



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Treball de fi de màster Acadèmic

***Revolting Rhymes*: análisis y propuesta de traducción de *Cinderella*, de Roald Dahl.**

Nom i Cognoms: Lucía González Miguel

Màster: Estudis de Traducció

Edició: 2018-2019

Directors: Dr. José Francisco Ruiz Casanova

Any de defensa: 2019

Col·lecció: Treballs de fi de màster

Department de Traducció i Ciències del Llenguatge

RESUMEN

El género del cuento siempre ha estado presente en la sociedad, viajando entre culturas e idiomas, dejando tras de sí una serie de enseñanzas. Con el tiempo, este tipo de literatura ha sufrido una evolución de manera paulatina de acuerdo a los diversos momentos históricos. Como consecuencia, encontramos que *La Cenicienta*, un cuento tradicionalmente folclórico, cuenta con muchas y variadas versiones con objetivos, enseñanzas y valores igualmente diferentes. Roald Dahl elaboró su propia versión y empapó en ella su característico sentido del humor, tan cercano al niño. Fue, desde luego, una versión innovadora no solo por el formato, sino también por el mensaje. Tan solo dos años después, Miguel Azaola tradujo el texto al castellano. En su traducción reflejó la intención del autor original de manera verdaderamente acertada, lo que sin duda tuvo que suponer un reto. No obstante, desde Azaola ningún otro traductor ha elaborado una revisión o traducción del texto.

Palabras clave: literatura infantil, cuento, Roald Dahl, Miguel Azaola, Revolting Rhymes, Cinderella, traducción.

ABSTRACT

The genre of short stories has always been present in society, traveling between cultures and languages. Throughout time, this type of literature has evolved gradually in accordance with diverse historical moments. As a result, we find that Cinderella, a traditional folktale, has been adapted to numerous different versions, each with their own distinct objectives, lessons, and values. Roald Dahl created his own version and soaked it with his characteristic childlike sense of humour. It was, of course, an innovative version not only because of its format, but also because of its message. Only two years later, Miguel Azaola translated the text into Spanish. In his translation he reflected the intention of the original author in a truly accurate manner, which undoubtedly had to be a great challenge. However, since Azaola, no other translator has produced a revision or a translation of this text.

Keywords: children's literature, story, Roald Dahl, Miguel Azaola, Revolting Rhymes, Cinderella, translation.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1. MOTIVACIÓN Y OBJETIVOS	4
2. MARCO TEÓRICO	6
2.1. EL GÉNERO DEL CUENTO Y <i>REVOLTING RHYMES</i>	6
2.2. EL TEXTO ORIGEN	12
2.2.1. EL AUTOR: ROALD DAHL	12
2.2.2. <i>CINDERELLA</i>	13
2.3. EL TEXTO META	18
2.3.1. EL TRADUCTOR: MIGUEL AZAOLA.....	18
2.3.2. LA TRADUCCIÓN: <i>CENICIENTA</i>	18
2.4. LA RECEPCIÓN DE LOS TEXTOS.....	28
3. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN.....	32
4. CONCLUSIONES.....	40
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
5.1. TEXTOS	42
5.2. BIBLIOGRAFÍA CITADA	43
5.3. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	46
5.4. WEBGRAFÍA.....	48
ANEXO [49-60]	

1. INTRODUCCIÓN

El estudio que se presenta a continuación ha sido realizado como trabajo final del *Máster en Estudios de Traducción* de la Universidad Pompeu Fabra. Constituye un análisis de la presencia y función del cuento folclórico en la sociedad, así como de las modificaciones que ha ido sufriendo a lo largo de la historia. Este análisis se concreta en el cuento de *Cinderella*. Como fruto de los muchos cambios a los que este tipo de literatura se ha expuesto, se presenta la versión elaborada por Roald Dahl y la traducción al castellano que Miguel Azaola realizó de este mismo texto. Finalmente, el estudio concluye con la elaboración de una nueva traducción del texto.

Con el objetivo de presentar este estudio con la mayor claridad posible, se ha estructurado su contenido en diferentes partes. En primer lugar, se destacan varios aspectos sobre el género del cuento en relación con *Revolting Rhymes*, volumen donde aparece la versión de *Cinderella* empleada en este trabajo; en segundo, a partir del análisis del texto en sí se ponen de relieve algunos aspectos sobre la traducción de Miguel Azaola; y, por último, se aborda de una manera general la recepción de ambos textos. De todo ello se deriva la propuesta de traducción, acompañada de un breve comentario.

1.1. MOTIVACIÓN Y OBJETIVOS

La elaboración de este trabajo nace del interés por conocer en profundidad las dificultades de la traducción de un poema dirigido al público infantil y cómo, por otro lado, poder elaborarla transmitiendo la intención del autor original. Asimismo, la inclinación personal por indagar en la versión de *Cinderella* –ubicada en el libro *Revolting Rhymes*, de Dahl– ha sido, sin duda, el motor de arranque en la elección del tema junto al reto que supone realizar una traducción propia del texto.

Es evidente que Roald Dahl no es un autor que pase desapercibido. Entre los críticos y el público siempre ha habido una cierta confrontación sobre el destinatario a quien está dirigido su obra y el contenido de la misma: por ejemplo, la peculiar manera de presentar en sus cuentos personajes y roles típicamente tradicionales. Cada uno de los poemas de *Revolting Rhymes* constituye una modificación –algunos han llegado a utilizar el término *perversión*– irónica de los cuentos folclóricos tradicionales que han viajado entre generaciones durante tantos y tantos años. Sin embargo, el hecho de que Dahl produzca en ellos ciertos cambios no tiene por qué ser una corrupción de la literatura, sino un enriquecimiento. La literatura está viva, es dinámica y jugar con ella la mantiene con color. Esto no significa que todo valga; por supuesto, los límites son necesarios, así como el establecimiento de ciertos filtros. En otras palabras: no todo lo que aparece en un libro tiene calidad de literario *per se*. Por lo tanto, es posible afirmar que este dinamismo del que hablamos nos invita a mirar atrás para poder percibir la evolución del pensamiento, las costumbres, los valores y los sueños de nuestros antepasados a través de los cuentos.

La *Cinderella* de Dahl esconde, tras una aparente sencillez –e incluso vulgaridad– en el uso del lenguaje, una crítica profunda, quizás inconsciente, a algunos de los valores que actualmente siguen presentes en nuestra sociedad. No satisfecho con esto, el autor además recrea el cuento en verso y con una métrica y rima impecables, lo que produce la sensación en el lector de un ritmo constante. Uno no ha terminado de leer el primer verso, y este mismo ya le conduce a la lectura del segundo sin necesidad de realizar ningún esfuerzo: la sensación de estar en la marea, como de una ola a la siguiente. El lenguaje, bien desde la simplicidad o desde la complejidad, abarca límites que a veces cuesta comprender. Dahl sabe utilizarlo y transporta al niño –incluso al adulto– al terreno de lo maravilloso con toques de actualidad.

¿Qué punto de complejidad alcanza algo así en una traducción? Azaola era consciente de lo que traducía, y gracias al conocimiento previo del autor original fue capaz de elaborar una versión que, sin duda, se acerca a la intención del cuento de Dahl. No obstante, es positivo que cada cierto tiempo las traducciones sean o bien revisadas, o bien renovadas. No podemos perder de vista que la única traducción al castellano del texto en cuestión apareció en 1985, es decir, hace 34 años. ¿Por qué no, por tanto, elaborar una propia? Esto supone, en la medida de lo posible, replantearse la que ya se hizo y buscar otras soluciones.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. EL GÉNERO DEL CUENTO Y *REVOLTING RHYMES*

Para tener un contexto general desde el que poder explicar los aspectos que más nos interesan de *Revolting Rhymes* y, por extensión, de *Cinderella*, se considera necesario comentar algunos de los factores más relevantes sobre el género del cuento, dado que pueden resultar de gran utilidad para una comprensión profunda y completa de la obra. Por este motivo, en este apartado se discutirán principalmente las características más interesantes de *Revolting Rhymes* en relación al mencionado género literario, que presenta una larga tradición en la historia.

Revolting Rhymes fue publicado por primera vez en 1982 en Estados Unidos por el editor Jonathan Cape. Se trata de una serie de poemas en verso que parodian un total de seis cuentos populares tradicionales. Estos no acaban con el conocido final feliz, sino que dan giros sorprendentes y, desde luego, del todo inesperados. En el índice del volumen se presentan los siguientes cuentos: *Cinderella*, *Jack and the Beanstalk*, *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Goldilocks and the Three Bears*, *Little Red Riding Hood and the Wolf* y *The Three Little Pigs*. Es un libro catalogado para niños –seguramente el más corto que escribió Roald Dahl– ilustrado con los característicos dibujos de Quentin Blake. Según apunta Martín Ortiz (2004), “Lewis Carroll daba la receta para escribir un poema: proponía la burla de viejas melodías, de fábulas moralizadoras y la rotura caprichosa de las canciones tradicionales” (López Tamés, 1990:137, citado en Martín Ortiz, 2004:4). Esto es precisamente lo que hace Dahl en *Revolting Rhymes* y, si bien el contenido de dicha obra resulta de lo más entretenido, también nos invita a echar la vista atrás y, consecuentemente, a plantearnos cómo y por qué causas los cuentos han llegado a evolucionar hasta tal punto.

En la historia de la literatura el cuento siempre ha sido una de las formas narrativas más explotadas. Surge de la tradición oral y, por su brevedad y composición comunicativa, ha sido el género más desarrollado en casi todas las culturas. Tanto es así, que ha recibido multitud de formas y denominaciones, cada una de ellas caracterizadas por el tipo de relato. Martín Vegas (2009) afirma que, a pesar de las mencionadas variaciones del género, todos los cuentos comparten la brevedad y la sencillez del lenguaje y la estructura. No obstante, un poco más adelante veremos que la complejidad

existente tras las rimas de *Revolting Rhymes* pone en duda dicha afirmación, ya que tras su aparente sencillez se esconde un trasfondo crítico social imposible de obviar.

Como ya hemos comentado, los cuentos que encontramos en *Revolting Rhymes* son originariamente populares, por lo que provienen de una tradición oral. Morote Megán (2010) indica que la autoría es un problema propio de los géneros que se transmiten de esta forma, dado que, a diferencia del autor culto que podemos encontrar tras los cuentos literarios, en los folclóricos el autor se diluye en un colectivo formado por la autoría del pueblo. A lo largo del tiempo, dicha oralidad ha hecho surgir diferentes versiones de la misma historia. Con todo, sería positivo no perder de vista que los cuentos que se publican en *Revolting Rhymes*, a pesar de ser folclóricos, sí tienen un autor culto que los ha reversionado: Roald Dahl.

Como sabemos, la literatura tradicional comprende un amplio conjunto de producciones que han ido transmitiéndose oralmente a través de los siglos hasta fijarse por escrito poco a poco, por partes y en diferentes momentos históricos. Esta literatura se caracterizaba por su destinación a un público popular, por las múltiples variaciones producidas sobre un mismo texto y por su interrelación textual, que es el resultado de una forma de transmisión apoyada en la memoria del emisor, que mezcla elementos de manera constante (Colomer, 2010). Las primeras versiones escritas se leían en las veladas populares, de modo que quienes las escuchaban las contaban nuevamente de forma oral a partir de la forma ya fijada. Este hecho nos aproxima a la enorme complejidad de las relaciones entre la literatura oral y la escrita. La literatura no es estática, sino verdaderamente dinámica, lo que justifica la relación entre el folclore, los cuentos populares y la literatura infantil escrita. Los recopiladores de cuentos como Perrault o los Grimm realizaron sus versiones partiendo de las narraciones orales. Sin embargo, cuando posteriormente los folcloristas recogieron las versiones populares orales hallaron elementos muy diferentes a los de los cuentos de algunos recopiladores (Prat Ferrer, 2014). Pascua Febles (1998) añade, además, una aportación que no se debería dejar de lado: las adaptaciones de los textos. Según la autora, estas existen desde el momento en el que el niño empezó a considerarse como posible destinatario:

Desde que empezaron a recopilarse los cuentos populares, los términos *cuento* y *adaptación* aparecían unidos, cosa muy lógica si se toma en consideración la forma inicial de divulgación de los cuentos populares, que era la oral (Pascua Febles, 1998:29).

Consecuentemente, esta característica adaptativa implica la creación de diferentes versiones y variaciones del mismo tema, especialmente cuando se trata de distintas culturas. Los zapatos de Cenicienta, que eran de seda en China, pasaron a ser de cuero o cristal en Europa (Pascua Febles, 1998). Es cierto que estos cambios fueron simplemente fruto de las peculiaridades culturales; sin embargo, algunas adaptaciones van más allá, dado que albergan entre sus líneas la intención del autor. En la versión de Dahl, sin ir más lejos, el zapato es de plata, pero en la traducción de la misma realizada por Azaola, es de charol.

En general, los cuentos populares son mundialmente conocidos, dado que se encuentran desde la antigüedad por todo el globo. Roald Dahl es consciente de ello y utiliza el conocimiento del lector como un factor a su favor, lo que le permite hacer y deshacer los hechos que ocurren en la versión convencional para crear un contraste con la suya propia. Tanto la versión de *Cinderella* que elabora Dahl, como el resto de los cuentos de *Revolting Rhymes* cuenta con el factor sorpresa gracias a los inesperados giros que acontecen en la historia. De esta manera, el escritor juega con nuestras expectativas como lectores. Ahora bien, es necesario que el lector en cuestión conozca la historia “convencional” para que dichos giros tengan el efecto deseado. De no ser así, perderían el sentido, ya que en esta literatura “manipulada” la diversión deriva del contraste entre ambas versiones (Viñas Valle, 1999).

Desde un punto de vista formal, los cuentos populares mantienen una estructura narrativa simple y unas fórmulas de apertura y cierre, como los conocidos “érase una vez” o “colorín colorado, este cuento se ha acabado” (Colomer, 2010). Esto –como no podía ser de otra forma– también cambia en la obra de Dahl, lo cual pone de relieve su necesidad de modificar los cuentos. A pesar de los cambios –sean por el motivo que sean–, los cuentos folclóricos, suelen ser muy similares en lo que respecta a los aspectos estructurales de importancia. De esta manera, y a pesar de las muchas modificaciones que realiza en los cuentos de *Revolting Rhymes*, Dahl mantiene inmóviles la sucesión de episodios y los personajes de la versión tradicional.

Con todo, resulta relevante mencionar que las modificaciones de las versiones que elabora Dahl tienen un pasado, un proceso que ha derivado dinámicamente en variadas versiones a lo largo del tiempo. La manera en la que los cuentos han evolucionado de lo originariamente popular a la literatura infantil refleja la evolución del pensamiento social sobre las características pedagógicas y artísticas propias de la

literatura infantil y juvenil (en adelante LIJ), creando nuevas versiones que se ajustan a las teorías educativas de cada momento histórico. Un buen ejemplo podría ser el libro *Caperucita en Manhattan*, versión juvenil de Martín Gaité. Consecuentemente, parece lógico afirmar que la conversión de literatura popular en literatura infantil implica cambios sobre las formas tradicionales. Esto nos lleva a reflexionar sobre el didactismo que Dahl está interesado en impartir. Lo que sí se puede afirmar es que sobrepasa los límites de lo común o de lo moralmente establecido.

Con todo, elaborar nuevas versiones sobre un texto ya existente no es una novedad. En ocasiones, los mismos recopiladores reversionan lo escrito anteriormente. Sin ir más lejos, la primera versión escrita de *Little Red Riding Hood* por Perrault fue adaptada posteriormente por él mismo cambiando la original para dirigirla a jóvenes clasistas. Esta nueva versión añadía al final una moraleja o enseñanza explícita. En este caso, los cambios resultan muy significativos dado que muestran la necesidad de cumplir una función educativa sin traspasar los límites de lo conveniente. De esta manera, el tema principal del cuento –el hambre y el temor a los lobos– se cambió por otro totalmente diferente en esa segunda versión: el temor a perder la honra, ya que trataba sobre la seducción, con el lobo actuando como tentador de los placeres frente a la necesidad de control. Así, *Little Red Riding Hood* dejó de ser un cuento popular para convertirse en uno moral (Colomer, 2010). Más adelante *Little Red Riding Hood* fue publicado por los Grimm para un público infantil en el que el mensaje educativo ya era otro: la obediencia, versión mayoritariamente conocida en la actualidad. Así, las versiones se han ido modificando paulatinamente, de manera que cuentos como *Cinderella* intentan suprimir la carga de violencia que contiene el original popular para introducir valores de imaginación perdón y reconciliación.

García Padrino (1993) señala que las creaciones de literatura folclórica no son infantiles debido a que requieren explicaciones para aclarar sus imágenes, acciones, etc. Por esta razón, este autor habla de la necesidad de infantilizarlos para que los más jóvenes tengan acceso a la riqueza de los elementos culturales del folclore narrativo. No obstante, muchos cuentos populares tratan temas truculentos, como los abusos sexuales, la esclavitud o la muerte por lo que, sin duda, lo que existe detrás del cuento popular es una enseñanza, que no pretende ser originariamente para niños sino para el pueblo en general. Por estas razones es posible poner en duda incluso las adecuaciones de los relatos populares para la sensibilidad infantil. Resulta conveniente aclarar que cuando García

Padrino (1993) habla de “infantilizar” el cuento popular, hace referencia a proyectar el proceso general de contextualización a los condicionantes propios del niño o a sus necesidades formativas de manera cuidadosa y fiel al relato original, de modo que la fidelidad al tema y a los elementos básicos del relato popular original se mantengan, adaptándose a los destinatarios infantiles o juveniles: a sus reacciones posibles, a su modo de ver la realidad, a su necesidad de formación literaria, estética y social.

Por el contrario, Lopez Tamés (1990) argumenta que no es afortunado ofrecer al niño los relatos tradicionales edulcorados en los que la aparente crueldad de situaciones se atempera con la visión benevolente del educador. El niño necesita la incidencia de las situaciones violentas del cuento, ya que lo acerca a la realidad de manera popular. A esto nos gustaría añadir la importancia de respetar la esencia de los cuentos folclóricos, dado que modificar de manera edulcorada aquellos en los que aparezcan detalles de situaciones truculentas sería un atentado contra el carácter propio de esta literatura. La versión que elabora Roald Dahl sobre el cuento de *Cinderella* resulta una versión moderna y humorística que no dista mucho de la opinión de López Tamés. En ella se reflejan aspectos violentos que, lejos de resultar “azucarados”, representan la realidad a través de metáforas. De hecho, se puede observar una serie de estrategias que destruyen y se rebelan contra el patrón tradicional de las versiones “suavizadas”, al tiempo que crea un nuevo patrón. Pero, ¿cuáles son estas estrategias? Y, lo que no es menos importante: ¿con qué fin las utiliza? Desde luego, no podemos olvidar que la literatura tiene un sentido porque existe un público receptor, un lector. En otras palabras: la literatura forma parte de un proceso dinámico, un diálogo entre escritor y lector. El autor, por lo tanto, piensa en el público que leerá sus textos. Esto nos lleva a preguntarnos si realmente se trata de literatura infantil. Podríamos decir que sí, pero solo superficialmente. Profundizando, se advierte que *Cinderella* forma en sí una gran metáfora crítico-social. Consecuentemente, es en realidad un público adulto el que será capaz de captar los guiños y la ironía del texto. Y es que, en efecto: “children’s books also have a dual audience, children and adults (...) Children’s book need to conform to adult tastes and likes and dislikes” (Oittinen, 2014: 35-36). Se percibe de esta forma que lo que el autor busca, lejos de ser un público pasivo, es un lector que participe activamente del texto, que interactúe y compare la versión conocida con la nueva que él ofrece.

Los niños, en lo que concierne a las historias, son por lo general bastante conservadores, pero llega un momento –quizás cuando ya han asumido la historia y el

cuento está gastado por el uso— en que aceptan que de la historia nazca la parodia, en parte porque esta confirma un paso en la madurez, pero también porque el nuevo punto de vista renueva el interés por la historia misma, la hace revivir en otro plano. El final de las historias de *Revolting Rhymes* —por supuesto, incluimos el final de *Cinderella*—, lejos de horrorizar, produce alivio en el niño porque constata que la justicia existe, pero al mismo tiempo, el autor —siempre tan sarcástico— cambia la trama y anula el significado simbólico que pudiera encontrar el lector en la historia tradicional (Martín Ortiz, 2002).

2.2. EL TEXTO ORIGEN

2.2.1. EL AUTOR: ROALD DAHL

Roald Dahl (1916-1990) fue un escritor galés de padres noruegos. A pesar de que demostró tener una sorprendente agilidad mental, sus calificaciones escolares no fueron suficientemente altas como para estudiar en la universidad. Por este motivo comenzó a trabajar en la compañía Shell Oil en el este de África, donde le sorprendió la II Guerra Mundial a principios de la década de 1940. Fue entonces cuando, tal y como señala Galef (1996), comenzó su carrera como escritor de ficción con un relato titulado *Shot Down over Libya* (1942). A partir de este momento continuó escribiendo libros de literatura adulta. No fue hasta mucho más tarde cuando surgió el famoso libro *James and the Giant Peach* (1962), al que siguió un sinfín de obras dedicadas al público infantil, entre ellas *Charlie and the Chocolate Factory* (1964), libro con el cual Dahl comenzó a considerarse autor de LIJ. Trabajó mano a mano con el ilustrador Quentin Blake, quien sin duda captó a la perfección su sentido del humor y supo reflejarlo en sus bocetos: “Los dos artistas comparten numerosos rasgos como la tendencia a la síntesis, preferencia por la caricatura, sobriedad, ironía, humor a veces cruel..., lo que da lugar a que su obra conjunta presente una fuerte unicidad” (León Molina, 1991:11, citado en Martín Ortiz, 2002:8).

Con su obra, Dahl dejó un legado verdaderamente interesante. Hoy en día la literatura para el público infantil habitualmente raya los límites de lo políticamente correcto. El autor decidió hablar al niño de manera directa, no desde un nivel superior, sino de frente, como un igual y a través de una literatura diferente, original y creativa. Esto es algo que actualmente resulta difícil de encontrar:

Dahl combina en su particular puchero literario elementos contradictorios con que cocinar sus relatos. Se puede mostrar agresivo, perverso, obscuro, irreverente y cínico al tiempo que tierno, imaginativo, amable, dulce y sensible en una original síntesis que jamás deja indiferente al lector (Martín Ortiz, 2009:94).

Bien es cierto que, en numerosas ocasiones, su obra ha sido considerada didáctica; sin embargo, él no la valoraba como tal. De hecho, en una entrevista afirmaba que su único propósito era desencadenar el interés de los niños por la lectura: “Life becomes richer if you have the whole world of books around you and I’ll go to practically any length to bring this world to children” (West, 1988:74).

Es muy probable que los peculiares cuentos de Dahl, así como su visión imaginativa, estén parcialmente influidos por los cuentos noruegos y galeses que escuchó cuando era niño, de ahí que la crueldad y los elementos grotescos que encontramos en sus libros se basan en el folklore y el mito. No obstante, a pesar de los posibles elementos macabros insertados en sus obras, Dahl se sitúa también en contra de los excesos en los niños, especialmente de la pereza y la codicia, al tiempo que habitualmente valora el genio, el coraje y la practicidad (Galef, 1996).

El elemento humorístico constituye una de las piezas clave en la literatura de Dahl. Él mismo, al reflexionar sobre su propia obra, admite que es fundamental para el lector infantil, dado que a través del humor se crea una conexión de complicidad con el niño que le permite asomarse a un mundo alejado del adulto. Generalmente Dahl transmite dicho elemento a través de las voces de sus personajes. En ocasiones zarandea y hiere con ironía la conciencia del lector al ridiculizar defectos en los que fácilmente se puede ver reflejado: la suciedad, la glotonería, la insensibilidad, la violencia, la ignorancia, los celos, la codicia... (Martín Ortiz, 2009). Además, es necesario sumar a todo lo mencionado que el lenguaje humorístico de Dahl es universal (Martín Ortiz, 2002). Desde luego, la obra del autor no consigue camuflar una ideología y una moralidad que se encuentra lejos de los cánones aceptados por la LIJ.

2.2.2. CINDERELLA

Cinderella es el primero de los cuentos que aparece en *Revoltin' Rhymes*. Tal y como venimos comentando, Dahl reversiona el cuento tradicional. De esta manera, Cenicienta –que pierde su paciencia y su dulzura original– se presenta como un personaje totalmente opuesto al del cuento original: expresa irascibilidad y resentimiento hacia su madrastra y hermanastras por la situación en la que se encuentra. Finalmente, gracias al hada madrina, aparece en el baile de palacio con el objetivo de enamorar al príncipe. El zapato perdido, que en esta versión es cambiado por uno de las hermanastras en un momento de despiste, poco tiene que hacer en la versión de Dahl, dado que independientemente de que encaje en el pie de la susodicha, si al príncipe no le agrada su supuesta futura prometida comienza a cortar cabezas sin juicio. Por lo tanto, “el encanto de la escena en la que el lacayo recorre casa por casa todo el reino buscando a la propietaria del zapato de cristal se desvanece” (Martín Ortiz, 2002:202) cuando se prueba

el zapato una de las hermanastras y el príncipe decide decapitarla. Aterrada por la actitud del príncipe, Cenicienta recurre de nuevo a su hada madrina para pedirle un hombre... algo diferente al de la versión conocida: “Within a minute, Cinderella / was married to a lovely feller, / a simple jam-maker by trade, / who sold good home-made marmalade” (Dahl, 1982:13).

Como vemos, “Roald Dahl no solo transforma la historia sino también la personalidad y el registro lingüístico de los personajes” (Martín Ortiz, 2002:202). Así, esta versión puede parecer novedosa por los cambios que presenta. Sin embargo, se debe tener en cuenta que parodiar y manipular los cuentos no es una táctica de la literatura moderna. Sin ir más lejos, ya en 1865 Lewis Carroll incluyó parodias de las poesías victorianas infantiles en *Alice in Wonderland*. No obstante, la revisión y la creación de nuevas versiones sobre una anterior no se convirtió en un recurso considerablemente utilizado hasta después de la II Guerra Mundial. Con todo, Dahl ya avisa con el título del libro que el lector no encontrará en su interior los típicos cuentos: con toda seguridad, “revolting” es la palabra clave en cada uno de ellos. El título *Revolting Rhymes* juega con el doble sentido de la palabra. Por un lado, sugiere que los cuentos pueden causar cierto desagrado, siempre, como es típico de Dahl, mezclado con humor. Esto hace que su literatura sea, de hecho, tan característica. Por otro lado, el término “revolting” propone una especie de rebelión contra el orden establecido. En efecto, ambos significados se explotan en las versiones de los cuentos de Dahl y *Cinderella* es un claro ejemplo de ello (Viñas Valle, 1999). Pero, ¿qué hace que Dahl decida reescribir un cuento tan clásico? ¿Cómo enfrenta los valores que se transmiten en la versión tradicional de la historia?

En primer lugar, tenemos la construcción de los personajes que, en la versión que ofrece Dahl, resulta ciertamente interesante, dado que tienen un papel verdaderamente significativo. En la LIJ, los personajes de los cuentos generalmente tienen el rol de transmitir y construir ciertos valores propuestos por las generaciones mayores a aquellas que las precederán. Como hemos comentado con anterioridad, este tipo de narraciones interpreta la vida de una sociedad a través de la evaluación de las formas de comportamiento, por lo que reflejan aquello que se considera adecuado o inadecuado. La versión que Dahl elabora sobre *Cinderella* supone un cambio de perspectiva que pone en duda los valores que transmite la versión tradicional. En *Revolting Rhymes* se hace uso del humor para construir una sátira, lo que constituye una fuerte crítica a la sociedad y política, si no de nuestro tiempo, del momento en que la obra

fue publicada. Esto invita al lector a realizar su lectura de manera dinámica y reflexiva (Rezzano y Figini, 2003).

En su versión, Dahl revisa el diferente papel que representan la mujer y el hombre en la sociedad actual. Rezzano y Figini (2003) apuntan que en el cuento tradicional se transmite una conducta pasiva por parte de la mujer –apenas tiene influencia sobre otros personajes–, que no es sino objeto de la caballerosidad del hombre, cuya meta suele ser pretender a la protagonista. Sin embargo, en la versión de Dahl los personajes femeninos marcan conductas activas sin la necesidad de un estatus social particular. En esta ocasión, el príncipe del cuento adopta una actitud fuera de lo común al actuar de manera desconsiderada. Es decir, la versión convencional del cuento reproduce ciertos roles y comportamientos en función del género del personaje. Estos son cuestionados por Roald Dahl, quien realiza una parodia en su contra. De hecho, Martín Ortiz (2002) apunta que una de las cualidades que caracteriza a Dahl es que posee una visión excepcional para establecer sutiles conexiones entre protagonistas de ficción y personajes de la vida real.

Siguiendo esta línea, resulta interesante comentar que los héroes y los villanos siempre han estado asociados a acciones concretas, pues representan el bien y el mal respectivamente. Esto, de hecho, fácilmente se puede remontar a la tragedia griega. Dahl invierte este esquema al cambiar las funciones normalmente asociadas a los papeles de cada personaje. Si bien es cierto que en la *Cinderella* de Dahl las hermanastras actúan de forma negativa, tal y como sucede en la versión convencional de dicha historia. Sin embargo, no es sino el príncipe quien realmente demuestra –y con creces– ser el personaje malvado de la historia al pretender decapitar sin juicio a quien se pone en su camino. Consecuentemente, el autor difumina los límites entre héroe y villano. Si en la versión convencional todo es blanco o negro, en la de Dahl los roles de héroe y villano tienden a mezclarse entre sí, por lo que nadie parece ser completamente bueno o malo. Como resultado, los personajes de nuestro autor adoptan actitudes y comportamientos verdaderamente ambiguos, y esto ayuda a mantener la atención y la intriga del lector por conocer la verdadera identidad de los personajes en esta nueva versión. No obstante, tal y como afirma Viñas Valle (1999), este cambio en el esquema tiene una profundidad mayor a nivel literario:

The demolition of the walls that divided heroes from villains so cleanly actually represents, on a lower level, what these authors are doing on a bigger scale: blending genres, mixing up old and modern elements, experimenting with new forms of literature (Viñas Valle, 1999:242).

Por otro lado, podríamos considerar como estrategia el hecho de que Dahl comience su versión *in medias res*. Bien es cierto que, en general, los cuentos populares empiezan sus historias de esta manera, sin necesidad de explicar antecedentes de manera directa (Moreno Verdulla, 1998); pero Dahl se toma la locución latina al pie de la letra y comienza la historia, valga la redundancia, “en medio del asunto”. Decide sortear el tan típico “érase una vez” –es decir, la introducción– para empezar directamente en el cuerpo del cuento: “Mind you, they got the first bit right, / the bit where, in the dead of night, / the Ugly Sisters, jewels and all, / departed for the Palace Ball, / while darling little Cinderella / was locked up in a slimy cellar” (Dahl, 1982:7). Como vemos, el autor no presenta a los personajes porque da por hecho que ya son conocidos. De esta manera, se permite “hacer malabarismos” con su texto y jugar con el desconocimiento del lector.

Sin embargo, es necesario tener en cuenta que antes de empezar con la historia del cuento en sí, Dahl advierte a los lectores de que su versión no es lo que seguramente estén esperando, bien sea de manera inconsciente, bien no:

I guess you think you know this story. / You don't. The real one's much more gory. / The phoney one, the one you know, / was cooked up years and years ago, / and made to sound all soft and sappy / just to keep the children happy (Dahl, 1982:7).

Asimismo, otra de las estrategias que el autor utiliza en su cuento es la mezcla de elementos, lo cual tiene una consecuencia de gran interés: el anacronismo. Los elementos modernos que introduce Dahl, como “Palace Ball” o “nylon panty-hose”, entre otros, se mezclan con los de la versión convencional atemporal¹. Además, los personajes utilizan un registro coloquial de manera generalizada a lo largo de toda la historia. Además, el cuento también deja un espacio léxico para vocabulario irreverente, como las alusiones a la ropa interior de Cenicienta: “The dress was ripped from head to toe / She ran out on her underwear” (Dahl, 1982:10). Todo esto sin duda constituye un ataque a las convenciones establecidas, ya que este cuento tradicional –al igual que muchos otros del estilo– eran verdaderamente influyentes en la época victoriana. Aludir de manera directa o indirecta a aspectos físicos era algo tabú y, no obstante, Dahl rescata la violencia y, en ocasiones, la sexualidad que existían en el cuento popular: “The blending of old tale

¹ Es atemporal porque no es un tiempo marcado como tal. Pero sí sabemos que los cuentos populares se ubican en un espacio y tiempo lejano (Moreno Verdulla, 1998).

material with modern narrative styles and vocabulary demolishes patterns but it also makes us rethink this type of literature that we have always taken for granted” (Viñas Valle, 1999:244). Por otro lado, no se puede pasar por alto el hecho de que el ilustrador de estos cuentos, Quentin Blake, a pesar de representar a los personajes vestidos de manera anticuada, inserta elementos modernos aquí y allá. Gracias a esto se crea un contraste acorde con el texto escrito, un efecto anacrónico que refuerza el resultado que busca Dahl.

Todas estas violaciones en el patrón del cuento originario acarrearán un cambio en el desenlace y, en consecuencia, en los valores morales. Todas las nuevas inclusiones y las modificaciones introducidas en la historia constituyen, en definitiva, un mensaje renovado que ayuda a incrementar la hilaridad. La nueva moral es completamente opuesta al didactismo de la versión convencional. Ya no encontramos la inocencia típica de los cuentos infantiles, sino un conocimiento amplio de lo que ocurre en la vida real. Así, Dahl rompe con las convenciones tradicionales del cuento para acercar la historia a la mentalidad actual, para que el cuento tenga un verdadero sentido didáctico. Todo ello hace que el lector se sumerja en la historia desde una perspectiva diferente, y se iluminen aspectos escondidos que no había considerado anteriormente y “awakening in the reader a critical awareness that he lacked” (Viñas Valle, 1999:242).

Algo que no podemos dejar de señalar es el uso del humor subversivo, tan característico y palpable en la literatura de Dahl. Como ya hemos dejado entrever previamente, el autor realiza una sátira político-social del mundo inglés. El absurdo y el disparate son la esencia de su versión de *Cinderella*. Asimismo, tanto los juegos de palabras como las bromas referidas a la suciedad y funciones corporales que tanto conectan con el sentido del humor infantil están presentes en su historia (Martín Ortiz, 2009).

Por otra parte, el uso que hace Dahl de la rima es innovador no en cuanto a la forma –utiliza el tetrametro yámbico tradicional de las rimas infantiles– sino en cuanto a su contenido (Viñas Valle, 1999). El hecho de que el autor escriba los cuentos en verso no implica un impedimento para que inserte, a su vez, el diálogo. Esto es un recurso que utiliza para realzar el carácter de absurdo y de disparate, de auténtico juego literario (García Padrino, 1998).

2.3. EL TEXTO META

2.3.1. EL TRADUCTOR: MIGUEL AZAOLA

Miguel Azaola es el autor de la traducción al castellano del libro *Revolting Rhymes* –en castellano *Cuentos en verso para niños perversos*–, que apareció de manera sucesiva en Ediciones Altea (1985), Taurus, Alfaguara, S. A. (1987) y Santillana, S. A. (1995). La editorial Altea, al frente de la cual estaba el propio traductor, era considerada pionera en la renovación del libro infantil y juvenil en nuestro país y publicó la obra de Dahl tan solo tres años después de que apareciera la edición anglosajona. Azaola vive actualmente en Londres y ha traducido múltiples textos al castellano del inglés, francés y alemán. Es principalmente conocido como traductor de literatura infantil y por su labor en la dirección de IBBY (organización internacional para el libro juvenil) y la Asociación española de amigos del libro infantil y juvenil.

La traducción que realizó de la obra de Dahl tiene una excelente factura. Es justo decir que en ella transmite de manera muy acertada el humor de Dahl y es, al mismo tiempo, fiel a las ilustraciones de Blake con una libertad que le permite mantener el verso y la rima. “Gonzalo G. Djembé cita como ejemplo sobresaliente una de las rimas que aparece en el libro, en la que Azaola traduce inverosímil pero felizmente «From now on» por «Desde el jueves» (!)” (Mata Pastor, 2006:322). Desde luego, Gonzalo G. Djembé aplaude con entusiasmo la originalidad de Azaola y, si tenemos en cuenta que “anything we create for children reflects our views on being a child” (Oittinen, 2014:41), podríamos decir que la idea que el traductor tiene sobre lo que es ser niño, se sitúa muy próxima a la que tiene Dahl, lo cual podría ser el motivo de que la traducción funcione bien en la cultura meta y tenga un efecto parecido –si no el mismo– que el texto origen (en adelante TO).

2.3.2. LA TRADUCCIÓN: *CENICIENTA*

Hasta hace relativamente poco, la traducción en LIJ no ha sido estudiada en profundidad, sino que más bien se han realizado estudios a pequeña escala y, en todos ellos, la traducción y revisión de los textos no se ha hecho con gran interés, de manera que pueden encontrarse muchas y variadas arbitrariedades que impiden elaborar una metodología de tipo normativo (Fernández López, 1998). Por este motivo no existen

artículos o estudios que traten con detalle de las traducciones de *Revolting Rhymes*. No obstante, a través de la elaboración de un contexto general de las traducciones de Dahl se han concebido algunas ideas interesantes sobre la traducción de la *Cinderella* elaborada por Miguel Azalao.

La aparición de la obra de Roald Dahl en nuestro país coincidió con un profundo cambio en la política editorial en los años 70 y 80, razón por la cual la traducción de su obra difiere bastante de las obras de LIJ traducidas con anterioridad. La publicación de los libros traducidos entonces supuso una verdadera ruptura con las fórmulas que habían caracterizado la producción editorial en España hasta entonces:

El tratamiento dado a sus textos fue muy diferente al que se había dado a la literatura popular con anterioridad y definió lo que sería la edición en el último cuarto de siglo. Se abandonó la encuadernación en cartóné, pasándose a la edición en rústica en formato de bolsillo con papel de excelente calidad. Se mantuvieron, con pocas excepciones, las ilustraciones de los TO y, en general, se respetó la estructura matricial a nivel macrotextual. Las traducciones señalan una clara tendencia a la adopción del polo de adecuación como norma inicial de traducción. Igualmente cambió el tipo de traductor promedio pasándose del traductor de editorial, a un traductor más independiente que trabaja para diversas editoriales y no se dedica sólo al mundo de la LIJ (Fernández López, 1998:36-37).

A partir de 1975 aparecieron las colecciones de LIJ de Alfaguara en las que Dahl, junto a muchos otros escritores contemporáneos que dirigían su obra al público mencionado, tuvo cabida. Bien es cierto que otras editoriales publicaron obras del autor, sin embargo, siempre en menor cantidad que Alfaguara (Fernández López, 1998).

Con respecto al formato, por un lado, tenemos la cuestión de las ilustraciones. Ya se ha mencionado previamente que Quentin Blake ilustró varios de los libros de Dahl, encajando sus dibujos con el texto de manera muy acertada. *Revolting Rhymes* y, en concreto, *Cinderella*, es claro ejemplo de ello. Cabe destacar que la interacción texto-ilustración se puede detectar a lo largo de todo el cuento en la traducción (Fernández López, 1998). De hecho, el texto meta (en adelante TM) conserva todas las ilustraciones de Quentin Blake, lo que explica el esfuerzo adicional de Azaola por no traicionar las escenas que acompañan al texto (Mata Pastor, 2006). Por otro lado, se mantienen los tipos de letra y las mayúsculas, aunque, por supuesto, es necesario tener presente que al traducir un texto en verso se adaptan las normas poéticas de la cultura origen a las de la cultura meta.

Un aspecto de la traducción que, por el contrario, sí altera la estructura del cuento es la modificación textual entendida como depuración de aquellos términos que no se aceptan en la cultura meta según los criterios vigentes de la misma. algunas de sus traducciones sufrieron modificaciones para ocultar la violencia y evitar así la controversia que pudiese causar (Fernández López, 1998). Sin embargo, es necesario tener en cuenta que algunos textos fueron traducidos de la versión en lengua origen ya depurada. No podemos olvidar que, como apunta Zipes (1981):

Literature for children is not children's literature by and for children in their behalf. It never was and never will be. Literature for children is script coded by adults for the information and internalization of children which must meet the approbation of adults (Zipes, 1981:19, citado en Hoffman, 2010: 235).

Sin embargo, esto se remonta a la Antigua Grecia. El mismo Sócrates apunta que no lo primero que lo primero que escuchan los niños son los cuentos, por lo que es necesario “vigilar a los compositores de fábulas y (...) aprobar la fábula buena que compongan y reprobar la que no lo es y luego (...) tratar de persuadir a las madres y nodrizas de que cuenten a los niños las aprobadas” (Platón, IV:17, citado en Petrini, 1981:92)

No obstante, las depuraciones que se produjeron en los países angloparlantes no se llevaron a cabo en España. Fernández López (1998) afirma que, en consecuencia, todas las ediciones son –en su mayoría– fieles a la primera edición inglesa, la más conflictiva sin duda, ya que se trata del texto no depurado. No obstante, no es posible estar del todo de acuerdo con Fernández López, ya que la traducción de *Cinderella* que elabora Miguel Azaola sí cuenta con el cambio y omisión de algunos términos que suponen cierta depuración del TO. Por ejemplo, encontramos la palabra “slut”, traducida por “melón”. Podríamos pensar que utilizó la excusa de la rima para traducirlo como tal, pero vista la originalidad de Miguel Azaola podría haber buscado una alternativa, ya que parece estar perfectamente capacitado para rimar cualquier palabra. ¿Fue su intención evitar la palabra malsonante y ofensiva en la traducción? Si lo hizo, seguramente fue por el canon establecido por la LIJ, ya que se entiende que no se debe presentar tal vocabulario en una publicación infantil, por miedo a la crítica o sencillamente porque tradujo el texto de una versión del TO depurado. Cualquiera de las posibilidades deriva en una versión depurada, no obstante. Esta falta de correspondencia entre el TO y el TM no afecta a la comprensión del relato –aunque quizás sí a la intención del escritor–, no solo porque el traductor sabe

solventar los problemas traductológicos elegantemente, sino también porque el lector ya conoce el cuento convencional, por lo que al leer la versión que propone Dahl, hace una comparación inconsciente entre ambas.

Otro aspecto que ha de tenerse en cuenta a la hora de estudiar la traducción es la figura del narrador, que se encuentra ligada a la estructura del discurso que caracteriza a los personajes. La forma que más suele utilizarse en LIJ es un narrador que se traslada de la oralidad al texto escrito, normalmente en tercera persona. Se trata de un narrador adulto que conoce las reglas de la historia en cuestión –narrador reconocido por el adulto–, pero que, a su vez, narra un cuento –narrador aceptado por el niño–. Este se encarga de describir a los personajes, lo cual resulta verdaderamente relevante en los textos de Dahl, porque las caracterizaciones de estos son “evaluativas, con fuertes connotaciones negativas y con un vocabulario cuidadosamente seleccionado” (Fernández López, 1998).

Por otra parte, tal y como se aprecia en *Cinderella*, Dahl utiliza el discurso directo de manera abundante. Fernández López (1996) comenta que la imitación del modo oral hace que el autor recurra de manera frecuente a repeticiones, vacilaciones, coloquialismos, etc. A pesar de que la aceptabilidad en el sistema meta sea el criterio de la traducción, deben tenerse en cuenta este tipo de fragmentos si se quiere conseguir que la obra de Dahl mantenga en el TM todas sus características originales, ya sean positivas o negativas. Fernández López (1998) señala que en algunas de las traducciones del autor se observa una tendencia a la eliminación de coloquialismos para obtener cierta elevación lingüística. Curiosamente, esto no ocurre en *Cinderella*, donde Miguel Azaola utiliza la estrategia contraria: recurre de manera habitual a los coloquialismos, en sintonía con la intención del escritor. Cabe mencionar que hay dos puntos concretos en el poema –ambos marcas de oralidad en el discurso– en los que Dahl apela al lector de manera directa: al comienzo, cuando elabora una advertencia para el lector –advertencia que Azaola conserva en su traducción– y en la mitad de la trama, donde realiza una apelación directa: “Ah-ha, you see, the plot grows thicker. / And Cindy’s luck starts looking sicker” (Dahl, 1982:5). Esta parte del TO no es traducida en ningún momento por Azaola.

Resulta relevante mencionar que en la traducción de poemas los traductores intentan mantener la forma del TO siempre y cuando sea posible, pero también son conscientes de que es necesario dejar cierta libertad para que se pueda transferir la mayor parte del significado del TO. De esta forma pretende crear un efecto lo más cercano

posible al que se producirá en el lector del TO. Shavit (2009) coincide con Fernández López en este punto:

The translator of children's literature can permit himself great liberties regarding the text, as a result of the peripheral position of children's literature within the literary system. That is, the translator is permitted to manipulate the text in various ways by changing, enlarging, or abridging it or by deleting or adding to it (Shavit, 2009:112-113).

Shavit (2009) también señala que esta libertad está sujeta a ciertas condiciones, ya que el traductor debe adherirse a los dos principios: un ajuste del texto para que sea apropiado y útil para el niño, de acuerdo con lo que la sociedad considera como educativo para el niño; y un ajuste de la trama, la caracterización y el lenguaje a las percepciones de la sociedad prevaleciente sobre la capacidad del niño para leer y comprender. El mismo Azaola (2005), por su parte, señala que la manera más eficaz de ser fiel al TO es transmitir al lector las emociones del mismo: “lo importante era que, manteniendo intacto el hilo de cada historia, el lector hispano se sorprendiera, riera y sonriera allí donde el autor quería, y fundamentalmente por las mismas causas” (Azaola, 2005:54). Cabe comentar que la traducción de Azaola es algo alternativa. Es decir, no se pega a los versos de Dahl, sino que, en muchas ocasiones, se acoge a la idea de lo que este intenta transmitir, la hace suya, y recrea los versos en cuestión. Por este motivo realizar una equivalencia entre los versos del TO y del TM resulta algo complicado. Azaola sí sigue la trama de la historia de Dahl, pero en ocasiones añade u omite versos que utiliza para extenderse, recrearse y quizás, en otras ocasiones, para evitar la complicación de traducir una rima compleja en la lengua meta. Esto provoca que los acontecimientos de la historia a veces varíen de lugar en el TM.

Por otra parte, la adaptación en la traducción también es un factor significativo que ha de tenerse en cuenta. Pascua Febles (1998) afirma que el grado de adaptación no parte del TO en sí, sino que está principalmente definido por el propósito de la comunicación intercultural; en otras palabras, la lealtad al lector. Cuando se trata de la traducción de literatura infantil, el autor ha de adaptar el TM a las convenciones textuales que caracterizan este tipo de textos en la cultura de llegada y, aun así, nadie puede afirmar con seguridad si los lectores interpretarán la traducción tal y como el autor del TO pretendía. La mencionada autora realiza una clasificación para conocer mejor las circunstancias y los motivos de las adaptaciones de la literatura infantil. Según dicha clasificación, la traducción de Miguel Azaola se consideraría una “adaptación comercial”.

Desde luego, el texto de Dahl tenía un interés comercial por parte de las editoriales, a quienes poco les importa:

Si el texto se acerca o no a las normas del comportamiento verbal y los demás factores de la cultura terminal. Ni siquiera les preocupa la tremenda tergiversación a la que están llegando las versiones actuales, resaltando que lo único que las une a los textos originales, es una ligera relación temática (Pascua Febles, 1998:37).

Sin embargo, Mata Pastor (2006) considera que para que la versión infantil divierta y tenga el mismo efecto que el TO, es necesario encontrar un equivalente aun a costa de adaptar en lugar de traducir. Esto es precisamente lo que hace Azaola: propone una traducción tan libre como sea necesario para mantener el verso, la rima y el humor. Pero, ¿por qué mantiene la rima? Si la adaptación abarca diversos elementos que se presentan en el TO, también podría abarcar la rima. Landers (2001, citado en Mata Pastor, 2006) aporta una idea que puede ser la posible respuesta a este planteamiento: cuando se traduce literatura infantil en verso, mantener la rima es imprescindible porque los niños, especialmente los pequeños, no están capacitados para apreciar formatos métricos tan sofisticados como el verso libre. Además, la rima ayuda a la memorización, lo cual es importante teniendo en cuenta que uno de los propósitos de la literatura infantil es enseñar a leer. El mismo Azaola (2005), sin embargo, comenta que sí se planteó acomodar la traducción con verso libre, aunque también explica por qué finalmente se decidió por la rima:

Resultaba tan evidente que el hecho mismo de la rima y el metro eran consustanciales a la intención humorística del autor (de ahí el título mismo) que en seguida me pareció que la única opción honesta era la del camino más difícil (Azaola, 2005:53).

Tanto los versos de Dahl como los de Azaola son pareados y, si bien este último mantiene la rima, no lo hace siempre de manera consonante. En consecuencia, pueden encontrarse rimas asonantes como las que se exponen a continuación: “pelmazo/pedazos”, “damiselas/chinela”, “hermanastras/madrastra”, “estaba/habas” o “pam/zaguán”. Puede apreciarse que, en general, no se tratan de rimas consonantes sencillamente por el número de los términos (singular/plural).

Un aspecto que no se puede pasar por alto es el hecho de que, en ocasiones, la rima en el TM se pierde por el uso de frases muy largas o encabalgamientos. Algunos ejemplos podrían ser los siguientes: “«¿Qué puedo hacer por ti, Ceny querida? / ¿Por qué gritas así? ¿Tan mala vida / te dan esas lechuzas?»». «¡Frita estoy» (Dahl, 1987:7-8);

“pendientes de coral, pantys de seda / y aromas de París para que pueda / enamorar al Príncipe en seguida” (Dahl, 1987:8); “De casa en casa fue, de tienda en tienda, / e hicieron cola muchas damiselas / sin resultado. Aquella vil chinela” (Dahl, 1987:10); “¡Seré tu dulce esposa!». «¡Un cuerno frito!». / «¡Has dado tu palabra. Principito, / precioso mío!». «¿Sí? –rugió su Alteza” (Dahl, 1987:11); etc.

Asimismo, es relevante tener en cuenta que Dahl utiliza versos octosílabos, mientras que Azaola recurre a versos endecasílabos. Desde luego, esta decisión por parte del traductor está totalmente justificada: en la lengua inglesa las palabras tienen generalmente menor longitud que los términos en castellano, por lo que habría sido verdaderamente complicado mantener los versos octosílabos en el TM. Si embargo, parece que incluso con los versos de arte mayor se ve obligado a omitir alguna sílaba, lo que hace que el texto, en ocasiones, no resulte del todo natural en la lengua meta. Veamos un ejemplo: cuando Cenicienta llega a palacio, Azaola escribe que “se personó en Palacio, en plena disco, / dejando a sus rivales hechas cisco”. La expresión correcta es “estar hecho un cisco”, es decir, el traductor omite el artículo que precede al término “cisco” para conseguir así el verso endecasílabo.

La naturalidad es un rasgo importante que debería conservarse en esta traducción –recordemos que el narrador del TO se caracteriza principalmente por la oralidad–. No obstante –y a pesar de que Azaola elabora algunos versos ciertamente ingeniosos– hay frases que pueden resultar algo extrañas, como “Con Cenicienta el Príncipe bailó rocks miles”. Igualmente se hace uso de términos que tampoco resultan completamente usuales en la lengua oral, como “chanclo”, “escamoteó”, “furibunda”, “chinela”, etc. Esto, no obstante, puede resultar enriquecedor –a nivel lingüístico– para el lector.

Pascua Febles (1998) comenta que los textos suelen contener referencias culturales que pueden ser desconocidas en la cultura meta e incluso situaciones referenciales que no son propias de la misma. La importancia de este problema en la traducción de cuentos infantiles se acentúa debido a las características específicas del receptor del TM: por una parte, no se puede jugar con las expectativas del pequeño lector. Sin embargo, es posible que el traductor se sienta tentado a abrir su conocimiento a nuevas y diferentes costumbres, para ellos desconocidas. Asimismo, la autora comenta que los posibles fines didácticos que puedan existir no deberían interferir con el objetivo de convertir la lectura en fruición. Ahora bien, en las expectativas del lector no solo influyen las posibles referencias culturales, sino el estilo, la estructura, el lenguaje, los marcadores

y la forma de expresión determinada que espera encontrar. En otras palabras: es lógico suponer que el niño del TM espera que el cuento comience con el previamente mencionado “érase una vez” y acabe con “colorín colorado”, ambos típicos en los cuentos infantiles españoles. Sin embargo, en *Revolting Rhymes* el público infantil encuentra un estilo que le es ajeno, extraño.

Otro aspecto de la traducción de *Cinderella* que debe tenerse en cuenta es la aparición de la cursiva enfática. Mata Pastor (2006) señala que su traducción exige una notable capacidad de interpretación y una amplia competencia lingüística, ya que su uso no es necesariamente el mismo en todas las lenguas. En inglés “es más frecuente el uso de la cursiva para dar énfasis o marcar formas que en castellano se destacarían del mismo modo o que incluso no sería necesario ni oportuno marcar de forma alguna” (Mata Pastor, 2006:314). La cursiva en *Cinderella* es especialmente relevante en cuanto al verso, la rima, el humor y el público receptor del texto. No obstante, es ineludible tener presente que, en muchos casos, la fuerza de la cursiva en inglés recae en la traducción en elementos más o menos próximos al enfatizado en el TO. Azaola presenta un amplio abanico de estrategias para traducirla, de hecho, haber trasladado la cursiva en todas las ocasiones habría sobrecargado el texto de manera innecesaria y provocado confusión y extrañeza en el lector. Veamos algunos ejemplos:

En el primer ejemplo que se ha seleccionado, Cenicienta está encerrada en la bodega renegando por no poder acudir al baile con su madrastra y hermanastras. En este momento aparece su hada madrina. Aquí puede observarse que Azaola no utiliza la cursiva, sino que enfatiza cómo se siente la protagonista con la locución verbal coloquial “estar frito/ta”, que según el Diccionario de la RAE significa “hallarse en situación difícil, estar inutilizado o fracasado”:

She bellowed ‘Help!’ and ‘Let me out!’ / The Magic Fairy heard her shout. / Appearing in a blaze of flight, / She said, ‘My dear, are you all right?’ / ‘*All right?*’ cried Cindy. ‘Can’t you see / ‘I feel as rotten as can be!’ (Dahl, 1982:1-3)

«¡Quiero salir de aquí! ¡Malditas brujas! / ¡¡Os arrancaré el moño por granujas!!». / Y así hasta que por fin asoma el Hada / por el encierro en el que está su ahijada. / «¿Qué puedo hacer por ti, Ceney querida? / ¿Por qué gritas así? ¿Tan mala vida / te dan esas lechuzas?». «¡Frita estoy / porque ellas van al baile y yo no voy!». (Dahl, 1987:7-8).

El segundo ejemplo se sitúa hacia el final de la historia, cuando el príncipe está en la casa de Cenicienta. Allí, decapita a las hermanastras. Cuando la protagonista es

consciente de la situación, cambia su opinión sobre el príncipe. Aquí Azaola decide traducir la cursiva dedicando todo un verso: “¡Pero si está completamente loco!”. En efecto, el traductor resuelve con elegancia el problema que puede suponer la cursiva, que en este fragmento del TO pretende expresar hasta dónde llega la falta de cordura del susodicho:

Poor Cindy’s heart was torn to shreds. / My Prince! She thought. He chops off *heads!* (Dahl, 1982:8).

El Príncipe dio un salto: «¡Otro melón!», / y a Cenicienta le dio un vuelco el corazón. / «¡Caray! –pensó–. ¡Qué bárbara es su alteza! / con ese yo me juego la cabeza... / ¡Pero si está completamente loco!» (Dahl, 1987:11-13).

En este último ejemplo, el príncipe está decidido a cortar la cabeza de Cenicienta. Amenazada de esta manera, el hada madrina acude en su ayuda. En el TO Dahl expresa el movimiento de la varita con onomatopeyas en cursiva. Azaola, a falta de onomatopeyas que puedan expresar el mencionado movimiento, decide sustituir el sonido por el verbo “brillar”, de manera que la mente del lector español forma la imagen adecuada, similar a la que se formará en el lector del TO:

The Prince cried, ‘Who’s this dirty slut? / ‘Off with her nut! Off with her nut!’ / Just then, all in a blaze of light, / the Magic Fairy hove in sight, / her Magic Wand went *woosh* and *swish!* (Dahl, 1982:9-9).

Y cuando gritó el Príncipe: «¡Ese coco! / ¡Cortádselo ahora mismo!», en la cocina / brilló la vara del Hada Madrina. (Dahl, 1987:13).

Por último, cabe comentar algunos aspectos de la traducción sobre los que el mismo Azaola reflexiona –inevitablemente de manera algo sentimentalista– en un artículo que escribió para la revista *Peonza*. Afirma que el proceso de traducción de *Cinderella* (*Cenicienta*) y, por extensión, de *Revolting Rhymes* (*Cuentos en verso para niños perversos*), fue, sin lugar a dudas, un proceso de amor-odio:

La traducción con que seguramente más he peleado y disfrutado (...) se me antojaba tan llena de trampas léxicas, juegos de palabras “intraducibles” y guiños expresivos autóctonos que encargársela a cualquiera de los traductores con los que la editorial trabajaba habitualmente me parecía que sería hacerles, por decirlo con suavidad, una mala pasada” (Azaola, 2005:51).

Uno de los primeros problemas a los que se enfrentó el traductor –que al final, como suele ocurrir, resultó ser el último– fue el título de la obra: *Revolting Rhymes*. Azaola comenta que pensó en varias posibilidades, desde “Rimas asquerosas” hasta “Poemas vomitivos”, pasando por “Estrofas repelentes” y “Versos repugnantes”. Sin

embargo, ninguna de las opciones resultaba atractiva. En primer lugar, porque, aunque los niños recibieran con naturalidad cualquiera de ellas, es posible que los adultos –y compradores del libro– sintieran cierto rechazo. En segundo lugar, porque, a pesar del maravilloso contenido del libro, podría hacer de él un fracaso comercial. Finalmente, Azaola consideró que el humor sacrílego de Dahl debía reflejarse en la portada, por qué no, rimando. La solución fue lo que conocemos hoy como *Cuentos en verso para niños perversos*.

Por otro lado, uno de los principales desafíos que presentaba el texto era, además de la rima, la métrica. Si bien el inglés goza de múltiples palabras monosilábicas, lo que le permite a Dahl ser verdaderamente expresivo en versos de nueve sílabas, para el español esta medida no era suficiente. Así, Azaola consideró que el endecasílabo iba a permitirle la flexibilidad imprescindible para respetar la sucesión de pareados: “otro factor de comicidad que no podía ignorar” (Azaola, 2005:52).

Finalmente, su metodología en el proceso de traducción fue pensar que el mismo Dahl hubiera podido firmar el texto meta: “creo que la necesidad de identificación íntima con el autor es la preocupación que ha presidido siempre mi trabajo como traductor, pero, en este caso, creo que hice de ella casi una obsesión” (Azaola, 2005:55).

2.4. LA RECEPCIÓN DE LOS TEXTOS

Para disponer de un contexto más amplio y analizar la recepción del texto, se ha considerado relevante tener en cuenta la crítica literaria del autor. Viñas Valle (2009) no vacila en afirmar que se encuentra dividida en dos posturas contrarias. Por un lado, se encuentran los críticos que defienden que la lectura de los libros de Dahl es beneficiosa para el público infantil. Shields (1998) afirma que la subversión que se percibe en Roald Dahl es una especie de máscara, una estrategia que pretende dar rienda suelta a la palabra escrita como un medio para estimular el interés del niño por la lectura. Hollindale profundiza algo más en esta cuestión y señala que a través de la fantasía, los libros de Dahl “cause children to rethink the human being” (Hollindale, 1999:147, citado en Viñas, 2009:145). Además, indica que seguramente el propósito de Dahl es “teach their readers not what it really means to be an adult, but how to avoid growing into the kind of adults we see around us daily” (Petzold, citado en Hollindale, 1999:147, citado en Viñas, 2009:145). En general, los críticos que apoyan las lecturas de Dahl consideran positivo que los niños cuestionen la sociedad en la que viven y a los adultos. Desafortunadamente, los críticos que optan por la postura contraria no consideran esta idea precisamente atractiva. De hecho, les preocupa que la descripción negativa de los adultos pueda tener un efecto negativo en los jóvenes lectores (Viñas, 2009). Por su lado, Martín Ortiz (2002) señala que las parodias de los cuentos de Dahl:

Son pequeñas obras de arte cargadas de humor e imaginación, que hacen soñar al niño lector y le preparan para la vida adulta. Dahl, desde lo grotesco y lo tabú, ofrece a los niños la posibilidad de enfrentarse en cierto modo al mundo adulto de los convencionalismos y normas sociales (Martín Ortiz, 2002:202).

Por su parte, Hoffman (2010), de acuerdo con lo que comenta Martín Ortiz (2002), señala que, en efecto, los textos de Dahl tienen la intención de mostrar al público una realidad, tal vez la suya propia: “I would rather suggest that these children understand the text as a reality put there by its author, that the reader is meant to discover. A reality somehow connected to their own” (Hoffman, 2010:244).

Ritcher (2015) opina que para desarrollar la empatía y la comprensión y entender la identidad de uno mismo son necesarias lecturas carismáticas, con fuerza. Si bien es cierto que las historias de Dahl pueden considerarse subversivas, también lo es que pueden ser beneficiosas –en cuanto a este propósito– para el público infantil. El autor apunta que la literatura de Dahl no es escapista, ni un ejercicio descriptivo del horror, sino

que se trata de un análisis crítico de una sociedad donde el peligro suele estar continuamente presente. Quizás los niños descubran el placer de la lectura con los libros de Dahl, pero historias como la de *Cinderella* se abarcan temas que, además de concernirnos, son complicados de entender: “The experience of childhood is full of anxiety, and fanciful stories that address those fears are essential tools needed by children to navigate the complexities of their world” (Ritcher, 201:334).

Hasta ahora, la crítica ha dado por supuesto conocer al público infantil. Sin embargo, Culley (1991) consideró oportuno ir a la raíz antes de crear una opinión acerca de la posible influencia de la literatura de Dahl en el niño. Por lo tanto, –y para hablar con conocimiento de causa– realizó diversos cuestionarios a los pequeños lectores de Roald Dahl, lo que finalmente derivó en resultados generalmente positivos que mostraban que las acusaciones contra el autor eran erróneas y que, en efecto, el estilo y la expresión en sus libros motivaban a los más pequeños a la lectura: “I would read lots more of his books because the words make me interested in the story” (Culley, 1991:68). Asimismo, afirma que la lectura de dichos libros ayuda incluso a mejorar la ortografía por la presencia de palabras como “froboscottle”, “whizzpopping” y “snozzcumber”.

No obstante, son muchos los críticos que han valorado la lectura dahliana como algo negativo, pues consideran que podría tener efectos negativos y perjudiciales para futuras generaciones. Hunt (2001) indica que todo texto tiene un efecto en el lector, aunque este no llegue a ser plenamente consciente de ello. Así, aquellos que adoptan una postura contraria a la de Dahl han alegado en numerosas ocasiones que los niños son vulnerables y fácilmente influenciados. Al contrario de lo que ocurre con la fantasía, las historias de ficción realista no incluyen elementos extraordinarios que ayuden al lector a mantener una distancia entre el libro y la realidad. En ocasiones, la obra de Dahl se ha desechado no por motivos de valor textual, sino por la ideología subyacente. De hecho, Viñas Valle (2009) afirma que la idea que se oculta tras la crítica negativa es que, tras la estrategia del humor, se transmite un mensaje corrupto inaceptable para los jóvenes lectores. Sin embargo, es positivo tener en cuenta que, como comenta esta autora:

Behind “influence” and “effect” lies the assumption that, on the one hand, children are easily manipulated and malleable, and on the other, that “good” books, like medicine, can produce a beneficial effect on children (Viñas Valle, 2009:143).

Las dos posturas nos invitan a reflexionar sobre los supuestos de ambas partes de la crítica, y es que asumen tener un conocimiento total del niño lector que les permite

predecir su reacción a la lectura y elaborar diversas conjeturas sobre qué conviene leer y qué no –lo cual no deja de ser interesante, dado que revela una confianza plena en la literatura como medio educativo que inculca ciertos valores– (Viñas Valle, 2009). Sin embargo, ¿quién puede afirmar conocer la mente del niño con total seguridad? En realidad, según lo que hemos planteado, solo Culley (1991) consideró oportuno realizar cuestionarios que le permitiesen conocer la verdadera opinión de los niños, aunque Shaghayegh (2012) también señaló –en la línea de Culley (1991)– que los adultos, precisamente por esta condición, están incapacitados para ofrecer de manera válida la posible respuesta que tendrán los niños al leer los textos de Dahl.

Con todo, Hunt (2001) no considera que la crítica haya profundizado mucho, y señala que “it is extremely difficult to find any serious analysis or discussion of Dahl’s books for children beyond polemic for or against (...) what there is does not rise much above the visceral” (Hunt, 2001:56). Y es cierto, las críticas negativas que Dahl ha recibido giran siempre entorno a los elementos grotescos de sus textos: alusiones sexuales, violencia, misoginia, escatología, etc., a pesar de que Culley (1991) concluye en su estudio que al público infantil le complace leer los libros de Dahl *precisamente* porque son subversivos. Todas ellas, en muchas ocasiones, críticas alejadas de la realidad del autor, quien inocentemente –¿o quizás no tanto?– afirmaba en una entrevista: “My only purpose in writing books for children... is to encourage them to develop a love of books. I’m not trying to indoctrinate them in any way. I’m trying to entertain them” (West, 1988:73). Consideramos relevante señalar que, a pesar de las críticas recibidas, Fernández López (1998) no duda en confirmar que Dahl no perdió el primer puesto en ventas entre el público infantil y juvenil en los países anglosajones.

El autor cambió el concepto que se tenía de literatura popular en el mundo de la LIJ. Muchos de sus argumentos son crueles y rompieron los moldes de la aceptabilidad en el sector, lo que supuso no solo la constante crítica, como acabamos de ver, sino también la depuración de sus textos –a veces incluso antes de su edición– en mayor extensión que la que se había aplicado a otros autores. A pesar de mostrarse contradictorio en su ideología, el autor siempre supo conseguir la aceptación del niño. Así, a pesar haber sido etiquetado de antisionista, es uno de los autores de LIJ preferidos en Israel. Además, ya en la década de los ochenta, había vendido más de once millones de copias de sus obras en el Reino Unido (Fernández López, 1998).

Con todo, *Cinderella* causó cierta controversia, en gran parte por el léxico utilizado. En 2014, la cadena de supermercados Aldi decidió dejar de exponer *Revolting Rhymes* en sus estantes debido a la presentación de quejas por el uso de la palabra “slut”. Dahl la pone en boca del príncipe para referirse a Cenicienta cuando se encuentra con ella en la casa de la madrastra, hacia el final de la historia. En un artículo publicado en 9NEWS, periódico online estadounidense, se comenta que las quejas comenzaron inmediatamente con un cliente que publicó en la página de Facebook de Aldi Australia lo siguiente: “My neighbour bought a Roald Dahl Brooke (sic) from your store today and there is a unacceptable word in it for kids!!! Not ok!”. Reimpresiones posteriores reemplazaron el término ofensivo por “mutt” (chucho). Este problema se evitó en España, dado que Azaola tradujo “slut” por “melón”, como ya hemos comentado previamente. Cabe la posibilidad de que Azaola tradujese el cuento partiendo de un TO ya depurado; no obstante, aunque ese fuera el caso, no sería descabellado pensar que sí tuvo en cuenta el primer TO publicado y no depurado, dado que contenía la intención del autor de manera, digamos, “inmaculada”. Con todo, no solo *Cinderella* causó controversia, sino también los cuentos que constituyen *Revolting Rhymes*. El mencionado es uno de los ejemplos más llamativos que puede encontrarse en lo referente al texto con el que trabajamos.

3. PROPUESTA DE TRADUCCIÓN

A continuación, se expone la traducción propia de *Cinderella*, de Roald Dahl, realizada como parte práctica de este trabajo. Antes de su lectura, es necesario tener en cuenta algunos aspectos. En primer lugar, es necesario tener en cuenta que Roald Dahl hace uso del tetrametro yámbico, tan tradicional en las rimas infantiles de la lengua inglesa. Consta de versos octosílabos con una sílaba acentuada seguida de otra no acentuada (Viñas, 1999). En el caso de la propuesta de traducción que se presenta en este trabajo se han utilizado versos endecasílabos con sus debidos acentos². En segundo lugar, resulta positivo mencionar que se ha expuesto la traducción en una tabla de dos columnas, de manera que se podrán ver ambas versiones, tanto el TO como el TM. Por otro lado, es necesario tener presente que en el TM se han marcado las sinalefas y sinéresis. Por último, los versos han sido divididos en bloques con una pequeña separación –inexistente en el TO, como se puede apreciar en el ANEXO I–, para que la comparación entre ambos sea más fácil de realizar en el caso de que se desee. Las separaciones se han realizado de manera coherente conforme al hilo conductor de la historia. El objetivo de presentar en este apartado el texto con los mencionados espacios no es sino facilitar la lectura de ambos textos. No obstante, el resultado final de la traducción –sin espacios, sin marcas rítmicas, etc.– aparece en el ANEXO III.

<p>CINDERELLA</p> <p>I guess you think you know this story. You don't. The real one's much more gory. The phoney one, the one you know, Was cooked up years and years ago, And made to sound all soft and sappy Just to keep the children happy --- Mind you, they got the first bit right, The bit where, in the dead of night, The Ugly Sisters, jewels and all, Departed for the Palace Ball,</p>	<p>LA CENICIENTA</p> <p>Pensarás que conoces esta historia... ¡Pues Ceni_ apenas tuvo escapatoria! Lejos de ser un cuento_ azucarado, resulta que_ es bastante encarnizado. Verás, esa versión que te_ han contado no es la de verdad, ¡te_ han engañado! --- La_ historia entre en acción en el ocaso. Las hermanas, que no_ hacen mucho caso, a Ceni le han dado la patada, ¡se_ han marchado_ a palacio sin criada!</p>
--	--

² Los modelos de pies acentuales básicos de los versos endecasílabos son: enfático (acentos en 1ª, 6ª y 10ª sílaba), heroico (acentos en 2ª, 6ª y 10ª sílaba), melódico (acentos en 3ª, 6ª y 10ª sílaba) y sáfico (acentos en 4ª, 6ª y 10ª sílaba o en 4ª, 8ª y 10ª).

<p>While darling little Cinderella Was locked up in a slimy cellar, Where rats who wanted things to eat, Began to nibble at her feet.</p> <p>---</p> <p>She bellowed ‘Help!’ and ‘Let me out!’ The Magic Fairy heard her shout. Appearing in a blaze of light, She said, ‘My dear, are you all right?’ ‘All right?’ cried Cindy. “Can’t you see ‘I feel as rotten as can be!’ She beat her fist against the wall, And shouted, ‘Get me to the Ball!</p> <p>---</p> <p>‘There is a Disco at the Palace! ‘The rest have gone and I am jealous! ‘I want a dress! I want a coach! ‘And earrings and a diamond brooch! ‘And silver slippers, two of those! ‘And lovely nylon panty-hose! ‘Done up like that I’ll guarantee ‘The handsome Prince will fall for me!’</p> <p>---</p> <p>The Fairy said, ‘Hang on a tick.’ She gave her wand a mighty flick And quickly, in no time at all, Cindy was at the Palace Ball!</p> <p>---</p> <p>It made the Ugly Sisters wince To see her dancing with the Prince. She held him very tight and pressed Herself against his manly chest. The Prince himself was turned to pulp.</p>	<p>Todas finas, muy puestas y _enjoyadas, se _han pirado de casa muy confiadas. Ceni, que _en la bodega solo friega Grita fuera de sí, ¡no se sosiega!</p> <p>---</p> <p>“¡Que me dejéis salir! ¡Seréis cazurras! ¡Ojalá _os caiga un rayo por ser burras!” Su madrina, que tiene _oreja fina, aparece de pronto en la cocina “Esa boca, querida, _¡a ver dices!” “¡Es que me tienen hasta las narices!” La muchacha da botes enfadada: “Además, ¡yo también pagué la entrada!”</p> <p>---</p> <p>“¿De qué entrada hablas, ahijada?” “¡Que _hay una fiesta! _¡y quiero ir maquillada! ¡Tú péiname un moño apretado, que yo me pongo _el rímel plateado! ¡Zapatos de charol, un gran anillo! ¡Por mi madre que yo _entro en el castillo! ¡Con todo _eso te puedo _asegurar que el príncipe de mí se va _a pillar!”</p> <p>---</p> <p>La varita agitó el hada madrina soltando _un chorretón de purpurina y _en menos tiempo del que _aquí se cuenta, apareció _en la disco Cenicienta</p> <p>---</p> <p>Las hermanastras dieron un respingo al verla con el príncipe de pingo. A su _alteza _agarraba con gran gana, ¡parecía que no hubiese mañana! El jovencito solo la miraba...</p>
---	--

<p>All <i>he</i> could do was gasp and gulp. --- Then midnight struck. She shouted, ‘Heck! ‘I’ve got to run to save my neck!’ The Prince cried, ‘No! Alas! Alack!’ He grabbed her dress to hold her back. As Cindy shouted, ‘Let me go!’ The dress was ripped from head to toe. She ran out in her underwear, And lost one slipper on the stair. --- The Prince was on it like a dart, He pressed it to his pounding heart. ‘The girl this slipper fits,’ he cried, ‘Tomorrow morn shall be my bride! ‘I’ll visit every house in town ‘Until I’ve tracked the maiden down!’ --- Then rather carelessly, I fear, He placed it on a crate of beer. At once, one of the Ugly Sisters (The one whose face was blotched with blisters) Sneaked up and grabbed the dainty shoe And quickly flushed it down the loo. Then in its place she calmly put The slipper from her own left foot. --- Ah-ha, you see, the plot grows thicker, And Cindy’s luck starts looking sicker. --- Next day, the Prince went charging down</p>	<p>¡Hasta se le calló un poco la baba! --- Dieron las doce, y Ceni gritó: “¡mierda! ya es muy tarde, es que mira que soy lerda!” El príncipe gritó “¡No, no me dejes!” “¡Pero qué plasta! ¡Suelta y no te quejes!” Como una lapa estaba él agarrado y el vestido quedó todo rasgado. Ceni, en bragas, bajó por la escalera. Con la prisa, el tacón perdió en la acera. --- El chico lo cogió como una flecha dejándose el orgullo a la derecha y sujetando fuerte aquel zapato frente a todos gritó en pleno arrebató: “¡O desposo a la dueña del tacón o me tiro por este alto balcón! ¡Mañana mismo iré de madrugada a buscar por ahí a esa monada!” --- Poco después estaba en la parra, el zapato olvidó y se fue a la barra. La hermanastra, que era una espabilada no tardó en armar bien la jugada: se escapó en cuanto pudo del banquete y el zapato tiró por el retrete. En su lugar dejó como si nada su pestilente zapatilla usada. --- Pues la cosa mejora por momentos... ¡Te dije que este no es como otros cuentos! --- El príncipe salió al amanecer</p>
--	--

<p>To knock on all the doors in town. In every house, the tension grew. Who was the owner of the shoe? The shoe was long and very wide (A normal foot got lost inside.) Also it smelled a wee bit icky (The owner's feet were hot and sticky.) Thousands of eager people came To try it on, but all in vain.</p> <p>---</p> <p>Now came the Ugly Sisters' go. One tried it on. The Prince screamed, 'No!' But she screamed, 'Yes! It fits! Whoopee! 'So now you've got to marry me!'</p> <p>---</p> <p>The Prince went white from ear to ear. He muttered, 'Let me out of here.' 'Oh no you don't! You made a vow! 'There's no way you can back out now!' 'Off with her head!' The Prince roared back. They chopped it off with one big whack. This pleased the Prince. He smiled and said, 'She's prettier without her head.'</p> <p>---</p> <p>Then up came Sister Number Two, Who yelled, 'Now I will try the shoe!' 'Try this instead!' the Prince yelled back. He swung his trusty sword and <i>smack</i> Her head went crashing to the ground. It bounced a bit and rolled around.</p> <p>---</p> <p>In the kitchen, peeling spuds, Cinderella heard the thuds</p>	<p>Decidido a encontrar a la mujer. En las casas crecía la tensión: ¡No encontraba a la dueña del tacón! Es que era un zapato colosal; con él, todas andaban mal, ¡fatal! Además, ¡apestaba a pescado! Cualquiera se habría mareado. Muchas chicas llegaron y probaron, pero sus pies pequeños no encajaron.</p> <p>---</p> <p>A las malas el turno les llegó y en la primera el zapatote entró. El príncipe gritó: "¡Pero qué horror!" y ella: ¡Soy toda tuya, mi señor!"</p> <p>---</p> <p>El muchacho quería vomitar. Dijo: "quiero salir de este lugar..." "No, de eso nada, ¡hiciste una promesa!" Soltó la otra con cara de posesa. "¿Con que sí? ¡Que le corten la cabeza!" Y los guardias lo hicieron con destreza. El príncipe sonrió un poco loco: "Está mucho mejor sin ese coco"</p> <p>---</p> <p>La otra hermana gritó irritantemente: "¡Me pondré ese zapato maloliente!" El príncipe gritó: "¡Mejor prueba esto!" Y su coco cortó de un solo gesto. La cabeza cayó directa al suelo, Rodó y por su hermana no hizo duelo</p> <p>---</p> <p>En la bodega, brillantando cazos, Cenicienta escuchó los dos porrazos.</p>
--	---

<p>Of bouncing heads upon the floor, And poked her own head round the door. ‘What’s all the racket?’ Cindy cried. ‘Mind your own bizz,’ the Prince replied. Poor Cindy’s heart was torn to shreds. My Prince! she thought. He chops off <i>heads!</i> How could I marry anyone Who does that sort of thing for fun? The Prince cried, “Who’s this dirty slut? ‘Off with her nut! Off with her nut!’ --- Just then, all in a blaze of light, The Magic Fairy hove in sight, Her Magic Wand went <i>woosh</i> and <i>swish!</i> ‘Cindy!’ she cried, ‘come make a wish! ‘Wish anything and have no doubt ‘That I will make it come about!’ --- Cindy answered, ‘Oh kind Fairy, ‘This time I shall be more wary. ‘No more Princes, no more money. ‘I have had my taste of honey. ‘I’m wishing for a decent man. ‘They’re hard to find. D’you think you can?’ --- Within a minute, Cinderella Was married to a lovely feller, A simple jam-maker by trade, Who sold good home-made marmalade. Their house was filled with smiles and laughter And they were happy ever after.</p>	<p>Asomó su cabeza por la puerta por si veía <u>a</u> alguna <u>hermana</u> muerta. “¡Pero bueno! ¿Qué <u>es</u> todo ese barullo?” El príncipe le dijo: “¡Tú <u>a</u> lo tuyo!” Su corazón quedó resquebrajado al ver que <u>el</u> príncipe <u>era</u> un amargado. “¡Yo ni loca me caso con su <u>alteza</u>, que quizás amanezco sin cabeza!” El joven exclamó: “¡¿Y <u>esa</u> ramera?! ¡Ya! ¡Cortadle ahora mismo la sesera!” --- Entonces emergió allí el hada con su varita lista <u>y</u> preparada: “¡Ven para <u>acá</u> ahora mismo, Cenicienta, que tú siempre has sido mi fiel clienta! ¡Hazme el favor y pide un buen deseo! ¡Y que <u>esta</u> vez no monte un jaleo!” --- “Ahora ya seré más cautelosa. Oh, madrina, tú que <u>eres</u> tan mañosa, no deseo ni joyas ni dinero, ¡ya he sido princesa <u>y</u> casi muero! ¿Podrás darme a alguien más decente? Quiero <u>un</u> hombre que sea coherente...” --- Fue <u>un</u> abrir y cerrar de <u>ojos</u>... ¡tachán! La Ceni se casó con un galán: un cortés vendedor de mermelada –la que Ceni se <u>untaba</u> <u>en</u> la tostada–. Y, como ambos fueron muy felices, nos dieron con el tarro en las narices.</p>
--	---

A la hora de realizar la traducción se han considerado varios aspectos. Por un lado, la principal prioridad ha sido mantener la rima de manera constante a través del uso de frases cortas, que generalmente se extienden a un máximo de cuatro versos. Asimismo, cuando la longitud de una frase es mayor a un verso, se ha “cortado” en una zona gramaticalmente coherente para poder continuar en el siguiente de manera congruente y no realizar encabalgamientos. Esta ha sido la manera más práctica, como decíamos, de mantener la rima. Por otro lado, otra de las prioridades principales de la traducción ha sido mantener un equilibrio simétrico con el TO. En otras palabras: se ha intentado traducir cada verso de manera aproximadamente paralela al texto de Dahl sin hacer ningún arreglo para adelantar o recuperar posteriormente la información que aparece en el TO. En la elaboración de la traducción se ha seguido esta metodología de manera rigurosa. Tan solo en una ocasión se ha faltado a esta intención: cuando Cenicienta se marcha corriendo y deja al príncipe con tan solo un zapato de recuerdo, ya que ha sido necesario añadir dos versos para aportar el dato de que la intención del joven es ir en su busca: “¡Mañana mismo iré de madrugada / a buscar por ahí a esa monada!”. Esto se puede apreciar fácilmente de manera visual gracias a las divisiones realizadas en ambos textos. Estas prioridades, digamos, “principales” en la traducción, derivan del primordial objetivo de elaborar una traducción fiel al TO. Por otro lado, el humor ha sido otra de las prioridades principales.

La cuestión de la fidelidad para con el TO inevitablemente nos lleva a comentar otro aspecto relevante: como se ha mencionado anteriormente en el marco teórico del trabajo, el primer texto publicado de *Cinderella* contenía la palabra “slut”, que posteriormente fue depurada por la palabra “mutt”, ya que, además de las distorsiones que causó entre el público adulto –responsables, por supuesto, del público infantil para quien está “aparentemente” dirigido *Revoltin Rhymes*– se entiende que en el ámbito de la LIJ no es positivo que un término del calibre de “mutt” –vulgar, malsonante y ofensivo– aparezca en un texto. No obstante, como decíamos, el objetivo de la traducción ha sido mantener en el TM la máxima fidelidad al TO, motivo por el cual esta palabra ha sido traducida por “ramera”. No es posible dejar de mencionar que tomar la decisión de mantener este término ha resultado algo violento, dado que, si bien se puede pensar que la intención de Dahl no solo era dirigirse a un público infantil con este texto –lo que, por descontado, se trata de una opinión meramente personal, derivada de la ironía que palpita de manera constante en su cuento– en la sociedad se ha etiquetado el libro como literatura

infantil, por lo que si el adulto compra el libro, lo hará con la intención de que llegue a manos de un niño.

En esta traducción, al igual que ocurre con el TO, se da por supuesto que el lector conoce el cuento convencional, lo que da pie a jugar en numerosas ocasiones. Por ejemplo, al inicio del cuento se indica que las hermanastras “no suelen ceder”. Sin necesidad de haber explicado con anterioridad que estas tratan a Cenicienta como a alguien inferior. De la misma manera, cuando aparece por primera vez la madrina en la cocina, no se explica literalmente su condición es un hada porque se entiende que el lector ya domina dicha información: “su madrina, que tiene oreja fina / aparece de pronto en la cocina”.

Igual que Roald Dahl mezcla el cuento folclórico y tradicional –ubicado en un tiempo y lugar lejano– con elementos modernos, el TM también los contiene a pesar de que, por razones de rima y métrica, no son los mismos. En el TO encontramos términos como “nylon panty-hose”, mientras que en el TM aparecen otros como “rímel plateado”. En la misma línea se encuentra el uso en ambos textos de expresiones modernas, frescas y espontáneas que de ninguna manera podríamos encontrar en el típico cuento convencional, como “to get the first bit” (TO), “to hang on a tick” (TO), “tener a alguien hasta las narices” (TM) o “pillarse de alguien” (TM), entre otras.

Asimismo, nos gustaría apuntar que en numerosas ocasiones Dahl recurre al acortamiento de palabras para poder elaborar la métrica correctamente. Por este motivo, en el TO hay términos como “bizz” (business) o “morn” (morning). En el TM no ha sido necesario recurrir a ello ya que se han podido encontrar diversas soluciones que han encajado bien con la métrica utilizada.

Por último, es conveniente tener en cuenta que tres versos de los utilizados en la traducción son copia del texto elaborado por Azaola: “En menos tiempo del que aquí se cuenta” y “y, como ambos fueron muy felices, / nos dieron con el tarro en las narices” (Dahl, 1987:13). En concreto esta última rima ha sido utilizada porque se ha considerado que capta a la perfección la esencia de todo el TO, ya que mezcla la ironía, la sorpresa y la diversión en una sola pieza. Además, finalizar el texto de manera acertada es verdaderamente relevante, dado que deja que el lector termine la lectura con un “sabor de boca” diferente. Tal vez sea atrevido afirmar que estos dos versos cierran el poema de

manera más cómica que los versos que el mismo Dahl utiliza, quizás, algo más corrientes: “Their house was filled with smiles and laughter / And they were happy ever after” (Dahl, 1982:9).

4. CONCLUSIONES

La elaboración de este estudio ha permitido conocer en profundidad la conexión existente entre literatura y traducción, así como la precaria situación en la que el traductor puede encontrarse en numerosas ocasiones. Como puede observarse a lo largo del desarrollo del trabajo, el uso de la literatura con objetivos variados es constante en el tiempo: se ha empleado de manera interesada con finalidades morales, cómicas, educativas, etc. en función de las diversas situaciones e intenciones. Por supuesto, la traducción no queda excluida de esto.

En lo que respecta a *Revolting Rhymes*, volumen que acarrea consigo una tradición folclórica incuestionable, existen diversas opiniones. Si bien algunos creen que la modificación de los cuentos tradicionales se realiza con un interés didáctico y/o moralizante, otros afirman que el uso del humor “degradante y básico” tiene el único objetivo de divertir al lector. El mismo Dahl se incluye en este segundo grupo, aunque no es posible afirmar con plena seguridad que dicho parecer sea completamente cierto: es indudable que en *Cinderella* existen metáforas, guiños y alusiones que requieren un lector adulto para su total comprensión. Podría afirmarse que Dahl, a pesar de dirigir sus obras al público infantil, también es consciente de que los libros llegan a este público de la mano de un mayor, por lo que no es sorprendente pensar que quizás tuviera al adulto en mente al escribir ciertas partes de sus textos. Así, a través de la revisión y comparación de varias referencias bibliográficas, es posible percatarse de que las modificaciones que realiza Dahl tienen, en gran parte, la intención de renovar la historia y darle un toque fresco de modernidad, no solo a un nivel superficial, sino también a un nivel de pensamiento, lo que invita a reflexionar sobre la sociedad que nos rodea y sobre todo aquello que se da por sentado. Por este motivo parece lógico pensar que *Cinderella* exige un lector despierto, que mantenga los ojos abiertos, de manera que, además de realizar esa comparación inconsciente entre la versión tradicional y la nueva propuesta, sea capaz de desarrollar una inquietud e interés por valorar el texto y lo que se dice –digamos “entre líneas”– desde una perspectiva más profunda. La diversión del texto en sí viene dada por añadidura, ya que forma parte de la marca del autor.

Esto nos conduce a la traducción realizada por Miguel Azaola, quien cargó sobre sus hombros la responsabilidad de elaborar un texto en castellano que mantuviera todas las características mencionadas. En efecto, la traducción que realiza no solo mantiene la

rima, sino que además aporta humor allá donde Dahl lo hace. No obstante, tal y como se ha comentado en alguna ocasión a lo largo del trabajo, Azaola pierde en algunos pasajes el ritmo debido al uso de encabalgamientos peculiares y frases con demasiada longitud. En general, su traducción, así como la recepción de los textos, ha servido de guía en la elaboración de la nueva traducción del texto, dado que ha permitido deducir ciertas prioridades y restricciones en la renovación en castellano del texto de *Cinderella*.

Independientemente del público lector, traducir poesía es una labor ardua y complicada que no siempre ofrece tanta libertad como el traductor a veces pudiera desear. Si bien es cierto que la rima brinda la posibilidad de “reinventar” el léxico del TO y poner en práctica la originalidad –evidentemente, siempre de manera cercana al significado del mismo–, también lo es que en ocasiones la métrica encadena al traductor a ciertas limitaciones –como puede ser el número de sílabas y los modelos acentuales de los versos, en el caso de los endecasílabos–. No obstante, la elección de traducir el texto de esta manera –y no en verso libre, por ejemplo– no deja de ser otra cosa que una estrategia tomada por el traductor.

Con todo, la elaboración de este trabajo ha permitido poner en práctica varias de las habilidades y competencias adquiridas durante el *Máster en Estudios de Traducción*. Realizar una propuesta de traducción propia tras una previa documentación de los aspectos que envuelven, no solo el TO, sino también la traducción ya existente, ha permitido igualmente dar forma a una idea de mejora y un desarrollo de creatividad inesperado.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5.1. TEXTOS

DAHL, R. (1982). *Revolting Rhymes*. New York: Jonathan Cape.

DAHL, R. (1987). *Cuentos en verso para niños perversos*. (Miguel Azaola, trad.).
Madrid: Alfaguara. (Obra original publicada en 1982).

5.2. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AZAOLA RODRÍGUEZ, M. (2005). "Mi traducción perversa". *Peonza: Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, (72), 50-57.
- COLOMER, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual. 2ª Edición ampliada*. Madrid: Editorial Síntesis.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. (1998). "Depuración y traducción en literatura juvenil: El caso de Roald Dahl". *Livius*, (12), 31-42.
- GALEF, D. (1996). "You've Got to Be Cruel to Be Kind: The Life of Roald Dahl". *Lion and the Unicorn: A Critical Journal of Children's Literature*, 20 (2), 272-274.
- GARCÍA PADRINO, J. (1993). "¿Son infantiles los cuentos populares?" P. CERRILLO y J. GARCÍA PADRINO (Coords.). *Literatura infantil de tradición popular*, 97-110.
- GARCÍA PADRINO, J. (1998). "El diálogo en la narrativa infantil". En *Homenaje a Cervera*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.
- GARCÍA PADRINO, J. (1998). "Vuelve la polémica ¿existe la literatura... juvenil?" *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 31, 101-110.
- HOFFMAN, A. R. (2010). "The BFG and the Spaghetti Book Club: A Case Study of Children as Critics". *Children's Literature in Education: An International Quarterly*, 41 (3), 234-250.
- HUNT, P. (Ed.) (2001). *Children's Literature*, Oxford: Blackwell.
- LÓPEZ TAMES, R. L. (1990). "Del cuento oral a la narrativa infantil de autor". *Literatura infantil*, 21-35. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARTÍN ORTIZ, P. (2002). "Sátira, Parodia y Escatología en las obras para niños de Roald Dahl". *Aula*, (14), 197-205.
- MARTÍN ORTÍZ, P. (2004). "El humor a través del lenguaje: "nonsense" en la literatura infantil de Roald Dahl". *Puertas a la lectura*, (17), 77-87.

- MARTÍN ORTIZ, P. (2009). “Presencia del humor en la literatura de Roald Dahl”. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y juvenil)* 7 (2), 87-98.
- MARTÍN VEGAS, A. R. (2009). *Manual de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Editorial Síntesis.
- MATA PASTOR, C. (2006). “Sobre la traducción al castellano y al italiano de la cursiva enfática en *Revolting Rhymes* de Roald Dahl”. En L. F. FERNÁNDEZ y C. PASTOR MATA (Eds.). *Traducción y cultura. Convenciones textuales y estrategia traslativa* (pp. 309-349). Málaga: Libros ENCASA.
- MORENO VERDULLA, A. (1998). *Literatura infantil. Introducción en su problemática, su historia y su didáctica*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- MOROTE MAGÁN, P. (2010). *El cuento de tradición oral y el cuento literario: de la narración a la lectura*. Biblioteca virtual universal.
- OITTINEN, R. (2005). *Traducir para niños*. (PASCUA FEBLES, I. y WIRNITZER MARCELO, G.: trad.). Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- OITTINEN, R. (2014). “No Innocent Acts On the Ethics of Translating for Children”. En J. VAN COILLIE y W. P. VERSCHUEREN. *Children's literature in translation: Challenges and strategies* (pp. 35-45). New York: Routledge.
- PASCUA FEBLES, I. (1998). *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- PETRINI, E. (1981). *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Rialp.
- PRAT FERRER, J. J. (2014). *Historia del cuento tradicional*. Guadalajara: Palabras de Candil.
- REZZANO, S. y FIGINI, F. (2013). “La construcción de los personajes de “Cinderella” de ROALD DAHL: un análisis desde la Lingüística Sistémico Funcional”. *Encuentros*, (2), 93-111.

- RICHTER, B. B. (2015). "Roald Dahl and Danger in Children's Literature". *Sewanee Review*, 123 (2), 325-334.
- SHAGHAYEGH, G. (2012). "Reader-Response, a Vital Device in Children's Literature". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi/Journal of International Social Research*, 5 (22), 149-154.
- SHAVIT, Z. (2009). *Poetics of Children Literature*. Georgia: Georgia Press.
- SHIELDS, J. (1998). "Roald Dahl-Subversive". *Children's Books in Ireland*, 19, 40-41.
- VIÑAS VALLE, L. (1999). "Revolting «Little Red Riding Hood»". *Didáctica (Lengua y literatura)*, (11), 227-250.
- VIÑAS VALLE, L. (2009). "The concept of "influence" in children's literature: the case of Roald Dahl". *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y juvenil)* 7 (2), 141-156.
- WEST, M. I. (1988). *Trust Your Children: Voices Against Censorship in Children's Literature*. New York: Neal Schuman.

5.3. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- EPSTEIN, B. J. (2012). *Translating expressive language in children's literature: problems and solutions*. Berlín: Peter Lang.
- CHEETHAM, D. (2016). "Dahl's Neologisms". *Children's Literature in Education: An International Quarterly*, 47 (2), 93-109.
- FISCHER, M. B. y WOLF NARO, M. (Eds.) (2012). *Translating Fictional Dialogue for Children and Young People*. Berlín: Fraak & Timme.
- GALEF, D. (1995). "Crossing Over: Authors Who Write both Children's and Adult's Fiction". *Children's Literature Association Quarterly*, 20 (1), 29-35.
- GOODERHAM, D. (1994). "Deep calling unto deep: Pre-oedipal structures in children's texts". *Children's Literature in Education*, 25 (2), 113-123.
- HALL, L. A.; ORTLIEB, E. y MAJORS, Y. (2016). "Reconfiguring The Reading Experience: Using Pop-Culture Texts To Shift Reading Narratives". *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 60 (3), 341-344.
- HERVEY, S. G. J. (1997). "Ideology and Strategy in Translating Children's Literature". *Forum for Modern Language Studies*, 33 (1), 60-71.
- LATHEY, G. (2010). *The role of translators in children's literature: Invisible storytellers*. New York: Routledge.
- LATHEY, G. (Ed.) (2009). *The Translation of Children's Literature. A reader*. London: Multilingual Matters.
- O'SULLIVAN, E. (2005). *Comparative children's literature*. New York: Routledge.
- PEDERZOLI, R. (2012). *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Bruxelles: PIE Peter Lang.
- RUZICKA KENFEL, V. y LORENZO GARCÍA, L. (2003). *Estudios críticos de literatura infantil y juvenil. Análisis de las traducciones de obras inglesas y alemanas a las cuatro lenguas oficiales de España. Tomo I*. Oviedo: Septem Ediciones.

- SIERZ, A. (2014). "Changing Stories, Changing Things: Dennis Kelly and Alexandra Wood in Conversation with Aleks Sierz". *Journal of Adaptation in Film and Performance*, 7 (2), 241-256.
- WEST, M. I. (1990). "The Grotesque and the Taboo in Roald Dahl's Humorous Writings for Children". *Children's Literature Association Quarterly*, 15 (3), 115-116.
- WEST, M. I. (1996). "Essay review: The contrasting biographies of Roald Dahl and Dr. Seuss". *Children's Literature in Education: An International Quarterly*, 27 (4), 243-247.

5.4. WEBGRAFÍA

9NEWS (2014). *Aldi pulls Roald Dahl's Revolting Rhymes over dirty word*. News / National. 9News. Recuperado de [<https://www.9news.com.au/national/aldi-pulls-roald-dahl-revolting-rhymes-from-supermarket-shelves-over-dirty-word/1a1ee580-930f-4bda-a84c-56810916df14>]

ANEXOS

ANEXO I

CINDERELLA³

I guess you think you know this story.
You don't. The real one's much more gory.
The phoney one, the one you know,
Was cooked up years and years ago,
And made to sound all soft and sappy
Just to keep the children happy.
Mind you, they got the first bit right,
The bit where, in the dead of night,
The Ugly Sisters, jewels and all,
Departed for the Palace Ball,
While darling little Cinderella
Was locked up in a slimy cellar,
Where rats who wanted things to eat,
Began to nibble at her feet.
She bellowed 'Help!' and 'Let me out!'
The Magic Fairy heard her shout.
Appearing in a blaze of light,
She said, 'My dear, are you all right?'
'*All right?*' cried Cindy. "Can't you see
'I feel as rotten as can be!'
She beat her fist against the wall,
And shouted, 'Get me to the Ball!
'There is a Disco at the Palace!
'The rest have gone and I am jealous!
'I want a dress! I want a coach!
'And earrings and a diamond brooch!
'And silver slippers, two of those!
'And lovely nylon panty-hose!

³ Esta version ha sido extraída de: DAHL, R. (1982). *Revolting Rhymes*. Inglaterra: Jonathan Cape.

‘Done up like that I’ll guarantee
‘The handsome Prince will fall for me!’
The Fairy said, ‘Hang on a tick.’
She gave her wand a mighty flick
And quickly, in no time at all,
Cindy was at the Palace Ball!
It made the Ugly Sisters wince
To see her dancing with the Prince.
She held him very tight and pressed
Herself against his manly chest.
The Prince himself was turned to pulp.
All *he* could do was gasp and gulp.
Then midnight struck. She shouted, ‘Heck!
‘I’ve got to run to save my neck!’
The Prince cried, ‘No! Alas! Alack!’
He grabbed her dress to hold her back.
As Cindy shouted, ‘Let me go!’
The dress was ripped from head to toe.
She ran out in her underwear,
And lost one slipper on the stair.
The Prince was on it like a dart,
He pressed it to his pounding heart.
‘The girl this slipper fits,’ he cried,
‘Tomorrow morn shall be my bride!
‘I’ll visit every house in town
‘Until I’ve tracked the maiden down!’
Then rather carelessly, I fear,
He placed it on a crate of beer.
At once, one of the Ugly Sisters
(The one whose face was blotched with blisters)
Sneaked up and grabbed the dainty shoe
And quickly flushed it down the loo.
Then in its place she calmly put
The slipper from her own left foot.

Ah-ha, you see, the plot grows thicker,
And Cindy's luck starts looking sicker.
Next day, the Prince went charging down
To knock on all the doors in town.
In every house, the tension grew.
Who was the owner of the shoe?
The shoe was long and very wide
(A normal foot got lost inside.)
Also it smelled a wee bit icky
(The owner's feet were hot and sticky.)
Thousands of eager people came
To try it on, but all in vain.
Now came the Ugly Sisters' go.
One tried it on. The Prince screamed, 'No!'
But she screamed, 'Yes! It fits! Whoopee!
'So now you've got to marry me!'
The Prince went white from ear to ear.
He muttered, 'Let me out of here.'
'Oh no you don't! You made a vow!
'There's no way you can back out now!'
'Off with her head!' The Prince roared back.
They chopped it off with one big whack.
This pleased the Prince. He smiled and said,
'She's prettier without her head.'
Then up came Sister Number Two,
Who yelled, 'Now *I* will try the shoe!'
'Try this instead!' the Prince yelled back.
He swung his trusty sword and *smack*
Her head went crashing to the ground.
It bounced a bit and rolled around.
In the kitchen, peeling spuds,
Cinderella heard the thuds
Of bouncing heads upon the floor,
And poked her own head round the door.

‘What’s all the racket?’ Cindy cried.
‘Mind your own bizz,’ the Prince replied.
Poor Cindy’s heart was torn to shreds.
My Prince! she thought. He chops off *heads!*
How could I marry anyone
Who does that sort of thing for fun?
The Prince cried, ‘Who’s this dirty slut?
‘Off with her nut! Off with her nut!’
Just then, all in a blaze of light,
The Magic Fairy hove in sight,
Her Magic Wand went *woosh* and *swish!*
‘Cindy!’ she cried, ‘come make a wish!
‘Wish anything and have no doubt
‘That I will make it come about!’
Cindy answered, ‘Oh kind Fairy,
‘This time I shall be more wary.
‘No more Princes, no more money.
‘I have had my taste of honey.
‘I’m wishing for a decent man.
‘They’re hard to find. D’you think you can?’
Within a minute, Cinderella
Was married to a lovely feller,
A simple jam-maker by trade,
Who sold good home-made marmalade.
Their house was filled with smiles and laughter
And they were happy ever after.

ANEXO II

LA CENICIENTA⁴

«¡Si ya nos la sabemos de memoria!»,
diréis. Y, sin embargo, de esta historia
tenéis una versión falsificada,
rosada, tonta, cursi, azucarada,
que alguien con la mollera un poco rancia
consideró mejor para la infancia...

El lío se organiza en el momento
en que las Hermanastras de este cuento
se marchan a Palacio y la pequeña
se queda en la bodega a partir leña.
Allí, entre los ratones llora y grita,
golpea la pared, se desgañita:
«¡Quiero salir de aquí! ¡Malditas brujas!
¡¡Os arrancaré el moño por granujas!!».
Y así hasta que por fin asoma el Hada
por el encierro en el que está su ahijada.
«¿Qué puedo hacer por ti, Ceny querida?
¿Por qué gritas así? ¿Tan mala vida
te dan esas lechuzas?». «¡Frita estoy
porque ellas van al baile y yo no voy!».
La chica patalea furibunda:
«¡Pues yo también iré a esa fiesta inmunda!
¡Quiero un traje de noche, un paje, un coche,
zapatos de charol, sortija, broche,
pendientes de coral, pantys de seda
y aromas de París para que pueda
enamorar al Príncipe en seguida

⁴ Traducción de Miguel Azaola (1987)

con mi belleza fina y distinguida!».

Y dicho y hecho, al punto Cenicienta,
en menos tiempo del que aquí se cuenta,
se personó en Palacio, en plena disco,
dejando a sus rivales hechas cisco.

Con Ceny bailó el Príncipe rocks miles
tomándola en sus brazos varoniles
y ella se le abrazó con tal vigor
que allí perdió su Alteza su valor,
y mientras la miró no fue posible
que le dijera cosa inteligible.

Al dar las doce Ceny pensó: «Nena,
como no corras la hemos hecho buena»,
y el Príncipe gritó: «¡No me abandones!»,
mientras se le agarraba a los riñones,
y ella tirando y él hecho un pelmazo
hasta que el traje se hizo mil pedazos.

La pobre se escapó medio en camisa,
pero perdió un zapato con la prisa.

el Príncipe, embobado, lo tomó
y ante la Corte entera declaró:

«¡La dueña del pie que entre en el zapato
será mi dulce esposa, o yo me mato!».

Después, como era un poco despistado,
dejó en una bandeja el chanclo amado.

Una Hermanastra dijo: «¡Ésta es la mía!»,

y, en vista de que nadie la veía,
pescó el zapato, lo tiró al retrete
y lo escamoteó en un periquete.

En su lugar, disimuladamente,
dejó su zapatilla maloliente.

En cuanto salió el Sol, salió su Alteza

por la ciudad con toda ligereza
en busca de la dueña de la prenda.
De casa en casa fue, de tienda en tienda,
e hicieron cola muchas damiselas
sin resultado. Aquella vil chinela,
incómoda, pestífera y chotuna,
no le sentaba bien a dama alguna.
Así hasta que fue el turno de la casa
de Cenicienta... «¡Pasa, Alteza, pasa!»,
dijeron las perversas Hermanastras
y, tras guiñar un ojo a la Madrastra,
se puso la de más cara de cerdo
su propia zapatilla en el pie izquierdo.
El Príncipe dio un grito, horrorizado,
pero ella gritó más: «¡Ha entrado! ¡Ha entrado!
¡Seré tu dulce esposa!». «¡Un cuerno frito!».
«¡Has dado tu palabra. Principito,
precioso mío!». «¿Sí? –rugió su Alteza.
–¡Ordeno que le corten la cabeza!».
Se la cortaron de un único tajo
y el Príncipe se dijo: «Buen trabajo.
Así no está tan fea». De inmediato
gritó la otra Hermanastra: «¡Mi zapato!
¡Dejad que me lo pruebe!». «¡Prueba esto!»,
bramó su Alteza Real con muy mal gesto
y, echando mano de su real espada,
la descocó de una estocada;
cayó la cabezota en la moqueta,
dio un par de botes y se quedó quieta...

En la cocina Cenicienta estaba
quitándoles las vainas a unas habas
cuando escuchó los botes, –pam, pam, pam–
del coco de su hermana en el zaguán,

así que se asomó desde la puerta
y preguntó: «¿Tan pronto y ya despierta?».
El Príncipe dio un salto: «¡Otro melón!»,
y a Cenicienta le dio un vuelco el corazón.
«¡Caray! –pensó–. ¡Qué bárbara es su alteza!
con ese yo me juego la cabeza...
¡Pero si está completamente loco!».
Y cuando gritó el Príncipe: «¡Ese coco!
¡Cortádselo ahora mismo!», en la cocina
brilló la vara del Hada Madrina.
«¡Pídeme lo que quieras, Cenicienta,
que tus deseos corren de mi cuenta!».
«¡Hada Madrina, –suplicó la ahijada–,
no quiero ya ni príncipes ni nada
que pueda parecérselos! Ya he sido
Princesa por un día. Ahora te pido
quizá algo más difícil e infrecuente:
un compañero honrado y buena gente.
¿Podrás encontrar uno para mí,
Madrina amada? Yo lo quiero así...».

Y en menos tiempo del que aquí se cuenta
se descubrió de pronto Cenicienta
a salvo de su Príncipe y casada
con un señor que hacía mermelada.
Y, como fueron ambos muy felices,
nos dieron con el tarro en las narices.

ANEXO III

LA CENICIENTA

Pensarás que conoces esta historia...
¡Pues Ceni apenas tuvo escapatoria!
Lejos de ser un cuento azucarado,
resulta que es bastante encarnizado.
Verás, esa versión que te han contado
no es la de verdad, ¡te han engañado!
La historia entre en acción en el ocaso.
Las hermanas, que no hacen mucho caso,
a Ceni le han dado la patada,
¡se han marchado a palacio sin criada!
Todas finas, muy puestas y enjoyadas,
se han pirado de casa muy confiadas.
Ceni, que en la bodega solo friega
Grita fuera de sí, ¡no se sosiega!
“¡Que me dejéis salir! ¡Seréis cazurras!
¡Ojalá os caiga un rayo por ser burras!”
Su madrina, que tiene oreja fina,
aparece de pronto en la cocina
“Esa boca, querida, ¡a ver dices!”
“¡Es que me tienen hasta las narices!”
La muchacha da botes enfadada:
“Además, ¡yo también pagué la entrada!”
“¿De qué entrada hablas, ahijada?”
“¡Que hay una fiesta! ¡Y quiero ir maquillada!
¡Tú péiname un moño apretado,
que yo me pongo el rímel plateado!
¡Zapatos de charol, un gran anillo!
¡Por mi madre que yo entro en el castillo!
¡Con todo eso te puedo asegurar
que el príncipe de mí se va a pillar!”
La varita agitó el hada madrina

soltando un chorretón de purpurina
y en menos tiempo del que aquí se cuenta,
apareció en la disco Cenicienta.
Las hermanastras dieron un respingo
al verla con el príncipe de pingo.
A su alteza agarraba con gran gana,
¡parecía que no hubiese mañana!
El jovencito solo la miraba...
¡Hasta se le calló un poco la baba!
Dieron las doce, y Ceni gritó: “¡mierda!
Ya es muy tarde, ¡es que mira que soy lerda!”
El príncipe gritó “¡No, no me dejes!”
“¡Pero qué plasta! ¡Suelta y no te quejes!”
Como una lapa estaba él agarrado
y el vestido quedó todo rasgado.
Ceni, en bragas, bajó por la escalera.
Con la prisa, el tacón perdió en la acera.
El chico lo cogió como una flecha
dejándose el orgullo a la derecha
y sujetando fuerte aquel zapato
frente a todos gritó en pleno arrebató:
“¡O desposo a la dueña del tacón
o me tiro por este alto balcón!
¡Mañana mismo iré de madrugada
a buscar por ahí a esa monada!”
Poco después estaba en la parra,
el zapato olvidó y se fue a la barra.
La hermanastra, que era una espabilada
no tardó en armar bien la jugada:
se escapó en cuanto pudo del banquete
y el zapato tiró por el retrete.
En su lugar dejó como si nada
su pestilente zapatilla usada.
Pues la cosa mejora por momentos...

¡Te dije que este no es como otros cuentos!
El príncipe salió al amanecer
Decidido a encontrar a la mujer.
En las casas crecía la tensión:
¡No encontraba a la dueña del tacón!
Es que era un zapato colosal;
con él, todas andaban mal, ¡fatal!
Además, ¡apestaba a pescado!
Cualquiera se habría mareado.
Muchas chicas llegaron y probaron,
pero sus pies pequeños no encajaron.
A las malas el turno les llegó
y en la primera el zapatote entró.
El príncipe gritó: “¡Pero qué horror!”
y ella: ¡Soy toda tuya, mi señor!”
El muchacho quería vomitar.
Dijo: “quiero salir de este lugar...”
“No, de eso nada, ¡hiciste una promesa!”
Soltó la otra con cara de posesa.
“¿Con que sí? ¡Que le corten la cabeza!”
Y los guardias lo hicieron con destreza.
El príncipe sonrió un poco loco:
“Está mucho mejor sin ese coco”
La otra hermana gritó irritantemente:
“¡Me pondré ese zapato maloliente!”
El príncipe gritó: “¡Mejor prueba esto!”
Y su coco cortó de un solo gesto.
La cabeza cayó directa al suelo,
rodó y por su hermana no hizo duelo.
En la bodega, brillando cazos,
Cenicienta escuchó los dos porrazos.
Asomó su cabeza por la puerta
por si veía a alguna hermana muerta.
“¡Pero bueno! ¿Qué es todo ese barullo?”

El príncipe le dijo: “¡Tú a lo tuyo!”
Su corazón quedó resquebrajado
al ver que el príncipe era un amargado.
“¡Yo ni loca me caso con su alteza,
que quizás amanezco sin cabeza!”
El joven exclamó: “¡¿Y esa ramera?!
¡Ya! ¡Cortadle ahora mismo la sesera!”
Entonces emergió allí el hada
con su varita lista y preparada:
“¡Ven para acá ahora mismo, Cenicienta,
que tú siempre has sido mi fiel clienta!
¡Hazme el favor y pide un buen deseo!
¡Y que esta vez no monte un jaleo!”
“Ahora ya seré más cautelosa.
Oh, madrina, tú que eres tan mañosa,
no deseo ni joyas ni dinero,
¡ya he sido princesa y casi muero!
¿Podrás darme a alguien más decente?
Quiero un hombre que sea coherente...”
Fue un abrir y cerrar de ojos... ¡tachán!
La Ceni se casó con un galán:
un cortés vendedor de mermelada
–la que Ceni se untaba en la tostada–.
Y, como ambos fueron muy felices,
nos dieron con el tarro en las narices.