este registro en una obra infantil y lo hayan limitado o eliminado con la intención paternalista de proteger a sus lectores (Lorenzo, 2014).

En lo que respecta al registro coloquial, Krief consigue mantenerlo como el más numeroso en su versión, ya que alcanza el 47,1 % del total, con 90 muestras. Sin embargo, la representación de este registro en la versión en español es menos significativa y llega a reducirse hasta la mitad (34,7 %) en

comparación con la versión original (68,4 %). El resto de registros se preservan de forma bastante similar al original en ambas lenguas, a excepción del formal/literario que disminuye su frecuencia de uso en 10 ocasiones en la versión en francés (3,1 %) y prácticamente desaparece en la versión en español (1,7 %).

Técnica	Francés	Porcentaje	Registro	Español	Porcentaje	Registro
Compensación	57	26,9 %	39 coloquial/ 8 vulgar/ 4 literario/ 3 formal/ 2 estándar/ 1 jurídico/	29	15,8 %	24 coloquial/ 2 formal/ 2 jurídico/ 1 literario
Equivalente acuñado	49	23,1 %	42 coloquial / 4 jurídico / 2 literario/ 1 vulgar /	16	8,7 %	14 coloquial/ 1 jurídico/ 1 literario
Variación	85	40 %	74 estándar/ 9 coloquial/ 2 vulgar	73	39,7 %	70 estándar/ 3 coloquial
Omisión	21	9,9 %	-	66	35,9 %	-
Total	212	100 %		184	100 %	

Tabla 4: Tabla 4. Técnicas de traducción utilizadas y registros lingüísticos

Fuente: Elaboración propia

Gracias a la tabla 4 podemos evidenciar cómo han usado las técnicas establecidas por Molina y Hurtado (2002) ambos traductores al enfrentarse a la variedad de registros lingüísticos hallados. Como hemos avanzado, de las dieciocho técnicas, solo encontramos tres de ellas: compensación, equivalente acuñado y variación, más el uso de la omisión.

En las dos lenguas la variación es la técnica más utilizada, ya que representa el 40 % de las ocurrencias para el francés y el 39,7 % para el español. Además, esta técnica, tal y como se puede observar en la columna de desglose por registros, se utiliza en general para estandarizar la lengua, siendo esta tendencia la que predomina en ambos casos.

La segunda técnica más utilizada por Krief es la compensación (26,9 % del total), con la que la traductora intenta reproducir la variedad de registros encontrada en el original. Dicha compensación ocasionó la presencia de

todos los registros identificados en la tabla 3: coloquial, estándar, formal, formal jurídico, formal literario y vulgar.

En tercer lugar, Krief recurrió al uso de la técnica de equivalente acuñado (23,1%), al reproducir principalmente la lengua coloquial encontrada en el original, pero también aquellos términos pertenecientes a los registros jurídico, literario y vulgar.

En la versión francesa, la omisión solo supone un 9,9 % de las ocurrencias.

En cuanto al texto en español, el recurso más utilizado por Azaola después de la variación es la omisión (35,9 %), seguido por la compensación (15,8 %), generalmente hacia el registro coloquial, y el equivalente acuñado (8,7 %), también, en la mayoría de los casos, pertenecientes al registro coloquial como se ve en la tabla 4.

Tras analizar ambas tablas, nos atrevemos a afirmar que en la versión firmada por Krief, a pesar de que se muestra un distanciamiento con el texto de Roald Dahl, no se neutraliza tanto la variedad de registros lingüísticos como en la traducción de Azaola. La versión en castellano presenta una menor variedad de registros (el vulgar desaparece por completo), una clara tendencia a utilizar el registro estándar y un importante uso de la omisión, motivo por el que pierde en parte el *pastiche* lingüístico que llevó a cabo el autor galés.

En la tabla 5 ofrecemos algunos de los casos más significativos de lo comentado arriba anteriormente.

Cuento	Inglés	Reg. según Oxford/Collins	Francés	Registro según Larousse	Técnica	Español	Reg. según DRAE	Técnica
Cinderella	dirty slut	vulgar	souillon bancroche	coloquial	variación	-	-	omisión
Cinderella	Alas!	formal/ literario	déjà?	estándar	variación	-	-	omisión
Cinderella	loo	coloquial	water-closets	estándar	variación	retrete	estándar	variación
Cinderella	morn	formal/ literario	-	-	omisión	-	-	omisión

Snow-White and the Seven Dwarfs	rotten guts	coloquial	tripes	estándar	variación	-	-	omisión
Goldilocks (...)	prosecution	formal/jurídico	dossier de l'accusation	formal/jurídico	equivalente	-	-	omisión
Goldilocks (...)	skunk	vulgar	Boucle d'Or	estándar	variación	heroína	estándar	variación

Tabla 5: Casos significativos del estudio RR2

Fuente: Elaboración propia

Como muestra la tabla, en la versión en castellano desaparecen cinco de los siete términos presentados y se realizan dos variaciones. En la versión francesa encontramos, sin embargo, un uso mayoritario de la variación y un único equivalente acuñado y una omisión. En los dos términos en inglés pertenecientes al registro vulgar, *dirty slut* y *skunk*, encontramos sendas variaciones en francés, el coloquial *souillon bancroche* y *Boucle d'Or*, el nombre de la protagonista; en castellano se omite el primer término y para el segundo se recurre al estándar *heroína*.

Las otras tres variaciones en el texto en francés recurren al registro estándar: el formal/literario *Alas!* es trasladado como *déjà*, *loo* (coloquial) como *water-closets*, y *rotten guts*, perteneciente también al registro coloquial, por el estándar *tripes*. Por último, el equivalente acuñado lo encontramos en la traducción de *prosecution*, que pasa a ser *dossier d'accusation* en francés. En la versión en castellano, para traducir *loo* se recurre también a la variación con el término *retrete*, perteneciente al registro estándar.

Por último, en el caso de la expresión literaria *morn*, encontramos sendas omisiones en ambas versiones. Sin embargo, encontramos una compensación de este registro literario en ese cuento, tanto en la versión francesa como en la española: *nimbée* en el texto de Krief y *dama* en el de Azaola.

CONCLUSIONES

Para conseguir el primero de nuestros objetivos, se llevó a cabo un estudio textual y estilístico (véase el apartado 2.1), para el que se tomaron como punto de partida las características posmodernas de la literatura infantil propuestas por Colomer (2010) y se llegó a la conclusión de que las tendencias discursivas posmodernas utilizadas por Dahl conseguían

deconstruir el cuento popular tradicional y activar el pensamiento crítico en el lector infantil.

El segundo de nuestros objetivos era determinar si estos rasgos posmodernos determinantes para el texto original se han mantenido en las traducciones al francés y al español a través del análisis de la traducción de dos de los rasgos posmodernos más destacados: la actualización cultural y la variedad de registros lingüísticos.

Tras realizar los estudios RR1 y RR2, hemos observado que, a pesar de que ambas traducciones consiguen trasladar de forma parcial la esencia de la obra original, una buena parte de los culturemas y de la riqueza y variedad en el uso de registros lingüísticos se pierde en el camino de la traducción debido a una tendencia general a la neutralización. Observamos, además, que esta tendencia es importante en la traducción española en particular, posiblemente debido a la experiencia y formación de Azaola como editor de literatura infantil, lo que lo llevó a censurar o matizar la obra mucho más que Krief. Los resultados en ambas lenguas, aun a pesar de la inclinación universal de la traducción a estandarizar, nos llevan a preguntarnos si los traductores se dejaron influenciar por la imagen del lector meta (público infantil) a quien iba dirigida la obra lo que los llevó a ejercer en cierto modo de «adaptadores» paternalistas del texto de acuerdo con Lorenzo (2014).

Sin duda, es difícil juzgar la labor de un traductor sin poder contextualizarla, pues nos ha resultado imposible conocer de qué recursos y/o tiempo dispusieron, o incluso si recibieron alguna consigna por parte de la editorial; además de que debemos tener en cuenta los numerosos factores limitadores que esta obra posee —el verso, las fórmulas del cuento popular, los diferentes tipos textuales, etc.—, que sin duda jugaron también un papel importante en las decisiones que tomaron los traductores, como reconocía Azaola en la entrevista citada anteriormente y subrayaban los estudios de Botella Tejera (2017) y Morillas (2019). Sin embargo, se ha comprobado de forma objetiva a través de los análisis llevados a cabo que las decisiones de traducción tomadas, de forma consciente o inconsciente, han producido obras que no presentan un *pastiche* tan evidente como el del texto original y esto ha reducido el impacto humorístico e irreverente de los cuentos en el lector meta, aunque para confirmarlo habría que realizar un estudio de recepción. Al perder parte de los elementos culturales que actualizan los cuentos y, sobre todo, al perder parte del registro coloquial y vulgar en el que hablan los personajes, las traducciones se acercan más al estilo y forma de los cuentos populares tradicionales y se alejan del propósito comunicativo de Roald Dahl.

Un análisis estilístico y hermenéutico más profundo de la obra antes de iniciar el proceso traductor habría ayudado a mantener una mayor fidelidad a

la obra original, así como a trasladar el propósito final de esta: la deconstrucción del cuento popular y el fomento del pensamiento crítico en el lector infantil. Si, por otro lado, los textos meta son el resultado de una traducción paternalista (Lorenzo, 2014), cabría preguntarse los motivos por los cuales, dentro de una tradición de literatura infantil similar (como son la británica, la francesa y la española), se habría optado por adaptar el texto de esta forma a través del proceso traductor.

Este estudio posee ciertas limitaciones, pues el análisis de estos dos únicos rasgos, por significativos que sean, no permite extraer resultados concluyentes. Por ende, pretendemos seguir ampliando el análisis traductológico aquí realizado en el futuro mediante estudios cualitativos y de recepción, que podrán aclarar hasta qué punto se ha respetado el propósito comunicativo de Dahl. Creemos que estudios textuales y traductológicos descriptivos como el aquí presentado siguen siendo necesarios, tal y como apuntaba García de Toro (2020), pues suponen una valiosa contribución al estudio de las características específicas de la traducción de textos tanto posmodernos como pertenecientes a la literatura infantil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abós Álvarez-Buiza, E. (1997). La literatura infantil y su traducción. En R. Martín-Gaitero y M. Á. Vega Cernuda, (Eds.) *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción* (pp. 359-370). (VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción, Madrid, 1995).
- Allan, Ch. (2012). *Towards the Postmodernesque Picturebook*. En Ch. Allan, (ed.) *Playing with Picturebooks*, (pp. 140-169). Londres: Palgrave Macmillan.
- Alsina, V. (2012). *Issues in the Translation of Social Variation in Narrative Dialogue*. En J. Brumme, y A. Espunya, (eds.) *The Translation of Fictive Dialogue*, (pp. 137-154). Amsterdam y Nueva York: Rodopi.
- Botella Tejera, C. (2017). La traducción del humor intertextual audiovisual. *Que la suerte os acompañe*. *MonTI* 9, 77-100. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.3>
- Cahoone, L. (2003). *From Modernism to Postmodernism: An Anthology Expanded*. Malden: Blackwell Basil
- Cámara Aguilera, E. (2014). El humor y otros problemas de traducción en *Charlie y el gran ascensor de cristal* de Roald Dahl. *Trans*, 18, 107-121. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2014.v0i18>

- Cambridge Dictionary. [25 de noviembre de 2020] <https://dictionary.cambridge.org>
- Cantone, L., Cova, B., & Testa, P. (2020). Nostalgia and pastiche in the post-postmodern zeitgeist: The 'postcar' from Italy. *Marketing Theory*, 20(4), 481–500. <https://doi.org/10.1177/1470593120942597>
- Castro Ortiz, A. M., Olaya Marulanda, C. L. y Orrego Carmona, J. D. (2008). Charlie and the Chocolate Factory: Adaptación y traducción. *Mutatis Mutandis*, 1(1), 58-80. <https://doi.org/10.17533/udea.mut>
- Carbonell I Cortés, O. (1999). Traducción y cultura: de la ideología al texto. Ediciones Colegio de España.
- Cerrillo, P. (2007). *Literatura Infantil y Juvenil y educación literaria*. Barcelona: Octaedro.
- Cogan Thacker, D. y Webb, J. (2002). *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*. Nueva York: Routledge.
- Colomer, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Madrid: Síntesis.
- Collins Dictionary. [25 de noviembre de 2020] <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>
- Dahl, R. (1998). *Cuentos en verso para niños perversos*. 3^o ed. (Traducido por Miguel Azaola). Barcelona: Ediciones Altea.
- _____. (2009). *Revolting Rhymes*. Puffin Books.
- _____. (2014). *Un conte peut en cacher un autre*. (Traducido por Anne Krief). París: Gallimard Jeunesse.
- Diccionario de la lengua española. [25 de noviembre de 2020] <https://dle.rae.es/>
- Dictionnaire de français Larousse. [25 de noviembre de 2020] <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- Dresang, Eliza T. (2008). Radical Change Theory, Postmodernism, and Contemporary Picturebooks. En L. R. Sipe y S. Pantaleo, (Eds.). *Postmodern Picturebooks: Play, Parody and Self-Referentiality*, (pp. 41-54). Nueva York: Routledge.
- Espunya, A.; Alsina, V.; Andújar, G. y Naro Geb Wirf, M. (2018). A Case Study of the Translation Revisions (English-Spanish) in a Professional Setting. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

- Etzaniz Erle, X. (2004). La ideología en la literatura infantil y juvenil. *Cauce*, 27, 83-96.
- Fernández López, M. (1998). Depuración y traducción en literatura juvenil: el caso de Roald Dalh. *Livius: revista de estudios de traducción* 12, 31-42.
- Fokkema, D. (1982). A semiotic definition of aesthetic experience and the period code of modernism. *Poetics today* 3(1), 61-79.
- Fresno Fernández, M. del. (2009). Matilda, Realismo y Sátira en la obra de Dahl. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 21, 143-155.
- Foster, H. (1998). *La Posmodernidad*. (Traducido por Jordi Fibla). Barcelona: Editorial Kairós.
- García de Toro, C. (2020). Translating Children's Literature: A Summary of Central Issues and New Research Directions. *Sendebarr*, 31, 461-478.
- Gómez Redondo, S. y Coca, J. R. (2017). Hermenéutica y metadidáctica en la comunicación literaria infantil: entre la sociodidáctica y el docente como mediador. *Enunciación*, 22(1),14-27.
- Guerrero Guadarrama, L. (2005). La narrativa infantil y juvenil en las modalidades neosubversivas de la posmodernidad. *Altertexto*. 5(3),13-30.
- _____ (2008). La neo-subversión en la literatura infantil y juvenil, ecos de la posmodernidad. *Ocnos*. 4, 35-56.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. (Traducido por Horacio Pons). Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Jameson, F. (2001). *La lógica cultural del capitalismo tardío, Teoría de la Posmodernidad*. (Traducido por Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo). Madrid: Editorial Trotta.
- Le Robert, dico en ligne. [25 de noviembre de 2020] <https://dictionnaire.lerobert.com>
- López-Narváez, J. (2021). De mommet a ugly. Análisis de la dualidad lingüística e idiolecto de Tess Durbeyfield en las traducciones al castellano de Tess of the d'Urbervilles. *Hikma*, 20(2), 177-202 <https://doi.org/10.21071/hikma.v20i2.13381>

- Lorenzo, L. (2014). Paternalismo traductor en las traducciones del género infantil y juvenil. *Trans*, 18, 35-48.
<https://doi.org/10.24310/TRANS.2014.v0i18>
- Martín Ortiz, P. (2002). Sátira, parodia y escatología en las obras para niños de Roald Dahl. *Aula*, 14, 197-205.
- McGavran, J. H. (1999). *Literature and the Child: Romantic Continuations, Postmodern Contestations*. University of Iowa Press.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Nueva York: Routledge.
- Molina, C. y Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 47, 498-512.
- Morillas, E. (2019). ¿Poesía infantil para público adulto? Estrategias de traducción al castellano, catalán, francés e italiano de *The Melancholy Death of Oyster Boy*, de Tim Burton. *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 21, 263-290.
<https://doi.org/10.24197/her.21.2019.263-290>
- O'Neil, K. (2010). Once Upon Today: Teaching for Social Justice with Postmodern Picturebooks. *Child Lit Educ* 41, 40–51.
<https://doi.org/10.1007/s10583-009-9097-9>
- Pérez Rodríguez, V., Huertas Abril, C. A. y Gómez Parra, M. E. (2020). Análisis del cambio de tipo de lenguaje soez u ofensivo en la traducción inglés-español de *Breaking Bad*. *Trans*, 24, 91-109.
<https://doi.org/10.24310/TRANS.2020.v0i24.8292>
- Petzold, D. (1992). Wish-fulfilment and Subversion: Roald Dahl's Dickensian Fantasy *Matilda*. *Children's Literature in Education*, vol 23(4), 185-193.
- Querol Julián, M. (2010). Análisis contrastivo de las traducciones al español y catalán de *The Giraffe and the Pelly and me* de Roald Dahl. *Revista OCNOS* 6, 71-86.
- Rodari, G. (2010). *Ensalada de cuentos. Gramática de la fantasía*. Barcelona: Booket.
- Rodari, G. (2015). *Confundiendo historias*. Madrid: Kalandraka.
- Safi, M. (2014). Aldi takes Roald Dahl book off Australian shelves over the word 'slut'. *The Guardian*. [16 de noviembre de 2016]
<https://www.theguardian.com/world/2014/aug/28/aldi-takes-roald-dahls-revolting-rhymes-off-shelves-over-the-word-slut>

- Sanz Jiménez, M. (2021). La traducción de la variación lingüística en los cómics: El dialecto de Ebony White en *The Spirit*. *Hikma*, 20(2), 69-94. <https://doi.org/10.21071/hikma.v20i2.13235>
- Shavit, Z. (1999). La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños. En M. Iglesias Santos, (Ed.) *Teorías de los polisistemas*, (pp.147-182). Madrid: Arco/Libros.
- Soto Almela, J. (2014). Referencias culturales en el ámbito de la flora: estrategias traslativas en folletos turísticos de la Región de Murcia (España). *Cadernos de Tradução* 34, 142-166.
- Spinelly, L.C. (2021). Cómics americanos e identidad cultural italiana en 1968: dificultades de traducción en un texto sincrético. *Estudios de Traducción*, 11, 81-93. <https://doi.org/10.5209/estr.71489>
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Venuti, L. (2000). Translation, Community, Utopia. En L. Venuti, (Ed.) *The Translation Studies Reader*, (pp. 468-488) Nueva York: Routledge.
- Vercher García, E. (2021). El análisis culturotraductológico en traducción (sobre el material de culturemas en *Rudin* de Iván Turguénev y su traducción al español). *Hermeneus*, 23, 497-538. <https://doi.org/10.24197/her.23.2021.497-538>
- Vicente-Yagüe Jara, J.A. de y Amor Collado, E. del (2020). Los culturemas en la obra de Stephen King: clasificación y procedimientos de traducción. *Hikma*, 19(2), 55-90. <https://doi.org/10.21071/hikma.v19i2.12246>
- Wydrzynska, E. (2021). 'I shouldn't even be telling you that I shouldn't be telling you the story': Pseudonymous Bosch and the postmodern narrator in children's literature. *Language and Literature*, 30(3), 229–248. <https://doi.org/10.1177/09639470211009748>