

La traducción de la ciencia ficción: estudio de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury

Robert Szymyslik
Universidad Pablo de Olavide
mhtirs@gmail.com

Fecha de recepción: 14.07.2014
Fecha de aceptación: 20.04.2015

Resumen: El siguiente trabajo está fundamentado en la investigación traductológica de la versión original, escrita en la lengua inglesa, de la novela *Fahrenheit 451* (compuesta por Ray Bradbury) y de los textos meta españoles disponibles de esta obra, confeccionados por Alfredo Crespo (presentado por Plaza & Janés y por Debolsillo) y por Francisco Abelenda (publicado por Ediciones Minotauro), para lo que examinamos el contenido léxico-semántico ficticio compuesto por el autor para construir su universo personal y su reflejo en la lengua española.

Palabras clave: traducción literaria, contrastado, Bradbury, Fahrenheit 451, ciencia ficción.

The translation of Science Fiction: Analysis of *Fahrenheit 451* of Ray Bradbury

Abstract: The following paper is based on the translative research of the original version, written in the English language, of the novel *Fahrenheit 451* (composed by Ray Bradbury) and of the available Spanish target texts of this work, produced by Alfredo Crespo (presented by Plaza & Janés and by Debolsillo) and by Francisco Abelenda (published by Ediciones Minotauro), for which we examine the fictional lexico-semantic content composed by the author to build his personal universe and its reflection in the Spanish language.

Keywords: literary translation, contrasted, Bradbury, Fahrenheit 451, science fiction.

Sumario: Introducción. 1. La traducción literaria. 2. La traducción de neologismos y la ciencia ficción. 3. La traducción científico-técnica y la ciencia ficción. 4. La literatura de ciencia ficción y la traducción. 5. Ray Bradbury y *Fahrenheit 451*. 6. Análisis de los neologismos científico-técnicos presentes en *Fahrenheit 451*. Conclusiones.

Introducción

El presente trabajo constituye un estudio traductológico contrastado dirigido a la extracción de conclusiones basadas en el estudio de una obra literaria en su vertiente original, redactada en la lengua inglesa, y en su contraposición a las versiones meta disponibles en español, de acuerdo con el Index Translationum (UNESCO 2013).

En este caso, la obra seleccionada es *Fahrenheit 451*, redactada por el celeberrimo autor estadounidense Ray Bradbury y perteneciente a una parcela especializada de la literatura: el género de la ciencia ficción, fracción de la actividad literaria dedicada a la especulación de corte científico. El objetivo preeminente de este análisis es la observación del contenido léxico-semántico personal y neológico creado por el autor para estructurar su mundo ficticio, el cual muestra un componente científico-técnico notable.

1. La traducción literaria

La traducción literaria constituye un caso excepcional dentro de los Estudios de Traducción, dado que se basa en la transposición de obras artísticas en las que la persecución de la belleza redaccional, estilística y conceptual es uno de sus objetivos fundamentales.

Este hecho aleja estos textos del resto de escritos, que comúnmente no pretenden refinar excesivamente el lenguaje que emplean, puesto que su finalidad principal es la transmisión de un mensaje para un público definido, para lo que se concede primacía a la claridad y la univocidad frente a la elaboración de las palabras y de la información que se insufla a una creación delimitada.

Frecuentemente, la estructura de los textos literarios posee una gran variabilidad, dado que cada autor crea sus obras de una manera personal e intransferible, las cuales pueden absorber componentes de desemejantes tipologías textuales e incorporar una selección temática polimorfa, hechos que dificultan la labor de los traductores (Szymyslik 2012: 10). En el caso del escrito que nos ocupa, por ejemplo, perteneciente al género de la ciencia ficción, vemos que se pueden identificar elementos propios de la traducción científico-técnica imbricados en una trama literaria.

La traducción literaria, de acuerdo con algunas corrientes traductológicas actuales y las opiniones de determinados expertos, puede ser considerada y aceptada como una especie excepcional de literatura, ya que, en el seno de la literatura o del sistema meta, se adapta a la identidad que presentan los documentos producidos por dicho contexto y se adapta a

los modelos y a las directrices que dirigen la estructuración de obras literarias en el idioma empleado en esa cultura (Lambert 2006: 55-56).

Tomando en consideración todas estas circunstancias, concluimos que la redacción de un texto literario confeccionado mediante un proceso de traslación exige a los profesionales ciertas habilidades, tales como un gran dominio lingüístico de ambos códigos involucrados en una traducción de esta clase junto con aptitudes creativas notables, necesarias para construir textos meta que destaquen tanto en el marco de la competencia traductológica como en la parcela de la destreza literaria y retórica (Hurtado Albir 2004: 63; Moreno Hernández, en Gonzalo García y García Yebra 2005: 23-29).

2. La traducción de neologismos y la ciencia ficción.

Dada la gran carga neológica atribuida por el autor a esta obra con el objetivo de estructurar una realidad temporal, espacial y conceptual novedosa y alejada en gran medida del mundo en el que se sitúan los lectores, resulta interesante para este estudio el examen de algunos de los mecanismos de análisis y trasvase de esta clase de términos en el marco de un trabajo de traducción.

La necesidad de poner en práctica la lexicogénesis deriva, generalmente, de la inexistencia de términos equivalentes u originales en un idioma preciso, por lo que se hace necesaria, en un escenario de traslación lingüística entre dos sistemas dispares, la aplicación de los medios de traducción por parte de un profesional para conformar o localizar un término en la nueva lengua que resulte eficaz, recurriendo en múltiples ocasiones a los préstamos y a los calcos (Álvarez 2013: 156).

Sin embargo, en este caso, al tratarse de neologismos completa o parcialmente ficticios creados por la mente de un autor para materializar un universo propio y dividido del mundo cotidiano en el que se localizan las personas que reciben esta obra, estos procedimientos no resultan adecuados, puesto que no se dispone de referencias que permitan encontrar equivalentes para los términos en cuestión y el profesional solo dispone de la información ofrecida en la novela para estructurar los nuevos vocablos en la lengua de destino, para lo que deberá basarse en los datos que circundan a un término de esta índole, en su estructura formal y en su contenido semántico.

3. La traducción científico-técnica y la ciencia ficción

Tomando en consideración que la gran mayoría de los términos desarrollados por Bradbury en esta novela son de naturaleza científica, técnica y tecnológica, resulta conveniente estudiar las estrategias de las que puede hacer uso un traductor para enfrentarse a un encargo así.

La traducción científico-técnica está relacionada, predominantemente, con los textos de índole tecnológica o que están vinculados al campo de las ciencias en su vertiente aplicada y práctica y no se asocia a entornos de especialidad alternativos únicamente por el hecho de que empleen una terminología específica y alejada del léxico cotidiano (Byrne 2006: 1-3).

La tarea de los traductores durante la realización de la transferencia de términos científico-técnicos es la creación de un equivalente que sea accesible por parte del lector y que muestre miméticamente todas las particularidades que contiene en el idioma original, principalmente los aspectos referidos a la construcción de las voces en el nuevo idioma, y que cumpla completamente los objetivos que posee el texto primigenio en el nuevo contexto lingüístico y cultural.

Habría que prestar atención al factor que diferencia fundamentalmente la traducción de términos reales y los que muestran la naturaleza especial proporcionada por Bradbury: el refinamiento propio de cualquier escrito literario, el cual provoca que sea necesario fabricar un contenedor lingüístico que no solo se adapte a las reglas y convenciones de la lengua de destino, sino que, además, resulte atractivo para los lectores y que mantenga la personalidad y la voluntad expresiva y sugestiva que le insufló el autor, circunstancia que dificulta en extremo la traslación de esta clase de términos en este contexto.

4. La literatura de ciencia ficción y la traducción

Una de las principales particularidades que produce la importancia de la literatura de ciencia ficción es el planteamiento de hipótesis o alternativas respecto de lo que vemos en nuestro mundo basadas sobre una infraestructura teórica formada por criterios científicos contrastables en un grado muy elevado.

Una de sus definiciones más aceptadas en el mundo académico y literario es la que presentó uno de los autores más influyentes de este sector literario, Isaac Asimov, quien asegura que este género constituye «la

rama de la literatura que estudia la respuesta humana a los cambios de la ciencia y la tecnología» (cit. Barceló 1998: en línea).

Además de a Isaac Asimov y a Ray Bradbury, dentro de este campo podemos citar a insignes autores como Herbert George Wells, Arthur Charles Clarke, Robert Anson Heinlein, Philip Kindred Dick, Stanisław Lem o Frank Herbert, quienes contribuyeron con sus escritos a materializar y solidificar lapídeamente este género.

Como ya se ha apuntado, uno de sus rasgos más destacables es su considerable complejidad, consecuencia del hecho de que, a menudo, los autores incorporan un componente científico-técnico destinado al reforzamiento de sus argumentos, materializado en su carga conceptual y narrativa y, concretamente, en la selección léxica introducida en las obras, la cual en ocasiones posee una naturaleza neológica debido a que se pretenden confeccionar realidades tecnológicas o biológicas novedosas y personales para estructurar sus tramas.

Todo ello representa un reto notable para los traductores que se enfrenten a la tarea de trasladar lingüísticamente estas obras, pues a la esencia literaria, caracterizada por un uso estético del lenguaje, por la sofisticación de su redacción y por su afán de crear realidades ficticias, debemos añadirle los cimientos científicos que presenta una gran cantidad de estas creaciones, a menudo interrelacionadas con elementos fantásticos que provocan un aumento de su complicación y exigen una mayor cantidad de investigación y comprensión a los responsables de su transposición.

5. Ray Bradbury y *Fahrenheit 451*

El célebre escritor Ray Bradbury vino al mundo el 22 de agosto de 1920 en Waukegan (Illinois). Legó a las generaciones futuras una ingente producción literaria, dentro de la que destacan obras como *Crónicas marcianas* (publicada en 1950), *El hombre ilustrado* (presentada en 1951) y la novela sobre la que se centra este estudio, *Fahrenheit 451*, de 1953 (Bradbury 2012a: 4).

Este escrito cuenta la historia de Guy Montag, miembro del cuerpo de bomberos, quienes, en la época en la que transcurre la acción de esta obra, ya no se dedican a la extinción de incendios, sino a su provocación con un objetivo claro: la eliminación censora de la literatura y de cualquier libro a causa de los efectos potencialmente perniciosos que pueden provocar en la mente de la población.

Bradbury consiguió alcanzar notoriedad en multitud de campos adicionales del mundo de la literatura, como el género fantástico o la poesía, aunque algunos teóricos de este mundo específico siguen aplicándole el apelativo de *uncrowned king of science fiction writers* (Eller y Touponce 2004: 1-2).

Finalmente, su vida se apagó el 5 de junio de 2012 en Los Ángeles, fecha en la que desapareció del planeta una de las imaginaciones más potentes y profundas de los siglos XX y XXI (Bradbury 2012a: 4).

6. Análisis de los neologismos científico-técnicos presents en *Fahrenheit 451*

A continuación, se incluye el análisis de la obra estudiada, que está compuesto por el examen del contenido léxico-semántico científico-técnico y neológico que podemos encontrar en la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.

Para llevar a término esta investigación de la forma más detallada posible, se ha empleado la edición original de esta novela editada por HarperCollins Publishers en 2008 y las traducciones existentes a la lengua española, una perteneciente a la editorial Plaza & Janés, publicada en 1996 y realizada por Alfredo Crespo; la segunda proveniente de la editorial Debolsillo comercializada en 2012, que contiene una revisión de la traducción anterior de Alfredo Crespo; y la tercera procedente de Ediciones Minotauro, presentada al público en 2012 y confeccionada por Francisco Abelenda, pseudónimo de Francisco Porrúa.

Alfredo Crespo y Francisco Abelenda poseen numerosas obras en sus bibliografías profesionales y algunas de ellas no se circunscriben exclusivamente al género de la ciencia ficción: el primero de ellos ha traducido obras como *Obras selectas* de Erle Stanley Gardner o *El secuestro Litmore* de Henry Wade, entre otras, mientras que el segundo de ellos ha realizado la traslación de, por ejemplo, *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury o *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien (UNESCO 2013).

Los conceptos analizados aparecen acompañados de la página en la que puede encontrarse cada ejemplo en cada idioma, seguidos de la explicación de la problemática que les afecta y de la comparación entre las diversas versiones de traducción estudiadas, disposición tendente a la facilitación de la asimilación de sus singularidades y de su estudio individualizado y analíticamente detallado y exhaustivo.

En la página 10 del TO encontramos el primer segmento de la novela que ofrece diversos puntos de análisis: el texto original ofrece la oración [õ] *the silent, air-propelled train slid soundlessly down its lubricated flue in the earth and let him out with a great puff of warm air [õ]*. En ella observamos el término neológico *air-propelled train*, medio de transporte ficticio procedente del universo literario de la novela.

La versión traducida de este componente lingüístico novedoso ofrecida por Alfredo Crespo se sitúa en la página 14 de su TM: «[õ] el silencioso tren, propulsado por aire, se deslizaba por su conducto lubricado bajo tierra y lo soltaba con un gran ¡puf! de aire caliente [õ]», en el que vemos que esta construcción ha sido traducida como «tren, propulsado por aire».

En lugar de crear un significante técnico para este concepto se ha optado por emplear una descripción para transmitir su contenido a los receptores meta. Esta posibilidad permite recoger toda la carga de este término, pero prescinde de la creación de un neologismo en la lengua española y de la representación lingüística de las intenciones de Bradbury al idear esta realidad específica de su cultura imaginaria.

Francisco Abelenda ofrece, en la página 14, el equivalente «tren neumático», propuesta que combina el carácter eminentemente técnico de esta denominación en su apariencia lingüística original con la posibilidad de confección de un neologismo en la lengua española.

En la página 16 del TO, encontramos otro ejemplo de neologismo creado a partir de un componente real: se trata del término *jet cars*, insertado en esta oración: *Have you ever watched the jet cars racing on the boulevards down that way?*

Este elemento tecnológico está localizado en la página 18 de la edición presentada por Alfredo Crespo y adopta la forma meta «coches retropropulsados», propuesta en la que el traductor ha sido capaz de construir un equivalente que muestra una notable esencia técnica y que permite transferir de una manera total el bagaje semántico y neológico atribuido por el autor al término originario.

La edición de Francisco Abelenda recoge en la página 19 una alternativa totalmente distinta: la oración «¿Ha visto alguna vez los coches de turbinas que pasan por esta avenida?» nos presenta el equivalente «coches de turbinas», propuesta en la que el traductor ha realizado un ejercicio de reflexión adicional que ha originado el empleo de este término neológico en su traducción que, empero, no se ciñe completamente a su versión original.

En la página 17 del TO podemos ver la oración *He put his hand into the glove-hole of his front door and let it know his touch*, en la que vemos el término *glove-hole*. Este componente léxico ha provocado la creación de diversas alternativas de traducción en las versiones meta estudiadas en este análisis.

En el texto de Alfredo Crespo, este vocablo adopta la apariencia léxica «agujero con forma de guante», localizable en la página 20, opción que posee una simetría destacada con respecto al término original y que conserva la totalidad de la carga semántica que le atribuyó el autor en el escrito primigenio, aunque elimina su carácter neológico y científico-técnico.

Por su parte, Francisco Abelenda propone, en la página 21 de su TM, una interpretación desemejante con respecto a la expuesta previamente: el traductor ha diseñado el término neológico meta «guante-cerradura», que se centra en la extracción del significado y de las probables funciones de este artilugio en el universo de la novela para construir un equivalente acertado que explicita su objetivo en la creación de Bradbury.

La versión original de la novela contiene, en la página 20, diversos neologismos que resultan cruciales para llegar a alcanzar un conocimiento íntegro de la novela y que permiten al autor estructurar convincente y sólidamente su nuevo cosmos literario y su cultura ficticia.

Es posible detectarlos en la siguiente oración: *And in her ears the little Seashells, the thimble radios tamped tight, and an electronic ocean of sound, of music and talk [õ]*.

Se trata de las realidades ficticias denominadas *Seashells* y *thimble radios*, dispositivos electrónicos minúsculos que muestran las facultades esgrimidas por las radios reales.

Las voces elegidas para transferir esta realidad a la lengua española, en la versión de Alfredo Crespo, son, en el caso de *Seashells*, «conchas» y «radios como dedos» para *thimble radios*, localizadas en la página 22. En lo concerniente a la primera opción, esta emana de una traslación directa carente de la búsqueda de una alternativa de traducción que permita mostrar al nuevo público su notoriedad para este escrito.

Respecto del segundo equivalente, «radios como dedos», resulta adecuado para este contexto, pues contiene el sentido íntegro del término original y permite a los lectores comprender, además, la carga metafórica que contiene para construir una imagen mental robusta y visualizar esta noción totalmente.

Francisco Abelenda, en su texto meta, expone alternativas de traducción para estas realidades originales de Ray Bradbury en la página 23 de su versión: en la oración «Y en las orejas, muy adentro, los caracolitos, las radios de dedal, y un océano electrónico de sonido, música y charla [õ]», podemos encontrar las opciones «caracolitos» para *Seashells* y «radios de dedal» para *thimble radios*.

En lo referente al primer equivalente, es evidente que el traductor quiso realizar una asociación entre los objetos a los que hace referencia metafóricamente el sustantivo inglés *seashell* y el sustantivo español «caracolito», modificando, sin embargo, el significado originario de la voz en cuestión.

En el caso del segundo término, el traductor tampoco ha creado un componente neológico apropiado en la lengua española para *thimble radios*, proporcionando un concepto que no es perfectamente comprensible por los receptores de la novela meta.

En la página 30 del TO se incluye la siguiente oración: *How long you figure before we save up and get the fourth wall torn out and a fourth wall-TV put in?* Esta contiene el componente lingüístico *wall-TV*, otro de los artefactos futuristas imaginados por Bradbury.

La versión meta de Alfredo Crespo para este vocablo se encuentra insertada en la página 30: «¿Cuánto crees que tardaremos ahora para poder sustituir esa pared por otra con televisión?».

El traductor ha empleado la técnica de traducción conocida como elisión, de acuerdo con la categorización realizada por Hurtado Albir (2004: 258-260), para transmitir este término, pues ha eliminado en su texto la lexía *wall*, que aparecía en dos ocasiones, factor que provoca consiguientemente que no aparezca una palabra completa para la realidad denominada *wall-TV*, aunque se puede deducir que constituiría el término «pared con televisión», el cual resulta aceptable para comprender su significado.

La única modificación que recoge la edición revisada de la traducción reside en la sustitución de un sustantivo: en la página 33 encontramos la oración «¿Cuánto crees que tardaremos para sustituir esa pared por otra con televisor?», en la que vemos que se ha reemplazado la voz «televisión» por «televisor», la cual puede ser incluso más específica que la opción anterior.

El texto de Francisco Abelenda contiene la siguiente oración en la página 32: «¿Cuánto tiempo pasará, te parece, antes que podamos ahorrar y echar abajo la otra pared y poner una nueva de TV?».

Aquí podemos ver que se ha aplicado de nuevo la elisión para aligerar la redacción de la oración, aunque se puede extraer el término «pared de TV» de este pasaje como alternativa para la denominación original *wall-TV*.

En la página 22 del TO aparece por primera vez la realidad original *jet-bombs* creada por Bradbury, muestra de la novedosa, avanzada y mortífera capacidad armamentística de la que hacen gala las naciones futuristas de la obra.

La edición publicada por Alfredo Crespo ofrece su propuesta para este término en la página 23. En la oración «Las bombas cohetes siguieron pasando, pasando, una, dos, una, dos, seis de ellas [õ]». En ella vemos que el traductor ha decidido configurar este equivalente como «bombas cohetes». Desde el punto de vista sintáctico, la construcción «bombas cohetes» resulta inadecuada, pues se debería redactar esta clase de construcciones manteniendo el segundo componente invariable, por lo que la forma correcta de escribir este término sería «bombas cohete».

En la edición revisada de esta traducción se lleva a término una traslación alternativa errónea de este elemento de la novela original: en la página 26 encontramos la oración «Los bombarderos a reacción siguieron pasando, uno, dos, uno, dos, seis de ellos [õ]», en la que *jet-bombs* aparece traducido como «bombarderos a reacción», falso sentido que modifica de manera importante el contenido original de la obra de Bradbury al alterar su naturaleza y que llega a mutar incluso algunos componentes de la trama, que será comprendida alternativamente por los receptores.

En el caso de la versión propuesta por Francisco Abelenda, también aparecen problemas respecto de la traducción del término *jet-bombs* en la página 25. El traductor ofrece el equivalente «bombarderos de reacción» en este caso, lo que constituye, de nuevo, un falso sentido, pues se ha trasladado el vocablo *bombs* con el significado de «bombardero» a la lengua meta, confusión derivada de su similitud con la palabra *bomber*.

En la página 26 del TO encontramos un ejemplo de creación de una clase de medicamentos que muestran la inmensa capacidad de invención de la que dispone Ray Bradbury para crear conceptos que se extienden a múltiples dimensiones. El término en cuestión es *contra-sedative*, incluido en la siguiente oración: *Keep her quiet. We got a contra-sedative in her. She'd wake up hungry.*

En la edición de Alfredo Crespo, es traducido como «antisedante» en la página 26, opción adecuada que no hace uso del guión para encadenar los significantes que muestra el original y que contiene toda la información atribuida por Bradbury originariamente a su concepto literario y especializado.

Francisco Abelenda nos transmite una alternativa diferente en la página 27 en esta oración: «Déjela tranquila. Le hemos dado un antisedativo. Se despertará con hambre». Observamos que el traductor ha utilizado la denominación «antisedativo», inadecuada en este contexto debido al factor de que se trata de una derivación de «sedativo», palabra que representa gramaticalmente un adjetivo en el entorno científico-técnico del que procede (esto es, la medicina) y, adicionalmente, conforma un calco léxico de la lengua inglesa.

En la página 43 del TO aparecen dos ejemplos más de creaciones tecnológicas futuristas creadas por Bradbury para otorgarle un carácter distante a su obra. En este fragmento nos referimos a los términos *joke-boxes* y *musical wall*. El primer vocablo es claramente un juego de palabras desarrollado por el autor con la voz real *jukeboxes*.

El texto realizado por Alfredo Crespo contiene los equivalentes para estos dos conceptos en la página 40, insertados en la siguiente frase: «Y en los cafés, la mayoría de las veces funcionan las máquinas de chistes, siempre los mismos, o la pared musical encendida [õ]».

En este caso, la apariencia lingüística de llegada «máquinas de chistes» y «pared musical» es eficaz, pues recoge el sentido íntegro de los vocablos originales y los muestra a los lectores españoles con una envoltura adecuada.

Francisco Abelenda muestra soluciones tanto dispares como similares para el ofrecimiento de estos vocablos neológicos en la página 43 de su texto meta: «[õ] en los cafés, hacen funcionar los gramófonos automáticos de chistes, y escuchan chistes viejos, o encienden la pared musical [õ]». Aquí podemos ver que el traductor ha optado por emplear los términos tecnológicos «gramófonos automáticos de chistes» para *joke-boxes* y «pared musical» para *musical wall*.

La primera elección dista considerablemente de la alternativa planteada por el traductor del primer TM analizado, pues, al contrario que en el caso anterior, le ha conferido una naturaleza técnica y una sofisticación superior a la del primer término, el cual se reduce a una generalización de su significado para trasladarlo al nuevo idioma. Por su parte, la segunda denominación representa la misma propuesta de traducción, coincidencia

debida, probablemente, a la simplicidad de la estructura de su significante y de la reducida profundidad de su significado.

En la página 102 detectamos nuevos ejemplos de lenguaje técnico creado por Bradbury para ser utilizados como cimientos de su nuevo mundo literario. Nos referimos a los términos *vacuum-underground* y *suction train*, ejemplos de instalaciones y de medios de transporte futuristas.

La página 88 de la versión mostrada por Alfredo Crespo recoge estos dos casos y plantea las siguientes propuestas de traducción: el vocablo *vacuum-underground* aparece como «%Metro+ neumático», mientras que *suction train* adopta la forma lingüística «%Metro+».

Sorprende, en el primer caso, la adición de las comillas al término «Metro», las cuales no resultan necesarias en absoluto, ya que la versión original no muestra este elemento tipográfico, aunque no supone un perjuicio para la comprensión del texto por parte de los receptores meta.

En cambio, en el caso de *suction train* se ha producido una simplificación considerable de la profundidad conceptual de este término a causa de la utilización del equivalente «%Metro+», producto de una generalización que no reproduce de una manera completa la carga semántica que aportó el autor a su voz originaria.

Podemos percibir en la página 92 de la edición revisada de Debolsillo que la adición innecesaria de las comillas a la palabra «Metro» ha sido elidida correctamente por el traductor, aunque la simplificación de los términos se mantiene inamovible en este texto meta, tara notable para la transmisión procedente de la información que Ray Bradbury diseñó para su obra literaria y que no consigue alcanzar conceptualmente a los lectores de la versión española de la obra.

Francisco Abelenda plantea sus propias conclusiones a través de la redacción personal de sus equivalentes neológicos: en la página 94 encontramos los términos «tubo neumático» y «tren de succión».

El primero de ellos constituye una traslación adecuada de la carga conceptual de la denominación original mediante el uso del adjetivo «neumático», aunque ofrece una alternativa simplificada de la voz *underground* a través del uso de la propuesta «tubo», extracción excesivamente superficial de las singularidades de este medio de comunicación urbano en la traducción de la obra, que, sin embargo, puede deberse al conocimiento del empleo coloquial de la palabra *tube* como sinónimo de «metro» en el Reino Unido.

De forma concreta, la versión «tren de succión» constituye una propuesta mucho más acertada que la ofrecida por el traductor Alfredo Crespo gracias al mantenimiento de las atribuciones conceptuales realizadas por Ray Bradbury.

En la página 119 de la versión original de la novela, Ray Bradbury nos muestra una máquina propia del mundo que inventó y en el que tiene lugar la historia de la novela que posee un marcado carácter profético: en la oración [õ] *he had visited the bank which was open all night and every night with robot tellers in attendance* [õ] descubrimos su visión de los modernos cajeros automáticos, los cuales poseían en su mente una marcada naturaleza robótica en vez de digital.

El equivalente de esta voz diseñado por el traductor Alfredo Crespo adopta la forma «cajeros automáticos» (página 102), el cual no posee la totalidad del contenido que Bradbury aportó al vocablo de origen al eliminar el componente robótico y futurista de este término meta y acercarlo excesivamente a los dispositivos que podemos encontrar en nuestro contexto temporal inmediato. Como alternativa, podría configurarse como «cajeros robot».

Francisco Abelenda ha optado por una solución dispar: en la oración «[õ] había ido al banco que permanecía abierto toda la noche y todas las noches, atendido por empleados robots [õ]» (página 110) vemos que se ha preferido mantener la referencia léxica *teller* en el equivalente en la lengua española, trasladándolo directamente junto con el adjetivo «robots» para transmitir la voluntad de crear un elemento físico novedoso en la novela de Ray Bradbury, alternativa que respeta más adecuadamente el carácter original de este término.

No obstante, su redacción no resulta adecuada, puesto que, desde una perspectiva sintáctica, el segundo elemento debe permanecer invariable en esta clase de construcciones y adquirir la forma «empleados robot».

Conclusiones

El ámbito de la ciencia ficción conforma un segmento de la literatura fascinante en el que la traducción alberga unas atribuciones y unas necesidades extremadamente exigentes relacionadas con su profundidad temática y la utilización de un lenguaje personal y complejo, lo que supone que los traductores deberán adaptarse a las particularidades de cada composición de una forma mucho más amplia que en el caso de otras obras

para proporcionar a los lectores meta una producción digna de admiración literaria.

En los ejemplos extraídos para la construcción de este estudio podemos percibir que las estrategias empleadas por los traductores para trasladar hasta la lengua española el contenido científico-técnico, especialmente aquel elaborado por Bradbury, difieren considerablemente en lo referente a sus objetivos y sus acciones sobre el contenido primigenio de la novela, puesto que vemos que, en ocasiones, el carácter técnico de los términos es mantenido, mientras que en otras es reducido mediante recursos como la reformulación y la utilización de equivalentes generales que no permiten contemplar de un modo total su complejidad en la lengua meta.

No obstante, en la mayoría de las ocasiones los propósitos comunicativos de la traducción se cumplen eficazmente y los receptores pueden asimilar los datos que Bradbury pretendía transmitirles a través de sus creaciones científico-técnicas y tecnológicas al recurrir a la versión traducida de *Fahrenheit 451*.

La obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury constituye un ejemplo excelso para la investigación de la traducción literaria en la esfera de la ciencia ficción, ya que constituye uno de los textos insignia de este género y hace posible estudiar todas las peculiaridades de este tipo de literatura gracias a su elaboración lingüística y temática y a la edificación de una trama absorbente e increíblemente profunda en la que se contemplan muchas de las vertientes de la personalidad de estas obras literarias, tales como el empleo de un lenguaje intrincado, la construcción de mundos nuevos y la transmisión de mensajes proféticos y absolutamente plausibles.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Borge, S. (2002). Los neologismos en la traducción científico-técnica. En: I Congreso Internacional «El español, lengua de traducción». Almagro, 2002. Madrid: Centro Virtual Cervantes, pp. 156-164.
- Barceló, M. (1998). Ciencia, divulgación científica y ciencia ficción. Quark: Ciencia, medicina, comunicación y cultura, 11, en línea.
- Bradbury, R. (1996). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (2008). *Fahrenheit 451*. Reino Unido: HarperCollins Publishers.
 - (2012). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Debolsillo.
 - (2012). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Minotauro.
- Byrne, J. (2006). *Technical Translation: Usability Strategies for Translating Technical Documentation*. Nueva York: Springer.

- Eller, J. R. y Touponce, W. F. (2004). *Ray Bradbury: The Life of Fiction*. Ohio: Kent State University Press.
- Gonzalo García, C. y García Yebra, V. (Eds.). (2005). *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid: Arco/Libros, S. L.
- Hurtado Albir, A. (2004). *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Lambert, J. (2006). *Functional Approaches to Culture and Translation. Selected Papers by José Lambert*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Group.
- Szymyslik, R. (2012). *Explorar lo siniestro: análisis traductológico-contrastivo de obras de Edgar Allan Poe y Howard Philips Lovecraft*. Trabajo no publicado.
- UNESCO (2013). *Index Translationum* [En línea]. Disponible en: <http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html> [Consulta: 9 de septiembre de 2013].

