
Conclusion

Korea children's literature has been written based on 'encouraging good and punishing evil' which intends for good based on traditional thought and Christianity. After Korean peninsula is divided two, South Korea has written freely based on liberal democracy and capitalism. However, there has been closed children's literature to maintain Communism and Kim Il Sung Administration in North Korea. Of course, some type of North Korea's children's literature is similar to South Korea's.

These days many children's literature works are written for interests and amusement of children by reflecting various cultures and popular cultures flowing from overseas instead of instructive style. Especially, after Harry Porter, fantasy writings have drawn attention. Number of works handling adoption and defected family, mixed-bloods due to international marriage, the disabled and underprivileged of society, environment protection and ecological literature are increasing.

Since this period is globalization era where various foreign civilizations through mass media upon 'we are the one,' thoughts and trend of writers of children's literature are in line with the trend of world. The more developed and different literature works will appear in Korea 10 or 20 years after.

Bibliographical reference

LEE JAE CHUL. (1983) *The study of Korean Children's Literature*. GaeMun Publishing Company

ATUFINA, LA BRUJA VECINA: TRADUCCIÓN Y ACEPTABILIDAD EN LOS LIBROS PARA NIÑOS

Paula Pintos Ureta
Universidad de Vigo
pintos.paula@gmail.com

Resumen

La Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) se define a priori por la edad del receptor (a pesar de la tendencia a dirigirse también a un receptor adulto que apreciamos últimamente). En la traducción de obras de LIJ, además, nos encontramos con que el receptor sigue siendo un aspecto central, pero ya no se trata del mismo receptor sino de *nuestro* receptor, un niño con un entorno social completamente diferente al del lector original. La traducción de la obra de LIJ *Pongwiffy, a Witch of Dirty Habits* de Kaye Umansky del inglés al castellano que presentamos en este artículo es un buen ejemplo de ello, ya que pensamos que no funciona sin afrontarla desde el polo meta. En este artículo analizamos todos los factores que intervinieron en traducción desde la fase preliminar en la que consideramos factores como las características del género (doble receptor, situación periférica en el polisistema literario, el encargo de traducción, etc) hasta la toma de decisiones en el proceso traductor y su posterior justificación. Para ello, expondremos varios ejemplos de la obra divididos en cuatro categorías: traducción de nombres propios, de referentes culturales, de recursos de la oralidad y del humor.

Palabras clave: literatura infantil, traducción, polo meta, oralidad, humor, adaptación

Abstract

Children's books as a genre is supposedly defined by the age of the readers (in spite of the current trend towards addressing an adult recipient as well as the child). When translating a book for children, moreover, we are faced with a situation in which the characteristics of the people we address are still a central factor to bear in mind, but these are not the same for our recipients as they were for those of the original text. We have a recipient of our own - a child with a completely different social background. Our translation of the children's book *Pongwiffy, a Witch of Dirty Habits* by Kaye Umansky from English into Spanish is a good example of this divergence, since we think it wouldn't work unless undertaken from the target pole. In this essay we will analyze all the factors we took into account from the preliminary phase (in which we considered issues like the double addressee, the peripheral situation of the genre within the literary polysystem, the translation assignment, etc) to the decisions we made and the reasoning behind them. This last point shall be exposed through examples from the source text divided into four categories: translation of proper names, of cultural references, of speech marks and humour.

Keywords: children's books, translation, target pole, speech marks, humour, adaptation.



1. Introducción: Atufina y Kaye

El presente artículo pretende explicar la traducción de la obra de Kaye Umansky *Pongwiffy, a Witch of Dirty Habits*. Para ello empezaremos presentando brevemente el TO y seguiremos explicando qué corrientes teóricas nos han influido más durante el proceso traductor. Por último, analizaremos varios ejemplos relacionados con la traducción de los nombres propios, los referentes culturales, los recursos de la oralidad y los caractónimos.

La autora que imaginó a Pongwiffy es Kaye Umansky. Esta escritora, muy popular en el Reino Unido, como se puede apreciar no sólo por las elevadas cifras de ventas de sus obras, sino también por las opiniones de los propios niños¹, nació

¹ En la página *Stories from the Web*, destinada a acercar a los niños a escritores e ilustradores de literatura infantil, podemos encontrar comentarios de niños sobre las obras de diversos

en Plymouth el 6 de diciembre de 1946 y es extremadamente versátil y prolífica. Sus libros para niños abarcan una amplia gama de edades e incluyen novela, poesía y teatro. El rasgo más característico de la producción literaria de Kaye Umansky es la importancia del humor, y la experiencia adquirida durante sus años como profesora de música y teatro se reflejan claramente en su estilo ágil y fluido, que se caracteriza por la abundancia de rimas y canciones (así como de juegos de palabras), así como un lenguaje que se acerca a la oralidad y al registro coloquial y un ritmo muy particular que se aprecia tanto en los diálogos como en la narración. También se podría destacar que en las obras de la autora predomina claramente la temática fantástica, como es el caso de la saga de *Pongwiffy*, que es un libro paradigmático de la autora en todos los sentidos.



Portadas de la serie completa de Pongwiffy

Pongwiffy, A Witch of Dirty Habits fue publicada por primera vez en 1988 por la editorial A&C Black, y es el primer libro de una serie que continúa con *Pongwiffy and the Goblin's Revenge*, *Pongwiffy and the Spell of the Year*, *Pongwiffy and the Holiday of Doom*, *Pongwiffy and the Pantomime* y *Pongwiffy: the Spellovision Song Contest*. El argumento se desarrolla en torno a Pongwiffy, una bruja que tiene alergia a las tareas domésticas y jamás limpia la casa (aunque en realidad no vive en una casa, sino en una cueva junto a unos duendes que la traen por la calle de la amargura con sus cánticos y su carácter horrible). La recepción de la serie en el Reino Unido, fue muy buena: Kaye Umansky recibió el Nottinghamshire Book Award en 1993 por *Pongwiffy and the Spell of the Year* y los estudios de animación Telemagination han diseñado una serie de dibujos animados compuesta por 26 episodios de 11 minutos de duración basándose en la saga de Pongwiffy. Además, la obra

autores, entre los cuales está Kaye Umansky: (<http://www.storiesfromtheweb.org/gallery/reviews/intro.html>).

original ha sido traducida a numerosas lenguas. Así, Pongwiffy se llama Müffi en alemán, Hørmeost en danés, ΒΡΟΜΥΛΩ en griego, Pongwiffy en holandés, Puzzy en italiano, Niechlujka en polaco y Pasakli en turco.

2. Referencias teóricas: la LIJ y el polo meta

Siempre que se afronta una reflexión científica sobre la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) hay que empezar por afirmar que el receptor es un factor clave, ya que es precisamente la edad del receptor tipo (y todas las consecuencias que se derivan de ésta) lo que la caracteriza. Según Hunt (2001: 1), la LIJ es «*a species of literature defined in terms of the reader rather than the author's intentions or the text themselves*». Como es lógico, esta característica también es aplicable a su traducción:

It seems that, compared to literature written for adults, children's literature tends to be more directed toward its readers. This is very important: for me, this is the key to translating for children, which, as I find it, should be defined in terms of the readers of the translations. (Oittinen, 1993: 37).

Sin embargo, la LIJ es un producto elaborado por la sociedad adulta (escritores, editores, traductores, etc.) para los niños y en él los adultos reflejan su idea de la infancia², algo que coincide con las características que Fernández López (2002: 17-18) señala como rasgos que singularizan la LIJ: doble receptor, situación periférica en el sistema literario, didacticismo, etc.². El reflejo de estas circunstancias en la traducción, es que se busca la aceptabilidad por encima de la adecuación en las obras de LIJ³ (cf. Fernández López, 1996: 322). Así pues, y debido a la importancia que tienen las características del destinatario en las decisiones traductorales de

² Sobre las diferentes concepciones de la infancia a lo largo de la historia cf. López Fernández, 1996: 19-23 y sobre la importancia de la imagen que tenga de los niños el traductor de LIJ cf. Oittinen, 1993: 15, 68.

De hecho, las obras de LIJ han sido censuradas para eliminar tabúes como la violencia, el alcohol, etc. (cf. Lorenzo y Pereira, 2000a: 199-209) o modificadas para diferenciar entre el bien y el mal. (cf. Oittinen, 1993: 97-112). Shavit, 2003: 40; puntualiza que hoy en día la manipulación de la LIJ tiene más que ver con la voluntad de adecuar el texto a las competencias cognitivas del niño (Shavit 1981: 172). Tanto Pascua (1998: 48-49) como Fernández López (2002: 31-32) afirman que esto suele deberse a cuestiones comerciales.

³ A excepción de las obras de LIJ canónicas, en cuya traducción se tiende a la adecuación. (cf. Fernández López, 1996: 313-317).

las obras de LIJ, nos parece que son las propuestas teóricas orientadas al polo meta las que resultan más apropiadas para la traducción de LIJ. De este modo, hemos combinado para la traducción de la obra y para el comentario traductológico la Teoría del Escopo⁴ y la Teoría de los Polisistemas⁵, por el papel central que otorgan a factores relativos al polo meta (receptores, finalidad, posición de la traducción en el polisistema meta, etc.).

Dentro de la Teoría Funcionalista, nos hemos basado en la versión de Nord. Esto se debe a que, aunque consideramos que el modelo funcionalista ofrece un marco teórico que, aun siendo prescriptivo, es muy útil por su flexibilidad y describe muy acertadamente los factores a los que el traductor presta atención (de manera más o menos consciente) cuando traduce, la inclusión del concepto de fidelidad que hace Nord lo acerca mucho más a la actividad traductora real, tal y como se desarrolla cotidianamente:

As a general theory of translation, this [functionalist] model allows the formulation of any translation scope for a particular original. But if we want to apply the model to the daily routine of professional translation (and/or translation teaching) we have to get down from the lofty heights of generalizing abstraction and deal with concrete facts: The translator, who is always acting within the boundaries of a particular culture community, cannot, in fact, take the liberty of choosing any translation scope for a particular text even if that is what the customer asks him to do. (Nord, 1991: 93-94).

Nord introduce el concepto de lealtad porque echa en falta en el modelo funcionalista el respeto por la intención comunicativa del emisor del TO (cf. Nord, cit. en Sánchez Trigo, 2002: 89) y porque reconoce que el receptor de la traducción espera que ésta se adecue al «concepto convencional de la traducción» que exista en su cultura.

The translator is committed bilaterally to the source and the target situations and is responsible to both the ST sender (or the initiator, if he is the one who takes the sender's part) and the TT recipient. This responsibility is what I call loyalty. Loyalty is a moral principle indispensable in the relationships between human beings who are partners in a communication process. (Nord, 1991: 94-95).

⁴ Cf Nord, 1991 y 1997.

⁵ Cf Even-Zohar, 1990.

Es importante destacar que Nord (1991: 95-99) toma directamente de Toury el concepto de «norma» como la formulación en abstracto de las «convenciones», que son comportamientos sociales que se dan con regularidad. Toury, por su parte, reprocha al modelo funcionalista su carácter prescriptivo y concretamente a Nord la inclusión del concepto de lealtad como principio moral apriorístico (cf. Toury, 2004: 65-66), puesto que un punto fundamental de los principios polisistémicos es que las investigaciones sobre los Estudios de Traducción deben comenzar con una visión «descriptivo-explicativa de tal modo que se pudieran aportar explicaciones y análisis exhaustivos de todo aquello que se haya considerado relacionado con la traducción dentro de la cultura meta, con vistas a la formulación de leyes teóricas» (Toury, 2004: 65). Partiendo del postulado de que las traducciones son hechos de la CM, Toury propone un análisis exhaustivo de las traducciones existentes en una época y contexto sociocultural concretos para abstraer las decisiones traductorales que se repiten con mayor regularidad y formular así las normas de traducción que están en funcionamiento para ese contexto histórico y cultural. Para Toury pues, no se trata de definir la relación de equivalencia que debe existir entre el TO y el TM, sino de descubrir si una traducción sigue las normas operativas en ese momento histórico y en ese contexto sociocultural. (cf. Sánchez Trigo, 2002: 94). Así, Toury (2004: 97-103) define varios tipos de normas, de entre la que destaca la norma inicial, que determina la posición (siempre intermedia) que adopta el traductor entre los polos de adecuación (adscripción a las normas de la CO) y aceptabilidad (adscripción a las normas vigentes en la CM).

En definitiva podríamos decir que, si bien Nord y Toury parten de enfoques diferentes, ambos coinciden en que las características de la CM afectan de manera clara a las decisiones de traducción; esto resulta especialmente relevante en la LIJ. Por otra parte, los diferentes enfoques de partida hacen que, en nuestra opinión, la combinación de ambas teorías sea muy factible, ya que la propuesta de Nord es muy útil como guía para la toma de decisiones durante el proceso traductor, mientras que la de Toury lo es para explicar a posteriori la postura que ha tomado el traductor frente a la obra traducida y el lugar que ésta pasa a ocupar en el polisistema receptor. Así pues, a continuación describiremos (brevemente, pues lo explicaremos detalladamente en el comentario traductológico) de qué manera hemos afrontado la traducción de *Pongwiffy, a Witch of Dirty Habits* según estos dos enfoques teóricos.

Acerca del encargo de traducción, imaginamos que el iniciador es una editorial española interesada en publicar un libro infantil en castellano para niños es-

pañoles que tengan en la actualidad entre cinco y once años, la edad para la que Penguin recomendaba esta obra. Si analizamos el TO, veremos que la autora intenta provocar la risa del lector, por lo que, según la tipología textual de Reiss (en Nord, 1997: 37-38), entraría dentro de los textos en los que predomina la función operativa (si bien, como suele suceder en las obras literarias, la función expresiva tiene mucha importancia). De todo esto, hemos deducido que era conveniente fijarnos como escopo de la traducción el intentar mantener en el TM el nivel humorístico del original; es decir, la finalidad de la traducción sería la misma que la del TO. Tomando este principio como guía, las decisiones traductorales que hemos tomado tanto ante problemas de traducción culturales (nombres propios y referentes culturales) como lingüísticos (humor y recursos de la oralidad), demuestran que estamos más próximos al polo meta que al polo origen; es decir, demuestran que adoptamos la aceptabilidad como norma inicial. Sin embargo, en ocasiones contradecimos esta norma para mantener el efecto humorístico y ampliar los horizontes de los niños lectores e introducimos elementos extraños a la CM, siempre de modo que no contradigan el mundo textual del TM; algo que el propio Toury acepta como normal:

(...) No conviene dotar de más significado del necesario al término «norma inicial». El carácter de «inicial» deriva de su rango superior al de las normas concretas que están vinculadas a niveles más bajos y, por tanto, más específicos. (...) En los casos en los que se ha tomado una decisión de conjunto no es preciso que todas y cada una de las decisiones de nivel inferior la sigan al detalle. (Toury, 2004: 98-99).

Finalmente, quisiéramos señalar brevemente que, ya dentro de la traducción de LIJ, nos parecen muy útiles las propuestas de Isabel Pascua (1998), en especial acerca de las adaptaciones culturales, y la teoría del diálogo de Oittinen (1993), por la importancia que otorga durante el proceso de traducción a la experiencia lectora individual del traductor y la visión de la infancia que tiene el traductor como individuo y como miembro de una sociedad.

Veamos, a continuación, la aplicación de estas teorías a problemas concretos tomados de la obra traducida.

3. La traducción de los nombres propios

Al traducir los nombres de los personajes principales de la obra (es decir, de las brujas, sus familiares y los duendes) hemos tenido en cuenta principalmente

que son caracónimos, de modo que hemos procurado traducirlos por caracónimos españoles que conserven el mismo significado (o, en algunas ocasiones, la parte de su significado original que sea más relevante para la caracterización de su personalidad) y un nivel humorístico equivalente. Así, la protagonista de la historia, Pongwiffy recibe su nombre de la mezcla entre «pong» («*an unpleasant smell*»⁶) y «whiff» («*if there is a whiff of a particular smell, you smell it faintly or for only a brief period of time*»). Escogimos «Atufina» porque transmitía la idea de olor desagradable y sofocante, resultaba creíble como nombre femenino al estilo de Josefina y nos permitía hacer una rima con el subtítulo «una bruja algo cochina» (*a Witch of Dirty Habits*). Así, la obra pasó a llamarse en castellano «Atufina, una bruja algo cochina».

El nombre de la jefa del aquelarre, Grandwitch Sourmuddle, se compone de «sour» («*someone who is sour is bad-tempered and unfriendly*») y «muddle» («*if you muddle things or people, you get them mixed up, so that you don't know which is which*»). Si nos fijamos en la forma de ser del personaje, veremos que es un poquito caprichosa y se le olvidan las cosas cada dos por tres. Así, la hemos llamado «Berrinchochea» y para su cargo (mezcla de «*grandmother*» y «*witch*») inventamos «Brujabuela», con lo que conseguimos además una aliteración: la Brujabuela Berrinchochea.

También fue especialmente difícil la traducción de Identikit y Copycat, los gatos siameses de las brujas gemelas Agglebag y Bagaggle, puesto que era necesario que una parte de los nombres significase «idéntico, muy parecido» y otra parte significase «gato»; además «*copycat*» es una palabra existente en inglés (creemos que de ahí partió la idea para los gatos siameses o incluso también para las gemelas) que el *Collins Cobuild* (1999: 363) define así: «*if you call someone a copycat, you are accusing them of copying your behaviour, dress, or ideas*». Partimos de «gato» y «minino» e intentamos combinarlas con «idéntico» «igual» o «copia», pero ninguna opción nos resultaba natural. Finalmente, optamos por «espejo» y «reflejo» para intentar sugerir que ver a los dos gatos juntos era como ver a uno de ellos junto a su reflejo en un espejo. Renunciamos a encontrar una palabra española que significase algo similar a «*copycat*» e incluyese la palabra «gato», pero intentamos compensar esta pérdida haciendo que los dos términos tuviesen la misma terminación y el mismo número de sílabas, de forma que se produjese una rima al decir los nombres en voz alta: Mininoespejo y Gatorreflejo.

⁶ Todas las definiciones son del *Collins Cobuild English Dictionary*, 1999.

Otro caso interesante es el de Scott Sinister, la estrella de cine de terror que tiene cautivada a Pongwiffy hasta el punto de que cuando habla de él, exclama «*oh, Scott, Scott*». Esto hacía necesario que en nuestra traducción se llamase Jesús, para que Atufina pudiese exclamar «Ay, Jesús, Jesús». Su apellido hace referencia a su condición de vampiro y al género de películas que lo ha hecho famoso, y además produce una aliteración con su nombre de pila. En nuestra versión, hemos optado por sustituir la aliteración por la rima (algo que hemos hecho repetidas veces por tratarse de un recurso muy presente en la LIJ española⁷) y hemos escogido «Jesús Patatús» para designar al amorcito platónico de Atufina.

Tal vez haya en nuestra versión traducciones que parecen contradecir a primera vista esta regla de coherencia que acabamos de explicar, puesto que siguen una estrategia más cercana a la adecuación a la CO, la opuesta a la norma inicial. Es el caso de McAbra, que es complejo, porque su nombre nos recuerda su origen escocés (pues es el rasgo que la identifica y que se repite cada vez que se habla de ella en la obra) y, a la vez, es un caracónimo. Refiriéndose a la traducción de nombres propios que, como éste, tienen una fuerte carga connotativa y, a la vez, hacen recaer una gran importancia en su nacionalidad, Newmark comenta: «*(...) the best method is first to translate the word that underlies the SL proper name into the TL, and then to naturalise the translated word back into a new SL proper name*» (Newmark, 1988: 215). Siguiendo esta estrategia, traducimos «macabre» por «macabra» y decidimos explicitar el juego escribiendo su apellido a la manera escocesa: McAbra. Creemos que la estrategia de extranjerización que hemos empleado en este caso no introduce ninguna incoherencia en el mundo ficticio, sino que incluso contribuye a reforzarla. En el original ya convivían elementos familiares y elementos extranjeros y en la traducción se respetan los indicios que identifican a los personajes extranjeros como tales y se intensifican cuando se trata de personajes que resultan más lejanos para el receptor de la cultura meta que para el de la cultura origen.

4. La traducción de referencias culturales

El tratamiento de las referencias culturales es, a menudo, el problema de traducción más difícil de resolver y también el que tradicionalmente ha levantado más

⁷ Pensemos, por ejemplo, en *El pirata Garrapata* (cf. Muñoz Martín, 1991) o en *Fray Perico y su borrico* ambos de Juan Muñoz Martín y publicados por la serie naranja de la colección El barco de vapor, de la editorial S.M.

polémica, ya que, como dice Martin Fischer: «la pregunta de si hay que acercarle al lector del texto de llegada (TL) la cultura del texto de partida (TP) o bien acercarlo a la cultura ajena es tan vieja como el oficio de la traducción mismo» (Fischer, 2000: 149). La cuestión se complica cuando se trata de traducción de LIJ, puesto que, además de la intención didáctica que pueda estar presente en el TO, la exposición del niño a otras culturas mediante las traducciones puede ser una herramienta de gran utilidad para ampliar sus horizontes y su respeto por lo diferente. Sin embargo, el traductor debe asegurarse de que el TM no sobrepase las competencias lingüísticas y los limitados conocimientos enciclopédicos del mundo de los receptores de su traducción, niños de una cultura diferente a la que refleja el TO, puesto que esto podría perjudicar lo que pueden ser sus primeros acercamientos a la lectura.

En este difícil equilibrio entre la tendencia al internacionalismo y la aceptabilidad se mueven los traductores e investigadores de LIJ. Göte Klingberg, (en Pascua, 1998: 44-45), por ejemplo, se sitúa muy cerca del TO y opina que las traducciones de LIJ obedecen a una intención de hacer accesible la lectura a los niños y fomentar su perspectiva internacional. Así, afirma que «*the geographical setting should of course be rendered accurately in all translations, but it may be more important than ever in a children's book, if one of the aims of the translation is to provide knowledge of a foreign country*» (cit. en Fischer, 2000: 150). Klingberg acepta, sin embargo, supresiones y cambios que acerquen el TM a la CM cuando el propósito de la traducción sea de índole pedagógico. Por el contrario, Pascua (1998: 59) es partidaria de la aceptabilidad del TM en la CM, ya que cree que las adaptaciones culturales son aceptables e incluso necesarias cuando a los receptores del TM les falten ciertos saberes culturales y cuando exista una no coincidencia de las normas de comportamiento verbal o de las convenciones textuales entre el TO y el TM.

En nuestro caso, las referencias culturales no parecían a primera vista el mayor problema de traducción, pero la decisión de cómo tratarlas fue compleja. La historia se desarrolla en una ciudad imaginaria llamada Witchway Wood, de la que tenemos un mapa al principio del libro. Esto parece indicar una voluntad de deslocalizar explícitamente la narración, situándola en un mundo imaginario al estilo de la Tierra Media de *El Señor de los anillos*. Sin embargo, parece que Witchway Wood es un lugar con una relación bastante estrecha con el mundo real, pues los personajes Macabre, Hugo y Pierre de Gingerbeard proceden de Escocia, Ámsterdam y Francia respectivamente. Así pues, hay una especie de localización por descarte; es decir,

sabemos que Witchway Wood está en algún lugar del mundo real a excepción de los tres países de proveniencia de los personajes mencionados, que se nos presentan como extranjeros en mayor o menor medida. Si la localización es un poco dudosa, la cultura reflejada en la obra es claramente británica. Hay abundantes referencias culturales propias de la CO, como los sistemas métricos utilizados (*feet, inches, etc.*), los casos de intertextualidad con *Ten Little Niggers*, las novelas de Sherlock Holmes y *Jingle Bells*; las referencias a hábitos sociales como las *bring-and-buy sales*; las *brownies*; numerosas menciones al té, etc. Por otra parte, también se reflejan los tópicos que existen en la cultura británica con respecto a otras nacionalidades o grupos sociales como los escoceses o los gitanos (los primeros son belicosos y tienen un acento gracioso; los segundos suelen leer el futuro y vender brezo de la suerte) y algunas creencias como que la luna está hecha de queso, que constituyen referencias comunes (en mayor o menor medida según los casos) a las de la cultura española.

Al analizar los problemas de traducción que surgen cuando el TO refleja una cultura más lejana para los receptores de la traducción que para los receptores del original o viceversa, Nord (1997⁸) señala que hay tres variedades posibles de distancia cultural. Como se refleja en la siguiente tabla, según la investigadora alemana, la relación entre la distancia cultural y el efecto comunicativo se invierte en la traducción, a menos que los referentes culturales se cambien para que se adapten a la CM.

TO		TM	
Cultura propia	Identificación	Cultura lector original	Exoticismo
Cultura ajena al lector	Exoticismo	Cultura propia	Identificación
		Cultura ajena	Exoticismo
Cultura neutra	Identificación	Cultura neutra	Identificación

Tabla 1. Relación entre distancia cultural y efecto comunicativo

Nord (1997: 92-93) aplica el modelo funcionalista a este problema de la distancia cultural en los textos literarios y afirma que el mundo textual de la traducción

⁸ Esta teoría también fue presentada por su autora en el *I Congreso Internacional 'Traducción e Política Editorial da Literatura Infantil e Xuvenil en Galicia'*, celebrado en Vigo entre el 18 y el 20 de noviembre de 2004, con el título de «Alicia en la tierra de nadie. Aspectos de la distancia cultural en la traducción de libros infantiles y juveniles». Incorporamos de su intervención en el congreso algunas explicaciones y terminología que no aparecen mencionadas en la obra citada.

debe escogerse según la función del texto meta. Es decir, no hay una regla fija que determine que no se pueda modificar el mundo textual del original si es necesario para acercarnos al escopo de nuestra traducción. En algunos casos (como sucede en algunos libros para niños) es muy importante que los receptores de la traducción identifiquen el mundo textual con el de su cultura para llegar a entender la intención del autor. En otros, sin embargo, esto no es necesario para que el texto cumpla su función y el traductor podrá entonces suponer en el receptor de la traducción un cierto interés en las culturas exóticas que le permitirá respetar el mundo textual del original en la traducción y limitarse a explicar detalles incomprensibles mediante paráfrasis explicativas, notas a pie de página, glosarios, etc. Nord lo resume con estas palabras:

The relevance of the cultural identification of the text world depends on the intended text function and effect. This applies to both the source and the target texts. The Skopos should then determine whether the translator leaves the text world as it is, explaining some details if necessary, or whether it is possible to neutralize or adapt the text world in order to keep the cultural distance invariant and thus achieve a particular function and effect. (Nord, 1997: 87).

Como hemos dicho ya varias veces, la función del TO es operativa, pretende por encima de todo hacer reír; por ello nos fijamos como escopo de nuestra traducción mantener el efecto humorístico del original. Así, tendríamos que preguntarnos ahora si la identificación de los receptores del TM con la cultura reflejada en él es importante para la consecución de este efecto humorístico; es decir, con qué intención ha incluido la autora estas referencias culturales (si es que hay una intención deliberada para hacerlo y su inclusión no se debe simplemente a que la autora y la obra son producto de la cultura británica).

Si observamos el contexto de las referencias culturales veremos que la mayoría resultan graciosas, bien porque parodian costumbres o hechos de la cultura británica (como que los duendes canten «*A Hundred Squabblin' Goblins*» y las brujas coman *jellyfish jam*), bien porque forman parte de juegos de palabras o actualizaciones metafóricas (como que la *bring-and-buy sale* se convierta en una *bring-and-die sale* y el *Toad-In-The-Hole* sea de verdad un plato que se cocina metiendo a un sapo dentro de un agujero). Por otra parte, creemos que la autora busca en determinados momentos que los niños se identifiquen con las brujas (aunque en otros momentos

busca su extrañeza para hacerlos reír con el peculiar comportamiento de las brujas) y en ocasiones recurre a las referencias culturales para conseguirlo. Según nuestra interpretación de la obra, esta mezcla de narración geográficamente deslocalizada y culturalmente marcada es una estrategia que emplea la autora para hacer posible que cualquier niño británico pueda jugar a imaginarse que Witchway Wood está a la vuelta de la esquina, quizás incluso en su misma ciudad. Como es lógico, esto sería imposible para los niños españoles a menos que los referentes culturales del TM se correspondiesen a su vez con la CM.

Por otra parte, también hemos tenido en cuenta para decidir el tratamiento de las referencias culturales las decisiones de traducción que ya habíamos tomado anteriormente; es decir, la sustitución de los antropónimos y topónimos ingleses por otros españoles equivalentes. El hecho de tener personajes con nombres españoles que viven en lugares con nombre español condiciona necesariamente el mundo textual, acercándolo a la CM; si los referentes culturales no se correspondiesen con la CM se produciría una falta de coherencia en el mundo que refleja nuestra traducción⁹. También han de tenerse en cuenta las características de los receptores de nuestra traducción, ya que tienen recursos limitados de comprensión y experiencia (Pascua, 2000: 96) tanto a nivel cultural como lingüístico. Estamos de acuerdo en que las traducciones de LIJ son un instrumento muy valioso que ofrecen al niño lector la posibilidad de «conocer otros mundos diversos y fascinantes, plenos de costumbres y particularidades que no encuentra en el mundo que lo rodea» (Valdivieso, 1991: 15), pero por otra parte, creemos que también es responsabilidad del traductor de LIJ acercar la literatura a los niños en la medida de lo posible, pues están en el inicio de su vida lectora; en este sentido, no nos parecería productiva una traducción que resultase muy informativa y diese a conocer al niño lector otros modos de vida si estuviese llena de adiciones explicativas que interrumpiesen la trama y dificultasen la lectura de la obra. Como siempre en traducción, es necesario establecer prioridades para cada caso concreto. En nuestro caso, creemos que el número de referencias culturales en nuestra obra dificultaría mucho su lectura si decidiésemos explicarlas todas mediante paráfrasis o notas a pie de página.

⁹ Nos parece importante mantener la coherencia en las decisiones de traducción (al menos en las que se rigen por la norma inicial) y, de hecho, esta necesidad de coherencia fue otro condicionante más para tomar la decisión de cómo tratar las referencias culturales. Cf Pereira y Lorenzo, 2002: 116.

Todos estos factores (el humor, la intención de recrear la identificación entre el mundo textual y los receptores, la coherencia del mundo textual del TM y las características específicas de los receptores del TM) nos han llevado a tomar la decisión de adaptar las referencias culturales del TO a la CM. Entendemos la adaptación como el «resultado del empleo de técnicas traductológicas dentro de la actividad bilingüe equivalente [la traducción], que se utiliza para hacer el TM aceptable en la cultura meta» (Pascua, 1998: 57). Creemos, sin embargo, que al «domesticar» el texto y «traernos la acción a casa» no sólo estamos asegurándonos la aceptabilidad del TM en la CM, sino que también estamos adecuándonos al escopo de nuestra traducción y reforzando la intención comunicativa de la autora del TO. Sabemos que puede resultar una decisión polémica, pero pensamos que se trata de la mejor solución, pues como dice Isabel Pascua:

Siendo la traducción una comunicación intercultural, se hace imprescindible producir un TM de tal manera que, por una parte, no contradiga el programa conceptual del TO¹⁰ y, por otra parte, no engañe las expectativas del usuario del TM que en nuestro caso tiene características específicas. Por lo tanto el traductor se ve obligado a menudo a recurrir a las adaptaciones, con tal de que el TM reúna ambos requisitos. (Pascua, 1998: 59).

Al adaptar las referencias culturales del TO a la CM, aceptamos las normas que se originan en esta cultura y confirmamos así la decisión de tomar como norma inicial el acercamiento al polo de la aceptabilidad frente al de la adecuación (algo que, como ya hemos visto, es la tendencia en la traducción de LIJ), pero en algunas decisiones que Toury (2004:98-99) llama «de nivel inferior» (que no deben responderse necesariamente con la «decisión de conjunto») no hemos seguido la norma inicial, sino que hemos aprovechado la oportunidad de reproducir referentes culturales ajenos a la CM con el fin de ampliar los horizontes del niño lector, cuidando siempre de que no se produjese incoherencia o contradicción en el mundo textual. Como es lógico, en estos casos no nos hemos limitado a reproducirlos de manera que

¹⁰ Pascua toma el concepto de «programa conceptual» de Lvovskaya, que lo describe como una estructura jerárquica constituida a partir de dos subestructuras jerárquicas: la intencional y la funcional. Así, hay una intención principal del autor (objetivo que éste tiene al realizar el acto de comunicación) que se relaciona con una función principal del texto (informativa, emotivo-expresiva, etc.), así como intenciones y funciones secundarias que se subordinan a las principales. (Pascua, 1998: 56-57).

el niño no pueda comprenderlos, sino que los hemos acompañado siempre de paráfrasis, ampliaciones y otros procedimientos explicativos. A continuación veremos ejemplos de la obra en los que se aprecian ambas estrategias.

Uno de los casos de referencias culturales es, como es habitual, las menciones a la comida. Los manjares imaginarios que comen Pongwiffy y las otras brujas se crean mediante dos procedimientos: los neologismos *ad hoc* (*bogwater*, *spiderspread*, etc.) y la combinación de un alimento familiar con un elemento extraño (*newt juice*, *mole flavoured yoghurt*, etc.). A veces estas creaciones producen en la mente del lector asociaciones inconscientes con otras comidas familiares, se produce así una especie de eco cultural provocado por la ruptura con las expectativas del lector que tiene un efecto de parodia (*bogberry*, *mustard cream*, *gorilla ice cream*, etc.). Así, por ejemplo, Pongwiffy y Sharkadder toman este peculiar desayuno en el capítulo dos:

- (a) TO: They were sitting at the breakfast table. Sharkadder, who was slimming, had made do with a glass of fresh newt juice. Pongwiffy, who wasn't, had worked her way through two plates of lice crispies, three griffin eggs, a pile of toast with jellyfish jam and thirteen cups of hot bogwater. (p.24)

Como vemos, si eliminásemos los sustantivos que modifican a «juice», «crispies», «eggs» y «jam», tendríamos un desayuno inglés bastante normal (aunque demasiado copioso). De este modo, nos hemos limitado a traducir las construcciones literalmente; creemos, además, que la sintaxis del español refuerza el efecto de choque entre un elemento conocido que va en primer lugar y los elementos que lo modifican y rompen las expectativas (ej.: zumo de tritón, mermelada de medusa, etc.), tendiendo así un puente comunicativo con el niño, al que le suelen gustar los elementos escatológicos. La excepción es la traducción de «lice crispies», para la que hemos introducido un neologismo (cerepiojos). Así, la traducción propuesta es la siguiente:

TM: Estaban desayunando en la mesa de la cocina. Tibucobra, que estaba a régimen, se había conformado con un zumo de tritón recién exprimido. Atufina (que de régimen, nada) había dado buena cuenta de dos platos de cerepiojos, tres huevos de grifo, una pila de tostadas con mermelada de medusa y trece tazas de lodolate caliente. (p. 47)

Algunos neologismos de creación *ad hoc* del TO que aparecen en la obra referidos a la comida son «*bogwater*», «*spiderspread*», «*bogberry*» y «*pondwater*». En el caso de «*bogwater*» se juega con «*bog*» (pantano, charca) y «*water*» (agua), y por el contexto también hace pensar en una bebida caliente típica del desayuno como el té o el café. Intentamos jugar con estas bebidas o con marcas como «Cola-ca» o «Nesquick», más frecuentes en los desayunos de los niños que el té o el café, pero finalmente optamos por «lodolate caliente» porque se consigue una asociación con «chocolate» que se ve reforzada por la coincidencia de color entre el chocolate y el lodo. Con «*spiderspread*» las brujas hacen uno de los tres tipos de bocadillos que suelen comer; el nombre de este alimento sugiere que está hecho a base de arañas machacadas hasta formar una pasta que se pueda extender sobre el pan. Optamos por «aracnocilla» para la traducción, porque pensamos que podía crear la misma imagen mental que «*spiderspread*» en el TO, al tiempo que resulta muy cercano para un niño español por la referencia a la Nocilla. Para «*pondwater*», en cambio, no utilizamos un neologismo, sino que traducimos sus componentes y llegamos hasta «agua de cenagal», que puede recordarnos a «agua mineral» o «agua de manantial» por las similitudes fónicas. En cuanto a «*bogberry*», la autora juega con la terminación «-berry» (que aparece en el nombre de muchas frutas silvestres como «*strawberry*», «*cranberry*», «*raspberry*», etc.) y vuelve a utilizar «*bog*» para la primera parte de la frase. Resulta difícil reproducir una asociación parecida en español, lengua en la que no hay compuestos de este tipo, con una de las partes que se mantiene invariable, por lo que optamos por otra fruta, el melocotón, y decidimos que estuviese «en saliva» en lugar de «en almíbar» para mantener la parodia. La intención de recrear una parodia que funcionase en la CM también fue el motivo más importante, por encima de la equivalencia de contenido, para traducir «*mustard cream*» por «galletitas de lirón», «*gorilla ice cream*» por «helado de rata con lodolate»

También encontramos en el texto varios casos de **intertextualidad** que tienen siempre un cierto valor humorístico, bien porque constituyen una parodia, bien porque contribuyen a crear situaciones divertidas. El caso más evidente es la parodia de *Ten Little Niggers* que hace la autora a través de *A Hundred Squabblin' Goblins*, la canción que cantan los duendes cuando todavía son vecinos de Pongwiffy:

(b) Canción original: ¹¹	TO:
Ten little nigger boys Went out to dine; One choked his little self And then there were Nine.	A hundred squabblin' Goblins, Hobblin' in a line One got stuck in a bog, me boys, Then there were ninety-nine.
Nine little nigger boys Sat up very late; One overslept himself And then there were Eight.	Ninety-nine squabblin' Goblins, Hobblin' out to skate, One went under the ice, me boys, Then there were ninety eight.

Era necesario en la traducción que parodiásemos una canción reconocible por el público infantil y en la que hubiese una cuenta hacia atrás o hacia adelante que diese la impresión de que la canción no se iba a acabar nunca; así que «Un elefante se balanceaba» resultaba bastante apropiada:

Canción original: ¹²	TM:
Un elefante se balanceaba sobre la tela de una araña. Como veía que no se caía, fue a llamar a otro elefante.	Un duendecito se bamboleaba mientras escalaba una montaña. Como veía que no se caía, fue a llamar a otro duende.
Dos elefantes se balanceaban sobre la tela de una araña. Como veían que no se caían, fueron a llamar a otro elefante.	Dos duendecitos se mosqueaban al montar la tienda de campaña. Como veían que no lo conseguían, fueron a llamar a otro duende.

En la obra aparece también toda una galería de **personajes fantásticos**: brujas, magos, duendes, enanos, vampiros, etc. que forman parte de lo que podría llamarse imaginario fantástico universal; en la obra, además, forman una especie de sociedad

¹¹ Hay varias versiones de esta *nursery rhyme* (cf. el artículo correspondiente en Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Ten_Little_Niggers), pero parece que la autora se basó en ésta (pues es la que recoge la mención a Devon), que tomamos de la obra de Agatha Christie *And Then There Were None* (1993, 27-28) cuyo título original era *Ten Little Niggers*, que fue sustituido por el actual atendiendo a razones de corrección política.

¹² Recogida de Pequenet.com (<http://www.pequenet.com/canciones/elefante.asp>).

paralela que habita en un ámbito cultural británico. Así, hemos traducido literalmente los nombres de los seres, que también son familiares en la CM. La excepción la constituyen las *banshees*, para las que, por estar todavía muy ligados a su territorio de origen, Irlanda, no funcionaría una transcripción o una naturalización de sus nombres como única estrategia traductora.¹³ Si analizamos el contexto en el que aparecen, vemos que las menciones a estas criaturas tienen una intención humorística (el grito escalofriante de las *banshees* se convierte en los típicos ruidos molestos que hace un espectador en el teatro) y en un primer momento nos planteamos sustituir a estas criaturas por otras más conocidas en el ámbito cultural español, pero finalmente utilizamos una estrategia menos domesticadora, porque quisimos aprovechar la oportunidad de dar a conocer a los niños españoles estas criaturas mitológicas. Así, para solucionar la mención a las *banshees* en la traducción decidimos explicitar la parodia mediante una adición explicativa:

- (c) TO: A row of Banshees shrieked and howled to each other in the back row, passing sweets and ignoring the glares from the rest of the audience. Fiends, Demons, Trolls, Bogeymen, Werewolves and even a couple of Wizards (in disguise, of course – it wouldn't do to be seen at a Witch Do) packed the hall. (p. 94)

TM: Un grupo de *banshees* chillaban en la última fila. Las *banshees* se dedican a andar de acá para allá anunciando a gritos que éste o aquél está a punto de morir y, de tanto chillar, se han acostumbrado a hablar a grito pelado y no hay quien les haga bajar la voz. El resto del público les lanzaba miradas asesinas, pero ellas las ignoraban y seguían pasándose golosinas entre aullido y aullido.

Monstruos, demonios, troles, hombres del saco, hombres lobo e incluso un par de magos (de incógnito, claro... no podían dejarse ver en una celebración brujesca por nada del mundo) abarrotaban el teatro. (p. 82)

¹³ Las *banshees* son espíritus ancestrales que predicen con sus gritos sobrenaturales la muerte de determinadas familias de la nobleza irlandesa (los O'Neills, los O'Briens, los O'Connor los O'Gradys y los Kavanaghs) y pueden adoptar diversas formas pero las más comunes son las de una mujer joven, una mujer madura y una anciana; en ocasiones se la ve como una lavandera, lavando las manchas de sangre de la ropa de los que están a punto de morir y suele ir vestida bien con una mortaja o con una capa negra con capucha. Información de Irelandseye.com (<http://www.irelandseye.com/animation/explorer/banshee.html>).

Creemos que este tipo de soluciones no rompen el ritmo ni contradicen el tono de la narración y se integran muy bien con el contexto. Por otra parte, coincide con la tendencia del narrador a intervenir y explicar al lector hechos del mundo mágico como, por ejemplo, las tradiciones duendesas («A los duendes les gustan las peleas (es un efecto secundario de su estupidez) y la tunda de los martes por la noche se ha convertido ya en una tradición duendesas. Es una tontería, pero también es cierto que todas sus tradiciones son así. Aquí tenéis algunas más, para que os hagáis una idea»), o una definición de «familiar» sacada supuestamente de un diccionario («Según el diccionario, un familiar es «un demonio que ayuda y obedece a una bruja»). Además, no son intervenciones arbitrarias, sino que buscan siempre cumplir con la condición de aceptabilidad necesaria para que una traducción funcione en la CM.

5. La traducción de los recursos de la oralidad

Al hablar de los «recursos de la oralidad» nos referimos al conjunto de elementos que emplea un escritor cuando quiere imitar el nivel oral en un medio escrito y entre los que podemos mencionar, por ejemplo, diferentes registros, niveles de formalidad, elementos coloquiales, diálogos ágiles, rasgos dialectales, etc. (cf. García de Toro, 2000: 161). Según esta investigadora, cuando el lenguaje de un texto pretende reproducir la oralidad se persigue que el lector no perciba que se trata de un discurso prefabricado, lo cual proporciona una mayor verosimilitud al texto. Así, afirma:

(...) a efectos de la traducción, (...) los intereses del traductor se centran en detectar los elementos propios de un supuesto discurso oral y buscar estrategias para transferirlos en el proceso de construcción del TM con el fin de mantener el grado de verosimilitud que la oralidad proporcionaba al TO (García de Toro, 2000: 162).

En *Pongwiffy, a Witch of Dirty Habits* vemos diferentes registros, niveles de uso y variedades geográficas de una lengua. Los recursos de la oralidad tienen, además, la función de contribuir a caracterizar a los personajes de la obra mediante diferentes variedades lingüísticas, dándonos información sobre su origen, su nacionalidad y su personalidad. La propia autora lo explica con estas palabras: «I don't visualise my characters, but I can hear what they sound like, which is why I give them funny voices.»¹⁴

¹⁴ En su página personal en Penguin.co.uk: http://www.penguin.co.uk/nf/Author/AuthorPage/0,,0_1000032499,00.html.

En efecto, las descripciones de los personajes no son muy frecuentes, de modo que su habla particular es, al igual que los caracónimos y las ilustraciones, un elemento fundamental para la caracterización de los personajes de la obra. Por otra parte, los recursos de la oralidad, las canciones y poemas y el propio ritmo de la narración deben estar también presentes en la traducción, que debe respetar la sensación de naturalidad y cercanía al discurso oral que caracteriza al estilo del TO.

Uno de los recursos que emplea la autora es el reflejo de variedades no estándar de la lengua. Cuando hablamos de «variedad estándar del español» nos estamos refiriendo a la variedad del español que se rige por las normas que delimitan diccionarios y gramáticas, como los elaborados por la RAE, y cuando nos referimos a una «variedad no estándar» incluimos todas aquellas variedades lingüísticas que se alejan de la norma¹⁵. Halliday, McIntosh y Stevens (cit. en Hatim y Mason, 1990: 39) dividen las variaciones lingüísticas en variaciones relacionadas con las características del usuario (dialectos, sociolectos, idiolectos...) y variaciones relacionadas con el uso (registro). Las variedades no estándar del español que aparecen en nuestra obra se corresponden en ocasiones con la idea de sociolecto, el habla que caracteriza a una determinada clase o grupo social (Muñoz, 1995: 34), como es el caso de los duendes, que hablan en un nivel de lengua vulgar, o en el del gato pirata Dead Eye Dudley, que utiliza el habla típica de los piratas. Por otra parte, podríamos decir que los personajes Pierre de Gingerbeard, Hugo y Macabre tienen un habla particular por el hecho de ser extranjeros. Además, también aparecen hablas particulares que encajarían en el concepto de idiolecto (aplicable, por ejemplo, al habla del actor vampiro Scott Sinister), definido como «el modo particular e irrepetible en que cada hablante hace uso de su lengua», que es consecuencia de todas las circunstancias que afectan al hablante tales como su sexo, su nivel de estudios, su grupo étnico, etc. (Muñoz, 1995: 39-40).

Según Fernández López (1996: 236), los traductores de LIJ suelen homogeneizar las hablas durante el proceso de traducción; es decir, los idiolectos desaparecen al fundirse con la variedad estándar de la LM. Esto tiene como consecuencia que los personajes del TM no estén adscritos a ninguna clase social definida, cuando el autor del TO sí lo conseguía mediante su forma de hablar y que en el TM haya una menor cantidad de información con respecto al TO, lo que podría repercutir negativamente

¹⁵ Para más información, véase Hudson, 1982: 42-44; Wardhaugh, 1998: 29-33

en su recepción. Como hemos dicho, en nuestro caso las variedades no estándar tienen la función de caracterizar a cada personaje y definir su personalidad, además de un gran efecto humorístico, por lo que hemos intentado reflejar las particularidades de todas las variedades lingüísticas en nuestra traducción.

Uno de los casos más interesantes que aparecen en la obra es el de los duendes, que comparten un sociolecto cuya función es demostrar que todos los duendes son estúpidos, mientras que Feopicio tiene un idiolecto que sirve para dejarnos claro que él es el más estúpido de todos los duendes. Las agramaticalidades y la pronunciación descuidada del sociolecto de los duendes (ej.: «*snorra* nostrich») en lugar de «*it is not an ostrich*»), así como la pérdida de la h- inicial aspirada /h/ (ej.: «*old on*») en lugar de «*hold on*») nos hacen pensar en un nivel de lengua más bien vulgar. También se dan otros casos de pronunciación deformada, como la omisión de la «-g» cuando aparece en posición final de palabra antes de «n»; es decir, la sustitución de /&/ por /n/ (ej.: «*goin*» en lugar de «*going*»)¹⁶ Además, cuando la «th» suena /ð/ (como en «*that*»), ellos la pronuncian como una «d» /d/ (ej.: «*dat*») y cuando suena /&/ (como en «*think*») la pronuncian como una «f» /f/ (ej.: «*fink*»). Por otra parte, cometen errores en formas verbales como «*he give*», «*we gives*» y «*what were it?*» y emplean «*ain't*» en la negación, así como «*bin*» para «*been*» y «*yer*» para «*you*», «*your*» y «*yes*». Asimismo, también utilizan expresiones coloquiales como «*to give someone a bit of lip*» (rebotarse, contestar mal a alguien) y «*to give someone the boot*» (echar de malos modos, de una patada).

Si bien en el TO se refleja con bastante facilidad un nivel de lengua vulgar en un medio escrito aun cuando, como en este caso, la mayor parte de las deformaciones sean de carácter fonético¹⁷, creemos que, en español escrito, un nivel de uso vulgar resulta más evidente en el uso de un léxico pobre o en errores gramaticales y sintácticos que en errores fonéticos, que pueden hacer pensar en «acentos» o en dialectos influenciados por el origen geográfico del hablante. Esto podría resultar ofensivo para las comunidades de hablantes aludidas, por lo que nos parece necesario utilizar estrategias con las que resulte obvio para un lector español que los duendes

¹⁶ Sobre la pérdida de la /h/ inicial como marca de pertenencia a una clase social baja, cf. Cristal, 1990: 89; sobre la sustitución de /&/ por /n/ como síntoma de la misma ariante, cf. el estudio de Trudgill cit. en Hudson, 1982: 166.

¹⁷ Para profundizar en los rasgos fonéticos típicos del inglés informal, cf. Brown, 1991: 57-88.

emplean una lengua vulgar y que no parezca que se trata de una variante geográfica de la lengua española.

Así pues, los duendes del TM cometen algunos errores fonéticos propios de un nivel de lengua vulgar como la pérdida de la «-d-» intervocálica en participios (ej.: «planta» en lugar de «plantado»), la eliminación de la «-d» en posición final de palabra (ej.: «verdá» en lugar de «verdad») y apócopos como «pa'» y «mu'» (en lugar de «para» y «muy», respectivamente), pero su habla se caracteriza más bien por errores gramaticales como «adentro de ella» o «detrás suyo», así como por expresiones y construcciones sintácticas de carácter coloquial.

Cuando los duendes descubren en el capítulo nueve la tarta que, gracias al hechizo de Pongwiffy, va flotando por los aires, tienen esta discusión sobre lo que puede ser ese extraño objeto volador:

- (a) TO: "Snorra saucer, anyway," remarked Hog, adding wisely, "You kin tell. Too fat fer a saucer."
 "He's right," agreed Slopbucket. "But if isnorra saucer, warrisit?"
 "Issa U.F.O., dat's what," said Eyesore.
 "Wassat?"
 "I dunno, do I? Unattractive Female Ostrich?"
 "Nah, 'Snorra *nostrich*. Can't fly, kin they?"
 "You got any better ideas den?"
 "Yer, issa spaceship, dat's worritiz. 'N iss gonna land, an' norrible ugly little green fins is gonner come out and take over de world!"
 "Per'aps we'd better run fer it, den."
 "Nah. 'Old yer ground. Can't be uglier than us, kin they?" (pp. 131-132)

TM: —De todos modos, no es un platillo —comentó Puerco, para después añadir—: salta a los ojos; eso es mu' gordo pa' ser un platillo.

—Es verdá —confirmó Cubopís—, pero, si no es un platillo, entonces ¿qué es lo que es?

—Eso lo que es es un OVNI —dijo Ojochungo.

—¿Y eso qué es lo que es?

—¿A mí qué me cuentas? ¿Oruga Venenosa Nada Inofensiva?

—¿Qué va a ser una oruga...! Las orugas no vuelan, por si no te acuerdas.

—Pos, ¿qué se te ocurre entonces?

—¿Que la cosa ésa es una nave espacial y que va a aterrizar y que van a salir de adentro de ella hombrecillos verdes mu' feos y mu' malos que se van a hacer dueños del mundo!

—Pos va a ser mejor que salgamos por patas.

—De eso, ná; quietos todos. Más feos que nosotros no pueden ser, ¿no?
 (p. 100-101)

Otro caso interesante es el de los acentos. Roberto Mayoral trata en *La traducción de la variación lingüística* el tema de la traducción de las variedades influenciadas por el origen geográfico del hablante, que se conocen familiarmente como «acentos». Según Mayoral (1999: 163-176), existe una gran diferencia entre el medio escrito y el medio oral a la hora de representar los diferentes acentos, ya que el medio oral cuenta con más elementos para reproducirlos, lo que provoca que las imitaciones sean mucho más realistas que en el medio escrito. Esto hace que surjan en el lenguaje escrito los estereotipos, que se forman tomando un mínimo de rasgos típicos del acento de una comunidad lingüística que no tienen por qué reflejar la realidad de un acento concreto, sino recoger los rasgos lingüísticos que consigan que los hablantes de la variedad estándar de una lengua identifiquen correctamente ese acento como el de la comunidad lingüística a la que corresponde. En palabras de Mayoral: «las representaciones estereotípicas de una u otra variedad son útiles, pues, para evocar el estereotipo correspondiente, y no tienen que ver necesariamente con la realidad» (Mayoral, 1999: 174).

El caso más importante es el de Hugo, el hámster de Pongwiffy. Resulta difícil establecer su nacionalidad, ya que, aunque afirma que es de Ámsterdam (como todos los hámsteres, se supone), de vez en cuando dice palabras en alemán como «*nein*» y «*ja*» (por el «*ja*» alemán) y pronuncia la «w» /w/ inglesa como una «v» /v/. Sin embargo, no es capaz de aspirar la «h-» inicial (de ahí el juego con su nombre de pila, como comentábamos en el apartado dedicado al análisis de los nombres propios), lo cual no parece coincidir mucho con el acento de un hablante de alemán, lengua en que también se aspira la «h-» en posición inicial; creemos, sin embargo, que este último rasgo, así como el hecho de que provenga de Ámsterdam, sirve más

para lograr un juego de palabras que para definir su origen. Parece, por lo tanto, que la autora pretendía simplemente que Hugo sonase extranjero, que hablase con rasgos de una lengua germánica indefinida. Así, otros rasgos fonéticos del idiolecto de Hugo son la pronunciación de la «th» como una «z» /z/ cuando suena /ð/ (ej.: «zey» en lugar de «they») y como una «s» /s/ cuando suena /ʃ/ (ej.: «sínk» en lugar de «think»), así como la pronunciación de la «-g» final antes de «n» /ŋ/ como una «k» /k/ (ej.: «mentionink»). Asimismo, también omite artículos donde son necesarios y los utiliza cuando no hacen falta, comete errores con los tiempos verbales (utiliza el presente para el valor de pretérito perfecto simple) y en las negaciones (ej.: *don't you not never do no housework?*).

En español hemos recogido en cursiva las palabras en alemán (recuperando la ortografía alemana para «ja», porque el «ya» que aparece en el TO y que representa cómo suena la palabra en alemán puede confundirse con el adverbio español) y hemos dado al habla de Sal algunos rasgos fonéticos para representar un acento entre alemán y holandés. Así, Sal siempre pronuncia una r /r/ exagerada, tanto cuando el grafema r representaría en español estándar el sonido múltiple /r/ (ej.: rrueda) como cuando representaría el sonido simple /ʀ/ (ej.: sanahorria). Además, diferencia entre la b y la v, pronunciando ésta última como una f /f/ (ej.: fiene) y pronuncia el sonido /ʃ/ como una s /s/ (ej.: desía), porque suele ser un error bastante común entre los extranjeros que aprenden español. Asimismo, también añadimos algunos errores de tipo morfológico y sintáctico que reflejasen de alguna manera que la lengua materna del hablante era de la rama germánica; de este modo, se omiten los artículos, se usa el sujeto en todas las frases y la sintaxis resulta un poco extraña para un lector español porque a veces está basada en la inglesa, por ser el inglés la lengua germánica que conocemos mejor. Finalmente, añadimos algunos errores que, si bien no son específicamente propios de un hablante alemán u holandés, sí sirven para insistir en los problemas que tiene Sal para hablar correctamente el español. Así, comete errores en el uso de los tiempos verbales, en la conjugación de los verbos irregulares y en la concordancia de géneros entre artículo y sustantivo. A continuación, podemos ver ejemplos de cómo habla Hugo en su primera aparición, cuando se presenta en casa de Pongwiffy para intentar hacerse con el puesto de familiar de bruja:

(b) TO: "You not 'ave big choice. I ze only applicant, ya?" (p. 55)

TM: —Tu no tienes elección; yo soy único que fiene, ja? (p. 62)

(c) TO: "Amsterdam. Vere you sink? Anyway, all my family are livink in ze cage, running around on ze stupid veel all day. Vat a life. Sometimes zey get taken out for cuddle. Not me. Zey try to cuddle me, zey get bite, no problem. I not pet material. (p.53)

TM: —De Ámsterdam, como todos hámsterres, ¿de dónde foy a fenirr? Como desía, toda mi familia fife en jaula, corriendo en estúpida rrueda todo día. Pues faya fida. A feses los sacan para carrisias, perro a mí no. Si ellos me sacan, yo muerrdo a ellos, sin dudarr. Yo no perrmito que me tratan como a mascota. (p. 61)

Por último, queremos destacar brevemente la traducción del *registro* («the type of language selected as appropriate to different types of situation», Halliday *et al.* cit. en Hatim y Mason, 1990: 46), que es de cierta importancia para esta obra. Como ya hemos dicho en alguna ocasión a lo largo del presente artículo, el registro del TO es muy coloquial, cercano a la oralidad y a un tenor de familiaridad. Así, en inglés se usan frases cortas y expresiones que imitan la rapidez del habla cotidiana (cf. Fraile, 2003: 71-101), algo que hemos intentado reproducir en español de forma que recoja toda la naturalidad de los diálogos del TO. Para ello, en ocasiones hemos priorizado la cercanía a la oralidad de la lengua española con respecto a la traducción exacta del contenido del TM, algo que según Dollerup, ocurre a menudo: «there is a clash between translations clearly made for reading aloud to children and more philologically oriented translations that adhere to traditional standards of translational fidelity» (Dollerup, 2003: 99).

En el siguiente ejemplo tenemos una muestra del lenguaje cariñoso con el que Sharkadder le habla a Dead Eye Dudley; en este ejemplo concreto, nos pareció muy importante que el TM sonase realista, que fuese creíble para el lector de la CM:

(d) TO: "Isn't he sweet? Isn't he a darling? He's my Dudley. My cuddly-wuddly Dudley," cooed Sharkadder adoringly, picking hairs off her lip-stick. (p. 43).

TM: —¿A qué es una monada? ¿Quién es el gato más guapo de la casa? Ay, mi Albertito bonito, ¡qué lindo es él! —susurraba Tibucobra con adoración, mientras se quitaba los pelos de Dudley que se le habían quedado pegados al pintalabios. (p. 56)

Sin embargo, en el siguiente ejemplo, de carácter descriptivo, el narrador adopta un estilo más elevado y utiliza muchos adjetivos, todo lo cual tiene también, curiosamente, efecto humorístico:

- (e) TO: Pongwiffy stretched out a bony finger, then snatched it back hastily, unprepared for the sudden transformation. Hugo had shot to his feet, back arched and fur bristling. His lips were curled back in a snarl, exposing rows of wicked-looking little teeth, and a deep growl rumbled and throbbed in his small throat. If he had a tail to speak of, it would have lashed. He didn't so instead he lashed his whiskers. He was indeed an awesome sight. (p. 49)

TM: Atufina extendió un dedo huesudo, pero enseguida lo retiró bruscamente; no estaba preparada para la transformación que se produjo de pronto. Sal se había puesto de pie de un salto y tenía la espalda arqueada y el pelaje encrespado, su boca estaba contraída en una mueca amenazante que dejaba a la vista una hilera de feroces dienteitos y en su pequeña garganta vibraba y retumbaba un gruñido ronco. Si hubiese tenido cola, la estaría agitando de lado a lado como un látigo; como no la tenía, agitaba los bigotes. La verdad es que era todo un espectáculo. (p. 59)

6. La traducción del humor

Se suele decir que la traducción del humor es muy difícil o incluso imposible (cf. Delabastita, 1997b: 9; Viejsberg, 1997: 193) y, tras haber tenido que traducir los elementos que comentaremos en este apartado, nosotras también reconocemos esta dificultad, ya que en algunos casos los recursos que funcionan en una lengua no funcionan en otra por razones culturales o lingüísticas; a nuestro parecer, el traductor deberá entonces decidir hasta qué punto es importante recrear el efecto humorístico del original y, si decide que es esencial, deberá echar mano de las posibilidades humorísticas que le ofrezcan la LM y la CM para crear elementos humorísticos con ellas. Zabalbescoa afirma algo muy similar con estas palabras:

Un traductor deberá estar atento a la posible existencia de elementos humorísticos en cualquier texto de partida, y, una vez detectados, deberá decidir sobre la importancia que tienen y la función que cumplen, y luego deberá decidir sobre la manera en que va a tratarlos según las características y la función que se hayan determinado para el TM. (Zabalbescoa, 2001: 256).

Así y puesto que nos hemos fijado como escopo de nuestra traducción la recreación de un nivel humorístico equivalente al del TO el humor tienen una prioridad alta en nuestra traducción, por lo que intentamos, en las ocasiones en las que los recursos humorísticos del TO no funcionarían en la CM, crear recursos humorísticos con las posibilidades que nos ofrecían la lengua y la cultura españolas. Como dicen Nida y Taber: «en vez de lamentar la falta de ciertos rasgos en una lengua receptora hay que respetar los que posee y utilizar al máximo sus posibilidades expresivas». (en Vega (ed.), 2004: 354).

Uno de los recursos más frecuentes en el TO es el de los juegos de palabras¹⁸. Debido a su importancia, decidimos optar por traducirlos por juegos de palabras que funcionen en el TM y evitar, en la medida de lo posible, otros procedimientos como las notas a pie de página o la omisión. Por ejemplo, cuando Sharkadder intenta quitarle a Scott Sinister de la cara el barro limpiador que Pongwiffy había aderezado con pegamento, se da cuenta de que ha metido la pata porque no hay manera de que se despegue. El original dice que «*she came unstuck*» porque «*the mud didn't*», jugando con los dos significados de «to come unstuck». En español, decidimos jugar con «quedarse de piedra»:

- (a) TO: And Sharkadder attempted to wipe off the mud. And this is the point at which she came unstuck.

And the reason she became unstuck is that the mud didn't. (p. 110)

TM: Y Tibucobra intentó limpiar el barro. Y entonces fue cuando se quedó de piedra.

Y la razón por la que se quedó de piedra fue que lo mismo le pasó al barro. (p. 90)

En algunos casos, fue necesario reescribir el material textual inmediatamente anterior o posterior al juego de palabras del TM para que éste funcionase. Es el caso de los juegos con «*blackmail*»:

- (b) TO: "Blackmail! That's what it is! These Witches think they can get away with anything!" cried Scott Sinister, throwing down the letter in a fit of pique.

¹⁸ Para profundir en la traducción de juegos de palabras, cf Delabastita, 1997a y 1997b.

"Oh, I dunno," said Plugugly, picking it up and peering at it. "It's dirty, yer, but not exackly black. More grey. Yer, grey mail's what I'd call it." (p. 89)

TM: —¡Chantaje! ¡Estas brujas siempre jugando sucio, siempre guardándose una carta en la manga! —gritó Jesús Patatús, arrojando la carta al suelo en un arranque de ira.

—Pos no sé yo, ¿eh? —dijo Feopicio recogiendo la carta y examinándola—. Si las brujas se las guardan mismamente en las mangas, entonces ¿cómo es que esta carta está tan asquerosa? (p. 79)

En ocasiones, teníamos la sensación de que la traducción perdía en valor humorístico respecto al original, por lo que intentamos aprovechar algunas oportunidades que nos brindaba el español para introducir recursos humorísticos donde no los había en el TO, con el fin de compensar (cf. Vinay y Darbelnet, 1995: 198-199) la pérdida de efecto humorístico que inevitablemente conllevaba la traducción. En estos casos en los que introdujimos recursos humorísticos «propios» seguimos en todo momento estrategias que la autora utiliza frecuentemente para provocar la risa, como su tendencia a los neologismos o a manipular refranes y frases hechas.

(c) TO: Pongwiffy's own Broom was propped where she had left it, fast asleep as usual. (p. 17)

TM: La escoba de Atufina estaba apoyada donde ella la había dejado, durmiendo a mango suelto, como siempre. (p. 43)

(d) TO: And before you could say bobblehat, the cave was deserted!

TM: ¡Y en menos que canta un duende, la cueva se quedó desierta! (p. 106)

Otro de los recursos predilectos de la autora es el de las **actualizaciones metafóricas** (o *foregrounding*, en inglés, cf. Van den Broeck, 1981: 83), que consisten en retomar una metáfora lexicalizada o en proceso de lexicalización (es decir, una metáfora que ha pasado a la lengua común de modo que apenas se percibe su carácter de metáfora) y destacar su valor metafórico al hacer contrastar en una posición cercana dentro de un mismo texto su significado literal y su significado figurado. (cf. Goatly, 1997: 273). La actualización de una metáfora tiene como consecuencia que los lectores del texto vuelvan a tomar conciencia del carácter metafórico de la

expresión utilizada y se suele utilizar como recurso humorístico (cf. Lorenzo *et al.*, 2003c: 274). La traducción de la metáfora actualizada conlleva una gran dificultad, debido a los diferentes sistemas metafóricos de cada lengua; es decir, las metáforas susceptibles de ser actualizadas pueden no coincidir en la LO y la LM: «*Foregrounded idioms or polysemes constitute the very limits of translatability since the well-known anisomorphy of different languages will only in rare cases allow corresponding idiomatic phrases or polysemes whose literal and figurative meanings have total overlap*» (Van den Broeck, 1981: 83).

Debido a que pocas veces las metáforas del TO existían en la CM, la mayor parte de las veces modificamos ligeramente el texto para acomodarlo a una metáfora o expresión de la CM que provocase el mismo efecto humorístico del original. Así, por ejemplo, en un momento dado de la trama, Pongwiffy le sugiere a Sourmuddle que si todas se ponen a pensar (es decir, si todas «*put their heads together*») en maneras de animar los aquelarres, seguro que se les ocurren buenas ideas. A Sourmuddle eso de poner todas las cabezas juntas, formando un montón, le parece una idea estupenda, así pueden jugar a una versión un poco macabra del juego de las sillas:

(e) TO: "I was saying we should all put our heads together, and..."

"What, in a big pile, you mean? Then when the music stops we all rush in and grab one, and the one who doesn't..."

"No, no! I didn't mean that at all. It's just a figure of speech."

"Oh. Pity. It sounded fun," said Sourmuddle, disappointed. "Though I'm not sure I know a head removing spell. Not off-hand. You'd need your head screwed on to think of a spell like that. Tee hee hee." (p. 74)

En español, la mejor manera de que se les ocurriese algo, sería que se pusieran todas a darle vueltas a la cabeza. A Berrinchocha le parece estupendo eso de ponerse en corro y pasarse una cabeza de una bruja a otra hasta que se acabe la música, que es cuando pierde la que se ha quedado con ella:

TM: —Estaba diciendo que todas deberíamos darle vueltas a la cabeza y...

—¿Quieres decir ponernos en corro e írnosla pasando? Y, después, cuando se acabe la canción, la que se quede con ella...

—¡No, no! No quería decir nada de eso; era sólo una forma de hablar.

—Vaya, pues qué pena; parecía divertido —dijo Berrinchocha, decepcionada—. Aunque creo que, así, a bote pronto, no se me ocurriría ningún hechizo para cortar cabezas. Para acordarme tendría que comerme la cabeza un rato. Ji, ji, ji. (p. 72)

Finalmente, aquí y allá aparecen diseminados en la obra **rimas, canciones y poemas**, tal vez consecuencia de la experiencia de la autora como profesora de música y cantante de soul. Al traducir los fragmentos en verso nos encontramos con que el inglés tiene una cierta tendencia hacia las palabras monosílabas o bisílabas que no coincide con el español, de palabras más largas; como consecuencia, la mayor parte de las veces el TM tiene un ritmo diferente al del TO, pero que funciona en la LM como elemento lúdico y da credibilidad a los hechizos y poemas. Veamos un ejemplo de la canción que cantan las brujillas gemelas en un espectáculo “brujés”:

- (f) TO: Witchway Wood is really good
 Doo witchy doo witchy doo
 Much much better than Christmas pud
 Doo witchy doo witchy doo
 Witchway Wood is where I'll be
 Doo witchy doo witchy doo (p. 100-101)
- TM: Villabruja mola mucho
 Du, brujidú, brujidú, brujidú
 Más que un helado de cucurucho
 Du, brujidú, brujidú, brujidú
 Villabruja es mi hogar
 Du, brujidú, brujidú, brujidú (p. 85)

7. Conclusiones

Tras la experiencia que ha constituido la traducción de un libro como éste, en el que la necesidad de ejercitar nuestra competencia creativa ha sido una de los aspectos más difíciles del proceso de traducción, quisiéramos reivindicar que la creatividad necesita tiempo y, por ello, el traductor literario debería disponer de plazos lo suficientemente amplios para elaborar una traducción de calidad. Sabemos que

no es una reivindicación muy realista, puesto que sería difícil que el funcionamiento del mundo editorial lo permitiese, ya que si incluso los escritores tienen acotado el tiempo que pueden emplear en un libro, con mayor motivo lo tendrán los traductores, cuya labor no siempre se reconoce como la tarea creativa que es. Finalmente, quisiéramos comentar que durante la realización de esta traducción nos hemos dado cuenta de que la LIJ es un género que puede presentar un abanico de problemas traductológicos amplísimo. Algunos de estos problemas eran previsibles por ser inherentes al género, como, por ejemplo, la necesidad de adecuar las referencias culturales y el lenguaje a las características de un receptor muy diferente de nosotros; sin embargo, nos sorprendió la variedad de problemas traductológicos que podíamos encontrar en un único texto. Así, nos encontramos con problemas de traducción que requieren de competencia creativa (juegos de palabras, caracónimos, metáforas actualizadas, rimas y poemas, etc.) pero también con otros que requerían de capacidad de documentación y de competencias lingüísticas y literarias. Esta capacidad para generar problemas de traducción tan variados nos ha hecho llegar a la conclusión de que la LIJ es un género con un gran potencial para la enseñanza y el aprendizaje de la traducción, puesto que puede exigir del traductor el desarrollo de habilidades muy diferentes para el trasvase de un único texto.

Referencias bibliográficas

FUENTES PRIMARIAS

- CHRISTIE, Agatha. 1993. *And Then There Were None*. London: HarperCollins.
- LEWIS, C.S. 1998a. *The Horse and His Boy*. London: HarperCollins.
- _____ 1998b. *Prince Caspian*. London: HarperCollins.
- MUÑOZ MARTÍN, Juan, 1991. *El pirata garrapata*. Madrid: S.M.
- UMANSKY, Kaye. 1990. *Pongwiffy*. London: Penguin.
- _____ 1992. *Pongwiffy and the Goblin's Revenge*. London: Penguin.

FUENTES SECUNDARIAS

Obras de referencia

- BALLARD, Michel. 1996. "Course Profile. Wordplay and the Didactics of Translation" en DELABASTITA, Dirk (guest ed.). 1996a. pp. 333-345.
- BAUER, Laurie. 2002. *An Introduction to the International Varieties of English*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BROWN, Gillian. 1991. *Listening to spoken English*. London: Longman.
- CERVERA, Juan. 1992. *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- CRYSTAL, David. 1990. *The English Language*. London: Penguin Books.
- DELABASTITA, Dirk (guest ed.). 1996a. *The Translator. Wordplay and Translation: special issue dedicated to the memory of André Lefevere*, 2:2. Manchester: St. Jerome Publishing.
- _____. 1996b. "Introduction" en en DELABASTITA, Dirk (guest ed.). 1996a. pp. 127-139.
- _____. (ed.). 1997a. *Transductio. Essays on Punning and Translation*. Manchester: Saint Jerome Publishing.
- _____. 1997b. "Introduction" en DELABASTITA (ed.), Dirk. 1997a. pp.: 1-22.
- DOLLERUP, Cay. 2003. "Translation for Reading Aloud" en *Meta*, XLVIII, 1-2. pp. 81-101.
- DORSETT, Lyle (ed.). 1996. *The Essential C.S. Lewis*. New York: Touchstone.
- DURO, Miguel (coord.). 2001. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem" en *Poetics Today*, 11: 1. pp. 45-51.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Marisa. 1996. *Traducción y literatura juvenil. Narrativa anglosajona contemporánea en España*. León: Universidad de León.

- _____. 2002. "Canon y periferia en literatura infantil y juvenil: manipulación del medio visual" en LORENZO, Lourdes, Ana PEREIRA y Veljka RUZICKA (eds.). 2002. pp. 13-42.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José, Ana Isabel LABRA y Esther LASO (eds.). 2003. *Actas del II Congreso Internacional de ANILIJ. Realismo social y mundos imaginarios: una convivencia para el s. XXI*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- FISCHER, Martin. 2000. "Diferencias culturales reflejadas en la traducción de la literatura infantil y juvenil" en LORENZO, Lourdes, Ana PEREIRA y Veljka RUZICKA, 2000b. (eds.). pp. 149-159.
- FRAILE, Esther. 2003. "La traducción de los rasgos morfosintácticos del inglés coloquial" en *Hermeneus*, TI, 5. pp. 71-106.
- GARCÍA DE TORO, Cristina. 2000. "La traducción de los recursos de la oralidad en la narrativa juvenil: una aproximación descriptiva" en LORENZO, Lourdes, Ana PEREIRA y Veljka RUZICKA (eds.). 2000b. pp. 161-171.
- GOATLY, Andrew. 1997. *The Language of Metaphors*. London: Routledge.
- HATIM, Basil y Ian MASON. 1990. *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- HUDSON, Richard. 1982. *La sociolingüística*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- HUNT, Peter. 2001. *Children's Literature*. Oxford: Blackwell.
- _____. y Ana PEREIRA. 2000a. "Avoas bébedas rehabilitadas na traducción: a manipulación do texto original para adecuarse ás características do polisistema receptor" en LORENZO, Lourdes, Ana PEREIRA y Veljka RUZICKA, 2000. (eds.). pp. 199-209.
- _____. Ana PEREIRA y Veljka RUZICKA (eds.). 2000b. *Literatura infantil y juvenil. Tendencias actuales en investigación*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- _____. 2003a. "Traductores intrépidos: intervencionismo de los mediadores en las traducciones del género infantil y juvenil", en PASCUA FEBLES. 2003. Isabel et al. (coords.): *Actas del I Congreso Internacional Traducción y Literatura Infantil*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Anaga.

- _____. Ana PEREIRA y María XOUBANOVA. 2003c. "The Simpsons/Los Simpson. Analysis of an Audiovisual Translation" en *The Translator*, 9: 2. pp. 269-291.
- MAYORAL, Roberto, Dorothy KELLY y Natividad GALLARDO. 1986. "Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad)" en, *Actas del II Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Valencia. 1985. pp. 95-105.
- _____. 1999. *La traducción de la variación lingüística*. Monográficos de la revista Hermeneus, 1. Soria: Imprenta provincial de Soria.
- MUÑOZ MARTÍN, Ricardo. 1995. *Lingüística para traducir*. Barcelona: Editorial Teide.
- NEWMARK, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- NIDA, Eugene y TABER, Charles. 1969. "Un nuevo concepto de traducción" en VEGA, Miguel Ángel (ed.). 2004. pp. 351-359.
- NORD, Christiane. 1991. "Scopos, Loyalty and Translational Conventions" en *Target* 3: 1, pp. 91-109.
- _____. 1997. *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- OITTINEN, Riitta. 1993. *I Am Me – I am Other: On the Dialogics of Translating for Children*. Tampere: University of Tampere.
- PASCUA, Isabel. 1998. *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- _____. 2000. *Los mundos de Alicia de Lewis Carrol: estudio comparativo y traductológico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- _____. 2003. Isabel et al. (coords.): *Actas del I Congreso Internacional Traducción y Literatura Infantil*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Anaga.
- PEREIRA, Ana y Lourdes LORENZO. 2002. "Estrategias de traducción de literatura infantil y juvenil y un factor clave: la coherencia" en LORENZO, Lourdes, Ana PEREIRA y Veljka RUZICKA (eds.). 2002. pp. 115-130.

- RUZICKA, Veljka y Lourdes LORENZO (eds.). 2003. *Estudios críticos de traducción de literatura infantil y juvenil: análisis de las traducciones de obras inglesas y alemanas a las cuatro lenguas oficiales de España*. Oviedo: Septem.
- SÁNCHEZ TRIGO, Elena. 2002. *Teoría de la traducción: convergencias y divergencias*. Vigo: Universidade de Vigo.
- SHAVIT, Zohar. 1981. "Translation of Children's Literature as a function of its position in the literary polysystem" en *Poetics Today*, 2: 4. pp. 171-179.
- _____. 2003. "Cheshire Puss, ... Would You Tell Me, Please, Which Way I Ought To Go From Here? Research of Children's Literature – The State of the Art, How Did We Get Here – How Should We Proceed" en FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José, Ana Isabel LABRA CENITAGOYA, Esther LASO Y LEÓN (eds.). 2003. pp. 31-41.
- SIEFER, Elisabeth. 2002. "Entre altavoces, voces altas y voces bajas, la voz en off del traductor. Reflexiones sobre oralidad y traducción" en *Traduic*, Otoño-Invierno 2002. pp. 19-22.
- TOURY, Gideon. 2004. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- VALERO, Carmen. 1995. *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- VALDIVIESO, Carolina (coord.). 1991. *Literatura para niños: cultura y traducción*. Santiago de Chile: Universidad católica de Chile.
- VAN DEN BROECK, Raymond. 1981. "The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation" en *Poetics Today*, 2: 4. pp. 73-87.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.). 2004. *Textos clásicos de Teoría de la Traducción*. Madrid: Cátedra.
- VEISBERGS, Andrejs. 1997. «The Contextual Use of Idioms, Wordplay and Translation» en DELABASTITA, Dirk (ed.). 1997a. pp.: 155-177.

VINAY, Jean Paul y Jean DARBELNET. 1995. *Comparative Stylistics of French and English: a methodology for translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

WARDHAUGH, Ronald. 1998. *An Introduction to Sociolinguistics*. Malden: Blackwell.

ZABALESCOA, Patrick. 2001. "La traducción del humor en textos audiovisuales" en DURO, Miguel. 2001. pp. 251-263.

Gramáticas y diccionarios

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1992. *Diccionario de la lengua española*. 2 vols., 21.ª ed. Madrid: Espasa Calpe.

_____. *Ortografía de la lengua española*. 1999. Madrid: Espasa Calpe.

Collins Cobuild English Dictionary. 1999. London: HarperCollins.

Collins Diccionario Español-Inglés, English-Spanish. 2000. 6ª edición. Glasgow: HarperCollins.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José. 2004. *Ortografía y ortotipografía del español actual*. Gijón: Trea.

Documentos electrónicos

And Then There Were None – Wikipedia, the Free Encyclopedia [online]. Última actualización: 7 de junio de 2005. Fecha de consulta: 18 de junio de 2005. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ten_Little_Niggers>.

BIRMINGHAM LIBRARY SERVICES. *Stories from the Web 8-11 area. Raving Reviews* [online]. UK. Fecha de actualización: 3 de febrero de 2004. Fecha de consulta: 18 de junio de 2005. URL: <<http://www.storiesfromtheweb.org/gallery/reviews/intro.htm>>.

IRELANDSEYE. «Irish Faeries | Banshees» en *Irelandseye.com – The Folklore, History and Tradition of Ireland* [online]. Fecha de consulta: 18 de junio de 2005. URL: <<http://www.irelandseye.com/animation/explorer/banshee.html>>.

ISO. *ISO 690-2. Bibliographic referents to electronic documents* [online]. Ottawa (Canadá). Última actualización: 22 de agosto de 2002. Fecha de consulta: 18 de junio de 2005.

URL: <<http://www.collectionscanada.ca/iso/tc46sc9/standard/690-2e.htm>>.

KELLOG, Michael. *English to French, Italian and Spanish Dictionary – Wordreference.com* [online]. Virginia (Estados Unidos). Fecha de consulta: 18 de junio de 2005.

URL: <<http://www.wordreference.com>>.

MINISTERIO DE CULTURA. *Agencia española del ISBN: Títulos* [online]. Madrid (España). Fecha de consulta: 18 de junio de 2005. URL: <<http://www.mcu.es/bases/spa/isbn/ISBN.html>>.

PENGUIN UK. *Kaye Umansky – Penguin UK Authors – Penguin UK* [online]. Fecha de consulta: 18 de junio de 2005. URL: <http://www.penguin.co.uk/nf/Author/AuthorPage/0,,0_1000032499,00.html>.

PEQUENET. *Pequenet – Canciones - Un elefante se balanceaba* [online]. Fecha de consulta: 18 de junio de 2005. URL: <<http://www.pequenet.com/canciones/elefante.asp>>.

Real Academia Española [online]. España. Fecha de consulta: 18 de junio de 2005. URL: <www.rae.es>.

TUYTUBEBE. *Tuytubebé / Servicios/ Para ti y tu bebé/ Cancionero* [online]. Medellín (Colombia). Fecha de consulta: 18 de junio de 2005.

URL: <http://www.tuytubebe.com/servicios/para_ti_y_tu_bebe/cancionero.htm>.