

NOTAS EN TORNO A LA TRADUCCION DE LITERATURA JUVENIL: EL EJEMPLO DE *MOBY DICK*

Carmen Valero Garcés
Universidad de Alcalá de Henares

In this article two different translations of *Moby Dick* for children are analysed according to two procedures: (a) analysis and comparison of both translated texts one with the other and with the original text, taking into account their systems, and (b) analysis of the context through the structure and the choice of information made by the translator in order to bring out the communicative, pragmatic and semiotic values which influence the translator's decision. The producers' and receivers' motivations and expectations are also discussed.

La traducción de una obra literaria supone un reescribir la obra y esa operación puede llevar consigo una innovación, represión, distorsión de información o cambio de estilo, en suma, una manipulación del texto. La traducción de obras para jóvenes escritas originalmente para adultos lleva consigo una manipulación mayor y más necesaria. Se trata de un caso de adaptación en el que hay una prioridad de intereses por los que el traductor intenta producir un texto adecuado a las expectativas del lector. Si partimos del hecho de que, dependiendo de la orientación básica tomada por el traductor, podemos encontrar diferentes tipos de traducción —traducción centrada en el autor, en el texto o en el lector—, cabría pensar que en el caso de la traducción de obras para jóvenes ésta debería estar centrada en el lector. En este tipo de traducción el autor y el tipo de texto, aunque importantes, pasan a un segundo plano y el interés se centra en la respuesta del lector.

Nuestra tarea a la hora de juzgar una traducción centrada en el lector será, pues, determinar en qué grado y de qué modo el producto se adecua a los intereses del receptor y siempre teniendo en cuenta que el traductor se halla involucrado en una actividad comunicativa

que tiene lugar dentro de un contexto social, que, a su vez, dispone de unos modelos aceptados en cada época y dentro de los cuales se incluye también la literatura (Teoría de polisistema, Even-Zohar, 1979; Toury, 1980).

En el caso que nos ocupa nos enfrentamos a un tipo muy especial de lector. Se habla con frecuencia de “literatura infantil y juvenil”, siendo esta última a la que vamos a hacer referencia, entendiendo como tal “literatura escrita para jóvenes”. Pero dicho término obedece, con frecuencia, más a razones editoriales o consumistas que a la propia realidad, como han demostrado determinados críticos (A. Ellis, J.R. Townsend, Sheila G. Ray, etc.) y entre los cuales Jacqueline Rose ocupa un lugar destacado al dedicar gran parte de su libro *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction* a rebatir tal falacia. Un argumento sólido sirve de introducción:

If Children's fiction builds an image of the child inside the book, it does so in order to secure the child who is outside the book, the one who does not come so easily within its grasp ... Children's fiction sets up the child as an outsider to its own process, and then aims, unashamedly, to take the child in. (1984, 2)

A través de sus palabras vemos como se filtra la figura acechante del adulto (autor, padre, educador o traductor) que ejerce un mecanismo de control sobre aquello que se puede o se debe leer en una edad temprana, influido por el recuerdo de sus gustos juveniles o por las recomendaciones de las listas de lectura elaboradas, con demasiada frecuencia, por las editoriales, ávidas de compradores, que reconocen en el niño un mercado potencial a través de sus padres que son quienes disponen de poder adquisitivo real. En medio de este entramado no es difícil hallar que se han olvidado del propio lector e incluso llegan a catalogar su desarrollo en colecciones y consejos para niños de siete a trece años o de trece a quince, pongamos por caso, cuando es un hecho probado que a un niño puede gustarle un determinado libro a una edad y no necesariamente por ello es válido para todos los demás, quizá, a otro niño le guste al año siguiente o fue el anterior, o quizá no le atraiga nunca. A ello hay que añadir la gran influencia que ejerce cada época en la literatura. Como muy bien apunta Bravo-Villasante (1989, 36): “Dame este libro de literatura infantil, y te diré a qué sociedad y a qué época pertenece”.

El problema no radica sólo en las editoriales. Hay que hablar del autor, del autor de la traducción en nuestro caso. Aun cuando no creamos en la existencia del libro juvenil como obra que nace dirigida a un determinado público y con precisas características, —y más si hablamos de adaptaciones de clásicos— es cierto que existe una literatura que conecta más con el lector joven en función de ciertos rasgos difíciles de sistematizar, pero detectables. Podríamos mencionar la imaginación, la intriga, la aventura y, según Borges, la falta de serenidad unido a una simplificación de estilo, a veces demasiado deliberada, a la ingenuidad sumaria, la planicie de significados o la ausencia de problematismo. Pero todo ello en dosis desproporcionadas lleva al mismo conflicto que se produce en la literatura destinada a los adultos: la lucha entre las obras dignas y el comercialismo. Como señala Bruno Bettelheim (1986, 11), para que una historia mantenga de verdad la atención del niño ha de divertirlo y excitar su curiosidad, pero, a su vez, ha de estimular su imaginación, ayudarle a desarrollar su intelecto y a clarificar sus emociones.

El cumplimiento de estas sugerencias implica por parte del autor, y en nuestro caso del traductor y adaptador y en última instancia del editor, un conocimiento del desarrollo del joven para evitar el doble sentido equívoco que esconde el término “literatura juvenil”: por un lado los educadores (incluidos los padres) que entienden por tal aquella que gusta de joven y, por otro, los que la producen (escritores, traductores y editores) que la definen como aquella que se crea para jóvenes. Ambos puntos de vista reducen y empobrecen el ámbito de la lectura juvenil. “Children’s fiction sets up the child as an outsider to its own process, and then aims, unashamedly, to take the child in”, argumentaba Jacqueline Rose (1984, 2).

Queda todavía otro aspecto a tener en cuenta, la ilustración. Las opiniones son diversas en cuanto a su función. Basta leer las Actas del IV Encuentro de Animadores del Libro Infantil celebrado en Guadalajara en 1988: ¿Hay que servir al texto, al libro o al editor? La respuesta por parte de los ilustradores se plasma en su trabajo, pero en todos los casos se reconoce la importancia de ese otro “elemento” distinto al literario que interviene en el libro juvenil y en mayor medida en el infantil: el de la plástica. Dejaremos para otra ocasión este aspecto que, sin duda alguna, hay que tener en cuenta si perseguimos el beneficio del lector en una época en la que se reconoce el papel importante que desempeña la lectura en su formación, aunque para ello tenga que competir con otros medios audiovisuales en clara desventaja. Como ya señalaba en 1966 la doctora

Joyce Morris (Ellis 1969, 216) es necesario que autores, ilustradores, editoriales y educadores colaboren para hacer más eficaz la lectura. Algo parece haberse conseguido desde entonces. Como punto de referencia cabría citar la obra de Fernando Cendán Pazos (1986) que lleva a cabo un estudio exhaustivo del espectacular desarrollo alcanzando por la edición de libros infantiles y juveniles en España en los últimos cincuenta años.

Nuestro trabajo se centra en una obra considerada clásica dentro del panorama literario junto a *Robinson Crusoe* o *Los Viajes de Gulliver*, pongamos por caso. Son libros escritos originariamente para adultos que han sido posteriormente adaptados para un público juvenil. No vamos a entrar ahora en detalles sobre qué hace que un libro sea considerado un clásico. Ellis (1966) y Tucker (1976) hacen algunas consideraciones al respecto. Pero a ello hay que añadir un aspecto significativo en lo que concierne a su difusión: son libros escritos en su mayor parte en otra lengua y por lo tanto el acto comunicativo depende sobremanera de una traducción que transmita coherente y adecuadamente el mensaje. No se trata de una simple adaptación del clásico para que —falsamente se nos dice— el joven pueda acceder satisfactoriamente al texto. Hay que conseguir una visión lo más fidedigna posible del texto original (TO), omitiendo episodios o simplificando si es necesario, pero sin subestimar la capacidad lectora del receptor. La labor del traductor, como puntualiza Sheila G. Ray (1974, 156), es fundamental porque el joven no es capaz de percibir el perjuicio de una mala traducción.

Es evidente la necesidad de traducir libros para un público ávido de aventuras, intriga o fantasía, pero no es menos evidente la necesidad de una preparación y disposición adecuada del traductor para evitar convertir una gran obra en un galimatías incomprensible para el receptor. Allec Ellis expone este hecho con claridad:

The presence of these books in our libraries and on the shelves of personal collections can do nothing but good in spreading a greater international understanding of the customs and outlook of different countries. It must be remembered, however, that the parts of the original works which reach readers in this country are the plot, the setting and the characters. The style must be the translator's and intangible things like humour may or may not be translatable. In the hands of an indifferent translator a great work will suffer and its hidden truths will be lost to all who are unable to read it in its original tongue. (1966, 199).

No tratamos de poner trabas a su labor. Al contrario, aceptamos plenamente las palabras de Astrid Lindgren (*Babel*, 2, 1969), autora de la tan traducida serie de Pippi Calzaslargas, que admite sin reservas la posibilidad de traducir libros infantiles, reconociendo a un tiempo que el traductor se enfrenta a un mayor número de convenciones y tabúes que en la traducción de otro tipo de obras. Su visión resulta demasiado idealizada, pero no le falta razón cuando comenta: “Sans mes traducteurs, l’enclos serait à jamais resté fermé, j’en ai pleinement conscience. Et je ne verrai pas sur les rayons de ma bibliothèque tous ces titres fascinants: Fifi Brindacier, Pippi Calselunghe, Lina Langsokkur, Pippi Longstockings”. Zohar Shavit (1981, 112), por su parte, considera que el traductor de obras para jóvenes puede tomarse más libertades que el traductor de obras para adultos. A aquel se le permite manipular el texto de diferentes modos (cambiando, ampliando, adaptando, quitando o incluso añadiendo información) con el fin de conseguir un texto apropiado a sus necesidades —necesidades que son marcadas por la sociedad y los principios educativos imperantes en ese momento—, y adaptado a su capacidad de comprensión.

¿Qué características debe poseer, pues, una traducción satisfactoria del texto? ¿Qué principios ha seguido el traductor en sus elecciones en las dos versiones de *Moby Dick* elegidas? ¿Cuáles son los resultados? ¿Podemos hablar de textos comunicativos que se integran dentro del polisistema de la lengua de llegada?

Descendiendo al nivel práctico comencemos por analizar cual es el propósito del traductor en dos versiones de *Moby Dick*: una traducción de José-Félix (Valencia: Edt. Alfredo Ortells, 1980), que denominaremos con las iniciales JF, y otra traducción de López Hipkkis (Madrid: Edt. SM, 1986), que denominaremos con las iniciales LH. Según dichos propósitos habrá una selección de información, una adaptación de vocabulario, así como otros cambios sobre el TO que tendremos que analizar para determinar los valores comunicativos, pragmáticos o semióticos que pudieron influir en su toma de decisiones y cuyo resultado nos llevará a una discusión sobre las expectativas tanto de los productores como de los receptores del TT.

Conscientes de que se trata de una adaptación para jóvenes, nuestra labor será profundizar en el tipo de desviación que se produce con respecto a una traducción íntegra del TO, así como en el análisis del producto final —la edición del libro- para ver en qué grado se lleva a cabo la integración del TT en el polisistema de la lengua traducida.

La primera premisa es que los textos deben ser comunicativos. Según Beaugrande y Dressler (1981, 11), dicho concepto se identifica con los principios de “efficiency, effectiveness and appropriateness”, es decir, conseguir la meta comunicativa en su mayor grado y de la manera más económica posible, así como una adecuación del lenguaje a su contexto. La pregunta será: ¿En qué grado cumplen cada una de las versiones de *Moby Dick* dichos principios? Para dar una respuesta necesitaremos analizar aspectos concretos de la cadena comunicativa autor-traductor-lector.

Comencemos por la selección de información. De todos es conocido el hecho de que la obra de Melville no es únicamente una novela en torno a la historia de una ballena que sirve de fondo a los grandes temas de la muerte y renacer, el pecado o la redención, la predestinación o la libre elección sino que en ella se encierra todo un tratado de cetología. Es precisamente este aspecto el que sufre una mayor reducción o condensación. Pero los años y niveles de lectura son cambiantes; la lucha del capitán Ahab con la ballena blanca fue quizá en nuestra adolescencia la lucha de un ballenero; hoy sabemos que Ahab luchaba también contra Dios, pero *Moby Dick* era y es una gran novela. ¿Qué ocurre con las adaptaciones? En el caso que nos ocupa ambas van precedidas de una introducción sobre el autor y su obra. La obra publicada por la editorial SM se apresura, en la primera página, a desvelar la política a seguir: “La presente versión guarda todo lo que de sustancial hay en la obra, todo lo que la define temáticamente y sus recursos ambientales” (1986, 7). Siguen unas notas sobre el autor en un tono demasiado complejo que nos lleva a pensar en la cuestión del lector y a considerar la falta de compromiso entre el producto y el receptor, disociación bastante común en la traducción y adaptación de obras para jóvenes a menudo farragosas y con supresiones indiscriminadas que las convierten en obras reducidas para adultos, puesto que son éstos quienes las manipulan y se olvidan de proporcionar las claves de acceso a un público distinto al suyo y a su concepción del mundo y dominio del lenguaje. Dicha introducción parece obra de la editorial más que del propio traductor puesto que el cambio de estilo es evidente. Sin embargo la introducción de la Editorial Alfredo Ortells es llevada a cabo por el mismo traductor. No hay una declaración de intenciones y su estilo preludia ya el tono de la obra.

Si atendemos a los valores pragmáticos y semióticos, tendremos que considerar también el elemento plástico. Ambas obras cuentan con una serie de ilustraciones a todo color que hacen más amena su lectura. En la

versión de la Edt. Alfredo Ortells no se menciona al ilustrador y se incluyen ilustraciones a todo color en papel brillante y de tono realista, ocupando toda la página y con una cita textual por la parte de atrás que hace referencia al dibujo. Por el contrario en la versión de SM sabemos que el ilustrador es Angel Esteban, galardonado en más de una ocasión por su trabajo y defensor de la libertad de expresión gráfica en contra de la sumisión al texto, que inserta la ilustración dentro de la misma página en la que hay texto o bien le dedica toda una página, o incluso una doble página con más de una ilustración por capítulo en aquellos que implican más acción, mientras que otros quedan sin ilustrar. Son dibujos menos realistas y en papel mate que sugieren un mayor acoplamiento con el contexto y que son exponente de su filosofía: el ilustrador deberá analizar la narración e ilustrarla de forma que armonice con el texto y evitar redundancias innecesarias (*Atiza* 1988, 12).

En cuanto al contenido de ambas adaptaciones hay diferencias sustanciales. La traducción de JF consta de treinta y dos capítulos más el epílogo, divididos en tres partes: la primera (caps. 1 a 11) centrada principalmente en la comunidad del Pequod y el sistema de mando del capitán Ahab y que recoge los capítulos 1 a 42 del TO. La segunda parte (caps. 12 a 21) en torno a la actividad de un barco ballenero y la pesca de la ballena (caps. 43 a 80 del TO) y la tercera parte centrada en la destrucción del Pequod y la caza de Moby Dick (caps. 87 a 135 del TO). Por el contrario, la versión de LH consta de cincuenta y nueve capítulos a los que, en ocasiones, da título sacado del TO y bajo cuyo encabezamiento suele agruparse la información de varios capítulos, con abundantes supresiones que dejan prácticamente reducido el libro a una novela de aventuras con escaso énfasis en el tratado de cetología y apenas profundizando en ese vocabulario marítimo selecto del que hace gala Melville. Para corroborar dicha afirmación digamos que LH suprime total o parcialmente en torno a cuarenta y ocho capítulos más el epílogo. En total suman aproximadamente ciento cinco páginas. Por su parte JF suprime total o parcialmente dieciséis capítulos que vienen a representar unas cincuenta páginas. Aunque el volumen de las supresiones no es determinante, sí es significativo. Las causas de tal hecho son difíciles de analizar y no siempre son responsabilidad directa del traductor. Son muchos los motivos que pueden llevar a una política de supresión justificada, en este caso, por tratarse de una adaptación para jóvenes; pero son a veces los propios editores los responsables directos (John R. Townsend consideraba en 1979 como la

única definición práctica de un libro para jóvenes, por absurdo que parezca, la de ser un libro que aparece en la lista de lecturas para niños de un editor (1979, 10). A ello cabría añadir los ya tradicionales males por todos aceptados del traductor literario: mala remuneración, escaso tiempo y en muchos casos falta de interés o traducción indiscriminada de obras con cuyo autor no guarda ninguna o poca afinidad, todo ello bajo el nombre de una editorial que, con frecuencia, omite el nombre del traductor, no así el del ilustrador, hecho que se viene repitiendo desde la aparición de la famosa editorial Calleja (1876), la primera editorial verdaderamente impulsora de la publicación de traducciones para niños y jóvenes (Bravo-Villasante 1983, 105-115). Hay que reseñar que este mal no solo afecta a la traducción de obras para jóvenes, sino que tiene un carácter más general, siendo en la última década, me atrevería a decir, cuando se empieza a considerar y mencionar el papel del traductor. No es el caso que nos ocupa, pero no hay que olvidarlo.

En cuanto a la selección de información, digamos que hay una cierta coincidencia entre los capítulos suprimidos o reducidos cuyo contenido se refiere a la descripción, caza y procesamiento de la ballena o a disquisiciones morales o científicas; únicamente los capítulos 68, 69 y 111 del TO son suprimidos por JF y traducidos por LH. Sin embargo JF trata de ser más fiel al contenido del TO a través de las técnicas de reducción, concreción y compensación y sabe captar y reproducir de un modo más fiel el frágil equilibrio de un texto híbrido como es la obra de Melville, entendiendo como tal aquel en el que hay una mezcla de funciones diversas (descriptiva, narrativa, argumentativa) (Beaugrande & Dressler 1981, 184), es decir, cuando un texto se desliza hacia otro tipo de texto con otro propósito diferente sin perder por completo al menos algunas de las propiedades del tipo de TO. JF mantiene la misma intención que Melville, mientras que LH varía ese equilibrio pero se acerca más al lector.

Si entendemos el concepto “discurso” como los diferentes modos de hablar y escribir que lleva a sus participantes a adoptar una actitud particular dentro de un marco socio-cultural, nos encontramos en el punto de partida del análisis de aquellos aspectos que han motivado una elección por parte del traductor, elección léxica, sintáctica o cultural. Iniciemos nuestro recorrido por el tratamiento al que se ven sometidos los nombres propios, tema siempre controvertido y sobre el que no hay acuerdo en tanto en cuanto el nombre conlleva una personalidad y trasladarlo a otra lengua

puede incluir tintes de cambio en su caracterización ante la nueva cultura y contexto social en el que debe ser aceptado. Pero si la traducción ha de ser comunicativa e introducimos voces extrañas, puede romperse la cadena y alejarse del plano pragmático. Newmark comenta al respecto:

Proper names in fairy stories, folk tales and children's literature are often translated, on the ground that children and fairies are the same the world over. The names of heroes of folk tales are not translated if they represent national qualities. A possible method for translating literary proper names that have connotations in the SL is first to translate the word that underlies the proper name into the TL, and then to naturalise it back into a new SL proper name. (1981, 71)

Es el caso del protagonista, el capitán Ajab para LH, mientras que JF prefiere Acab. En 1988, Newmark (1988, 215) alude a la importancia de mantener tanto la imagen como el efecto sonoro en la nueva lengua cuando ello sea posible y las lenguas en contacto tengan alguna similitud. Si no ocurre así, habrá que buscar otra solución que recoja en TL todas las connotaciones implícitas en SL. No es la solución prevista por ninguno de los traductores en aquellos nombres que no tienen equivalente español y se deciden por el calco: Queequeg, Dago, Stubb, etc.. En aquellos nombres con equivalente LH opta por traducir tanto los nombres de los protagonistas como los nombres geográficos o de lugares concretos, directamente, entre paréntesis o con una nota a pie de página como es el caso del apellido Coffin, el nombre del barco Grampus o el gentilicio Manxman. JF traduce igualmente los nombres de los personajes con equivalente. No traduce los nombres de las ciudades e incluso incurre en un error de traducción, o quizá de impresión, al citar la ciudad de Bremen como "Brema". Traduce también los apelativos como "Dough-Boy" por "Buñuelo".

En cuanto al léxico marítimo es la versión de JF la que proporciona al joven lector un abanico más amplio y concreto: a través de sus páginas conocemos lo que es "el calcés" y "la alcántara" mientras que LH prefiere para ambos "cofas". Expresiones como "por la proa", o "se deslizaron a cubierta por estayes y drizas" son traducidas por LH por "se deslizaron a cubierta", o "reducir el velamen" por "acortar las velas", y términos concretos como la verga de la gavia alta, el cairel, el mastelero de juanete, los entremiches, la ballena trincada, correntía o

roñosa, son suprimidos por LH. JF, por el contrario opta por el calco en “canallers” y “brit”, mientras que LH traduce por “canaleros “ y “buit”. A este mayor tecnicismo en JF se une una cierta tendencia a utilizar expresiones cultas que quedarían fuera de las expectativas del lector, hecho que evita LH. Leemos por ejemplo: *terra incognita*, ballena *non-nata*, “del gran orden de los leviatanes *in folio*”, o “uno de esos absurdos adminículos de Sheffield, *multum in parvo*”. Son particularmente interesantes en este punto las consideraciones que hace Z. Shavit (1986, 126) sobre la adaptación del lenguaje en la traducción de obras para jóvenes.

La estructura del TT se ve fuertemente afectada en este tipo de manipulación de un TO, y los cambios llevados a cabo afectan tanto a su formato, según hemos expuesto, como a la estructura sintáctica. Para su evaluación habrá que tener en cuenta las palabras de Hatim & Mason (1990, 190): “The whole matter of structural modifications and the degree to which they are permitted needs to be considered with the text producer’s purpose in mind”. Es decir, se hace necesario *negociar* entre el productor y el receptor todos los aspectos que respondan a esa interdependencia que se establece entre las dimensiones comunicativa, pragmática y semiótica. Veamos algunos de estos aspectos. Si comparamos el párrafo inicial de ambas versiones observamos ya la tónica que van a seguir a lo largo de los diferentes capítulos, con ciertas diferencias:

JF: Llamadme Ismael. Años atrás, no importa cuántos, hallándome con poco o ningún dinero en la faltriquera, y sin nada que me interesara especialmente en tierra, se me ocurrió hacerme a la mar por una temporada, a ver la parte acuática del mundo. Es el sistema que tengo de ahuyentar la hipocondría y restablecer la circulación sanguínea.

LH: Llamadme Ismael. Hace algunos años, cuando me encontraba con muy poco o ningún dinero en el bolsillo y en tierra que no tenía especial interés para mí, se me ocurrió ponerme a navegar, con el fin de conocer los mares del globo terráqueo.

El tono diferente de las palabras de Ismael nos lleva a admitir que el primero elige un modo narrativo que nos recuerda a los narradores de cuentos sirviéndose de la voz “hallándome”, para continuar más apegado al TO. No ocurre así con LH que hace más asequible el texto al lector,

aunque se aleje en mayor grado del estilo del TO. Esta tendencia a la traducción literal es más acusada en JF. Ello le lleva en ocasiones a incurrir en errores de adecuación. Citemos algunos:

1º ejemplo: “This is my substitute for pistol and ball” (TO 12), traducido por JF como: “Es mi sucedáneo del tiro de pistola” (JF 6), y suprimido por LH.

2º ejemplo: “Who’s got some paregoric? He has the stomach ache” (TO 296), traducido por JF como: “No hay quien tenga el paregórico? Me temo que le duele la barriga” (JF c.20), y por LH como: “¿Han visto ustedes a una ballena tan contorsionada alguna vez? Debe de haber perdido el timón” (LH c.39).

3º ejemplo: “Don’t be afraid my butter-boxes!” (TO 299), traducido por JF como: “No temais, latas de mantequilla!”, y por LH como: “No tengais miedo manos de mantequilla!”.

Otro aspecto que quisiera destacar es la conservación por parte de JF de las comparaciones que con cierta frecuencia establece Melville. En la versión de JF leemos, por ejemplo: “una mancha viva no mayor que un hurón blanco”; “virando incesantemente como corceles amaestrados”; “danzaron ... como barritas de canela en una ponchera”; “me picotea el cerebro como pico de halcón”, etc.), comparaciones que sistemáticamente suprime LH.

Las expresiones vulgares que acompañan con frecuencia al discurso de los marineros supone otro punto de distanciamiento entre las dos versiones, y de nuevo se hacen patentes las motivaciones del traductor en su elección: JF evita la supresión sistemática de información que no sea relevante para la acción y trata de ser, en la medida de la funcionalidad que pretende tener el texto, lo más fiel posible al TO, a expensas de olvidar el público al que se dirige. LH, por el contrario, elige un acercamiento más constante al lector a riesgo de supresiones abundantes y no necesarias, un estilo más lineal y simplista y una mayor preocupación por el aspecto pragmático, y la consideración de que se trata de un público diferente en otro contexto social. Recordemos, en este punto, las consideraciones que hacía G. Toury (1980, 140-151) en torno a la aceptación de un texto en la sociedad a la que iba dirigido, al hablar de la traducción al hebreo de obras alemanas para niños. En nuestro caso, podríamos citar como muestra de un acercamiento diferente al texto por parte del traductor los siguientes

ejemplos: “The ungracious and ungrateful dog!” (TO 297), traducido por JF como: “¡Perro maldito e ingrato!”, y por LH como : “¡El ingrato!”; o bien: “There’s a pretty fellow, now. There’s a jackal for je! I well know that these crappoes of French men are but poor devil in the fishery!” (TO 337), traducido por JF como: “¡Vaya frescura! ¡Vaya un chacal! Ya se que estos sapos de franceses son unos pobres diablos como balleneros”, y por LH como: “¡Buena gente! ¡Fijaos que chacal! Ya sé que los franceses entienden poco de esta pesca”. En la traducción de JF encontramos también vocablos como: *mamarracho*, *bastardos*, *perro*, *¡a tu perrera!* (refiriéndose a un marinero), *¡piel blanca!*, *¡sangre de horchata!*, *pendencieros*,...etc., que parecen más aptos de una novela para adultos.

La técnica de la modulación, definida por Newmark como “a variation through a change of viewpoint, of perspective and very often of category of thought” (1988, 88), es más utilizada por LH que por JF como lo demuestra el hecho de que el primero adopta las medidas y pesos a nuestro sistema y el segundo prefiere hablar de pies, galones o yardas, restándole carácter comunicativo a la obra. En aquellos casos en los que JF utiliza dicha técnica, lo hace con éxito aunque nos llama la atención el siguiente translema: “newly arrived from foreign parts” (TO 325), traducido como: “acabado de llegar de Paris” (JF c.22), frente a “un niño recién nacido” (LH 193).

Moby Dick está salpicada de canciones o poemas cortos que suponen otro reto para el traductor. El tema de la naturaleza del discurso poético y el grado de traducibilidad de una lengua a otra ha llenado muchas páginas dentro de la Teoría de la Traducción y no parece haberse llegado a un acuerdo general entre aquellos que abogan por mantener la forma, en detrimento del contenido, y los que adoptan el punto de vista contrario. No vamos a discutir aquí este aspecto, porque alargaría en exceso este trabajo. Pero como apuntan Hatim and Mason (1990, 15), o Z. Zhavit (1986, 11-157) al hablar más concretamente de la traducción de literatura infantil y juvenil, o A. Chaparro (1992, 87-89) al hablar sobre la traducción de Jaime de Ojeda de *Alice’s Adventures in Wonderland* al español, a la hora de criticar una obra traducida lo primero que hay que considerar es el propósito del traductor.

Conociendo la tendencia de cada uno de los traductores, la pregunta es: ¿Coinciden los resultados obtenidos en la traducción de los poemas y canciones del TO con la intención del traductor? JF digamos que prefiere prescindir de la forma y recurrir al texto como hace a lo largo de la obra,

haciendo gala de un vocabulario más selecto, mientras que LH, aun cuando sigue el texto, demuestra una mayor sensibilidad poética y cuida más la forma y la rima. Veamos un ejemplo:

TO: “We’ll drink to-night with hearts as light,
To love, as gay and fleeting
As bubbles that swim, on the beaker’s brim
And break on the lips while meeting” (c. 39).

JF: “Bebamos esta noche
con ánimo ligero
y amemos tan alegres
cual burbuja irisada
que del borde del vaso
estalla entre los labios” (cap. 10):

LH: “Esta noche brindaremos con ligeros corazones
por lo alegre y pasajero que es amar,
cual burbujas que se forman en el borde de la copa
y revientan en los labios al tocar” (cap. 19).

Las notas a pie de página o explicaciones en el texto es un recurso utilizado por ambos traductores, aunque no con excesiva profusión y en momentos diferentes. Frecuentemente son explicaciones a términos concretos. JF comenta lo que es “tomahawk”, el tope de un barco, un “wigwam”, o añade un comentario a pie de página sobre la gestación de los cachalotes, nota de Melville que encontramos en el TO, pero que LH suprime, aunque introduce ciertas explicaciones sobre determinadas calles, explica el significado de Vineyard, Grampus, Town-Ho, o una nota explicativa sobre “the Season-on-the Line”, así como el significado de las ocho campanadas en un barco. Podríamos deducir que son los objetivos que se ha marcado el traductor los que determinan esta selección de información. Retomando la apreciación hecha anteriormente sobre las tres condiciones que debe cumplir un texto traducido y teniendo en cuenta las consideraciones previas sobre las características de la literatura juvenil, digamos que esa intención comunicativa del productor debe hacerse palpable a través de un equilibrio entre los principios de eficacia (conseguir la máxima transmisión posible de contenido relevante o cumplimiento de la meta comunicativa propuesta) y eficiencia (conseguirlo del mejor modo posible con el mínimo esfuerzo en el proceso por parte del receptor), para lo cual se requerirá un uso del lenguaje apropiado dentro de ese discurso.

La cuestión, siguiendo las palabras de Hatim y Mason (1990, 93), podría plantearse del siguiente modo al decidir la información que se va a incluir en el texto y la que se va a dar por supuesta: “Is the gain in effectiveness sufficient to warrant the extra processing effort involved?”

En cuanto al aspecto estilístico cabría reseñar un estilo más cuidado y un vocabulario más selecto en la versión de JF, frente a una mayor planicie de significados y falta de un vocabulario especializado en la versión de LH, como se detecta ya en las primeras líneas de ambas adaptaciones y a las que ya hemos hecho mención anteriormente.

Concluiremos diciendo que la información seleccionada depende del propósito del traductor y en este sentido podemos juzgar la adecuación de dicho propósito con el fin conseguido. En ambos casos hay un cierto equilibrio entre dichos conceptos, pero nuevas cuestiones se nos plantean. Si consideramos que en la traducción y adaptación de textos para jóvenes debe primar un tipo de traducción orientada hacia el público, el breve recorrido por ambas versiones denota un mayor acercamiento a dicho principio de LH. Por el contrario, JF parece guiarse más por el principio de una traducción orientada hacia el texto lo cual deriva en una mayor cantidad de información, un estilo más cercano al autor y un deseo de producir un efecto en el lector del TT similar al lector de TO, aunque se aleje del tópico de “escribir para jóvenes”. El tratamiento del elemento plástico es también diferente como ya hemos reseñado y en este punto es la edición de SM la que parece lograr un mayor acercamiento al lector.

En conclusión, la falta de comprensión y unos principios reguladores y claros de las características de la literatura juvenil por parte del productor de un texto traducido hace que los lectores sean olvidados con frecuencia y su lectura resulte incomprensible y carente de motivación precisamente, cuando desde el descubrimiento del “niño” a finales del siglo XVIII, se reconoce cada vez más la importancia de la lectura en su aprendizaje. Ello lleva a que muchas adaptaciones de clásicos sean farragosas y llenas de supresiones indiscriminadas, y, en el caso de obras para adultos adaptadas para niños, se cae con frecuencia en el tópico de la necesidad de leer a los “clásicos”, y dichas obras acaban siendo libros que compra el adulto para el joven y que, quizá, ya no sirven hoy en día. Algunas de estas obras han tenido mayor fortuna que otras al ser llevadas a la pequeña pantalla, al cine, grabadas en casetes, o bajo la forma de comics. *Moby Dick* podría ser un ejemplo. En el caso que nos ocupa, no nos atreveríamos a hablar de una mala adaptación,

pero, tras el análisis llevado a cabo, cabrían reseñar, a modo de conclusión, algunos aspectos relevantes: JF lleva a cabo una cuidada selección de información, con un estilo cuidado, pero no podemos decir lo mismo en cuanto a su acercamiento al público. LH, por su parte, permanece más atento a su audiencia, lo que le lleva, en cierta medida, a subestimar su capacidad de comprensión en cuanto al léxico utilizado, aunque ello no le otorga el derecho a supresiones abundantes que le impiden dotar al lector de versiones fidedignas en la medida de lo posible. Son dos ejemplos de adaptación de literatura juvenil en los que se produce una disociación entre el producto y el receptor. La tarea por cumplir es ardua. El traductor debe ser consciente de su doble y difícil trabajo: comprender el contexto social al que va dirigido y enfrentarse con los problemas de la traducción literaria. Concluyamos con unas palabras de M.G. Rose (1988, 34):

In any event, among the *dramatis personae* of author, interpreter, translator, receiver, the alliances are different. Different alliances mean different products, and different products require different processing.

El reto será, pues, llegar a los jóvenes, para, a continuación, poder establecer algún tipo de alianza entre todos los elementos que intervienen en el proceso de dicha actividad y en la posterior aceptación del producto.

OBRAS CITADAS:

- Atiza. *Boletín informativo de literatura infantil y juvenil*. 1988. Guadalajara: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Bettelheim, Bruno. 1986. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducido por Silvia Furio. Barcelona: Edt. Crítica. Grupo Grijalbo. 1ª edc. 1977. Título original: *The Uses of Enchantment. The Meanings and Importance of Fairy Tales*. Harmondsworth: Peregrine, 1976.
- Beaugrande, Robert de, and Dressler, W. 1981. *Introduction to Textlinguistics*. London: Longman.
- Bravo-Villasante, Carmen. 1983. *Historia de la literatura infantil española*. Madrid: Doncel, 4ª edc.
- . 1989. *Ensayos de literatura infantil*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

- Cendán Pazos, Fernando. 1986. *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*. Madrid: Ediciones Pirámide y Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Chaparro, A. 1992. "What do you mean by that?: Jaime de Ojeda's Spanish Translation of Alice's Adventures in Wonderland". *Lenguaje y Textos* 2: 87-89.
- Ellis, Allec. 1966. *How to find out about Children's Literature*. London: Pergamon.
- . 1968. *A History of Children's Reading and Literature*. London: Pergamon.
- Even-Zohar, Itmar. 1979. "The Polysystem Theory". *Poetics Today* 1: 287-310.
- Hatim, Basil and Mason, Ian. 1990. *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- Lindgren, Astrid. 1969. "Traduire des livres d'enfant, est-ce possible?" *Babel* 2: 97-99.
- Melville, Herman. 1967. *Moby Dick or the White Whale*. New York: Norton and Company.
1980. *Moby Dick*. Traducido por José Félix. Valencia: Edt. Alfredo Ortells. Colc. Clásicos de Juventud.
- . 1986. *Moby Dick*. Traducido por López Hippkis. Madrid: Edt. SM. Colec. La Ballena Blanca.
- Newmark, Peter. 1981. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon.
- . 1988. *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall International
- Ray, G. Sheila. 1970. *Children's Fiction. A Handbook for Librarians*. Leicester: Brockhampton Press.
- Rose, Jacqueline. 1984. *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction*. London: Macmillan.
- Rose, M. Gaddis. 1988. *Translation Perspectives, IV. Selected Papers, 1986-1987*. Suny-Binghamton: State University of New York Press.
- Shavit, Zohar. 1981. "Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem". *Poetics Today* 2:4, 171-179.
- . 1986. *Poetics of Children Literature*. Athens, Georgia: U. of Georgia P.
- Toury, Gideon. 1980. *In Search of a Theory of Translation*. Tel-Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Townsend, John R. 1974(1965). *Written for Children*. Harmondsworth: Pelican.
- . 1979. *A Sounding of Storytellers*. London: Penguin.
- Tucker, Nicholas. 1976. *Suitable for Children? Controversies in Children's Literature*. Berkeley: U. of California P.