

Horacio Quiroga  
y  
Los Cuentos de la Selva

Primera traducción de "La abeja haragana" al neerlandés según criterios  
narratológicos y traductológicos

## Índice

### Capítulo 1 – Introducción y método

1.1 El motivo .....	5
1.2 El método.....	5
1.3 La estructura.....	6
- Capítulo 2.....	6
- Capítulo 3.....	7
- Capítulo 4.....	7
- Capítulo 5.....	8

### Capítulo 2 – El texto y la literatura

2.1 Un breve análisis del texto.....	9
2.1.1 Los rasgos en el nivel del cuento.....	9
2.1.2 Los rasgos en el nivel de la frase.....	10
2.1.3 Los rasgos en el nivel de la palabra.....	11
2.2 La literatura.....	12
2.2.1 Peter Newmark – A textbook of translation & Approaches to translation.....	12
2.2.2 Horacio Quiroga – El Decálogo del Perfecto Cuentista .....	14
2.2.3 Andrew Chesterman – Estrategias de traducción: una clasificación.....	16
2.2.4 Diederik Grit – La traducción de realia.....	18
2.2.5 Radekundis Stolze – Translating for children: world view of pedagogics?.....	21
2.2.6 Paula Rossi – Translated and Adapted: the influence of time on translation.....	23
2.2.7 Emer O’Sullivan – Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children’s Literature.....	25

### Capítulo 3 – El análisis

3.1 El análisis metalingüístico.....	31
3.1.1 La intención del autor.....	31
3.1.2 El estilo del texto.....	32
- El estilo descriptivo .....	32
- La discusión.....	33
- El diálogo.....	33
- El estilo narrativo .....	34

<b>3.2</b> El análisis lingüístico.....	35
<b>3.2.1</b> Los rasgos característicos en el nivel del texto.....	35
a) Las reiteraciones:.....	35
1) - en un espacio breve.....	35
2) - construida más largamente.....	36
3) - a lo largo del texto.....	37
b) El uso de palabras en relación con los personajes.....	39
c) La construcción de nombres propios .....	39
d) El papel del narrador .....	40
<b>3.2.2</b> Los rasgos característicos en el nivel la frase .....	41
a) Las expresiones idiomáticas .....	41
b) Las metáforas .....	43
<b>3.2.3</b> Los rasgos característicos en el nivel de la palabra.....	45
a) La falta de adjetivos .....	45
b) Los sinónimos referenciales .....	45
c) Los elementos geográficos .....	46

## **Capítulo 4 – Las soluciones**

<b>4.1</b> Los problemas de traducción en el nivel del texto .....	48
a) Las reiteraciones.....	48
1) - en un espacio breve .....	48
2) - construida más largamente .....	49
3) - a lo largo del texto .....	50
b) El uso de palabras en relación con los personajes.....	52
c) El papel del narrador.....	54
<b>4.2</b> Los problemas de traducción en el nivel de la frase.....	55
a) Las expresiones idiomáticas.....	55
b) Las metáforas.....	57
<b>4.3</b> Problemas de traducción en el nivel de la palabra.....	60
a) Los sinónimos referenciales.....	60

b) La construcción de nombres propios.....	62
c) Los elementos geográficos.....	63

## **Capítulo 5 – Las conclusiones**

<b>5.1</b> La estrategia y el nivel del problema de traducción.....	69
<b>5.1.1</b> El nivel del texto .....	69
<b>5.1.2</b> El nivel de la frase.....	70
<b>5.1.3</b> El nivel de la palabra.....	70
<b>5.2</b> La relación entre la estrategia y el rasgo del texto.....	70
<b>5.2.1</b> Las reiteraciones.....	70
<b>5.2.2</b> Las palabras en relación con el personaje.....	71
<b>5.2.3</b> El papel del narrador.....	71
<b>5.2.4</b> Las expresiones idiomáticas.....	71
<b>5.2.5</b> Las metáforas.....	71
<b>5.2.6</b> Los sinónimos referenciales.....	72
<b>5.2.7</b> Los nombres propios.....	72
<b>5.2.8</b> Los elementos geográficos.....	72
<b>5.3</b> La conclusión general.....	73

## **Apéndices**

- El texto original.....	75
- La traducción.....	82

<b>Bibliografía</b> .....	90
---------------------------	----

## Capítulo 1 – Introducción y método

### § 1.1 El motivo de la investigación

La primera vez que leí uno de los relatos de *Cuentos de la Selva*, inmediatamente me llamó la atención el estilo aparentemente fácil y sencillo, el tema de la selva, los elementos realistas y los fantásticos y la vaguedad alrededor del público meta (¿A quién se dirige el autor? ¿A adultos o a niños?).

Al contrario de muchos autores, Quiroga formuló los motivos de su estilo muy claramente en El Decálogo del Perfecto Cuentista, lo cual discutiré más adelante.

En muchos casos la vaguedad de los motivos del escritor es causa de una discusión elaborada y ofrece materia de investigación suficiente para realizar varias tesis sobre su literatura, sin poder llegar a una conclusión clara, ya que cada investigador tiene otro punto de vista y otras opiniones que quiere apoyar por medio de la investigación.

Las investigaciones de la obra cuentista de Horacio Quiroga son pocas, y, en muchos casos, breves, ya que no existe tanta discusión sobre su estilo y sus ideas fundamentales. Pero esta claridad de motivos forma una base muy fuerte para investigar los problemas de traducción causados por el estilo de Quiroga: sus razones ya están formuladas muy claramente, así que se puede determinar más precisamente la causa de los problemas de traducción en su obra.

Ya que no existe traducción de *Cuentos de la Selva* en neerlandés, voy a determinar e investigar la cantidad supérflua de información de fondo de Quiroga, para poder hacer una traducción apta y bien pensada.

El objetivo de esta investigación será: encontrar una estrategia de traducción para enfrentar los problemas de traducción típicos para *La abeja haragana*.

### § 1.2 El método

Para poder investigar este texto y su traducción, se debe formular algunas preguntas de investigación. La pregunta principal es: ¿Qué problemas de traducción causa el estilo de Horacio Quiroga en los *Cuentos de la Selva*, y cómo se los resuelve?

Pero primero, se debe tomar algunos pasos intermedios antes de poder llegar a una conclusión para la pregunta principal.

En primera instancia, se debe definir cuál es exactamente el estilo característico de *La abeja haragana*: ¿cuáles son los rasgos característicos del texto? Después, se debe obtener más información de fondo e información sobre los motivos del autor para utilizar los rasgos mencionados: para poner los rasgos en su contexto pragmático, se tiene que

analizar los motivos del autor. Los rasgos característicos son la realización de las ideas sobre literatura del autor. Se debe preguntar:

¿De dónde vienen estos rasgos característicos? ¿Porqué utiliza estos rasgos y no utiliza otros? En breve, ¿para qué sirven estos rasgos?

Después de haber establecido en qué consiste el estilo del texto, se debe analizar las consecuencias de los rasgos del texto: ¿A qué problemas de traducción llevan? Esa parte de la tesis tratará los límites de la lengua y la cultura y los cambios lingüísticos que implican esos límites en la traducción.

Luego, se debe inventarizar qué medios se necesita para enfrentarse con la traducción: ¿Qué recursos para resolver estos problemas ofrece la literatura? En esa parte de la tesis las estrategias de Chesterman serán el objeto principal, además de las de la literatura ya discutida en el capítulo 2. Eligiré las soluciones y estrategias más aptas en los diferentes casos y niveles de la traducción.

Un análisis sobre cuál estrategia lleva a las traducciones más aptas sigue, en el cual investigaré las preguntas: ¿cuál estrategia de traducción funciona en el caso de cuál tipo de problema de traducción? ¿se ve consistencia en la relación entre el problema y la estrategia que lleva a la solución más apta?

A base de ese análisis espero poder hacer conclusiones y dar la respuesta a la pregunta principal.

## **§ 1.3 La estructura**

### **Capítulo 2**

Las preguntas de investigación se discuten en los diferentes capítulos de la tesis, pero antes de tratar las preguntas se debe hacer algunos trabajos preparatorios. En el capítulo 2 voy a hacer un breve análisis en cuanto a los rasgos característicos del texto para tener una idea de qué tipo de rasgos y problemas se trata. También voy a categorizar los rasgos del texto en diferentes niveles en el texto: una estructura que también utilizaré adelante en el análisis elaborado de los rasgos característicos y los problemas de traducción en el capítulo 3 y 4 respectivamente. Trataré los rasgos en el nivel del texto, en el nivel de la frase y en el nivel de la palabra. De este modo se ve la gama de los diferentes recursos utilizados por Quiroga, tanto en el nivel macro (el texto completo) como en el nivel micro (las palabras).

Después, haré un resumen de la literatura que utilizaré en la investigación: ¿Qué recursos necesito para describir y analizar los rasgos característicos del cuento y qué necesito para resolver los problemas de traducción que se originan de estos rasgos?

### Capítulo 3

La pregunta central del capítulo 3 es: ¿Qué recursos utiliza Quiroga y por qué? Esta pregunta implica un resumen de los característicos estilísticos de *La abeja haragana* y un análisis de la información de fondo y metalingüística.

Antes de poder analizar las características del texto a fondo, se debe describir las diferentes categorías de características. Por eso, definiré algunos tipos de rasgos que se ven en *La abeja haragana*, y qué comprenden esas categorías, como, por ejemplo, las metáforas, las expresiones idiomáticas, etc. Se seleccionaron las categorías a base de los rasgos textuales señalados por Newmark<sup>1</sup>.

Después, investigaré los rasgos característicos más a fondo: ¿cuáles rasgos se ven en el nivel del texto, de la frase y de la palabra? ¿Cómo están contruidos los rasgos en los diferentes niveles?

Antes de poder relacionar las características a los motivos del autor para utilizar estos rasgos, haré un breve análisis metalingüístico, a fin de obtener más información sobre la intención del autor, el estilo del texto y las funciones del texto. Este paso en la investigación es necesario para definir de dónde vienen los rasgos característicos y por qué utiliza Quiroga estos rasgos y no utiliza otros, o sea: ¿Qué quería realizar Quiroga con el uso de estos rasgos?

### Capítulo 4

En el capítulo 4 hablaré de los problemas de traducción relevantes, pero primero se debe preguntarse: ¿A qué problemas de traducción llevan las características?

Depués, investigaré las estrategias para resolverlos a base de literatura relevante: ¿Qué recursos para resolver los problemas ofrece la literatura?

Luego aplicaré las estrategias de traducción formuladas en el artículo de Andrew Chesterman<sup>2</sup> y investigaré en qué nivel de problema de traducción se puede aplicarlas.

Utilizaré principalmente las estrategias de Chesterman, ya que forman una base estructurada en diferentes niveles lingüísticos del texto: el nivel gramatical, el nivel sintáctico y el nivel pragmático.

---

<sup>1</sup> Newmark, P.; *A textbook of translation*; New York: Prentice-Hall International, 1988

<sup>2</sup> Chesterman, A.; "Vertaalstrategieën, een classificatie" in: Naaijkens et al, *Denken over vertalen*. Nijmegen: Vantilt 2004, p. 243-262

Mantendré la estructura de la exposición de los rasgos característicos del capítulo 3: primero discutiré los problemas y las estrategias para resolverlos en el nivel del texto, después en el nivel de la frase y al final en el nivel de la palabra.

## **Capítulo 5**

Después de ese análisis determinaré si existe consistencia en las estrategias utilizadas y el problema de traducción y espero llegar a una conclusión sobre qué estrategia lleva a una solución apta en la mayoría de los casos descritos dentro del nivel del problema.

¿cuál estrategia de traducción funciona en cuál tipo de problema de traducción?

¿se ve consistencia en la relación entre el problema y la estrategia que lleva a la solución más apta?



## Capítulo 2 – El texto y la literatura

En esta parte de la tesis, elaboraré el trabajo preliminar, antes de empezar la investigación y el análisis. Empezaré con un breve análisis del texto y después discutiré la literatura que utilizaré para la investigación.

### § 2.1 Un breve análisis del texto

Para establecer los rasgos salientes del cuento, haré un breve análisis del texto original para obtener una primera impresión del texto: ¿Qué rasgos se destacan en el estilo de Quiroga? ¿A qué tipo de problemas llevan esos rasgos? ¿Qué literatura necesito para resolver esos problemas?

Después, haré una exposición de las teorías que serán utilizadas de Newmark, Chesterman y algunos artículos sobre sujetos específicos<sup>3</sup>, como la traducción de realia y de literatura infantil.

#### § 2.1.1 Los rasgos en el nivel del cuento

Como cada cuento, también *La abeja haragana* muestra una tensión que se construye hacia el desenlace. El cuento empieza con la frase *había una vez* y todo lo que implica, se realiza en el resto de la historia. El cuento trata de una abeja que no tiene ganas de trabajar (el protagonista y su situación). Sus hermanas se disgustan de este comportamiento, la advierten que empiece a trabajar y cuando no cumple su promesa, la excluyen de la colmena. Pues, la abeja tiene que encontrar un lugar donde dormir (el problema). La abeja cae en la cueva de una culebra y a cambio de no ser comida y poder pasar la noche ahí, la abeja tiene que hacer una prueba, y ésta debe ser más linda que la de la culebra. La abeja consigue quedarse en la cueva hasta la mañana (el problema se resuelve), y después de una noche tormentosa vuelve a la colmena muy arrepentida. Desde aquella noche, no hay ninguna abeja que trabaje como la abejita (el desenlace feliz).

Quiroga utiliza un tipo de estructura que subraya el clímax en la historia: utiliza algunas repeticiones a lo largo del cuento. Por ejemplo se ven las frases "no es cuestión de que" y "diciendo eso" varias veces, construyendo una acumulación de tensión hacia el clímax: la expulsión de la abejita.

Otro fenómeno sellante es que Quiroga elige diferentes tipos de palabras en diferentes situaciones y en relación con diferentes personajes. Por ejemplo, la abejita se refiere a

---

<sup>3</sup> <http://www.uta.fi/~trrroi/tranch.htm>; Oittinen, R.; *Translating for children*; New York: Garland Inc., 2000; Grit, D.; "De vertaling van realia" Naaijken et al, *Denken over vertalen*. Nijmegen: Vantilt 2004, p. 279-286

las otras abejas como 'hermanas' por crear compasión para su situación y las llama 'compañeras' cuando quiere enfatizar que trabajará la abejita.

Este narrador refiere al protagonista del cuento como *abeja* una vez y con *abejita* otra vez.

Algunas veces se ve el narrador en el cuento, por lo cual el narrador omnisciente e invisible se vuelve visible, por ejemplo en la frase *y he aquí lo que hizo* (r. 111) y *¿qué había pasado ?* (r. 161).

Quiroga también utiliza el diálogo en el cuento, al lado del narrador omnisciente. Aplica el diálogo sobre todo en el medio del cuento: al principio y al final utiliza más la voz del narrador. Las partes con el diálogo son también las partes en que los problemas del protagonista empiezan, así que parece que Quiroga quería subrayar esa 'realidad del problema' con el estilo directo.

Un aspecto cultural, o tal vez temporal, de todo el texto es la moral del cuento: se debe trabajar si se quiere disfrutar de los privilegios de una sociedad. Y si no se hace su apuesta para el bien común, se le quitan los privilegios.

El autor elaboró la moral de una manera muy ostentativa, quizá porque fuera su objetivo, o quizá porque fuera la manera usual de transmitir el mensaje a un público joven en aquella época: el texto se escribió y se publicó en la segunda década del siglo XX. Esta decena era otra época y simplemente por esta razón se lo escribió para otro público, porque la educación y las escuelas eran diferentes, y el público de aquel tiempo tenía otro marco de referencia lingüístico. El lenguaje refleja el espíritu del tiempo: el tema y las expresiones pueden parecer un poco antiguos o anticuados, aunque en aquella época aparentemente formaron parte del lenguaje coloquial. Esa diferencia cultural y temporal es un problema importante que puede ocurrir en cuentos de una edad de más de 80 años: las ideas culturales y los modales han cambiado a lo largo del tiempo y todo eso puede resultar en una traducción que necesita adaptaciones para no volverse un cuento anticuado en la lengua y cultura, o tal vez mejor, tiempo, meta.

### **§ 2.1.2 Los rasgos en el nivel de la frase**

El cuento *La abeja haragana* empieza con una frase muy conocida en la literatura de niños: *había una vez*. Esa frase señala el principio de una fábula y ya ofrece mucha información sobre lo que sigue: es una cuenta de ficción, en la que pueden ocurrir cosas mágicas y fantásticas. Típicamente, se introducen el protagonista y su situación primero,

habrá un problema con el protagonista, el problema se resuelve y el cuento termina con una frase del tipo "todos vivieron felices y comieron perdices".

También se ven las expresiones *por piedad* (r. 67), *apróntate* (r. 99), *así es* (r. 103), *te conviene* (r. 108), *aceptado* (r. 109) y *te lo juro* (r. 158). Estas expresiones consisten de una o sólo algunas palabras y se ven en las situaciones de diálogo, lo que parece lógico: expresiones idiomáticas son frases y palabras compactas y culturalmente determinadas y transmiten mucha información dentro de poco texto, y por eso, adecuado para lengua hablada.

Al lado de esas expresiones idiomáticas, se ven otra forma de formulación compacta: las metáforas. Una metáfora expresa información fuera del significado literal de la palabras utilizadas, dependiente del contexto. En muchos casos, la metáfora contiene referencias culturales, lingüísticas y/o históricas específicas que no se explican en el texto, pero que serán conocidas con el público.

En la traducción, esas metáforas con toda su información de fondo necesitarán un enfoque diferente para captar y transmitir toda, o por lo menos la mayor, información de la metáfora del texto original.

En este caso, las metáforas describen varias situaciones en el cuento de una manera eufemística o engrosada. Se ven por ejemplo las hipérboles *le parecían montañas* (r. 58), *como un río* (r. 75), *se mataban trabajando* (r. 9), y los eufemismos *la última vez que yo veo la luz* (r. 83) y *el término de sus días* (r. 188).

### **§ 2.1.3 Los rasgos en el nivel de la palabra**

El primer rasgo en el campo del uso de palabras es que Quiroga utiliza palabras muy sencillas: no aplica estructuras complicadas en las frases, ni palabras difíciles ni frases largas. Este rasgo también tiene que ver con el género del texto: es un texto para niños, así que parece obvio no utilizar palabras desconocidas y poco usadas y no complicar la historia con estructuras complejas. Sin embargo, Quiroga usa un estilo muy directo y conciso: cada frase o parte de una frase contiene un núcleo de información, sin repetir datos o añadir datos que no importan para la historia o para el entendimiento de la historia.

El conjunto de esa formulación precisa se ve en un uso muy económico de adjetivos: casi no aparecen en el texto.

Al lado del aspecto temporal que se ve en todo el cuento, también existe el uso de elementos específicos de la cultura, como por ejemplo *una moneda de dos centavos* (r.

139) y *trompo* (r. 115). Además de estos elementos temporales, también se ven objetos como *trompo de naranja* (r. 123) y *sensitiva* (r. 161) y específicas referencias geográficas, que también forman un tipo de elementos culturales, como *Misiones* (r. 164) y *Buenos Aires* (r. 162).

## § 2.2 La literatura

Primero, voy a discutir dos fuentes de literatura que discuten el texto original y el análisis de este.

Para enfrentarse a los problemas que implican los rasgos característicos del texto original, se necesita recursos literarios que traten de los diferentes tipos de problemas.

### § 2.2.1 Newmark – A textbook of translation & Approaches to translation

En cuanto a la práctica de la traducción de "La abeja haragana" haré un análisis según los avisos de Peter Newmark en *A textbook of translation*<sup>4</sup> para establecer los rasgos típicos del texto de una manera objetiva. Este análisis sirve en primer lugar para adquirir más información lingüística de fondo, que se necesita para hacer una traducción buena y bien pensada.

Primero, Newmark analiza la intención del texto. La intención puede desviar del título y el contenido del texto, por ejemplo por medio del sarcasmo. Dos textos pueden describir el mismo sujeto a base de los mismos datos, pero el uso del tipo de lengua y las construcciones gramaticales pueden dar muestras de los diferentes puntos de vista.

Después de determinar la intención del texto, Newmark sigue a analizar el estilo de texto y hace un resumen de cuatro tipos de estilos y sus rasgos característicos:

- el estilo descriptivo: este tipo de estilo es muy estático y el énfasis está en verbos copulativos,

adjetivos y adjetivos nominalizados (por ejemplo "el blanco").

- discusión; en este tipo de estilo se trata de la discusión de ideas, con la énfasis en sustantivos abstractos (conceptos), verbos de pensamiento, actividad mental (considerar,

argumentar, etc.), argumentos lógicos y conjunciones.

- diálogo; la énfasis en éste está en los coloquialismos y las expresiones fáticas (expresiones que solamente tienen una función social, sin que haga falta que trasmitan información concreta, como por ejemplo 'de nada' en respuesta a un agradecimiento).

- narrativo. Este tipo de estilo se caracteriza por una serie dinámica de eventos, el

---

<sup>4</sup> Newmark, P.; *A textbook of translation*; New York: Prentice-Hall International, 1988

énfasis está en el uso de verbos en general, en verbos "vacíos" con sustantivo/adjetivo, con verbo + sustantivo (por ejemplo palabras como: *sacacorchos*, *abrelatas*, *aguafiestas*) o 'phrasal verbs': una cláusula verbal que funciona en vez de un solo verbo con cierto significado. Eso quiere decir que se trata de un verbo que lleva una preposición o adverbio consigo, que determina el significado del verbo y que, junto con ello, forma una expresión fija que también se podría expresar con un solo verbo en vez de esta forma compuesta. Por ejemplo, en vez del verbo 'necesitar' se puede utilizar la cláusula 'hacer falta', y para 'extrañar' se puede aplicar 'echar de menos'.

El análisis exige un enfoque estructurado y sistemático: ya que los ejemplos de los rasgos son numerosos, se debe categorizarlos para ordenarlos y crear orden en el caos. En este enfoque sigo el método de Newmark en *Approaches to Translation*<sup>5</sup> en que formuló sistemáticamente los diferentes rasgos que pueden ocurrir en un texto y cómo se puede resolver los problemas que causen estos rasgos en la traducción. Sólo discutiré los rasgos que son relevantes en el caso de "La abeja haragana", basado en el breve análisis que hice en el párrafo 2.1.

Primero se ve las reiteraciones en el texto. Según Newmark, existen diferentes contextos para repetir una palabra o no repetirla. En primer lugar, un elemento lexical repetido en la misma o la siguiente frase en el texto original tiene que ser repetido de una manera correspondiente en la lengua meta, salvo cuando el texto original está escrito mal o en un estilo muy libre. No se tendría que utilizar un sinónimo la segunda vez (Newmark, 1981, p. 147).

En casos en que se trata de sinónimos referenciales, sinónimos que refieren a la misma entidad y se aplican, entre otros, con el fin de evitar repetición tediosa, se puede sustituir un sinónimo referencial por el nombre propio de este sinónimo, si la información de este sinónimo referencial resulta superflua y no cambia el estilo del texto.

En el caso de las metáforas y las expresiones idiomáticas, el traductor tiene que traducir todo. O mejor dicho, se debe justificar cada elemento de su texto por medio de cualquier proceso de traducción, incluyendo transcripción u omisión. Antes de optar por normalizar el elemento en la lengua meta, se debe evaluar el grado de aceptabilidad del elemento en la lengua original (Newmark, 1981, p. 155).

Además señala que cada frase puede ser figurativa y que, fuera del contexto, implicar varias interpretaciones metafóricas, y el traductor decide cuál de estas será la más apta.

---

<sup>5</sup> Newmark, P.; *Approaches to translation*; Oxford: Pergamon Press, 1981

El caso de los nombres propios, Newmark explica que, en teoría, nombre de personas o objetos se encuentran 'fuera' de lenguas y, en primer lugar, no tienen significado ni connotación, así que resultan intraducibles y no deben ser traducidos (Newmark, 1981, p. 70).

Sin embargo, la práctica no resulta tan sencilla: en casos en que el nombre ya tiene una traducción aceptable, se puede optar por ésta, salvo cuando el nombre se usa como metáfora. Si el nombre se usa frecuentemente, se puede adaptar la pronunciación y la ortografía.

Este proceso también vale para elementos geográficos, pero según la estrategia de Newmark, en el caso en que el traductor no conozca inmediatamente la traducción de un concepto geográfico, se debe buscarlo. Se podría otorgar clasificadores a cada ciudad, montaña o río que será desconocido al público. También se debe verificar la existencia de cada nombre geográfico utilizado en una obra de ficción (Newmark, 1981, p. 155).

### § 2.2.2 Decálogo del perfecto Cuentista

Horacio Quiroga mismo formuló algunos consejos e ideas sobre el arte de escribir un cuento: el "Decálogo del Perfecto Cuentista"<sup>6</sup>. Este Decálogo refleja los elementos importantes de un cuento para Quiroga y ofrece un vistazo en la mente del autor. Así, el decálogo puede ayudar la elección de estrategias en el proceso de traducir: ¿Qué rasgos del texto fueron importantes para el autor? ¿cuáles tengo que mantener en la traducción? ¿cómo crear un efecto semejante en la lengua meta?

Quiroga se enfrentó con mucha seriedad al cuento como género y lo definió en algunos artículos principales: "La crisis del cuento nacional"<sup>7</sup>, "El Manual del perfecto cuentista"<sup>8</sup>, "La retórica del cuento"<sup>9</sup> y "El Decálogo del perfecto cuentista". El texto en el cual definió sus ideas lo más claramente es el Decálogo: la reflexión del escritor sobre su arte se formula en una serie de 10 normas que en esencia constituyen retóricos que explican primeramente su obra y luego, desde un punto de vista didáctico, instruye a los jóvenes escritores.<sup>10</sup>

La mayoría de la teoría literaria de Quiroga se escribió después de la creación de su obra. Sirve generalmente para explicar su escritura en tiempos en que se desarrollaban nuevas

---

<sup>6</sup> Publicado en *Babel*, revista bisemanal de arte y crítica. Buenos Aires, 1927

<sup>7</sup> Publicado en *La Nación*, Buenos Aires: 1928. Encontrado en: Coord. Ponce de León, N.B. & Lafforgue, J; *Horacio Quiroga: todos los cuentos, edición crítica*; Signatarios Acuerdo Archivos: Nanterre; 1996

<sup>8</sup> Publicado en *El hogar*; Buenos Aires, 1925. Encontrado en: Burgos, F; *Los escritores y la creación de Latinoamérica*; Madrid: Editorial Castalia; 2004

<sup>9</sup> Publicado en *El Hogar*, Buenos Aires, 1928. Encontrado en: Burgos, F; *Los escritores y la creación de Latinoamérica*; Madrid: Editorial Castalia; 2004

<sup>10</sup> Grenes, Angel L; *Horacio Quiroga: "el desafío de las Misiones"*; Montevideo: La Casa del Estudiante, 1977; pág. 9-10

corrientes estéticas y las en que Quiroga sentía la necesidad de justificar su manera y su estilo de escribir. Así que "El Decálogo del Perfecto Cuentista" no consiste en reglas de composición impuestas por Quiroga a sí mismo, que tendrían que ser seguidas exactamente, sino Quiroga quiso aclarar los motivos de su estilo de escritor (Etcheverry, 1957, p. 5-6).

No todas esas 10 reglas del Decálogo son relevantes para el análisis del texto original: algunas refieren al estilo de vida del cuentista y sus ideas sobre el arte en general. Lo que se refleja en los rasgos característicos del cuento son:

*Cree en un maestro -Poe, Maupassant, Kipling, Chejov- como en Dios mismo.(Regla I)*

*Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.(Regla III)*

*No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas. (Regla V)*

*Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: "Desde el río soplaba el viento frío", no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes. (Regla VI)*

*No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.(Regla VII)*

*Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.(Regla VIII)*

*No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida del cuento. (Regla X)*

Estas reglas pueden ser importantes en el proceso de llegar a una traducción apta para cierto problema: además de todas las estrategias, los rasgos del texto y las aproximaciones técnicas en relación con la lengua original y lengua meta, se debe tomar en cuenta la intención del autor y los efectos que quería crear con sus textos.

### **§ 2.2.3 Andrew Chesterman – Estrategias de traducción: una clasificación**

Para tener una base objetiva para el análisis de las estrategias, utilizaré las estrategias encontradas en el artículo de Andrew Chesterman: "Vertaalstrategieën: een classificatie"<sup>11</sup>. En este artículo, Chesterman hace una clasificación de estrategias que se puede aplicar en el proceso de traducir. Se distinguen tres categorías: las estrategias sintácticas, las semánticas y las pragmáticas.

Chesterman explica que su artículo no trata de la pregunta porqué se aplica cierta estrategia y cuáles serán sus efectos en la lengua meta, sino sólo forma un resumen de las estrategias usadas en la traducción profesional. Sin embargo, esta clasificación y análisis ofrece un primer paso necesario para investigar más a fondo porqué ciertos traductores optan por ciertas estrategias en ciertas circunstancias.

En la categoría de estrategias sintácticas, Chesterman enumera las siguientes:

- traducción literal (una traducción lo más cerca del texto original, pero aún gramaticalmente correcta);
- préstamos, calcos (el uso de préstamos, como estrategia intencionada);
- transposición (p.e. el uso de un sustantivo en la lengua meta por un verbo);
- cambio de unidad (p.e. el uso de una unidad, como morfema, palabra, constituyente, cláusula, frase, alínea, a otra);
- cambio de la estructura de un constituyente sintáctico (p.e. cambios en cuanto a la persona, el tiempo y la modalidad);
- cambio de la estructura de una cláusula (p.e. en el campo del sujeto, verbo, objeto, complemento);
- cambio de la estructura de una frase (p.e. cambios de frase principal a frase subordinada)
- cambio de cohesión (estos son cambios en las referencias recíprocas dentro de un texto, como el uso de pronombres, elipsis, repetición o diferentes tipos de conjunciones);
- cambio de nivel (este cambio se ve en los campos de fonología, morfología, sintaxis y léxico. Se trata de un cambio de un nivel al otro);

---

<sup>11</sup> Chesterman, A.; traducción de Ans van Kersbergen; "Vertaalstrategieën: een classificatie" in: Naaijkens et al, *Denken over vertalen*. Nijmegen: Vantilt 2004, p. 243-262



- cambio de figura literaria (cambios como repetición, aliteración, paralelismo y metro);

Después de esta categoría, Chesterman discute las estrategias semánticas:

- sinonimia (el equivalente 'obvio');
- antonimia (un antónimo del elemento del texto original en combinación con un negativo)
- hiponimia (cambios entre el uso de hipónimo y hiperónimo);
- contrarios (pares de palabras, en muchos casos estructuras verbales, con los cuales se describe una situación desde un punto de vista contrario, como 'vender' y 'comprar');
- cambio de nivel de abstracción (la traducción es más abstracta o menos abstracta);
- cambio de distribución (la traducción utiliza más elementos para formular el equivalente en el texto original);
- cambio de énfasis (la traducción enfatiza ciertos elementos más o los enfatiza menos);
- paráfrasis (un tipo de traducción más 'libre');
- cambio de tropo (se traduce una metáfora utilizando otra imagen, otra construcción semántica o en otra forma);
- otros cambios semánticos (estos cambios refieren a otros tipos de estrategias, como de una traducción oral de un elemento visual).

Además de estas dos categorías, Chesterman también describe las estrategias pragmáticas:

- selección cultural (naturalización, domesticación o adaptación; elementos del texto original se traducen con elementos equivalentes en el significado cultural o funcional para cumplir los requisitos de la lengua meta);
- cambio de explicitud (la traducción es más implícita o más explícita que el texto original)
- cambio de información (la adición de información nueva que se considera relevante para el lector de la traducción);
- cambio interpersonal (p.e. un cambio en el grado de formalidad; en general todo lo que cambie la relación entre el texto/autor y el lector);
- cambio de acción lingüística (p.e. del indicativo al subjuntivo);
- cambio de coherencia (cambios en el orden lógico del texto original);
- traducción parcial (p.e. traducir resumiendo, transcripción, traducción de solamente sonidos);

- cambio de visibilidad (cambio en la presencia del autor o interferencia visible del traductor);
- traducción-redacción (reestructurar y reescribir de una manera drástica, por la mala lingüística del texto original);
- otros cambios pragmáticos (p.e. composición del texto).

Estas estrategias forman una base para el análisis de los problemas de traducción y sus soluciones: se puede relacionar una (o varias) de estas estrategias a un problema específico y determinar si lleva la solución más apta. Por este marco de referencia se puede objetivizar esas soluciones.

#### **§ 2.2.4 Diederik Grit<sup>12</sup> - La traducción de realia**

Diederik Grit escribió un artículo sobre las diferentes estrategias para enfrentar los problemas de traducción en cuanto a los realia. Grit da un resumen de algunas de las estrategias utilizadas frecuentemente y, aunque no estoy de acuerdo con una de sus primeras suposiciones en el artículo<sup>13</sup>, forma una base sistemática de diferentes estrategias habituales.

Un realia es un objeto o concepto en la lengua original que no tiene equivalente (total o parcial) en la lengua meta, así que hace falta un paso más en el proceso de traducción.

Cuando se trata de realia, se puede pensar en conceptos históricos, conceptos geográficos, conceptos de unidad (como "kilo") y conceptos socioculturales. En general, los miembros de una comunidad cultural no tienen una noción del significado objetivo, la denotación, de los conceptos de otra comunidad cultural, tampoco de la connotación: las asociaciones que están relacionadas con esos conceptos. La tarea del traductor es transmitir una realidad cultural que se desvía de la del público meta, y muchos aspectos implícitos tendrán que ser explícitos, si se quiere alcanzar un efecto semejante en la lengua meta.

Grit se enfoca principalmente en las estrategias para la traducción de realia en relación con el público meta: un realia contiene cierta información en diferentes niveles, p.e. se puede clasificar un roble común como cierta planta perenne de tallo leñoso, un árbol o

---

<sup>12</sup> Diederik Grit, "De vertaling van realia", en *Denken over vertalen: Tekstboek vertaalwetenschap*, ed. Naaijkens et al., Vantilt 2004, p. 279-286

<sup>13</sup> Grit propone que existen dos formas de aparecer de un realia: 1) el concepto o objeto de una cultura por el cual no existe equivalente en la lengua meta, y 2) la terminología para indicar esos conceptos u objetos. En mi opinión, no se trata de dos formas de aparecer de un fenómeno, sino un objeto/concepto y su denotación.

con el nombre latín *quercus robur*. Todas estas denominaciones se aplican en diferentes situaciones dirigiéndose a diferentes públicos.

También es importante tomar en cuenta las relaciones de la estrategia con el tipo de texto, el objetivo del texto y el público meta. Estas consideraciones ya se veían en la literatura discutida de Newmark. La esencia de estas relaciones es el grado de consenso semántico-denotativo entre la traducción y el original: no se espera un nivel de consenso igual en cada tipo de texto, ya que no siempre sirve para el objetivo o no corresponde al nivel de conocimiento previo del público. Aquí se ve una dicotomía: la traducción que naturaliza un realia y la traducción que "exotiza" un realia.

En el contexto del público existen tres grupos: los legos absolutos, los interesados con conocimiento previo y los expertos. Para el primer grupo hace falta más frecuentemente utilizar la estrategia de naturalización o explicación; para el último grupo se aplica la estrategia de exotizar y mantener los conceptos originales. Entre estos dos grupos se ven diferentes grados de "exotización" y naturalización, dependiente del nivel de conocimiento previo del público.

Antes de elegir una estrategia para la traducción de un realia, se debe hacerse dos preguntas:

- ¿Qué importa más para el público: la denotación o la connotación del realia ?
- ¿Cómo se puede transmitir esa denotación y/o connotación de la manera más adecuada ?

También en la evaluación después de traducir, se debe hacerse dos preguntas:

- ¿Es suficientemente clara la denotación y/o connotación ?
- ¿Es la traducción suficientemente breve o larga ?

Después de estas consideraciones previas de traducir, Grit enumera algunas de las estrategias para la traducción de realia:

#### a. El mantenimiento

En el caso de esta estrategia, un concepto en la lengua original no se cambia en la lengua meta. Normalmente sólo usa esta estrategia en casos en que el público meta ya conoce el concepto, por medio de conocimiento previo o por el uso del término antes en el texto. El uso de mantenimiento en textos literarios normalmente sirve para "couleur locale".

#### b. El calco semántico o léxico

En el caso de un calco, se traduce una expresión de la lengua original literalmente, o sea, palabra por palabra, en la lengua meta. Sólo se puede aplicar esta estrategia cuando la expresión en la lengua original consiste de una composición de unidades que también se ven en la lengua meta.

Este método parece probable, pero lleva a problemas cuando el lector no tiene conocimiento previo del sujeto. En general, sólo un calco que está absolutamente transparente tendrá efecto en la lengua meta.

#### c. La aproximación

En el caso de la aproximación, se buscará una expresión en la lengua meta que no representa exactamente lo mismo que la expresión original, pero forma una expresión que más o menos corresponde a la del texto original. Se aplica este método frecuentemente en textos generales en que el sentido semántico exacto no resulta tan relevante como la situación general. No se encuentra la aproximación en textos especializados porque puede causar una impresión equivocada.

#### d. La descripción o definición en la lengua meta

Este método se usa muy frecuentemente y en muchos casos resulta necesario, tanto para explicar la denotación como la connotación. Sin embargo, la aplicación de esta estrategia es muy limitada, ya que en muchos casos resulta en una traducción de múltiples palabras en la lengua meta por una sola palabra en la lengua original.

#### e. La traducción del núcleo

Este tipo de traducción sólo refleja el núcleo del significado y en la mayoría de los casos se trata de un hiperónimo.

Para la aplicación de una traducción del núcleo, se hace un análisis del significado denotativo y sus rasgos distintivos. Si no todos los rasgos son relevantes para el público meta, el rasgo principal será suficiente.

Este tipo de traducción se aplica muy frecuentemente en textos generales y también literarios. El riesgo de esta estrategia es que en el caso de uso abundante, se ve una nivelación en cuanto al contenido y al estilo en comparación con el texto original.

#### f. La adaptación

El aspecto más importante en el caso de adaptación es la función de la expresión en la lengua meta. Es más bien una traducción de esa función que del sentido.

Las posibilidades de aplicación de esta estrategia son limitadas. En el caso de un público meta de conocimiento previo puede ser que se enojará, ya que entenderá que el término traducido no tiene el significado exactamente igual al del término en la lengua original.

g. La omisión

El traductor optará por omisión cuando la denotación resulta irrelevante para el público meta. Por ejemplo, en el caso de una noticia sobre la visita internacional de miembros del *Tweede Kamer*, no hace falta mencionar los nombres de todos los partidos.

h. La combinación de varias estrategias

Ninguno de los casos mencionados funciona sin problemas. En la práctica se ven varias combinaciones de estrategias. En muchos casos se trata de:

- una introducción por medio de mantenimiento y/o calco, seguido por una aproximación o descripción/definición.
- en el resto del texto sólo el mantenimiento, calco o traducción de núcleo, pero sin la descripción/definición.

**§ 2.2.5 Radegundis Stolze<sup>14</sup> – Translating for children: World view of pedagogics ?**

Este artículo discute el enfoque del traductor a la tarea de traducir. Trata de un análisis descriptivo de varias traducciones alemanas de una novela italiana, en cuanto a la tendencia hacia la simplificación lingüística y sobre-explicación con el fin de crear una lección fácil.

El punto de partida de un enfoque a traducir para niños es en muchos casos un punto de vista de traducir en el sentido de reescribir para públicos diferentes en diferentes tiempos, lugares y culturas.

Desde esta idea, propone que en un análisis del texto, sólo se debe señalar y transmitir los aspectos del texto que son adecuados para el objetivo final de la traducción: todo tipo de traducción implica cierto grado de manipulación del texto original para servir cierto objetivo.

La autora de este artículo se pregunta si un público de niños difiere significativamente de un público de adultos, en cuanto a leer, escuchar y entender un texto. Cuando se traduce literatura infantil para niños, siempre se adapta el contenido original al mundo del

---

<sup>14</sup> Stolze, Radegundis; "Translating for children: world view of pedagogics?"; publicado en: *Meta, Translation for Children*; red. Oittonen, Riitta; volume 48, no. 1-2, mayo 2003; Les Presses de l'Université de Montréal

pensamiento de los niños, así que la traducción podría centrarse en su tarea de presentar el texto original en otra lengua.

Existen muchas narraciones antiguas que se cuentan de nuevo, en las cuales se ve una tendencia hacia recontar la historia en una manera simplificada. Aparentemente los adultos tienen la idea de que los niños sólo tienen una capacidad muy limitada de entender textos.

Muchas veces las traducciones contienen muchas sobre-explicaciones en comparación con el texto original, con el fin de facilitar el entendimiento del texto.

Stolze se pregunta si no estamos despreciando a los niños por nuestra opinión que no pueden comprender muchas cosas, obligándolos a leer textos sencillos que han perdido todo término extranjerizante, todo rasgo de dificultad, de desafío y de misterio. El precio de la lección fácil es, en muchos casos, el aburrimiento.

Stolze también analiza el problema hermenéutico de traducir. Un texto escrito es un medio para transmitir información fijada en la lengua, hacia otros tiempos, lugares y culturas para lectores desconocidos. Textos escritos son cortados de su situación original. En el entendimiento de estos textos, se puede reconstruir esta 'situación' por el hecho de que el aporte textual crea una escena cognitiva en la mente del lector y del traductor. Estos nos permiten ver hacia de las estructuras del texto en un mundo externo.

La orientación del traductor en el mundo y su enfoque textual como lector forma un aspecto principal: la comprensión de un texto crea una representación mental que será presentada en la traducción. Los dos textos, el original y la traducción, son los mismos, a saber una forma externa de una representación cognitiva del mensaje. La relación existe entre el traductor y el mensaje, y no entre los dos textos en las culturas diferentes. Y la comprensión nunca es una cuestión 'de hecho', sino es siempre un concepto subjetivo. La hermenéutica como una filosofía lingüística discute la posibilidad de entender términos extranjerizantes, pero eso también incluye el lector mismo: no todos los lectores tienen el mismo grado de entendimiento y lo que puede ser claro para un lector, puede ser difícil e incomprendible para otro, ya que su entendimiento depende de todo lo que ya conoce el lector. En la traducción, el problema consiste en la base del conocimiento del traductor y su ideología que serán involucrados en la traducción por el aporte textual (el texto original). Éste es el problema hermenéutico.

Stolze también propone una primera lección experta por un traductor, en que 'posiciona' el texto en su cultura, su discurso y conceptos. La lengua es un recurso utilizado por varios objetivos, y las palabras mismas no muestran su fondo: sólo pueden obtener su significado real cuando se los ven sobre su fondo y dentro de su texto. La

ideología del autor tiene un papel decisivo en el entender del texto y su intención: se debe tomar en cuenta, por ejemplo, asociaciones culturales y metáforas representando estereotipos.

Después, Stolze vuelve al problema del traductor: ¿cómo se representa el texto original en otra lengua?

En el entendimiento de un texto dentro de su cultura, discurso y conceptos importantes, el traductor crea un plan cognitivo global para la tarea de presentar el mensaje del texto original. Muchos investigadores en el campo de la traducción consideran la producción de texto como un 'proceso de resolver problemas', como Hayes & Flower (1980), y definen las fases de planear (e.g. provisionalmente traducir sus ideas en las estructuras textuales) y revisar las soluciones según los objetivos comunicativos. Se repiten estas dos fases hasta que se llega a un texto que corresponde al objetivo inicial del texto.

En conclusión, Stolze resume que traducción es cuestión de entender el texto y el fondo cultural y decidir cuáles formulaciones concretas utilizará, implicando un proceso de decidir sobre coherencia, estilo e ideología.

### **§ 2.2.6 Paula Rossi<sup>15</sup> – Translated and Adapted: The Influence of Time on Translation**

Este artículo de Paula Rossi es en realidad un análisis de un caso práctico: se trata de una comparación de dos traducciones, una antigua y una contemporánea, de fábulas del autor finlandés Zachris Topelius. La investigación se enfoca en primer lugar en la influencia del tiempo, y, con eso, el espíritu de la época, al texto original y por eso a la traducción del texto. Las fábulas de Topelius contienen sus propias ideas sobre, por ejemplo, educación y elementos bíblicos y religiosos. Muchas de esas ideas son anticuadas hoy en día, y para hacer las traducciones más accesibles para niños contemporáneos, los traductores de esas fábulas lo consideraron necesario modificar los textos originales. Rossi se centra en las decisiones en cuanto a la traducción, hechas por los traductores.

Rossi se pregunta al principio del artículo: ¿los traductores utilizan diferentes estrategias en diferentes épocas en su obra, y qué tipo de cambios en el texto original puede hacer el traductor ?

Rossi analiza las fábulas de Topelius y nota que en aquella época la literatura infantil era excepcionalmente didáctica y educacional en los países nórdicos. El objetivo era pasar las

---

<sup>15</sup> Rossi, Paula; 'Translated and Adapted: The Influence of Time on Translation'; publicado en: *Meta, Translation for Children*; red. Oittonen, Riitta; volume 48, no. 1-2, mayo 2003; Les Presses de l'Université de Montréal

doctrinas cristianas e intentar transmitir un sentido de moralidad a los niños. Este elemento de moralidad y educación decayó después del siglo XIX y el enfoque estaba dirigido más hacia el aspecto imaginativo y entretenido.

El autor del texto original y el traductor no tienen el mismo punto de partida en la obra. El texto original es el producto de muchos factores diferentes, como el ambiente (país, época, cultura, público meta, etc), el autor (características, experiencia, capacidades, etc) y los rasgos textuales (lengua, género, estilo, etc). Igualmente, la traducción será influenciada por los factores mencionados arriba. Por eso, el texto original será cambiado en varias maneras, llamadas cambios de traducción.

Un traductor frecuentemente añade elementos nuevos al texto u omite ciertos elementos. Por las adiciones, la traducción será más explícita en su mensaje en comparación con el texto original. Las omisiones también pueden cambiar el sentido del texto original. Sin embargo, esas omisiones pueden ser elementos solos cuya importancia puede ser deducida de otras partes del texto.

El uso de varios cambios de traducción utilizados por los traductores varía dependiendo de la época, ya que cada época en la historia tuvo sus propios ideales.

En el análisis de las traducciones utilizadas para la investigación, Rossi observa que Topelius aplica expresiones que se parecen a las de los cuentos folclóricos, como por ejemplo la frase equivalente en finlandés de 'había una vez'.

Además, Topelius frecuentemente refiere a caracteres y lugares con nombres lo que contribuye al sentido de realidad en las fábulas. El traductor tiene varias posibilidades en la traducción de estos nombres: puede utilizar el mismo nombre que en el texto original, lo cual es el método más usual, ya que en muchos casos los nombres no tienen significado específico. Además, el traductor puede adaptar el nombre para que corresponda mejor a las normas de pronunciación en la lengua meta. Y el traductor puede reemplazar el nombre con un nombre de la lengua meta.

Rossi concluye después de su análisis, que el autor de la traducción contemporánea consideró necesario adaptar el texto original y hacerlo más accesible para niños, ya que se han cambiado, por ejemplo, los conocimientos de los niños son más amplios que en el tiempo de Topelius, y la religión ya no desempeña un papel tan importante. Además las condiciones sociales y los morales e ideales educacionales se han cambiado.

El traductor tiene que cambiar el texto para poder aclarar de qué se trata y poder enseñar a los lectores en nueva información (como información histórica adicional). Al mismo tiempo se debe preguntarse si los cambios realizados interfieren con el texto de Topelius y si es, por ejemplo, aceptado omitir repeticiones en el texto.



Aunque textos anticuados como los de Topelius parecen cómicos en esta época, tienen su función y lugar en la literatura.

### **§ 2.2.7 Emer O'Sullivan<sup>16</sup> – Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature**

Este artículo trata del traductor, su presencia en la traducción y su papel en el proceso comunicativo en las traducciones de la literatura infantil. O'Sullivan presenta un recurso teórico y analítico, un modelo comunicativo de traducción, utilizando la categoría del traductor implicado: el creador de un texto nuevo para lectores de la traducción. Este estudio ayuda en el proceso de identificar el actor de los cambios en la traducción y el nivel comunicativo en el cual tienen lugar las modificaciones más significantes.

Cuando identificamos 'cambios', 'adaptaciones' o 'manipulaciones' en la traducción de literatura infantil, normalmente se trata de diferencias en las normas sociales, educacionales y literarias que prevalecen en la lengua, cultura y literatura original y en la lengua, cultura y literatura meta en cierto punto en el tiempo. Como por ejemplo en el caso del significado cultural de beber yerba mate en el cono sur de Latinoamérica: además de los rasgos típicos del bebido mismo, también tiene una connotación social, ya que los participantes de "la ronda" comparten el té en vez de tener tazas individuales. Existen varios recursos en la traducción de estos conceptos culturales. O'Sullivan discute en primer lugar la 'visibilidad' (o 'invisibilidad') del traductor en el cuento: consiste de la diferencia de una traducción que se ve como un texto fluido, traducido como si no hubiera texto original y como si la traducción fuera el original mismo, aunque el traductor haya cambiado y omitido muchos elementos culturales del texto original, para que no molestarán al lector en la lengua meta.

La discusión de esta invisibilidad del traductor, ya que no se puede ver que es un texto traducido, generó mucha crítica en las investigaciones en el campo de traducción.

Se produce la invisibilidad translatoria en un texto traducido por medio del efecto ilusionístico del discurso del traductor y las acciones de editores y revisores que reescriben la traducción hasta que la consideren aceptable, o sea, hasta que se produzca un texto fluido.

O'Sullivan discute un postulado de Lawrence Venuti, que aconsejó a los traductores que apliquen la 'visibilidad' en la traducción por medio del uso de la lenguaje heterógeno, no

---

<sup>16</sup> O'Sullivan, E.; "Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature"; publicado en: *Meta, Translation for Children*; red. Oittonen, Riitta; volume 48, no. 1-2, mayo 2003; Les Presses de l'Université de Montréal

fluido y no estándar y produzcan textos exotizados en vez de domesticados. Además, se debe considerar que los traductores son personas dentro de una realidad geopolítica con sus criterios éticos al interior de su cultura.

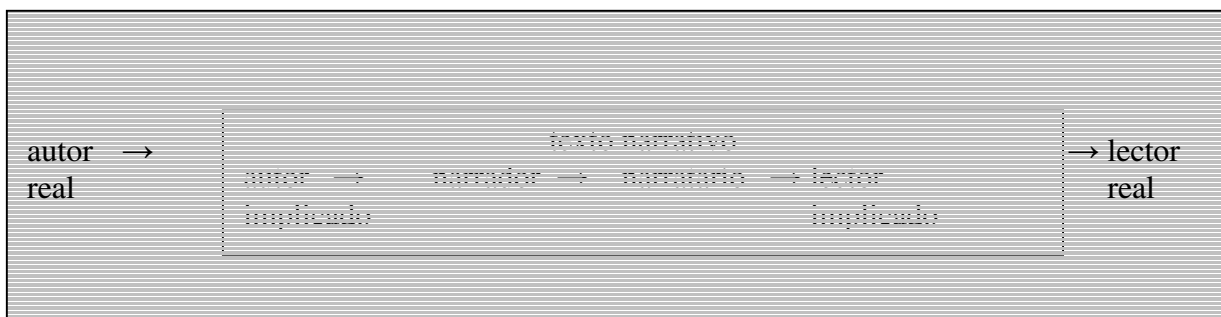
A base de O'Sullivan se puede cuestionar tres cosas: 1) ¿Qué tipo de traductor se hace presente en el texto? 2) ¿Dónde se puede encontrar al traductor en el acto de comunicación, en nuestro caso, el texto narrativo? 3) ¿Cómo difiere el lector implicado de la traducción del lector del 'original'?

Para esa investigación, se utiliza un modelo comunicativo de traducción en el que se unen el campo de la narratología teórica y los estudios de traducciones.

El modelo muestra la presencia del traductor en las estrategias elegidas y en la manera en que se posiciona en relación con la narrativa traducida. El modelo se aplica a toda la literatura ficcional en la traducción.

Por la asimetría en la comunicación en y alrededor de la literatura para niños, en la que los adultos actúan en nombre de niños, el traductor puede ser visible o audible como narrador, y por eso se vuelve más tangible en la literatura infantil que en la literatura para adultos. Además, el modelo escogido sólo se aplicará en casos de textos narrativos.

Se trata del modelo de comunicación narrativa de Chatman (1978):



Las partes del modelo no se ven en el texto mismo, ni se comunica el autor real con el lector real: la comunicación tiene lugar entre los pares construidos dentro del texto narrativo.

El autor real es el autor que retira del texto en el momento en que se imprime y se vende el libro; lo que queda en el texto son los principios de invención y propósito.

El autor implicado es la presencia autorial y omnisciente, o mejor dicho, la idea del autor llevada por el lector real después de leer el texto. El lector implicado es la contraparte del

autor implicado: es "el público presupuesto por el narrativo mismo". (citado por O'Sullivan, 2003, p. 199)

La asimetría de la comunicación en literatura para niños está reflejada en este modelo en la manera siguiente: un autor implicado adulto crea un lector implicado basado en sus presuposiciones en cuanto a los intereses, las propensiones y las capacidades de lectores de cierta fase de su desarrollo. Así que el autor implicado es el agente en literatura infantil que tiene que salvar la diferencia entre "adulto" y "niño".

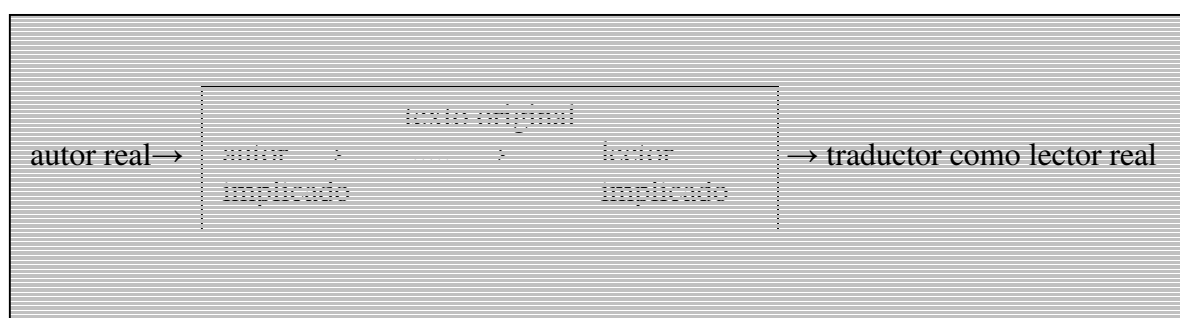
El par siguiente en el modelo es del narrador y el narratario. El narrador es quien cuenta la historia, es su voz que se oye cuando se cuenta una historia. El narrador es una creación del autor implicado y no es lo mismo que él.

El narratario es una persona un poco imprecisa en el cuento a quien el narrador se dirige. El narrador no siempre se percibe como un personaje en el texto: existe un tipo encubierto y manifiesto. El narrador que no figura como personaje, sino como una presencia autorial en el texto, también es de tipo manifiesto.

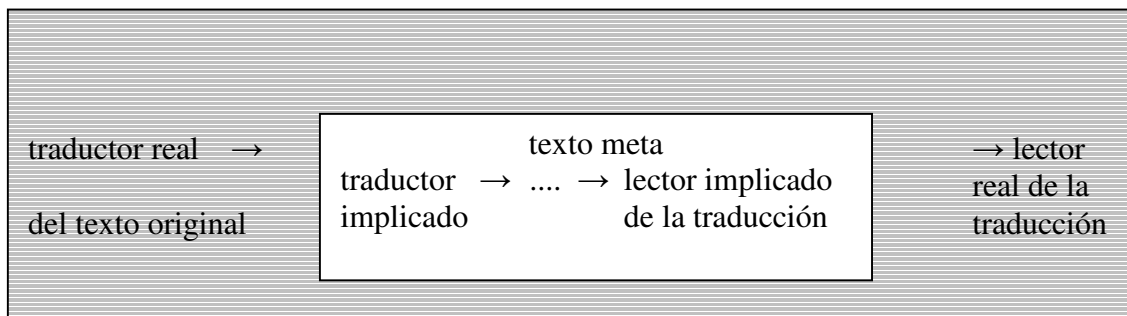
El narratario puede ser un personaje en la historia también, pero en muchos casos no está descrito sino evocado. A veces, el narrador autorial en la primera persona se dirige a sus narratarios con preguntas o solicitudes.

Después de esta exposición, O'Sullivan continua con el segundo paso de su investigación y conecta y expande el modelo narrativo con un modelo de traducción en el proceso. En el caso de una traducción, el lector real lee en la lengua meta el mensaje que transmite el autor real en la lengua original.

Esta expansión del modelo resulta en dos procesos de comunicación dentro de un solo modelo<sup>17</sup>:

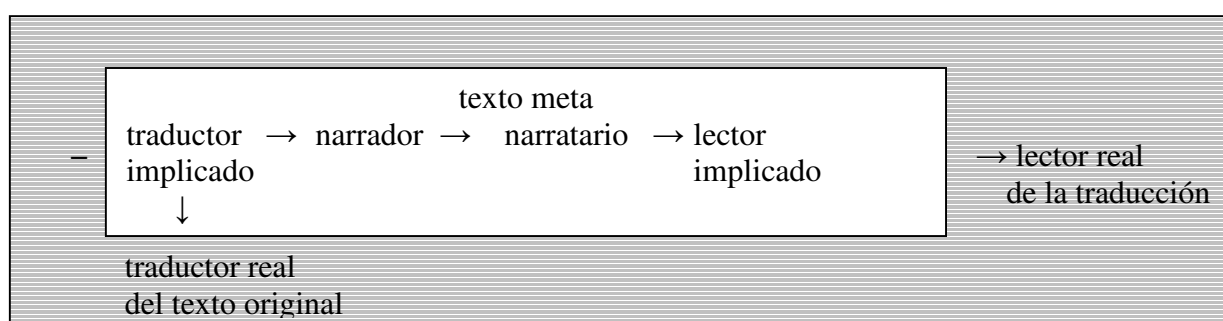
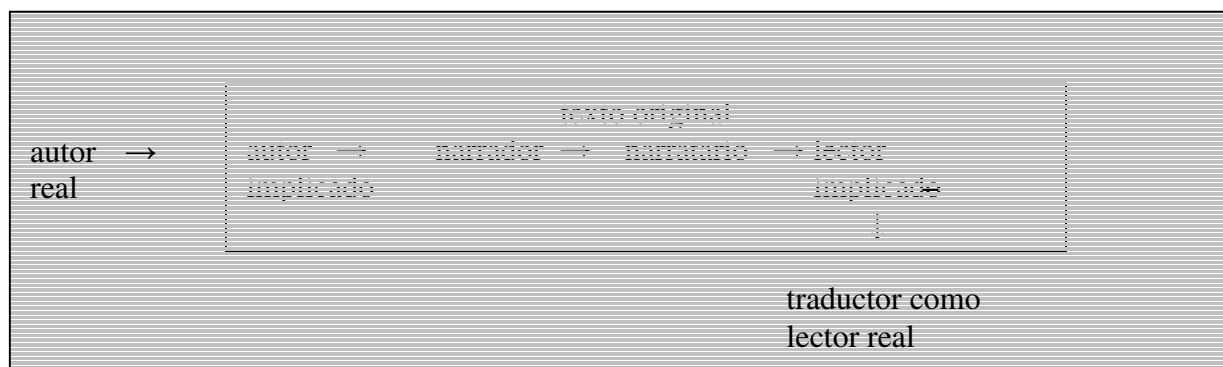


<sup>17</sup> Por falta de espacio y las posibilidades limitadas del programa Word, dividí el modelo en dos partes. Sin embargo se lo lee como un conjunto consecutivo.



En la primera parte del modelo, se ven los datos ya conocidos del modelo de Chatman. Donde se encontró el lector real, está ahora el traductor que en primera instancia funciona como lector real del texto original. El traductor conoce la lengua y las convenciones y normas de la cultura en el texto original, así que puede desempeñar el papel del lector implicado del texto original; busca indentificar las invenciones y la intención del texto, y, con eso, al autor implicado y al lector implicado. Este proceso es importante especialmente en el proceso de traducir literatura infantil. Como adulto, el traductor no pertenece a los destinatarios principales de la mayoría de los libros para niños. El traductor tiene que superar la comunicación desigual en el texto original entre el autor (implicado) adulto y el lector (implicado) joven, antes de poder desempeñar el papel del niño.

El traductor funciona como contraparte del autor del texto original y crea el texto meta de una manera comprensible para los lectores en la cultura con una lengua, convenciones, y referencias que difieren de los de la cultura original. Ya que el traductor no crea su propio mensaje, sino reproduce el mensaje del autor del texto original, también construye una relación nueva entre ese 'texto traducido' y el grupo de lectores, así que el traductor también crea otro lector implicado que el del texto original: el lector implicado de la traducción. Este se parece al lector implicado del texto original, pero no es idéntico a él. Pero, ¿qué factor crea esta diferencia? Según O'Sullivan, este factor es el traductor implicado. Estas deliberaciones llevan a un modelo aún más elaborado:



La comunicación entre el autor real del texto original y el lector real de la traducción se facilita por el traductor real, que se encuentra fuera del texto. Su primer acto es de función receptiva, que trasmite el texto original por medio de la parte intratextual del traductor implicado. Narrador, narratario y lector implicado del texto meta se crean por el traductor implicado y pueden ser más o menos los mismos que en el texto original.

Después de esta exposición sobre los procesos comunicativos y los modelos correspondientes, O'Sullivan continua con la voz del traductor en la traducción. ¿cómo se la reconoce? Se puede identificar la voz del traductor en dos niveles. Uno de ellos es cuando el traductor implicado transmite como autor de información paratextual, como prefacios o explicaciones metalingüísticas como notas de pie.

También se ve la voz del traductor en casos en que el traductor tiene que tomar un papel más claro e intervenir directamente en un texto en que se hizo creer al lector que tenía una sola voz. En estos casos se trata primeramente de intervención paratextual, como explicaciones cruciales para el entendimiento del texto.

Pero también se puede distinguir la voz del traductor en otro nivel del discurso, en una voz que no está asimilada en la voz del narrador del texto original, pero sólo en las decisiones que hizo el traductor traduciendo el texto. Como por ejemplo en traducciones en que el tono del narrador es mucho más pesado y pedante que el del narrador del

texto original, lo que puede ser el resultado de la época y el lugar donde se hizo esa traducción.

Se puede localizar la presencia discursiva del traductor en cada traducción de un texto narrativo en un nivel abstracto como el del traductor implicado de la traducción. La voz del traductor puede ser oída en un nivel paratextual como 'el traductor', y grabada en el texto narrativo como 'la voz del narrador de la traducción'.

El modelo de comunicación narrativa ofrece un recurso con que se pueden identificar varios lectores implicados del texto original y meta en ciertas épocas y ciertos lugares para analizar las estrategias elegidas por el traductor indicando su idea del niño leyendo y de la literatura apropiada para ese niño.

## Capítulo 3 – El análisis

### § 3.1 El análisis metalingüístico

#### § 3.1.1 La intención del autor

En *A textbook of Translation* de Newmark, primero hace un análisis del texto original. Empieza con determinar la intención del autor y la intención del texto. A base de eso, se puede determinar la intención del traductor.

La intención del autor tiene mucho que ver con la función del texto, ya que el autor decide cuál es la función de un texto a base de su intención: la función es el medio por lo que transmite su intención y espera alcanzar su objetivo (Newmark, 1988, p.12).

Aunque la función y la intención están entrelazadas, la intención no está necesariamente conectada directamente al contenido del texto. Un artículo sobre periódicos puede ser una crítica sobre la prensa y un texto sobre cualquier producto puede ser propaganda (o antipropaganda) para ello (Newmark, 1988, p. 13). En este sentido, el contenido literal no debe ser necesariamente lo que quiere decir el autor. Un elogio sobre el régimen de política de un país puede resultar tan exagerado que el tono se vuelve sarcástico. La expresión de la intención es, en muchos casos, demostrable por la jerga que utiliza el autor y el tono que crea en el texto. Las pistas que insinúan la intención del autor se ven en palabras como por ejemplo *infortunadamente, sin embargo, etc.*

El cuento "La abeja haragana" trata de una abeja a quien no le gusta trabajar y no toma su responsabilidad en la columna. Este hecho determina parte del tono de la lengua usada en el cuento. El cuento La abeja haragana tiene una moral muy explícita que forma una parte importante de la intención de autor y tiene que ver con su actitud social. Quiroga quiere transmitir la moral laboral de que si no se trabaja no se puede disfrutar de las facilidades de la sociedad. En La abeja haragana se lo ve por los acontecimientos en la historia: la abeja no trabaja, no hace nada para la comunidad de abejas y en consecuencia ya no la dejan entrar en la columna y le niegan el calor, el refugio y la seguridad de la columna. Este tema probablemente tiene que ver con el fondo y el carácter de Quiroga: tiene mucha estima para los trabajadores.<sup>18</sup>

Entonces la intención del cuento puede ser educar a los niños que leen el texto para que trabajen y tomen su responsabilidad en la sociedad cuando sean adultos, y quizá por eso el tono en el cuento es un poco moralizador.

---

<sup>18</sup> Ghiano, J.C.; *Temas y aptitudes: Lugones, Güiraldes, Quiroga, Arlt, Marechal, Bernárdez, Borges, Molina*; Buenos Aires: Ollantay, 1949; p. 43

En cuanto a la moral del trabajador, es llamativo que claramente Quiroga tiene más respeto para los trabajadores que para los que utilizan su inteligencia para obtener lo que quieren. El trabajo es superior a la inteligencia, así que el dicho "más vale maña que fuerza", que es la moral de muchas fábulas, no vale en este cuento: justamente los que trabajan son los héroes y los que han ganado respeto; el protagonista que utiliza su inteligencia, es la persona que, aunque su inteligencia salve su vida, tiene que arrepentirse y aprende una dura lección.

En este cuento el uso de palabras, que discutiré en el análisis lingüístico en el párrafo 2.2, Quiroga parece educar al lector: enseñarlo que tiene que trabajar y que en holgazanería será castigada de cualquier manera.

Otro objetivo que se ve en el cuento es enseñar respeto para la naturaleza: si el lector percibe la 'humanidad' de la naturaleza, como se desarrolla en *Cuentos de la Selva*, sentirá más simpatía para ella.

### **3.1.2 El estilo del texto**

Después de analizar la intención del texto y del autor, Newmark procede a definir el estilo del texto. El estilo de un texto puede ser muy subjetivo: cada lector tendrá su opinión sobre el estilo, porque a cada lector diferentes aspectos le llamarán la atención (Newmark, 1988, p. 13). Sin embargo, se puede describir el estilo de una manera muy objetiva, ya que el autor utiliza cierta forma de escritura estructuralmente y tiene que consistir de rasgos concretos, como por ejemplo el uso de cierto tipo de palabras o construcciones gramaticales, el uso de jerga y de realia, etc. El estilo de texto es una manera de escribir un texto estructuralmente y un rasgo textual general que consiste de diferentes rasgos lingüísticos.

Nida definió cuatro tipos de textos, citados en el libro de Newmark, y esta clasificación se aplica a todos los tipos de textos, literarios y no literarios. Para definir a cuál de estos tipos de textos pertenece "La abeja haragana", voy a evaluar los rasgos lingüísticos y los medios estructurales que también aparecen en el cuento.

- el estilo descriptivo: este tipo de estilo es muy estático y la énfasis está en los verbos copulativos, adjetivos y adjetivos nominalizados (por ejemplo "el blanco").

En el caso de *Cuentos de la Selva* obviamente no se trata de un texto principalmente descriptivo: contiene verbos copulativos, como los tienen todos los textos, pero no hay énfasis específico en estos verbos (Newmark, 1988, p. 13).

Tampoco están subrayados los adjetivos, en primer lugar porque a Quiroga no le gusta 'adjetivar sin necesidad' como explica en la regla VII del Decálogo del Perfecto Cuentista, pero también porque textos para niños no son aptos para descripciones elaboradas y el uso de muchos adjetivos: se debe utilizar palabras más concretas y menos exhaustivas.



Además, limitar el uso de adjetivos también ayuda a limitar la longitud de las frases: ya no tienen la capacidad de asimilar mucha información en una frase larga y prestar atención hasta el fin de esa frase. Hay que formular la información esencial para el cuento de una manera muy sucinta, para no perder la atención del niño.

Desde el punto de vista de la limitación de la longitud, el género de literatura infantil corresponde a las ideas de Quiroga sobre brevedad e intensidad, ya que es el campo de entrenamiento perfecto para practicar estos conceptos: la brevedad para no complicar demasiado la historia, la intensidad (o 'la vida en el cuento', como mencionado en la regla X del Decálogo del Perfecto Cuentista) para coger la atención del lector y guardarla. Así, el estilo descriptivo no sirve para los objetivos de Quiroga, ya que no cumple con los criterios de la brevedad e intensidad, y no se ven los rasgos descritos anteriormente en el cuento.

- discusión; en este tipo de estilo se trata de la discusión de ideas, con el énfasis en los sustantivos abstractos (conceptos), verbos de pensamiento, actividad mental (considerar, argumentar, etc.), argumentos lógicos y conjunciones (Newmark, 1988, p.13). Quiroga quiere transmitir sus ideas, por ejemplo sobre el trabajador, pero no lo hace en la forma de la discusión, con la estructura típica de una exposición que consiste en el planteamiento del problema, la exposición del punto de vista del autor, el rebatimiento de los argumentos opuestos y la conclusión.

- diálogo; la énfasis en éste está en los coloquialismos y las expresiones fáticas (expresiones que solamente tienen una función social, sin que haga falta que transmitan información concreta, como por ejemplo 'de nada' en respuesta a un agradecimiento) (Newmark, 1988, p. 13). Al contrario del estilo descriptivo y la discusión, el diálogo sí aparece en "La abeja haragana", pero sólo forma parte pequeña del conjunto del texto. Quiroga utiliza el diálogo para subrayar y explicitar las relaciones entre los protagonistas: la abejita muestra una conducta muy humilde, disculpándose y admitiendo no haber trabajado y así confirma su papel. En este caso, el diálogo sirve para apoyar el hilo rojo del cuento y está un poco subordinado al resto del texto (32 % del total de palabras es en diálogo).

También se ve que justamente momentos en el cuento en los que la historia se vuelve conmovedora, Quiroga utiliza el diálogo, probablemente porque con el uso del diálogo, el autor puede hacer cambiar el cuento muy rápidamente: el diálogo es una forma de texto muy directa y con las palabras en el estilo directo se puede implicar mucho más de lo que sólo transmiten las palabras por el tono y la sintaxis, de lo que se podría contar por simplemente describir la situación y las palabras dichas.

Desde este punto de vista, el uso, aunque sea metate, del diálogo también apoya el aspecto de la brevedad e intensidad: con el diálogo, se puede transmitir más información que con, por ejemplo, el estilo indirecto.

Quiroga no utilizó el diálogo tan frecuentemente, porque el rasgo de implicación de la situación afuera de las palabras, disminuye la exactitud de ellas: implicación da posibilidad a interpretaciones varias, mientras Quiroga quiera expresar sus pensamientos de una manera exacta que no permita dudas sobre el significado. Dice exactamente lo que dice la palabra.

- narrativo. Este tipo de estilo se caracteriza por una serie dinámica de eventos, el énfasis está en el uso de verbos en general, en verbos "vacíos" con sustantivo/adjetivo, con verbo + sustantivo (por ejemplo palabras como: *sacacorchos, abrelatas, aguafiestas*) o 'phrasal verbs': una cláusula verbal que funciona en vez de un solo verbo con cierto significado (Newmark, 1988, p. 13). Eso quiere decir que se trata de un verbo que lleva una preposición o adverbio consigo, que determina el significado del verbo y que, junto con ello, forma una expresión fija que también se podría expresar con un solo verbo en vez de esta forma compuesta. Por ejemplo, en vez del verbo 'necesitar' se puede utilizar la cláusula 'hacer falta', y para 'extrañar' se puede aplicar 'echar de menos'.

Si se observa los criterios de este estilo de texto, resulta que Quiroga manifiesta sus ideas en este cuento en la forma narrativa. El énfasis en el texto está claramente en los verbos: 9 palabras del primer párrafo que consiste en 41 palabras, es verbo (22 %).

Verbos vacíos/verbo+sustantivo/adjetivo (como por ejemplo: *hacer bailar, darse cuenta de, darse vuelta, estar de guardia*). Esta forma de verbos o cláusulas verbales no aparece muy frecuentemente en este texto. Probablemente porque a Quiroga no le interesa el aspecto estético y sólo quiere transmitir sus ideas de una manera sencilla y clara: no necesita otras maneras de decir algo en vez de simplemente utilizar el verbo apropiado.

Sin embargo, el uso de estas construcciones gramaticales puede contribuir a la brevedad, ya que en muchos casos una construcción gramatical también es una forma de elipsis: se puede descartar parte de la frase, por ejemplo para evitar repetición o para sugerir algo más que lo escrito, y mantener la cantidad de información.

Verbos con partícula: La categoría de verbos con partícula no está representada muy fuertemente en el cuento de Quiroga. Encontré doce verbos con partículas diferentes en el texto (comenzar a; volver a; entrar en; pensar en; acordarse de; ir a; cogerse de; echarse a; arrimarse a; alcanzar a; aprovecharse de).

La categoría de texto narrativo también se distingue por la narración de una serie dinámica de eventos: cada frase describe por lo menos un evento, casi no hay frases en que sólo se describe una situación o los sentimientos de uno de los personajes. Se trata siempre de un acto o acontecimiento, como en *La abeja haragana*.

## **3.2 El análisis lingüístico**

### **3.2.1. Los rasgos característicos en el nivel del texto**

#### **a) Las reiteraciones**

Las reiteraciones forman la parte más importante de la estructura de éste cuento. Especialmente en la elección de las palabras en que consisten las reiteraciones, se ve el uso extraordinario de la combinación de vocabulario no marcado (palabras sencillas) y un medio estilístico (la reiteración), por lo cual ese vocabulario se vuelve justamente marcado. Quiroga utiliza dos tipos de reiteración: la repetición exacta en la cual usa exactamente las mismas palabras y la repetición aproximada en la cual el escritor utiliza cada vez una formulación un poco alterada para aumentar la tensión y enfatizar el clímax.

Este primer tipo de reiteración corresponde con las ideas de Quiroga sobre la exactitud de la expresión, ya que en éste tipo de reiteración no utiliza otras palabras: ya ha encontrado las palabras que formulan sus sentidos.

El segundo corresponde con la idea sobre la dirección del cuento: hay que llevar a un rumbo, y las alteraciones en la reiteración causan un énfasis cada vez más fuerte. También en las reiteraciones aproximadas la formulación está muy exacta: las palabras que utilizó Quiroga la primera vez, ya no bastan y añade otras o altera las primeras, porque corresponde mejor a lo que quiere transmitir.

Por el uso de reiteraciones mata dos pájaros de un tiro: construye un clímax sin que tenga que entregar parte de la exactitud de formulación.

#### **1) Reiteración en un espacio muy breve**

Este tipo de reiteración se aplica para construir tensión rápidamente en el momento en que pasa algo. En los casos de *ya es tarde* (r. 64) y *es más tarde aún* (r. 66) también se construyó tensión por el uso de una reiteración aproximada dentro de un espacio muy corto: regla 64 es la primera expresión, después sigue la réplica de la abejita y para enfatizar el hecho de que las compañeras están hartas y su decisión es indiscutible, sigue otra vez la primera expresión, sino con un sentido más fuerte.

Al mismo tiempo está utilizando reiteraciones para describir la situación de la abejita y subrayar su desesperación creciente. Quiroga usó repetición aproximada para expresar esa desesperación: *tengo sueño* (r. 65) y *tengo frío* (r. 67).

El autor entrelaza estas dos construcciones de tensión, por lo cual intensifica el clímax: mientras la abejita se vuelve cada vez más desesperada, las compañeras se vuelven más decididas en su rechazo a la abejita.

## **2) La reiteración construida más largamente**

Este tipo de reiteración se construye por medio de repetición exacta, a veces con una culminación con repetición aproximada. En "La abeja haragana" se ven ambas variantes de reiteraciones que contribuyen a la construcción de la tensión.

Ya después de la descripción de la situación, al planteamiento del conflicto, Quiroga introduce la primera reiteración: una aproximada, i.e. *es necesario que* (r. 19) y después *hay que* (r. 28).

*Y diciendo esto:* esta frase se repite en tres ocasiones palabra por palabra: los momentos en que la abejita llega a la colmena y las otras abejas la reprenden por no trabajar. En dos de esas tres ocasiones la deja entrar (*la dejaron pasar* (r. 25); *Y la dejaron pasar* (r. 32)). Después de esos dos momentos, otra vez la abejita llega a la colmena sin haber trabajado, y para agilizar el cuento y aumentar la tensión ya construida, se salta la discusión entre la abejita y las otras abejas, y continua con el ultimátum de que tiene que coleccionar una gota de miel antes del día siguiente. El hecho de que las abejas den un ultimátum indica que están hartas del comportamiento de la abejita y están tomando el control de la situación en vez de esperar un cambio positivo en el comportamiento de la abejita. Explican lo que quieren y dicen *Y ahora pasa* (r. 34), un imperativo que indica la superioridad de las guardianas, seguida por *Y diciendo esto, se apartaron para dejarla entrar* (r. 39). Además, al final del cuento vuelve esta construcción de *la dejaron pasar* (r. 184) en el momento en que la abeja vuelve a la colmena después de aprender su lección, pero esta vez el tono de la frase expresa clemencia: las guardianas la dejan entrar porque el comportamiento de la abejita ha cambiado.

Esta estructura de reiteración y culminación es una manera de construir tensión y refleja la esencia de la regla 5 del Decálogo del Perfecto Cuentista: "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas." De esta construcción de reiteración y culminación resulta muy claro que Quiroga tiene una idea muy clara sobre el rumbo del cuento y cómo debe desarrollarse. El lector sentirá que cada vez que aparece la frase, la tensión aumentará un poco. Después de las reiteraciones de *la dejaron pasar*, se puede ver que la situación ya ha cambiado: antes, el narrador omnisciente contaba que la dejaron pasar, pero aquí las abejas le dicen a la abeja que pase (r. 34), por lo cual las

abejas adquieren un poco más el control de la situación y el lector siente la diferencia en la atmósfera en relación con las reiteraciones anteriores y adivina que la culminación de la tensión construida en el cuento está acercándose. Esta línea lleva el cuento al desenlace de la tensión: el lector presentirá que seguirá un momento en el que las abejas dirán 'ya no más', y no dejan entrar a la abejita, lo que también pasa: y *la empujaron afuera* (r. 53).

Quiroga evitó eso en el original por la aplicación de léxico de uso frecuente: palabras como 'dejaron', 'entrar', 'diciendo' no son típicamente marcadas, ni en la lengua española, ni en este cuento. Por eso, cuando se repiten estas palabras de una manera que no llama la atención pero al mismo tiempo lleva a un desenlace, estas frases o expresiones cambian en un medio estilístico y llevan más significado consigo que solamente el significado semántico.

Esto significa que en la traducción, se debe encontrar expresiones que funcionan en la misma manera. Tienen que consistir de palabras sencillas, pero reconocibles, que no aburren en el uso repetido, para que no maten a la tensión que está construyendo el autor. Por el criterio de este último objetivo, se debe elegir palabras en la traducción que en general se usa muy frecuentemente en la lengua meta, para que la expresión no llame la atención particularmente y su reiteración no moleste en la lección del texto, lo que puede ser el caso en un texto en que se usa jerga u otro tipo de palabras poco utilizadas y en que se las repite varias veces.

En el caso de *No es cuestión de que* (r. 23, 31, 36), Quiroga utiliza esa expresión en los momentos cuando las compañeras quieren aclarar a la abejita qué tiene que hacer y que tiene que enfocarse no en el cansancio, sino en el trabajo; que no tiene que prometer que va a hacerlo uno de éstos días, sino ahora mismo; que no se acuerde de su promesa, sino que trabaje. Con esta frase, Quiroga quiere mostrar que las compañeras ven el juego de la abejita y no aceptan sus excusas. La repetición exacta de la frase subraya la inteligencia y superioridad de las compañeras, ya que entienden lo que está intentando hacer la abejita cada vez.

### **3) La reiteración a lo largo del texto**

Este tipo de repetición sirve para vincular párrafos anteriores con los que siguen y así enfatizarlos.

Además de reiteraciones que vinculan los elementos de una construcción de tensión, Quiroga también crea relaciones entre los personajes y su uso de vocabulario, para enfatizar este mismo vocabulario. Por ejemplo en el caso de *trabajadoras* (r. 48) y *trabajadora* (r. 85): en primer lugar, el adjetivo *trabajadora* se usa para las abejas de

guardia para nombrar las compañeras y para expresar el hecho de que la abejita no forme parte de ese grupo trabajador.

Más adelante en el texto aparece otra vez la palabra *trabajadora*, pero esta vez usada por la culebra para expresar el hecho de que la abejita no es trabajadora. Así, Quiroga vincula las dos calificaciones, hechas por diferentes personajes, refiriéndose a diferentes personajes (a la abejita y a las hermanas abejas).

Existen varios momentos en el texto en que Quiroga utiliza este tipo reiteración para construir tensión muy rápidamente. En todos los casos, este tipo de reiteración aparece cuando algo importante va a acontecer. Por ejemplo, en el momento en que la culebra está en el punto de comer a la abejita, la abejita exclama *no es justo, no es justo, no es justo* (r. 90), lo que es una reiteración exacta.

También se ve una forma de *justo* en el sustantivo *justicia* en *Los hombres saben lo que es justicia*. (r. 91), por lo cual la abejita se identifica con los hombres y la justicia.

Después, la culebra responde también con la repetición de la palabra *justo*: *son más justos* (r. 94).

*no es cuestión de que* (r.23, 31, 36) *la plantita en cuestión* (r. 161)

Después de la repetición al principio del cuento, se ve otra vez el uso de la palabra *cuestión*. Aunque parezca una repetición, no creo que se trate de un uso pensado del mismo léxico, ya que las situaciones en que aparece difieren tanto, que no parece lógico que la una tenga algo que ver con la otra.

*juramento* (r. 157) *te lo juro* (r. 158)

*Jurar* es una palabra de uso solemne y ceremonioso. Por eso, da un aspecto semejante al párrafo en la que aparece en el cuento: es el momento en que la abejita ha desaparecido y la culebra quiere saber dónde está. Por reaparecer la abejita arriesga su vida y quiere que la culebra jure que no va a comerla. Por el uso de léxico solemne y oficial, Quiroga refleja la seriedad del momento, y por la repetición aproximada, enfatiza el hecho de que la culebra tenga que mantener su promesa.

*Así es* (r. 103) refiere al hecho de que la abejita admita haber sido haragana.

*y así pasó, en efecto* (r. 145) refiere al procedimiento del desafío: la abejita propone que la culebra se dé vuelta y cuente hasta tres, mientras ella desaparece, y eso es lo que pasa.

*Así fue, en efecto* (r. 187) refiere al hecho de que la abejita había aprendido un duro aprendizaje de la vida.

*el término de su vida* (r. 178) simplemente quiere decir 'morir', ya que la abejita piensa que va a morir. Más adelante Quiroga usa *y llegó también el término de sus días* (r. 188), la cual es una frase mucho más eufemística que la anterior. Probablemente tiene que ver con el hecho de que en el caso de *término de su vida* la frase tiene que sonar más fuerte y peligrosa, ya que está antes de la culebra. La segunda vez que menciona el término de su vida, habla de *término de sus días*, ya que está al final del cuento y todo está bien, no hay peligro, sólo es el término de la vida de la abejita.

Todas las reiteraciones discutidas contribuyen al conjunto de la estructura y a la construcción de la tensión.

### **b) El uso de palabras en relación con los personajes**

Quiroga usa diferentes palabras en relación con los personajes para establecer 'los buenos y los malos'.

Por ejemplo en el uso de *hermanas*, el autor subraya la relación amigable y familiar desde el punto de vista de la abejita. Para las otras abejas la relación no está tan amigable: la llaman *compañera*, que también sugiere algo de 'compañera de trabajo' en vez de apuntar una relación familiar o amigable. En el momento en que las otras le niegan la entrada, primeramente las llama *hermanas* para enfatizar la relación familiar, y cuando no las hace cambiar sus opiniones, les suplica otra vez con *compañeras*, probablemente para imitar a las abejas y enfatizar que la abejita ha cambiado y es una compañera de trabajo como las otras.

Más adelante en el cuento se ve otro ejemplo del uso de lengua en relación con los personajes: los modales entre la culebra y la abejita se desarrollan dentro de la historia. El autor intercambia el uso de *usted* y *tu* para indicar que la relación ha cambiado entre los personajes. Al principio del diálogo entre las dos, la culebra tutea a la abejita y ésta se dirige a la culebra con 'usted'. Esta jerarquía continúa en los párrafos siguientes en el cuento, pero después de la prueba de la abejita, ella tutea a la culebra, probablemente para subrayar su superioridad después de su victoria.

### **c) La construcción de nombres propios**

La construcción de nombres en un cuento es un campo bastante complicado: el autor eligió o inventó los nombres de los personajes con cierto objetivo y el nombre le queda al personaje.

En "La abeja haragana" no existen nombres como tal: se refiere a la abejita como *hermana* o *compañera*, pero no tiene nombre. Sin embargo, Quiroga usa tanto *abejita* como *abeja* para referir a ella en el cuento. Puede ser que aplique las dos variantes como sinónimos referenciales. Sin embargo, como ya resultó en la regla VI del Decálogo del

Perfecto Cuentista, Horacio Quiroga no otorga mucho valor a los medios estilísticos aplicados para aumentar la belleza del texto: si existe una palabra que describe exactamente lo que quiere decir, se debe usar justamente esta palabra, sin fijarse en la apariencia del texto. Esta convicción significaría que cuando Quiroga usa otra palabra, quiere decir otra cosa. A base de esta deducción de sus propias reglas, parece que ninguna variedad lexical en la obra de Quiroga puede ser arbitraria.

Al analizar el uso de las dos denominaciones del protagonista, se ve que en los casos en que el lector tiene que sentir lástima por la abeja, el autor utiliza *abejita*, y cuando se menciona al protagonista en relación con su holgazanería, utiliza *abeja*. Por ejemplo, Quiroga refiere al protagonista con *abejita* cuando no puede entrar en la colmena, cuando cae en la cueva de la culebra, cuando la abeja se ha ocultado y aparece desde dentro de una hoja, y finalmente cuando la abeja ha pasado una noche fría en la cueva de la culebra y vuelve a la colmena, arrepintiéndose.

Por otra parte, se refiere al protagonista con *abeja*, cuando el autor explica quién es la abeja (*haragana (r. 4), no quiere trabajar (r. 1)*), cuando no corrije su conducta, cuando admite que es haragana (*es cierto, no trabajo (r. 87)*), cuando embauca a la culebra, y cuando el autor explica qué ha pasado y qué lista es la abeja en realidad.

Otro dato importante es el sexo de los protagonistas: el sexo gramatical de tanto las abejas como la culebra es femenino. Parece que por eso el sexo en el cuento de ambas también es femenino, aunque también existen abejas machos (zánganos) y una denominación masculina para culebras (ofidios), Quiroga optó por un protagonista y antagonista femenina. Quizá los personajes femeninos tienen otra conotación para el autor, quizá es por azar que todos son femeninos, porque las palabras utilizadas más frecuentemente para denominar esos animales son femeninas.

Aunque podría ser por azar que la abeja y la culebra son femeninas, el uso de los nombres no parece ser arbitrario, como resulta del uso de *abeja/abejita*, ya que Quiroga las usa en diferentes situaciones y quiere crear otra atmósfera por el uso de esos nombres.

#### **d) El papel del narrador**

Aunque Quiroga avisa en su Decálogo del Perfecto Cuentista que la historia tiene que ser un mundo autónomo (regla X), suelta esa idea por su papel de narrador en "La abeja haragana" y la visibilidad del narrador omnisciente: *he aquí lo que hizo (r. 111); ¿qué había pasado ? (r. 161)*. En este caso añade una dimensión al cuento, fuera del mundo de los personajes.

Por hacer eso, Quiroga pone en perspectiva ese "pequeño ambiente" de los personajes y enfatiza el hecho de que toda la historia está desarrollándose en un mundo aislado del



que el lector es el espectador y la intervención del narrador funciona como 'guía' en ese mundo aislado. Además, involucra al lector en este mundo pequeño.

### **3.2.2 Los rasgos característicos en el nivel de la frase**

#### **a) Las expresiones idiomáticas**

Según el diccionario de la Real Academia Española, una expresión idiomática es una expresión "propia y peculiar de una lengua determinada" <sup>19</sup>. Ésta definición resulta muy amplia, y puede llevar a una discusión elaborada sobre qué es exactamente propio y peculiar de una lengua: las palabras, la pronunciación, la sintaxis, la gramática, la combinación de algunos de éstos factores, etc.

Ya que Quiroga otorga mucho valor a la formulación exacta en sus textos, es importante definir qué es exactamente lo que quiere decir con sus palabras. ¿Qué es la conotación cultural y social de ellas? ¿Porqué utilizó estas palabras y no optó por otras para decir lo mismo? ¿Qué valor añadido tienen en comparación con otras palabras, o en este caso, con palabras menos idiomáticas y marcadas?

Esto es especialmente importante en el caso de expresiones idiomáticas, ya que, en muchos casos, están arraigadas profundamente en la cultura y tienen mucho sentido que no está explícitamente en el texto, sino implícitamente "entre las reglas".

El cuento empieza con la frase *Había una vez...* (r.1), la cual es una frase muy conocida en otros cuentos y fábulas, así que el lector ya entiende qué tipo de texto es y que se trata de ficción. Esta primera frase es determinante para el resto del texto, ya que tiene tantos precedentes de otros cuentos. Así forma la base de la estructura de éste texto: tiene un principio conocido y, ya que el lector pensará en textos ya leídos con el mismo principio para determinar cómo se desarrollará la historia, el autor deberá seguir cierto procedimiento en el cuento, para no desconcertar al público.

Más adelante en el cuento, durante el diálogo con las hermanas abejas, la abejita utiliza la expresión *por piedad* (r. 67) para subrayar su desesperación y su súplica. La abejita quiere persuadir a las hermanas que la dejan entrar a base de la compasión para ella. Aunque parezca claro lo que quiere decir esta expresión, está arraigada en la cultura y la lengua: tiene más conotación que solamente la de 'compasión', como por ejemplo el aspecto religioso, por lo cual adhiere más énfasis y ejerce más presión en el interlocutor, ya que la abejita no sólo suplica en su propio nombre sino también en nombre de Dios.

---

<sup>19</sup> [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=idiom%C3%A1tica](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=idiom%C3%A1tica)

También más allá en el texto, las expresiones idiomáticas aparecen en la mayoría de los casos en el diálogo, como por ejemplo *Es cierto* (r. 87). Categoricé este dicha como idiomático, ya que la abejita simplemente también habría podido decir "sí". Sin embargo, *es cierto* es más fuerte y subraya la culpa y humildad de la abejita, y así corresponde mejor al personaje, su situación y sus sentimientos en aquel momento: responde a y está de acuerdo con lo que plantea la culebra (*no has de ser muy trabajadora (...)*, r. 85).

En este cuento la expresión *es cierto* también marca y subraya el momento de autoreflexión de la abejita: es el momento en que ve que su estilo de vida anterior era injusto.

La culebra que dice *apróntate* (r. 99), expresada en el momento en que quiere comer la abeja, la advierte a la abeja que se prepare, ya que la culebra va a comerla. En vez del verbo 'aprontarse', Quiroga también podría usar el verbo menos marcado y más común "prepararse", pero optó por el primero.

*Así es* (r. 103) es lo que dice la abeja después de que la culebra expresa su incredulidad sobre la presuposición de la abejita (*¿Yo menos inteligente que tú, mocosa?* r. 102). *Así es* indica que se trata de un hecho en vez de una opinión o idea, y esta elección de palabras contribuye al engaño de la abejita que está realizando para desafiar a la culebra y persuadirla en aceptar la propuesta.

*¿Te conviene?* (r. 108) es una expresión para obtener el acuerdo de un interlocutor: el hablante propone sus ideas y quiere concordarlas con el oyente. Esto es también lo que pasa en el cuento: la culebra propone que ambas hagan una prueba y que si gana la abejita, podrá pasar la noche en la caverna.

Aunque Quiroga habría podido utilizar una expresión como por ejemplo "¿okey?" o "¿está bien?", optó por "¿te conviene?", probablemente porque ésta expresión reestablece la relación entre las dos hablantes: "te conviene" tiene un sentido mucho más personal que "está bien", porque refiere directamente a la otra persona, o mejor dicho "¿está bien para tí?"

*Aceptado* (r. 109) es una palabra para, como ya dice la misma, aceptar por ejemplo una propuesta, un desafío o un acuerdo. Aunque simplemente responder con 'sí' ya sería suficiente para transmitir la respuesta de la manera más sencilla posible, Quiroga utiliza *aceptado* para enfatizar en el hecho de que la abeja acepta de su propia voluntad y respalda su decisión, todo con una sola palabra.

*te lo juro* (r. 158): "jurar" tiene un significado semejante a "prometer", sino más serio y tiene un carácter más ceremonial. En este contexto tiene un significado semejante a "de acuerdo", ya que el hablante acepta una propuesta del otro y promete cumplir con ella.

Quiroga utiliza éstas expresiones breves para transmitir más información que solamente dicen las palabras, pero sin aplicar más recursos, o sea más palabras. Aunque habría podido optar por frases más breves, como en algunos casos descritos habría podido utilizar 'sí', utilizó la opción más breve e intensa posible en éste contexto en cuanto a la densidad de información.

## **b) Las metáforas**

Según el diccionario de la Real Academia Española<sup>20</sup>, una metáfora es un "tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita" o "la aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión."

En breve, es una expresión, la que puede consistir de una sola palabra o una frase entera, que refiere a un sentido figurado con recursos literales, con diferentes objetivos, y según la Real Academia Española se puede aplicarla para hacer una comparación entre un concepto real y un figurativo, y se puede aplicarla para aclarar un concepto por expandir su contexto.

El uso de metáforas parece una excepción en la obra de Quiroga dentro de la luz de la regla VI de su Decálogo, es el uso de metáforas: un texto de un autor que estima tanto la exactitud en la formulación, no utilizará palabras que no digan exactamente lo que significan.

Sin embargo, el uso de metáforas es un enriquecimiento del sentido del texto: una metáfora lleva más implicaciones consigo que solamente las palabras en el sentido literal, igual al uso de frases idiomáticas, las que pueden ser metáforas también.

Quiroga parece utilizar metáforas para explicar o hacer más claras ciertas cosas en el texto, por ejemplo en el caso de *el jugo de las flores* (r. 2) habría podido utilizar "néctar", con el riesgo de que el lector (joven) no lo entendiera.

*daba sombra* (r. 114) es una expresión muy común y casi no se ve que es una metáfora. Sin embargo, ya que *sombra* es un objeto intangible, no se puede 'darla' en el sentido literal.

---

<sup>20</sup> [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=met%C3%A1fora](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=met%C3%A1fora)

También para hacer más explícitos ciertos hechos en el texto, Quiroga aplica la técnica de metáforas: en el caso de *que le parecían montañas* (r. 58), la metáfora es necesaria para explicitar la situación para el lector, que tendrá dificultades de identificarse con el protagonista y no entenderá su situación (niños no verán el problema en ascender una piedrita, pero para la abeja es un obstáculo enorme. Un niño todavía no dispone de la empatía necesaria para entender a la abeja).

La metáfora *como un río adentro* (r. 175) se usa para enfatizar el hecho de que entraba mucha lluvia. Un río implica mucha agua y cae dentro del marco de referencia del niño: es una palabra común y la conocerán.

*reinaba la oscuridad* (r. 76) significa que era absolutamente oscuro. La palabra reinaba indica que la oscuridad era implacable y que no había modo de escaparla. Las palabras utilizadas no son específicamente difíciles o de cierta jerga.

*tiempo se descompuso* (r. 41) es una frase muy común para expresar el hecho de que el tiempo se volvió malo. Sin embargo, no se trata del significado literal de 'descomponerse', así que también es una metáfora.

Quiroga también utiliza metáforas para fortalecer ciertas frases o situaciones, como por ejemplo *muerto de gusto* (r. 7) y *se mataban trabajando* (r. 9) en lugar de 'muy contento' y 'trabajaban muy diligentemente' o una expresión semejante. Aquí el autor busca expresarse más fuertemente de lo que permiten las formulaciones habituales.

Lo contrario también se ve en el cuento: el eufemismo. Es una forma de expresión que disminuye el impacto de una frase o cláusula por el uso de palabras diferentes para no ofender o no disgustar al interlocutor, sin disminuir el contenido del mensaje. Quiroga lo aplica en los casos de *ya la noche caía* (r. 54), *llegó el día* (r. 182) y *llegó también el término de sus días* (r. 188), los que habría podido sustituir por respectivamente *oscureció*, *amaneció* y *murió*. Con *ya la noche caía* y *llegó el día*, Quiroga subraya el aspecto brusco: de repente estaba oscuro y ya está de día. *Amanecer* y *oscurecer* implican un proceso, y eso no es lo que quiere decir Quiroga.

*Ésta es la última hora que yo veo la luz* (r. 83) quiere expresar que la abejita piensa que va a morir. El valor añadido de esta frase es que es una formulación muy dramática que refleja el miedo de la abejita, sin que sea explícita: el tema de la muerte puede ser crudo en un texto para niños, pero con esta formulación, el autor puede mencionar la muerte sin que el cuento se vuelva morboso.

*fríamente* (r. 46): este adverbio no tiene nada que ver con la temperatura, sino con la falta de afición en la manera en que las abejas tratan a la abejita, o sea el 'frío figurativo'.

### 3.2.3 Los rasgos característicos en el nivel de la palabra

#### a) La falta de adjetivos

Quiroga casi no utiliza adjetivos en "La abeja haragana", salvo cuando el adjetivo añade información indispensable: *culebra verde de lomo color ladrillo, abeja haragana, prueba rara*.

Además de esta falta de adjetivos, utiliza elementos culturales que no necesitan adjetivos, ya que la denominación ya implica tantos aspectos culturales, tradicionales e históricos que está claro para el lector de lo que se trata. Por ejemplo *las sensitivas* (r. 162) y *eucalipto* (r. 113): son plantas obviamente muy comunes en Argentina de las que todo el mundo sabe lo que es.

La frase *alrededor del trompito como un piolín* (r. 118) produce un problema semejante, pero no geográfico, sino cronológico: el niño de hoy en día quizá no sabrá qué es un trompo y qué tiene que ver con eso el piolín.

*los trompos de naranjo* (r. 123): otra vez un concepto desconocido en países donde no crecen naranjos. Un niño neerlandés probablemente nunca ha visto a un trompo de naranjo, así que ésta referencia, insertada por Quiroga como aclaración con *trompo de eucalypto*, caerá fuera del marco de referencia del lector.

*una moneda de dos centavos* (r. 139): tienen diferentes tamaños en diferentes países, así que no está claro si es grande o pequeña.

El objetivo de éste uso de elementos culturales es la exactitud de formulación: éstos conceptos contienen mucha información en una formulación muy compacta y no existe otra manera de formular exactamente lo mismo, con todos los matices y referencias implícitas.

Éstos conceptos producen problemas en la traducción de palabras que necesitan más aclaración, ya que no existen en neerlandés: no se puede conservar el término sin interferencia del traductor, porque se va perder parte del mensaje y de la imagen en el texto original.

#### b) Los sinónimos referenciales

Los sinónimos referenciales son palabras que refieren a un objeto o concepto ya conocido en el texto, sino con formulación diferente con el fin de añadir variación en el vocabulario (Newmark, 1981, p. 167).

Al principio del cuento, Quiroga explica una característica de la abejita, es decir que *no quería trabajar* (r. 1). Unas frases más adelante, introducen un término nuevo para no

caer en repeticiones: *era, pues una abeja haragana* (r. 4). Al final del cuento se ve otra variación en el tema: *la paseandera haragana* (r. 185). Estas variantes están distribuidas por un espacio relativamente largo (desde regla 1 hasta regla 185). Sin embargo, Quiroga aplicó la variación vocabularia, porque la palabra *haragana* no es una palabra que se usa diaramente y por eso está marcada.

También utiliza sinónimos referenciales para palabras más comunes y usadas más frecuentemente. En las reglas 74 hasta 79, por ejemplo, el autor describe el espacio donde se encuentra la abejita después de su caída con las palabras *agujero* (r. 74), *caverna* (r. 75), *hueco* (r. 79).

Las palabras *hermana(s)* (r. 12, 28, 35, 65) y *compañera(s)* (r. 19, 67, 195) se aplican por las abejas para dirigirse a la abejita y viceversa también, así que el uso no está limitado a un personaje, sino a la situación.

Un uso notable de un sinónimo referencial, es el de *víbora* (r. 77) y *culebra* (r. 77): el objeto de referencia es en realidad una víbora, y Quiroga utiliza 'culebra verde de lomo color ladrillo' para explicar qué es una víbora exactamente. Normalmente, un autor utilizaría el término nuevo, la palabra explicativa y después otra vez el término nuevo. Sin embargo, no vuelve a utilizar 'víbora' en el cuento, sino sólo aplica 'culebra', en lugar del término original utiliza justamente el sinónimo referencial.

El uso de sinónimos referenciales es una técnica estilística usada muy frecuentemente, así que no sería extraña que Quiroga lo aplicara también: si se usa las mismas denominaciones para los mismos objetos una y otra vez, el cuento se volverá tedioso y molesto.

### **c) Los elementos geográficos**

Otro tipo de elementos culturales se ve en los elementos geográficos, por ejemplo *Buenos Aires* (r. 162) y *Misiones* (r. 164): sin ninguna explicación utiliza estos nombres, ya que para todos en el cuento está claro dónde se encuentran Buenos Aires y Misiones. También la frase *común también aquí en Buenos Aires* sin más explicación indica que para Quiroga no hace falta elaborar los detalles de la ubicación de Buenos Aires, ya que para los que están en el ambiente del cuento (los personajes) está claro dónde está. Por el uso del nombre de esta ciudad, también involucra al lector en el cuento y crea otra dimensión: Buenos Aires es una ciudad real que entra en la historia fictiva, y está dentro del marco de referencia del lector y Misiones probablemente también.

Las referencias a la vegetación local también indican que Quiroga no quiere explicar los localismos. Además, parece que para él es redundante aclararlos, ya que en su opinión usa palabras conocidas: *es una planta común, no sólo por ahí sino también aquí* (r. 161). En su opinión, el lector debe conocer esa planta.

## Capítulo 4– Las soluciones

Como ya he mencionado, este capítulo tratará sobre los problemas de traducción de los rasgos señalados por medio de la categorización de las estrategias de Chesterman<sup>21</sup>. Seguiré el orden de los rasgos en el capítulo 3.

### 4.1 Los problemas de traducción en el nivel del texto

#### a) Las reiteraciones

Según Newmark, en el caso de repetición de una palabra, un objeto lexical que se repite en la misma o en la siguiente frase del texto original, tiene que ser repetida igualmente en la traducción, con excepción de un objeto original mal escrito (Newmark, 1981, p. 147). Eso quiere decir, que el traductor debe considerar todos los aspectos y posibilidades de una palabra en la traducción, ya que se debe repetirla más adelante y la palabra tiene que ser apta para utilizarse en los diferentes lugares y, tal vez, en los diferentes contextos del cuento.

##### 1) La reiteración en un espacio muy breve

*ya es tarde* (r. 64) – *het is al laat*

*es más tarde aún* (r. 66) – *nu is het nog later*

En el caso de *het is nog later* se traduce muy literalmente el sentido de la frase original, pero parece que la traducción carece de algo: esta formulación parece ser el principio de una comparación en la que se ha descartado el segundo elemento de la comparación. En éste sentido, *nu is het nog later* es una opción mejor: es una frase completa que no necesita más aclaración. Así resulta que la traducción más evidente, *het is nog later*, no es la traducción más apta en éste caso.

También en el campo del énfasis *nu is het nog later* es mejor: *nu* está subrayada por su colocación al principio de la frase, como *aún* está subrayada por la colocación al final de la frase. Y aunque ha cambiado el ritmo de la frase en relación con *het is al laat*, ya que el sujeto y la forma verbal se han intercambiado y el uso de *nu* cambia el ‘centro de gravedad’ en la frase, es la traducción que cumple con los criterios de Newmark, como descrito arriba.

En ésta traducción también se ve un cambio en el nivel de abstracción: la traducción es más concreta que el original por el uso de *nu*. En esta adición se ve también un cambio de distribución (S6) y un cambio en el énfasis (S7) y en la explicitud (PR2): por las

---

<sup>21</sup> Chesterman, A.; “Vertaalstrategieën, een classificatie” in: Naaijkens et al, *Denken over vertalen*. Nijmegen: Vantilt 2004, p. 243-262



diferencias en la sintaxis, el énfasis ya era diferente en ambas lenguas (*aún* se encuentra al final de la frase, mientras *nog* está en el medio), pero está aún más enfatizado por *nu*.

También en el caso de *tengo sueño* (r. 65) y *tengo frío* (r. 67) la traducción más evidente no lleva a la traducción más apta en el contexto de la reiteración. La traducción más obvia de *tengo sueño* sería *ik ben moe* según Newmark, ya que también es la frase usada lo más frecuentemente para expresar cansancio en la lengua meta. El uso de palabras de uso igualmente frecuente también es un punto importante en el método de Newmark: avisa siempre buscar una palabra con la misma frecuencia de uso en la lengua meta (Newmark, 1981, p. 145).

En la frase *ik ben moe* se ve la aplicación de la estrategia PR6: un cambio de coherencia en que se ve una alteración en el orden lógico de la información en la traducción. Pero la frase *tengo sueño* forma parte de la reiteración aproximada con *tengo frío*, dos reglas más adelante en el cuento. Desde el punto de vista de la consistencia en la traducción, se tendría que traducirla con un equivalente en neerlandés que se deja usar, parcialmente, para una traducción de *tengo frío*. Tomando la traducción de esta última frase como base, *ik heb het koud*, se llega a otra solución para *tengo sueño*: *ik heb slaap*. Esta traducción todavía es una reiteración aproximada, sin que parezca artificiosa y sin que destruya la tensión.

Así, se ven las estrategias de la traducción literal (G1) y sinonimia (S1).

## **2) La reiteración construida más largamente**

El problema más importante en el caso de *Y diciendo esto la dejaron pasar* (r. 25) es la traducción del gerundio *diciendo*, que no se deja traducir literalmente en neerlandés: *en dit zeggende, lieten ze haar door* suena muy artificioso. En general, no se usa el gerundio muy frecuentemente en neerlandés y cuando se repite una forma gramatical tiene que ser una forma no marcada, por el hecho de que no está marcada en el texto original.

La manera más apta de traducir un gerundio del español al neerlandés es con el uso de una oración subordinada: *en terwijl ze dit zeiden, lieten ze haar door*. Esta traducción también refleja adecuadamente la relación temporal entre los acontecimientos: mientras que las abejas estaban hablando, dejaron a la abejita pasar.

Como ya he señalado, se aplica un cambio de la estructura de la frase (G7), pero también se ve una transposición (G3) en la conjunción del verbo (de gerundio a la tercera persona plural y 'onvoltooid verleden tijd': el pasado).

En el conjunto, se ve una paráfrasis (S8): en este caso, el neerlandés no tiene semejante expresión que se podría utilizar y la solución está en la traducción libre de la frase.

La frase *No es cuestión de que* (r. 23, 31, 36) llevará a problemas en la traducción en cuanto a la frecuencia de uso en la lengua original y en la lengua meta. Literalmente, *no es cuestión de que* se podría traducir con *het is geen kwestie van*, pero no es una frase apta para un cuento para niños: la mayoría todavía no tiene la palabra *kwestie* en su vocabulario, así que se debe buscar otra solución. Además, porque es una frase repetida exactamente algunas veces y no debe molestar al lector por su uso repetido, tiene que ser una frase no marcada en la lengua neerlandesa que se usa frecuentemente. Una opción sería *het gaat er niet om dat*, la cual es una frase usada muy frecuentemente en neerlandés, no molesta en reiteración y corresponde con la estructura de la frase original, ya que es una frase que anuncia una oración subordinada.

En el nivel gramatical se ve primeramente la transposición (G3): el sujeto *cuestión* cambia en el sujeto no definido e impersonal *het*. Esta transposición también causa un cambio de distribución (S6): esta construcción gramatical contiene más palabras que el texto original.

Éstos cambios forman parte de la paráfrasis (S8) que se formuló en la traducción, ya que la lengua meta no ofrece otra alternativa, salvo una traducción que no cabe en el vocabulario del lector. Así, se ve también un tipo de filtrado cultural (PR1): se omitieron los elementos que no corresponden con la cultura y marco de referencia del niño.

### **3) La reiteración a lo largo del texto**

La traducción de *trabajadoras* (r. 48, r. 85) más cerca del texto original sería *hardwerkend*, ya que, como *trabajadoras*, contiene una referencia a *trabajo* (*werk*, en neerlandés). Sin embargo, *ijverig* es utilizado mucho más frecuentemente, igual que el uso de *trabajadoras*. Por esta frecuencia de uso, no molesta el texto, aunque sólo se utiliza ésta palabra dos veces, pero en una situación muy marcada. Finalmente, la palabra *ijverig* es más idiomática y *hardwerkend* parece una traducción componencial de *trabajadoras*, así que prefiero *ijverig*.

Sin embargo, *ijverig* todavía es la traducción literal (G1) de *trabajadoras*.

*no es justo, no es justo, no es justo* (r. 90): esta frase es una expresión muy común en situaciones en las cuales se siente desafortunado. La traducción tiene que ser una frase equivalente en neerlandés: unas palabras sencillas que expresan indignación sobre desigualdad y que están conocidas por niños también. La traducción literal (G1) lleva a la expresión más apta en este caso: *het is niet eerlijk*. Ésta frase es una expresión de indignidad típica para niños, así que tanto el contenido como la forma están transmitidos en el contexto.

En relación con *no es justo*, se ve una regla más adelante la frase *Los hombres saben lo que es justicia* (r. 91): *justo* y *justicia* tienen la misma base lingüística, así que también

en la lengua meta, se debe elegir palabras de la misma base. Si se traduce *justo* con *eerlijk*, *justicia* también tendría que ser traducida con una palabra que está derivada de *eerlijk*. La frase original menciona un sustantivo (*justicia*), así que, según la traducción literal, la traducción tendría que ser un sustantivo también. Esta estrategia llevaría *de mensen weten we wat eerlijkheid is*, pero el sentido de esta frase no corresponde con la frase original: *justicia* refiere al sentido de lo que es justo o 'fair' en inglés; *eerlijkheid* en primer lugar refiere al sentido de no mentir, así que no transmite el contenido de la frase original y se debe buscar otra posibilidad.

Una opción es *de mensen weten wel wat eerlijk is*. Esta también resuelve un problema en cuanto al vocabulario del niño: el sentido literal de *justicia* sería *rechtvaardigheid*, pero está demasiado formal para el vocabulario del niño. Por cambiar la frase e implementar *eerlijk*, se ve una frase que transmite el contenido de la frase original y que cabe en el lenguaje del lector.

Se ve que la transposición (G3) del sustantivo (*justicia*) a adverbio (*eerlijk*). También se ve un cambio en la cohesión (G8): un cambio en las referencias dentro de un texto, lo que constata en la repetición de *eerlijk* en dos ocasiones en lugar de utilizar dos palabras de la misma base lingüística.

En un caso semejante, se debe buscar una palabra para *juramento* (r. 157) que también se puede aplicar en la frase siguiente *te lo juro* (r. 158), desde el punto de vista de la consistencia y la similitud. Ambas palabras están derivadas del verbo *jurar*, así que se debe buscar una traducción de esta palabra para encontrar la solución más apta. La traducción literal más común y obvia de *jurar* es *zweren*, pero *zweren* tiene una connotación muy notable y grave: demasiado grave para este cuento y el vocabulario del lector. Tampoco funciona en la traducción de *juramento*, ya que *zweren* no tiene sustantivo: la traducción sería *belofte* o *eed*. Este último también sería demasiado notable, pero *belofte* es una opción apta.

Además, también en el caso de *te lo juro*, una forma de *beloven* sería una opción mejor, ya que todavía contiene el aspecto solemne, pero falta el elemento pesado de *zweren*. Eso resultaría en las traducciones *belofte* y *ik beloof het*, que también corresponden con el vocabulario del niño.

En éste caso, la estrategia utilizada es el filtrado cultural (PR1) y la adaptación que sigue para modificar el vocabulario para niños.

También se ve una transposición (G3) del objetivo directo en la segunda persona (*te*), lo cual se omite en la traducción y que causa como consecuencia un cambio de distribución (S6).

La expresión *la plantita en cuestión* (r. 161) también tiene que ver con la reiteración a lo largo del texto, ya que aparece tanto en algunos casos en un espacio breve y más adelante, en regla 161, otra vez. Para mantener la consistencia en el vocabulario, se traduce ésta frase en la misma construcción que *no es cuestión de*, como descrita en el párrafo anterior: *het plantje waar het om ging*.

En el caso de la construcción con *así*, como *Así es* (r. 103), *así pasó, en efecto* (r. 145) y *Así fue, en efecto* (r. 187), se resuelve el problema de la consistencia más sencillamente: *así* se traduce con *zo* y, para conectar las frases con las anteriores, se debe insertar *en* en la traducción. Sin esa acción, la frase daría la impresión de una frase suelta sin contexto y debilitaría la tensión del texto. Para guardar la consistencia del texto original, se debe traducir *así* cada vez de la misma manera.

La traducción con *zo* es una traducción literal (G1) y la adición de *en* es un cambio de distribución (S6) y un cambio de explicitación (PR2): se explicita la relación con las frases anteriores, sin que se vea esta relación concretamente en el texto original.

El argumento de consistencia también vale por el caso de *el término de su vida* (r. 178) y *llegó también el término de sus días* (r. 188): se traducen las dos frases en la misma manera para la consistencia: *het einde van haar leven, het einde van haar dagen*, lo cual ya se alcanza por la traducción literal (G1).

El objetivo de esta estructura dentro del cuento es la construcción de un clímax sin tener que entregar parte de la exactitud en la formulación. En muchos casos de reiteración, la estrategia de traducción literal lleva a una traducción adecuada que también funciona cuando se la repite más adelante en el cuento. En casos en que la traducción literal no funciona, se puede aplicar una estrategia pragmática para llegar a una traducción que no molesta en la repetición y que contribuye a la intensidad de la tensión construida por la reiteración.

## **b) El uso de palabras en relación con el personaje**

En el caso del uso de palabras en relación con personajes para establecer 'los buenos y los malos' y las relaciones entre los personajes, se debe encontrar palabras en la lengua meta con los mismos matices y referencias al bueno y al malo.

Además, en el uso del lenguaje en relación con los personajes, también se ve la intención del autor, como indicado por Newmark (1988, p. 12): el hecho de que Quiroga utilice ciertas palabras para dibujar una imagen 'lamentable' de un personaje en cierta situación subraya la manifestación de su intención. Enfatiza los papeles de los personajes por

ejemplo; el uso variable de *abeja* y *abejita*, y por eso su intención: la intención del texto es la comunicación de la moral del trabajador, y si el autor describe la situación de los trabajadores en el cuento por medio del lenguaje que estimula sentimientos de compasión, enfatiza su mensaje del trabajador y su posición injusta.

En la traducción se debe conservar esa imagen de los buenos y los malos, y si mantenerlo de una manera equivalente resulta imposible, sería mejor elegir lenguaje que enfatice esta imagen, que elegir lenguaje que debilite el mensaje del autor.

Como ya señalado en el párrafo 3.2.1 sobre el uso de *hermanas* y *compañeras*, Quiroga utiliza *hermanas* para subrayar la relación de amistad desde el punto de vista de la abejita. Para las otras abejas no es tanta amistad: la llaman *compañera*, que también sugiere algo de 'compañera de trabajo' en vez de apuntar a una relación familiar o amistad.

En la traducción de los sinónimos referenciales, como discutida en el párrafo 2.2.1, una opción para *compañera* sería *kameraad*: la persona a quién se dirige tiene la idea de que pertenece al mismo grupo social que el interlocutor, pero sin la relación de amistad de 'amiga'. *kameraad* es una manera de dirigirse a un conocido de una manera amistosa, pero también de advertírsela decididamente. Como ya he dicho, *compañera* tiene varias connotaciones, pero sobre todo la de 'compañera de trabajo' en el sentido amigable. Por el filtrado cultural (PR1) se llega a *kameraad*, lo que también es un cambio de tropo (S9) ya que acerca el sentido de *compañera* en español, pero no es exactamente lo mismo.

La estrategia en cuanto a la distribución de las palabras *hermana* y *compañera* consiste en seguir la distribución del texto original.

Quiroga escoge diferentes sinónimos en diferentes casos, para indicar la diferencia en la situación y enfatizarla. Por ejemplo, en el caso de *el término de su vida* (r. 178) y *y llegó también el término de sus días* (r. 188) se refiere en ambas frases a la muerte. Aunque Quiroga utiliza un eufemismo, no aplica el mismo dos veces: en el primer caso, se trata de una metáfora clara y dura, ya que se lo ve en el contexto de la noche en la caverna con la culebra (una situación poco agradable). En el segundo caso, se trata de una expresión más suave por el uso de *días* en vez de *vida*, porque el peligro ya ha cedido y la abeja está a salvo en la colmena.

En la traducción se debe mantener esta diferencia en las metáforas y en la atmósfera. La traducción literal (G1) de las palabras que indican una diferencia resulta la traducción más apta: *het einde van haar leven* y *het einde van haar dagen*.

Un detalle saliente, como ya he señalado en el párrafo 3.2.1, es que se ve que la relación entre la abeja y la culebra se desarrolla, tomando en cuenta el diálogo y los apelativos:

al principio del diálogo la abeja utiliza 'usted' para dirigirse a la culebra y la culebra tutea a la abejita. Al final del diálogo, la abeja también tutea a la culebra. En la traducción se puede seguir este desarrollo por la traducción literal (G1) de los apelativos diferentes: *jij* en los casos de tutear y *u* en los casos de 'usted'.

A lo largo del cuento, el hecho de que Quiroga a veces utiliza la denominación 'abeja' para el protagonista y a veces 'abejita' llama la atención.

En la traducción, yo estaba inclinada a traducir todo con 'bijtje', ya que el público meta consiste en primer lugar de niños y en cuentos para niños se suele usar diminutivos más frecuentemente para dar al texto una apariencia más simpática. Además, en Latinoamérica se suele utilizar los diminutivos más a menudo en general, pero, como ya señalado en el párrafo 3.2.1, Quiroga utiliza *abejita* en casos en que el lector tiene que sentir lástima por la abeja, y cuando menciona al protagonista en relación con su holgazanería, utiliza *abeja*.

En la traducción se puede seguir este uso de diminutivos: en el contexto de compasión se traduce *abejita* con *bijtje*, porque *bijtje* tiene una conotación 'mona' por la cual es más fácil sentir simpatía para ella. La traducción *bij* para *abeja* es más neutral u objetiva y corresponde mejor al contexto de disgusto, así que la traducción literal (G1), para poder conservar las consideraciones lexicales de Quiroga.

### **c) El papel del narrador**

Como ya he señalado, Quiroga suelta esa idea del "pequeño ambiente de los personajes" de vez en cuando por su papel de narrador omnisciente en "*La abeja haragana*" para involucrar al lector y para subrayar el hecho de que el cuento trata de un mundo aislado de personajes que sólo existen en ese mundo. En la traducción se debe tomar en cuenta esa intención del autor para poder realizar un efecto semejante.

En el caso de *y he aquí lo que hizo*, la traducción literal lleva a una frase un poco rara: *en ik heb hier wat ze deed. he aquí* es una expresión que se utiliza cuando se quiere mostrar algo a continuación, dentro del contexto, con una construcción con primera persona singular. En neerlandés, este tipo de expresión, i.e. para mostrar algo dentro del contexto, no se construye con la primera persona singular. Se utiliza más frecuentemente una forma impersonal, como por ejemplo *en dit is wat ze deed*. Ésta formulación tiene menos referencia al narrador, ya que no contiene una forma verbal en la primera persona, pero implícitamente, esta frase también refiere al narrador: él ya sabe lo que pasó y va a contarlo al lector, en su calidad de narrador omnisciente. Por eso se ve un cambio de explicitación (PR2), la referencia al narrador es menos explícita, pero es

la mejor opción dentro del marco del filtrado cultural (PR1) en que no se suele referir a la primera persona explícitamente.

Otro ejemplo de la intervención del narrador es la frase *qué había pasado ?* En principio, es el mismo estilo de *he aquí lo que hizo*, sino la forma es diferente: en ambos casos el narrador dibuja el cuadro dentro de lo que se desarrolla en la historia. En este caso no se ve una referencia al narrador: es una frase impersonal, que solamente implica la presencia del narrador. Este tipo de expresión corresponde a las expresiones utilizadas en neerlandés en éstos casos, como se podía ver en el caso de *he aquí*. Por el hecho de que la construcción en español se acerca a la construcción habitual neerlandés en estos casos, facilita la traducción en éste caso, ya que la traducción literal (G1) lleva una frase que está aceptada en este contexto: *wat was er gebeurd?*

## **4.2 Los problemas de traducción en el nivel de la frase**

### **a) Las expresiones idiomáticas**

En el caso de la traducción de las expresiones idiomáticas, es importante que éstas frases o cláusulas tienen el mismo efecto en la lengua meta, así que también tienen que ser idiomáticas en la lengua meta. Como en muchos casos se trata de cláusulas que no se encuentran en un diccionario o se trata de palabras que tienen más significados, se debe aplicar otras estrategias para encontrar equivalentes.

Una manera de encontrar equivalentes de estas expresiones en la lengua meta, es averiguar cuál o cuáles expresiones se utilizarían en situaciones semejantes en la lengua meta.

*Había una vez...* (r.1) por ejemplo, es una frase muy común en el campo de cuentos y de fábulas. En neerlandés se empieza este tipo de cuentos con *Er was eens*, lo que también significa gramaticalmente lo mismo que *había una vez*.

Según Newmark, la frecuencia equivalente de uso aplicada a estructuras gramaticales y léxico en la lengua original y meta se puede ver como método adicional en verificar la traducción (Newmark, 1981, p. 145). Una traducción no puede violar los principios generales de generalidad equivalente de uso. La equivalencia semántica sólo puede existir, si también existe la máxima equivalencia de forma y de frecuencia de uso (Newmark, 1981, p. 104).

En cuanto a la frecuencia de uso en neerlandés, *er was eens* es una una expresión muy común en esta situación, o sea, el principio de un cuento.

Normalmente, en el caso de una expresión como ésta, se utilizaría la estrategia de filtrado cultural para prevenir el problema de la diferencia cultural, pero en este caso específico la traducción literal ya lleva a una expresión neerlandés que forma el

equivalente lingüístico y cultural, así que no hace falta la aplicación de filtrado cultural y bastan ya las estrategias de traducción literal (G1) y sinonimia (S1).

*por piedad* (r. 67) es una expresión o exclamación que se usa en caso de que el hablante pida compasión a alguien. Como ya señalado, además del sentido de súplica, la palabra *piedad* también tiene una connotación religiosa, así que se tiene que tomar en cuenta este aspecto de la frase. En la lengua meta se trata de una exclamación para pedir compasión en una formulación con aspecto religioso. Una opción es *in godsnaam*, pero esta formulación es un poco fuerte en un cuento para niños. *In hemelsnaam* sería mejor, ya que es una exclamación de súplica, sino de lenguaje menos fuerte. Además contiene el aspecto religioso de *piedad*.

Ya que ésta expresión no se deja traducir literalmente, se debe aplicar el filtrado cultural (PR1) para transmitir el contenido cultural.

*es cierto* (r. 87) es una expresión para afirmar una frase o proposición. La traducción literal resultaría en *het is zeker*, pero ésta no se usa muy frecuentemente en diálogos como es cierto y no suena muy natural. Una expresión en neerlandés que es más habitual en esta situación sería *dat klopt*. Esta expresión también es de forma impersonal, así que no cambia el enfoque de la frase.

En esta traducción se utiliza la transposición (G3), ya que ya no aparece un adjetivo (*cierto*) y el cambio de la estructura de la cláusula (G6): la frase original es un predicado nominal y la traducción un predicado verbal y el verbo cambia de transitivo (*ser*) a intransitivo (*kloppen*).

La base para llegar a ésta traducción es el filtrado cultural: la traducción literal no lleva a un resultado adecuado, así que se debe tomar más distancia del texto y definir el sentido y el mensaje de la frase y convertirla en un equivalente cultural neerlandés (PR1).

*apróntate* (r. 99) es un imperativo para expresar el hecho de que el interlocutor tiene que prepararse rápidamente para algo. Una opción para traducirlo es *maak je klaar*, pero no suena natural en este contexto. *zet je schrap* es más idiomático y todavía transmite el mensaje del imperativo: *apróntate* no sólo es un imperativo, es más bien un aviso de que algo va a pasar, como *zet je schrap*. Para el aspecto de naturalidad se aplica el filtrado cultural (PR1) en éste caso.

*Así es* (r. 103) se puede traducir literalmente (G1): *Zo is het*. El sujeto está presente implícitamente en el español, pero no se lo puede omitir en neerlandés, así que se debe explicitarlo por lo que se puede utilizar la estrategia de cambio de distribución: cambio del número de elementos de un componente semántico semejante (S6). También



hay un cambio en la explicitud (PR2): en la traducción el sujeto está representado por *het*, mientras en el texto original no se lo ve.

*¿Te conviene?* (r. 108): al contrario de la traducción literal *komt het je uit?*, el participio *afgesproken* transmite más el sentido de que ambos personajes han acordado el plan. También es una frase utilizada mucho más frecuentemente en este contexto, aunque en el texto original se dice *te conviene*, que quiere decir que un interlocutor ha propuesto una idea y pide acuerdo del otro interlocutor.

Sin embargo, no optaría por un participio (*geaccepteerd* o *aanvaard*) en el caso de *Aceptado* (r. 109) ya que el sustantivo *akkoord* se utiliza más frecuentemente y además es más idiomático, especialmente en el caso de lenguaje para niños, en el cual el verbo *accepteren* todavía no se usa.

En estos dos casos se puede aplicar la estrategia de transposición (G3), aunque se trata de diferentes tipos de palabras, y de cambio de distribución (S6): en el caso de *te conviene* la traducción contiene menos elementos que el texto original.

También en estos casos se necesita la estrategia de filtrado cultural (PR1) para llegar a una traducción que funciona adecuadamente en un cuento para niños. En este caso, el aspecto cultural de esta estrategia consiste en el vocabulario y el marco de referencia de un niño.

## **b) Las metáforas**

Si una palabra tiene una conotación física y una figurativa, el significado físico o emocional de su colocación, aunque sea anormal, insinuaría la intención. Una palabra que está usada fuera de las colocaciones normales y parece estar usada fuera de contexto tendría que ser entendida en su significado fundamental, o sea principal, o más común (Newmark, 1981, p. 104).

La metáfora *el jugo de las flores* se puede traducir con *het sap van de bloemen*, la cual es la traducción literal (G1) de la frase original, ya que la traducción 'nectar' probablemente no aparece en el vocabulario del niño.

También en el caso de *que le parecían montañas* se puede aplicar la traducción literal: *die haar wel bergen leken*. Se podría traducir esta frase con una construcción más libre como *die voor haar net bergen waren*, pero la traducción literal (G1) corresponde mejor al estilo de una fábula. Normalmente sería de lengua anticuada y destacada, pero en el contexto de éste cuento, no molesta en la narración.

En el lenguaje de Quiroga, se ve referencias a la muerte en casos en que no se trata de la muerte literalmente, como *muerto de gusto* (r. 7) y *se mataban trabajando* (r. 9). Se podría intentar mantener estas referencias, pero sólo si la lengua meta lo permita y ofrezca recursos semejantes. En neerlandés se podría utilizar *werkten zich kapot*, pero este tipo de lenguaje es demasiado fuerte para niños. Mejor sería la expresión idiomática *werkten zich uit de naad*: es una frase compacta, natural y refleja la intención de la frase original, o sea, que las abejas trabajaban extremadamente duro. También es un tipo de metáfora, ya que no significa literalmente, tanto en la lengua original como en la lengua meta, que 'se matan trabajando'. Aquí se ve una traducción libre (S8) y un cambio de la imagen del texto original: la referencia a la muerte se sustituyó por una expresión sin ésa referencia, pero con historia cultural, ya que es una expresión que está enraizada en la cultura neerlandés.

En el caso de *muerto de gusto* ni siquiera existe un equivalente en neerlandés con la misma referencia a la muerte, así que se debe buscar una expresión que transmita el mismo mensaje. En éste caso, la frase quiere decir que la abeja estaba muy contenta y llena de entusiasmo. En neerlandés se podría utilizar una referencia a la alegría de la abeja en la forma de complemento circunstancial de modo: con la palabra *plezier*, por ejemplo, así que la traducción podría ser *vol plezier*. Aquí se ve un cambio del tropo (S9), y, más específico, la tercera variación de esta estrategia: la imagen del texto original no cambia, pero la traducción no corresponde al original lexicalmente; la fuente de la metáfora es otra, pero transmite el mismo contenido.

*la noche caía* (r. 54), *llegó el día* (r. 182) y *llegó también el término de sus días* (r. 188), Como ya señalado en párrafo 3.2.1, Quiroga formuló estas frases de tal manera, que subrayan el aspecto repentino de las acciones, así que la traducción también tendrá que contener ese aspecto.

En el caso de *la noche caía* y *llegó también el término de sus días* no se encuentra un problema con éste aspecto: la traducción literal (G1) ya contiene este elemento, ya que *de nacht viel* ya implica un acontecimiento repentino.

En el caso de *llegó el día* se necesita otra estrategia: *het werd dag* no contiene ningún aspecto repentino, sino indica un proceso. Se necesita una traducción menos literal, como por ejemplo una expresión en la lengua meta. En este caso se podría utilizar la traducción libre (S8) *de dag brak aan*, ya que ésta frase refleja el aspecto repentino y forma parte del lenguaje común del neerlandés, también en el caso de lenguaje de niños. Aquí se ve un cambio de la estructura de una cláusula (G6).

También en el caso de *el tiempo se descompuso, fríamente y esta es la última hora que yo veo la luz* se debe tomar un poco de distancia para llegar a una traducción apta.

*descomponerse* puede significar *podrir* o *quebrar*, pero en este contexto quiere decir que el tiempo se volvió malo rápidamente. La expresión idiomática utilizada frecuentemente en neerlandés es la paráfrasis (S8) *het weer sloeg om*, que también corresponde al lenguaje del niño: es una expresión formulada de una manera relativamente sencilla sin palabras difíciles.

En el caso de *fríamente* tampoco se puede aplicar la estrategia de traducción literal: este tipo de 'frío' no tiene nada que ver con la temperatura, así que se debe tomar un poco de distancia para hacer una traducción libre (S8). *fríamente* quiere decir en este contexto que las abejas no mostraban ningún tipo de compasión o implicación personal. El hecho de que refiere a un imperativo (*¡no se entra!*) indica que *fríamente* refleja también el aspecto severo del diálogo. Desde este punto de vista, se podría traducirlo con *streng*: en neerlandés ya contiene el aspecto impersonal y sin compasión y también aparece en el vocabulario del niño. También es un cambio del tropo (S9): la imagen de 'frío' del texto original no aparece en la traducción, en que se enfoca en la imagen de 'severidad'.

En el caso de *ésta es la última hora que yo veo la luz* se podría optar por la traducción literal *dit is de laatste keer dat ik daglicht zie*, pero suena muy dramática, quizá demasiado para el público neerlandés, así que se debe buscar otra opción. En español, esa frase es una expresión relativamente común, pero en neerlandés no expresa su miedo en esta manera. Si se distancia de las palabras de ésta frase, se podría buscar una frase idiomática y utilizada frecuentemente en ésta situación en neerlandés, o sea, en una situación de vida o muerte en un cuento o fábula. Tomando eso en cuenta, se podría optar por *mijn laatste uur heeft geslagen*: es un eufemismo como la frase original, es una frase comprensible para el lector joven, y es una frase idiomática y muy común en cuentos. En este caso también se ve la aplicación de la estrategia del cambio de tropo (S9): la imagen de la luz ha sido sustituida por la imagen de la hora.

Las frases *daba sombra*, *reinaba la oscuridad* y *como un río adentro* son frases utilizadas muy frecuentemente, también en neerlandés, así que se debe buscar equivalentes que cumplan con los criterios de Newmark: el mismo grado de frecuencia y un vocabulario semejante.

Afortunadamente, la traducción literal (G1) ya lleva a estos equivalentes: *schaduw bood*, *heerste duisternis* y *als een rivier naarbinnen*.

Un recurso auxiliar para llegar a una traducción apta en el caso de las metáforas es la estrategia de frecuencia de uso semejante en la lengua meta: funciona lo más adecuadamente, ya que en casi todos los casos, en que la traducción literal no funciona, lleva a las frases idiomáticas equivalentes en neerlandés, por su brevedad en la formulación y también porque añade una dimensión adicional al cuento. Además, una

frase idiomática tiene un aspecto cultural e histórico en la lengua meta y refleja la profundidad del texto original. Por esa combinación de brevedad y la extra dimensión cumple con el objetivo de las metáforas en el texto original: tensión y densidad de información.

### 4.3 Los problemas de traducción en el nivel de la palabra

#### a) Los sinónimos referenciales

A veces se señala muy difícilmente los sinónimos referenciales si se trata de palabras que literalmente no tienen sentidos semejantes, pero que en el contexto de un texto específico refieren al mismo objeto o la misma persona. Se utilizan 'sinónimos referenciales' con el fin de:

- evitar repetición;
- asegurar cohesión; eso es muy importante para Quiroga, como se veía en la regla V del Decálogo del Perfecto Cuentista.
- (si es necesario) redigir el texto por mal estilo;
- expandir el texto por redundancia<sup>22</sup> del texto original: en una lengua existen ciertas distinciones en el léxico que pueden resultar superfluas cuando se las traduce a otra lengua, por ejemplo cuando no existe cierta distinción en la lengua meta (Talbot & Osborne).
- añadir comentarios adicionales sobre el sujeto (Newmark, 1981, p. 102-103).

Una forma de aplicar sinónimos referenciales es el uso de hiperónimos o hipónimos: la primera categoría refiere a términos de significado amplio que refieren a un término más detallado. La segunda categoría refiere a palabras que poseen todos los rasgos semánticos de otra más general pero que añade en su definición otros rasgos semánticos que la diferencian de la segunda (Real Academia Española)<sup>23</sup>.

En el cuento se refiere al carácter de la abejita con diferentes sinónimos referenciales: *una abeja que no quería trabajar; una abeja haragana; paseandera haragana*. En todos los casos, se refiere a la desgana para trabajar de la abeja: en el primer ejemplo por una descripción literal, en el segundo por implementar un adjetivo apto y en el tercer ejemplo por insertar un adjetivo que indica lo que hace la abeja en vez de trabajar.

---

<sup>22</sup> Talbot, D. & Osborne, M.: "Modelling lexical redundancy for machine translation"; encontrado en: <http://acl.ldc.upenn.edu/P/P06/P06-1122.pdf>, el 11 octubre 2010

<sup>23</sup> Real Academia Española; encontrado en: [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=hip%C3%B3nimo](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=hip%C3%B3nimo) & [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=hip%C3%B3nimo](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=hip%C3%B3nimo)

La traducción del primer ejemplo puede ser literal (G1, S1) sin que resulte en una frase artificiosa y tediosa: *een bij die niet wilde werken*. La traducción del segundo sinónimo tampoco muestra dificultades: *lui* (G1, S1). En el tercer caso se debe tomar en cuenta que *haragana* es el sustantivo y *paseandera* el adjetivo descriptivo. 'Una haragana' es alguien que no trabaja, así que puede ser *lanterfanter*: palabras como *lui lak* o *luiwammes* refieren solamente a la inactividad de la abeja, pero 'pasea' así que esa inactividad no aplica. *Lanterfanter* describe lo que es: alguien que pasea y que no hace algo útil, pero no es una palabra muy común en neerlandés. Se conoce el verbo *lanterfanteren*, pero el sustantivo casi no se usa. Desde éste punto de vista, yo optaría por *lui lak* en combinación con el significado de *paseandera*. 'Paseandera' refiere a alguien a quien le gusta pasear, y conectándola al principio del cuento (*die een voor een de bomen afstruinde* r. 2), se podría traducir con *rondstruinende lui lak*. De esta manera también se incorpora el sentido de *lanterfanteren*.

En este último caso, se ve una transposición (G3) de adjetivo (*paseandera*) a 'onvoltooid tegenwoordige tijd' (*rondstruinend*). Por ésta referencia de *rondstruinend* al principio del cuento, cambia la cohesión del texto (G7): hay un poco más cohesión en la traducción.

También se ve un caso de filtrado cultural (PR1): la palabra *lui lak* es muy idiomática y también cabe en el léxico del niño.

Más adelante en el texto, se ven los sinónimos referenciales *agujero*, *caverna* y *hueco*. Salvo *caverna*, todos significan *gat* en neerlandés. Si el texto original contiene términos alternativos para cierto objeto y la lengua meta sólo tiene uno, normalmente el traductor utilizará solamente este término (Newmark, 1981, p. 147).

El primer objetivo de la traducción es el trasladar de información. Newmark indica que se dice muy frecuentemente que traducir es una forma de sinonimia y no es sinonimia misma (1981, p. 101), al contrario de lo que dice Chesterman: según él, 'sinonimia' es una estrategia válida y real, la cual se puede aplicar en muchos casos.

Como ya indicado, se debe utilizar palabras de uso frecuentado equivalentemente. Sin embargo, traducirlo con el hiperónimo *gat* en cada caso transmite un significado demasiado amplio: *caverna* se puede traducir con *grot*, y *hueco* tal vez con *holte*, desprendido del significado *hol*. Del cuento se puede desprender que se trata del lugar donde había un árbol una vez (lo que se denominaría como *holte*; un hueco donde vive un animal se llamaría *hol*).

En el primer caso, se puede aplicar la estrategia de hiperónimo a hipónimo (S3) y traducir *agujero* con el hipónimo *hol*, e introducir el hiperónimo más tarde dentro de la descripción del hueco.

En el segundo caso, se puede utilizar la traducción literal (G1): *gat*, ya que, aunque sea de sentido amplio, todavía transmite el contenido de *hueco*, y además, ya forma parte de la descripción del hueco.

En el caso de *hermanas, compañeras* se trata de sinónimos referenciales, pero no de hiperónimos e hipónimos: el uno no pertenece a la categoría que implica el otro, así que en este lugar no hace falta utilizar esta estrategia. Sin embargo, las dos palabras refieren al mismo objeto: las otras abejas en la colmena. Para no perder información de estos sinónimos, se debe traducirlos literalmente (G1), así que se llega *zusjes* y *kameraden*. *Zusjes* es muy familiar, como la intención del uso: generar compasión. Para el lector adulto, *kameraden* implica una referencia a la época soviética, pero un niño neerlandés (todavía) no tiene esa connotación, así que no hace falta aplicar el filtrado cultural. Además, *kameraden* implica una relación amigable pero de trabajo, como *collega's*.

En el caso de *víbora* y *culebra*, la estrategia de hipónimo/hiperónimo (S3) aplica también, ya que se trata de hipónimo (*víbora*) y hiperónimo (*culebra*). Esta estrategia resulta en las traducciones literales (G1) *adder* y *slang*, ya que son también respectivamente hipónimo y hiperónimo.

El objetivo de este uso de sinónimos referenciales fué la soltura: Quiroga no quiere usar las mismas palabras cada vez, aunque ya encontró las que transmiten lo que quiere decir, para no aburrir al lector y no disminuir la soltura por insertar información adicional. Las estrategias aplicadas contribuyen al efecto en la lengua meta: aunque una traducción literal funciona perfectamente, la variación es muy importante para guardar la atención del lector.

## **b) La construcción de nombres propios**

No aparecen nombres propios en *Cuentos de la Selva* en general, pero me parece útil incluir un párrafo sobre éste tema, ya que, cómo ya señalado en el análisis del capítulo 3, Quiroga refiere de vez en cuando a conceptos geográficos, como Buenos Aires y Misiones en "La abeja haragana".

Nombres propios que refieren a los protagonistas u otros personajes en cuentos, no se encuentran en este cuento: se refiere a la abeja y a la serpiente con *abeja/abejita* y *culebra*. Aparentemente, Quiroga no quiere personalizar sus protagonistas con nombres<sup>24</sup>, así que también en la traducción se debe evitar referencias en combinación con los personajes que los hagan más personal que en el cuento original.

---

<sup>24</sup> Cosse, Rómulo; *Crítica latinoamericana; (propuestas y ejercicios:)* Horacio Quiroga y otros; Veracruz: Xalapa, 1982; pág. 85-91

Una opción en la traducción de *culebra* podría ser *serpent*, ya que cubre tanto el aspecto de la culebra (*serpent* significa literalmente *serpiente* en neerlandés), como el del carácter enemigo del personaje en el cuento (también contiene el sentido figurado de una persona mala).

Sin embargo, *serpent* es una palabra poco utilizada y anticuada en neerlandés, y además se la conoce más bien en el sentido de una mujer maligna, así que la traducción implica mucho más que la palabra original: *culebra* no representa más que el animal *ofidio*, y no refiere a los rasgos del carácter del referente. Un hecho llamativo es que la palabra *víbora* también tiene el sentido figurativo de *una persona mordaz*<sup>25</sup>, lo que es el sentido de *serpent* en neerlandés.

Sin embargo, *serpent* no forma parte del lenguaje del niño, así que en el caso de "La abeja haragana" no se puede aplicarla. Tomando todo eso en cuenta, la traducción más apta de *culebra* será *slang*, aunque no transmite el sexo gramatical, que también es el sexo del personaje, pero es una palabra sencilla y conocida por el lector joven y el sexo del personaje se deducirá del uso de *señora culebra* (r. 142). La estrategia aplicada que se ve en este caso es la traducción literal (G1) y el cambio de explicitación (PR2) y de tropo (S9): la palabra *slang* no contiene todas las implicaciones mencionadas arriba en cuanto al sexo gramatical y el sexo del personaje, así que es menos explícita y refleja una imagen modificada en relación con el nombre en la lengua original.

### **c) Los elementos geográficos**

*No sólo por ahí sino también aquí en Buenos Aires*: en ésta frase se ve una referencia al lugar donde se encuentra el autor, *aquí*. Este lugar es en verdad Buenos Aires, donde vivió en aquel tiempo y donde también escribió "La abeja haragana". Esta información no tiene un equivalente en neerlandés: Buenos Aires no tiene sentido en éste contexto de lugar 'local' para el lector neerlandés. Quizá sabrá donde está, pero en la traducción literal de ésta frase no tiene sentido, ya que no nos encontramos en la Argentina.

Como ya mencionado en el párrafo 2.2.1, según la estrategia de Newmark, en el caso en que el traductor no conoce inmediatamente la traducción de un concepto geográfico, se debe buscarlo en todos los casos. Se podría otorgar clasificadores a cada ciudad, montaña o río que será desconocido para el público (Newmark, 1981, p. 155). También se debe verificar la existencia de cada nombre geográfico utilizado en una obra de ficción (Newmark, 1981, p. 155). En el caso de "La abeja haragana" resulta claro que, aunque es una obra de ficción, los conceptos geográficos son realias: tanto Buenos Aires, como Misiones, que será discutido más adelante, son nombres geográficos existentes.

---

<sup>25</sup> Slagter, P.J.; *Van Dale handwoordenboek Spaans-Nederlands*; Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 1994

Una opción para la traducción de esta ciudad sería reemplazarlo por una ciudad en los Países Bajos, pero esa estrategia de naturalización y domesticación (PR1) llevaría a otro problema: el autor menciona Buenos Aires en relación con el área biogeográfica de la sensitiva, pero la sensitiva originalmente no se encuentra en los Países Bajos, así que contar en la traducción que la planta es común 'aquí' no tiene sentido. Cambiar la sensitiva por otra planta indígena en los Países Bajos tampoco tendría sentido, ya que los rasgos característicos de la sensitiva son decisivos para el desarrollo del cuento.

Según Stolze, como ya mencionado en el párrafo 2.2.5, un cuento para niños no tiene que ser completamente sencillo (Stolze, p. 209), lo que también vale para los conceptos geográficos. Además, el cuento tiene lugar en Argentina en vez de en los Países Bajos: cambiar todas las referencias locales en la traducción afectaría el contenido del cuento, ya que la versión neerlandesa reflejaría otra realidad (la realidad neerlandesa).

Otra opción sería una paráfrasis (S8) o descripción (PR2, PR3): ésta estrategia se aplica en el caso de préstamos, palabras transferidas y palabras adaptadas. Se tiene que aplicar la estrategia de descripción en todos los casos siguientes: nombres propios y elementos geográficos o nombres de empresas, por ejemplo (Newmark, 1981, p. 154). Una descripción sería difícil en este caso: resultaría en 'de hoofdstad van Argentinië' o más general: 'grote stad'. Pero si se usa estas estrategias, las paráfrasis o descripciones parecen información redundante: no refieren a un objeto o concepto mencionado antes en el texto, pues ¿cuál es el sentido? Tomando en cuenta párrafo 3.2.3, el uso de los conceptos geográficos en el texto original sirve para involucrar al lector en el cuento, ya que el lector hispanohablante conocerá Buenos Aires. Desde éste punto de vista, se podría preguntar si tuviera sentido traducirlo.

Según Newmark, teóricamente, un traductor tiene que justificar cada segmento y aspecto del significado cognitivo y pragmático en el texto original. Sin embargo, el traductor puede omitir redundancias en textos mal escritos, a condición de que no se las usa para enfatizar el significado. Y además en casos de objetos de poca importancia, significado o valor añadido en la lengua meta, se puede aplicar omisión (Newmark, 1981, p. 149).

El caso de *Buenos Aires* cabe en esta última categoría: la denominación de la ciudad tiene poca importancia en la traducción, pero todavía se debe referir al hecho de que el cuento no tiene lugar en los Países Bajos. Tomando en cuenta todo lo anterior, se puede formular una paráfrasis que refiere a la región del cuento, sin complicarlo por nombres geográficos desconocidos. Éste procedimiento resulta en *Argentinië, het land van het bijtje*, sin ninguna referencia a 'aquí'. En el contexto del párrafo en el cuento sería *het plantje waar het om ging was een kruidje-roer-me-niet, dat veel voorkwam in Argentinië, het land van het bijtje,(...)*. Por la emisión de *Buenos Aires* y la implementación de *Argentinië* se disminuye el poder de involucrar al lector en el cuento, pero se mantiene



cierto grado de exotismo. Además, el lector joven tiene más probabilidades de conocer *Argentinië* que *Buenos Aires*.

En ésta traducción se ve un cambio de explicitación (PR2) por el cambio de *Buenos Aires* a *Argentinië*: Argentina es menos explícita que Buenos Aires. También es una paráfrasis (S8) y un cambio de tropo (S9): de *Buenos Aires* que también tiene significado en la realidad a *Argentinië, het land van het bijtje*, que refiere más al mundo fictivo de la abeja. Por eso también es un cambio de información (PR3): se introduce información que no está deducible del texto original.

Tampoco en el caso de *Misiones* se puede resolver el problema de localización por medio de naturalización o domesticación (PR1): *Missies* o simplemente *Misiones* no tiene sentido en neerlandés, ya que carece de carácter cultural y notoriedad entre la gente neerlandés.

Como ya dicho, no se debe descartar y transponer todo tipo de exotismos, ya que la historia todavía tiene lugar en el extranjero para el lector neerlandés, pero se debe contribuir información a la historia. Se traduce el cuento a otra lengua y cultura para que el lector de la lengua meta lo entienda, pero no se lo traspone a otro lugar.

Una posible estrategia es añadir información suplementaria, pero se debe incorporarla en el texto, ya que la literatura infantil no permite notas de pie: los niños ya no entienden el significado de notas de pie en textos. Sin embargo, según Newmark, un traductor puede tratar los términos culturales más libremente, ya que el traductor no debe justificarse: no hay mucho espacio para explicar la terminología al espectador.

La estrategia usada más frecuentemente en el caso de un término particular para una cultura extranjera, será la de la transcripción, anotada por una explicación breve y discreta dentro del texto, como también hice en el caso de *Buenos Aires*. Este método es un signo de respeto hacia culturas extranjeras, ya que intenta transmitir toda la información a la lengua meta, sin disminuir el impacto del texto por añadir demasiado texto. Ésta estrategia es un cambio de información (PR3) y también un cambio de explicitación por la información adicional (PR2).

Una formulación en la traducción de ésta estrategia sería *in de streek Misiones*: por la inserción de *de streek*, el lector sabrá qué es Misiones, sin que tenga que saber dónde está exactamente.

Aunque no son elementos geográficos, se ve un problema geográfico y cultural en los casos de *sensitiva*, *moneda de dos centavos*, *eucalipto*, y *trompo de naranjo* también: son términos y conceptos definidos por las circunstancias geográficas, ya que las plantas y la moneda forman parte de la localización geográfica del autor.

En la traducción de *sensitiva* existe el peligro de "falsos amigos": un traductor podría entender *sensitivas* como adjetivo, pero es un sustantivo en este contexto. La traducción básica, la de la sinonimia, resultaría en *gevoelig* o *gevoelige*. Obviamente, esta traducción no tiene sentido en el contexto, así que se debe buscar los significados en diccionarios y en una enciclopedia para determinar cuál significado de la palabra es el más adecuado. En el caso en que un traductor tiene dudas sobre el significado exacto de una palabra, la buscará en un diccionario bilingüe, pero según Newmark, este paso es nada más que un paso preliminar en el proceso de encontrar y verificar el significado exacto y todas las connotaciones y matices (Newmark, 1981, p. 150): hace falta buscarla también en dos o tres diccionarios monolingües, para determinar cuál equivalente en la lengua meta se usa en lenguaje moderno, cuál es el registro apropiado en el contexto del documento original, en cuáles expresiones fijas aparece la palabra buscada y finalmente determinar la frecuencia de uso, el grado de formalidad, de carga emocional, generalidad, intensidad (Newmark, 1981, p. 151).

En este caso, *sensitiva* refiere a una planta: en latín se llama *mimosa púdica*, que es una planta indígena de la región del sur del Brasil y el norte de Argentina (Misiones).

Afortunadamente, se conoce esta planta en los Países Bajos como planta de tiesto y tiene un nombre neerlandés también (S1), *kruidje-roer-me-niet*, ya que el uso del nombre en latín es imposible en un cuento para niños. Todavía existe el riesgo de que el lector no conozca esta planta en general, tampoco con el nombre neerlandés, pero los rasgos de la plantita son muy importante para el desarrollo del cuento, así que no se puede utilizar un hiperónimo como *plantje*. Además, el nombre neerlandés es casi descriptivo, así que el lector tendrá una idea del sentido.

En el caso de *eucalipto* no existe un nombre verdaderamente neerlandés, pero se usa parte de la denominación latina: *eucalyptus*, lo que también es el sinónimo obvio (S1), pero en la transcripción neerlandés (PR1). Este árbol originalmente no crece en Los Países Bajos, y en el tiempo en que se escribió el cuento, no era tan conocido como es hoy en día: muchos niños de hoy conocerán eucalipto, o por lo menos les suena, ya que se lo aplica como medicamento y se usa el aroma. Así, la diferencia de la época facilita el trabajo del traductor en este caso: no debe adaptar o explicar la palabra *eucalyptus*, porque en esta época se la conoce y no necesita más explicación.

Además, el uso de la palabra *eucalyptus* asegura que la traducción no se vuelva extremadamente sencilla y aburrida solamente porque es específicamente para niños: como ya dicho, un cuento para niños no tiene que ser solamente sencillo (Stolze, 2003, p. 208), sino puede contener palabras difíciles o desconocidas para el lector, para que el cuento mantiene la atención del niño.

En el caso de *una moneda de dos centavos*, se podría aplicar la estrategia de sinonimia y traducir la frase con *een muntje van twee cent*. Esta comparación en el cuento original sirve para indicar el tamaño de las hojas de la sensitiva, pero la moneda es un elemento cultural específico y puede ser que no hay una monedita de dos centavos en otros países. Desde la introducción del euro en los Países Bajos, tenemos una moneda de 2 céntimos y desde este punto de vista se podría traducir la frase con *een muntje van twee cent*. Pero la moneda tiene que ser del mismo tamaño que la moneda argentina. Si se diferencia de este tamaño, se debe buscar otra moneda, o, si no existe una moneda apta, otro objeto, para hacer la comparación en el cuento.

Según un catálogo de monedas<sup>26</sup>, una moneda de dos centavos en Argentina, donde Quiroga escribió el cuento y donde se encontraba su público en 1918, tiene un tamaño de 30 milímetros de diámetro. Eso corresponde al antigua moneda neerlandés de 2,5 florines (rijksdaalder) que también tiene un diámetro de 30 milímetros. Ya que ya no se usa esta moneda, hay buscar otra. En la época del euro, la moneda del tamaño más grande es la de 2 euros (25 milímetros). No corresponde exactamente a la moneda argentina, pero acerca el tamaño y sirve para dibujar el imagen de una moneda relativamente grande en relación con una abeja.

En este caso se ve la estrategia del cambio del tropo (S9; 2): se traduce la frase con palabras de familiaridad semántica pero no son exactamente lo mismo.

Este tipo de cambio es el resultado del filtrado cultural (PR1): la moneda es diferente en la cultura meta, por lo cual se necesita un cambio en el tropo para poder transmitir el mismo sentido.

Otro elemento geográfico y cultural es *el trompo de naranjo*: éste es, en el sentido más básico, un trompo hecho de la madera del naranjo. Obviamente, para Quiroga el hecho de que el trompo está fabricado de madera de naranjo es importante, ya que lo menciona en el texto.

Sin embargo, será difícil trasponer el valor de esta información adicional al mundo del niño neerlandés ya que no crecen naranjos en los Países Bajos y la connotación de 'sinaasappel' en el marco referencial del niño neerlandés refiere en primer lugar al fruto y no al árbol. Según Newmark, en el caso de referencias culturales, un traductor tiene que evitar la reproducción de alusiones o referencias, especialmente si se trata de alusiones que son propias de la cultura o lengua original, ya que en muchos casos el lector no entenderá el significado. Si se trata de alusiones que no forman parte del texto integralmente, se debe omitirlas.

---

<sup>26</sup> Krause, Chester L. & Mishler, Clifford; *Standard catalog of world coins*; Iola, Wisconsin: Krause Publications, 1988; p. 107

Se debe considerar si el elemento 'naranja' del concepto forma parte esencial del núcleo informático de la frase. ¿Qué es la información más importante aquí? Claramente es el trompo y la parte del naranja no es una adición obligatoria para el público neerlandés: hout ya sería suficiente, porque, como ya dicho en el párrafo 3.2.3a, no crecen naranjos en los Países Bajos y no se usa este tipo de madera para fabricar objetos, así que no se entiende los característicos de esta madera y no tiene valor adicional en la lengua meta. La parte del naranja es información de fondo: se fabrican los trompos justamente de naranja, porque es un tipo de madera muy dura. Para no confundir el marco de referencia del lector y complicar el cuento por añadir demasiado información, será suficiente sólo traducir este elemento cultural con *houten tol*, aplicando la estrategia de hipónimo hacia hiperónimo (S3). Además, se ve un cambio de distribución (S6), porque se ha quitado en la traducción un elemento del texto original.

En el nivel pragmático se ve el filtrado cultural (PR1): se necesita cierto grado de adaptación para poder transmitir un imagen equivalente del objeto, sin que la conservación de todos los aspectos del término original lleve a malentendidos al lado del lector. El resultado es una traducción naturalizada que cabe tanto en el cuento como en el lenguaje y la cultura meta.

Otra consecuencia de esta estrategia es el cambio de explicitud (PR2): por el uso del hiperónimo la traducción es menos explícito que el texto original, ya que la traducción carece de ciertos detalles.

## **Capítulo 5 – Las conclusiones**

Después de analizar los datos en los capítulos 3 y 4, se debe hacer unas preguntas para llegar a una conclusión:

- 1) ¿Cuál estrategia se usa en la mayoría de los casos en relación con el nivel del problema (texto, frase, palabra)?
- 2) ¿Cuál estrategia se usa en la mayoría de los casos en relación con el tipo de problema de traducción (p.e. el grupo de las metáforas, de nombres propios, de reiteraciones)?
- 3) ¿Se ve consistencia en la relación entre el tipo de problema de traducción y la estrategia que lleva a la solución más apta?

Primero, voy a intentar contestar a la primera pregunta y ver si existe alguna consistencia en el uso de las estrategias en los tres niveles del texto.

En éste momento también es necesario mencionar que las estrategias de Chesterman muestran, al lado de las tres categorías de gramática, sintaxis y pragmática, una gradación de "libertad de traducción": las enumeraciones de estrategias empiezan en cada categoría con las estrategias que siguen el texto original de muy cerca, para continuar a las que manifiestan un poco más de distancia del texto original, y finalmente llegar a la traducción libre. Por ejemplo la enumeración en la categoría gramatical empieza con la estrategia de traducción literal y calco, y termina con el cambio de figura retórica, la cual es una estrategia mucho más libre que la traducción o el calco y toma mucha más distancia del texto original.

Esta gradación utilizaré para inventarizar y generalizar las estrategias usadas por cada nivel o grupo de problemas de traducción.

### **§ 5.1 La estrategia y el nivel del problema de traducción**

#### **§ 5.1.1 El nivel del texto**

Primero, voy a discutir las estrategias utilizadas en el nivel macro del texto total. En éste nivel se ven los rasgos de las reiteraciones, el uso de palabras en relación con los personajes y el papel del narrador.

Enumerando las estrategias utilizadas como discutidas en el capítulo 4, se ve que se produce todo el espectro de estrategias en la traducción de éstos rasgos en éste nivel: tanto el nivel básico de la categoría gramatical, como el nivel intermedio de la categoría sintáctica y algunas estrategias pragmáticas. Aunque en casi cada ejemplo de los rasgos se ve la aplicación de una estrategia básica de la categoría gramatical, las combinaciones con otras estrategias de otras categorías resultan muy diferentes, así que no se produce una categoría o estrategia que prevalece.

### **§ 5.1.2 El nivel de la frase**

Los rasgos en el nivel de la frase, las expresiones idiomáticas y las metáforas, tampoco muestran una forma de consistencia en el uso de cierta estrategia: aquí también se ve todo el espectro de las estrategias y todas las categorías están representadas, aunque en éste nivel se ven las estrategias sintácticas un poco más frecuentemente que en el nivel de la frase. Ésto probablemente tiene que ver con el hecho de que el nivel de la frase es en realidad el nivel sintáctico: sintaxis trata de la estructura y construcción de la frase, así que parece lógico que se vean más estrategias sintácticas en éste nivel.

Sin embargo, en general no prevalece una estrategia o categoría.

### **§ 5.1.3 El nivel de la palabra**

En el nivel de la palabra se ven otra vez estrategias de toda categoría: se ven estrategias gramaticales, pero también pragmáticas. Éste nivel muestra un poco más frecuentemente el uso de las estrategias pragmáticas en comparación con el nivel de la frase, pero todavía se ven las estrategias gramaticales frecuentemente también.

Aquí tampoco resulta una estrategia o categoría de estrategias que prevalece.

En los niveles del texto, de la frase y de la palabra no se ve la presencia dominante de una estrategia o categoría específica. Puede ser que esos niveles cubran un terreno de rasgos demasiado diferentes, por lo que también se producen muchas estrategias diferentes.

Por eso, voy a hacer el mismo análisis en un campo más demarcado y ver si existe una consistencia en el uso de las estrategias en cada rasgo discutido en el capítulo 4.

## **§ 5.2 La relación entre estrategia y el rasgo del texto**

### **§ 5.2.1 Las reiteraciones**

En cuanto a las reiteraciones, se ve un desplazamiento desde el tipo 1 (reiteración en un espacio breve) hacia el tipo 3 (reiteración a lo largo del texto) en cuanto al uso de estrategias sintácticas, gramaticales y pragmáticas: en el tipo 1 se ve una mayoría de estrategias sintácticas. En el tipo 2 (reiteración construida más largamente) las estrategias gramaticales y sintácticas son distribuidas más o menos uniformemente y en el tipo 3 se ve un aumento en el uso de las estrategias gramaticales y una disminución de las sintácticas.

Sin embargo, también en el caso de las reiteraciones se ve en todos los casos la aplicación de una estrategia gramatical (G1 y G3 lo más frecuentemente). Aparentemente, no hace falta más intervención del traductor que la traducción literal o una pequeña alteración para llegar a una traducción adecuada.

### **§ 5.2.2 El uso de palabras en relación con el personaje**

En el caso del uso de palabras en relación con el personaje se ve en casi todos los casos que ya es suficiente utilizar solamente la estrategia G1: en la traducción literal. El uso del vocabulario en relación con el personaje es bien fundado por el autor en el texto original, así que para transmitir las conotaciones semejantes en la lengua meta, se debe quedar cerca del texto original.

### **§ 5.2.3 El papel del narrador**

En el caso del papel del narrador se ve que se usan una estrategia gramatical y dos estrategias pragmáticas. La estrategia gramatical tiene que ver con la realización del papel de narrador: ésta tiene lugar en el nivel gramatical. La estrategia pragmática tiene que ver con el contexto cultural de la lengua meta y la relación cultural con el lector joven y como dirigirse a éste. Ambas estrategias se ven igualmente frecuentemente en la solución de los problemas de traducción de este caso.

### **§ 5.2.4 Las expresiones idiomáticas**

En el caso de las expresiones idiomáticas se necesita cada tipo de estrategia de cada categoría, probablemente porque las expresiones idiomáticas producen problemas complejos en la traducción por el fondo cultural y social: para llegar a una traducción adecuada que refleje en la cultura meta el mismo contenido y la misma intención que en la cultura original, se debe aplicar estrategias pragmáticas y utilizar cambios gramaticales y sintácticos. Aunque todas las estrategias están representadas en la traducción de este grupo, se ve que el uso de las estrategias pragmáticas ocurre relativamente más frecuentemente: de las 12 estrategias aplicadas, 5 son de la categoría pragmática.

### **§ 5.2.5 Las metáforas**

En el caso de la traducción de las metáforas, no se usa las estrategias pragmáticas, sino sólo las gramaticales y sintácticas (ambas igualmente frecuentemente). De estas categorías, se ve el uso de la traducción literal (G1) y el cambio de la estructura de una cláusula (G6), y el paráfrasis (S8) y el cambio de tropo. De eso se puede deducir que se trata de situaciones en que la traducción literal lleva a una solución adecuada, o se trata

de situaciones en que una traducción muy libre por medio de cambio de tropo o paráfrasis da solución.

Ésta característica probablemente viene del hecho de que algunas metáforas usadas por Quiroga también existen en neerlandés, así que no hace falta tomar más distancia del texto y se puede traducirlas literalmente. En otros casos no existen las metáforas en neerlandés, así que hace falta aplicar una metáfora semejante o una metáfora diferente que transmita el mismo mensaje que la del texto original, y así tomar más distancia del texto original y más libertad en la traducción.

#### **§ 5.2.6 Los sinónimos referenciales**

Para la traducción de los sinónimos referenciales, sobre todo sólo hacen falta las estrategias gramaticales y sintácticas. Los casos en que se necesita una estrategia pragmática, tratan de casos de la cultura: la traducción de *compañeras* y de *paseandera haragana*, casos en que las conotaciones sociales son importantes en la cultura original y la cultura meta. Sin embargo, la estrategia de la traducción literal (G1) se ve, con mucho, lo más frecuentemente.

#### **§ 5.2.7 Los nombres propios**

En el caso de la traducción de los nombres propios, se ve que se necesita estrategias de cada categoría para resolver los problemas: no resulta que una se ve más frecuentemente que otra.

#### **§ 5.2.8 Los elementos geográficos**

Los elementos geográficos necesitan en todos los casos las estrategias pragmáticas y a veces una sintáctica. Un elemento geográfico que es desconocido fuera del país original necesita un contexto más amplio en la traducción para poder transmitir el significado del elemento geográfico. El aspecto más importante en la traducción de estos elementos es la relevancia del ellos en el texto original y basado en ésta, la manera en que se puede comunicar esta relevancia. Si las connotaciones y la importancia en el texto original forman un complejo fondo de información, se debe tomar más distancia del texto original y utilizar las estrategias pragmáticas que permiten más libertad en la traducción.



### **§ 5.3 Conclusión general**

En los casos de problemas de traducción, se ve que el uso de las soluciones de los tres grupos (gramatical, sintáctico, pragmático) se distribuyen sobre los grupos de problemas basados en los rasgos del texto original: se ve una distribución de la aplicación de estrategias diferentes sobre los grupos diferentes.

Los problemas del nivel de la palabra necesitan lo más frecuentemente una estrategia pragmática. Esta también es la categoría con muchos casos que tienen que ver con los aspectos figurativos y culturales de la lengua, que necesitan más frecuentemente una estrategia de la categoría pragmática.

En los casos de problemas en el nivel de la frase, se ve que los problemas son tan complejos que las estrategias gramaticales ya no dan solución: obviamente, los problemas se desarrollan tan lejos del texto, que las estrategias gramaticales no llevan a una solución. Se aplican las estrategias pragmáticas para conocer los diferentes sentidos del elemento problemático y para crear un contexto más amplio para descubrir el sentido apto. que necesitan más información de fondo para ser traducidos adecuadamente: se ve que los problemas más complejos necesitan más frecuentemente una solución de traducción más elaborada y combinada desde diferentes niveles lingüísticos.

Un detalle sellante es que en el nivel macro, el nivel del texto, se utiliza lo más frecuentemente solamente una estrategia gramatical básica en el nivel de la palabra, aunque en éste nivel se considera el texto desde más distancia: se busca el hilo rojo y las construcciones y estructuras en el conjunto del texto, en vez de en el nivel micro, el nivel de la palabra. Así que en los grupos de problemas provenientes de una vista general, una vista desde más distancia, se necesitan las estrategias que se desarrollan en el nivel micro: la traducción literal, por ejemplo, es la traducción palabra-por-palabra.

También en el caso del nivel micro, el de la palabra, se ve ésta paradoja: las estrategias que se utilizan en éste nivel para llegar a una traducción adecuada, son las que necesitan más distancia y más libertad del texto original.

Así que en el nivel macro se necesitan las estrategias del nivel micro, y en el nivel micro se necesitan las estrategias del nivel macro.

Dentro del proceso de la traducción, casi siempre se usa el filtrado cultural, en cualquier tipo de problema, ya que en muchos casos es un proceso invisible, también si la traducción literal ya es suficiente: no se ven las consideraciones culturales y pragmáticas

en esos casos. Sin embargo, eso no significa que no ha tenido lugar éste proceso: la traducción literal simplemente puede ser el resultado de las consideraciones pragmáticas. Desde éste punto de vista, el traductor tiene el mismo papel que el autor: en la obra original tampoco se ven todas las consideraciones y reflexiones que hizo antes de escribir para descubrir la forma y estilo óptimo para transmitir sus ideas. Se puede investigarlos, pero no resulta el producto final del autor: la obra misma.

Eso también resulta del modelo comunicativo de Emer O'Sullivan: el traductor desempeña un papel semejante al del autor, con sus consideraciones y procesos de escritura, sino después de un proceso de lectura. Después de éste, el traductor adapta su propio papel de escritor para escribir el relato del autor de nuevo, sino en otra lengua. Utiliza el filtrado cultural en varios casos, pero el producto final, la traducción, no muestra la mano del traductor, como por ejemplo por medio de adiciones, explicaciones o notas a pie.

Ya que no se ve este proceso en la traducción de *La abeja haragana*, el traductor opta por invisibilidad en el producto final: la traducción debe ser un texto aislado e independiente, con el menor grado de interferencia del traductor, así que no se puede perceber que es una traducción.

## Apéndices

### Apéndice I - El texto original

**Horacio Quiroga**  
(1879-1937)

LA ABEJA HARAGANA<sup>27</sup>  
(*Cuentos de la selva*, 1918)

---

<sup>27</sup> Quiroga, H.: *Cuentos de la Selva*; Caracas: Bibliotheca Ayacucho, 2004; p. 73-81

HABÍA UNA VEZ en una colmena una abeja que no quería trabajar, es decir, recorría los árboles uno por uno para tomar el jugo de las flores; pero en vez de conservarlo para convertirlo en miel, se lo tomaba del todo.

5 Era, pues, una abeja haragana. Todas las mañanas apenas el sol calentaba el aire, la abejita se asomaba a la puerta de la colmena, veía que hacía buen tiempo, se peinaba con las patas, como hacen las moscas, y echaba entonces a volar, muy contenta del lindo día. Zumbaba muerta de gusto de flor en flor, entraba en la colmena,  
10 volvía a salir, y así se lo pasaba todo el día mientras las otras abejas se mataban trabajando para llenar la colmena de miel, porque la miel es el alimento de las abejas recién nacidas.

Como las abejas son muy serias, comenzaron a disgustarse con el proceder de la hermana haragana. En la puerta de las colmenas  
15 hay siempre unas cuantas abejas que están de guardia para cuidar que no entren bichos en la colmena. Estas abejas suelen ser muy viejas, con gran experiencia de la vida y tienen el lomo pelado porque han perdido todos los pelos al rozar contra la puerta de la colmena.

Un día, pues, detuvieron a la abeja haragana cuando iba a  
20 entrar, diciéndole:

—Compañera: es necesario que trabajes, porque todas las abejas debemos trabajar.

La abejita contestó:

—Yo ando todo el día volando, y me canso mucho.

25 —No es cuestión de que te canses mucho —respondieron—, sino de que trabajes un poco. Es la primera advertencia que te hacemos.

Y diciendo así la dejaron pasar.

30 Pero la abeja haragana no se corregía. De modo que a la tarde siguiente las abejas que estaban de guardia le dijeron:

—Hay que trabajar, hermana.

Y ella respondió en seguida:

—¡Uno de estos días lo voy a hacer!

35 —No es cuestión de que lo hagas uno de estos días —le respondieron—, sino mañana mismo. Acuérdate de esto. Y la dejaron pasar.

Al anochecer siguiente se repitió la misma cosa. Antes de que le dijeran nada, la abejita exclamó:

—¡Sí, sí, hermanas! ¡Ya me acuerdo de lo que he prometido!  
40 —No es cuestión de que te acuerdes de lo prometido —le  
respondieron—, sino de que trabajes. Hoy es diecinueve de abril.  
Pues bien: trata de que mañana veinte, hayas traído una gota  
siquiera de miel. Y ahora, pasa.

Y diciendo esto, se apartaron para dejarla entrar.  
45 Pero el veinte de abril pasó en vano como todos los demás.  
Con la diferencia de que al caer el sol el tiempo se descompuso y  
comenzó a soplar un viento frío.

La abejita haragana voló apresurada hacia su colmena,  
pensando en lo calentito que estaría allá adentro. Pero cuando quiso  
50 entrar, las abejas que estaban de guardia se lo impidieron.

—¡No se entra! —le dijeron fríamente.  
—¡Yo quiero entrar! —clamó la abejita—. Esta es mi colmena.  
—Esta es la colmena de unas pobres abejas trabajadoras le  
contestaron las otras—. No hay entrada para las haraganas.  
55 —¡Mañana sin falta voy a trabajar! —insistió la abejita.  
—No hay mañana para las que no trabajan— respondieron las  
abejas, que saben mucha filosofía.

Y diciendo esto la empujaron afuera.  
La abejita, sin saber qué hacer, voló un rato aún; pero ya la  
60 noche caía y se veía apenas. Quiso cogerse de una hoja, y cayó al  
suelo. Tenía el cuerpo entumecido por el aire frío, y no podía volar  
más.

Arrastrándose entonces por el suelo, trepando y bajando de los  
palitos y piedritas, que le parecían montañas, llegó a la puerta de la  
65 colmena, a tiempo que comenzaban a caer frías gotas de lluvia.

—¡Ay, mi Dios! —clamó la desamparada—. Va a llover, y me  
voy a morir de frío. Y tentó entrar en la colmena.

Pero de nuevo le cerraron el paso.  
—¡Perdón! —gimió la abeja—. ¡Déjenme entrar!  
70 —Ya es tarde —le respondieron.  
—¡Por favor, hermanas! ¡Tengo sueño!  
—Es más tarde aún.  
—¡Compañeras, por piedad! ¡Tengo frío!  
—Imposible.

75 —¡Por última vez! ¡Me voy a morir! Entonces le dijeron:  
—No, no morirás. Aprenderás en una sola noche lo que es el

descanso ganado con el trabajo. Vete.

Y la echaron.

80 Entonces, temblando de frío, con las alas mojadas y tropezando, la abeja se arrastró, se arrastró hasta que de pronto rodó por un agujero; cayó rodando, mejor dicho, al fondo de una caverna.

85 Creyó que no iba a concluir nunca de bajar. Al fin llegó al fondo, y se halló bruscamente ante una víbora, una culebra verde de lomo color ladrillo, que la miraba enroscada y presta a lanzarse sobre ella.

En verdad, aquella caverna era el hueco de un árbol que habían trasplantado hacia tiempo, y que la culebra había elegido de guarida.

90 Las culebras comen abejas, que les gustan mucho. Por eso la abejita, al encontrarse ante su enemiga, murmuró cerrando los ojos:

—¡Adiós mi vida! Esta es la última hora que yo veo la luz.

95 Pero con gran sorpresa suya, la culebra no solamente no la devoró sino que le dijo: —¿qué tal, abejita? No has de ser muy trabajadora para estar aquí a estas horas.

—Es cierto —murmuró la abeja—. No trabajo, y yo tengo la culpa.

—Siendo así —agregó la culebra, burlona—, voy a quitar del mundo a un mal bicho como tú. Te voy a comer, abeja.

100 La abeja, temblando, exclamo entonces: —¡No es justo eso, no es justo! No es justo que usted me coma porque es más fuerte que yo. Los hombres saben lo que es justicia.

105 —¡Ah, ah! —exclamó la culebra, enroscándose ligero—. ¿Tú crees que los hombres que les quitan la miel a ustedes son más justos, grandísima tonta?

—No, no es por eso que nos quitan la miel —respondió la abeja.

—¿Y por qué, entonces?

—Porque son más inteligentes.

110 Así dijo la abejita. Pero la culebra se echó a reír, exclamando:

—¡Bueno! Con justicia o sin ella, te voy a comer, apróntate.

Y se echó atrás, para lanzarse sobre la abeja. Pero ésta exclamó:

—Usted hace eso porque es menos inteligente que yo.

115                   —¿Yo menos inteligente que tú, mocosa? —se rió la culebra.  
                      —Así es —afirmó la abeja.  
                      —Pues bien —dijo la culebra—, vamos a verlo. Vamos a hacer  
dos pruebas. La que haga la prueba más rara, ésa gana. Si gano yo,  
te como.

120                   —¿Y si gano yo? —preguntó la abejita.  
                      —Si ganas tú —repuso su enemiga—, tienes el derecho de  
pasar la noche aquí, hasta que sea de día. ¿Te conviene?  
                      —Aceptado —contestó la abeja.

                      La culebra se echó a reír de nuevo, porque se le había ocurrido  
125 una cosa que jamás podría hacer una abeja. Y he aquí lo que hizo:  
                      Salió un instante afuera, tan velozmente que la abeja no tuvo  
tiempo de nada. Y volvió trayendo una cápsula de semillas de  
eucalipto, de un eucalipto que estaba al lado de la colmena y que le  
daba sombra.

130                   Los muchachos hacen bailar como trompos esas cápsulas, y les  
llaman trompitos de eucalipto.  
                      —Esto es lo que voy a hacer —dijo la culebra—. ¡Fíjate bien,  
atención!

                      Y arrollando vivamente la cola alrededor del trompito como un  
135 piolín la desenvolvió a toda velocidad, con tanta rapidez que el  
trompito quedó bailando y zumbando como un loco.

                      La culebra se reía, y con mucha razón, porque jamás una abeja  
ha hecho ni podrá hacer bailar a un trompito. Pero cuando el  
trompito, que se había quedado dormido zumbando, como les pasa a  
140 los trompos de naranjo, cayó por fin al suelo, la abeja dijo:  
                      —Esa prueba es muy linda, y yo nunca podré hacer eso.  
                      —Entonces, te como —exclamó la culebra.  
                      —¡Un momento! Yo no puedo hacer eso: pero hago una cosa  
que nadie hace.

145                   —¿Qué es eso?  
                      —Desaparecer.  
                      —¿Cómo? —exclamó la culebra, dando un salto de sorpresa—.  
¿Desaparecer sin salir de aquí?  
                      —Sin salir de aquí.

150                   —¿Y sin esconderte en la tierra?  
                      —Sin esconderme en la tierra.  
                      —Pues bien, ¡hazlo! Y si no lo haces, te como en seguida —

dijo la culebra.

155 El caso es que mientras el trompito bailaba, la abeja había  
tenido tiempo de examinar la caverna y había visto una plantita que  
crecía allí. Era un arbustillo, casi un yuyito, con grandes hojas del  
tamaño de una moneda de dos centavos.

La abeja se arrimó a la plantita, teniendo cuidado de no  
tocarla, y dijo así:

160 —Ahora me toca a mi, señora culebra. Me va a hacer el favor  
de darse vuelta, y contar hasta tres. Cuando diga "tres", búsqieme  
por todas partes, iya no estaré más!

165 Y así pasó, en efecto. La culebra dijo rápidamente: "uno...,  
dos..., tres", y se volvió y abrió la boca cuan grande era, de  
sorpresa: allí no había nadie. Miró arriba, abajo, a todos lados,  
recorrió los rincones, la plantita, tanteó todo con la lengua. Inútil: la  
abeja había desaparecido.

170 La culebra comprendió entonces que si su prueba del trompito  
era muy buena, la prueba de la abeja era simplemente  
extraordinaria. ¿Qué se había hecho?, ¿dónde estaba?

No había modo de hallarla.

—¡Bueno! —exclamó por fin—. Me doy por vencida. ¿Dónde  
estás?

175 Una voz que apenas se oía —la voz de la abejita— salió del  
medio de la cueva.

—¿No me vas a hacer nada? —dijo la voz—. ¿Puedo contar con  
tu juramento?

—Sí —respondió la culebra—. Te lo juro. ¿Dónde estás?

180 —Aquí —respondió la abejita, apareciendo súbitamente de  
entre una hoja cerrada de la plantita.

185 ¿Qué había pasado? Una cosa muy sencilla: la plantita en  
cuestión era una sensitiva, muy común también aquí en Buenos  
Aires, y que tiene la particularidad de que sus hojas se cierran al  
menor contacto. Solamente que esta aventura pasaba en Misiones,  
donde la vegetación es muy rica, y por lo tanto muy grandes las  
hojas de las sensitivas. De aquí que al contacto de la abeja, las hojas  
se cerraran, ocultando completamente al insecto.

190 La inteligencia de la culebra no había alcanzado nunca a darse  
cuenta de este fenómeno; pero la abeja lo había observado, y se  
aprovechaba de él para salvar su vida.



La culebra no dijo nada, pero quedó muy irritada con su derrota, tanto que la abeja pasó toda la noche recordando a su enemiga la promesa que había hecho de respetarla.

195 Fue una noche larga, interminable, que las dos pasaron arrimadas contra la pared más alta de la caverna, porque la tormenta se había desencadenado, y el agua entraba como un río adentro.

200 Hacía mucho frío, además, y adentro reinaba la oscuridad más completa. De cuando en cuando la culebra sentía impulsos de lanzarse sobre la abeja, y ésta creía entonces llegado el término de su vida.

Nunca, jamás, creyó la abejita que una noche podría ser tan fría, tan larga, tan horrible. Recordaba su vida anterior, durmiendo noche tras noche en la colmena, bien calentita, y lloraba entonces en silencio.

205 Cuando llegó el día, y salió el sol, porque el tiempo se había compuesto, la abejita voló y lloró otra vez en silencio ante la puerta de la colmena hecha por el esfuerzo de la familia. Las abejas de guardia la dejaron pasar sin decirle nada, porque comprendieron que la que volvía no era la paseandera haragana, sino una abeja que  
210 había hecho en sólo una noche un duro aprendizaje de la vida.

Así fue, en efecto. En adelante, ninguna como ella recogió tanto polen ni fabricó tanta miel. Y cuando el otoño llegó, y llegó también el término de sus días, tuvo aún tiempo de dar una última lección antes de morir a las jóvenes abejas que la rodeaban:

215 —No es nuestra inteligencia, sino nuestro trabajo quien nos hace tan fuertes. Yo usé una sola vez de mi inteligencia, y fue para salvar mi vida. No habría necesitado de ese esfuerzo, si hubiera trabajado como todas. Me he cansado tanto volando de aquí para allá, como trabajando. Lo que me faltaba era la noción del deber, que  
220 adquirí aquella noche. Trabajen, compañeras, pensando que el fin a que tienden nuestros esfuerzos —la felicidad de todos— es muy superior a la fatiga de cada uno. A esto los hombres llaman ideal, y tienen razón. No hay otra filosofía en la vida de un hombre y de una abeja.

## **Apéndice II – La traducción**

### **Het luie bijtje**

Er was eens in een bijenkorf een bij die niet wilde werken, dat wil zeggen, die een voor een de bomen afstruinde om het sap van de bloemen te drinken; maar in plaats van het te bewaren om er honing van te maken, dronk ze alles op.

5 Het was dus een luie bij. Iedere morgen als de zon nog maar net de lucht verwarmde, verscheen het bijtje in de deuropening van de bijenkorf, zag dat het mooi weer was, kamde haar haar met haar pootjes net zoals vliegen dat doen, en ging dan vliegen, heel tevreden over de mooie dag. Ze zoemde vol plezier van bloem naar bloem, ging de bijenkorf in en  
10 kwam weer naar buiten, en bracht zo de hele dag door terwijl de andere bijen zich uitputten door te werken om de bijenkorf te vullen met honing, omdat honing het voedsel is voor pasgeboren bijen.

Omdat bijen heel serieus zijn, begonnen ze boos te worden om het gedrag van hun luie zusje. Bij de deur van een bijenkorf staan altijd een  
15 paar bijen op wacht om ervoor de zorgen dat er geen ongedierte de korf binnenkomt. Deze bijen zijn meestal erg oud, met veel levenservaring en hebben een kale rug, omdat ze al hun haar hebben verloren door het schuren tegen de deur van de korf.

Maar op een dag, hielden ze de luie bij tegen toen ze binnen wilde  
20 komen en zeiden:

"Kameraad: het is nodig dat je werkt, omdat wij bijen allemaal moeten werken."

Het bijtje antwoordde:

"Ik ben de hele dag aan het vliegen en daar word ik heel moe van."

25 "Het gaat er niet om dat je moe wordt", antwoordden ze, "het gaat erom dat je een beetje werkt. Dit is de eerste waarschuwing die je krijgt." En terwijl ze dit zeiden, lieten ze haar doorgaan.

Maar de luie bij beterde haar leven niet. Zodat de bijen die op wacht stonden de volgende middag haar zeiden:

30 "Je moet werken, zuster."

En zij antwoordde meteen:

"Een dezer dagen ga ik dat ook doen!"

"Het gaat er niet om dat je het een dezer dagen doet", antwoordden zij haar, "maar meteen morgen. Denk eraan." En ze lieten haar door.

35 Bij het vallen van de volgende avond herhaalde zich hetzelfde. Voordat ze haar ook maar iets zeiden, riep het bijtje uit:

"Ja, ja, zusters! Ik weet alweer wat ik heb beloofd!"

"Het gaat er niet om of je nog weet wat je hebt beloofd", antwoordden ze haar, "maar dat je werkt. Vandaag is het negentien april.  
40 Dus probeer te zorgen dat je morgen, de twintigste, in ieder geval één druppel honing hebt meegebracht. Ga nu maar naar binnen."  
En terwijl ze dit zeiden, gingen ze uit elkaar om haar binnen te laten.

Maar twintig april ging tevergeefs voorbij zoals alle andere dagen. Met het verschil dat bij het ondergaan van de zon het weer omsloeg en er  
45 een koude wind begon te waaien.

Het luie bijtje vloog gehaast naar haar bijenkorf, denkend aan hoe lekker warm het daarbinnen zou zijn. Maar toen ze binnen wilde komen, hielden de bijen die op wacht stonden haar tegen.

"Jij mag hier niet naar binnen!", zeiden ze streng.

50 "Maar ik wil naar binnen!", jammerde het bijtje. "Dit is mijn bijenkorf."

"Dit is de korf van een paar arme ijverige bijtjes", antwoordden de anderen haar. "Hier is geen plek voor luilakken."

"Morgen ga ik beslist werken!" hield het bijtje vol.

55 "Er is geen morgen voor wie niet werkt" antwoordden de bijen, die heel wijs waren.

En terwijl ze dit zeiden, duwden ze haar naar buiten.

Het bijtje, zonder te weten wat te doen, vloog nog een tijdje; maar de nacht viel al en ze kon nauwelijks zien. Ze wilde zich vastpakken aan  
60 een blad en ze viel op de grond. Haar lijfje was verstijfd door de koude lucht en ze kon niet meer vliegen.

En terwijl ze zich voortsleepte, klauterend over alle takjes en steentjes, die haar wel bergen leken, kwam ze aan bij de deur van de bijenkorf, en tegelijkertijd begonnen er koude regendruppels te vallen.

65 "Ach, mijn hemel!" klaagde het hulpeloze bijtje, "Het gaat regenen en ik ga straks nog dood van de kou." En ze probeerde de korf binnen te komen.

Maar opnieuw versperden ze haar de weg.

"Het spijt me!" kermde de bij. "Laat me naar binnen!"

70 "Het is al laat", antwoordden ze haar.

"Alsjeblieft, zusters! Ik heb slaap!"

"En nu is het nog later."

"Kameraden, in hemelsnaam! Ik heb het koud!"

"Onmogelijk."

75 "Voor de laatste keer! Ik ga dood!" En toen zeiden ze haar:

"Nee, je gaat niet dood. Je zult in één nacht leren hoe het voelt om na het werken moet te zijn. Ga weg."

En ze stuurden haar weg.

80 En dus, trillend van de kou, met natte vleugels en al struikelend, klauterde het bijtje, ze klauterde totdat ze plotseling in een gat rolde. Of beter gezegd, ze viel al rollend, op de bodem van een grot.

Ze dacht dat ze nooit zou stoppen met vallen. Uiteindelijk belandde ze op de grond en ze stopte plots voor een adder, een groene slang met een roodbruine rug, die haar bekeek, opgerold en klaar om aan te vallen.

85 Eigenlijk was die grot het gat van een boom die ze een tijdje geleden hadden verplant en die de slang had uitgekozen als schuilplaats.

Slangen eten bijen, die ze erg lekker vinden. Daarom sloot ze haar ogen en mompelde het bijtje toen ze voor haar vijand stond:

"Vaarwel, mijn leven! Mijn laatste uur heeft geslagen.

90 Maar tot haar grote verbazing, at de slang haar niet op, maar zei:

"Wat is er, bijtje? Je zal wel niet erg ijverig zijn, dat je hier bent op dit uur."

"Dat klopt", mompelde de bij. "Ik werk niet en het is mijn eigen schuld."

95 "Als dat zo is", voegde de slang spottend toe, "zal ik de wereld bevrijden van zo'n slecht wezen als jij. Ik ga je opeten, bij."

De bij riep trillend uit: "Dat is niet eerlijk, dat is niet eerlijk! Het is niet eerlijk dat u me opeet omdat u sterker bent dan ik. De mensen, die weten pas wat eerlijk is."

100 "Oh!" riep de slang uit, terwijl ze zich langzaam oprolde. "Denk je dat de mensen die jullie je honing afpakken eerlijker zijn, ontzettende dommerd?"

"Nee, daarom nemen ze ons niet onze honing af", antwoordde de bij.

105 "En waarom dan wel?"

"Omdat ze slimmer zijn."

Dat zei het bijtje. Maar de slang begon te lachen en riep uit:

"Goed! Eerlijk of niet, ik ga je opeten, dus zet je schrap."

110 En ze wierp zich naar achteren om zich op haar te storten. Maar de bij riep uit:

"U doet dit omdat u minder slim bent dan ik."

"Ik minder slim dan jij, snotneus?" lachte de slang.

"Zo is het", beaamde de bij.

"Nou goed", zei de slang, "we zullen zien. We gaan twee trucs doen.

115 Degene die de beste truc doet, die wint. Als ik win, eet ik je op."

"En als ik win?" vroeg het bijtje.

"Als jij wint", antwoordde haar vijand, "mag je hier de nacht doorbrengen, totdat het dag is. Afgesproken?"

"Akkoord," antwoordde de bij.

120 De slang begon weer te lachen, omdat haar iets te binnen was geschoten wat een bij nooit zou kunnen. En dit is wat ze deed.

Ze ging even naar buiten, zo snel dat de bij geen tijd had om iets te proberen.

En ze kwam terug met een zaaddoos van een eucalyptus, een eucalyptus die naast de korf stond en die schaduw bood.

125 Kinderen laten deze zaaddozen dansen als een tol en ze noemen ze eucalyptustolletjes.

"Dit is wat ik ga doen", zei de slang. "Let goed op!"

En terwijl zij haar staart strak als een touwtje om het tolletje wikkelde, rolde zij hem op volle snelheid af, met zo'n vaart dat het tolletje bleef  
130 dansen en zoemen als een dolle.

De slang lachte, en terecht, want nooit heeft een bij of zou een bij een tolletje kunnen laten dansen. Maar toen het tolletje, dat was gestopt met zoemen uiteindelijk op de grond viel zoals dat ook met andere tolletjes gebeurt, zei de bij:

135 "Dat is een hele mooie truc en dat zal ik nooit kunnen."

"Nou, dan eet ik je op!" riep de slang uit.

"Wacht even! Dát kan ik niet, maar ik kan wel iets wat niemand anders kan."

"En wat is dat dan?"

140 "Verdwijnen."

"Hoe dan?" riep de slang uit, terwijl ze een sprong van verbazing maakte.

"Verdwijnen zonder hier weg te gaan?"

"Zonder hier weg te gaan."

"En zonder je in de aarde te verstoppen?"

145 "Zonder me in de aarde te verstoppen."

"Nou goed, doe maar! En als je het niet doet, eet ik je meteen op", zei de slang.

Het geval is dat terwijl het tolletje danste, de bij tijd had om de grot te bestuderen en ze een plantje had gezien dat daar groeide. Het was een  
150 struikje, bijna een kruid, met flinke bladeren ter grote van een muntje van twee euro.

De bij kwam dicht bij het plantje, voorzichtig, zonder het aan te raken, en zei:

155 "Nu is het mijn beurt, mevrouw de slang. Als u zich alstublieft wilt omdraaien en tot drie wilt tellen. Als u drie zegt, zoekt u me dan overal en ik zal er niet meer zijn!"

En zo gebeurde het inderdaad. De slang zei snel: "Één...twee...drie", draaide zich om en opende van verbazing haar mond, die toch al zo groot

was. Ze keek hoog, laag, naar alle kanten, ging alle hoeken en het plantje  
160 af, betastte alles met haar tong. Tevergeefs: de bij was verdwenen.

De slang begreep toen dat haar truc met het tolletje heel goed was,  
maar dat de truc van de bij fantastisch was. Wat had ze gedaan? Waar  
was ze?

Ze kon haar met geen mogelijkheid vinden.

165 "Goed!" riep ze tenslotte uit. "Ik geef me gewonnen. Waar ben je?"  
Een stem die je nauwelijks kon horen, de stem van het bijtje, kwam  
vanuit het midden van de grot.

"Zul je me niets doen?" zei de stem. "Kan ik rekenen op je belofte?"

"Ja", antwoordde de slang, "ik beloof het je. Waar ben je?"

170 "Hier", antwoordde het bijtje, terwijl ze plotseling tussen een  
gesloten blad van het plantje uitkwam.

Wat was er gebeurd? Iets heel simpels: het plantje waar het om  
ging was een kruidje-roer-me-niet, dat veel voorkomt in Argentinië, het  
land van het bijtje, en heeft de bijzonderheid dat zijn bladeren zich al  
175 sluiten bij de zachtste aanraking. Maar doordat dit avontuur zich afspeelde  
in de streek Misiones, waar de begroeiing heel rijk is, waren de bladeren  
van het kruidje-roer-me-niet heel groot. Door de aanraking van de bij,  
sloten de bladeren zich en verborgen het beestje helemaal.

De slimheid van de slang was nooit zover gekomen dat zij dit had  
180 opgemerkt; maar de bij had het gezien en had er gebruik van gemaakt  
om haar eigen leven te redden.

De slang zei niets, maar was erg ontstemd door haar nederlaag, want  
de bij bleef de hele nacht en herinnerde haar vijand aan de belofte  
die ze had gemaakt haar met rust te laten.

185 Het was een lange nacht, oneindig zelfs, die de twee geleund tegen  
de hoogste wand van de grot doorbrachten, omdat de storm was  
losgebarsten en het water naar binnen stroomde als een rivier.

Het was bovendien heel koud en binnen heerste absolute duisternis.  
Af en toe voelde de slang de neiging de bij aan te vallen en deze dacht  
190 vervolgens dat het einde van haar leven daar was.



Nooit had het bijtje gedacht dat een nacht zo koud, zo lang en zo verschrikkelijk kon zijn. Ze dacht aan haar leven voorheen, toen ze nacht na nacht sliep in de bijenkorf, lekker warm, en huilde in stilte.

195 Toen het dag werd en de zon opkwam omdat het weer mooi weer was, vloog de bij weg en huilde weer in stilte voor de deur van de bijenkorf, die gemaakt was door de gebundelde kracht van de familie. De wachtbijen lieten haar door zonder iets te zeggen, omdat ze begrepen dat de bij die terugkwam niet die rondstruinende luilak was, maar een bij die in één enkele nacht een harde les voor haar hele leven had geleerd.

200 En zo was het inderdaad. Sindsdien verzamelde niemand zoveel stuifmeel en maakte niemand zoveel honing als zij. En toen het herfst werd en daarmee ook het einde van haar dagen daar was, had ze voordat ze stierf nog tijd om een laatste les te geven aan de jonge bijen die haar omringden:

205 "Het is niet onze slimheid, maar onze ijver die ons zo sterk maakt. Ik heb één enkele keer mijn slimheid gebruikt en dat was om mijn leven te redden. Ik had die moeite niet hoeven doen, als ik had gewerkt zoals iedereen. Ik heb me zo vermoeid door heen en weer te vliegen, alsof ik aan het werk was. Maar wat ik niet had, was plichtsbesef, wat ik die nacht  
210 kreeg. Werk, kameraden, en denk eraan dat het doel, het geluk van ons allemaal, waarvoor onze inspanningen dienen veel belangrijker is dan de moeheid van eenieder. Dat noemen de mensen nu een ideaal en ze hebben gelijk. Er bestaat in het leven van een mens noch van een bij een andere wijsheid."

## Bibliografía

### Libros

- Bratosevich, N.; *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*; Madrid: Gredos; 1973
- Bravo, J.M.; *Nuevas perspectivas de los estudios de traducción*; Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2002
- Claramonte, M.C.Á.V.; *Traducción, manipulación, desconstrucción*; Salamanca: Colegio de España, 1995
- Cosse, R.; *Crítica latinoamericana; (propuestos y ejercicios:) Horacio Quiroga y otros*; Veracruz: Xalapa, 1982
- Delgado, J.M.; *Vida y obra de Horacio Quiroga*; Montevideo: Bibliotheca Rodó, 1930
- Etcheverry, J.E.; *Horacio Quiroga y la creación artística*; Montevideo: Publicaciones del Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de Montevideo, 1957
- Fedullo, A.; *Introducción a Horacio Quiroga*; Buenos Aires: La Obra, 1982
- Flores, Á.; *Aproximaciones a Horacio Quiroga*; Caracas: Monte Ávila, 1976
- Ghiano, J.C.; *Temas y aptitudes: Lugones, Güiraldes, Quiroga, Arlt, Marechal, Bernárdez, Borges, Molina*; Buenos Aires: Ollantay, 1949- Gonzalo García, Consuelo; 'Manual de documentación para la traducción literaria' (2005)
- Grenes, A.L.; *Horacio Quiroga: el desafío de las Misiones*; Montevideo: La Casa del Estudiante, 1977
- Krause, Chester L. & Mishler, Clifford; *Standard catalog of world coins*; Iola, Wisconsin: Krause Publications, 1988; p. 107
- Monegal, E.R.; *Genio y figura de Horacio Quiroga*; Buenos Aires: Eudeba, 1967
- Newmark, P.; *A textbook of translation*; New York: Prentice-Hall International, 1988
- Newmark, P.; *Approaches to translation*; Oxford: Pergamon Press; 1981
- Orgambide, P.G.; *Horacio Quiroga*; Buenos Aires, 1954
- Pascual, E; el apéndice de *Cuentos de la Selva* (1982)
- Quiroga, H.: *Cuentos de la Selva*; Caracas: Bibliotheca Ayacucho, 2004; p. XL (prólogo)
- Reck, H.G.; *Horacio Quiroga, Biografía y Crítica*; México, 1966
- Slagter, P.J.; *Van Dale handwoordenboek Spaans-Nederlands*; Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 1994
- Yurkievich, Saúl; *Quiroga y su técnica narrativa*; Montevideo, 1961

## Artículos

- Chesterman, A.; "Translation strategies: a classification"; traducción de Ans van Kersbergen; "Vertaalstrategieën: een classificatie" in: Naaijken et al, *Denken over vertalen*. Nijmegen: Vantilt 2004, p. 243-262
- Grit, D.; "De vertaling van realia", en *Denken over vertalen: Tekstboek vertaalwetenschap*, ed. Naaijken et al., Vantilt 2004, p. 279-286
- O'Sullivan, E.; "Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature"; publicado en: *Meta, Translation for Children*; red. Oittonen, Riitta; volume 48, no. 1-2, mayo 2003; Les Presses de l'Université de Montréal
- Quiroga, H.; "El Decálogo del Perfecto Cuentista"; publicado en *El hogar*; Buenos Aires, 1925. Encontrado en: Burgos, F; *Los escritores y la creación de Latinoamérica*; Madrid: Editorial Castalia; 2004
- Quiroga, H.; "El Manual del Perfecto Cuentista"; publicado en *El hogar*; Buenos Aires, 1925. Encontrado en: Burgos, F; *Los escritores y la creación de Latinoamérica*; Madrid: Editorial Castalia; 2004
- Quiroga, H.; "La crisis el cuento nacional"; publicado en *El hogar*; Buenos Aires, 1925. Encontrado en: Burgos, F; *Los escritores y la creación de Latinoamérica*; Madrid: Editorial Castalia; 2004
- Rossi, P.; 'Translated and Adapted: The Influence of Time on Translation'; publicado en: *Meta, Translation for Children*; red. Oittonen, Riitta; volume 48, no. 1-2, mayo 2003; Les Presses de l'Université de Montréal
- Stolze, R.; "Translating for children: world view of pedagogics?"; publicado en: *Meta, Translation for Children*; red. Oittonen, Riitta; volume 48, no. 1-2, mayo 2003; Les Presses de l'Université de Montréal
- Talbott, D. & Osborne, M.: "Modelling lexical redundancy for machine translation"; encontrado en: <http://acl.ldc.upenn.edu/P/P06/P06-1122.pdf>, el 11 octubre 2010

## Fuentes digitales

- Diccionario digital de la Real Academia Española; <http://www.rae.es/rae.html> , 2011