

# *El proceso de traducción de “Alicia en el país de las maravillas”: entre las amenazas de la Reina de Corazones y los enigmas del Gato de Cheshire*

por

MERCEDES GUHL\*

Departamento de Lingüística

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA



Tradicionalmente, el traductor ha sido un personaje de segunda categoría, cuya habilidad radica en pasar inadvertido, en ser invisible. Recientemente el papel del traductor se ha revaluado, así como su trabajo. El proceso de una traducción ha pasado a investigarse, pues allí se ocultan muchas de las claves sobre la percepción de una cultura ajena y de la propia, y sobre las posibles equivalencias y diferencias entre ambas. El siguiente artículo nació de una reflexión que se dio paralela al proceso de traducción de **Alicia en el país de las maravillas** en 1995. A lo largo de éste surgieron dificultades y problemas, así como distintas alternativas para resolverlos. A partir de la consideración de unos y otras se planteó la estrategia de traducción. Las conclusiones de ese entonces tendían claramente a la búsqueda de una manera clara y equitativa de hacer una mediación entre culturas que permitiera que el texto traducido se incorporara a la cultura que recibe la traducción.

El artículo comienza con una justificación de la posibilidad de re-traducir un texto que ya ha sido traducido y luego pasa a mostrar los obstáculos que surgieron a lo largo de la traducción, y las dificultades al aplicar la estrategia que se planteó alrededor de ellos. Termina con una experiencia que sirve de conclusión y que confirma en la práctica el efecto positivo de hacer traducciones libres, más que literales, para acercar al lector al original y a la cultura que le dio origen.

**Palabras clave:** Traducción, literatura infantil, teoría de la traducción.

---

\* mercedesguhl@yahoo.com

## 1. ¿POR QUÉ RE-TRADUCIR UNA OBRA QUE YA ESTÁ TRADUCIDA?

La idea de re-traducir surge de una sensación de inadecuación de la versión existente. A partir de ella, el editor o el traductor se lanza a la aventura de hacer una nueva "aproximación" a una obra. La mayor parte de las veces el traductor da comienzo a esta empresa sin tener una idea demasiado clara de cómo y dónde va a terminar. Lo único claro que tiene en mente es la intención de "mejorar" la traducción.

Para muchos, la posibilidad de mejorar una traducción puede parecer casi herética. A nadie se le ocurriría "mejorar" el *Quijote* o *Cien años de soledad*, pero una traducción no es un original. Todo traductor sabe que no existe una traducción perfecta, pues siempre hay pasajes que podrían haber quedado más precisos, o detalles que resisten una corrección, una mejora. Este aspecto "mejorable" corresponde a una idea de traducción que considera que la unidad de sentido son palabras y frases aisladas. Sin embargo, la mejora requerida puede estar en un nivel diferente al de estos fragmentos de texto. El problema puede estar en la perspectiva general desde la cual se lee el original. Pues una traducción es, en realidad, una lectura de un original. Pero el traductor, a diferencia del lector a secas, debe producir un texto tras su lectura. Desde este ángulo la unidad de traducción se amplía, para extenderse a textos e incluso a culturas enteras<sup>1</sup>.

En este punto es interesante considerar el papel del traductor como un tipo de re-escritor<sup>2</sup>: es una de las instancias que se encarga de rescatar, revivir y señalar la actualidad de un texto. Verter un texto de una lengua a otra no es una tarea servil, de segundo orden como se piensa comúnmente. Al contrario, es una actividad literaria que involucra creatividad<sup>3</sup>.

Afirmar que una traducción determinada, que es en sí una re-escritura producto de una interpretación, es inadecuada para un contexto dado resulta tan herético como la idea de "mejorar" una traducción. Es una posibilidad que no se contempla en las teorías tradicionales de la traducción y de la cual dicen poco o nada los grandes traductores a lo largo de la historia. Ese silencio se debe proba-

<sup>1</sup> Maier, C., "Toward a Theoretical Practice for Cross-Cultural Translation", en Dingwaney, Anuerandha y Carol Maier (eds.), *Between Languages and Cultures*, University of Pittsburg Press, Pittsburg, 1995.

<sup>2</sup> Lefevere, A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*, Routledge, Londres, 1992.

<sup>3</sup> Según Octavio Paz (*Traducción: literatura y literalidad*, 3ª edición, Tusquets, Barcelona, 1990), la verdadera traducción "implica una transformación del original" (p. 11).

blemente a que para ellos no existía el dilema de traducir a una lengua que, como el español, comparten varias naciones. La mayoría de los traductores que trabajan con lenguas transnacionales olvidan que el uso de éstas no es homogéneo en toda el área que cubren, y esas diferencias pueden llevar a cierto grado de inadecuación. La consecuencia de una traducción inadecuada es que el lector no consigue salvar la brecha que lo separa del texto, y no logra integrarlo a su cultura.

¿En qué sentido se puede mejorar una traducción? Mejor es el comparativo de bueno, luego mejorar es hacer algo más bueno, es superar lo anterior. Pero los parámetros que miden que una cosa sea mejor que otra son bastante relativos. Lo mejor está profundamente ligado con lo que uno prefiere. Este matiz de “preferencia” refuerza la idea de que “mejorar” es un concepto relativo, producto de un punto de vista subjetivo. Lo que para una persona es una mejora, para otra puede no serlo.

Desde este punto de vista, cualquier intento de mejora es cuestionable. El lector o el crítico pueden achacar esta empresa de re-traducción y mejora a un mero capricho, y una traducción caprichosa dista mucho de ser respetable o rigurosa. Por lo tanto, si la idea de re-traducir una obra ya traducida es mejorar las versiones existentes, superarlas, el paso fundamental del proceso consiste en definir la razón de la inadecuación para plantear qué es lo que se quiere mejorar.

La enorme ventaja de una re-traducción es que quien traduce no sólo trabaja sobre un original, sino también sobre la versión ya existente. Hay problemas que plantea el original que ya están resueltos, adecuadamente resueltos, en esa versión anterior. De esta manera, el traductor aventurero que se lanza a hacer la re-traducción puede guiarse con las alternativas que tomó el traductor pionero en la primera versión.

En el caso de la literatura para niños, esa mejora o adecuación resulta más fácil de definir que para otros tipos de literatura. Buena parte de esta literatura se ha escrito con una intención clara, que conjuga un propósito pedagógico (inculcar cierta información o ciertos valores) con la intención de entretener. Eso hace que en el proceso de traducción, entendido como “el reemplazo de material textual en una lengua por material textual equivalente en otra lengua”<sup>4</sup>, el traductor no sólo considere si mantiene el sentido sino también si ese sentido tiene el mismo efecto, la intención mencionada, en la lengua a la cual se traduce. Eso es

---

<sup>4</sup> Catford, J.C., *A Linguistic Theory of Translation*, 2ª edición, Oxford, Oxford University Press, 1980. (La traducción es mía).

lo que implica la equivalencia. El efecto de una traducción suele estar estrechamente ligado con la lectura o interpretación que se hace del original. En ese campo, el del efecto, suelen surgir muchos problemas de inadecuación y es donde se requieren las "mejoras".

La disyuntiva entre sentido y efecto es, en últimas, la misma que se plantea entre la traducción literal y la libre. Los traductores de textos considerados como clásicos suelen apegarse a la traducción de tipo literal, por la enorme reverencia que se le tiene al original. Pero este tipo de traducción puede llevar a producir "una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria"<sup>5</sup>. Lo paradójico es que hay casos en los cuales la manera más fiel de traducir es la libre<sup>6</sup>, porque así se reproduce el efecto, la intención del autor, en lugar de simplemente transmitir un sentido, que fuera del contexto original resulta extraño y ajeno.

La ventaja de la traducción literal es que implica un esfuerzo de lectura e interpretación menos profundo que la libre. El traductor se deja llevar por la "hilera" de términos del original, haciendo una operación de conversión de cada eslabón de sentido de la lengua original a la lengua meta. Pero este proceso no se apoya en una hipótesis sólidamente elaborada. La transformación requerida por la traducción exige una idea clara sobre la estructura general del original y su papel en la cultura que le dio origen.

Un ejemplo de un proceso de traducción que involucró este tipo de esfuerzo es la versión que hizo Lutero de la Biblia. Dice Lutero que en ella "quise hablar alemán, y no latín o griego, ya que me había propuesto hablar alemán en la traducción"<sup>7</sup>. Por eso se atuvo a las normas de uso del alemán, en lugar de tratar de imitar el latín. Lo que Lutero buscaba era recuperar el tono original de la

<sup>5</sup> Paz, op. cit., p. 11.

<sup>6</sup> Jacques Delille (1738-1813) en el prefacio de su traducción de las *Geórgicas* de Virgilio, declara lo siguiente: "Siempre he afirmado que la fidelidad extrema en la traducción produce una infidelidad extrema (...) El traductor debe estudiar la naturaleza de ambas lenguas. Guarda la fidelidad cuando ambas siguen el mismo camino y cuando no, llena la brecha con un equivalente que salvaguarde los derechos de su propia lengua al mismo tiempo que sigue tan de cerca como pueda la genialidad del autor (...) Pero el deber esencial de un traductor, el que está por encima de los demás, es tratar de reproducir el efecto que el autor produjo". Citado por Lefevre A. *Translation/History/Culture*. Routledge, Londres, 1992, p. 38).

<sup>7</sup> Tomado de una carta escrita el 15 de septiembre de 1530 por Lutero, dirigida a un tal N. "On Translating: An Open Letter", en Lohse, B., *Martin Luther - An Introduction to his Life and Work*, Philadelphia, Fortress Press, 1986. p. 188-189.

Biblia, su carácter de texto de orientación moral, apelando al uso de la lengua que hacen la madre en el hogar, los niños en la calle, el hombre del común en el mercado. “Debemos guiarnos por su lengua, la manera en que hablan, y hacer nuestra traducción según ellos”<sup>8</sup>. La atrevida decisión de Lutero hizo que la Biblia dejara de ser un texto que al público alemán le resultaba remoto e impuesto para pasar a convertirse en un texto central de la literatura alemana y que sentó las bases del alemán alto.

La diferencia entre una traducción literal, que se basa en una hipótesis superficial, y una que tenga en cuenta el efecto, y que requiere un trabajo de lectura más profundo por parte del traductor, puede ser la misma que hay entre un segmento de recta y un polígono. El polígono tiene una dimensión más. Delimita un área que le permite al lector internarse en ella, explorarla. El segmento producido por la traducción literal, que en cierta forma muestra una actitud de temor frente al original, sólo permite una aventura lineal de lectura, pero su apego al original lo convierte en un objeto de veneración en la cultura de llegada. En cambio, el polígono producido por la traducción libre es un objeto de uso que bien puede integrarse a una cultura ajena. El segmento es un trozo cercenado arbitrariamente de una sucesión infinita de puntos, que se implanta en la cultura de la lengua meta. El lector percibe esa cercenadura como la inadecuación, como la falta de autonomía del texto que para poder existir se apoya constantemente en el original. Con la versión de tipo polígono el lector recibe un producto delimitado y terminado, como un engranaje que puede incorporar al movimiento de su cultura, y lo acoge.

La adecuación del punto de vista, que es la mejora más justificable y también la más polémica, tiene entonces que ver con dos aspectos:

1. La preservación de la intención del autor dentro de la cultura a la cual se dirige la traducción.
2. El uso de un lenguaje que sea adecuado al público al que se dirige la traducción, de manera que se perciba como propio, sin dejar de estar acorde con el lenguaje del original.

Ambos aspectos se desarrollarán en la siguiente sección, dentro del proceso de traducción de *Alicia en el país de las maravillas*.

---

<sup>8</sup> idem.

## 2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESTRATEGIA

La propuesta de re-traducir *Alicia en el país de las maravillas* partía de una clara sensación de inadecuación expresada por los editores. El objetivo de semejante aventura era lograr mejorar las versiones existentes de manera que se superara la brecha entre las dos culturas y se lograra un acercamiento entre el texto y el público juvenil.

Yo misma había experimentado esta inadecuación al leer *Alicia* a los 10 años. Me fue imposible llegar al final del libro. En algún punto donde la historia se alejaba de lo que yo conocía por la versión de Walt Disney, donde los sucesos se enredaban demasiado en una atmósfera incomprensible, los personajes perdían peso y los diálogos no reflejaban nada ni remotamente conocido para mí, abandoné la lectura. Pero me quedó una inquietud: si el libro me resultaba incomprensible ¿por qué era tan famoso y reverenciado? Nunca retomé el libro. *A través del espejo*, la segunda parte de *Alicia*, me reconcilió con Carroll, tal vez porque lo leí años más tarde. Allí entendí las transgresiones de la lógica, la mirada irónica de Carroll a la manera convencional de ver el mundo. Esa perspectiva suya me fascinó y la usé en mis trabajos de estudiante, pero nunca volví sobre *Alicia*. Hasta 1995 cuando me lancé a explorar el libro y la brecha que separa a Carroll, desde su Oxford en 1865, de los niños colombianos de los años 90.

Para lograr el acercamiento que superara la brecha me aperé con dos ediciones del original en inglés (una de corte clásico, publicada en 1927 y otra publicada en los años 60, y con ilustraciones psicodélicas). Para ayudarme recurrí a dos versiones ya existentes en español: la que leí cuando tenía 10 años, publicada por una editorial chilena a finales de los años 70, en formato para niños (que de aquí en adelante llamaré Versión A) y una traducida en España y reconocida y respetada por los admiradores adultos de Alicia (Versión B).

Con estos pertrechos inicié la traducción con una estrategia flexible que pudiera ajustarse a medida que surgieran dificultades y alternativas, pues creí, y lo sigo creyendo, que hay problemas que sólo se detectan en el instante mismo de enfrentarlos. Mi misión era conseguir apuntalar y terminar de levantar una nueva versión de *Alicia*, la mía propia, de manera que resultara tan sólida que fuera convincente para otros.

El punto de partida de la estrategia de mejora era la perspectiva desde la cual se lee el relato. La primera alternativa de lectura es la que plantea que el libro narra las aventuras imaginarias de Alicia, y en el trasfondo hay un asomo

de crítica a los valores y a la educación victoriana. Alicia es una niña que, al entrar al país de las maravillas, va a servirle al lector como punto de vista externo para observar patrones de comportamiento y valores inculcados por la sociedad inglesa de mediados del siglo XIX. Cuando estos patrones y valores se miran desde fuera de su contexto, parecen absurdos. Desde la perspectiva de una niña de 10 años, Alice Liddell que era la lectora del original, lo atractivo de la historia debía ser eso precisamente: cierta trasgresión de los rígidos límites y normas a los que estaban sujetos los niños.

Los críticos y teóricos plantean otras alternativas de lectura. Hay quienes ven en *Alicia* una aventura de trasgresión de la lógica, planteada por Carroll el matemático. Y hay quienes prefieren la visión psicoanalítica aplicada sobre la reconocida timidez de Carroll y su facilidad para entablar amistad con niñas. Esto unido a su habilidad como fotógrafo de niños sirve de base a hipótesis que le atribuyen todo tipo de frustraciones y hasta tendencias pederastas.

Dada la intención de la editorial, mi lectura se centró en la primera posibilidad, la más ingenua, basada en el hecho de que lo que había dado pie al relato era la relación de amistad entre Carroll y Alice, y en la intención inicial que Carroll le dio al relato: divertir a la niña en una tarde de verano. Las demás opciones, la matemática y la psicoanalítica, iban más allá de esos supuestos. A través de cierto grado de especulación, tendían vínculos y redes con muchos otros asuntos de la vida personal de Carroll, y eso mismo las hacía más rebatibles y frágiles. Por eso, decidí dejarlas de lado, con la idea de que el público original de *Alicia* eran las niñas Liddell, y no los profesores y académicos de Oxford, donde Carroll vivía.

El primer paso del proceso de traducción fue clasificar *Alice in Wonderland* como una novela para niños, y no para lectores devotos de la lógica, o como una historia que sirviera de pantalla para encubrir e insinuar sus tendencias y temores sexuales. La estrategia de traducción se basó en las intenciones manifiestas de Carroll y guardó ciertas reservas con respecto a las ocultas.

Fue aquí donde entró en juego el azar. Uno de los riesgos de la traducción es no conocer lo suficiente sobre el tema, el autor, la obra o el contexto de ésta. ¿Cuánto hay que saber para sentirse en capacidad de hacer una traducción? La respuesta es una incógnita. Nadie tiene la menor certeza sobre la cantidad de alusiones o guiños que deja de percibir por desconocer detalles de un autor o de su contexto. Pero también existe la posibilidad de que el lector interprete algo diferente de lo que el autor quiso decir debido a un exceso de información o a una perspectiva diferente. Para seguir adelante con esta construcción de una *Ali-*

*cia* para niños, era importante recibir un espaldarazo, de manera que lograra justificar sólidamente la perspectiva que había dado inicio al proceso. Por casualidad vino a parar a mis manos una edición de *Alicia* en inglés, anotada y comentada por el escritor norteamericano Martin Gardner, quien se ha especializado en periodismo científico. Ese hallazgo coincidencial permitió sustentar una propuesta de traducción más audaz.

La edición anotada de Gardner no sólo corroboró mi hipótesis sobre la intención inicial del autor, sino que también ofreció una explicación para lo que en la Versión A parecían desvaríos de la imaginación desbocada de Carroll y que habían contribuido a mi sensación de inadecuación como lectora. Los poemas y canciones intercalados en el texto no eran de su propia cosecha sino parodias de otros ya existentes que las niñas Liddell, y cualquier otro lector de su época, reconocería. Eran canciones y poemas que formaban parte de la tradición educativa de la época, pues servían como medio para inculcar determinados valores. Esas parodias tienen una función clara: divertir. Carroll trastoca el sentido para distorsionar la moraleja de esos versitos victorianos, y les otorga un papel claro dentro del desarrollo de la trama. De no verse como parodias, serían el producto de un capricho del autor, una arandela sin función definida que bien podría suprimirse.

La Versión A hace una traducción literal de estos poemas, que se apega exclusivamente al sentido. El lector los percibe como algo fuera de lugar. No hay un vínculo claro entre la trama y los versitos. La Versión B sí se apoyó en la edición anotada de Gardner, pero el resultado fue una traducción literal de los versitos y canciones, con notas al margen para explicar cómo había sido la parodia de Carroll y para agregar el original que se parodia. Este tipo de nota, con una función aclaratoria que invita a internarse en la factura misma del original, resulta compleja para lectores juveniles. Sucede lo mismo que cuando se cuenta un chiste elaborado: la explicación del chiste es tan complicada que el chiste mismo pierde gracia. Las notas de la Versión B estaban hechas para lectores que ya habían sido "iniciados" en el mundo de *Alicia* y en el de la lectura. En otros términos, para lectores adultos, admiradores de *Alicia*. Si se prescinde de las notas, el tratamiento que la Versión B hace de las parodias resulta muy similar al de la Versión A. Por lo tanto, si el sentido de esta aventura de re-traducir *Alicia* una vez más era usar el texto como un libro para leer en ratos de ocio o como lectura de colegio, como estímulo para crear el hábito de la lectura, entonces una alternativa similar a la de cualquiera de esas versiones no cumpliría la función.

La edición de Gardner confirmó otro aspecto de la inadecuación: el tipo de lenguaje usado por Carroll es común y no recurre a términos rebuscados ni cons-

truía un léxico literario erudito. Como corresponde a un relato para niños, el vocabulario es fresco y sin las pretensiones estilísticas que se hubieran podido encontrar en un escritor aficionado.

Así, la estrategia de re-traducción de *Alicia* se articuló alrededor de lograr un efecto equivalente al que produjo Carroll en las niñas Liddell. La estrategia ya definida implicó trabajar sobre los siguientes puntos:

a. Utilizar el lenguaje adecuado y reproducir el ritmo del original, de manera que los diálogos y las descripciones parecieran reales. Esto planteaba una dificultad enorme, sobre todo por el estatus en el que los críticos tienen una obra como *Alicia*. Un purista podría alegar que no es posible traducir el inglés de mediados del siglo XIX a español colombiano de finales del siglo XX sin cometer un atropello. Esta decisión se tomó sobre la base de que la obra había sido escrita para las Liddell, y que un lenguaje arcaico tendría un efecto diferente sobre los lectores de hoy<sup>9</sup>. Carroll recurre a palabras que pertenecían al léxico que las mismas niñas usaban o que bien oían a su alrededor, como se ve en el largo diálogo de Alicia con los animales que se salvaron del charco de lágrimas en el capítulo 3 del libro ("A Caucus Race and a Long Tale" - Una carrera de comités y un cuento largo). Siguiendo ese camino, las palabras del texto traducido podían formar parte del léxico del lector y de su entorno. Con esto se buscaba evitar el acartonamiento que tienen los diálogos de las traducciones hechas en España a los ojos de un lector latinoamericano. Los personajes de estas versiones hablan de una manera diferente a como hablan las personas que el lector puede encontrar a su alrededor. De ahí se derivan dos consecuencias. La primera es que se crea una distancia entre el lector y el texto, que dificulta que el lector se adentre en la trama y se identifique con los personajes. La segunda es la creencia de que el español literario es ése que nos resulta extraño y acartonado, y que será luego el que los niños-lectores usen cuando empiezan a escribir sus propias historias. Su propio español, oral y cotidiano, queda desterrado del terreno literario.

b. Rescatar los juegos de palabras. Carroll juega con la lengua como si fueran bloques para construir figuras. Desarma las frases y las palabras, de manera que el sentido que la convención le ha dado a tantas fórmulas huecas desaparece y el lector se enfrenta al absurdo que hay tras esas frases de cajón que se usan automáticamente. También establece asociaciones por homofonía y analogía, que no siempre se respetaron en español. Esto se ve claramente en el capítulo 9 ("The Mock Turtle's Story" - La historia de la tortuga falsa) en donde la conversación entre la Tortuga Falsa, el Grifo y Alicia es un despliegue magistral de disparates producto de malentendidos y dobles sentidos. La Versión A es especialmente miope en cuanto a reproducir estos juegos de palabras. La Versión B sí los recupera, con la

<sup>9</sup>Nicolas Perrot D'Ablancourt (1606-1664) dice en el prefacio de su traducción de Luciano:

"Los mejores autores contienen pasajes que necesitan ser retocados o clarificados (...) En consecuencia, no siempre me apego a las palabras del autor, ni siquiera a sus ideas. Mantengo en mi mente el efecto que él quería producir, y luego dispongo el material según el uso de nuestra época. Una época diferente no sólo requiere palabras diferentes, sino también ideas diferentes". (Lefevre, op. cit., p. 36-37, la traducción es mía)

guía de Gardner, que rastreó con cuidado estos juegos de palabras y trasgresiones lógicas. En este aspecto se buscó preservar todo lo que fue posible y sustituir el juego de palabras en caso de que resultara intraducible o de que hubiera perdido vigencia.

c. "Reencarnación" de los poemas parodiados por Carroll. En este aspecto se buscó un efecto equivalente antes que una traducción literal. El principio de esta reencarnación se apoyó en planteamientos de la traducción establecidos en la India en la antigüedad, según los cuales una traducción es una reencarnación de un original, que de esta manera vuelve a la vida en otro momento o lugar<sup>10</sup>. Teniendo esto en mente, la idea de traducción como traición queda anulada. Si traducir es volver a la vida, en el sentido de la trasmigración del alma, las características puntuales del cuerpo en el cual se vuelve a la vida no son lo más importante, sino la esencia que se conserva. Una traducción literal de los poemas no llevaba a conservar esa insinuación trasgresora de las parodias de Carroll, tal como sucede con la Versión A, y con la Versión B, si se prescinde de las notas. La aventura en este punto era reproducir ese efecto del original dentro del texto mismo, y para lograrlo la propuesta fue buscar canciones o versitos que se asemejaran al original que Carroll parodió, para someterlos luego a un proceso de distorsión semejante al que sufren en el país de las maravillas. En la siguiente sección se muestra en detalle cómo se desarrolló este punto de la estrategia.

¿Es esta estrategia cuestionable o está más cerca del original que una alternativa literal? Ésta fue la pregunta que acompañó todo el proceso de traducción. A pesar de esa sombra de duda, el resultado del proceso fue una construcción sólida y coherente (un polígono), que podía defenderse por sí sola frente a posibles embates de los críticos.

### 3. EL PROCESO ¿TODO O NADA?

El problema fundamental de una estrategia de traducción es lograr aplicarla de manera consistente a lo largo del texto. En el caso de la adecuación del lenguaje y los diálogos de Carroll al lenguaje de hoy en día, el proceso se llevó a cabo sin mayores dificultades.

En cuanto a los juegos de palabras, la edición de Gardner ayudó a aclararlos y a detectar algunos que habían pasado desapercibidos, debido a que las niñas Lidell, y los lectores de tiempos de Carroll, estaban familiarizados con referencias, acepciones y sentidos ocultos que una traductora de otro lugar del mundo y de otra época no necesariamente ve. En muchos de los casos fue posible tras-

---

<sup>10</sup> Devi, Ganesh, "After Amnesia: Tradition and Change in Indian Literary Criticism", conferencia dictada en el Centre for British and Comparative Cultural Studies, University of Warwick, octubre 9, 1996.

plantar los juegos de palabras. En los que no se prestaron y que además tenían una función más profunda de sentido dentro de la trama, se recurrió a notas de pie de página. Estas notas se redactaron de la forma más breve y sencilla posible, de manera que aclararan malentendidos y contribuyeran a recrear con mayor solidez el contexto de *Alicia*. Esta alternativa de las notas al margen solía ser descartada en las traducciones literarias, pues se consideraba una intromisión del traductor en el texto. Sin embargo, la percepción del lector que ha crecido en medio de libros traducidos en España (donde se evitan estas notas) es que éstas pueden ser de gran ayuda no sólo para acercarse al texto sino también para resolver parte de la inadecuación de la traducción. Además, es importante tener en cuenta que las notas al margen son una opción para el lector y no una obligación. El lector que sienta la necesidad de ajustar algo recurrirá al pie de página. El que no, lo pasará por alto. Pero también vale la pena considerar que para un lector contemporáneo, acostumbrado a Internet y a leer hipertexto, un texto con notas al pie es una versión rudimentaria del hipertexto. Las notas funcionan de la misma manera que las palabras de páginas de Internet que sirven como vínculo (*link*) con otros textos. Y, al igual que los pies de página, estas derivaciones hipertextuales son opcionales.

No sucedió lo mismo con la “traducción-reencarnación” de los poemas. Cuando llegó el momento de buscar posibles candidatos a la distorsión carrolliana, surgió el obstáculo de que el acervo de canciones y versitos de corte pedagógico y moralista en inglés es de una enorme riqueza. No sucede lo mismo en español. No se encontró una tradición popular de tiempo atrás que incluyera textos, cantados o recitados, alusivos a patrones de comportamiento o deberes, y así el efecto de las parodias era imposible de reproducir.

Surgió la alternativa de usar las fábulas, pero mezclar *Alicia* con Esopo, Samaniego y La Fontaine parecía, ahora sí, un atropello. Carroll hubiera podido referirse a ellos, pues dichas fábulas también forman parte de la tradición anglosajona, pero no lo hizo. En lugar de eso, partió de textos escritos por pastores, predicadores y maestros, con valores y patrones de comportamiento más propios de un época. Para sus propósitos transgresores, las fábulas podían resultar sin gracia, pues exaltan valores más intemporales y son menos coercitivas.

La alternativa que se planteó entonces fue buscar entre las canciones infantiles de la tradición latinoamericana textos que evocaran ideas similares o que al parodiarse dieran como resultado un efecto semejante al de los poemas de Carroll. Pero hubo temas para los cuales no se encontró un paralelo en español. Es el caso del versito que recita Alicia en el Capítulo 2 sobre la importancia de ocupar

el tiempo libre y evitar el ocio y las ocupaciones perniciosas ("How doth the little crocodile" que parodia "How doth the little busy bee", sobre el carácter industrial de las abejas). En este caso se hizo una traducción del sentido de la parodia, conservando la rima y respetando a la ironía de Carroll. Se respetó el personaje del cocodrilo y, como se requería un animal con fama de perezoso, se recurrió a la cigarra, por "La cigarra y la hormiga". Otro caso de traducción imposible fue el versito "You are old, Father William", Capítulo 5, sobre la vejez y qué hacer para alcanzarla con cierta lucidez y buen estado físico. Carroll lo parodia mostrando a un anciano que no se cuidó en su juventud, y que en la vejez sigue haciendo piruetas y cometiendo excesos dignos de los jóvenes. Aquí también se conservó la rima y el sentido, pero no se parodió una canción al no encontrar ninguna que encajara dentro del tema.

Aquí fue donde surgió la duda sobre la inconsistencia de la estrategia propuesta. Debería poderse aplicar a todos los versos y poemas del original, pero el acervo de tradición oral infantil no parecía permitirlo (así como problemas de premura de tiempo para entregar la traducción). La diferencia en riqueza de poemas didácticos llevó a pensar que lo mismo podría suceder con otros aspectos. ¿Acaso una historia que suceda en el Artico, donde hay tantos tipos de nieve y hielo, no puede ser traducida al español (y menos al español tropical) donde sólo hay uno de cada uno? Por lo tanto, mientras se pudo encontrar una equivalencia, un poema que evocara algo semejante, un eco, se siguió la táctica de la "reencarnación". Cuando no fue posible hacerlo, se recurrió a una traducción rimada de la parodia de Carroll. Se consideró que la rima era indispensable, pues lleva a soluciones de sentido algo forzadas que pueden encajar bien dentro de las ilógicas parodias de Carroll, y el sonido recurrente evoca el universo infantil, los juegos y la tradición oral.

En medio de esta búsqueda y escogencia de alternativas, la inquietud de si no hubiera sido mejor seguir una estrategia uniforme con todos los casos siguió, y aún sigue, presente.

Dentro de los ejemplos afortunados mencionaré tres, que muestran los tipos de asociaciones que se establecieron para lograr un efecto equivalente al del original. El resultado esperado es que el texto se reconociera, como sucedía en el caso de las Liddell, y que los niños lectores pudieran cantar la canción distorsionada.

a. Capítulo 7. Un té loco. En este capítulo, el lirón que participa dormido en el té con el Sombrero Loco y la Liebre de Marzo canta entre sueños "Twinkle, twinkle little

star”, una canción que aprende todo niño de habla inglesa. Una de las posibilidades de traducir esta canción era aprovechar la versión en español que se hizo de ella en Plaza Sésamo a principios de los años 70. Sin embargo el efecto de reconocimiento no funcionaría en niños que no alcanzaron a ver los programas de esa época. Era una opción muy limitada. Entonces se tomó la decisión de usar una canción tan común como la original, pero para el público colombiano, como “Los pollitos”. Y ya que no había mayor similitud de sentido entre una canción sobre una estrella y una sobre pollitos, se tomó como base la parodia de Carroll donde transforma a la estrella (*star*) en murciélago (*bat*). Así que los pollitos se transforman en murciélaguitos, con ligerísimos cambios en la letra de la canción para adaptarla a los hábitos de estos animales.

b. Capítulo 10. “La cuadrilla de la langosta”. Este capítulo gira alrededor del relato de cómo se baila la susodicha cuadrilla, y se canta la canción con la que se baila. El original sobre el que se basó Carroll era una canción de raigambre africana, sobre el salmón, con resonancias marinas, y un coro contagioso. La canción que apareció como posible encarnación de ésta fue la “Sinfonía inconclusa en La mar” de Piero, que se distorsionó de manera que la letra no hablara de los animales marinos tocando una sinfonía armoniosa, sino del caos de una sinfonía cacofónica.

c. Capítulo 10. “La cuadrilla de la langosta”. Al final del capítulo la Tortuga Falsa y el Grifo cantan una canción parodiando una oda al lucero de la tarde, pero lo cambia por la sopa. En la traducción se reemplazó por una canción infantil que tiene que ver con comida, “Arroz con leche”, y el sentido se alteró de manera que girara alrededor de una sopa, conservando elementos que evocan la canción original, como “la señorita de San Nicolás”.

#### 4. A MANERA DE CONCLUSIÓN: UNA RESPUESTA INESPERADA DE LOS LECTORES

El libro se terminó y salió al mercado en 1995. Desde entonces se ha hecho una reimpresión. Pero las cifras no dicen mucho del éxito en cuanto al efecto de la traducción.

La confirmación de que la estrategia no había sido errada, a pesar incluso de la inconsistencia en la reencarnación de las parodias, vino de una experiencia que no tenía que ver con críticos ni traductores ni lectores eruditos. Un día en septiembre de 1999 recibí una invitación para visitar un colegio, en el cual los niños de cuarto grado de primaria habían estado leyendo *Alicia en el país de las maravillas*. Sin saber muy bien qué me esperaba, preparé una clase sobre lo que quería decir hacer una traducción y lo que había significado la de *Alicia* en particular. De ningún modo esperaba encontrarme lo que encontré.

Para los niños, el libro no había sido sólo la historia de Alicia, sino que también habían reparado en las trasgresiones lógicas, en la subversión de la obe-

diencia y de las convenciones sociales. Y hasta habían llegado a reflexionar sobre el proceso de traducción. Mi "clase" preparada se quedó en el papel. Los niños me entrevistaron. Querían detalles del proceso de traducción, de mi relación con *Alicia*, de lo que había logrado averiguar de Carroll. Y siguiendo el ejemplo de las canciones parodiadas por Carroll, y a través de él por mí, habían inventado sus propias variantes. Había canciones de rap y de rock que involucraban a los personajes de *Alicia*, y que también hacían alusión a la vida de un niño en 1999.

Un purista, el mismo que hubiera protestado por la actualización del lenguaje, podría haberse dado golpes de pecho al ver la irreverencia frente a este clásico infantil. Yo no podía dejar de pensar que en algún lugar Lewis Carroll estaba sonriendo satisfecho, mientras los oía cantar y representar pasajes del libro con siluetas móviles que ellos mismos habían hecho. Los juegos y divertimentos de su *Alicia*, creados en 1865, habían logrado reencarnar y dar pie a otros juegos originales en 1999. Considero, luego de haber asistido a esa mañana de despliegue de imaginación con los niños de cuarto de primaria del Liceo Juan Ramón Jiménez de Bogotá, que la traducción de *Alicia* cumplió la intención de Carroll y que la estrategia, aunque pareciera cuestionable, logra conservar viva la obra, para permitir que el lector respire su atmósfera y dialogue con sus personajes.

Esto corroboró la importancia de la traducción que se concentra más en reproducir el efecto que el sentido, y que busca la equivalencia dinámica<sup>11</sup>. *Alicia en el país de las maravillas* se incorporó al mundo de los niños lectores, y les sirvió como punto de partida para historias propias y variantes de ellas. De esta manera es posible tender un puente entre dos culturas, pero no uno que lleve a una relación desigual, donde el original y su cultura son objeto de adoración e imitación en detrimento de la cultura propia. El proceso de traducción debe allanar el terreno para que las dos culturas se acerquen gracias a sus similitudes y a través de ellas exploren sus diferencias.

#### REFERENCIAS

BASSNETT, Susan, *Translation Studies*, Routledge, Londres, 1995.

CARROLL, L., *Alice in Wonderland*, Macmillan, Londres, 1927.

CARROLL, L., *Alicia en el país de las maravillas*, traducción de María Romero, Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1979.

<sup>11</sup> NEWMARK, P., *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, Nueva York, 1988.

- CARROLL, L., **Alicia en el país de las maravillas**, traducción de Jaime de Ojeda, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- CARROLL, L., **Alicia en el país de las maravillas**, traducción de Mercedes Guhl, Panamericana Editorial, Bogotá, 1995.
- CATFORD, J.C., **A Linguistic Theory of Translation**, 2ª edición, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- DEVI, Ganesh, **After Amnesia: Tradition and Change in Indian Literary Criticism**, conferencia dictada en el Centre for British and Comparative Cultural Studies, University of Warwick, octubre 9, 1996.
- LEFEVERE, André, **Translation/History/Culture**, Routledge, Londres, 1992.
- LEFEVERE, A., **Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame**, Routledge, Londres, 1994.
- LOHSE, B., **Martin Luther – An Introduction to his Life and Work**, Philadelphia, Fortress Press, 1986
- MAIER, C., "Toward a Theoretical Practice for Cross-Cultural Translation", en Dingwaney, Anuerandha y Carol Maier (eds.), **Between Languages and Cultures**, University of Pittsburg Press, Pittsburg, 1995.
- NEWMARK, P., **A Textbook of Translation**, Prentice Hall, Nueva York, 1988.
- NEWMARK, P., **Approaches to Translation**, Prentice Hall, Nueva York, 1990.
- Paz, O., **Literatura y literalidad**, 3ª Edición, Tusquets, Barcelona, 1990.
- VENUTI, L., **The Translator's Invisibility**, Routledge, Londres, 1995.

