

**La musicalidad y los efectos sonoros en la literatura infantil y su traducción.  
Análisis práctico de *Als der Weihnachtsmann vom Himmel fiel* de Cornelia Funke  
al inglés, castellano y catalán**

Belén Lozano Sañudo  
Universidad de Alicante

### **1. Introducción**

El objeto del presente artículo es realizar una comparación empírico descriptiva del original y las traducciones de la obra de la reputada escritora alemana de literatura infantojuvenil Cornelia Funke *Als der Weihnachtsmann vom Himmel fiel* al inglés, castellano y catalán. Mediante el análisis inicial, vamos a tratar de establecer normas, entendidas tal y como se describen en la escuela de los Polisistemas, como observaciones descriptivas del comportamiento traductor.

Partiendo de la regularidad y sistematicidad encontradas, o la falta de ellas, formularemos hipótesis encaminadas a justificar las decisiones de los traductores. Puesto que la escuela de traductología en la que nos basamos es la de Tel Aviv, nuestro enfoque pondrá el énfasis en el texto meta y en el lugar que ocupa en el polisistema de recepción.

Debido a las restricciones que nos impone la naturaleza de este trabajo, vamos a centrarnos en una de las características principales de la literatura infantojuvenil que es la musicalidad y los efectos sonoros. No debemos olvidar que junto al lector tipo, con su menor universo cognitivo, y la dualidad de receptores (un adulto suele leer con el niño), la oralidad es una de las características principales que diferencian esta literatura de la dirigida a adultos, ya que está concebida para ser leída en voz alta.

Lo primero en lo que pensamos al hablar de efectos sonoros es el lenguaje articulado, es decir los diálogos pronunciados en voz alta. Pero como pone de manifiesto (Chapman, 14), estos no constituyen ni mucho menos la totalidad de la experiencia auditiva del receptor.

Not only spoken dialogue, but many other kinds of sounds, have a part in texts which came to bear some relationship to life. [...] The writers, trying to accommodate a whole world of sensation and experience within the limitations of language, are not content with the formal system which can give only a general impression of such an important area. There is a search for more accuracy and precision: a search which has sometimes extended the normal boundaries of graphological realization and produced individual experiments which have not been absorbed into the common core of the language.

Nuestro artículo está dividido en cuatro partes. En un primer apartado trazaremos un sucinto esbozo del estado de la cuestión. A continuación, pasando ya a la parte práctica, en la segunda parte, vamos a analizar brevemente las marcas de oralidad de los diálogos escritos, de las que el autor se puede servir para caracterizar a sus personajes y transmitir información tal como su edad, la procedencia geográfica o social, e incluso rasgos específicos de su carácter.

En la tercera sección nos centraremos en mayor profundidad en los sonidos que acompañan a los diálogos y la acción y que enriquecen las descripciones haciéndolas más reales, al percibir el lector toda una serie de efectos sensoriales que permiten que viva la historia con mayor realismo. Cerraremos nuestra aportación con las conclusiones de nuestro trabajo acompañadas de propuestas de investigación futura.

## 2. Estado de la cuestión

### 2.1. El fonosimbolismo

Ya desde la obra de Platón *Crátilo* (388-366 a.C.) tenemos constancia de la discusión, que tantas páginas de investigación lingüística ha llenado a lo largo de la historia, sobre la arbitrariedad de los significantes o su relación real con la naturaleza de los referentes que designan. Crátilo sostiene que el significante contiene ciertos sonidos que expresan la esencia de lo designado, mientras que Hermógenes afirma que la relación entre el nombre y lo nombrado viene dada por la costumbre y la convención.

Sócrates en la línea 425 d del diálogo de la anteriormente mencionada obra de Platón argumenta: “Creo que puede parecer ridículo, Hermógenes, que la naturaleza de las cosas se haga manifiesta por la imitación de letras y sílabas. Sin embargo, es necesario que sea así.” Más adelante, en la línea 426 pone toda una serie de ejemplos de la letra griega “rho” (ρ) como instrumento ideal para expresar el movimiento, como en los verbos griegos “rein” (fluir) o “rýmbein” (remolinar).

Ya en el siglo XIX, Humboldt (Jespersen, 396) continúa defendiendo que la lengua designa ciertos objetos mediante sonidos que en parte por sí mismos, y en parte por comparación con otros, producen en el oído una impresión similar a la que produce el objeto al que hacen referencia en nuestra mente. A modo de ejemplo palabras en alemán como “stehen” (estar de pie) o “starr” (rígido) confieren la impresión de firmeza, y objetos que producen impresiones similares se designan con palabras que contienen esencialmente los mismos sonidos, así “wind” (viento), “wehen” o (soplar el viento), “wolke” (nube).

A principios del siglo XX los discípulos de Ferdinand de Saussure recogen sus apuntes para publicar la obra fundacional de la lingüística estructuralista *Curso de lingüística general*. En ella se vuelve a la tesis de Hermógenes negando todo simbolismo fonético, así leemos (193): “...el lazo entre la idea y el sonido es radicalmente arbitrario.”

Jespersen (399-411) rebate la tesis de Saussure y señala cómo diferentes fonemas o combinaciones de fonemas se asocian a determinados tipos de movimientos, estados mentales o tamaño y distancia. Citamos un ejemplo de movimiento porque son los que con mayor frecuencia hemos hallado en nuestro análisis. Jespersen a este respecto menciona la combinación de una vocal corta seguida de una oclusiva para expresar un movimiento rápido que nos pilla por sorpresa como knock (golpear, o llamar a la puerta), tap (tamborilear o dar un golpecito) o pat (dar palmaditas).

En referencia al valor evocativo de las vocales este investigador apunta a que la vocal [i], resulta especialmente idónea para hacer alusión a cosas pequeñas, débiles, insignificantes, o así mismo refinadas o delicadas, de ahí que adjetivos en diversas lenguas que significan pequeño contengan este fonema: little, petit, piccolo, piccino. Así mismo Jespersen también pone como ejemplo las palabras que se utilizan en varias lenguas para designar animales o niños pequeños (a menudo las palabras para animales se utilizan también para niños con cierto tono despectivo). En alemán Kind, en danés pilt, en inglés kid, chit, imp, en español chico, pillín...

Así mismo afirma que el fonema [i] también simboliza periodos de tiempo muy breves. Como ejemplos aporta en inglés expresiones como “in a jiff”, en danés “i en svip” y adjetivos como en inglés quick, swift, vivid... De ahí que la palabra alemana para rayo “Blitz” tenga tanto valor simbólico y evocativo. Por un lado el fonema vocálico [i] a menudo se asocia a breves espacios de tiempo, por otro, se trata de una vocal corta porque va seguida de dos consonantes y además la consonante que sigue inmediatamente a la vocal es oclusiva, lo que simboliza un movimiento rápido que nos pilla por sorpresa.

Jespersen busca un punto medio entre ambos polos (397): “Thus, also, sounds may in some cases be symbolic of their sense, even if they are not so in all words.” Explica que la lingüística histórica se muestra tan reacia a admitir este simbolismo sonoro porque se ocupa principalmente de palabras que han sufrido cambios constantes tanto en sonido como en significado.

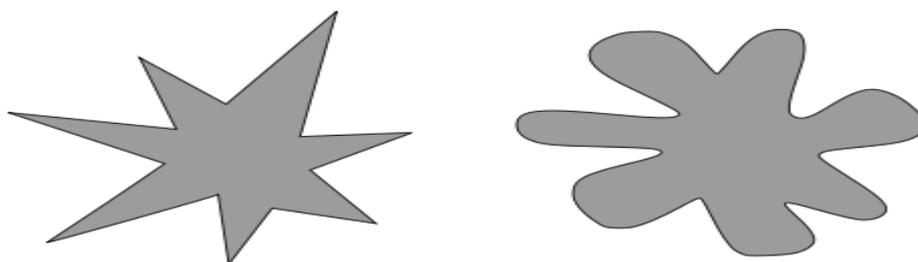
Este lingüista y filósofo danés concluye afirmando que, al contrario de lo que sostienen muchos lingüistas, el simbolismo sonoro no es un fenómeno de épocas primitivas en que todos los sonidos eran expresivos e inmediatamente inteligibles, sino que ha habido un desarrollo lento pero progresivo hacia un número cada vez mayor de palabras en que el sonido y el significado están más unidos de lo que lo estaban para nuestros ancestros remotos.

Esto se debe por un lado al simbolismo secundario, proceso mediante el cual, palabras que en su origen carecían de ese valor simbólico, lo adquieren con posterioridad y a la mayor proclividad a la supervivencia de palabras que contienen simbolismo sonoro. Como ejemplo pone la palabra francesa “rouler” que se derivó del latín “rota” y se le añadió el sufijo diminutivo “ul.” Esta palabra no hubiera adquirido la inmensa popularidad de la que goza, extendiéndose a las lenguas inglesa, holandesa, alemana y escandinavas si no fuera porque su sonido evoca de forma muy sugerente la realidad que designa.

Sapir (61) distingue entre simbolismo referencial y simbolismo expresivo. En el referencial un significante evoca en el receptor la imagen mental del significado que se le ha atribuido mediante convención, este tipo de simbolismo es el más habitual. No obstante este reputado antropólogo lingüista norteamericano de principios del siglo XX sostiene que existe otro tipo de expresiones lingüísticas que sugieren otro tipo de simbolismo más básico, psicológico o primario.

Este autor (Sapir, 62) se plantea si existen en el habla de un número considerable de individuos normales ciertas tendencias al simbolismo expresivo, no sólo en el campo de la dinámica del habla, como la entonación, sino también en el campo del material fonético.

El fonosimbolismo o simbolismo sonoro no se ha abordado sólo desde la lingüística, sino también desde la psicología y la neurociencia. Amplia repercusión halló el efecto bouba/kiki descubierto por el psicólogo alemán Wolfgang Köhler (Pomar, 2). En su experimento realizado en 1929 en la isla de Tenerife mostró las siguientes imágenes:



**Imagen 1.** Imágenes usadas por Wolfgang Köhler en 1929

Pidió a los sujetos encuestados que asociaran los nombres “takete” y “baluba” a cada una de las formas y los resultados fueron una fuerte preferencia a relacionar la forma puntiaguda con el nombre “takete” y la redondeada con “baluba.” En el 2001 Vilayanur S Ramachandran y Edward Hubbard repitieron el experimento con las designaciones “bouba” y “kiki” con los mismos dibujos. Llevaron a cabo sus

experimentos tanto con hablantes de inglés, como de tamil y más de un 95% eligió la forma redondeada para “bouba” y la puntiaguda para “kiki.”

La explicación parece clara. Tanto la forma angulosa de la letra “k”, como su sonido entrecortado propio de las oclusivas, y la repetición evocan la figura también angulosa y estridente de la izquierda, mientras que en “bouba” la pronunciación supone una consecución de sonidos; no una repetición, sino una evolución, lo que da lugar a una figura continua y ondulada. El efecto bouba/kiki se basa en la sinestesia, figura retórica muy presente en la obra analizada.

El haber obtenido resultados tan parecidos en hablantes de dos lenguas tan alejadas parece apuntar a que al menos algunas de estas asociaciones son comunes a muchas si no todas las lenguas. Actualmente se están realizando este tipo de experimentos en niños de edades muy tempranas que aún no conocen las letras ni han sido sometidos a un proceso de socialización tan significativo que pudiera influir en sus respuestas (Maurer *et al.*, 2006).

Para el análisis que vamos a realizar a continuación el reconocer que existen fonemas y combinaciones de fonemas con poder de evocación sinestésica resulta fundamental, ya que en nuestra opinión uno de los valores estéticos principales del original es la recreación sensorial a través de los sonidos de la historia que se narra.

A través del análisis y la comparación de traducciones veremos cómo algunos traductores han logrado reproducir en gran medida esta experiencia de los sentidos recurriendo a figuras retóricas y palabras con fonosimbolismo similares a las utilizadas en el original, mientras que otros han explicitado el efecto que se perseguía imitar mediante “simbolismo referencial” y no “simbolismo expresivo” (según la distinción de Spair), perdiendo en nuestra opinión gran valor estético.

Por otro lado, el estudio de la representación de los sonidos y otras percepciones sensoriales mediante el lenguaje no ha recibido suficiente atención hasta el momento y en opinión de (Mayoral, 107) (aunque él se refiere únicamente a las auditivas) esto se debe a varios factores.

- a) Son formas cuya representación gráfica no responde a una convención clara o incluso no se ha producido nunca con anterioridad.
- b) Son formas de difícil clasificación.
- c) Su aparición va asociada en muchas ocasiones a recursos particulares de puntuación, tipográficos, gráficos, etc. Aunque se utilizan como recursos expresivos en el habla común y en la lengua literaria, se suelen asociar a géneros “inferiores” como son los tebeos y la literatura infantojuvenil.

De entre estos factores el último nos parece especialmente relevante para sustentar una de las hipótesis centrales de nuestro trabajo, que es que la posición periférica de la literatura infantojuvenil dentro del polisistema de llegada, hace que se tenga una mayor permisibilidad a la hora de transgredir las normas (aquí sí entendidas como prescriptivas) y convenciones del lenguaje escrito.

2.2. Marcas de oralidad en diálogos: caracterización de los personajes mediante su sociolecto, geolecto, ecolecto e idiolecto

Cuando escuchamos un diálogo, además de transmitírsenos la información que las palabras contienen a nivel referencial, podemos hacernos una idea de cómo son las personas que participan en él. En la literatura, los escritores se sirven de los diálogos para perfilar a los personajes permitiéndonos inferir su procedencia geográfica, pertenencia social, a un grupo de edad, a una época determinada... En palabras de Chapman (27): “The writer may support his creation of character by conventional description of speech intended to meet contemporary stereotypes, or perennial idiosyncrasies.”

Para codificar esta información en los diálogos de la literatura se puede recurrir a las acotaciones, describiendo la forma de hablar del personaje y confiando en que el lector tenga experiencia auditiva de esa variedad lingüística y sepa descifrarla, o reflejándola en el cuerpo del diálogo mediante desviaciones fonéticas, morfológicas o sintácticas y determinadas elecciones léxicas. A este respecto Chapman (26) afirma:

When any special features of speech are shown by description outside the dialogue and not by internal deviance of spelling or punctuation, the main burden of response is on the reader. [...] The effect of such external description does not remain with the reader for long. Continuing reinforcement is needed for any introductory remarks about a character's accent or speech peculiarity. The inner ear will not hold the effect without some further indication, or deviant orthography within the dialogue itself.

En lo referente a las variedades marcadas en la literatura, muchos son los teóricos de la traducción que han escrito sobre el tema. Tal y como repasa Tello, a lo largo de la historia se han propuesto diversas clasificaciones de variedades lingüísticas, como la de Catford de 1965, que diferencia entre variedades permanentes y transitorias. Entre las primeras estarían los idiolectos, o variedad de la lengua relacionada con la identidad personal del hablante, y los dialectos divididos a su vez en variedades diatópicas, diastráticas y diacrónicas. Entre las variedades transitorias se encontrarían categorías como el estilo, el registro y el modo.

Rabadán a su vez clasifica las variedades en sociolectos, uso estándar, dialectos y variantes diacrónicas. La obra más extensa escrita en nuestro país sobre este tema es la de Mayoral. Su propuesta, a diferencia de las anteriores, explica la variación como un conjunto de rasgos y no distingue entre variación según el uso y el usuario.

Así mismo, en cuanto a las estrategias a adoptar para la traducción de variedades lingüísticas, también son numerosos los investigadores que se han pronunciado al respecto. Catford (86-92) da pautas para traducir las diferentes variedades que establece en su obra. Aconseja traducir el idiolecto con rasgos idiolectales “equivalentes” cuando el emisor sea relevante y el idiolecto defina su carácter. En el caso de los dialectos geográficos aconseja primar la geografía humana a la topográfica. Por último, en cuanto a las variedades diacrónicas advierte de la imposibilidad de encontrar una equivalencia total en el texto meta y anima a conseguir un cierto sabor arcaico a través del uso de marcadores léxicos y fonológicos.

Por su parte Rabadán, en su anteriormente mencionada obra, aboga, en el caso de textos escritos enteramente en dialecto, por traducir a lengua estándar y añadir acotaciones como «dijo en dialecto». En cuanto a las variantes diacrónicas defiende la no traducción de los rasgos temporales, porque en su opinión ya existen otros indicadores que adscriben el texto a la época a la que pertenece.

A pesar de las propuestas de traducción que nos han ido ofreciendo los distintos académicos, hay un factor que no podemos dejar de lado, sobre todo porque en este trabajo nos hemos basado en la teoría de los polisistemas. Se trata de las costumbres imperantes en la tradición literaria de una lengua meta determinada. Parece haber consenso en el hecho de que lenguas como el inglés y el alemán tienden a reflejar el uso de las variedades marcadas mediante desviaciones morfológicas, sintácticas o léxicas, mientras que el castellano y el catalán son mucho menos permisivas a este respecto y echan más mano de acotaciones.

### 3. Análisis

Los ejemplos 1 y 2 (Tablas 1 y 2) que se presentan a continuación son de marcas de oralidad en diálogos escritos.

**Tabla 1.** Ejemplo 1

---

Pág 19: »He, guck mal, was ist denn das für 'n komischer Wagen?«, fragte Willi und blieb vor Julebukks Wohnwagen stehen. »Der war doch gestern noch nicht da.«  
 »Nö«, sagte Ben.  
 »Sieht aus wie 'n Bauwagen oder so was«, stellte Willi fest.

---

Pág 20: 'Look at that strange trailer,' Will said, stopping in front of the caravan. 'That wasn't here yesterday.'  
 'Nope,' said Ben.  
 'Looks like it's from a building site or something,'

---

Pág 25: –Eh, mira, ¿qué coche tan raro es ése? –preguntó Willy deteniéndose ante el carromato de Reyes. Ayer no estaba aquí.  
 –No –reconoció Ben.  
 –Parece de una caseta de obra o algo así –afirmó Willy-. Fijate, le faltan dos ruedas.

---

Pág 19: -Mira quin remolc –va dir en Will, que es va aturar davant de la caravana-. Ahir no hi era pas.  
 –No –va dir en Ben.  
 –Sembla que és d'una obra o una cosa així –va observar en Will. Mira, li falten dues rodes.

---

El original en alemán presenta las siguientes marcas de oralidad:

1. La interjección “he” para captar la atención del interlocutor.
2. El uso de las partículas modales “denn” y “doch”
3. El léxico coloquial “gucken”
4. Las desviaciones gramaticales “komischer Wagen”, que debería ser “komischen Wagen” o la omisión del sujeto en “sieht aus wie...”
5. La representación mediante los apóstrofes o la “ö” de “Nö” son ejemplos de desviación de la pronunciación estándar.

La traducción inglesa omite la interjección, pero recurre a la desviación de la gramática al omitir el sujeto en “Looks like it's from a building site”, las apostrofaciones y la pronunciación de “Nope.” En castellano en la literatura no hay tradición de representar elipsis con apóstrofes o reflejar de ningún otro modo las desviaciones de la pronunciación estándar, por lo que la traductora, además de incluir la interjección “Eh”, recurre a estructuras propias del habla oral “¿qué coche tan raro es ése?” o “o algo así.” Por último el catalán neutraliza en gran medida y la única marca que queda de oralidad es la expresión “o una cosa així.”

Este ejemplo parece obedecer a la observación de (Albadalejo, 149) quien refiriéndose a la oralidad y los contrastes intralingüísticos en los cuentos de los hermanos Grimm y su traducción al español afirma: “Si bien las fórmulas elegidas respetan, en algunos casos, el tono y el estilo oral de los cuentos, en términos generales se observa una tendencia manifiesta hacia la expresión escrita.”

Tabla 2. Ejemplo 2

---

Pág 14: »Kannst du, versägt und zugeleimt, mal klar sagen, was du meinst? « fragte Feuerbart, ein spindeldürrer rothaariger Kobold.

---

Pág 15: ‘Smelly goblin burps! for once can’t you just tell us what’s going on?’ grumbled Firebeard, a spindly elf with shaggy red hair.

---

Pág 20: –¿Puedes ir al grano y decir con claridad a qué te refieres?– preguntó Barba de Fuego, un duende pelirrojo delgado como un huso.

---

Pág 14: –Pets pudents de gnom! Podries dir-nos, per una vegada de la vida, què copi passa? va rondinar en Barbafoc, un follet llarg i prim amb unes grenyes pèl-roges.

---

Este ejemplo reproduce el ecolecto del grupo de duendes de la novela que se caracteriza fundamentalmente por dos rasgos: el ingenio creativo en el juego con el lenguaje y el uso constante de palabrotas y elementos escatológicos.

En el original alemán “versägt und zugeleimt” es una expresión que no existe pero que por cómo suena hace pensar al lector en otro modismo alemán “verpflixt und zugenäht” que sí que tendría cabida en el contexto en que ha sido sustituido y que se trata de un grado más en la escalada de maldiciones, que vendría después de “verdammt.”

Las palabras “versägen” y “zuleimen” no se encuentran en el diccionario. La primera juega con el prefijo “ver” que suele indicar que algo se ha hecho mal y “sägen” que significa “serrar”, y la segunda “leimen” quiere decir pegar. El significado global sería mal serrado y vuelto a pegar. No obstante, aquí adquiriría otro significado por su relación con la fórmula de maldición acuñada. Estamos ante un proceso de desautomatización, entendida como lo definió el formalismo ruso, como proceso mediante el cual el espíritu creador del individuo irrumpe en el lenguaje revelándose contra su carácter colectivo y socializado, rompiendo la relación estatuida y convencionalizada del lenguaje.

La traducción al inglés ha renunciado a la creatividad y ha optado por retratar al duende por la otra característica fundamental de su ecolecto, la frecuencia de uso de elementos escatológicos. Los elementos escatológicos, por otro son un recurso muy utilizado en la literatura tanto autóctona como traducida de las cuatro lenguas objeto de nuestro estudio. Así Martín Ortiz refiriéndose a la obra de Roald Dahl, uno de los más afamados escritores de literatura infantojuvenil británicos, escribe:

Explota al máximo las funciones fisiológicas y ruidos corporales tales como la expulsión de gases que tienen gran protagonismo en su literatura. [...] 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.

Por otro lado López Tamés haciendo referencia a la traducción del Pinocho de Collodi afirma: “Los cuentos españoles, nutridos de hambre y escatología, acogieron a Pinocho.” En esta cita se hace alusión además de forma indirecta a la norma preliminar de Toury. No sólo introducimos elementos escatológicos incluso en pasajes en que son inexistentes en el original, sino que seremos más proclives a traducir obras que los

contengan porque el lector tipo de literatura infantojuvenil de nuestro país espera encontrar este tipo de referencias.

La traducción al castellano neutraliza por completo ambos efectos, el duende ni resulta creativo (se podría haber tratado de desautomatizar el fraseologismo “ir al grano”) ni recurre a elementos escatológicos. De hecho aparenta ser bastante educado, lo que se aleja bastante del retrato que se pretende hacer de estos personajillos mediante su ecolecto. La versión catalana por su parte recurre como en el caso de la inglesa a la escatología.

Centrándonos ya en el fonosimbolismo y los efectos sinestésicos en descripciones y narración, el primer capítulo del libro cuyo análisis nos ocupa constituye un gran ejemplo a este respecto. En él se describe cómo el carro de Papá Noel se abre camino entre las nubes en una tormenta estruendosa y cae precipitadamente contra el suelo. La autora recurre a toda una serie de recursos sonoros tales como las aliteraciones, rimas, expresiones ideofónicas, sinestesias, paronomasias o el ritmo para recrear un universo de caos, desorden y jaleo al que el lector, tanto adulto como niño, se ve inmediatamente transportado, si bien con mayor o menor éxito dependiendo de la versión (el original o cuál de las traducciones) tenga entre manos.

Si comparamos a continuación el original con las tres traducciones analizadas (inglés, castellano y catalán) lo primero que nos llama la atención es que mientras que el original no recurre nunca a las palabras “Geräusch” o “hören” ni ninguno de sus derivados, lo que simplificaría mucho su valor estético, todas las traducciones sí echan mano de sus respectivos equivalentes. La versión que más lo hace es la catalana donde se llega a explicitar hasta tres veces la palabra “soroll” y una al verbo “sentir.”

Veamos los ejemplos (Tabla 3).

**Tabla 3.** Ejemplo 3

---

Pág 10: Nichts. Keine klappernden Hufe, keine Glöckchen, kein Schnauben und Schmatzen, nur ein letztes Donnerrollen.

---

Pág 10: Nothing. No clattering hooves, no bells, no snorts. Just one last roll of thunder.

---

Pág 16: Nada. Ni chacoleteo de cascos, ni campanitas, ni resoplidos, ni chasquidos de lengua, sólo un postrero retumbar de trueno.

---

Pág 10: Res. No es va sentir el soroll de les peülles, ni cascabells ni esbufecs. Només un últim tro.

---

En este caso la traducción al español nos parece la más conseguida ya que mantiene el ritmo ágil al no introducir como hace la versión catalana un verbo, utiliza el sustantivo de origen onomatopéyico “chacoleteo” y a su vez éste combinado con la palabra “cascos” produce una aliteración del fonema velar oclusivo sordo “k” que evoca el sonido que harían los cascos del reno al repiquetear contra el suelo. No obstante, si en vez de haber optado por “campanitas” hubiera escogido “cascabeles”, que es otra de las acepciones que nos ofrecen los diccionarios bilingües para “Glöckchen”, todavía se conseguiría más la aliteración.

Bien es cierto que pierde la aliteración de “Schnauben und Schmatzen” pero la compensa con la aliteración “postrero retumbar de trueno.” En el extremo opuesto, la

versión catalana renuncia a la musicalidad casi por completo al no evocar los sonidos, sino conformarse con explicitarlos con el verbo “sentir” y el sustantivo “soroll.”

Otro efecto sonoro curioso del original es el siguiente (Tabla 4).

**Tabla 4.** Ejemplo 4

---

Pág 8: Polternd fiel Julebukk aus dem Bett, stieß sich den Kopf an einem Stuhlbein und rollte holterdiepolter unter dem Tisch.

---

Pág 8: Niklas tumbled out of his bed, hitting his head on the leg of a chair, and rolled helter-skelter under the table.

---

Pág 13: Reyes cayó de la cama con estrépito, se golpeó la cabeza contra la pata de una silla y rodó debajo de la mesa.

---

Pág 7: En Nicolau va caure del llit, es va donar un cop de cap amb la pota de'una cadira i va anar rodant fins sota la taula.

---

En alemán encontramos la expresión ideofónica “holterdiepolter.” ¿Qué entendemos por expresión ideofónica? El lingüista investigador en el Instituto Max Planck Mark Dingemans define los ideófonos como: “Idiophones are marked words that depict sensory imagery, often identified by their duplicated forms.” En otro de sus estudios analiza conversaciones grabadas en video y demuestra cómo estas palabras dentro del discurso oral (y no hemos de olvidar que la literatura infantil si bien es escrita, tiene un componente de oralidad muy importante) no se pronuncian como las demás palabras, sino que se pronuncian como si el hablante se hallara sobre el escenario de un teatro. De esta manera hacen que los acontecimientos que con ellas se describen cobren vida en cierto modo.

En este sentido entenderíamos que ideófono sería el hiperónimo y se definiría como una palabra que utiliza el simbolismo del sonido para expresar aspectos de eventos que pueden experimentarse mediante los sentidos, como el olor, el color, la forma, el sonido, la acción o el movimiento. La onomatopeya sería un hipónimo y la definiríamos según el DRAE como palabra cuya forma fónica imita el sonido de aquello que designa y como mecanismo de formación léxica por imitación del sonido que aquello designa.

Según el mismo autor, aunque en las lenguas europeas este grupo de palabras es muy reducido y se limita casi exclusivamente a imitar sonidos (onomatopeya), el sistema ideofónico de las lenguas del mundo dispone de tres posibilidades para representar imágenes sensoriales. La primera sería lo que denomina “direkte Ikonizität”, que consiste en imitar un sonido con una palabra (onomatopeya).

Uno de los ejemplos que este lingüista menciona en su artículo es la interjección inglesa “boom.” Estas interjecciones son de uso muy recurrente en la literatura infantil y por eso encontramos no pocas en la obra que nos ocupa. Por poner algún ejemplo, al final del primer capítulo al describir como el protagonista cae sobre un charco encontramos la interjección “Platch”, que todos los traductores han sustituido sin mayor problema por la interjección onomatopéyica equivalente en sus respectivos idiomas: inglés (Splash), castellano (Plas) y catalán (Xap).

Esta posibilidad es la más reducida, porque según el anteriormente mencionado lingüista, no todos los acontecimientos están relacionados con sonidos. Lo que sí tienen todos en común es que tienen una estructura temporal, de ahí el potencial de la segunda categoría que Dingemanse denomina, haciendo referencia a Bühler, “Gestalt-Ikonizität” (iconocidad figurativa). En ella la estructura de la palabra se asemeja o reproduce en cierto modo la estructura del suceso descrito.

Por último Dingemanse habla de “relative Ikonizität” en la que se utilizan palabras similares para representar acontecimientos similares. El ejemplo que aporta para esta categoría es del semai, lengua perteneciente a la familia de las lenguas ásticas habladas por los Orang Asli, los aborígenes de la península malaya y la región peninsular de Tailandia. Recordamos que Humboldt ya había señalado la existencia de palabras con iconicidad directa e iconicidad relativa, si bien no había utilizado estos términos.

Una vez establecidas las tres categorías de iconicidad posibles se nos suscita la cuestión de cómo identificar los ideófonos. Según diversos estudios comparativos realizados entre diversas lenguas, llama la atención el hecho de que las diferentes lenguas se asemejen en lo que a la forma de los ideófonos se refiere. En todas las lenguas suenan de forma excepcional ya que se toman diversas “libertades” en comparación con las demás palabras. Recurren a una gama más amplia de estructuras silábicas y morfológicas y juegan de algún modo con el lenguaje.

Dos de las características típicas de los ideófonos que menciona Dingemanse en su artículo, la reduplicación y la dilatación o alargamiento (*Dehnung*), están presentes en el ejemplo que nos ocupa. “Holterdiepolter” presenta una estructura morfológica nada común que llama la atención del lector desde un primer momento, ya que se asemeja a dos sustantivos escritos juntos, lo cual en sí no sería infrecuente en alemán, si no fuera por el hecho de que están unidos en una sola palabra con el artículo en medio.

Además si consultamos los diccionarios no hallamos el sustantivo “Holter.” Lo más lógico parece pensar que se ha derivado del verbo “holpern” que a su vez quiere decir dar sacudidas. En esta palabra están presentes las características del juego con el lenguaje, ya que se han creado por un lado palabras que no existen, por otro, se ha cambiado “Holper” que sería lo lógico, por “Holter” para conseguir el efecto de rima y sonoridad deseado.

Mediante la duplicación, se trata de una palabra repetida excepto por la primera consonante y la dilatación, ya que se podía haber optado por la forma de dos palabras con un artículo en medio, se consigue un efecto de extensión en el tiempo del suceso. Casi podemos imaginarnos a Julebukks rodando una y otra vez hasta llegar debajo de la cama.

En el original alemán la oración comienza con el gerundio, categoría gramatical que entre otras funciones sirve para hacer énfasis en el proceso de la acción, del verbo “poltern” por lo que se repite y esta repetición refuerza más la duración del proceso, parece que se congelara en el tiempo la acción con un efecto similar al de la cámara lenta en los dibujos animados. Además la sintaxis del alemán permite colocar en el primer lugar de la oración la palabra que queremos resaltar.

En la versión inglesa utiliza el ideófono *helter-skelter* que en inglés británico designa una atracción de feria en forma de torre con un tobogán que empieza dentro y va dibujando círculos al tiempo que desciende para aterrizar en el exterior. Por tanto evoca la imagen de un movimiento en espiral como el que va trazando Niklas hasta ir a parar debajo de la cama. Comparte con “holterdiepolter” la repetición y la extensión en el tiempo (“Reduplikation” und “Dehnung” en palabras de Dingemanse). Ambos vocablos vienen recogidos en los diccionarios de ambas lenguas, por lo que no se trata de una creación de escritora y traductor.

El diccionario Merriam-Webster define “skelter” como sinónimo de “scurry”, que a su vez define como “to move quickly and with short steps.” “Helter” no viene definido, por lo que suponemos que se ha creado en un proceso similar a lo que ocurría en alemán para conseguir esa repetición y rima; ambas palabras coinciden excepto en las dos primeras letras de “skelter” que han sido sustituidas por una “h” en “helter.”

En inglés esta expresión tiene también gran poder evocativo por su intertextualidad ya que es el título de una canción de los Beatles, con un sonido mucho más agresivo de a lo que la Banda de Liverpool nos tenía acostumbrados, por lo que es considerada por muchos como predecesora del estilo que surgirían posteriormente como el heavy-metal o el punk-rock.

Se dice que Paul McCartney tuvo la idea del tema tras leer en la prensa que The Who habían publicado una canción extremadamente salvaje y estridente, con muchos gritos y ecos. Resulta así mismo curioso que el nombre original del tema fuera “Heather Leather” donde también se recurre a la musicalidad de la rima.

La probabilidad de que este tema forme parte del universo cognitivo de los más pequeños parece más bien remota, pero una de las características principales que diferencia la literatura infantojuvenil de aquella dirigida a adultos es la dualidad del lector meta. En un principio estos libros van dirigidos a niños, pero a menudo encontramos guiños al adulto que lee en voz alta. El niño reconocerá la rima y el fonema oclusivo alveolar sordo. En el adulto evocará al mismo tiempo la estridencia del tema de los Beatles.

En cuanto a las versiones en castellano y catalán estas renuncian a recurrir a efectos sonoros similares, rimas, aliteraciones, onomatopeyas y se limitan, en el caso del castellano a explicitar la sensación evocada en el original “con estrépito”, que recoge la idea de ruido ensordecedor pero renuncia a la connotación de caos. En catalán pasa por alto toda la referencia sensorial a caos y jaleo.

#### Tabla 5. Ejemplo 5

---

Pág 8: Kein Sausen und Brausen mehr, kein Krachen, nur das Grollen des Donners.

---

Pág 8: No more roaring and raging, no crashing –only rumble and thunder.

---

Pág 14: Ya no se oían ni zumbidos ni rugidos, ni estrépito, sólo el retumbar del trueno.

---

Pág 8: Ja no es sentia aquell soroll violent, s’havia acabat l’estrèpit... només quedaba el remor del tro.

---

De nuevo observamos que la versión original en alemán es una frase nominal y la elipsis verbal dota al fragmento de agilidad. “Brausen” viene definido en el Duden tanto como murmullo ininterrumpido y homogéneo principalmente asociado al viento y las olas del mar, como como un movimiento ruidoso a gran velocidad. A su vez en la entrada de “Sausen” encontramos un ruido persistente fuerte o agudo o uniforme que va aumentando y bajando de volumen y avanzar muy rápidamente con un ruido silbante. El verbo “sausen” se utiliza a menudo como expresión de movimiento asociada a los trenes.

Ambos vocablos uno seguido del otro constituyen una paronomasia ya que únicamente se diferencian por dos fonemas y contienen una aliteración del fonema

fricativo alveolar sordo “s” que al leerse en voz alta pone de relieve uno de los rasgos conceptuales del significado presente en ambos significantes (murmullo asociado al viento en el caso de “brausen” y ruido silbante en el caso de “sausen”). Además en el original encontramos también los verbos de origen onomatopéyico (iconicidad directa) “krachen” y “grollen.”

En la traducción al inglés nos llama la atención que los verbos “roaring” and “ranging” según la definición que encontramos en el diccionario Merriam-Webster, también contienen ambos rasgos conceptuales de desorden, ruido fuerte y movimiento. En el caso de “Roar” se incluyen entre otras las siguientes acepciones: “to utter or emit a full load prolonged sound”, “to sing or shout with full force”, “to be boisterous or disorderly” y “to proceed or rush with great noise of commotion.” Entre las acepciones de “rage” encontramos: “mad and uncontrolled anger” and “violent action as of wind or sea.” En esta última acepción podemos considerar que “action” se refiere a movimiento.

Tal y como escribe Luque Durán (201-212) cuando habla de la expresión del movimiento, la empaquetación (lenguas de marco verbal en terminología de Talmy) y la modularización (lenguas de marco satélite) no son simples alternativas cognitivas. El modelo de Talmy ha sido aplicado por Ungerer y Schmidt para comparar la expresión del movimiento en diferentes lenguas europeas. Distinguen los siguientes componentes: moción, trayectoria y modo.

La moción indica el desplazamiento de la figura sobre un fondo, la trayectoria señala el recorrido (si es hacia abajo, hacia arriba, acercándose al hablante, alejándose del mismo...) y el modo hace referencia a las circunstancias del desplazamiento (si se hace en un vehículo de transporte o a pie, que se haga rápida o lentamente, que se haga con contoneos...). Dentro del modo en los verbos de movimiento tanto del original en alemán, como de la traducción al inglés podríamos incluir la percepción sensorial, en este caso sonido, que evoca en el receptor.

Cuando Luque Durán (201) afirma que no son simples alternativas cognitivas se refiere, tal y como explica más adelante a que:

[...] no es sólo importante que existan estos verbos sino que se empleen en la lengua cotidiana [...] no es obligatorio para un inglés enfrentado con la necesidad de describir un desplazamiento, optar por un verbo que especifique modo. Sin embargo hay cierta proclividad a hacerlo. Esta proclividad se traduce en una actitud cognitiva, en una captación del mundo que enfoca determinados aspectos de la realidad con más detalle de lo que lo haría un español en las mismas circunstancias.

Para terminar con la traducción inglesa cabe destacar la rima asonante “rumble” and “thunder” que recrea la condición de extensión en el tiempo, nos da la sensación de que es una tormenta que no acaba nunca.

En la traducción al español los verbos, que es la categoría gramatical que utilizamos para las acciones, se han sustituido por sustantivos, por lo que el nivel de actividad desenfrenada parece haber disminuido. Es cierto que tanto “zumbido” como “rugido” tienen origen onomatopéyico, y que encontramos aliteración en “estrépito, retumbar y trueno”, pero se ha renunciado a la rima y la paronomasia, lo que se ha intentado compensar con el valor semántico de la palabra “estrépito.” No obstante, en nuestra opinión, no tiene la misma fuerza la denotación que la evocación, por lo que esta compensación supone una merma del valor estético del original. Además, ni “zumbido” ni “rugido” tienen entre sus acepciones un movimiento.

Por último la versión catalana renuncia por completo a recrear y simplemente describe y la introducción de los tres verbos en forma personal acaba por completo con

la agilidad del original. La eliminación del par “Sausen und Brausen”, “roaring and raging”, “zumbidos ni rugidos” contribuye así mismo a la falta de ritmo. Con los puntos suspensivos parece querer compensar la idea de prolongación en el tiempo.

**Tabla 6.** Ejemplo 6

---

Pág 9: In der obersten Schublade einer umgekippten Kommode rumorte es.

Pág 12: In der Kommode rumorte es immer noch

---

Pág 9: There was a commotion in the top drawer of the upturned dresser.

Pág 13: The dresser was still shaking with the sounds of tiny thuds and crashes.

---

Pág 15: En el cajón superior de una cómoda volcada se oía barullo.

Pág 19: En la cómoda aún se oía jaleo.

---

Pág 9: Se sentía xivarri al calaix de dalt de la caixalera capgirada.

Pág 13: La caixalera encara tremolava; pels cops i batzegades esmorteïts que venien de dins.

---

En este ejemplo, en la versión original se utiliza el verbo “rumoren” que viene definido en el Duden como primera acepción “ein dumpfes Geräusch verursachen, lärmend...” y como segunda “Unruhe, Unzufriedenheit anzeigen.” En esta oración nos llaman la atención dos cosas. Por un lado, la riqueza léxica del alemán y el inglés que cuentan con toda una serie de verbos que indican “hacer un sonido” y que en castellano y en catalán se han de explicitar.

Por otro lado la construcción sintáctica es muy interesante, ya que el uso del pronombre “es” se debe a que este verbo pertenece a los verbos sin agente, que forman dos grupos:

de una parte los verbos que expresan fenómenos de la naturaleza como “Es regnet” o “Es schneit” y, de otra, los verbos que expresan estados, procesos y acciones que producen un efecto sobre los sentidos como “Es kracht” o “Es knallt.”

Este ejemplo pertenece al segundo grupo. No es que sea un sujeto impersonal, porque en alemán existe “man” sino que se trata de un verbo sin agente. Con esta estructura la atención se centra en el efecto que se produce en los sentidos, potenciándola de nuevo al máximo.

La traducción al inglés opta por transponer el verbo “rumoren” y convertirlo en un sustantivo “commotion”, a pesar de que en inglés sí existe un verbo equivalente “rumble”, y existe la estructura “it rumbles.” En la traducción de la primera oración el traductor ha compensado la pérdida de la fuerza evocativa de dicha estructura con el gran potencial semántico de “commotion.” En la segunda ha explicitado utilizando la palabra “sounds” y describiendo los sonidos. Como ya hemos comentado con anterioridad, somos de la opinión de que no tiene el mismo valor estético evocar que explicitar.

En cuanto a la traducción al español se ha de recurrir a una modulación, no se dice que algo en el cajón hace ruido, sino que desde fuera se oye ruido, se explicita el verbo

de audición “oía” y mediante el sustantivo “barullo” se describe el tipo de ruido. En la segunda oración, la traductora al español procede de igual manera.

El traductor al catalán toma la misma decisión que la traductora al español en la primera oración, que por otro lado es la más lógica y natural para estas dos lenguas que no tienen tanta riqueza léxica en cuanto a verbos que implican sonido. En la segunda el elevado grado de coincidencia parece indicar que el traductor ha consultado la traducción inglesa, idea que se ve reforzada por la traducción de algunos nombres propios y elementos culturales específicos.

Por ejemplo el quincuagésimo capítulo en alemán se titula “Das Weihnachtsland”, la traducción más próxima es la del español que titula “El País de la Navidad.” Por otro lado en inglés el capítulo se titula “Yule Land” y en catalán “La Terra de Yule.” Y el Papá Noel malvado que en alemán se llama “Waldemar Wilhelm Wichteltod” (pág 32), se llama en español “Valdemar Vifredo Duendemuerto”(pág 37), en inglés “Gerold Geronimus Goblynch” (pág 35) y en catalán coincide con el inglés “Gerold Geronimus Goblynch” (Pág 31).

En nuestra opinión esto no sólo refuerza la sospecha de que el traductor de catalán ha utilizado la versión inglesa como lengua puente, sino que no que en este caso no tiene sentido porque mientras que los niños ingleses identificarán fácilmente “Goblynch” con “goblin” definido por el Merriam-Webster como “an ugly or grotesque sprite that is usually mischievous and sometimes evil and malicious”, los niños catalanes no tendrán ninguna asociación mental a este respecto.

No obstante, la comparación de la traducción de los nombres propios y de los elementos culturales específicos será objeto de un artículo posterior. Únicamente he mencionado estos ejemplos para reforzar la tesis de que el catalán ha utilizado como lengua puente el inglés, hecho que parece responder a la consideración de la literatura infantojuvenil como un género menor.

#### 4. Conclusiones

En lo referente a las marcas de oralidad en los diálogos escritos tanto en la literatura inglesa como en la alemana hay una mayor tradición por reflejar desviaciones de la norma tanto a nivel fonético como gramatical, mientras que en castellano y en catalán se observa una tendencia a la normativización. En estas dos lenguas peninsulares los traductores recurren casi exclusivamente al léxico y a estructuras, que si bien no son agramaticales, son más propias del registro oral, pero sin asumir riesgos que puedan comprometer la aceptabilidad.

Son muchos los investigadores que han constatado en sus contribuciones la afirmación anterior, pero nuestra hipótesis inicial era que por ocupar la literatura infantojuvenil un lugar periférico dentro del polisistema de llegada, los traductores de este tipo de literatura se atreverían a ser más transgresores en este sentido. No obstante, una vez analizada la obra, llegamos a la conclusión de que la traductora al castellano consigue compensar muy bien, mediante la elección léxica, las pérdidas de marcas de oralidad debidas a desviaciones de la norma en alemán, pero no se toma grandes licencias más allá de repetir la vocal varias veces para simular que alguien está gritando o prolongar la palabra para enfatizarla. La versión catalana es incluso más conservadora a este respecto.

En cuanto a la reproducción de sonidos no articulados las lenguas satélite como el alemán y el inglés parecen compartir cierta proclividad hacia una actitud cognitiva que enfoca con mayor detalle ciertos aspectos de la realidad (en este caso el sonido), por lo que las lenguas de marco verbal, en este caso el castellano y el catalán tienen que renunciar a ciertos matices que restan expresividad y valor poético, si bien la traductora

al castellano logra compensarlo en gran medida (en la página 13 “La tronante oscuridad se tragaba las estrellas [...]” reproduce muy bien el sonido de la tormenta con la repetición de la combinación de fonemas “tr”) y el traductor al catalán a menudo pasa por alto estos aspectos.

La traducción al catalán tiende a explicitar mediante el uso de palabras como “sentir”, “soroll” etc. los efectos creados por el original con lo que se pierde mucha expresividad y valor estético. Esto puede tener en parte su explicación en la consideración periférica que se otorga a este tipo de literatura en el polisistema de llegada que, al no considerar el original como texto canónico, no es tan fiel a la manera de escribir intrínseca de cada autor, sino que a menudo se conforma con trasladar la trama.

Por último hemos constatado que, como ya observamos en el análisis de otras obras de literatura infantojuvenil y su traducción al catalán, no se ha traducido el original en alemán, sino que se ha traducido desde el inglés como lengua puente, o al menos se ha consultado con mucha asiduidad. Este hecho sin duda está relacionado con la posición periférica de la literatura infantojuvenil, pues no seríamos tan permisivos en el caso de la traducción de literatura canónica. No obstante, nos preguntamos si también influirá en ello la posición a la que también relegan algunos a esta lengua meta denominándola minoritaria.

Existen ya universidades que forman traductores para abordar esta combinación lingüística, por lo que nos parece interesante investigar en futuros artículos, en qué medida se siguen utilizando traducciones puente como originales para las traducciones de literatura infantojuvenil al catalán y hasta qué punto esto ha cambiado en diferentes periodos históricos dependiendo de la política lingüística que haya imperado en cada época. Resulta curioso que de necesitarse una lengua puente, no se haya recurrido al español que es una lengua más cercana al catalán, pero esto sin duda puede responder también a ese deseo de separarse de la lengua dominante.

Como líneas de investigación futuras además de esta última podrían estudiarse los demás efectos sinestésicos, sobre todo la vista, ya que existen ya muchos trabajos en psicología y neurociencia que asocian colores y tamaños con sonidos y la sinestesia es sin duda un recurso literario con gran potencial expresivo y evocador.

**Obras citadas**

- Albaladejo Martínez, J. A. "Oralidad y contrastes intralingüísticos en los Cuentos de los hermanos Grimm." En I. Hernández & P. Sánchez eds. *Los cuentos de los hermanos Grimm en el mundo*. Madrid: Editorial Síntesis, 2014. 139-149.
- Chapman, R. *The Treatment of Sounds in Language and Literature*. Londres: Basil Blackwell in association with Andre Deutsch, 1984.
- Dingemanse, M. "Wie wir mit Sprache malen." Disponible en: <https://www.mpg.de/7937698/lautmalereien>
- Funke, C. *Als der Weihnachtsmann vom Himmel fiel*. Hamburg: Dressler Verlag, 1994.
- . Trad. O. Latsch. *When Santa Fell To Earth*. Reino Unido: The Chicken House, 2006.
- . Trad. R. P. Blanco. *Cuando Papá Noel cayó del cielo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- . Trad. C. Miró. *Quan el Pare Noel va caure del cel*. Alzira: Edicions Bromera, 2006.
- Jespersen, O. *Language. Its Nature, Development and Origin*. Reino Unido: Unwin Bothers Ltd Woking and London, 1964 [1ª ed. 1922].
- Lefevere, A. *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Frame*. Londres: Routledge, 1992.
- López Tamés, R. *Introducción a la Literatura Infantil*. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1990.
- Luque Durán, J. de D. *Aspectos universales y particulares del léxico de las lenguas del mundo*. Granada: IMPREDISUR S.L., 2004.
- Martín Ortiz, P. "Sátira, parodia y escatología en las obras para niños de Roald Dahl." *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca* 14, 2002.
- Maurer, D. et al. "The shape of boubas: sound-shape correspondences in toddlers and adults." *Developmental Science* 9/3 (2006): 316-322.
- Mayoral Asensio, R. "Formas inarticuladas y formas onomatopéyicas." *Sendebarr* 3, 1992.
- Pomar, J. M. & B. Aranda. *Sinestesia y evolución del lenguaje*. Disponible en: [https://www.ugr.es/~setchift/docs/cualia/sinestesia\\_evolucion\\_lenguaje.pdf](https://www.ugr.es/~setchift/docs/cualia/sinestesia_evolucion_lenguaje.pdf)
- Sapir, E. ed. D. G. Mandelbaum. *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1963.
- Saussure, F. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Ed. Losada S.A., 1945.
- Platón. *Crátilo o del lenguaje*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.
- Tello Fons, I. "Análisis y propuesta de traducción del dialecto en Cumbres Borrascosas." *Entreculturas* 2 (2010): 105-131
- Toury, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.