

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**

Trabajo de Fin de Grado

La ficción *crossover* y su traducción:

la obra de Roald Dahl como ejemplo

Elisa Hernández Sánchez

Carlos Fortea Gil

Salamanca, 2012

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
1. ROALD DAHL EN EL MARCO DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL	3
1.1 Biografía y bibliografía del autor	3
1.2 La recepción de la obra de Roald Dahl en España	7
1.3 Roald Dahl como escritor de <i>crossovers</i>	8
2. DEFINICIÓN DE <i>CROSSOVER</i> Y CONSIDERACIONES PARA SU TRADUCCIÓN: LA OBRA DE ROALD DAHL COMO EJEMPLO	12
2.1 Definición del concepto de <i>crossover</i>	12
2.2 Consideraciones para la traducción de un <i>crossover</i>	15
2.2.1 Transgresión en el lenguaje	16
2.2.2 Transgresión en los aspectos culturales e intertextuales.....	21
2.3 Las obras de Roald Dahl como ejemplo de <i>crossover</i>	24
2.3.1 El lenguaje transgresor de Roald Dahl	26
2.3.2 Aspectos culturales e intertextuales transgresores en Roald Dahl	30
3. MUESTRAS DE TRANSGRESIÓN EN <i>CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY</i>	36
3.1 Transgresión en el lenguaje	37
3.1.1 Léxico y estilo	37
3.1.2 Tono y temas tabú	40
3.1.3 Coloquialismos y palabras malsonantes	43
3.2 Transgresión en los aspectos culturales e intertextuales	44
3.3 El elemento transgresor definitivo: los Oompa Loompas	47

CONCLUSIONES	50
BIBLIOGRAFÍA	53
ANEXO 1: RELACIÓN DE TRABAJOS DE ROALD DAHL	i
ANEXO 2: RELACIÓN DE LIBROS DE ROALD DAHL PUBLICADOS EN ESPAÑA ...	ix
ANEXO 3: PÁGINAS QUE ILUSTRAN LAS DIFERENCIAS ENTRE LAS DOS VERSIONES DE <i>CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY</i>	xiv

INTRODUCCIÓN

Los libros capaces de romper barreras generacionales están experimentando un gran auge en los últimos años. Las editoriales centran una parte importante de sus esfuerzos en encontrar los llamados *crossovers*, historias de apariencia juvenil con las que pueden seducir también a los lectores adultos. A medida que este fenómeno literario se va asentando en los mercados, aumentan también poco a poco los estudios acerca de sus rasgos específicos. En este sentido, el enfoque traductor puede resultar muy interesante, no solo para establecer pautas sobre su traducción, sino también para contribuir a la definición de las características de este tipo de textos.

A pesar de haberse popularizado en las últimas décadas, los *crossovers* no son un fenómeno nuevo. La clasificación de libros recientes, como *Harry Potter* o *His Dark Materials*, en este género parece obvia, pero no siempre es tan clara con obras clásicas que presentan las mismas características, por ejemplo *Le Petit Prince* o *Alice's Adventures in Wonderland*. Durante mucho tiempo se han incluido dentro del ámbito de la literatura infantil y juvenil (en adelante, LIJ) títulos que, si bien contravenían las normas del género y tenían muchos problemas con la crítica, tampoco terminaban de encajar en la categoría de «literatura para adultos». Hoy en día, el *crossover* ofrece una solución en la clasificación de todas esas novelas que parecían dirigirse a niños y, al mismo tiempo, funcionaban en el mercado de adultos.

En el presente trabajo vamos a aproximarnos a este fenómeno con un doble objetivo: por un lado, intentar demostrar que muchas de las obras tradicionalmente consideradas literatura para niños pertenecen en realidad a este género; y por otro, tratar de identificar

qué aspectos de los *crossovers* interfieren en la tarea del traductor. Para tales fines, vamos a partir de la obra de Roald Dahl (un escritor ampliamente reconocido como autor de LIJ), aunque recogeremos también muestras de conocidos *crossovers*. Vamos a seguir un enfoque teórico-práctico, pero en ningún caso es nuestra intención juzgar los ejemplos que recogemos. Resulta sencillo criticar una traducción cuando ya se sabe que se trata de un *crossover*; lo difícil es identificar los rasgos de estos textos antes de conocer su repercusión en el mercado. Nuestro propósito es ayudar a arrojar luz sobre esos elementos característicos, aún poco definidos, para facilitar la labor del traductor ante este tipo de encargos.

En el primer apartado nos centraremos en contextualizar la obra de Roald Dahl. Después intentaremos definir el concepto de *crossover* y establecer sus particularidades más significativas, haciendo hincapié en aquellas relevantes para el traductor. Trataremos también de localizar todos esos rasgos en la obra del escritor galés y analizar las soluciones que los traductores de sus novelas han propuesto. Por último, articulamos el tercer capítulo en torno al estudio de una de sus historias más conocidas, *Charlie and The Chocolate Factory*, con el que pretendemos demostrar que los rasgos de *crossover* no son aislados ni fortuitos en las obras de Dahl.

Finalmente, queremos hacer notar antes de comenzar que, como las distintas editoriales españolas en ocasiones han traducido de manera diferente los títulos de Roald Dahl, en este trabajo se ha decidido citar todos los libros en su lengua original. Del mismo modo, para evitar las continuas matizaciones culturales, a efectos de este texto, se utilizan los conceptos «inglés» y «español» para hacer referencia a todo el ámbito anglófono e hispanohablante respectivamente.

1. ROALD DAHL EN EL MARCO DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

1.1 Biografía y bibliografía del autor

Roald Dahl es uno de los grandes escritores contemporáneos británicos. Su nombre es conocido en todo el mundo y no son pocos los autores que han escrito sobre su vida, ya sea en recopilaciones bibliográficas –como hizo Philip Howard para el *Oxford Dictionary of National Biography* (2004)– o en prólogos e introducciones de sus libros –como es el caso de Wendy Cooling en una edición de *Tales of the Unexpected* (1979)–. Sin embargo, quizás las revelaciones más importantes, y sobre todo las más interesantes para comprender su obra, procedan de sus relatos autobiográficos: *Boy – Tales of Childhood* (1984), *Going Solo* (1986), y otras tres publicaciones póstumas.

Como no podría ser de otro modo, Roald Dahl narra la historia de su vida a modo de cuento. Él mismo insiste en las primeras páginas de *Boy – Tales of Childhood* en que el libro no es una biografía, sino una serie de sucesos y anécdotas que le ocurrieron a lo largo de su infancia y juventud. Sin embargo, como se ha dicho anteriormente, los datos que aquí facilita el autor tienen gran trascendencia en su obra, puesto que en muchas ocasiones le sirvieron de inspiración. Por ejemplo, habla de su fascinación por los dulces desde muy pequeño y de sus visitas a la tienda del pueblo para que le dieran muestras gratuitas de tabletas de chocolate Cadbury. Cuenta también cómo soñaba con convertirse en investigador industrial para esa compañía, ideas que inspiraron uno de sus mayores éxitos, *Charlie and the Chocolate Factory* (1964).

Roald Dahl nació en 1916 en Llandaff, un pequeño pueblo cerca de la capital galesa, y murió en Oxford a los 74 años. Hijo de padres noruegos, desde muy joven se interesó por la lectura; se inició con los cuentos de Beatrix Potter y A.A. Milne y pronto conoció también a otros «grandes cuentacuentos que han tenido gran influencia en su obra, como Somerset Maugham, Rudyard Kipling o Damon Runyon» (Cooling, 2000 en Dahl, 2012). Dahl fue un aventurero, a los veinte años empezó a trabajar para la empresa Shell Oil, con la que viajó a Tanzania y posteriormente a África. Allí le sorprendió la Segunda Guerra Mundial, en la que participó como piloto de aviación en el bloque de los aliados. Fue abatido en combate y tuvo que estar seis meses hospitalizado. En 1953 se casó con una actriz estadounidense y se mudó a Nueva York, donde despegó su carrera como escritor.

Fue un artista prolijo e hizo incursiones en todos los géneros: novela, poesía, teatro, guiones cinematográficos, etc. (ver anexo 1). No obstante, siempre mostró especial predilección por el relato corto. Su primera obra, *A piece of Cake* (publicada como *Shot Down Over Libya* en 1942), era solo una historia sobre anécdotas de guerra con fines propagandísticos, pero sirvió para preludiar su talento y la buena acogida que iba a tener por parte del público. Aún mejor se recibió la segunda, *The Gremlins* (1943), también con el trasfondo de la guerra, aunque en esta ocasión destinado ya a los que tradicionalmente se han considerado sus lectores idóneos, los niños.

Pese a que durante mucho tiempo se ha querido ver a Roald Dahl como un consagrado escritor de LIJ que hizo pequeñas incursiones en la ficción para adultos, su primer premio le llegó por un relato que nada tiene que ver con los cuentos: *Someone like you* (1945). De hecho, la crítica del momento siempre se mostró mucho más receptiva con

sus historias para adultos. Las desavenencias con el autor empezaron en 1961, cuando publicó su primera gran obra de LIJ, *James and the Giant Peach*. Por aquel entonces ya gozaba de cierta fama entre los más mayores por sus relatos cortos, y con esta novela supo encandilar de igual modo al público juvenil. Sin embargo, la crítica de LIJ, que según Marisa Fernández López (1998:33) en la década de los 60 en Estados Unidos estaba en manos de los bibliotecarios, se manifestó en contra de la obra por «la presencia de personajes grotescos junto con un lenguaje hiperbólico violento» (Fernández López, 1998:33). Esos personajes anárquicos e impredecibles aparecían también en sus cuentos para adultos, incluso con mayores niveles de crueldad, pero lo que resultaba fascinante para la literatura de adultos no parecía encajar con las teorías didácticas y moralizantes de la LIJ del momento.

Roald Dahl nunca mostró cualidades diplomáticas y eso lo llevó a enzarzarse en varios conflictos con la crítica. En cierta ocasión la escritora Eleanor Cameron publicó un artículo en una prestigiosa revista de crítica de LIJ en el que consideraba la novela *Charlie and the Chocolate Factory* «sádica, violenta y pobre en lo textual, sin entrar a fondo en aspectos racistas como la presencia de los Oompa Loompas» (1972, cit. en Fernández López, 1998:34). Dahl respondió de manera poco afortunada y, como consecuencia de la presión social, tuvo que publicar una nueva versión revisada; así los Oompa Loompas dejaron de ser pigmeos africanos y se convirtieron en *hippies* de largas melenas rubias. Del mismo modo, el director Mel Stuart tuvo que modificar el título de la obra en 1971 para su adaptación cinematográfica por «la creciente influencia de los grupos antirracistas»¹ (Fernández López, 1998:34).

¹ «Charlie» en *slang* afroamericano se utiliza para designar a cualquier hombre blanco. La película finalmente se tituló *Willy Wonka and the Chocolate Factory*.

También se ganó la enemistad de algunos grupos feministas por la obra *The Witches* (1983). Su editor en aquel momento, Stephen Roxburgh, le aconsejó que diera más importancia a la abuela del protagonista para que las críticas de LIJ no se sintieran identificadas con las únicas mujeres importantes de la obra: brujas horribles y calvas. Dahl accedió al cambio y, aún así, no pudo evitar la controversia. Se podría decir que la única obra de Roald Dahl plenamente aceptada por la crítica fue *Matilda* (1988), prácticamente la última que escribió.

La literatura «para niños» de Roald Dahl resultaba inadmisibile para el sector editorial porque se apartaba de la norma en LIJ; pero es precisamente eso lo que lo catapultó a la fama e hizo que tuviera tantos seguidores. Tal como afirma Carmen Fernández (1998:14), una de las razones de su buena acogida –antes y ahora– es que:

«Sus historias parten siempre de lo cotidiano para transportar a éstos [los lectores] al mundo de fantasía donde los adultos son ridiculizados y los niños son los héroes y, por supuesto, todo eso lo consigue a través del humor».

La literatura juvenil llegó al mundo anglosajón en el siglo XIX como un género secundario y poco considerado, salvo por pequeñas excepciones. Roald Dahl revolucionó el concepto de LIJ y propició el cambio de actitud de la crítica tradicional, que hasta entonces apenas reparaba en este género. Sus argumentos crueles y sus personajes revolucionarios le valieron la crítica de los adultos y la constante revisión de sus textos, pero también lo encumbraron en todo el mundo entre el público de todas las edades.

1.2 La recepción de la obra de Roald Dahl en España

Ante el fulgurante éxito que los libros de Dahl tenían en el mercado anglosajón —«en la década de los ochenta, solo en Reino Unido había vendido más de once millones de copias» (Fernández López, 1998:36)—, las editoriales de otros países comenzaron a pensar en incorporar esas historias tan irreverentes a sus catálogos. Sus libros se han traducido a casi todas las lenguas y los traductores parecen haber hecho un buen trabajo, pues «han conseguido que funcionen dentro de su cultura de la misma forma que ha funcionado en la del texto fuente» (Fernández Martín, 1998:14). Así Marisa Fernández López (1998:36) afirma que se ha convertido en uno de los autores de LIJ preferidos en países que nada tienen que ver con la cultura británica, como Israel o Noruega.

En el panorama español, la aparición de la obra de Roald Dahl se remonta a la década de 1970, coincidiendo con un cambio en la política editorial de nuestro país similar al que impulsó el galés en el género de la literatura juvenil. A día de hoy se encuentran ejemplares de sus historias más importantes en todas las lenguas oficiales; son varias las editoriales que se reparten sus títulos, aunque la mayoría se encuentran en las colecciones infantil y juvenil de Alfaguara, con un total de veintiún títulos distintos en castellano (ver anexo 2). Sin embargo, hasta que esta casa editó *Fantastic Mr Fox* (1970) en 1977 y *Charlie and the Chocolate Factory* un año después, Dahl apenas era conocido en nuestro país.

Como ya se ha indicado, la importación de sus relatos coincide con un cambio en la manera de afrontar el tratamiento de los textos extranjeros por parte de las editoriales españolas. A nivel macrotextual, se respetó la estructura y las historias se concibieron

como textos en interacción con las imágenes, por lo que se mantuvieron las ilustraciones de Quentin Blake (aprobadas por el propio Roald Dahl). La conservación de otros recursos, como la rima o los adjetivos en cascada que aparecen en *Charlie and the Chocolate Factory*, resultó algo más problemática, pues las soluciones propuestas no conseguían el mismo efecto debido a las diferencias formales entre ambos idiomas.

En el plano microtextual, hubo incluso menos dificultades que en el mundo anglosajón. Por las circunstancias de la sociedad española en la década de 1970, no fue necesario llevar a cabo las depuraciones de contenido que se habían producido en Estados Unidos y Reino Unido: los Oompa Loompas siguieron siendo pigmeos africanos en las ediciones españolas. Como señala Marisa Fernández (1998:37), incluso se acentuaron algunos comportamientos socialmente reprobables –como el machismo de algunos personajes– y la crítica española, lejos de condenarlo, pareció estar conforme. Fernández recoge uno de los ejemplos más claros de *Fantastic Mr Fox*:

Texto Origen	Texto Meta
‘You stay right where you are my darling’, said Mr Fox. ‘We can handle this by ourselves’.	«Pues claro, amor, no faltaría más...», dijo solícito don Zorro. «Tú te quedas aquí, descansando... ¡Esto es cosa de hombres!».

1.3 Roald Dahl como escritor de *crossovers*

Tradicionalmente se considera a Roald Dahl un escritor de LIJ; de hecho, muchos autores han señalado su habilidad para hablar directamente a los jóvenes lectores. Sin embargo, en el presente trabajo se pretende demostrar que no existen unas fronteras tan claras entre sus relatos para pequeños y sus títulos para mayores. Como afirma Wendy

Cooling (2000 en Dahl, 2012), más bien «representa algo así como un puente entre los cuentos para niños y aquellos para adultos».

En el mundo editorial, la literatura infantil se considera un género (o más bien subgénero) canónico, poco innovador y con estrictas normas predefinidas; por eso desde la perspectiva adulta resulta de menor valor e interés. Sin embargo, ha quedado claro en los epígrafes anteriores que los libros de Roald Dahl son irreverentes, transgresores y están lejos de adaptarse a los convencionalismos de la LIJ, especialmente en la línea que esta seguía entre las décadas de 1960 y 1980.

Göte Klingberg (1986, cit. en Oittinen, 2005:112) señala el sexo, la violencia, los malos modales y las faltas de los adultos como temas tabú en la literatura infantil. También Zohar Shavit (1986:28) reflexiona sobre este tema y menciona tres normas al escribir para niños: el tono cuidado, la presencia de pautas sociales asumidas y la ausencia de hechos inadecuados. Afirma que se rechaza la violencia y la información desagradable, y se evita tratar la muerte de manera directa. Por su parte, Alan Brown (2007:163) identifica el estilo sofisticado, el contenido sexual y los finales trágicos con la literatura para adultos.

Si se analizan las obras «para niños» de Roald Dahl, se descubre que efectivamente contravienen la mayoría de normas o tabúes citados por estos autores. Por ejemplo, los padres de Matilda no parecen ser ningún modelo de conducta ni de buenos modales cuando dejan sola en casa a su hija de cuatro años o le dicen frases como: «*That's because you're an ignorant little twit*²». La violencia y las faltas de los adultos también

² [Traducción propia] «Eso es porque eres una estúpida pequeña imbécil».

quedan perfectamente reflejadas en *Charlie and the Chocolate Factory* con las sádicas intervenciones de Willy Wonka, especialmente hacia los Oompa Loompas, y las borracheras de estos últimos a base de caramelos de ginebra con tónica o de whisky con soda. En *Tales of the Unexpected* aparece el tema de la muerte, aunque sea de manera humorística, cuando una mujer mata a su marido con la pata de un cordero. En *The Witches* recurre a lo que podríamos llamar un final trágico, puesto que el protagonista convertido en ratón no vuelve a su condición humana; y en *The BFG* (1982) habla con total naturalidad de temas escatológicos como la expulsión de gases, para la que llega incluso a recomendar una bebida.

El tono de la mayoría de sus relatos resulta irreverente y está claro que su estilo no pasa inadvertido ante ningún lector adulto. De hecho es poco probable que la cantidad de referencias intertextuales a poemas de Edward Lear y Hilaire Belloc en *James and the Giant Peach* o las largas listas de grandes escritores de la literatura mundial en *Matilda* pretendan acercar al joven lector a estas obras.

«Dahl usa la doble direccionalidad acercándose al adulto no por la vía de adopción de principios de tipo didactista o moralizante, lo habitual en LIJ, sino a través de copiosas referencias culturales» (Fernández López, 1998:38).

Éstas pueden ser explícitas, como en la relación de lecturas que aparece en *Matilda*, o implícitas, como sucede en *Charlie and the Chocolate Factory* con los poemas satíricos a modo de parodia del *Der Struwwelpeter* de Heinrich Hoffman.

Además, en la mayoría de sus obras (salvo en *The Witches*), utiliza un narrador en tercera persona que se muestra cercano al joven lector. Se trata de un narrador adulto, que conoce las reglas del juego, utiliza un vocabulario muy cuidado y mantiene un

cierto distanciamiento. De esta manera consigue una figura aceptable para el público adulto, y aceptado por los niños, que lo identifican con el narrador de cuentos tradicional.

La ubicación de un libro dentro de la categoría de «literatura infantil y juvenil» tiene mucho que ver con la concepción que se tiene de la infancia, y desde siempre ha habido cierta ambigüedad sobre cómo percibimos la cultura de los niños. Algunos autores, como Patricia Martín Ortiz, opinan que Dahl utiliza el absurdo y el disparate como recursos satíricos para atraer la atención del lector infantil y brindarle así «la posibilidad de enfrentarse en cierto modo al mundo adulto de los convencionalismos y las normas sociales» (Martín, 2002:205). Sin embargo, tampoco sería descabellado entender el humor corrosivo del escritor galés como un guiño a los mayores, un signo de *crossover* que ofrece más de un tipo de interpretación. Al igual que los libros para adultos, los cuentos infantiles se pueden leer con diferentes intenciones: recreativa, estética, etc. Algunos incluso permiten una visión crítica al plantear ciertas cuestiones algo más elevadas. Las historias de Roald Dahl encajan dentro de este tipo de obras con un nivel menos exigente para niños y otro más refinado para los adultos.

2. DEFINICIÓN DE *CROSSOVER* Y CONSIDERACIONES PARA SU TRADUCCIÓN:

LA OBRA DE ROALD DAHL COMO EJEMPLO

2.1 Definición del concepto de *crossover*

Parte del éxito de los grandes autores de *bestsellers* como J. K. Rowling, Philip Pullman, David Almond o Cornelia Funke radica en que sus obras son ambivalentes, llegan tanto a jóvenes como a adultos. Según Rachel Falconer (2009:24), más de la mitad de los títulos que recoge la lista de los cien libros con más éxito entre el público adulto podrían clasificarse como obras para niños.

En la actualidad, se consideran *crossovers* todas aquellas obras de LIJ que presentan el elemento de atracción necesario para destacar también en el mercado de adultos. Linda Newbery (2007:170) sitúa su *boom* en el año 2005 aunque, al igual que otros muchos autores, reconoce que no se trata de ningún fenómeno nuevo. Para Marisa Fernández (1998:31), su origen se encuentra en el siglo XIX, cuando las editoriales se dieron cuenta del mercado que generaba el folletín para adultos e intentaron crear un fenómeno similar para jóvenes, en el que incluyeron «todas aquellas obras que habían quedado fuera del canon de la LIJ debido a las agudas críticas». *Winnie the Pooh*, *Le Petit Prince*, *The Hobbit*, o *Alice's Adventures in Wonderland* son algunos de los ejemplos más conocidos que Zohar Shavit (1986:66) cita como textos ambivalentes con dos niveles de lectura.

Rachel Falconer (2008:1) definió el concepto de *crossover* en una conferencia en Newcastle de la siguiente manera:

«The product of a time-jumbled age in which old men like Harrison Ford and Sylvester Stallone are still playing action heroes while children like Christopher Paolini are becoming best-selling authors³».

Para ella se trata de un fenómeno social que responde a las características de la era virtual: las fronteras entre las etapas de la vida se han difuminado, los adultos aspiran a valores de la cultura juvenil y los niños maduran más rápido. Muestra de esto son todos los neologismos que ubica en la cultura anglosajona para definir a los nuevos grupos sociales: *tweenagers* (preadolescentes), *thresholders* (veinteañeros con crisis existenciales prematuras), *boomerangers* (treintañeros que regresan al hogar familiar), *kiddults* o *adultescents* (adultos que siguen viviendo con sus padres), etc. Parece haber una continuidad entre la infancia y la madurez, o más bien, una indeterminación temporal.

Tradicionalmente los adultos han ejercido una gran autoridad sobre los niños en lo que a la LIJ respecta, puesto que están presentes «desde la creación de la obra hasta que llega a manos del joven lector» (Barrios, 2011:60). Sin embargo, Rachel Falconer (2009:102) considera que la relación entre mayores y niños está cambiando, se está convirtiendo en un diálogo de iguales. Las empresas se orientan a una imagen más juvenil y, por primera vez, la revolución (en este caso la de Internet) está en manos de los jóvenes, que asimilan los conceptos tecnológicos más rápidamente. Los adultos ya no son los responsables del impulso de la sociedad y, para reivindicarse, muchas veces se ven obligados a mostrar comportamientos y actitudes juveniles. Quizás sea esta la razón por la que, como en otros ámbitos, empiezan a acercarse a la ficción infantil y juvenil contemporánea, la cual, por su parte, recoge la indeterminación temporal del momento.

³ [Traducción propia] El producto de una época de confusión temporal en la que hombres mayores como Harrison Ford y Sylvester Stallone siguen interpretando héroes de acción mientras niños como Christopher Paolini se convierten en autores de éxito.

Pese a todo esto, no debe identificarse el *crossover* con literatura que no encaja dentro de ningún formato preestablecido. Es cierto que resulta difícil catalogar este tipo de ficción, y que muchos de estos importantes éxitos de ventas entre niños y adultos en su día se consideraron de escaso valor comercial, por no tener un género atractivo o no estar dirigidos a un público determinado; tal fue el caso de la saga *Harry Potter* o de *The Boy in the Striped Pyjamas*. Sin embargo, este fenómeno sí tiene unas características propias:

«Children's fiction crosses over to adult reader as a result of two factors: some quality in the text itself and some quality in the reader which makes us newly receptive to children's literature⁴ (Falconer, 2008:3)».

Por tanto, una vez aceptado el *crossover* como género autónomo con rasgos específicos, el debate se centra ahora en establecer esas «cualidades/calidades» de las que habla Falconer: se intenta descubrir qué aspectos permiten que un texto se dirija por igual a dos franjas de edad tan distintas.

Durante un tiempo se consideró la temática fantástica como criterio de inclusión, especialmente a raíz del gran éxito de series como *Harry Potter* o *His Dark Materials*; sin embargo, ejemplos como *The Boy in the Striped Pyjamas* demuestran que el gusto de los adultos por este tipo de novelas no se limita a la fantasía. La ficción *crossover* fomenta las variaciones de perspectiva y eso hace que aumente la conciencia del lector sobre los cambios que experimenta. Por este motivo, en la actualidad, autores como Rachel Falconer (2009:29) o Linda Newbery (2007:171) apuntan a la idea de

⁴ [Traducción propia] La ficción para niños pasa al lector adulto como resultado de dos factores: una cierta calidad en el propio texto y alguna cualidad en el lector que nos hace receptivos por primera vez a la literatura infantil.

transgresión como elemento identificativo del *crossover*. Normalmente se centran en el contenido (la violación del umbral temporal, como en *His Dark Materials*, o del físico, como en *Tintenwelt*), aunque plantean también cierta transgresión en el plano formal, por ejemplo en lo que atañe al léxico, el tono o las estructuras gramaticales. Es precisamente en este aspecto donde la discusión entronca con el trabajo del traductor, pues entre sus funciones se incluye la de descifrar todos aquellos rasgos que caracterizan un texto.

Finalmente, antes de pasar al siguiente epígrafe, sería interesante detenerse un momento en la denominación de este fenómeno económicamente tan lucrativo. Llama la atención que en casi todos los países se utilice el anglicismo para referirse a lo que en español podríamos llamar, por ejemplo, «literatura intergeneracional» o «literatura puente». Esta situación podría responder a una estrategia de mercado: en la era virtual, de la que ya hablaba Rachel Falconer, todo suena mejor si se dice en inglés. No obstante, también podría deberse a las imposiciones que se derivan de la situación dominante de las editoriales anglosajonas.

2.2 Consideraciones para la traducción de un *crossover*

En el mundo editorial, el traductor está casi tan silenciado y censurado como el niño en el campo de la LIJ: pese a ser uno de los agentes implicados, rara vez se escucha su opinión, mucho menos se impone su criterio. Si, tal como afirma Linda Newbery (2007:170), las editoriales se han percatado del amplio mercado que les ofrecía el *crossover* y han empezado a demandarlo en el año 2005, los traductores llevan siendo

conscientes de las posibilidades de este género desde sus inicios, con las primeras traducciones de *The Hobbit* o *Alice's Adventures in Wonderland* en el siglo XIX.

Como ya se apuntaba anteriormente, la transgresión de un *crossover* se puede percibir en distintos planos: la acción, el lenguaje y los aspectos culturales e intertextuales. Los pocos autores que hasta el momento han escrito sobre este fenómeno se han centrado en el primero, tocando los dos últimos de manera tangencial o incluso obviándolos. La acción es el único elemento que queda excluido de la labor del traductor cuando se enfrenta a una novela de estas características, puesto que concierne exclusivamente al creador de la historia. Dado que se trata de un rasgo ya estudiado y que, además, resulta irrelevante para la actividad traductora, no se contemplará en los análisis de este trabajo, si bien se reconoce su importancia dentro de la «literatura intergeneracional».

El traductor debe cuidar los elementos de transgresión en el lenguaje y en los aspectos culturales e intertextuales, porque serán los rasgos que identificarán su texto como un *crossover* en la lengua meta. Del acierto o desatino de las soluciones que proponga dependerá la recepción del libro en el país de destino, hecho especialmente importante cuando se traduce a autores vivos, cuyo éxito se ve condicionado de manera directa por el trabajo del traductor.

2.2.1 Transgresión en el lenguaje

Dentro del grupo de elementos que transgreden el lenguaje se engloban aspectos tan variados como el léxico, el estilo, las estructuras gramaticales o el tono. Linda Newbery (2007:171) establece unas diferencias claras entre el lenguaje que se utiliza en la

literatura infantil –muy simple y medido– y el de las obras para adolescentes, generalmente con argumentos más desarrollados que permiten mayor experimentación: se mantiene un vocabulario relativamente sencillo, pero se enriquecen aspectos como el estilo o las estructuras con contradicciones, ironía, yuxtaposición, etc. Por otro lado, el lenguaje para adultos se caracteriza por ser complejo, con un léxico y un estilo mucho más ricos y «estructuras diferentes que no tienen [o pueden no tener] lugar en orden cronológico» (Oittinen, 2005:137). Además se explicitan todos los tabúes que mencionábamos en la LIJ (palabras malsonantes, coloquialismos, términos relacionados con lo escatológico y lo sexual, etc.) y los personajes presentan mayor variedad de matices, lo que influye en el tono de su discurso.

El lenguaje de los *crossovers* se suele encontrar a caballo entre el de la ficción juvenil y el de la literatura para mayores. Suele presentar un léxico sencillo, accesible para los jóvenes, pero introduce también algunos términos más elevados como guiño a los adultos, palabras que el adolescente puede buscar o deducir por el contexto. A continuación vemos algunos ejemplos extraídos de *The Boy in the Striped Pyjamas*:

Texto Origen	Texto Meta
‘A patriot’, cried Father, who perhaps had never learned the rule about not interrupting your mother. (93)	—¡Un patriota! —gritó Padre que quizá no había aprendido la norma de que uno no debe interrumpir a su madre cuando habla (96).
Lieutenant Kotler still strode around in his black boots [...]. (95)	El teniente Kotler seguía paseándose ufano con sus botas negras [...] (97).
Was he tubercular? (146)	¿Era tísico? (147).

En los dos últimos casos la complejidad es clara en ambas lenguas, pero en el primero es muy probable que el joven lector de la versión inglesa encuentre mayor dificultad que el de la española: «patriota» remite a «patria», una palabra relativamente familiar; en

cambio en inglés la relación es menos evidente, puesto que el término común para referirse a la patria (*homeland*) tiene una raíz distinta. Quizás por eso se introducen en el texto meta (en adelante, TM) algunos términos más elevados que no aparecen en el texto origen (en adelante, TO), como estrategia de compensación. Así ocurre con «adoquinado» en el siguiente ejemplo:

Texto Origen	Texto Meta
Past the flowers there was a very pleasant pavement with a wooden bench on it. (31)	Más allá de las flores había un bonito adoquinado con un banco de madera (38).

En cuanto a las estructuras, la riqueza gramatical de los *crossovers* es afín a la literatura para ambas edades, pues la variedad está ya presente en la ficción juvenil. La complejidad llega a veces incluso a casos de agramaticalidad, inaceptables en las historias infantiles por su condición didáctica. Idealmente el traductor debe reproducir estos recursos del TO en el TM, pese a las dificultades que encuentre cuando se trate de idiomas con sistemas lingüísticos muy diferentes, pues la neutralización implicaría perder rasgos formales característicos de los *crossovers*. Ana Belén Barrios (2011:108) nos ofrece un fragmento de *Northern Lights* como muestra de traducción de este tipo de estructuras:

Texto Origen	Texto Meta
The man spoke, but of course she understood nothing. [...] Then he tried English: [...] “Lissie Broogs,” he said after her. “We take you nice place. Nice peoples”.	El hombre habló, pero Lyra no entendió palabra. [...] Finalmente le habló en inglés. [...] —Lissie Broogs —repitió él—. Nosotros llevarte sitio bonito, gente simpática.

Por otro lado, en lo que respecta al tono, los escritores de ficción juvenil cada vez son más contrarios a suavizar sus historias. Así, el catalán César Mallorquí (2003: texto electrónico) afirma lo siguiente:

«Como escritor he decidido quitarme problemas de encima evitando los temas sexuales en mis novelas. Sencillamente, ninguna se centra en el sexo, lo cual puede ser una forma de autocensura. Pero ahí se acaba todo, no acepto más imposiciones [...]. Si uno de mis personajes es, por ejemplo, un *skin head*, no puede hablar diciendo ‘córcholis’ o ‘caramba’, sino ‘coño’ y ‘joder’».

Teniendo en cuenta esto, a primera vista, no parece que el tono se trate de manera tan distinta en la literatura juvenil y en la de adultos. Sin embargo, hay una diferencia clara: en libros para adolescentes estos elementos siempre aparecen con una función didáctica. Normalmente son los antagonistas los que presentan un tono irreverente o desairado y, en caso de mostrarlo alguno de los protagonistas, su mala acción suele ser castigada.

En la ficción *crossover* el tono mantiene cierto didactismo de la LIJ y sirve como elemento diferenciador de los protagonistas y antagonistas. No obstante, como los personajes ya no son tan planos, se acepta que el protagonista eleve el tono de su discurso para denunciar el trato injusto o abusivo de los antagonistas. Así sucede en *Harry Potter and the Deathly Hallows* cuando Harry intenta salvar la vida de sus desconsiderados tíos y estos lo acusan de querer robarles:

Texto Origen	Texto Meta
‘Are you out of your mind?’ demanded Harry. ‘A plot to get this house? Are you actually as stupid as you look?’ (32)	—¿Te has vuelto loco? —replicó Harry—. ¿Una estratagema para quedarme esta casa? ¿De verdad eres tan estúpido como pareces? (36).

Del mismo modo, lo tabú es admisible siempre que se trate de manera superficial, ofreciendo una lectura más ingenua y otra más refinada para los adultos y los jóvenes que ya alcancen ese nivel. Encontramos un caso claro en *The Boy in the Striped Pyjamas* cuando Bruno pregunta a su padre:

Texto Origen	Texto Meta
‘Did you do something wrong?’ [...]. ‘Did you do something bad in work? I know that everyone says you’re an important man and that the Fury has big things in mind for you, but he’d hardly send you to a place like this if you hadn’t done something that he wanted to punish you for.’ (50)	—¿Has hecho algo malo? [...] —¿Has hecho algo mal en tu trabajo? Ya sé que eres un hombre importante y que el Furias tiene grandes proyectos para ti, pero no te habría enviado a un sitio como éste si no hubiese tenido que castigarte por algo (55).

Se introduce aquí el tema del holocausto nazi, pero de manera implícita y muy sutil. El adulto rápidamente ve la referencia al *Führer* y el doble sentido de la pregunta «¿Has hecho algo malo en tu trabajo?». El lector menos avanzado, por el contrario, solo percibirá la transgresión de que un niño cuestione el buen hacer de su padre, todo un militar condecorado.

En cualquier caso, aunque el traductor debe procurar no alterar el grado de explicitación de estos aspectos, el mayor o menor nivel de sutileza del tono y los temas tabú está muy ligado a la voz del autor. Más delicados resultan para él los coloquialismos y las palabras malsonantes. Los protagonistas de *crossovers* normalmente son jóvenes que, como en la ficción para adultos, utilizan sin reparos el lenguaje propio de su edad. No obstante, también aquí los autores mantienen resquicios didácticos de la LIJ: se evitan las palabras subidas de tono, que casi siempre aparecen en boca de los antagonistas o de

personajes de bajo nivel cultural, y lo coloquial se circunscribe a situaciones familiares, se rechaza en presencia de padres, profesores u otras autoridades adultas.

A la hora de hacer frente a estos recursos lingüísticos, el traductor debería reproducirlos en la lengua meta con términos equivalentes⁵. Sin embargo, no es poco frecuente encontrar situaciones de censura o neutralización –ya sea impuesta por el propio traductor o por el editor–, bajo el pretexto de la adaptación cultural. El traductor no debe mediar más allá de las diferencias culturales porque, como explica Carlos Fortea (2005:10), «no se traduce un insulto para que el niño lo entienda, sino para que se entienda», exactamente igual que se haría en literatura para adultos. En los siguientes ejemplos de *Harry Potter and the Deathly Hallows* vemos muestras de estos tres tipos de intervenciones: en el primer caso se suaviza el coloquialismo (por medio de una modulación), en el segundo se suprime y finalmente se mantiene.

Texto Origen	Texto Meta
‘What d’you mean?’ said Harry. (37)	—¿Qué quieres decir? —saltó el chico (41).
‘I’ve toldjer, I’d sooner be a protector,’ said Mundungus. (48)	—Ya os lo dije, prefiero ir de escolta —protestó Mundungus. (52).
‘Blimey, Harry, how did yeh get out o’ that? I thought we were both goners.’ (59)	—Caray, Harry, ¿cómo has conseguido librarte de esta? Pensé que íbamos a palmarla los dos (65).

2.2.2 Transgresión en los aspectos culturales e intertextuales

Los aspectos culturales e intertextuales son los otros dos rasgos en los que un traductor de *crossovers* debe detenerse en busca de transgresión. A menudo aparecen en estas

⁵ A efectos de este trabajo se entiende la equivalencia no como sinónimo absoluto, sino como término que satisface todos los planos del significado y funciona en la lengua y cultura de destino de igual modo que en las de origen.

novelas referencias explícitas e implícitas a otros textos, con las que se busca un punto de cercanía con el lector más avezado. Igualmente se encuentran diversos elementos culturales, como topónimos, instituciones, monedas, platos típicos, fiestas, etc. *A priori* estas referencias resultan más evidentes para el público adulto que para el juvenil, pero ¿percibe el lector adulto siempre estos guiños? ¿Es el lector medio consciente de todas las referencias que presenta Cervantes en *El Quijote*, quintaesencia de la literatura con mayúsculas?, ¿lo es siquiera el lector avanzado?

A diferencia de lo que ocurre en la LIJ, donde por norma general se apuesta por acercar al lector los aspectos culturales conflictivos, el tratamiento que el traductor hace de estos elementos en un *crossover* depende de las necesidades de cada texto. Por ejemplo, cuando el protagonista de *The Boy in the Striped Pyjamas* oye por primera vez la palabra «Auschwitz» pregunta por su significado haciendo una aproximación fonética: «*What's an Out-With?*». En este caso, la traductora al castellano optó por otra aproximación fonética como la hubiera hecho un español, sin tener en cuenta la del TO: «¿Qué es un Auchviz?». Con independencia del grado de satisfacción de la propuesta, la adaptación aquí parece la estrategia adecuada; es cierto que se pierde el juego con palabras reales presente en inglés (*Out-With*), pero se mantiene la intención comunicativa. Sin embargo, este mismo procedimiento podría no ser tan deseable en otra situación. Como menciona Ana Belén Barrios (2011:81), en *Harry Potter and the Philosopher's Stone* se habla de la «Bonfire Night», festividad que se ha traducido al español como «Noche de las Hogueras». Cualquier intento de sustituirlo por otra celebración de la cultura española, como la «Noche de San Juan», habría resultado fallido, pues habría descontextualizado temporalmente la historia: una se celebra en noviembre y la otra en junio.

Otro ejemplo significativo en este mismo libro es el del dinero. Podría pensarse en adaptar culturalmente este elemento cuando Ron ve por primera vez una moneda de cincuenta peniques y se queda fascinado por su forma, pero la intervención generaría una incoherencia: aquí el aspecto relevante es su forma, no su valor. Al cambiarla por cualquier moneda del sistema español, la convertiríamos en redonda y perdería así su peculiaridad. Además, en el caso de *Harry Potter* tampoco parece muy necesario. Se da por hecho que el adulto, por su conocimiento del mundo, no tiene problema en encontrar en el texto el concepto «penique», pero se pone en duda la capacidad del adolescente. Si el joven lector español puede admitir que en el mundo mágico se utilizan *sickles* y *knuts* (palabras muy extrañas para él), es capaz de entender que en Inglaterra no se utilizan euros y céntimos, sino libras y peniques, cuya equivalencia puede consultar en caso de querer conocerla.

El traductor debe buscar con su producto las mismas reacciones que consigue el TO en su cultura de partida. Para ello necesita adaptar algunos elementos culturales, como refranes o frases hechas, pero en ningún caso esta mediación implica realizar modificaciones en el mensaje. Retomando a Fortea (2005:8), «la ‘adecuación’ puede ser fácilmente un problema deontológico», especialmente si el traductor –o el editor– se ampara en la libertad de su criterio intelectual para añadir u omitir contenido. Las intervenciones en este sentido más tienen que ver con la censura que con la traducción, porque nada capacita profesionalmente a un traductor para decidir qué es adecuado para los jóvenes de su cultura y qué no.

Del mismo modo, el traductor puede verse tentado a explicitar en exceso o cambiar las referencias intertextuales del *crossover* para que le resulten más evidentes o cercanas al lector adolescente. De nuevo, este procedimiento roza los límites éticos de la profesión. John Boyne decide que la abuela de Bruno toque al piano *La Vie en Rose* en *The Boy in the Striped Pyjamas*, y esa canción tiene unas implicaciones para la historia que nadie puede eliminar solo porque considere la melodía poco conocida para el adolescente. Muchos jóvenes lectores ingleses tampoco entenderán sus connotaciones, incluso puede pasar desapercibida para los adultos, pero el mensaje de Boyne debe transmitirse íntegramente para aquellos que sí alcancen el nivel de lectura más sofisticado.

2.3 Las obras de Roald Dahl como ejemplos de *crossovers*

En el apartado anterior de este trabajo ya se comentaban las dificultades para ubicar las novelas de Roald Dahl en una franja de edad concreta. Como sus títulos más conocidos siempre han formado parte de las colecciones infantiles y juveniles, se suele creer que el lector ideal de estas obras es un niño; sin embargo, como se indicó en el epígrafe 1.3, sus historias no siempre se ajustan a la norma de la LIJ. La tendencia general suele analizar las obras del escritor galés como si fueran para públicos totalmente distintos, entre los que no existe ninguna conexión literaria, temática o estilística. Laura Viñas (2004:1), en cambio, aboga por la continuidad en el estudio de sus ficciones, y establece como elemento de unión entre ambas la lucha de poder (entre niños y adultos en un caso, y entre maridos y mujeres en el otro). Este enfoque nos permite ver en obras como *The Twits* (1980) una prolongación en dibujos animados de los matrimonios que Roald Dahl nos presenta en sus relatos para adultos, pues en ambos casos se repiten los mismos conflictos.

Como afirma Viñas (2004:2), «se suele dar por hecho que la literatura infantil y los libros para adultos emplean códigos narrativos distintos» y las diferencias formales hasta ahora analizadas parecen corroborar la teoría. Sin embargo, esto no quiere decir que un mismo autor no pueda dirigirse a dos públicos diferentes a lo largo de su carrera; ni tampoco dentro de una misma obra. Roald Dahl tenía la habilidad de comunicarse con dos tipos de lectores dispares y, del mismo modo que dedicó algunas de sus historias a los adultos y otras a los niños, en la mayoría de sus libros supo involucrar a ambos al mismo tiempo, por lo que podríamos considerarlo un escritor de *crossovers*.

En estas novelas ambivalentes, los protagonistas suelen ser niños que se rebelan contra los adultos. No todos los mayores los maltratan, ignoran o consienten, algunos simpatizan con ellos y se convierten en sus aliados. Según Rachel Falconer (2008:5-6), en los *crossovers* las cualidades asociadas a la infancia se sitúan por encima de las de los mayores, aunque estas características pueden estar presentes también en los adultos-amigos. Así sucede en *Matilda* con la señorita Honey, que incluso está sometida a los mismos abusos que la protagonista. Pese a esto, lo habitual es encontrar adultos déspotas que insultan a los niños y ejercen violencia contra ellos hasta que estos toman el control de la situación.

No resulta difícil localizar los elementos transgresores en el contenido de estas historias, puesto que el tema central de casi todas ellas es la rebelión, la misma que manifestaba Dahl contra los patrones tradicionales de la literatura. Por los motivos aludidos en el epígrafe anterior, no se incidirá en el análisis de estos rasgos transgresores de la acción.

No obstante, todos los ejemplos ofrecidos hasta el momento pueden servir para dejar constancia de su papel significativo.

2.3.1 El lenguaje transgresor de Roald Dahl

En los *crossovers* de Dahl suele ser frecuente encontrar expresiones y vocabulario relacionado con el tamaño, para marcar visualmente el estatus inferior del niño frente al adulto. De este modo, se enfatizan mediante el léxico los conflictos de poder de los que habla Laura Viñas (2004). Por ejemplo en *Matilda* se describe a la señorita Trunchbull casi como a un gigante:

Texto Origen	Texto Meta
Matilda and Lavender glanced round and saw the gigantic figure of Miss Trunchbull. (106)	Matilda y Lavender miraron a su alrededor y vieron la gigantesca figura de la señorita Trunchbull (110).
Miss Trunchbull had now reached the victim and stood towering over her. (108)	La señorita Trunchbull llegó junto a ella y se plantó con gesto dominante frente a la niña (111).
[...] the Gorgon who towered above him. (136)	[...] el monstruo que se inclinaba sobre él (139).

Sorprende que, mientras en el primer caso el traductor ha mantenido la referencia a las dimensiones, en los otros dos –en los que se hace mediante verbo en lugar de sustantivo–, las ha neutralizado. La consecuencia es que estas soluciones reflejan la idea de posición dominante, pero suprimen la perspectiva visual desde la que Dahl narra la historia.

Del mismo modo, llama la atención la traducción de «*Gorgon*». Para evitar que el niño se extrañe al leer «gorgona» o «arpía» (que además rozaría los límites de lo tabú en

LIIJ), se ha traducido por «monstruo». Sin duda, se ha trasladado la idea y lingüísticamente la propuesta funciona, pero se ha obviado la información extratextual. El entorno comunicativo de la versión de Roald Dahl no es el mismo que el del TM y, al suprimir el guiño al adulto, se ha modificado también la intención del autor, que es lo que determina su uso de los mecanismos de selección y combinación. Por tanto, en el TM falla el acto perlocutivo para una parte del público al que se destina.

Una vez más, este tipo de intervenciones podrían cuestionarse desde el punto de vista ético. Muchos niños españoles no sabrán qué es una «gorgona», pero ¿no ocurre lo mismo con los niños de habla inglesa? Aclararle al joven lector de la traducción lo que el autor no le explicaba al del original no es darle un trato de favor, sino considerarlo inferior. Alfaguara edita *Matilda* dentro de su colección juvenil y recomienda el libro a partir de doce años, edad suficiente para que un niño recurra a un diccionario o a Internet si realmente le interesa conocer el significado. Incluso si no lo busca y no termina de comprender el alcance del término, de alguna manera incorporará la palabra a su lenguaje pasivo y de esa forma su vocabulario se irá enriqueciendo. Así lo ve el psicólogo Vygotsky (2010:218), quien entiende el lenguaje infantil como una herramienta de pensamiento que va poco a poco interiorizándose y permite al niño establecer conexiones y sentirse como individuo.

Por otro lado, hay también mucho que decir sobre el estilo y el tono de los *crossovers* de Roald Dahl. El galés es continuador de Lewis Carroll tanto en fondo como en forma, y recurre al mismo estilo sarcástico, breve y directo del inglés.

«Si Carroll se atreve con la reina Victoria en *Alice's Adventures in Wonderland*, Dahl lo hace con la reina Isabel en *The BFG* (Dahl, 1984⁶) o el presidente de los Estados Unidos en *Charlie and the Great Glass Elevator* (Dahl, 1995)» (Martín, 2002:198).

Dahl presenta las tradicionales historias con moraleja, pero con muchas dosis de ironía y humor negro, heredado de la tradición británica. La parodia es uno de los elementos clave de su estilo y se lleva a la máxima expresión en *Revolting Rhymes* (1982), donde versiona los cuentos populares y hace que los héroes tradicionales pasivos se rebelen. Carmen Mata (2006:328) recoge de este libro un buen ejemplo de transgresión en el estilo y el tono. En la versión de Dahl, Cenicienta decide no casarse con el príncipe, un déspota que había cortado la cabeza de todas las chicas a las que les había valido el zapatito y él consideraba poco agradecidas. Ante el rechazo, el príncipe amenaza de muerte a Cenicienta:

Texto Origen	Texto Meta
The Prince cried, 'Who's this dirty slut? 'Off with her nut! Off with her nut!' Just them all in a blaze of light, The Magic Fairy hove in sight, Her Magic Wand went <i>swoosh</i> and <i>swish</i> !	Y cuando gritó el Príncipe: «¡Ese coco! ¡Cortádselo ahora mismo!», en la cocina brilló la vara del Hada Madrina.

Como se trata de un texto en verso, la traducción de *Revolting Rhymes* implica un nivel aún mayor de dificultad. Miguel Azaola, el responsable del TM, hizo una adaptación en la que «transmite el humor fino de Dahl y es fiel a las estupendas ilustraciones de Blake, con indudables libertades que le permiten mantener el verso y la rima» (Mata, 2006:322). Puesto que se trata de una adaptación más que de una traducción, y que el TO es a su vez una versión de un cuento conocido, el traductor se permite hacer alteraciones en la extensión y el contenido en favor de la función estética. El problema

⁶ Pese a citar las obras con su título original, las fechas que recoge Patricia Martín Ortiz no se corresponden con las de publicación de las versiones en inglés, sino con las españolas.

en este caso es que las omisiones no suponen pérdida en cuanto a contenido o estilo, pero sí suavizan excesivamente el tono del autor. Al leer el TM vemos que se trata de un libro para niños de una cierta edad, pues para percibir la parodia hay que conocer de antemano la versión tradicional de los cuentos. Sin embargo, no queda tan patente como en el TO, que este libro está concebido para divertir con sus transgresiones en la acción y el lenguaje tanto a mayores como a pequeños.

Las historias de Dahl son extravagantes, llenas de ingenio, y a menudo recurren a coloquialismos, palabras malsonantes (al menos impropias en LIJ) y términos relacionados con lo escatológico; otro rasgo más que permite considerar muchas de sus obras *crossovers*. Volviendo a *Matilda*, encontramos las siguientes muestras de estos recursos:

Texto Origen	Texto Meta
‘So I buy an old dump that’s got about a hundred and fifty thousand miles on the clock. (17)	—Pues bien, compro un cacharro con ciento cincuenta mil kilómetros (25).
‘Taste it, you little brat,’ the Trunchbull said. ‘You’re insulting the cook.’ (121)	—Pruébala, mocoso —exigió la Trunchbull—. Estás ofendiendo a la cocinera (123).
‘Peroxide is a very powerful chemical. It’s what they put down the lavatory to disinfect the pan, only they give it another name.’ (58)	El peróxido es un producto químico muy fuerte. Es lo que se emplea en el retrete para desinfectar la taza, sólo que con otro nombre (65).

Si nos centramos en el último ejemplo, en el que se hace una sutil referencia a lo escatológico, llama la atención el empleo del término «peróxido». Sin duda, se trata de otro guiño al lector adulto, puesto que en ningún momento es relevante o necesaria para la historia la mención de este producto químico. Es más, la propia expresión «producto

químico» puede provocar extrañeza en algunos niños. Es, por tanto, una muestra más de la ambivalencia de *Matilda* y de su condición de *crossover*.

2.3.2 Aspectos culturales e intertextuales transgresores en Roald Dahl

La mayoría de las historias de Roald Dahl se enmarcan en el mundo anglosajón. Incluso aquellas que no tienen una localización específica podrían considerarse en ese contexto porque reflejan aspectos característicos de esa cultura. Si bien muchos de sus libros entroncan con la cultura británica más que con la estadounidense, circunscribirlo a los rasgos de Reino Unido sería un error; no hay que olvidar que Dahl empezó su carrera como escritor en Estados Unidos y, lo que es más relevante, para bien o para mal, estuvo muy ligado a la sociedad y la crítica de ese país. Así, encontramos relatos en los que se satirizan los privilegios de los lores británicos como *Danny, the Champion of the World* (1975), pero también otros en los que se ironiza sobre el servicio de espionaje americano, como *Charlie and the Great Glass Elevator* (1972).

Todas estas referencias culturales suponen un reto para el traductor de los *crossovers* de Dahl, a quien rápidamente le surge la duda de hasta dónde debe intervenir para que el texto «se entienda». La práctica nos dice que el traductor tiende a pensar en cómo salvar la distancia cultural que hay entre el niño español y el inglés, sin tener en consideración al lector adulto al que también se destina la historia. Si se enfocase la traducción tomando como referencia a ambos públicos, probablemente los resultados serían distintos.

Es cierto que el niño inglés que lee, por ejemplo, *The vicar of Nibbleswicke* (1991, póstumo) parte con ventaja respecto al joven lector español cuando se encuentra con referencias a la Iglesia anglicana o a las actividades sociales propias de los pueblos británicos. Para Elizabeth Woodward (2006:247) incluso la profesión del protagonista supone un conflicto. El *Concise Oxford English Dictionary* define *vicar* de la siguiente manera:

Vicar n. **1** (in the Church of England) an incumbent of a parish where tithes formerly passed to a chapter or religious house or layman. (in other Anglican Churches) a member of the clergy deputizing for another. (in Roman Catholic Church) a representative or deputy of a bishop. (in the US Episcopal Church) a clergyman in charge of a chapel. **2** a cleric or choir member appointed to sing certain parts of a cathedral service⁷.

Efectivamente, se trata de un término complejo, con diferentes matices incluso dentro de Reino Unido. Sin embargo, al mismo tiempo que el traductor se pregunta cómo recibirán este concepto los niños de su cultura, debería plantearse también cómo lo harán los de Estados Unidos o los de Escocia, donde un vicario parece ser algo distinto que en Inglaterra. Y, por otra parte, ¿cómo lo percibirán los adultos de cada una de esas regiones? Si hiciera esta breve reflexión, se daría cuenta de que probablemente en cada lugar se interpretará de una manera. Es más, el idiolecto de cada receptor desempeñará también un papel importante en la comprensión del concepto: no será lo mismo para el que se haya criado en una tradición religiosa que para el que no.

La solución es más sencilla de lo que parece. ¿Qué relevancia tienen para la historia todos estos elementos culturales? ¿Qué interés les prestaría el lector –pequeño o mayor–

⁷ [Traducción propia] **Vicario** n. **1** (en la Iglesia de Inglaterra) titular de una parroquia en la que los diezmos antes pasaban a una congregación, a una casa eclesiástica o a un lego. (en otras Iglesias anglicanas) un miembro del clero en representación de otro. (en la Iglesia católica) un representante o delegado de un obispo. (en la Iglesia episcopal de EE.UU.) un clérigo a cargo de una capilla. **2** un clérigo o miembro de un coro encargado de cantar ciertas partes del servicio en una catedral.

si el texto estuviera escrito con referencias a la Iglesia católica? En *The vicar of Nibbleswicke*, el protagonista es un religioso con un tipo de dislexia que le obliga a decir al revés algunas palabras sin ser él consciente, como por ejemplo, *stink* en lugar de *knits*, o *dog* en vez de *god*. Los aspectos religiosos son secundarios en la acción y, adaptados o no, probablemente pasen desapercibidos tanto para el niño como para el adulto. Por lo tanto, no parece necesario trasladarlos a un marco cultural más familiar porque, crea el lector que se trata del titular de una parroquia o de un clérigo que canta, el contexto le revelará cuáles son realmente sus atribuciones. Además, como se apuntaba anteriormente, adaptar estas referencias religiosas supondría eliminar el nivel de lectura más sofisticado y, por tanto, uno de los rasgos de *crossover* en esta novela.

Por otro lado, también el título plantea dificultades. «Nibbleswicke» es un nombre inventado para el que Dahl juega con dos elementos característicos de la formación de topónimos en inglés, por lo que receptor original es consciente de ciertos ecos que el lector de la traducción no percibe. *Nibble* significa «mordisquear» y *wick(e)* es una terminación bastante característica que indica «zona habitada», como se aprecia en Gatwick, Norwich (variación gráfica), Alnwick, Lerwick, etc. Esta palabra no transmite nada al receptor español, puede que la perciba incluso como un término kilométrico e impronunciable, y para evitar que el título le resulte poco atractivo, la traductora al castellano decidió adaptarlo. La intención era buena, pero, como sucede tantas veces con las adaptaciones, el resultado no lo fue tanto: en su afán por acercar el texto al lector español, sorprendió con una propuesta que «almost spoils the story by using the title *El vicario que hablaba al revés*⁸» (Woodward, 2006:247).

⁸ [Traducción propia] Casi estropea la historia al usar el título *El vicario que hablaba al revés*.

Junto con los elementos culturales transgresores, pueden citarse como rasgo característico de los *crossovers* de Dahl la cantidad de referencias intertextuales que utiliza. Podría tomarse como ejemplo cualquiera de sus libros, ya que cuando no las añade explícitamente las introduce de manera implícita. Por ejemplo, como se reflejaba en el epígrafe 1.3 de este trabajo, en *Matilda* aparecen más de veinte títulos de la literatura mundial: *Great Expectations*, *Oliver Twist*, ambos de Charles Dickens; *Pride and Prejudice*, de Jane Austen; *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë; *Animal Farm*, de George Orwell; etc. Resulta improbable que Dahl pretendiese infundir curiosidad en el lector adolescente mediante estas referencias, la finalidad más parece el guiño al lector adulto, que es quien realmente puede conocer esas historias. En la versión española de *Matilda*, los títulos de todas estas obras literarias se sustituyen por sus traducciones al castellano. Del mismo modo, los versos que aparecen en *James and the Giant Peach* o *Charlie and the Chocolate Factory* se traducen imitando los poemas originales, para intentar mantener la referencia y que el lector avezado de las versiones en castellano pueda reconocerlos.

Finalmente, antes de concluir con este apartado, consideramos relevante hacer mención al tratamiento de los antropónimos en las traducciones de las novelas de Roald Dahl. Muchos autores coinciden en la importancia de los llamados nombres caractónimos en su obra, porque constituyen un código sémico específico. Al traducir nombres propios, se pueden adoptar tres posturas: omitir, sustituir o mantener. No es algo particular de los libros del escritor galés, aunque sí habitual, que los nombres sirvan para caracterizar a los personajes o, al menos, despierten alguna asociación fonética en los lectores. Como sucedía con *Nibbleswicke*, esas resonancias se pierden cuando la historia se traduce a otras lenguas.

De las tres estrategias, la omisión resulta la más defensiva. Con bastante probabilidad, el lector español no va a percibir el juego del autor y, para evitar que los nombres le causen extrañeza, se decide simplemente eliminar el antropónimo. Este procedimiento puede funcionar para aligerar algún pasaje o si se trata de algún personaje muy secundario, pero en la mayoría de los casos no resuelve el problema, puesto que no se puede dejar al protagonista o antagonista de una obra sin nombre.

Aludiendo a los mismos argumentos de la pérdida de información y la extrañeza, Carmen Fernández (1998:15) aboga por traducir los nombres propios, «un elemento esencial de los libros de Dahl». Sugiere soluciones muy interesantes para la versión española de *Matilda* que conservan la raíz del original, como llamar a la bibliotecaria Doña Auxilio (Mrs Phelps), o señor Gusánez al padre (Mr Wormwood). En cambio, sus propuestas no son tan satisfactorias en *James and the Giant Peach*, donde las tías de Jaime Enrique Trotamundos (James Henry Trotter) pasarían a llamarse la tía Marimantecas (Sponge) y Fideomena (Spike), traducciones interpretativas mucho más cuestionables.

El argumento que subyace para la sustitución o adaptación de antropónimos es que «en literatura para niños debemos acercarnos lo más posible [...] a su mundo» (Fernández Martín, 1998:16). Sería estupendo poder transmitir cada detalle del TO en el TM, pero se acepta que ese deseo es una utopía y que la traducción siempre conlleva pérdidas. La mayor dificultad que plantean las propuestas de Carmen Fernández es que no parecen seguir un criterio científico que se pueda aplicar siempre, por lo que resulta imposible que dos traductores de una lengua vayan a dar con la misma solución. A este respecto,

Carlos Fortea recoge de un estudio de Carmen Valero (2003, cit. en Fortea, 2005:2) el conocido caso de la traducción de *Harry Potter* al catalán y la compara con la versión en castellano. El problema de traducir «Rowena Ravenclaw» por «Mari Pau Ravenclaw» es que no se consigue el mismo efecto del original, sino más bien una sensación de extrañeza e incluso de hilaridad. En cambio, pese a perder los efectos sonoros que provocaban en el lector inglés ciertas asociaciones, «la traducción castellana resulta irreprochable en su decisión respecto a los nombres propios» (Fortea, 2005:3).

En los libros de Dahl se ha seguido este último criterio: si no se puede proporcionar una solución universal, es preferible la pérdida. La excepción que en este caso confirma la regla es *Fantastic Mr Fox*, donde sí se sustituyeron los nombres propios. El cambio probablemente se deba a la norma del momento, no hay que olvidar que esta fue su primera obra conocida en España. Se tradujo en 1977 para una colección infantil y la transformación de Mr Fox en Don Zorro no fue la única alteración, también se modificaron las imágenes y fragmentos del original para adaptarlo a lo aceptable de la época. Solo un año después, se tradujo *Charlie and the Chocolate Factory* y en ella ya se adoptó la estrategia de mantener los antropónimos. Este libro es el que se tomará de ejemplo para centrar el análisis del siguiente apartado.

3. MUESTRAS DE TRANSGRESIÓN EN *CHARLIE AND THE CHOCOLATE*

FACTORY

El objetivo de centrar el análisis de este apartado en una única obra no es hacer un estudio exhaustivo de los elementos transgresores en la misma, ni tampoco juzgar las decisiones tomadas por su traductora. Más bien se pretende demostrar que los rasgos de *crossover* que hasta el momento hemos visto en las obras de Roald Dahl no son fortuitos ni aislados, sino una constante en sus textos; así como reflexionar sobre los procedimientos traductores con los que hacer frente a este tipo de realidades. Para este propósito se tomará como ejemplo una de las historias más características y encumbradas del escritor galés, *Charlie and the Chocolate Factory*, aunque cualquiera de las mencionadas en los capítulos anteriores podría servir de muestra.

Ya comentamos en el primer apartado algunas cuestiones relevantes sobre el contexto en el que surge esta obra de 1964: su inspiración en las fantasías infantiles del autor, los problemas con la crítica de LIJ y con varios grupos sociales en el mundo anglosajón, etc. La historia llegó a España en 1978 de la mano de Alfaguara, que decidió incorporarla a su colección juvenil ante el éxito que estaba teniendo en el extranjero. Actualmente esta editorial comercializa la septuagésima primera edición del libro, lo que da una idea de la aceptación que ha tenido entre el público de este país.

La responsable de la versión española fue Verónica Head. A día de hoy, es una traductora experta en el campo literario⁹, pero cuando recibió el encargo solo había

⁹ Para ver una lista detallada de los títulos que ha traducido, consúltese la base de datos de libros editados en España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España: <<http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleDispatch.do>>.

traducido algunos relatos cortos y *Charlie and the Chocolate Factory* era su primer trabajo de LIJ. Aunque las desavenencias del autor con la crítica y la norma del género eran de sobra conocidas en el mundo editorial, en aquel momento todavía no se hablaba de ficción *crossover* –recordemos que para Linda Newbery (2007:170) el gran éxito de este fenómeno no llega hasta el año 2005–, ni tampoco había traducciones de los títulos de Dahl en español que marcaran pautas lingüísticas o estilísticas. Como veremos a continuación, probablemente todas estas circunstancias, unidas a las tendencias traductoras de la época, condicionaron muchas de las decisiones de Verónica Head.

Finalmente, antes de empezar el análisis, es importante recordar que Roald Dahl tuvo que escribir dos versiones de *Charlie and the Chocolate Factory* por la fuerte crítica que recibieron sus primeros Oompa Loompas. Las editoriales anglosajonas trabajan desde 1972 con el texto revisado y, aunque los cambios apenas afectan a unas pocas páginas (ver anexo 3), las modificaciones son suficientes para dificultar la comparación con la obra en castellano, traducida de la primera versión. En este trabajo se han excluido todos los aspectos conflictivos derivados de las diferencias de contenido por quedar fuera del marco de estudio; sin embargo, sí se hace referencia a estos personajes en aquellas cuestiones que son, o deberían haber sido, iguales en ambas lenguas.

3.1 Transgresión en el lenguaje

3.1.1 Léxico y estilo

Charlie and the Chocolate Factory cuenta con numerosas expresiones alusivas a las dimensiones de los personajes. Si bien, en *Matilda* apreciábamos referencias a la

estatura, los niños siempre tenían que mirar hacia arriba para hablar con los adultos, aquí se centran más en los contrastes de volumen. La diferencia radica en que, mientras en la primera historia había que castigar a algunos adultos por el maltrato al que sometían a los niños, en este caso el problema está en los excesos que dejan que sus hijos cometan, entre los que destaca especialmente el de la comida. Así, encontramos los siguientes ejemplos:

Texto Origen	Texto Meta
The man behind the counter looked fat and well-fed. (62)	El hombre que estaba tras el mostrador parecía robusto y bien alimentado (63).
‘That’s Augustus Gloop!’ [...] ‘Enormous, isn’t he!’ (77)	—¡Es Augustus Gloop! [...] —Es enorme, ¿no crees? (77).
‘[...] He must be that skinny little shrimp standing beside the old fellow who looks like a skeleton.’ (78)	—[...] Debe ser el niño delgaducho que está junto a ese viejo que parece un esqueleto (78).

Del mismo modo, se pueden citar numerosas muestras de léxico complejo en *Charlie and the Chocolate Factory*, cuanto menos, poco habitual en LIJ.

Texto Origen	Texto Meta
And now the whole country, indeed, the whole world, seemed suddenly to be caught up in a mad chocolate-buying spree. (38)	Y ahora el país entero, el mundo entero, en realidad, parecía de pronto haberse entregado a una frenética orgía de comprar chocolatinas (38).
Very slowly, with a loud creaking of rusty hinges, the great iron gates of the factory began to swing open. (79)	Muy lentamente, con un agudo chirrido de goznes oxidados, los grandes portones de hierro de la fábrica empezaron a abrirse (78).
‘This is the nerve centre of the whole factory, the heart of the whole business!’ (87)	—¡Éste es el centro neurálgico de la fábrica entera, el corazón de todo el sistema! (86).

Aquí el guiño al adulto es claro: expresiones como «frenética orgía», «chirrido de goznes oxidados» o «centro neurálgico» pueden resultar oscuras para un lector poco

avezado. Además, hay una voluntad clara por parte del autor de establecer una jerarquía en la obra mediante el discurso: estas formas más elevadas aparecen siempre en boca del narrador o del señor Wonka, que son los que tienen el control en la historia. Las soluciones de Verónica Head respetan estos rasgos en la versión española y responden así a las necesidades de este tipo de textos con un doble nivel de lectura.

Por otro lado, esta obra no es una excepción en cuanto al «estilo directo, breve y rápido» (Martín, 2002:198) del galés. Tanto en las descripciones como en la narración utiliza una escritura ligera, que cautiva por igual a pequeños y mayores.

Texto Origen	Texto Meta
He had big lips and fat cheeks and a very fat neck. (62)	Tenía gruesos labios y redondas mejillas y un cuello muy gordo (63).
The lift rushed on at the speed of a rocket. Now it was beginning to climb. It was shooting up and up and up on a steep slanty course as if it were climbing a very steep hill. Then suddenly, as though it had come to the top of the hill and gone over a precipice [...]. (153)	El ascensor corría a la velocidad de un cohete. Ahora estaba empezando a subir. Subía a toda velocidad por una empinada cuesta como si estuviese escalando una escarpada colina. Y de pronto, como si hubiese llegado a lo alto de la colina y se hubiese caído por un precipicio [...] (158).

Si analizamos estas dos traducciones de Verónica Head, vemos que en ambos casos el estilo del TO y el TM es muy diferente, lo que provoca que la obra pierda vivacidad y frescura en castellano. Generalmente, la lengua anglosajona es más tolerante con las repeticiones léxicas y menos minuciosa en las descripciones. En el primer caso, la traductora interviene para solventar las diferencias, pero en el segundo, no solo no evita esas repeticiones, sino que incluso añade algunas inexistentes en la versión inglesa. Además, en este último ejemplo, adapta una aliteración del TO y la acentúa en el TM. En conjunto, todos estos cambios –que en la mayoría de los casos implican traducir

palabras monosílabas por otras polisílabas– llevan a una sobrecarga del estilo de Dahl, lo que provoca que se termine perdiendo esa esencia que tanto gusta a niños y adultos.

Más fácil resulta para la traductora mantener el otro rasgo transgresor de la impronta del escritor galés, la ironía y la parodia. En este caso el personaje que mejor representa estas características es el extravagante Willy Wonka. De nuevo, esta cualidad del chocolatero sirve para reafirmar la condición de *Charlie and the Chocolate Factory* como *crossover*. Ya vimos en el apartado anterior que los personajes infantiles suelen representar unos valores muy claros (son buenos o malos) y además, como señala Zohar Shavit (1986:119), los traductores de LIJ tienden a acentuar esta dicotomía, volviéndolos mucho más planos. Sin embargo, Willy Wonka se nos presenta en ambas lenguas como una persona compleja y con matices, cuyo sarcasmo es un claro guiño al adulto, si bien resulta atractivo también para el lector menos avanzado.

3.1.2 Tono y temas tabú

A lo largo de este trabajo se ha señalado en varias ocasiones el tono irreverente de Roald Dahl como rasgo transgresor y, en el caso de esta obra, el personaje de Willy Wonka es la herramienta que mejor le permite manifestar ese descaro. También los niños y los otros adultos demuestran ser insolentes en varios sentidos, pero, como se aprecia en los siguientes ejemplos, nunca llegan a los niveles del señor Wonka.

Texto Origen	Texto Meta
‘A beard!’ cried Veruca Salt ‘Who wants a beard, for heaven’s sake?’ ‘It would suit you very well,’ said Mr Wonka, but unfortunately the mixture is not quite right yet.’ (116-117)	—¡Una barba! —exclamó Veruca Salt. ¿Quién puede querer una barba? —A ti te iría muy bien —dijo en señor Wonka—, pero desgraciadamente la mezcla no está del todo terminada (118).
‘[...] That tiny little strip of gum lying there is a whole three-course dinner all by itself!’ ‘What sort of nonsense is this?’ said one of the fathers. (121)	—[...] ¡Esa pequeña tableta de chicle es una comida entera de tres platos en sí misma! —¿Qué tontería es esa? —dijo uno de los padres. (122).

Como en casos anteriores, el tono de Dahl se ve suavizado en las traducciones al español: «*for heaven’s sake*», un eufemismo de «*for God’s sake*», se suprime y «*what sort of nonsense*» se convierte en «qué tontería», expresión menos crítica e incisiva. Estas estrategias parecen entroncar más con las convenciones de la LIJ que con las de los *crossovers*. El único que mantiene el tono original es Willy Wonka, quien se muestra más irreverente con lo que dice que con cómo lo dice; es decir, su transgresión realmente no se planta en la forma, sino en el fondo, donde el traductor no tiene margen de actuación.

Por otro lado, también reflejamos en el apartado anterior que, a diferencia de la LIJ, la ficción *crossover* permite la inclusión de temas tabú, siempre que se presenten de manera sutil. Una vez más, esta transgresión se cumple en *Charlie and the Chocolate Factory*:

Texto Origen	Texto Meta
‘They’re drunk as lords,’ said Mr Wonka. They’re drinking butterscotch and soda. They like that best of all. Buttergin and tonic is also very popular. (137)	—Están borrachos como cubas —dijo el señor Wonka—. Están bebiendo caramelos de whisky con soda. Eso es lo que más les gusta. Aunque los bombones de licor también son muy populares (141).

En este ejemplo vemos que el alcohol se menciona explícitamente, aunque se suaviza al presentarlo en un contexto irónico y fantástico: con las excentricidades del señor Wonka y la magia de una fábrica que produce «almohadas comestibles de merengue», «helados calientes para días fríos» y «bombones de licor y caramelos de whisky». Según Zohar Shavit (1986:29), en LIJ, «*alcohol is a negative value and therefore will be replaced by fruit, honey or milk*¹⁰»; por lo que la presencia de estos elementos tabú en la historia nos advierte de qué tipo de texto se trata.

Aunque en ambas versiones se aprecia el rasgo transgresor, en el TM no resulta tan sutil y elevando como en el TO. Un «*butterscotch*» es normalmente un caramelo sólido (por lo que se come), pero Dahl introduce aquí para sus lectores más avezados una referencia al *Scotch whisky*, que es el que realmente «beben» los Oompa-Loompas. Posteriormente se sirve de este juego de palabras para inventar el término «*buttergin*». El texto español no solo explicita demasiado el guiño al adulto (hasta el punto de ser bastante evidente para un niño), sino que además presenta una incoherencia semántica que no termina de alcanzar el nivel metafórico: en inglés funciona porque beben «*butterscotch*» (que se visualiza fácilmente como algo líquido porque existe en crema y sirope) y «*soda*». Sin embargo, en castellano la combinación «bebiendo caramelos de whisky con soda» no se presta a esa ambigüedad.

¹⁰ [Traducción propia] El alcohol es un valor negativo y por eso se sustituye por fruta, miel o leche.

3.1.3 Coloquialismos y palabras malsonantes

Por lo general, las palabras malsonantes quedan fuera del lenguaje de Dahl: es irreverente y sarcástico, pero nunca llega a lo soez. Sí recurre, en cambio, a muchos coloquialismos para crear ese estilo directo y humorístico que lo caracteriza. Además, como se puede ver en los siguientes casos, también en este aspecto Willy Wonka (a quien corresponde el último ejemplo) es quien utiliza los términos más subidos de tono:

Texto Origen	Texto Meta
‘By golly, he <i>has</i> stuck!’ said Charlie. (99)	—¡Caramba, se ha quedado atascado! —anunció Charlie (99).
‘Smash the pipe!’ yelled Mrs Gloop. (99)	—¿Al diablo con el tubo! —gritó la señora Gloop (99).
‘Burp, you silly ass, burp or you’ll never come down again!’ (134)	«Eructa, tonto, eructa, o no podrás volver a bajar» (138).

Si bien no atañe directamente al lenguaje familiar, no se pueden analizar estos ejemplos sin mencionar de nuevo el uso evaluativo que Dahl hace de la voz del narrador en las marcas de discurso. Aunque las palabras de Charlie en el primer caso son más coloquiales que las de la señora Gloop en el segundo, esa circunstancia se compensa con la intervención del narrador: Charlie «anuncia» y la señora Gloop «grita». De esta manera se condiciona la percepción del receptor acerca de los personajes, como afirma Marisa Fernández, «a nivel de discurso directo se manipula la visión que se da al lector» (1998:39). Quizás la razón por la que la traductora optó por rebajar el registro de las palabras de la señora Gloop en la versión española fuera acentuar esta jerarquía en el discurso (otro guiño al adulto), pues «*smash*» en inglés no significa más que «hacer añicos», pero terminó convirtiéndose en «al diablo».

3.2 Transgresión en los aspectos culturales e intertextuales

Todo lo que sabemos sobre la localización en *Charlie and the Chocolate Factory* es que los miembros de la familia Bucket «viven juntos en una casita de madera a las afueras de una gran ciudad» (Dahl, 2011:12). Las referencias culturales del TO nos hacen enmarcar la historia en el mundo británico, pero si analizamos la versión española, más parece ubicarse en un contexto indeterminado con realidades de culturas muy distintas. Estas inconsistencias podrían explicarse por la falta de experiencia de la traductora en el momento en que recibió el encargo, aunque también serían imputables a la indefinición de las corrientes traductorales de este tipo de literatura en la época.

Uno de los ejemplos más claros es el de las referencias monetarias. Aunque se mantiene el rasgo de *crossover* al no domesticar el elemento cultural, se genera una clara incoherencia interna en el TM al traducir «*pennies/pence*¹¹» unas veces por «peniques» y otras por «centavos».

Texto Origen	Texto Meta
In the end, the only way in which he managed to earn a few pennies was by shoveling snow in the streets. (56)	Finalmente, la única manera de conseguir reunir unos pocos centavos fue la de barrer la nieve de las calles (56).
Charlie entered the shop and laid the damp fifty pence on the counter. (62)	Charlie entró en la tienda y depositó la húmeda moneda de cincuenta peniques sobre el mostrador (62).

Del mismo modo, al llegar al decimosexto capítulo, el lector español se preguntará por qué motivo los Oompa Loompas han decidido aprender a hablar español. Ya que tienen

¹¹ La palabra «*penny*» en inglés tiene dos plurales: «*pennies*» y «*pence*». Según el *Concise Oxford English Dictionary* la única diferencia entre ambos es que el primero se utiliza para hacer referencia a monedas sueltas y el segundo para sumas de dinero.

que hacer el esfuerzo de estudiar un idioma extranjero, parecería más lógico que este fuera el inglés, que con mayor probabilidad será la lengua que se utilice en ese país desconocido en el que se usan peniques y centavos al mismo tiempo.

Texto Origen	Texto Meta
They are wonderful workers. They all speak English now. (96)	Son estupendos trabajadores. Ahora todos ellos hablan español (94).

Otra vez se presenta aquí el problema de la adaptación cultural. Si ya en LIJ hay traductores que rechazan simplificar los textos (Forteza, 2011, cit. en Barrios, 2011:83), con más motivo es cuestionable este procedimiento en los libros que se dirigen a dos públicos distintos: por un lado, se infravalora a los lectores más avanzados y, por otro, no se ayuda a los más pequeños a profundizar en su conocimiento y comprensión de la literatura y del mundo. Denitza Bogomilova considera que la lectura de cuentos nacionales permite a los niños

«aceptar sin excesiva extrañeza los cuentos de otros pueblos y culturas, que jamás habían oído pero cuya existencia presentían e intuían gracias a sus hábitos de lectores» (2006:7).

Siendo esto así, no parece necesario recurrir a la adaptación en este tipo de casos, puesto que el joven lector acepta que existen otras realidades en el mundo además de la que él conoce. Por supuesto, esto no implica un rechazo sistemático a la adaptación cultural: el traductor debe intervenir siempre que la situación lo requiera, pero sin cruzar los límites de la reescritura. En *Charlie and the Chocolate Factory* hay también varias muestras de adaptaciones pertinentes, como por ejemplo la siguiente:

Texto Origen	Texto Meta
'See you later, alligator!' (163)	—¡Hasta luego, cocodrilo! (170).

Finalmente, los antropónimos en esta obra también son una cuestión conflictiva, tanto por su condición de caractónimos, como por la intertextualidad que establecen con otros libros. Si tomamos como ejemplo a Augustus Gloop, vemos cómo su apellido anticipa lo que le va a suceder en la fábrica (*gloop* es el sonido que hace al hundirse en el chocolate). Además, el nombre de este pequeño glotón permite relacionar la obra con *Der Struwwelpeter* de Heinrich Hoffman. Una de las historias de ese libro, *Die Geschichte vom Suppen-Kaspar*, habla de un niño sano y regordete que decide dejar de comer. Dahl debía conocer la traducción al inglés de este cuento, pues de otro modo sería demasiada coincidencia que ambos personajes compartiesen nombre¹² y un final trágico como consecuencia de sus trastornos alimentarios (uno muere y el otro es absorbido por un tubo). Esta referencia, que puede pasar fácilmente desapercibida incluso para el adulto, supone una gran dificultad para los lectores españoles, no solo por las diferencias culturales, sino también por la transformación del protagonista de Hoffman, conocido en España como Gaspar.

Como ya se indicó en el epígrafe 2.3.2 de este trabajo, en el único título de Roald Dahl hasta el momento traducido al español se había optado por la sustitución en los antropónimos. Aquel caso era sencillo, puesto que se trataba de una antonomasia, pero *Charlie and the Chocolate Factory* planteaba un reto mucho mayor. Verónica Head fácilmente podría haberse visto tentada a traducir el nombre de Augustus Gloop por uno más ilustrativo en castellano, como por ejemplo Gaspar Glup, pero tampoco eso le

¹² En inglés la obra se tituló *The Story of Augustus who would not have any Soup* [*La Historia de Augustus, quien no quería tomar sopa*]. El nombre del protagonista probablemente se tradujo para adaptar la rima.

hubiera garantizado el éxito. ¿Cuántos niños (y adultos) españoles conocen las historias de *Der Struwwelpeter*? Y, por otro lado, ¿cuántos lectores ingleses entenderán la referencia al protagonista de Hoffman al leer «Augustus»?

En este caso la adaptación hubiera sido bastante sencilla, pero sin duda no habría resultado tan fácil ni clara con otros personajes. Ante la dificultad de transmitir todas las asociaciones de la lengua origen en la meta sin recurrir a una traducción interpretativa y, por tanto poco científica, Verónica Head optó por mantener los antropónimos originales y aceptar la pérdida. Tan solo hizo una excepción, tal vez influida por el traductor de *Fantastic Mr Fox*: convirtió a Mike Teavee en Mike Tevé. Esta solución exegética funciona en todo el ámbito hispanohablante, ya se entienda como «Mike te ve» o como «Mike TV», pero puede ser cuestionable desde el punto de vista de la coherencia con el resto de nombres.

3.3 El elemento transgresor definitivo: los Oompa Loompas

No se puede concluir este breve estudio de los elementos transgresores más importantes de *Charlie and the Chocolate Factory* sin hacer una mención espacial a los Oompa Loompas. Los grupos sociales de la década de 1960 que criticaron esta obra no fueron conscientes de su condición de *crossover* y probablemente no supieron entender la mordaz crítica al colonialismo británico que suponía la mención de estos pequeños seres. Ciertamente, Willy Wonka habla de ellos como objetos que descubre e importa, se ve a sí mismo como el salvador que les proporciona granos de cacao a cambio de su trabajo. Sin embargo, este personaje tan extravagante en todo lo que dice y hace no es más que el instrumento que sirve al galés para dar rienda suelta a su humor más negro.

Si se mira así, no parece que Dahl pretendiese promover la esclavitud racial con este libro, sino rechazarla usando sus mejores armas: el sarcasmo y la parodia.

De este modo, el imperialismo no sería más que otro de esos temas tabú con doble nivel de lectura, cuyas implicaciones percibe (o debería percibir) el adulto rápidamente y resultan algo más oscuras para el niño, que se queda en los términos más superficiales y cómicos de la situación. Al obligar al escritor a cambiar este pasaje se infantilizó parte de la obra y se redujo por tanto su dimensión más avanzada. Por suerte, el galés aplicó en esas modificaciones todo su ingenio e ironía y supo reconducir la historia; incluso podrían entenderse las palabras del señor Wonka a la señora Salt en la nueva versión como una crítica de Dahl a Eleanor Cameron, la principal desencadenante del cambio:

[...] ‘Imported direct from Loompaland,’ said Mr Wonka proudly.
‘There’s no such a place,’ said Mrs Salt.
‘Excuse me, dear lady, but ...’
‘*Mr Wonka*,’ cried Mrs Salt. ‘I’m a teacher of geography ...’
‘Then you’ll know all about it,’ said Mr Wonka¹³. [...] (Dahl, 2007:93).

Aunque este era uno de los principales guiños de la obra, no era el único. Las canciones de los Oompa Loompas seguían esa misma línea de reproche al adulto y, en cambio, pasaron desapercibidas para la crítica del momento. Quizás el motivo fue que recordaban a los cuentos moralizantes del siglo XIX, que «educaban a partir del miedo» (Castro *et al.*, 2008:73). Al entenderse como ideas didácticas dirigidas a los más pequeños en lugar de como un ataque contra los mayores, se aceptaron sin problemas.

¹³ [Traducción propia]

[...] —Importados directamente de Loompalandia —dijo con orgullo el señor Wonka.
—Ese lugar no existe —dijo la señora Salt.
—Discúlpeme, querida, pero...
—¡Señor Wonka! —interrumpió la señora Salt— Soy profesora de Geografía...
—Entonces sabrás todo al respecto —contestó el señor Wonka.

Texto Origen	Texto Meta
[...] Oh yes, we know it keeps them still, The don't climb out the window sill, They never fight or kick or punch, They leave you free to cook the lunch [...]. (172)	[...] Oh, sí, ya sabemos que les entretiene y que por lo menos quietos les mantiene. No gritan, no lloran, no brincan, no juegan, no saltan ni corren, ni tampoco se pegan. A usted eso le da muchas tranquilidad, es libre de hacer muchas cosas, ¿verdad? [...]. (179).

Este fragmento es solo una muestra del desafío que suponen los poemas de los Oompa Loompas para el traductor. Clifford Landers defiende en estos casos la adaptación porque considera la rima imprescindible en la LIJ, ya que ayuda a la memorización y fomenta el hábito de lectura (2001, cit. en Mata, 2006:321). El problema es que para que aquí el TM funcione igual que el TO no solo hay que transmitir el sentido y la forma, sino que además se deben encontrar equivalentes que diviertan en español y, al mismo tiempo, no traicionen las escenas que acompañan al texto (no hay que olvidar que en la traducción de esta obra se respetaron las imágenes del original). Los poemas propuestos por Verónica Head son excelentes muestras de cómo el traductor puede adaptar estas realidades sin modificar el sentido original. En ocasiones sus soluciones podrían calificarse de «traducciones libres», pero el resultado sigue siendo incuestionable, ya que mantienen el tema, el verso, la rima, y el humor.

Dada la clara violación de la norma de LIJ que suponen estas criaturas (tanto en la acción, como en el lenguaje y los aspectos culturales e intertextuales), podemos considerar a los Oompa Loompas el elemento transgresor definitivo que nos confirma la condición de *crossover* de *Charlie and the Chocolate Factory*. Si además tenemos en cuenta todo lo analizado anteriormente, vemos que la obra funciona también como «novela intergeneracional» en la cultura meta y esto se debe en gran medida a algunas de las decisiones (conscientes o inconscientes) tomadas por su traductora.

CONCLUSIONES

A lo largo del este trabajo hemos tratado de acercarnos, tanto de manera teórica como práctica, al fenómeno literario de los *crossovers* y a las implicaciones que conlleva para el traductor. Se ha intentado demostrar que, pese a ser un género de clasificación reciente, esta «literatura intergeneracional» lleva ya tiempo en los mercados y, para probarlo, hemos tomado como ejemplo la obra de Roald Dahl. A partir de las teorías expuestas y los análisis de casos prácticos planteados, podemos extraer una serie de conclusiones que se resumen a continuación.

En primer lugar, hemos visto que, a día de hoy, la literatura *crossover* es una realidad muy lucrativa. Pese a ello, el fenómeno no nace por demanda de los editores, sino que se origina en respuesta a unas necesidades sociales. En este sentido, Roald Dahl fue un visionario, pues supo explotar las posibilidades del género mucho antes de que se empezara a hablar de él. En la década de 1950 coincidieron en el mundo anglosajón los inicios del galés como escritor y los de la LIJ como género. Esta simultaneidad, unida a las características de las historias de Dahl (relatos de extensión corta, protagonistas infantiles, etc.), hizo que automáticamente se incluyeran sus libros dentro de ese nuevo género, considerado menos prestigioso que la literatura con mayúsculas. Sus novelas, con un doble nivel de lectura, desafiaban la norma de la LIJ y le supusieron una constante lucha con la crítica, pero al mismo tiempo le concedieron un gran éxito entre pequeños y mayores.

Por otro lado, aunque los investigadores todavía están perfilando las características textuales y sociales de los *crossovers*, la transgresión (en la acción, el lenguaje y los

aspectos culturales e intertextuales) parece afianzada como elemento propio de las «novelas intergeneracionales». La definición de estos rasgos es esencial para el traductor, especialmente en los dos últimos campos, pues debe tenerlos en cuenta si quiere reproducir en la lengua meta el doble nivel de lectura. Del acierto de las soluciones traductorales depende el éxito de un libro en la cultura de destino y esto es especialmente importante cuando se traducen *crossovers*, puesto que en la mayoría de los casos son obras recientes, superventas con autores vivos. En última estancia, el trabajo del traductor repercute directamente en la recepción de ese escritor en un país y en los beneficios que allí obtiene.

Finalmente, la última conclusión que nos gustaría señalar es que, pese a lo que a primera vista pueda parecer, la traducción literaria no es un campo ajeno a la manipulación. Por el hecho de ser literario, un texto no deja de ser lingüístico, por lo que su traducción muestra las mismas peculiaridades que las demás tipologías; a pesar de presentar una dimensión estética, se trata un producto ideológico, reflejo de una cultura y un sistema determinados. Como hemos visto en varios ejemplos a lo largo de este trabajo, donde más problemas ideológicos suele encontrar el traductor de *crossovers* es en el tratamiento de los elementos de identidad. La toma de decisiones nunca es del todo neutral y a veces es difícil evitar infravalorar o situar en una posición dominante a alguna de las dos culturas.

La traducción de *crossovers* parece estar todavía demasiado ligada a la de LIJ y, en muchas ocasiones, estas «novelas intergeneracionales» terminan convirtiéndose en textos «adaptados» para niños. El problema que presenta esta mediación no es solo que ofrezca una imagen distorsionada, sino que obvia a parte de los destinatarios de la

historia, por lo que no solo se sitúa en una posición dominante a una de las culturas, sino también a uno de los receptores. El traductor debe lealtad a todas las partes implicadas en el acto comunicativo y, ante este tipo de realidades, debe afinar mucho su selección para no traicionar a ninguna de ellas.

La traducción no es una actividad mecánica, sino un proceso de socialización; cuanto más definidos estén los rasgos que caracterizan a un texto, más fácil será para el traductor localizar los elementos de identidad en él. La buena acogida que están teniendo los *crossovers* en el mercado editorial parece indicar que el género seguirá creciendo. Será interesante observar si, conforme avance el estudio de este fenómeno y se vayan precisando sus rasgos diferenciadores, se afinan también las teorías acerca de su traducción.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

BOYNE, John. *El niño con el pijama de rayas*. Traducción de Gemma Rovira Ortega. 1ª ed. Barcelona: Salamandra 2007. 219 p. ISBN: 978-84-9838-079-8.

BOYNE, John. *The Boy in the Striped Pyjamas*. 1ª ed. Londres: Black Swan, 2007. 215 p. ISBN: 978-0-552-77380-5.

DAHL, Roald. *Charlie and the Chocolate Factory*. Londres: Puffin Books, 2007. 208 p. ISBN: 978-0-141-32271-1.

DAHL, Roald. *Charlie y la fábrica de chocolate*. Traducción de Verónica Head. 71ª ed. Madrid: Alfaguara, 2011. 199 p. Alfaguara juvenil. ISBN: 978-84-2046-450-3.

DAHL, Roald. *Matilda*. Londres: Puffin Books, 2001. 229 p. ISBN: 0-14-131136-3.

DAHL, Roald. *Matilda*. Traducción de Pedro Barbadillo. 2ª ed. 20ª reimp. Madrid: Alfaguara, 2000. 230 p. Alfaguara juvenil. ISBN: 84-204-4792-7.

DAHL, Roald. *Relatos escalofriantes*. Traducción de Flora Casas y Frank Schleper. 2ª ed. Madrid: Alfaguara, 2012. 240 p. Serie roja. ISBN: 978-84-204-1137-8.

ROWLING, J. K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. 1ª ed. Londres: Bloomsbury, 2007. 607 p. ISBN: 978-0-7475-9105-4.

ROWLING, J. K. *Harry Potter and y las reliquias de la muerte*. 1ª ed. Barcelona: Salamandra, 2008. 636 p. ISBN: 978-84-9838-140-5.

Fuentes secundarias

BARRIOS RODRÍGUEZ, Ana Belén. *Literatura juvenil fantástica y su traducción: Luces del norte*. Grado de Salamanca (Salamanca), 2011. 157 p.

BOGOMILOVA ATANASSOVA, Denitza. Literalidad y alegorismo de los cuentos maravillosos y estilística de su traducción. De los formalismos rusos a los teóricos del polisistema [en línea]. *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 2006, n.8 [última consulta: 10 junio 2012]. Disponible en <<http://recyt.fecyt.es/index.php/HS/article/viewFile/6198/8848>>.

BROWN, Alan. Writing for Children. En Earnshaw, Steven (ed.). *The handbook of creative writing*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd, 2007, p. 162-168.

CASTRO ORTÍZ, Ana María, *et al.* Charlie and the Chocolate Factory: adaptación y traducción [en línea]. *Mutatis Mutandis*, 2008, vol.1, n.1 [última consulta: 10 junio 2012]. Disponible en <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/viewFile/10/250>>.

FALCONER, Rachel. *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. 1ª ed. Nueva York: Taylor & Francis, 2009. 263 p. ISBN: 0415978882.

FALCONER, Rachel. The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership [en línea]. *Chartered Institute of Library and Information Professionals*, abril 2008 [última consulta: 10 junio 2012]. Disponible en <http://www.cilip.org.uk/get-involved/special-interest-groups/education/Documents/Falconer_Crossover_0408.pdf>.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Marisa. Depuración y traducción en literatura juvenil: el caso de Roald Dahl. *Livius: revista de estudios de traducción*. 1998, n. 12, p. 31-42.

FERNÁNDEZ MARTÍN, Carmen. ¿Señor Wormwood o señor Gusánez? La traducción de los nombres propios en Dahl. *Cuadernos de Literatura infantil y juvenil*. Enero 1998, n. 101, p. 13-17.

FORTEA GIL, Carlos. Para ver al hombre invisible. En *La creación literaria para niños y jóvenes: del autor al lector* [CD-ROM]. Salamanca: Universidad de Salamanca y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2005.

MALLORQUÍ, César. ¿Existe censura en la literatura infantil y juvenil? [en línea]. *Entre libros: encuentro con autores*, noviembre 2003 [última consulta: 10 junio 2012]. Disponible en <<http://212.36.73.30/registroprensajuvenil/foro/texto/5/7.htm>>.

MARTÍN ORTIZ, Patricia. Sátira, parodia y escatología en las obras para niños de Roald Dahl [en línea]. *Aula: revista de pedagogía de la Universidad de Salamanca*, 2002, n. 14 [última consulta: 10 junio 2012]. Disponible en <http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0214-3402/article/viewFile/1310/1381>.

MATA PASTOR, Carmen. Sobre la traducción al castellano y al italiano de la cursiva enfática en *Revolting Rhymes* de Roald Dahl. En Félix Fernández, Leandro y Mata Pastor, Carmen (eds.). *Traducción y cultura: convenciones textuales y estrategia traslativa*. Málaga: ENCASA Ediciones y Publicaciones, 2006, p. 309-350.

NEWBERY, Linda. Writing for Teenagers. En Earnshaw, Steven (ed.). *The handbook of creative writing*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd, 2007, p. 169-175.

OITTINEN, Riitta. *Traducir para niños*. Traducción de Isabel Pascua Febles y Gisela Marcelo Wirnitzer. 1ª ed. Las Palmas de Gran Canarias: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2005. 195 p. ISBN: 84-96131-78-5.

Roald Dahl: the Official Web Site [en línea]. Londres: Roald Dahl Nominee Limited [última consulta: 10 de junio 2012]. Disponible en <<http://www.roalddahl.com/>>.

SHAVIT, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. 1ª ed. Georgia: University of Georgia Press, 2009. 216 p. ISBN: 0820334812.

STRAUSFELD, Michi. Las Tres Edades: de ocho a ochenta y ocho años. *Cuadernos de Literatura infantil y juvenil*. Mayo 1993, n. 50, p. 44-46.

The Roald Dahl Museum and Story Centre [en línea]. Great Missenden: The Roald Dahl Museum and Story Centre [última consulta: 10 junio 2012]. Disponible en <<http://www.roalddahlmuseum.org/>>.

VIÑAS VALLE, Laura. Conflictos de Poder en la literatura infantil y los relatos para adultos de Roald Dahl [en línea]. *Docencia e Investigación: revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*, 2004, n. 14 [última consulta: 10 junio 2012]. Disponible en <www.uclm.es/varios/revistas/docenciaeinvestigacion/pdf/.../Laura.doc>.

VYGOTSKY, Lev. *Pensamiento y lenguaje*. Edición de Alex Kozulin. Traducción de José Pedro Tosaus Abadía. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2010. 335 p. Surcos. ISBN: 978-84-493-2398-0.

WOODWARD SMITH, Elizabeth. The Vicar of Nibbleswicke: a Cultural and Linguistic Challenge. En Luna Alonso, Ana y Montero Küpper, Silvia (eds.). *Tradución e política editorial de literatura infantil e xuvenil*. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2006, p. 243-251.

ANEXO 1: RELACIÓN DE TRABAJOS DE ROALD DAHL

Summary of Roald Dahl's archive

RD/2	Books: published	1943-1992
	Manuscripts, typescripts, proofs, publications and reviews of Roald Dahl's published books for both adults and children, proofs of collections of short stories and collections of poems published as books. This series does not include those collections of short stories for which Dahl did not contribute previously unpublished material or did not keep proofs or other drafts of the published volumes. No distinction is made in the arrangement between material for adults and material written for children, as Dahl himself often did not make this distinction.	
RD/2/1	The Gremlins	1942-1943
RD/2/2	Over to You	1946
RD/2/3	Some Time Never: a Fable for Supermen	1947-1948
RD/2/4	Someone Like You	June-Sept 1953
RD/2/5	Kiss Kiss	1959-1960
RD/2/6	James and the Giant Peach	1960-1986
RD/2/7	Charlie and the Chocolate Factory	1961-1972
RD/2/8	The Magic Finger	1963-1966
RD/2/9	Fantastic Mr Fox	1968-1973
RD/2/10	Charlie and the Great Glass Elevator	1971-1972
RD/2/11	Switch Bitch	1976
RD/2/12	Danny the Champion of the World	1974-1975
RD/2/13	The Wonderful Story of Henry Sugar and Six More	1976-1985
RD/2/14	The Enormous Crocodile	February 1976-1978
RD/2/15	My Uncle Oswald	1979-1980
RD/2/16	The Twits	1979-1980
RD/2/17	George's Marvellous Medicine	1979-1982
RD/2/18	Roald Dahl's Revolting Rhymes	1981-1988
RD/2/19	The BFG	1981-1983
RD/2/20	Dirty Beasts	1980-1982
RD/2/21	The Witches	1982-1983
RD/2/22	Roald Dahl's Book of Ghost Stories	1982-1983
RD/2/23	Boy: Tales of Childhood	1984
RD/2/24	The Giraffe and the Pelly and Me	1984-1985
RD/2/25	Going Solo	1985-1986
RD/2/26	Two Fables	1986
RD/2/27	Matilda	1986-1988
RD/2/28	Ah, Sweet Mystery of Life	1988-1989
RD/2/29	Rhyme Stew	1988-1989
RD/2/30	Esio Trot	1989-1990
RD/2/31	The Vicar of Nibbleswicke	1990-1991

Summary of Roald Dahl's archive

RD/2/32	Memories with Food at Gipsy House	1990-1991
RD/2/33	The Dahl Diary 1992	1990-1991
RD/2/34	The Minpins	1988-1989

RD/3 **Books: unpublished**

Manuscripts and typescripts of unpublished material for books by Roald Dahl.

RD/3/1	Charlie in the White House	1978
RD/3/2	Fifty Thousand Frogskins	c1951

RD/4 **Short stories: published**

Manuscripts, typescripts, proofs, publications and other material relating to published short stories by Roald Dahl. Several 'stories' are non-fiction pieces, written in a fictional style.

RD/4/1	Shot Down Over Libya	August 1942
RD/4/2	The Sword	1943
RD/4/3	Katina	1944
RD/4/4	Only This	1944
RD/4/5	Beware of the Dog	1944
RD/4/6	Missing: Believed Killed	1944
RD/4/7	They Shall Not Grow Old	1944-1945
RD/4/8	Madame Rosette	1945
RD/4/9	Death of an Old, Old Man	1945
RD/4/10	Smoked Cheese	1945-1974
RD/4/11	Someone Like You	1944-1945
RD/4/12	A Piece of Cake	1942-1946
RD/4/13	Yesterday was Beautiful	1946
RD/4/14	An African Story	1943-1946
RD/4/15	The Mildenhall Treasure	1946-1997
RD/4/16	Collector's Item/Man from the South	1948-1953
RD/4/17	The Sound Machine	1949-1972
RD/4/18	Poison	1950-1953
RD/4/19	Taste	Sept 1951-June 1982
RD/4/20	Dip in the Pool	Jan-Oct 1952
RD/4/21	Girl Without a Name	1948-1976
RD/4/22	Skin	1947-1962
RD/4/23	My Lady Love, My Dove	c1951-1952
RD/4/24	The Amazing Eyes of Kuda Bux	1948
RD/4/25	Dog Race / Mr Feasey	1953
RD/4/26	Lamb to the Slaughter	1952-1953
RD/4/27	Nunc Dimittis	1947-1952
RD/4/28	Edward the Conqueror	1953
RD/4/29	Galloping Foxley	March-Nov 1953
RD/4/30	Neck	1952
RD/4/31	The Wish	1949-1953

Summary of Roald Dahl's archive

RD/4/32	The Soldier	1953
RD/4/33	The Great Automatic Grammatizator	1953
RD/4/34	Mr Hoddy	1953
RD/4/35	The Ratcatcher	1953
RD/4/36	Rummins	1953
RD/4/37	The Way Up to Heaven	1953-1954
RD/4/38	Parson's Pleasure	1954-1957
RD/4/39	The Champion of the World	1958-1959
RD/4/40	The Landlady	1959
RD/4/41	Genesis and Catastrophe	1958-c1971
RD/4/42	Mrs Bixby and the Colonel's Coat	1957-1959
RD/4/43	Royal Jelly	1954-1957
RD/4/44	William and Mary	1956-1957
RD/4/45	Pig	nd [c1956]
RD/4/46	Georgy Porgy	1960
RD/4/47	In the Ruins	c1960-June 1964
RD/4/48	The Visitor	1963-1968
RD/4/49	The Last Act	c1964-1966
RD/4/50	The Butler	July 1973-c. April 1974
RD/4/51	The Great Switcheroo	April 1973-April 1974
RD/4/52	Bitch	1964-1974
RD/4/53	Ah, Sweet Mystery of Life	1974-1988
RD/4/54	The Hitch-hiker	June 1976-October 1988
RD/4/55	The Swan	Oct-Nov 1976
RD/4/56	The Wonderful Story of Henry Sugar	Sept 1976-Jan 1977
RD/4/57	The Boy Who Talked With Animals	c1976
RD/4/58	Lucky Break: How I Became a Writer	January-March 1977
RD/4/59	Vengeance is Mine, Inc.	1949
RD/4/60	The Umbrella Man	1976
RD/4/61	Mr Botibol	nd [c1948]
RD/4/62	The Princess and the Poacher	1986
RD/4/63	Princess Mammalia	1984-1986
RD/4/64	The Bookseller	Jan-Dec 1986
RD/4/65	The Surgeon	1986-1988

Summary of Roald Dahl's archive

RD/5 **Short stories: unpublished**

Manuscripts and typescripts of short stories by Roald Dahl which were never published. Not all were submitted for editorial opinion.

RD/5/1	A Ticklish Little Thing	Feb 1956
RD/5/2	Clarice	nd [c1953]
RD/5/3	The Dogchild	1948
RD/5/4	First Story ('The Kumbak II')	1926
RD/5/5	Foreign Intelligence	August 1947
RD/5/6	Maclean and Burgess: The Great Vanishing Trick	nd [1952]
RD/5/7	Nineteen Fifty-what?	nd [1950]
RD/5/8	On the Beach	nd [c1980]
RD/5/9	The Press Conference	nd [c1980]
RD/5/11	Reunion	nd [1950x1980]
RD/5/12	Sunny Boy	nd [1960]
RD/5/13	Uncle George	nd [c1953]
RD/5/14	Untitled wartime story: ginger cat	nd [c1945]
RD/5/15	Untitled wartime story: world leaders	nd [c1945]

RD/6 **Speeches and Articles**

Manuscripts, typescripts and published material (where appropriate) for speeches, short articles for magazines and pamphlets written by Roald Dahl.

RD/6/1	Speeches and Speaking Engagements	1971-1990
RD/6/2	Articles and Miscellaneous Pieces	1964-1990
RD/6/3	'My Wife, Patricia Neal'	June-Sept 1965
RD/6/4	Manuscript, labelled, 'Short Piece for 'The Writer' in Boston'	Oct 1975
RD/6/5	'Romanee-Conti and the Wine Maiden'	1980-1982
RD/6/6	Typescript, titled, 'Mdisho of the Mwanumwesi'	nd [c1984]
RD/6/7	Manuscript, titled, 'Ten days with Roald Dahl'	June 1985
RD/6/8	'Where art thou Mother Christmas' charity card	1988
RD/6/9	British Rail Book of Railway Safety	1990-1991

RD/7 **Unpublished pieces**

Manuscripts and typescripts of unpublished articles, notebooks of limericks and jokes.

Summary of Roald Dahl's archive

RD/7/1	Small Unpublished Pieces	1975-1989
RD/7/2	Olivia	nd [c1963]
RD/7/3	'Knock Knock' jokes	nd [c1966]
RD/7/4	Bawdy Limericks	nd [c1988]

RD/8 Screenplays (Film and Television)

Original screenplays and material adapted by Roald Dahl for film and television. Includes manuscripts, typescripts and bound scripts, some correspondence and research notes.

RD/8/1	Draft screenplay, titled, 'The Snow Goose'	9 Mar 1943
RD/8/2	Screenplay of 'Lamb to the Slaughter'	1958
RD/8/3	Teleplay, titled, 'Blind Landing'	nd [1959]
RD/8/4	Screenplay of 'William and Mary'	1961-1967
RD/8/5	Screenplay of 'Genesis and Catastrophe'	nd [1963]
RD/8/6	Oh, Death where is thy Sting-a-Ling	1964-1966
RD/8/7	Chitty Chitty Bang Bang	1966-1968
RD/8/8	Teleplay, titled, 'Charlie and the Chocolate Factory'	nd [July 1967]
RD/8/9	Stroke Counter Stroke	1969-1970
RD/8/10	Willy Wonka and the Chocolate Factory	1970-1971
RD/8/11	The Night Digger	1970-1971
RD/8/12	The Lightning Bug	nd
RD/8/13	James and the Giant Peach TV special	1973
RD/8/14	The Diddakoi	nd [c1973]
RD/8/15	Screenplay of 'Danny the Champion of the World'	1977-1984
RD/8/16	Spitting Image	1987

RD/8a Scripts for Television series

Manuscripts, typescripts and research notes for television series with which Dahl was involved as a writer and/or host. 'Scripts' consist of introductions to episodes, as any individual episodes written by Dahl are in series RD 8.

RD/8a/1	Ghost Time	1958-1959
RD/8a/2	Way Out	1961
RD/8a/3	Tales of the Unexpected	1978-1980

Summary of Roald Dahl's archive

RD/9 Stage Plays

Manuscripts, typescripts, bound rehearsal scripts and ephemera related to the performances of stage plays written by Roald Dahl. Of the plays in this series, only RD/9/2 'The Honeys' was performed on the professional stage.

RD/9/1	Untitled play, possibly, 'Double Exposure'	nd [1938]
RD/9/2	The Honeys	1955-1956
RD/9/3	The Great Switcheroo play	1976-1977

RD/10 Audio

Typescripts and cassette tapes of work adapted by Roald Dahl for audio.

RD/10/1	'Charlie and the Chocolate Factory' condensed for Caedmon records	1975
RD/10/2	'Boy' read by Roald Dahl	[1 Jan 1989]

RD/11 Ideas

Roald Dahl's 'Ideas books', with his files of plot synopses and preliminary, undeveloped, work. Nearly all material is in manuscript form. Most are only brief notes.

RD/11/1	Ideas book (Exercise book)	March 1945-c1948
RD/11/2	Ideas book (Hard cover)	c1948-1987
RD/11/3	File, titled, 'Small Ideas'	nd [c1953-1983]
RD/11/4	File, titled, 'Stories: Some work begun'	nd [c1960-c1990]

Summary of Roald Dahl's archive

RD/12 Interviews, biographies and publicity

RD/12/1	Interviews with Roald Dahl	1965-1990
RD/12/2	Articles and Biographies	1965-1997
RD/12/3	Reviews	1942-1970
RD/12/4	Studies of Dahl's work.	1975-1991
RD/12/5	Publicity materials	1943-1990
RD/12/5/1	Photographs of Roald Dahl with Walt Disney	
RD/12/5/2	Publicity photographs of Roald Dahl	
RD/12/5/3	Press releases and letters	
RD/12/5/4	Large publicity photographs of Roald Dahl	
RD/12/5/5	Photographs re 'Patricia Neal Story'	
RD/12/5/6	Patricia Neal publicity and movie photographs	
RD/12/5/7	Colour Photograph of RD	
RD/12/5/8	Stickers, covers and publicity for Dahl's books (Puffin)	
RD/12/5/9	Items and promotional literature for 'Charlie's 21st Birthday'	
RD/12/5/10	Penguin Australian Tour	
RD/12/5/11	Miscellaneous publicity photographs	
RD/12/5/12	Photographs of Roald Dahl, A - L by photographer	
RD/12/5/13	Photographs of Roald Dahl, M - Z by photographer	
RD/12/5/14	'Memories with Food' photographs	

ANEXO 2: RELACIÓN DE LIBROS DE ROALD DAHL PUBLICADOS EN ESPAÑA

Título	Autor	Editorial	Precio
El gran gigante bonachón	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.85
Matilda	Dahl, Roald; Ba	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.72
James y el melocotón gigante	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	8.50
Matilda	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	8.50
Danny el campeón del mundo	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	8.50
Charlie y el gran ascensor de crist	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	8.50
El gran gigante bonachón	Dahl, Roald; Ed	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	8.50
Charlie y la fábrica de chocolate	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	8.50
El superzorro	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	3.76
Charlie y la fábrica de chocolate	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.81
Charlie y el gran ascensor de crist	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.51
James y el melocotón gigante	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.12
La maravillosa medicina de Jorge	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.77
Brujas, las	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.81
El dedo mágico	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	3.31
Cretinos, los	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.45
Danny el campeón del mundo	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	6.68
Cuentos en verso para niños pervers	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	9.02
Matilda	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	7.95
Charlie y la fábrica de chocolate	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	7.95
El superzorro	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	7.95
Las brujas	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	7.95
La jirafa, el pelicano y el mono	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.68
Dany, campeón del mundo	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.26
Los cretinos	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.89
Agu trot	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.68
La maravillosa medicina de Jorge	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.89
James y el melocotón gigante	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.26
Los mejores relatos de Roald Dahl	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.87
Matilda	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	
El gran gigante bonachón	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	1.13
Boy: (relatos de infancia)	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.87
Jirafa, el pelicano y el mono, la	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	3.64
Volando solo	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.87
Matilda	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	6.91
El gran gigante bonachón	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.48
Agu trot	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.45
Tatuaje y otros relatos	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	6.01
Qué asco de bichos ; y El cocodrilo	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.68
Charlie y la fábrica de chocolate	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.26
El superzorro	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.68
El dedo mágico	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.89
Matilda	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.26
Las brujas	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.89
¿Qué asco de bichos Y el cocodrilo	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.87
Charlie y el gran ascensor de crist	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.26
Las brujas	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.08
El gran gigante bonachón	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.26
El superzorro	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.87
Los cretinos	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.95
Matilda	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.91
Las brujas	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.54
Girafa, el pelica i jo, la	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	2.55
Boy	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	0.45
Los Mimpins	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.75
Girafa, el pelica i jo	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.51
Volando so	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	0.45
Boy : (relatos de infancia)	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	0.45

ESTOS PRECIOS NO INCLUYEN I.V.A.

Título	Autor	Editorial	Precio
Matilda	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	7.51
Azeri harrigarria	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	2.84
Boy	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	7.40
Charlie eta txokolate fabrika	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	3.63
Hatz magikoa	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.68
Matilda	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.48
Super-Azeri	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.57
Agenda escolar Matilda 98/99	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.75
Agenda escolar Matilda 99/00	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	7.51
Calendario familiar de Matilda	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	7.77
Charly y la fábrica de chocolate	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.08
Matilda	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.00
Agu trot	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	4.96
La maravillosa medicina de Jorge	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.08
James y el melocotón gigante	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.47
Danny el campeón del mundo	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.47
Charlie y el gran ascensor de crist	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	5.47
Boy	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	6.10
La jirafa, el pelícano y el mono	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	825.00
La jirafa, el pelícano y el mono	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	9.95
Los cretinos	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	9.95
¡Qué asco de bichos! ; El cocodrilo	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	9.95
Las brujas	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	9.95
La maravillosa medicina de Jorge	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	9.95
Agu trot	Dahl, Roald	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	9.95
Poemas y canciones	Dahl, Roald(191	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	17.00
Boy	Dahl, Roald(191	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	9.90
Volando solo	Dahl, Roald(191	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	9.90
El superzorro	Dahl, Roald(191	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	9.90
El dedo mágico	Dahl, Roald(191	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	6.70
El dedo mágico	Dahl, Roald(191	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	9.90
Charlie y la fábrica de chocolate	Dahl, Roald; He	Ediciones Alfaguara, S.A.-Grupo S	17.00
Charlie y la fábrica de chocolate	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	3.01
Danny el campeón del mundo	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	3.55
Mi tío Oswald	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	4.68
Boy	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	3.91
Volando solo	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	4.26
Relatos de lo inesperado	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	6.52
Brujas, las	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	5.10
Venganza es mía, SA, la ; Génesis y	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	6.80
James y el melocotón gigante	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	5.64
Charlie y la fábrica de chocolate	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	5.64
Matilda	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	
Charlie y el gran ascensor de crita	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	5.64
El dedo mágico	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	5.64
El superzorro	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	5.64
Las brujas	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	4.62
El gran gigante bonachón	Dahl, Roald	Círculo de Lectores, S.A.	4.61
Tast	Dahl, Roald	Ediciones Destino, S.A.	5.75
Sabor	Dahl, Roald	Ediciones Destino, S.A.	5.64
Danny, campeón del mundo	Dahl, Roald	Noguer Ediciones, S.A.	4.59
El gran gigante bonachón	Dahl, Roald	Editorial Planeta, S.A.	2.34
Azeri harrigarria	Dahl, Roald	Editorial Desclée de Brouwer, S.A	3.21
Boy	Dahl, Roald	Editorial Desclée de Brouwer, S.A	6.76
Charlie eta txokolate fabrika	Dahl, Roald	Editorial Desclée de Brouwer, S.A	6.12
Matilda	Dahl, Roald	Editorial Desclée de Brouwer, S.A	6.99
Bakarka hegal Egiten	Dahl, Roald	Editorial Desclée de Brouwer, S.A	6.70
Jirafa, pelikanoa eta tximinoa	Dahl, Roald	Editorial Desclée de Brouwer, S.A	3.64

Título	Autor	Editorial	Precio
Charlie eta kristalezko igogailua e	Dahl, Roald	Editorial Desclée de Brouwer, S.A	7.74
Danny munduko txapelduna	Dahl, Roald	Editorial Desclée de Brouwer, S.A	9.19
Atzekoz aurrera hitzegiten zuen apa	Dahl, Roald	Editorial Desclée de Brouwer, S.A	2.75
Dos fábulas	Dahl, Roald	Editorial Anagrama, S.A.	6.36
El gran cambio	Dahl, Roald	Editorial Anagrama, S.A.	6.36
Mi tío Oswald	Dahl, Roald	Editorial Anagrama, S.A.	6.94
Historias extraordinarias	Dahl, Roald	Editorial Anagrama, S.A.	6.94
Puchero de rimas	Dahl, Roald	Editorial Anagrama, S.A.	8.67
Historias extraordinarias	Dahl, Roald	Editorial Anagrama, S.A.	5.20
Mi tío Oswald	Dahl, Roald	Editorial Anagrama, S.A.	4.91
Relatos de lo inesperado	Dahl, Roald;	Editorial Anagrama, S.A.	6.36
El gran cambio	Dahl, Roald	Editorial Anagrama, S.A.	5.29
Relatos de lo inesperado	Dahl, Roald	Editorial Anagrama, S.A.	8.67
Brujas, las	Dahl, Roald	Salvat Editores, S.A.	1.98
James y el melocotón gigante	Dahl, Roald	Salvat Editores, S.A.	1.98
Charlie y la fábrica de chocolate	Dahl, Roald	Salvat Editores, S.A.	2.10
Charlie y el gran ascensor de crist	Dahl, Roald	Salvat Editores, S.A.	2.13
El vicario que hablaba al revés	Dahl, Roald	Ediciones SM	7.22
Mi año	Dahl, Roald	Ediciones SM	9.24
El vicario que hablaba al revés	Dahl, Roald	Ediciones SM	4.62
El vicario que hablaba al revés :	Dahl, Roald	Ediciones SM	
La venganza es mía S.A.	Dahl, Roald	Edhasa	6.94
Cocodrilo enorme, el	Dahl, Roald	Ediciones Altea, S.A.-Grupo Santi	3.31
Cuentos en verso para niños pervers	Dahl, Roald	Ediciones Altea, S.A.-Grupo Santi	5.72
Cuentos en verso para niños pervers	Dahl, Roald	Ediciones Altea, S.A.-Grupo Santi	5.34
Qué asco de bichos	Dahl, Roald	Ediciones Altea, S.A.-Grupo Santi	2.69
Cuentos en verso para niños pervers	Dahl, Roald	Ediciones Altea, S.A.-Grupo Santi	9.56
Los Mimpins	Dahl, Roald	Ediciones Altea, S.A.-Grupo Santi	5.75
Charlie i la fàbrica de xocolata	Dahl, Roald; Ro	RBA Coleccionables, S.A.	0.96
Los mejores relatos de Roald Dahl	Dahl, Roald	Suma de Letras, S.L.	7.25
Històries de fantasmes	Dahl, Roald	Columna Edicions, Llibres i Comun	7.80
Intercanvi de parelles i altres con	Dahl, Roald(191	Columna Edicions, Llibres i Comun	14.42
Relatos de lo inesperado	Dahl, Roald	Editorial Argos Vergara, S.A.	3.46
Charlie i la fàbrica de xocolata	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	5.20
Charlie i el gran ascensor de vidre	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	5.64
Gran amic gegant, el	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	5.64
Culdolla, els	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	4.05
El fantàstic senyor Guillot	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	4.62
Danny, el campió del món	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	6.07
En James i el préssec gegant	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	6.65
Rector de Nibbleswicke, el	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	4.33
Les fangstigosos receptes de Roald	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	13.29
El rector de Nibbleswicke. Guia de	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	2.89
El gran amic gegant : obres de te	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	5.49
Venganza es mía S.A., la	Dahl, Roald	Editorial Debate	7.44
Génesis y catástrofe	Dahl, Roald	Editorial Debate	7.44
Génesis y catástrofe	Dahl, Roald	Editorial Debate	3.98
La venganza es mía, S.A.	Dahl, Roald	Editorial Debate	3.98
As bruxas	Dahl, Roald	Edicións Xerais de Galicia, S.A.	7.51
Danny, campeón do mundo	Dahl, Roald	Edicións Xerais de Galicia, S.A.	6.18
Charlie y la fábrica de chocolate	Dahl, Roald	Fascículos Planeta, S.A.	1.44
Erraldoi on miragarria	Dahl, Roald	Erein	6.42
Sorginak	Dahl, Roald	Erein	5.39
Georgeren medizina miragarria	Dahl, Roald	Erein	5.25
Sorginak	Dahl, Roald	Erein	9.54
Les bruixes	Dahl, Roald	Editorial Empuries	6.94
El nen	Dahl, Roald	Editorial Empuries	5.78
Versos perversos	Dahl, Roald	Editorial Empuries	7.51

Título	Autor	Editorial	Precio
La maravillosa medicina d'en Jordi	Dahl, Roald	Editorial Empuries	5.15
L'autostopista	Dahl, Roald	Editorial Empuries	4.80
Matilda	Dahl, Roald	Editorial Empuries	6.65
Agu trot	Dahl, Roald	Editorial Empuries	4.33
Sol pel món	Dahl, Roald	Editorial Empuries	13.29
Histoires fantastiques	Dahl, Roald	Els Llibres de Glauco, S.A.	5.60
Muá-muá	Dahl, Roald	Ir Indo Edicions, S.A.	9.24
Del diari de l'oncle Oswald	Dahl, Roald	Pirene Editorial, S.A.L.	3.76
Gran gigante bonachón, el	Dahl, Roald	Alborada Ediciones, S.A.	1.80
La girafa, el pelicà i jo	Dahl, Roald; M	Grup Promotor d'Ensenyament i Dif	4.68
Henry Sugarren ixtorio miresgarria	Dahl, Roald	Euskal Liburu eta Kantuen Argital	4.67
Ixtorio hautatuak	Dahl, Roald	Euskal Liburu eta Kantuen Argital	10.12
Girafa, el pelicano i jo, la	Dahl, Roald	Grup Promotor d'Ensenyament i Dif	4.13
Super-Azeri	Dahl, Roald	Zubia Editoriala, S.A.	4.68
Hatz magikoa	Dahl, Roald	Zubia Editoriala, S.A.	4.06
Matilda	Dahl, Roald	Zubia Editoriala, S.A.	5.26
Charlie eta txokolate-lantegia	Dahl, Roald	Zubia Editoriala, S.A.	5.26
Charlie eta txokolate-lantegia	Dahl, Roald(191	Zubia Editoriala, S.A.	6.10
Errima errebeldeak	Dahl, Roald	Zubia Editoriala, S.A.	5.41
Matilda	Dahl, Roald; Or	Zubia Editoriala, S.A.	7.20
Super-Azeri	Dahl, Roald; Bl	Zubia Editoriala, S.A.	6.50
La girafa, el pelicà i jo	Dahl, Roald	Edicions Voramar, S.A.	4.68
Bestioles fatigoses : el cocodril	Dahl, Roald	Edicions Voramar, S.A.	4.68
El dit màgic	Dahl, Roald	Edicions Voramar, S.A.	4.68
Matilda	Dahl, Roald	Ediciones Obradoiro, S.A.	5.26
O dedo máximo	Dahl, Roald	Ediciones Obradoiro, S.A.	4.89
El gran amic Gegant	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	6.94
Charlie i la fàbrica de xocolata	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	6.36
Charlie i el gran ascensor de vidre	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	6.36
Els culdolla	Dahl, Roald	Edicions de La Magrana	5.83
El llibre dels fantasmes	Dahl, Roald	Columna Edicions, Llibres i Comun	13.00
As bruxas	Dahl, Roald	Edicións Xerais de Galicia, S.A.	
Danny, o campión do mundo	Dahl, Roald	Edicións Xerais de Galicia, S.A.	8.65
Ixtorio hautatuak	Dahl, Roald	Elkarlanean, S.L. Argitaletxea	11.85
Charlie e o grande ascensor de cris	Dahl, Roald	Edicions do Cumio, S.A.	7.33
Charlie e a fábrica de chocolate	Dahl, Roald	Edicions do Cumio, S.A.	7.39
Iago e o pexego xigante	Dahl, Roald	Edicions do Cumio, S.A.	6.91
Mi tío Oswald	Dahl, Roald(191	Cahoba Promociones y Ediciones	6.95
A maravillosa mecidina de George	Dahl, Roald	Edicións Xerais de Galicia, S.A.	7.21
Charlie e a fábrica de chocolate	Dahl, Roald	Edicións Xerais de Galicia, S.A.	9.62
Charlie e o grande ascensor de cris	Dahl, Roald	Edicións Xerais de Galicia, S.A.	9.62
As bruxas	Dahl, Roald; Ar	Edicións Xerais de Galicia, S.A.	10.00
Henry Sugarren ixtorio miresgarria	Dahl, Roald	Elkarlanean, S.L. Argitaletxea	6.58
El nen	Dahl, Roald	Editorial Empuries	2.88
La maravillosa història de Henry Su	Dahl, Roald	Editorial Empuries	11.54
Histories imprevistes	Dahl, Roald(191	Editorial Empuries	18.27
Bestioles fatigoses ; El cocodril e	Dahl, Roald(191	Edicions Voramar, S.A.	6.10
El dit magic	Dahl, Roald(191	Edicions Voramar, S.A.	5.40

**ANEXO 3: PÁGINAS^{*} QUE ILUSTRAN LAS DIFERENCIAS ENTRE LAS DOS
VERSIONES DE *CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY***

^{*} La páginas de la primera versión corresponden a las de la traducción al español por imposibilidad de adquirir un ejemplar de dicha versión en inglés.

—¡Probad un botón de oro! —les pidió el señor Wonka. ¡Son aún mejores!

De pronto, el aire se llenó de gritos nerviosos, que provenían de Veruca Salt. Ésta señalaba frenéticamente el otro lado del río.

—¡Mirad! ¡Mirad allí! —chilló—. ¿Qué es? ¡Se está moviendo! ¡Está caminando! ¡Es una personita! ¡Es un hombrecito! ¡Allí, debajo de la cascada!

Todos dejaron de comer botones de oro y miraron hacia el río.

—¡Tiene razón, abuelo! —gritó Charlie—. ¡Es un hombrecito! ¿Lo ves?

—¡Lo veo, Charlie! —dijo muy nervioso el abuelo Joe.

Y ahora todo el mundo empezó a gritar a la vez.

—¡Hay dos!

—¡Dios mío, es verdad!

—¡Hay más de dos! ¡Hay uno, dos, tres, cuatro, cinco!

—¿Qué están haciendo?

—¿De dónde salen?

—¿Quiénes son?

Niños y grandes corrieron a la orilla del río para verlos de cerca.

—¿No son fantásticos?

—¡No son más altos que mi rodilla!

—¡Su piel es casi negra!

—¡Es verdad!

—¿Sabes lo que creo, abuelo? —exclamó Charlie—. ¡Creo que el señor Wonka los ha hecho él mismo, de chocolate!

Los diminutos hombrecillos —no eran más grandes que muñecas de tamaño mediano— habían dejado lo que estaban haciendo y ahora contemplaban desde el otro lado del río a los visitantes. Uno de ellos señaló a los niños, susurró algo a los otros cuatro, y los cinco estallaron en sonoras carcajadas.

—¿Es verdad que están hechos de chocolate, señor Wonka? —preguntó Charlie.

—¿Chocolate? —gritó el señor Wonka—. ¡Qué tontería! ¡Son personas de verdad! ¡Son algunos de mis obreros!

—¡Eso es imposible! —dijo Mike Tevé—. ¡No hay gente en el mundo tan pequeña como ésa!





Los Oompa-Loompas



—¿Dices que no hay gente en el mundo tan pequeña como ésa? —se rió el señor Wonka—. Pues déjame decirte algo. ¡Hay más de tres mil aquí mismo, en mi fábrica!

—¡Deben de ser pigmeos! —dijo Charlie.

—¡Exacto! —exclamó el señor Wonka—. ¡Son pigmeos! ¡Importados directamente de África! ¡Pertenece a una tribu de diminutos pigmeos conocidos como los Oompa-Loompas! Yo mismo los descubrí. Yo mismo los traje de África, la tribu entera, tres mil en total. Los encontré en la parte más intrincada y profunda de la jungla africana, donde el hombre blanco no ha estado jamás. Vivían en casas en los árboles. Tenían que vivir en los árboles; de otro modo, siendo tan pequeños, hubieran sido devorados por todos los animales de la selva. Y cuando los encontré estaban prácticamente muriéndose de hambre. Vivían de orugas verdes, y las orugas tenían un sabor repulsivo, y los Oompa-Loompas pasaban todas las horas del día trepando a los árboles, buscando otras

—No le ocurrirá nada —dijo el señor Wonka, riendo ligeramente.

—¡Lo convertirán en crema de fresas! —chilló la señora Gloop.

—¡Nunca!

—¡Claro que sí!

—¡Yo no lo permitiría!

—¿Y por qué no?

—¡Porque el sabor sería terrible! —explicó el señor Wonka—. ¡Imagínese! ¡Crema de Augustus recubierta de Gloop! Nadie la compraría.

—¡Claro que la comprarían! —gritó indignado el señor Gloop.

—¡No quiero ni pensarlo! —gritó la señora Gloop.

—Ni yo —dijo el señor Wonka—. Y le prometo, señora, que su hijo está perfectamente a salvo.

—Si está perfectamente a salvo, ¿dónde está entonces? —exclamó la señora Gloop—. ¡Lléveme con él inmediatamente!

El señor Wonka se volvió y chasqueó los dedos, *click, click, click*, tres veces. Al instante apareció un Oompa-Loompa como de la nada y se puso a su lado.

El Oompa-Loompa hizo una reverencia y sonrió, enseñando hermosos dientes blancos. Su piel era casi negra, y la parte superior de su lanuda cabeza llegaba a la altura de la rodilla del señor Wonka. Llevaba la acostumbrada piel de ciervo echada sobre uno de sus hombros.

Suddenly, the air was filled with screams of excitement. The screams came from Veruca Salt. She was pointing frantically to the other side of the river. '*Look! Look over there!*' she screamed. '*What is it? He's moving! He's walking! It's a little person! It's a little man! Down there below the waterfall!*'

Everybody stopped picking buttercups and stared across the river.

'*She's right, Grandpa!*' cried Charlie. '*It is a little man! Can you see him?*'

'I see him, Charlie!' said Grandpa Joe excitedly.

And now everybody started shouting at once.

'There's *two* of them!'

'My gosh, so there is!'

'There's more than two! There's one, two, three, four, five!'



‘What are they *doing*?’

‘Where do they *come* from?’

‘Who *are* they?’

Children and parents alike rushed down to the edge of the river to get a closer look.

‘Aren’t they *fantastic*!’

‘No higher than my knee!’

‘Look at their funny long hair!’

The tiny men – they were no larger than medium-sized dolls – had stopped what they were doing, and now they were staring back across the river at the visitors. One of them pointed towards the children, and then he whispered something to the other four, and all five of them burst into peals of laughter.

‘But they can’t be *real* people,’ Charlie said.

‘Of course they’re real people,’ Mr Wonka answered. ‘They’re Oompa-Loompas.’

The Oompa-Loompas

‘Oompa-Loompas!’ everyone said at once. ‘*Oompa-Loompas!*’

‘Imported direct from Loompaland,’ said Mr Wonka proudly.

‘There’s no such place,’ said Mrs Salt.

‘Excuse me, dear lady, but . . .’

‘*Mr Wonka,*’ cried Mrs Salt. ‘I’m a teacher of geography . . .’

‘Then you’ll know all about it,’ said Mr Wonka.

‘And oh, what a terrible country it is! Nothing but thick jungles infested by the most dangerous beasts in the world – hornswogglers and snozzwangers and those terrible wicked whangdoodles. A whangdoodle would eat ten Oompa-Loompas for breakfast and come galloping back for a second helping. When I went out there, I found the little Oompa-Loompas living in tree houses. They *had* to live in tree houses to escape from the whangdoodles and the hornswogglers and the snozzwangers. And they were living on green caterpillars, and the caterpillars tasted revolting, and the Oompa-Loompas spent every moment of their days climbing through the treetops looking for other things to mash up

just gone up the pipe! You monster!' she shrieked, pointing her umbrella at Mr Wonka as though she were going to run him through. 'You think it's a joke, do you? You think that sucking my boy up into your Fudge Room like that is just one great big colossal joke?'

'He'll be perfectly safe,' said Mr Wonka, giggling slightly.

'He'll be chocolate fudge!' shrieked Mrs Gloop.

'Never!' cried Mr Wonka.

'Of course he will!' shrieked Mrs Gloop.

'I wouldn't allow it!' cried Mr Wonka.

'And why not?' shrieked Mrs Gloop.

'Because the taste would be terrible,' said Mr Wonka. 'Just imagine it! Augustus-flavoured chocolate-coated Gloop! No one would buy it.'

'They most certainly would!' cried Mr Gloop indignantly.

'I don't want to think about it!' shrieked Mrs Gloop.

'Nor do I,' said Mr Wonka. 'And I do promise you, madam, that your darling boy is perfectly safe.'

'If he's perfectly safe, then where is he?' snapped Mrs Gloop. 'Lead me to him this instant!'

Mr Wonka turned around and clicked his fingers sharply, *click, click, click*, three times. Immediately, an Oompa-Loompa appeared, as if from nowhere, and stood beside him.

The Oompa-Loompa bowed and smiled, showing beautiful white teeth. His skin was rosy-white,

his long hair was golden-brown, and the top of his head came just above the height of Mr Wonka's knee. He wore the usual deerskin slung over his shoulder.

'Now listen to me!' said Mr Wonka, looking down at the tiny man. 'I want you to take Mr and Mrs Gloop up to the Fudge Room and help them to find their son, Augustus. He's just gone up the pipe.'



