

La voz del traductor en *El pequeño capitán* de Paul Biegel



Tesina del Máster de Lengua y Cultura Hispánicas – Traducción
Código del curso: 200401048
Universidad de Utrecht

Lisa Thunnissen (3644987)
Supervisora: Dr. Dorien Nieuwenhuijsen
Octubre de 2011

Índice

I. Introducción	2
II. Marco teórico	4
1. La literatura infantil y su traducción	4
1.1. La literatura infantil y juvenil	4
1.2. Características de la (traducción de) literatura infantil	6
2. La voz del traductor	12
2.1. La visibilidad del traductor	12
2.2. La voz del traductor	13
2.3. La voz del traductor en la literatura infantil	21
III. Análisis	23
3. Metodología	23
3.1. El narrador	23
3.2. Las funciones de la lengua	25
3.3. Metodología del análisis	30
4. Análisis de <i>El pequeño capitán</i>	32
4.1. Breve análisis de la narración en <i>De kleine kapitein</i>	32
4.2. Análisis de las adaptaciones en <i>El pequeño capitán</i>	33
4.3. Las adaptaciones y su efecto en las funciones de la lengua	59
IV. Conclusiones	68
V. Bibliografía	72

I Introducción

Los análisis de traducciones suelen centrarse en las adaptaciones hechas y el efecto de estas. Sin embargo, también cabe preguntarse de dónde provienen estas adaptaciones, cuál es el sujeto dentro del texto que impulsa las adaptaciones. Las investigaciones sobre la visibilidad del traductor en general no enfocan su visibilidad dentro del texto, sino en las manifestaciones extra- o paratextuales del traductor. Sin embargo, debe haber un agente dentro del texto que es responsable para las modificaciones (Schiavi 1996: 4). Esta tesina se dedica a la identificación de este agente, tanto a nivel teórico como a nivel práctico, analizando un texto que pertenece al género de la literatura infantil. En muchos artículos sobre la traducción de literatura infantil, se supone que el traductor de este género sea más libre que traductores de literatura para adultos. Según la teoría de los polisistemas de Even-Zohar (en Ghesquiere 2000: 23), cada literatura es un sistema o subsistema, y entre los sistemas existe una jerarquía variable. Como la literatura infantil suele tener una posición en la periferia del polisistema literario, los traductores de estos textos pueden adaptarlos más libremente. Por lo tanto, parece lógico que en un análisis de una traducción de literatura infantil, se pueda detectar la presencia del traductor.

En esta tesina, analizaré la traducción española de un libro de literatura infantil del escritor neerlandés Paul Biegel: *De kleine kapitein*. Este libro trata de un muchacho que no tiene otro nombre que 'el pequeño capitán'. Es un niño, pero no tiene padre ni madre, y nadie sabe de dónde es. En *De kleine kapitein*, que es la primera parte de una trilogía, se describen sus aventuras en la isla de "Groot en Groei", donde todo (y todos) crecen. El capitán quiere ir a esta isla para hacerse mayor, y todos los niños del pueblo quieren ir con él. Tiene un sólo amigo en el pueblo cerca de su barco, un contraataca de pelo gris, que tampoco tiene nombre convencional: se designa como "de grijze schipper" (el contraataca gris, o viejo). Cuando la ola grande se lleva el barco del pequeño capitán, éste, junto a sus amigos Marinka, dikke Druif y bange Toontje, encuentra a uno por uno los amigos naufragados del contraataca y se narran las aventuras de los muchachos en su viaje largo. La traducción se hizo por primera vez en los años ochenta y es de mano de Giovanni Mion. En 1990, se publicó por primera vez en la editorial Noguer. En la traducción, se encuentran muchas adaptaciones, por lo que se puede suponer que la presencia de una instancia modificadora sea detectable en el texto.

Al hablar de la presencia del traductor, a menudo se usa el concepto de la visibilidad de éste, partiendo de la visibilidad de Venuti (*The translator's invisibility*, 1995). En esta tesina, quiero proponer el uso del concepto de la voz del traductor, o, mejor dicho, el concepto de la voz del narrador de la traducción, para analizar una obra literaria traducida. Por lo tanto, la pregunta central de esta tesina es: *¿De qué manera(s) se cambió la voz del narrador de De kleine kapitein de Paul Biegel en la traducción española del libro?*

Para poder responder a esta pregunta, primero es necesario profundizar un poco en la teoría de la literatura infantil, para entender por qué se manifestaría la voz del traductor en este género. Por eso, en el primer capítulo de esta tesina, describiré brevemente lo que se entiende por literatura infantil (1.1.) y profundizaré en las características de la literatura infantil que facilitan o influyen en las adaptaciones por parte del traductor (1.2.). El segundo capítulo explicará el concepto de la voz del traductor, empezando por una comparación breve del concepto de la voz y de la visibilidad (2.1.). En el apartado 2.2., se describirá lo que se entiende por la voz del traductor, y dónde se sitúa esta voz, partiendo del modelo de comunación de Chatman (en Schiavi 1996: 10 y O'Sullivan 2003: 199). A continuación, en el apartado 2.3. se explicará por qué es probable que la voz del traductor se manifieste en una traducción de literatura infantil.

La segunda parte de esta tesina, el análisis, consistirá en dos capítulos: en el primero, el capítulo 3, se describirá la metodología usada para el análisis, usando el concepto de las funciones de la lengua de Kitty van Leuven-Zwart para ubicar las categorías de adaptaciones recurrentes y para poder señalar sus efectos en la narración. El capítulo 4 empezará con una descripción breve de la narración en el texto fuente, *De kleine kapitein* (4.1.), para proseguir con una demostración de las adaptaciones hechas en la traducción (4.2.), terminando en la conexión de estas adaptaciones con las funciones de la lengua y la caracterización de sus efectos en el narrador (4.3.). Al final, se explicarán las conclusiones del análisis.

II Marco teórico

Capítulo 1 La literatura infantil y su traducción

1.1. La literatura infantil y juvenil

La literatura infantil se denomina usando varios términos, los más comunes siendo literatura infantil y literatura juvenil, o simplemente 'literatura infantil y juvenil' (Yuste Frías 2006: 191). El término 'literatura juvenil' en neerlandés puede referir a dos cosas: la literatura para niños y jóvenes en general, o sólo a la literatura para jóvenes (Ghesquiere 2000: 10). Igual que en España, se suelen combinar dos géneros para designar este tipo de libros: 'la literatura infantil y juvenil' o 'kinder-en jeugdliteratuur'. Yuste Frías (2006: 191) no está de acuerdo: en su opinión al juntar estos términos no se reconoce la gran diferencia que hay entre estas dos etapas de la vida. Él además considera el adjetivo 'infantil' como peyorativo, pero no propone una terminología alternativa. Ghesquiere propone una subdivisión: la literatura infantil se escribe para niños de dos a once-doce años y la literatura adolescente se escribe para los mayores de quince años. Los niños que están entre estos dos períodos, de once a quince años, leen literatura juvenil (Ghesquiere 2000: 10). La distinción entre literatura infantil y literatura juvenil disminuye cada vez más, según Ghesquiere. En esta tesina, usaré tanto el término literatura infantil y juvenil como literatura infantil como términos generales, porque no trataré la distinción entre la literatura para diferentes edades.

Además, es difícil definir lo que es la literatura infantil. Otros géneros se suelen definir según sus autores (p. ej. la literatura negra) o según su tema (literatura histórica). La literatura infantil, en cambio, se define según el destinatario, según algunos¹ críticos: es la literatura que se escribe para niños. Sin embargo, esta definición excluye los libros que se escriben para adultos, pero que se adaptan para niños, como por ejemplo *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift. La definición más usada es, por lo tanto, otra: la literatura infantil es la literatura que se escribe y se publica para niños (Weinreich 2000: 36). En esta definición sí se incluyen las adaptaciones. Una tercera manera de definir la literatura infantil es considerarla como la literatura leída por niños (Weinreich 2000: 36) o, según la definición de Riita Oittinen: "I see children's literature as read silently by children and aloud to

¹ Por ejemplo, Oittinen: "Thus it seems that compared to literature written for adults, children's literature tends to be more directed toward its readers" (2000:61)

children” (2000: 4; también en Yuste Frías 2006: 193). Sin embargo, los niños a veces también leen literatura publicada para adultos (Weinreich 2000: 36). En éstos, ni el autor, ni el traductor, habrán considerado al lector niño, y no habrán adaptado el lenguaje usado, ni los temas, ni la caracterización de los personajes a este lector. En esta tesina partiré entonces de la segunda definición: la literatura infantil es literatura escrita y/o publicada para niños.

El reconocimiento de la etapa de la infancia y/o juventud es relativamente nuevo: no fue hasta después de la Edad Media que se reconocía la niñez. Esto también se ve reflejado en la literatura: Rousseau fue uno de los primeros que escribió un libro para niños, en el año 1762 (*Emile*; Ghesquiere 2000: 11-12). Durante la Iluminación se dedicaba más atención a la educación de los niños, y con esto también se producían más libros para niños. Sin embargo, hasta en el siglo XIX sólo fue en las clases altas en las que los niños podían disfrutar de este período sin preocupaciones (Ghesquiere 2000: 11). Hoy en día, el terreno entre la infancia y la madurez es más extenso que nunca: los jóvenes tardan más y más en asumir sus responsabilidades, por ejemplo es más largo el período de estudios. Yuste Frías denomina esta imagen del niño la del *puer aeternus* (niño eterno; 2006: 190). Con esto también aumenta el número de libros que se escriben para niños y para jóvenes, la *Young Adult Literature*.

El crecimiento del período de la infancia/juventud resulta en un cambio de temas y también en diferencias en cuanto a la manera de escribir. En la literatura infantil de los siglos anteriores, prevalecían los motivos pedagógicos: los libros se consideraban como medio para educar a los niños (Ghesquiere 2000: 14-18). Estos motivos siguen siendo importantes, pero al correr de los años ha aumentado la literariedad de las obras.

Hoy en día, hay dos actitudes que dominan en el campo de la literatura infantil: el niño se considera como adulto en miniatura, como “unfinished adult” (Weinreich 2000: 20) y tiene que ser preparado para entrar en el mundo de los adultos. Según el segundo grupo, el niño vive en su propio mundo y por eso hay que ofrecerle una idea positiva de la realidad (Ghesquiere 2000: 20). Una versión alternativa de esta imagen del niño es la que describe Weinreich: el niño es un ser que tiene competencias y características especiales que perderá al hacerse maduro (Weinreich 2000: 20).

En general, la literatura infantil es considerada como inferior a la literatura para adultos (Ghesquiere 2000: 20, Oittinen 2000: 67-69, O’Sullivan 2000: 178), o ni siquiera es considerada como literatura (Weinreich 2000: 21).

Para describir la relación entre literatura infantil y literatura para adultos, Ghesquiere usa la teoría de los polisistemas de Even-Zohar. Según esta teoría, cada literatura es un sistema complejo que tiene sus propios valores, normas y modelos. Hay varios sistemas y subsistemas, que compiten entre sí, y entre los que se ha establecido una jerarquía. Los sistemas dominantes se encuentran en el centro, y los demás están en la perifería. Desde el centro se producen modelos primarios (e inventivos). Los modelos secundarios, de la perifería, suelen imitar a los que ocupan el centro. La literatura infantil se encuentra en la perifería: casi no se menciona en historias de la literatura, y apenas tiene modelos primarios: suele tomar modelos que en la literatura para adultos se han vuelto marginales (Ghesquiere 2000: 23, Joosen 2008: 228-229). No se considera como literatura en sí: a menudo se ve como medio para alcanzar algo (la educación del niño). Desde los años setenta, se nota que la literatura infantil se mueve hacia el centro: las obras que se escriben para niños son más complejas, más literarias (Ghesquiere 2000: 24).

1.2. Características de la (traducción de) literatura infantil

También la traducción de literatura infantil sufrió una falta de atención por razones de prestigio. Según O'Sullivan, las traducciones de literatura infantil no se consideraban como traducciones verdaderas (2000: 178) o se mencionaban como excepciones y no se trataban más profundamente. Hasta los años setenta del siglo pasado, no se investigó la traducción de literatura infantil como fenómeno aparte. Como la traducción de literatura infantil no sólo consiste en textos que se escriben para ellos, sino también en textos que se escriben para adultos y se traducen (o adaptan) para que sirvan como literatura para niños, en esta tesina trataré la traducción para niños, como también hace Oittinen: "translating for children" (2000: 69; y Yuste Frías 2006: 190).

La traducción de literatura infantil se distingue de la traducción de literatura para adultos por distintas razones. Primero, existen diferencias que provienen de la posición de la literatura infantil en general, en segundo lugar, la situación comunicativa en la literatura infantil es específica y resulta en actitudes diferentes frente a la traducción. Por último, la literatura infantil tiene unos aspectos que (casi) no se encuentran en la literatura para adultos y de los que surgen problemas específicos para el traductor.

La posición de la literatura infantil y sus efectos en la traducción

Tanto el estatus de la literatura infantil como los otros factores que mencionaré en este capítulo, influyen en las traducciones y/o los traductores. Primero, el hecho de que la literatura infantil se considere como inferior a la literatura para adultos, o que ésta se encuentre en la periferia del campo literario, resulta en una actitud diferente frente al texto fuente de una traducción. Este texto fuente se suele tratar con más libertad: el traductor puede hacer más adaptaciones (Joosen 2008: 228).

Además, el traductor puede justificar sus adaptaciones, argumentando que favorecen la comprensibilidad del texto para el lector-niño: el aspecto didáctico también juega un papel. Sin embargo, la libertad del traductor de literatura infantil es relativa: en cuanto a su texto fuente, es más libre que un traductor de literatura para adultos, pero el resultado de sus obras siempre tiene que corresponder a los modelos que provienen del centro del polisistema.

Incluso esta libertad parece provenir de modelos de (traducción de) literatura para adultos: las normas vigentes para la traducción de literatura infantil según Shavit son las que valían antes en la traducción de literatura en general (Shavit 2006: 28). Sin embargo, la posición de la literatura infantil está cambiando: la literatura se mueve más hacia el centro del polisistema. Esto resulta en traducciones más fieles a los textos fuentes, según Joosen (2008: 229).

La posición periférica de la literatura infantil no sólo resulta en una actitud diferente por parte del traductor. También resulta en que se aferren más rígidamente a los modelos existentes, lo que también puede tener su efecto en las traducciones que se hacen. Según Shavit, los modelos de la literatura adulta sólo entran en el sistema de la literatura infantil cuando en el sistema adulto ya se han vuelto marginales. Antes de entrar en el sistema de literatura infantil, los modelos suelen ser simplificados.

Además, dentro del sistema de literatura infantil, existe una división clara entre literatura canonizada y literatura no-canonizada. Los modelos adoptados de la literatura para adultos primero tienen que ser legitimizados por el canon de literatura infantil antes de poder entrar en el sistema de literatura no-canonizada (Shavit 2006: 27-28). La división entre el canon y la literatura no-canonizada es, sostiene Shavit, más marcada que en el sistema adulto.

Tanto en el sistema de literatura para adultos como en el de literatura infantil, los modelos existentes influyen en lo que se escribe. En el sistema de literatura infantil, sin embargo, su influencia en

traducciones y adaptaciones es más grande, como demuestra Shavit en un análisis de adaptaciones que se han hecho de *Gulliver's Travels* y *Robinson Crusoe* (Shavit 2006: 28-30).

El proceso de comunicación: la asimetría y el dual audience

Una segunda característica específica para la literatura infantil, es que la situación comunicativa en la que participa esta literatura, es ambigua (Ghesquiere 2000: 25-26), y/o el proceso de traducción es asimétrico (Reiß, en O'Sullivan 2000: 180, O'Connell 2006: 17). Tanto el escritor como el traductor son adultos, mientras que el lector es niño. La comunicación en las obras literarias se suele representar según el esquema comunicativo de Seymour Chatman:

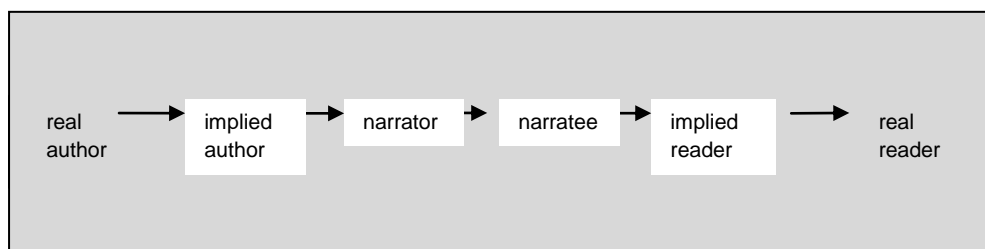


Figura 1 (Schiavi 1996: 10; O'Sullivan 2003: 199).

Al traducir literatura infantil, la distancia entre traductor real y el lector real es aún más grande que en traducciones 'regulares' porque ocupa varios campos: no sólo el contexto cultural del traductor es diferente, también pertenece a otra cultura que su lector debido a la diferencia de edad. El autor y el traductor pertenecen a la cultura de adultos, mientras que el lector está fundido en la cultura de los niños. Lathey se refiere a una relación desigual entre traductor y lector (Lathey 2006: 4).

Reiß (en O'Sullivan 2000: 180) también menciona al niño mismo como factor que hace que la traducción de literatura infantil difiera de la de literatura para adultos. El conocimiento del mundo y la experiencia vital del niño, el lector del texto, son limitados. Añadiría que son limitados en comparación con el autor y el traductor, que son adultos, y que por eso tienen conocimientos y experiencias mayores. Es, por lo tanto, una ampliación de la asimetría del proceso comunicativo en la literatura infantil.

Además, los compradores de los libros también suelen ser adultos: los compran *para* niños. Existe un público doble, un *dual audience* (O'Connell 2006: 17). El autor (y el traductor) a menudo son conscientes de este público (Oittinen 2000: 64). Muchas obras de literatura infantil tienen en cuenta este público doble y son ambivalentes: tienen un valor que depende de sus lectores (niños o adultos;

O'Connel: 17). Según Weinreich, la literatura infantil tiene un *intended reader*, el niño, y un *assumed reader*, el adulto (Weinreich 2000: 94).

Los adultos son los que deciden lo que leen los niños y además dirigen la recepción de la literatura infantil. Por eso también es necesario que el escritor, o el traductor, se dirija al lector adulto, lo que resulta en textos ambiguos (Weinreich 2000: 94-95; Ghesquiere 2000: 25-26).

Child image

Por la asimetría en la situación comunicativa al traducir libros de literatura infantil, es importante la imagen que tiene el traductor de su público meta: su *child image*. Siempre que haya traducción influye la imagen del público meta, pero en el caso de literatura infantil, las relaciones de poder son diferentes: de nuevo, la asimetría del proceso comunicativo. El traductor basará la mayoría de sus decisiones en esta imagen (Yuste Frías 2006: 190; Joosen 2008: 222). La imagen del niño tiene dos componentes: tiene un componente emocional, que consiste en lo que el adulto piensa que el niño debería ser, y hacer, entender en sentido sensitivo. También tiene un componente cognitivo: lo que el niño debería comprender. O'Sullivan resume los dos componentes, sosteniendo que es importante la supuesta capacidad receptiva del niño (2000: 182). El *child image* no sólo es cultural: puede haber una imagen colectiva pero al lado de este, cada uno tiene su propia idea de lo que es (y lo que entiende) el niño (Joosen 2008: 222-223; Oittinen 2000: 4). Puede resultar en temas tabúes, como la muerte o el sexo. La influencia de la imagen del niño, colectiva o individual, corresponde con la influencia de las instancias mediadoras mencionada por Reiß (en O'Sullivan 2000: 180). También existe una relación con el término del lector implícito de la traducción (O'Sullivan 2000: 188): el *child image* del traductor es el lector que éste tiene en cuenta al traducir el texto.

Shavit no menciona la imagen del niño pero sí indica que en la literatura infantil, a cada decisión del traductor siempre preceden reflexiones con respecto a dos aspectos: el libro tiene que educar al niño moralmente; y el libro tiene que ser comprensible para el niño (Shavit 2006: 34). La relación entre estos dos principios ha cambiado al correr de los años. Hoy en día, sostiene Shavit, el aspecto más importante al traducir un libro para niños, es la comprensibilidad de éste (Shavit 2006: 36). Oittinen da

vuelta a la situación, diciendo que el traductor debe aprender del niño; tiene que descubrir al niño en sí mismo (O'Sullivan 2000: 188)².

El *child image* del traductor tiene efectos en varios aspectos de la traducción para niños. Al contrario de las traducciones para adultos, las traducciones para niños no siempre representan el texto fuente en su totalidad; es más corriente abreviar el texto (Shavit 2006: 33). También se suelen simplificar los modelos usados, y no sólo los temas y la caracterización de los personajes deben ser simples, la estructura del libro también tiene que ser comprensible para el lector niño (Shavit 2006: 36).

Otro tipo de adaptación señalado por Shavit, y que tiene que ver con el *child image* del traductor, son las adaptaciones ideológicas o evaluativas. Éstas están relacionadas a la educación moral del niño. Esta idea hoy en día es menos corriente, aunque todavía muchas adaptaciones de elementos en el texto fuente de una traducción se deben a diferencias (de normas) culturales (O'Sullivan 2000: 196). Además, las normas estilísticas de la traducción para niños tienen que ver con el aspecto cognitivo de la educación: también se hacen adaptaciones didácticas. Según Shavit, una diferencia importante entre traducción para adultos y para niños es que la motivación para la literariedad de un texto es diferente. En literatura (traducida o escrita) para adultos, el estilo literario se valora en sí. Cuando se traduce para niños, es importante que el estilo sea literario para que el niño aprenda. El lector niño puede adquirir palabras nuevas y así enriquecer su vocabulario, o la lectura le podría ayudar a formar un gusto para literatura (Shavit 2006: 126-127). También el carácter educativo de un texto se utiliza como motivo para adaptaciones en la traducción (O'Sullivan 2000: 196)

Cuando se traduce para niños, la actitud del traductor y las normas que se manejan al traducir son, por lo tanto, diferentes. La posición periférica de la literatura infantil resulta en más libertad para el traductor (Shavit 2006: 26). La literatura infantil se mueve más y más hacia el centro del polisistema, así que las traducciones que se hacen hoy en día son menos libres que los de principios de siglo, o de los años treinta (Joosen 2008: 237).

² Stolt también menciona el *child image* del traductor, pero su artículo es muy normativo, por lo que no incluí sus conclusiones. Según Stolt, en general, los traductores de literatura infantil subestiman (la capacidad cognitiva de) el lector niño y además suelen añadir sentimentalismo a los textos para niños. El lector implícito del traductor entonces no concuerda con el lector real del texto. Stolt menciona varios ejemplos provenientes de traducciones de obras de Astrid Lindgren, y termina su artículo sosteniendo que la literatura infantil merece tanto respecto como la literatura para adultos (Stolt 2006). Tanto esta conclusión como el análisis de Stolt contiene un juicio moral, y no profundiza en la relación entre *child image* y adaptaciones en el texto.

También se puede deducir que en la traducción para niños, muchas adaptaciones están relacionadas con la situación comunicativa asimétrica que existe entre el traductor adulto y el lector niño. Las diferencias entre traducciones muchas veces se deben a diferencias en *child image* de los traductores. Ellos por esta imagen modifican la integridad del texto, el nivel de complejidad en éste, y hacen adaptaciones ideológicas (normativas) y didácticas.

Oittinen, al criticar a Venuti y su idea de la visibilidad, sostiene que el traductor siempre es más visible en la literatura infantil porque traduce teniendo en cuenta su *child image*. Por eso, incluso cuando un texto se traduce usando lengua fluida, lo que según Venuti hace el traductor invisible, el traductor se muestra en el porqué de sus adaptaciones. Al analizar las adaptaciones, se descubre desde qué punto de vista se han hecho, y se descubre cuál es el *child image* del traductor, o el lector implícito de la traducción (Oittinen 2000: 74).

De esto se puede deducir una hipótesis acerca de la visibilidad, o la voz del traductor en la literatura infantil: como por un lado el traductor de literatura infantil tiene más libertad, y por otro lado prevalecen otras normas (la cualidad didáctica del libro), se supone que la voz del traductor de literatura infantil es pronunciada y es reconocible en sus traducciones.

Capítulo 2 La voz del traductor

2.1 La visibilidad del traductor

En la teoría de la traducción, cuando se discute la presencia del traductor en un texto, el término más usado es el de la visibilidad del traductor. Esta visibilidad puede referirse a dos cosas: la visibilidad de traductores en el campo literario, o más bien la invisibilidad de ellos; o puede referirse a la (in)visibilidad del traductor dentro de un texto traducido.

En el año 1995, apareció el famoso libro de Lawrence Venuti: *The translator's invisibility*, que atribuyó mucho a la discusión sobre la (in)visibilidad del traductor, tanto en el mundo real como en las traducciones. Venuti sostiene que sobre todo en traducciones en inglés (en los Estados Unidos e Inglaterra), la norma es que el traductor sea invisible:

“A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original”.” (Venuti 1995: 1)

Al describir esta ilusión de transparencia, Venuti ya menciona unos aspectos que establecen la invisibilidad del traductor: la ausencia de peculiaridades lingüísticas y estilísticas, el uso de lengua fluida: “The more fluent the translation, the more invisible the translator” (Venuti 1995: 2). Sin embargo, la transparencia de la traducción es una ilusión: es inevitable la mediación del traductor. Por eso, en su libro, Venuti argumenta que el traductor tendría que ser más visible, pero profundiza más en los aspectos extratextuales. Como este trabajo es una investigación destinada a discernir la presencia del traductor en una traducción suya, no profundizaré en este aspecto, ni en el aspecto político de la estrategia preferida de Venuti, la *foreignization*.

Venuti relaciona la (in)visibilidad del traductor y la distinción que hacía Schleiermacher entre la estrategia de naturalización, y la de exotización³. Propone otra distinción entre dos estrategias: *foreignization* y *domestication*. La *domestication* ocurre cuando en la traducción se usa lengua fluida, lengua natural. *Foreignization* mantiene la ‘otredad’ del texto fuente, y hace visible al traductor (Venuti 1995: 20). La característica más importante de una traducción *foreignizing* es que resiste la dominancia de los valores de la cultura meta, resultando en un texto cultural y lingüísticamente diferente (Venuti 1995: 23). Esto significa que el traductor experimenta con la lengua, que produce

³ En una traducción naturalizadora, el traductor mueve al autor hacia el lector e intenta facilitar su lectura, adaptando elementos culturales extraños para el lector; en una traducción exotizadora es al revés: el traductor acerca el lector al autor, y deja los elementos extraños tal como están (Venuti 1995: 19-20).

sus propias voces, que limita el uso de recursos provenientes de la lengua meta, y que no necesariamente es consistente en su uso de sintaxis o el léxico (Venuti 1995: 24-25). Una traducción *foreignizing* es un “heterogenous mix of discourses” (Venuti 1995: 34) y siempre es subjetiva, aumentando la visibilidad del traductor.

Resumiendo el punto de vista de Venuti, este sería que un traductor visible mueve al lector en dirección al texto, y que sigue, en cuanto sea posible, las normas de la lengua fuente. Las estrategias que distingue se parecen mucho a las de la naturalización y la exotización mencionadas por, entre otros, Schleiermacher, y sirven sobre todo para promover su punto de vista político: la visibilidad del traductor en el mundo fuera del texto, y con ello, la visibilidad de culturas diferentes de la inglesa o estadounidense. No profundiza en la presencia textual del traductor: no indica en qué elementos textuales se nota esta presencia.

2.2 La voz del traductor

Mientras que Venuti enfatiza las manipulaciones que se hacen en un texto y el efecto que tienen en la posición de una cultura entera, O’Sullivan enfoca la persona que establece estas manipulaciones o adaptaciones, el traductor. En vez de partir de la idea de la visibilidad del traductor, usada por Venuti, parte de otro sentido: el oído. Venuti sostiene que el traductor sólo es visible en traducciones no fluidas, en lengua no estandarizada, *foreignized translations*. O’Sullivan, en cambio, opina que también se puede percibir la presencia del traductor en traducciones en, por ejemplo, lengua estándar, fluida. Propone el concepto del *implied translator*, el traductor implícito, de Giuliana Schiavi como punto de partida, para poder localizar la voz del traductor en un texto (O’Sullivan 2000: 242-248).

O’Sullivan no motiva su preferencia por hablar de la voz del traductor en vez de la visibilidad de éste. Como la definición de (in)visibilidad de Venuti, que en parte es política, es conocida, es difícil usar el concepto de la visibilidad para describir otro aspecto de la situación comunicativa en traducciones, y para enfocar más la presencia textual del traductor. Además, el concepto de la visibilidad también implica que se trata de algo que se nota en la superficie de un texto, viéndolo desde fuera, mientras que el concepto de la audibilidad sugiere el estar dentro del texto al percibirla. La presencia del narrador o del traductor no se puede distinguir al considerar sólo la apariencia del texto, al mirarlo, sino que se percibe al analizar las voces dentro de un texto.

Antes de las investigaciones de Venuti y O'Sullivan, la catedrática neerlandesa Kitty van Leuven-Zwart ya había demostrado que el narrador de la traducción podría ser diferente del narrador del texto fuente (1986: 188). Ella distingue entre el traductor lineal, que traduce los textos palabra por palabra, sin tomar en consideración la integridad del texto; y el traductor estructural, que primero interpreta el texto, y a continuación usa esta interpretación⁴ para determinar sus estrategias de traducción (van Leuven-Zwart 1986: 189). Como el traductor estructural se deja guiar por una interpretación, la probabilidad de que haya un cambio de narrador en sus traducciones es mayor que en traducciones lineales. Van Leuven-Zwart indica que tanto el tipo de traductor, como la interpretación objetiva o subjetiva, así como el enfoque en el texto meta o el texto fuente tienen influencia en la representación del narrador en la traducción (van Leuven-Zwart 1986: 192). En su artículo, se fija en cambios o correspondencias entre los narradores en traducción y texto fuente: los cambios en la función del narrador (van Leuven-Zwart 1986: 198). Van Leuven-Zwart no usa el concepto de la voz del traductor. Una de los primeros que mencionó la voz del traductor fue Giuliana Schiavi en el año 1996. El concepto de la voz del traductor aparece en otros textos, por ejemplo en May "Thus, the translator represents a *separate owner-creator* with respect to the text, forming a complex triad with the original author and the internal narrator" (May 1994: 33, énfasis mío), pero en este texto sólo se trata de una mención corta.

El análisis de Schiavi del concepto de la voz del traductor es más profundo. Describe cómo las traducciones, a la hora de analizarlos, a menudo se consideran como textos originales. No se toma en cuenta la mediación del traductor, simplemente se analiza el texto como si proviniera directamente de las manos del autor original. La diferencia principal entre texto original (ST) y traducción (TT) es la presencia del traductor en ésta, o mejor dicho la presencia de la voz del traductor en la traducción. Esta voz influye en la relación del texto con sus lectores (Schiavi 1996: 3).

Siempre hay diferencias entre la traducción y su texto fuente, por ejemplo en cuanto a las referencias culturales del texto, y "there cannot be change without an agent who brings it about" (Schiavi 1996: 4). Además, la traducción tiene otro público, otros lectores, que el texto original. Por eso, en una traducción, hay una presencia que no está en los textos originales (Schiavi 1996: 4).

Hay dos niveles en los que se puede manifestar la voz del traductor: a veces aparece en paratextos, como prólogos o epílogos, en los que comenta el texto fuente de su traducción o sus propias

⁴ Según van Leuven-Zwart, esta interpretación puede tener varios grados de objetividad/subjetividad. También existen las interpretaciones (casi) objetivas (van Leuven-Zwart 1986: 198).

decisiones. Cuando se manifiesta de esta manera, el lector sabrá al instante que es la voz del traductor; es evidente que es una entidad fuera del texto. En los paratextos, el traductor introduce información nueva, y los textos no forman parte de la narración (O'Sullivan 2000: 249-251). Estos paratextos pueden aparecer en diferentes formas: el traductor añade información al texto, a menudo para aclarar elementos culturales, el traductor añade notas a pie de página, también para aclarar partes del texto fuente (culturales). En otros casos, la explicación de elementos en el texto o de decisiones del traductor está en un prólogo o epílogo (O'Sullivan 2000: 251-257). La distancia entre el paratexto y el texto narrado difiere.

Hermans (1996: 23-48) también señala diferentes manifestaciones de la voz del traductor, las que en su mayoría son extradiegéticas. En la clasificación de O'Sullivan, el eje de las intervenciones es el traductor, pero Hermans se centra en elementos del texto fuente que requieren adaptaciones, por las que se manifiesta la voz del traductor.

Hermans conecta la negación de la presencia de la voz del traductor en traducciones a la actitud que se asume frente a la traducción. Al leer una traducción, el lector mantiene una ilusión de transparencia, cree que está leyendo las palabras del autor original y que la traducción y su texto fuente son equivalentes. El lector confía en la discreción del traductor, y supone que este re-expresa lo que expresó el autor. Sin embargo, cuando el lector lee un texto traducido, sólo lee las palabras del traductor; el autor está ausente, hay otra voz en el texto: la del traductor (Hermans 1996: 23 -27).

Hermans, al igual que O'Sullivan, distingue dos maneras principales en las que se manifiesta esta voz: "It may remain entirely hidden behind that of the Narrator, rendering it impossible to detect in the translated text" (Hermans 1996: 27), o puede estar presente abiertamente, en por ejemplo notas a pie de página o en otros paratextos. Entre estos dos extremos, hay distintas graduaciones.

Según Hermans, la voz del traductor, sobre todo, es discernible cuando éste intenta negar su presencia. Menciona tres intervenciones que dan muestras de la presencia de la voz del traductor, enfocando los casos en los que esta voz es reconocible en la traducción misma, sin comparación con el texto fuente:

- " (1) cases where the text's orientation towards an Implied Reader and hence its ability to function as a medium of communication is directly at issue;
- (2) cases of self-reflexiveness and self-referentiality involving the medium of communication itself;
- (3) certain cases of what, for want of a better term, I will refer to as 'contextual overdetermination'."

(Hermans 1996: 28).

El primer punto refiere sobre todo a los elementos culturales: en la descripción de ellos, queda claro que el lector implícito de la traducción es diferente del lector implícito del texto fuente. El texto traducido tiene dos lectores implícitos, el de la cultura meta y el de la cultura original (como sigue presente el lector implícito del texto fuente), tiene, por lo tanto, un *dual audience*. El traductor en muchos casos añade información o cambia los elementos culturales para servir a este *dual audience*, con lo que se oye su voz (Hermans 1996: 28-29). En la literatura infantil, que ya tiene un público doble (niños y adultos), en la traducción, este público se desdoblará.

En segundo lugar, existen casos en que el texto mismo refiere a la lengua en la que fue escrito o a otras lenguas: *linguistic self-referentiality*. Estos casos casi siempre forman un problema para el traductor, porque su traducción no se realiza en la misma lengua, por lo que la referencia se pierde, o cambia. Por ejemplo, si en un libro escrito en neerlandés, se menciona que “este libro está en neerlandés”, sería difícil traducir esta frase al español: crearía un “credibility gap” (Hermans 1996: 30), se rompe con la ilusión del lector, que cree estar leyendo al autor original. El traductor añade información, entre paréntesis o en una nota a pie, o puede decidir omitir la frase, dependiendo de su importancia para el libro, para no dejar rastros de su presencia en el texto.

Estas intervenciones del traductor casi siempre ocurren en elementos extradiegéticos, no entran en la historia que se cuenta. Por eso, pertenecen a lo que O’Sullivan considera elementos paratextuales. Lo mismo pasa con la sobredeterminación contextual: Hermans la explica usando un ejemplo de la novela neerlandesa *Max Havelaar*, en la que los traductores añadieron notas a pie para explicar la referencia cultural, un proverbio neerlandés: paratextos (Hermans 1996: 38-42). La explicación de Hermans de este tipo de pruebas de la presencia del traductor en mi opinión se parece a la de los elementos culturales, siendo la única diferencia que este elemento cultural (el proverbio) es importante al nivel de la narración (la relación entre realidad y ficción en *Max Havelaar*).

La voz del traductor como la describe Hermans, no se puede distinguir en cada texto traducido: depende de los elementos textuales mencionadas. O’Sullivan también señala que esta voz sobre todo es metatextual (O’Sullivan 2000: 246). Hermans mismo reconoce que su investigación se centra en ejemplos en los que se reconoce la voz del traductor sin comparación de la traducción y el texto fuente: en sus ejemplos, la voz del traductor se puede distinguir en la traducción misma como sujeto de enunciación (Hermans 1996: 33). Hermans señala la necesidad de otro modelo (diferente de, por ejemplo, el modelo usado por Chatman) para analizar la literatura traducida y para también poder

reconocer la voz del traductor donde ésta se esconde detrás de la voz del narrador. En textos traducidos, el traductor siempre está presente como traductor implícito, que cambia el narrador de la traducción (Hermans 1996: 42-43).

El traductor implícito

En una traducción se manifiesta una voz nueva, una voz que no estaba en el texto original. La voz del traductor aparece en paratextos y también se puede distinguir en el texto mismo, a condición de que el texto mismo refiera a la lengua en la que se escribió, o que contenga elementos u otras referencias culturales, como sostiene Hermans. Si no cambia el autor de la obra, cabe preguntarse en qué nivel del texto se ubica esta voz.

El agente que narra en la traducción es diferente: entre otras cosas, establece otra relación entre el lector y los elementos culturales en el texto. Schiavi demuestra que esto no se podría considerar como un cambio en la narración, por la relación entre el narrador y el autor implícito. El autor implícito es el que decide cómo se narra la historia, el que inventa. Por eso, sería el autor implícito del texto original el que decidiría usar una estrategia de naturalización al fabricar su historia para el lector implícito, lo que sería absurdo: imagínese un autor implícito neerlandés, pensando en cómo explicar un elemento cultural propio de su país a un lector español.

El autor implícito no tiene voz, no puede comunicarse con los lectores, pero da voz al narrador (Aczel 1998: 473-474). Por lo tanto, el narrador de la traducción debe ser otro que el narrador del texto fuente. El narrador, además, es el único elemento en la narración que puede enunciar discurso narrativo, el único que tiene voz (Schiavi 1996: 9-10).

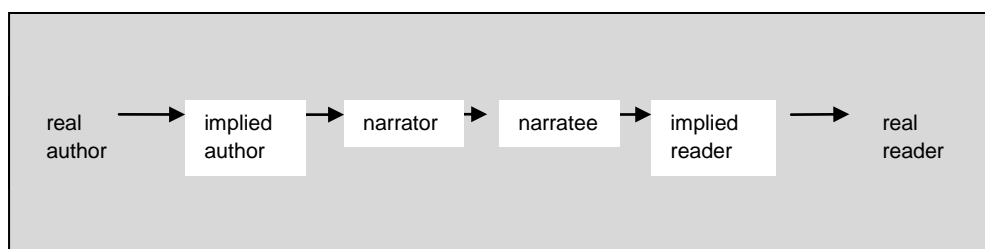


Figura 1 (Schiavi 1996: 10; O'Sullivan 2003: 199).

Para explicar la comunicación dentro del texto, igual que Schiavi, O'Sullivan usa el modelo de Seymour Chatman (Figura 1). El autor real sólo existe en la realidad fuera del libro: desde el momento en el que el libro se publicó, ya no está en el texto. El espíritu del autor que queda en el texto, es el

autor implícito, *implied author*. Este es la figura invisible que dirige todo lo que pasa en el libro, cada movimiento de los personajes, y también, según O’Sullivan “the idea of the author carried away by the real reader after reading the book” (2003: 199). Además, el autor implícito crea al lector implícito, que es el lector que está en el texto. El autor implícito no tiene voz ni está presente en el texto: “It exists only as a reader’s reconstruction on the basis of textual elements to which it cannot be reduced.” (Aczel 1998: 475). El narrador es el agente dentro del texto que cuenta la historia, según O’Sullivan es su voz que se oye en el texto. Hay diferentes clases de narradores, algunos más visibles que otros⁵.

El narrador habla al narratario, la persona a la que se dedica el texto, dentro del texto mismo. Tanto el autor implícito como el lector implícito sólo son conceptuales: no se perciben en el texto. Por eso, también es necesaria la categoría del narratario (además de la del narrador): el narrador siempre se dirige a alguien, explícitamente o implícitamente (Rimmon-Kennan 2007: 90). El narratario también puede participar en la historia como personaje (un narratario homodiegético) y por lo tanto ser más o menos visible, o más *overt* o *covert*, como lo denomina O’Sullivan (O’Sullivan 2003: 200).

Al aplicar el modelo de Chatman a un texto traducido, Schiavi descubre una discrepancia: el lector implícito proviene de la cultura del texto original (p.ej. es neerlandés), mientras que el lector real es de la cultura meta (p.ej. la española). Así, no puede existir una relación entre los dos: en una traducción no sólo cambia el narrador, sino también hay otro lector implícito (Schiavi 1996: 10-12), y por eso también debe haber otro autor implícito (Schiavi 1996: 12-14): un texto en el que el autor implícito fue creado por un español, no puede ir dirigido a un lector neerlandés.

Schiavi concluye que el modelo de Chatman no se puede aplicar a las traducciones. Según ella, el lector de una traducción recibe dos mensajes: “one originating from the author which is elaborated and mediated by the translator, and one (the language of the translation itself) originating directly from the translator” (Schiavi 1996: 14). Propone otro modelo para describir las traducciones:

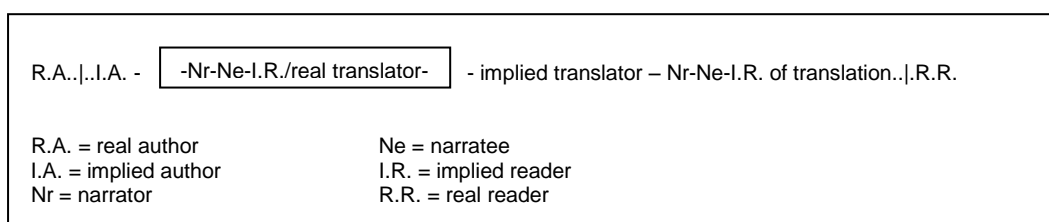


Figura 2 (Schiavi 1996: 14)

⁵ Los tipos de narradores se describen en más detalle en el capítulo 3.1.

En este modelo, Schiavi introduce la categoría del *implied translator* y además duplica al narrador, al narratario, y al lector implícito (de la traducción), así que se distingue entre el narrador de la traducción y el narrador del texto original, igual que entre los narratarios y los lectores implícitos. El traductor implícito tiene una posición comparable con la del autor implícito del texto fuente: aunque no crea al lector implícito de la traducción, sí es consciente de su existencia y su objetivo es recrear el texto: “this awareness will be expressed and codified within the very same text, i.e. in his/her translation” (Schiavi 1996: 15).

Además, el traductor implícito crea una instancia narrativa nueva: el narrador de la traducción. Éste nunca es exactamente el mismo que el que fue creado por el autor implícito del texto fuente. El narrador de la traducción tiene su propia voz, con la que, entre otras cosas, asegura que los elementos culturales en el texto sean comprensibles para su narratario (Schiavi 1996: 16). La traducción, por lo tanto, habla en dos voces, la del narrador del texto original, creada por el autor implícito, y la del narrador de la traducción, creada por el traductor implícito.

O’Sullivan repite los argumentos de Schiavi y añade que en los textos narrativos traducidos, está presente el traductor (implícito). Igual que Schiavi, opina que en traducciones, se pueden distinguir dos voces: “the voice of the narrator of the source text and the *voice of the translator*” (O’Sullivan 2003: 202, énfasis mío).

O’Sullivan, en sus obras sobre la traducción de literatura infantil, propone otro modelo para analizar la literatura traducida. En cada traducción también hay una voz dentro del texto narrativo que no es la del narrador, sostiene O’Sullivan, igual que Hermans: la voz del narrador de la traducción. Ella se centra en las manifestaciones de esta voz a nivel intradiegético, a nivel de la narración (O’Sullivan 2003: 202-203). Usando la categoría propuesta por Schiavi, la del traductor implícito, propone otro modelo para el análisis de traducciones:

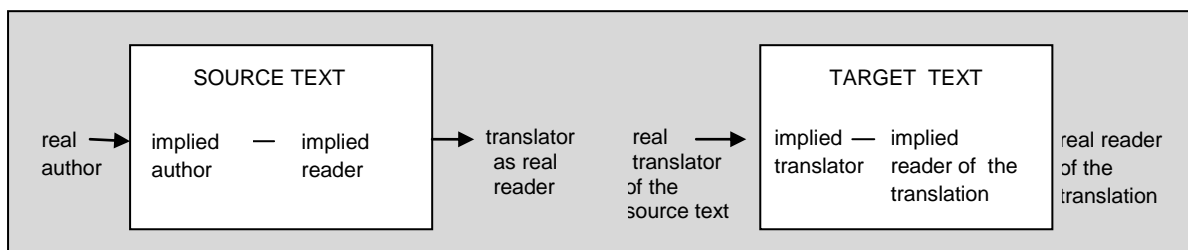


Figura 3 (O’Sullivan 2003: 201, - indica el narrador y el narratario)

Basándose en este modelo, O’Sullivan indica que su investigación se centra en un agente no anteriormente investigado: *la voz del narrador de la traducción*, generada por el traductor implícito.

Esta voz puede intentar parecerse lo más posible a la voz del narrador del texto original, y dejar espacio para todas las voces también presentes en el texto. En este caso, la traducción es dialógica (2000: 246-248). Sin embargo, también existen traducciones monológicas, en las que el traductor implícito controla el texto, no deja espacio para otras voces, y lo explica o explicita todo (O'Sullivan 2000: 191 y 248). Como me parece poco probable que existieran traducciones sólo dialógicas o monológicas, propondría considerar la distinción entre ellas como una distinción gradual, en la que las traducciones pueden ser más o menos dialógicas o monológicas.

El narrador de la traducción, la segunda manifestación de la voz del traductor mencionada por O'Sullivan⁶, se deja oír de varias maneras. Primero, existe la narración amplificadora⁷, que consiste en explicaciones del traductor insertadas en la narración misma (y que no aparecen en paratextos). A veces, el traductor añade una explicación metatextual larga al texto narrado, y de esta manera su voz domina la narración (O'Sullivan 2000: 257-259).

En segundo lugar, existe la narración reductiva⁸, que puede consistir en omisiones de características importantes del lector implícito, en omisiones de partes del texto o en la reducción de los papeles del lector. Un elemento frecuentemente omitido en la literatura infantil es por ejemplo la ironía (O'Sullivan 2000: 259-260).

La tercera manera en la que se manifiesta la voz del narrador de la traducción, es la reducción de la *Mehrfachadressierung*⁹. Adaptaciones relacionadas con esto suelen terminar en la supresión del adulto como lector implícito: el público se reduce al lector implícito principal, el lector niño. Esto, por ejemplo, puede resultar en la pérdida de elementos de parodia, como en el caso mencionado por O'Sullivan (una traducción de *Alice en el país de las maravillas*), porque el traductor, por sólo considerar el lector niño, omite elementos paródicos o añade explicaciones (2000: 261-264).

Los tres tipos de narración señaladas por O'Sullivan suponen cambios drásticos, como omisiones o adiciones de pasajes en el texto, o suponen cambios en el nivel macro del texto. En su libro, no propone una manera concreta para analizar una traducción y descubrir la voz del narrador de la traducción. Van Leuven-Zwart (1986: 193), al describir la diferencia entre el narrador del texto fuente y

⁶ La primera manifestación es la manifestación directa de la voz del traductor: la voz que aparece en los paratextos (O'Sullivan 2000: 246).

⁷ "Amplifizierendes Erzählen", O'Sullivan 2000: 257, traducción mía.

⁸ "Reduzierendes Erzählenden", O'Sullivan 2000: 259, traducción mía.

⁹ "Reduzierung der Mehrfachadressierung", O'Sullivan 2000: 261, traducción mía. La *Mehrfachadressierung* de O'Sullivan concuerda con lo que otros críticos llaman el *dual audience* de la literatura infantil, el público doble (para una explicación más amplia véase O'Sullivan 2000: 122-129).

el narrador de la traducción, sí propone un modelo de análisis para los textos literarios para poder demostrar la presencia de otra voz en la traducción. Según ella, los cambios en el nivel micro del texto resultan en cambios en el nivel macro. Por eso, para descubrir cuál es el papel del narrador en la traducción, y en qué aspectos difiere del narrador en el texto fuente, hay que hacer un análisis profundo de la traducción, empezando en el nivel micro, de adaptaciones de palabras o frases, para averiguar qué resultado tienen estas adaptaciones en el nivel macro, el texto entero y las funciones narrativas (van Leuven-Zwart 1986: 193)¹⁰. De su investigación resulta que hay dos extremos: el narrador traducido y el traductor que narra¹¹. Estos extremos se parecen a las traducciones dialógicas y monológicas mencionadas por O'Sullivan (2000: 191 y 248): cuando hay un narrador traducido, la voz principal en la traducción es la del narrador del texto original¹², mientras que en una traducción en la que narra el traductor, la voz del narrador de la traducción es la única que se escucha en ella (Leuven-Zwart 1986: 203).

2.3. La voz del traductor en la literatura infantil

La voz del traductor es un término amplio, que incluye tanto la voz del traductor mismo, que se puede reconocer en paratextos, introducciones o epílogos, como la voz del narrador de la traducción. Esta voz, a nivel teórico, proviene del traductor implícito, que en la traducción ocupa el lugar que tiene el autor implícito en un texto original (Figura 3). El traductor implícito, igual que el autor implícito, produce una voz que narra la historia.

La voz del narrador de la traducción se puede distinguir de la voz del narrador original comparando una traducción con su texto fuente. De los cambios a nivel micro que se descubren al hacer tal comparación, se pueden deducir los efectos en el nivel macro del texto. Dependiendo de la cantidad y el carácter de los cambios en la voz del narrador en una traducción, la traducción podría resultar (más) monológica o (más) dialógica (O'Sullivan); o la traducción podría tener un narrador traducido o un traductor que narra (van Leuven-Zwart).

Según O'Sullivan, la literatura infantil es un campo de investigación importante con respecto a las manifestaciones de la voz del traductor, porque sólo en ella se distingue tanto la voz del traductor

¹⁰ Su método de análisis lo describiré más detalladamente en el capítulo 3, al describir la metodología usada en esta investigación.

¹¹ El "vertaalde verteller" y "vertellende vertaler" (Leuven-Zwart 1986: 203).

¹² O'Sullivan consideraría tal traducción como una traducción dialógica: el traductor deja espacio para otras voces en el texto, entre éstas la voz del narrador del texto fuente.

como la voz del narrador de la traducción (O'Sullivan 2000: 248). En tanto que en traducciones para adultos hoy en día no es corriente hacer adaptaciones radicales, en la literatura infantil existen otras normas: se hacen más adaptaciones. Estas adaptaciones provienen del traductor implícito y pueden resultar en la manifestación de un narrador diferente. Por eso, la probabilidad de que se pueda distinguir una segunda voz en la traducción, la voz del narrador de la traducción, al lado de la voz del narrador original, es más grande.

Además, como fue mencionado en el apartado 1.2., la literatura tiene un público doble, un *dual audience*, pero el lector implícito principal es el niño. El traductor, que es adulto, no es el primer lector que se imagina el autor implícito. A su vez, el traductor crea un lector implícito propio de la traducción. El lector implícito de la traducción por lo tanto demostrará características que provienen del *child image* del traductor. Por eso, el traductor de literatura infantil hará más adaptaciones en el texto y por lo tanto hará sonar su voz. O'Sullivan da varios ejemplos de diferentes manifestaciones de la voz del traductor, entre otras cosas una traducción de *Heidy* de Johanna Spyri, en la que el narrador de la traducción juzga las acciones de los personajes, con lo que da cierta interpretación al texto y explicita lo que se cuenta, dando sólo su visión (O'Sullivan 2003: 203).

Como sostiene O'Sullivan, la situación de la literatura infantil es diferente de la de literatura para adultos: el traductor no es el lector implícito principal del libro original. El traductor (implícito) entonces tiene dos motivos para hacer modificaciones en la traducción: su lector pertenece a otra cultura, la cultura meta de la traducción, y, además, es de otra edad, es niño. Por eso, es probable que el traductor implícito de una obra de literatura infantil haga adaptaciones, y que el narrador de la traducción difiera del narrador de la obra original.

III Análisis

Capítulo 3 Metodología

3.1. El narrador

Después de haber profundizado en las posiciones del autor, autor implícito, narrador, narratario, lector implícito y el lector, y de haber localizado el traductor implícito y el narrador de la traducción teóricamente, también es necesario distinguir los diferentes tipos de narradores, para poder analizar el cambio de (la función d)el narrador en una traducción.

Para describir los diferentes tipos de narradores, profundizaré un poco en la teoría literaria. Como ya he mencionado en el capítulo anterior, el narrador es el que narra la historia, es la única voz en el texto a nivel de la narración. Según Shlomith Rimmon-Kennan, en cada texto hay un narrador (2007: 89). Ella define el narrador como: “the agent which at the very least narrates or engages in some activity serving the needs of narration” (Rimmon-Kennan 2007: 90). La actividad de narrar no necesariamente es consciente o intencionada.

Rimmon-Kennan propone una tipología de narradores, empezando con una descripción de los niveles narrativos, basada en la teoría narratológica de Genette. Distingue varios niveles narrativos, el más alto siendo el extradiegético. El diégesis es la historia que se cuenta, así que el nivel extradiegético es el nivel desde el que se cuenta la historia. También puede haber personajes que cuentan historias dentro de la narración. En tal caso, el nivel narrativo es el hypodiegético, hay un narrador *second degree* (Rimmon-Kennan 2007: 93-95). Este narrador es extradiegético respecto a la historia que narra, pero intradiegético en la narración en la que aparece. La narración siempre está un nivel más alto de la historia que cuenta, según Rimmon-Kennan.

Por lo tanto, el narrador puede estar al mismo nivel, o a otro nivel de lo que cuenta: puede ser intradiegético o extradiegético. Además, el narrador extradiegético o intradiegético puede formar parte de la historia que cuenta. Si el narrador también aparece como personaje en la historia, es homodiegético, si no participa es heterodiegético. Un narrador puede ser extradiegético y homodiegético a la vez: puede, por ejemplo, contar una historia sobre su juventud. El narrador extradiegético a veces es omnisciente: sabe todo lo que ocurre, está al tanto de los sentimientos y pensamientos de los personajes (Rimmon-Kennan 2007: 95-97). Un narrador intradiegético y

heterodiegético, es un personaje en una narración, pero cuenta una historia en la que no participa como personaje.

Los distintos tipos de narradores también se discuten brevemente en van Leuven-Zwart (1986: 189-191). La tipología descrita en su artículo es, en grandes líneas, la misma que la de Rimmon-Kennan, aunque use términos diferentes, pero en la terminología que usa van Leuven-Zwart, no se distinguen los niveles en la narración (extradiegético e intradiegético).¹³ Van Leuven-Zwart describe varias características de los narradores: pueden ser más o menos anónimos, omniscientes y comprometidos. Propone una metodología para analizar cambios en la función del narrador en traducciones. Se centra en cambios semánticos, estilísticos y sintácticos, siempre que éstas tengan efecto en el valor semántico, estilístico o pragmático del texto (van Leuven-Zwart 1986: 193).

Para poder investigar el efecto que tienen las adaptaciones al nivel micro en el nivel macro del texto, hay que distinguir entre tres niveles en el texto: el nivel de la fábula, el nivel del relato, y el nivel de la narración. La fábula consiste en los acontecimientos en el libro, los actores, y el lugar y tiempo de estos acontecimientos, siempre en orden cronológico; la fábula es como el esqueleto de los *hechos* en los que consiste el relato.

En el nivel del relato, los acontecimientos ya se han ordenado de cierta manera, los actores ya son personajes, porque hay un punto de vista desde el que se ve todo (la focalización). La focalización, que se podría describir como la perspectiva en un texto, la manera de representar los acontecimientos y personajes, construye y ordena la historia que se narra (el relato). El nivel del relato consiste, por lo tanto, en el relato exactamente como se narra en el libro (la fábula a la que se ha aplicado la focalización).

El nivel de la narración es donde está el narrador: son los medios usados para contar la historia, la lengua que se utiliza para construirla (van Leuven-Zwart 1984: 89-92). Este nivel consiste en las *palabras* con las que se establece el relato. El nivel de la narración siempre está más alto que el nivel del relato: como (sólo) son las palabras con las que se construye el relato, no se entra en el contenido de lo narrado. Sin embargo, los cambios a nivel del relato sólo se encuentran considerando los

¹³ Van Leuven-Zwart menciona al narrador interno, que aparece en la narración como personaje, un narrador intra-homodiegético según Rimmon-Kennan; y al narrador externo, que ni participa en la historia que cuenta, ni aparece en esta como personaje (un narrador extra-heterodiegético). Como la clasificación de Rimmon Kennan es más específica y más estructurada, usaré sus términos para el análisis.

cambios a nivel de la narración. Si se cambian las palabras usadas para narrar, también se cambia el relato que se narra.

Como el propósito de este análisis es distinguir la voz del narrador de la traducción (o la voz del traductor) de la voz del narrador del texto original, y el narrador se encuentra en el nivel de la narración, el análisis se fijará en cambios en este nivel.

3.2. Las funciones de la lengua

Tanto en el nivel del relato como en el de la narración, existen tres funciones de la lengua. Primero, existe la función interpersonal, que a nivel de la narración significa la manera en la que el narrador focaliza la historia que cuenta, su punto de vista. En segundo lugar, existe la función ideacional, en la que se crea la imagen del mundo de ficción para el lector, y se crean los personajes (los objetos focalizados). La tercera función es la función textual, que, a nivel de la narración, tiene que ver con la sintaxis, la construcción de frases y la cohesión entre éstas en el texto (1984: 92-95).

Según van Leuven-Zwart, la función interpersonal es la más importante. Ésta dirige las otras funciones, como la mirada del focalizador¹⁴ determina la imagen del mundo de ficción que se construye (la función ideacional) y establece el orden en el que se cuentan los acontecimientos (la función textual; 1986: 193-195). Por eso, todas las adaptaciones en la función ideacional y la función textual, tienen efecto en la función interpersonal.

La función interpersonal

Al estudiar el nivel de la narración, se estudian los medios lingüísticos: la fábula se ha convertido en historia y texto, usando una lengua. El narrador es el que establece el contacto entre texto y lector, y es el que toma la palabra en este nivel.

La función interpersonal a nivel de la narración tiene dos componentes importantes, según van Leuven-Zwart. Primero, hay que analizar la situación narrativa. El narrador establece el contacto con el lector, pero también establece el contacto con el mundo de ficción. Su posición se podría visualizar de la siguiente manera:

¹⁴ El focalizador dirige la mirada, o el punto de vista en el texto; para una explicación más al fondo, véanse página 27-28.

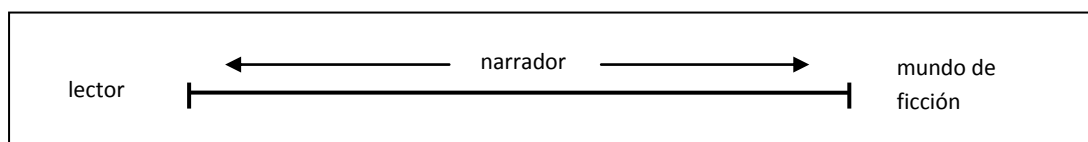


Figura 4

Como se puede deducir de este modelo, la distancia entre el narrador y el lector, y la distancia entre el narrador y el mundo de ficción, pueden variar. La situación narrativa se puede determinar examinando la distancia relativa del narrador a estos dos (1986: 98). Un narrador extra-heterodiegético, por ejemplo, estará más cerca del lector, y un narrador intra-homodiegético estará inmerso en el mundo de ficción, y por eso más lejos del lector. Sin embargo, van Leuven-Zwart no toma en cuenta que el lector no se quede en el mismo lugar: al leer, puede ser que el lector se identifique con los personajes. Cuando el narrador esté inmerso en el relato, es más fácil para el lector entrar en el relato con él, e identificarse con uno de los personajes. Como el lector real no está en el texto (Figura 1), el lector mencionado tiene que ser el lector implícito.

El narrador puede ser más o menos comprometido con lo que cuenta, y por eso estar más o menos presente en el texto. Esta presencia del narrador también forma parte de la situación narrativa. El narrador externo (extra-heterodiegético), según Leuven-Zwart, se hace visible de las siguientes maneras:

1. Comentando la historia;
2. Mostrando reacciones emocionales;
3. Usando la primera persona en verbos (en singular o plural);
4. Conjugando los verbos usados en presente;
5. Introduciendo términos con una función emotiva;
6. Utilizando deícticos (como aquí, ahora, hoy, ayer).

Leuven-Zwart menciona estas técnicas como muestras de la presencia o la visibilidad del narrador (1984: 99). Sin embargo, la mayoría de las mismas no son signos de la *visibilidad* del narrador en el texto, sino que son signos de la *complicidad* del narrador con el mundo descrito en el texto. Estos signos pueden acercar el narrador extra-heterodiegético al mundo de ficción o pueden implicar que el narrador es intradiegético, resultando en una distancia más grande al respecto del lector. De nuevo, esta distancia sólo aumenta si el lector se encontrara en un punto fijo. El narrador, al mostrarse cómplice de los personajes, puede llevar al lector a identificarse con los personajes.

La presencia o visibilidad del narrador sí se puede examinar: el narrador puede ser más *overt* o más *covert*¹⁵, como ya fue mencionado en el apartado 2.2. El narrador puede delatar su presencia de seis maneras, todas ellas resultando en una mayor distancia hacia lo narrado. El primer signo de la presencia del narrador son las descripciones del entorno en el que transcurre la historia. En segundo lugar, la descripción del carácter de los personajes, adscribiéndoles características que, a veces, ni se pueden deducir de lo que se narra. Este signo se divide en dos, según Rimmon-Kennan: identificación de los personajes, y definición de los personajes¹⁶. Al identificarlos, el narrador sólo los distingue de otros, y al definirlos, les atribuye características generalizadas, describe su carácter de manera autoritaria.

Un tercer trazo que deja el narrador en un texto, es que a veces resume la historia, haciendo el tiempo pasar más rápido. Además, de vez en cuando un narrador cuenta cosas que no han pasado o algo que un personaje no ha pensado, un cuarto trazo que puede dejar. El último signo de la presencia del narrador, y el más obvio, son los comentarios. El narrador puede comentar la narración misma, o lo que pasa en ella. Estos comentarios pueden aparecer en diferentes formas: pueden ser interpretaciones o explicaciones; opiniones; o generalizaciones (Rimmon-Kennan: 97-101).

El segundo componente de la función interpersonal a nivel de la narración es el nivel de las voces en el texto. El narrador siempre es la voz más importante en el libro. Él determina cómo se representan otras voces. Puede dar la palabra a personajes en diálogos en estilo directo, pero, según van Leuven-Zwart, siempre es el narrador el que selecciona los diálogos (selección) y atribuye las palabras a personajes o las comenta (atribución), y él determina la imagen de los personajes que resulta de los diálogos. También puede representar el habla de los personajes usando el estilo indirecto o el estilo indirecto libre (van Leuven-Zwart 1984: 99).

Los cambios en la función interpersonal a nivel de la narración consisten, por lo tanto, en adaptaciones que influyen en la situación narrativa (la distancia entre narrador, mundo de ficción y lector) y que influyen en las voces en el texto.

¹⁵ Esta presencia o visibilidad del narrador significa que el narrador, al analizar el libro, se puede distinguir de los personajes; que tiene voz en la historia narrada que no sea de los personajes.

¹⁶ Signo número 2 y 4 en la clasificación de Rimmon-Kennan.

La función ideacional

La única voz en el texto es la del narrador, pero al leer, también se siente una mirada, un punto de vista: la focalización. La focalización siempre tiene un sujeto y un objeto. El sujeto de la focalización es la persona que ve, y su objeto es lo que está viendo esta persona¹⁷. El sujeto de la focalización suele ser el narrador, como este, con su voz, dirige la mirada en el texto.

La función ideacional, a nivel de la narración, reside en las palabras usadas para describir los *objetos* de focalización, que pueden ser personajes o, por ejemplo, lugares. El objeto de la focalización (la función ideacional) se construye usando medios lingüísticos que el narrador juzga adecuados para describir este objeto (van Leuven-Zwart 1984: 101). La función ideacional, por lo tanto, es influida por el nivel interpersonal: la posición del narrador determina la focalización, y con ello, determina cómo se focalizan sus objetos.

El focalizador puede ser externo o interno: puede no formar parte de la historia, o estar dentro de ella¹⁸. Además, y más importante para analizar los cambios en la función ideacional, el objeto de la focalización puede ser focalizado internamente, describiendo lo que *no* se puede ver al mirarlo desde fuera, pensamientos, sentimientos; o externamente, describiendo características externas (Rimmon-Kennan 2007: 75-77)¹⁹.

Según van Leuven-Zwart, un focalizador que focaliza los personajes (u objetos) internamente, elegirá medios lingüísticos más subjetivos semánticamente, que contienen juicios de valor. A continuación, al focalizar externamente, se usarán palabras con un significado más neutral, más objetivo (van Leuven-Zwart 1984: 101). Se podrían considerar los siguientes ejemplos: 'el coche medía dos metros de altura' y 'el coche era muy grande'. En el primer ejemplo, se usan palabras neutras a nivel de la narración, lo que resulta en una focalización externa a nivel del relato. En la segunda frase, es al revés: las palabras contienen un juicio y por lo tanto resultan en una focalización interna a nivel de la narración. Los ejemplos dados son ejemplos a nivel micro; naturalmente se necesitarían muchos de éstos para que en un texto entero la focalización de personajes u objetos resultara externa o interna. Por eso, las elecciones semánticas que hace un traductor al buscar equivalentes para las palabras usadas en el texto fuente, pueden resultar en cambios en la función ideacional a nivel de la narración

¹⁷ A través de la focalización no sólo se ve, también se perciben emociones o pensamientos. Uso el verbo 'ver' para distinguir entre la voz (el narrador) y la mirada (el focalizador).

¹⁸ Si el focalizador intradiegético (al mismo nivel del relato que se cuenta) es un personaje también, la focalización es delegada: el narrador delega el punto de vista a un personaje.

¹⁹ Para una descripción más amplia de los aspectos de la focalización véase "Chapter 6. Text: focalization", en Rimmon Kennan 2007: pp.72-86.

y del relato y a través de éstos también puede haber cambios en la función interpersonal (van Leuven-Zwart 1984: 101). Si el traductor escoge palabras más neutrales (un cambio a nivel de la narración), resultará en una focalización (más) externa (un cambio a nivel del relato).

La función textual

La tercera función de la lengua, la función textual, a nivel de la narración se realiza ordenando las diferentes partes del texto. Un texto, según van Leuven-Zwart, siempre es lineal: el lector nunca lo lee en un solo momento, y el texto siempre se experimenta mientras el tiempo avanza. Sin embargo, el lector suele considerar el texto como una entidad coherente (1984: 102). Esto es el resultado de la función textual a nivel de la narración: el narrador es responsable de la presentación del texto en fragmentos (segmentación) y del establecimiento de la coherencia entre estos fragmentos (cohesión). La segmentación a nivel de la narración tiene que ver con la división del texto en fragmentos (capítulos, párrafos, frases, partes de frases). En el nivel de la narración, sobre todo, se trata del nivel de la frase o de la cláusula.

La segmentación también consiste en la ubicación de información importante en la frase. Hay tres maneras de ordenar frases: la información se puede presentar en un orden presentacional, en un orden psicológico o en un orden cronológico. Una frase organizada según el orden presentacional, suele terminar en un clímax: la información más importante no se revela hasta al final de la frase. En un orden psicológico, que se basa en las necesidades de la persona que habla, la información más importante se presenta primero, para después explicar por qué. Por último, un orden cronológico presenta los acontecimientos en el orden temporal en que han pasado (van Leuven-Zwart 1984: 102-104).

La cohesión en un texto se establece conectando sus segmentos. Esta cohesión se realiza con ciertos medios sintácticos, los que pueden referir o conectar. Los medios referenciales están formados por elementos deícticos y anafóricos como los pronombres personales, los artículos definidos, o repeticiones destinadas a identificar a un personaje. Las conexiones son producidas por las conjunciones en el texto (van Leuven-Zwart 1984: 104).

También los cambios en la función textual afectan a la función interpersonal en un texto. Al adaptar la cohesión o la segmentación en un texto, se puede transformar la complicidad del narrador con el texto, o pueden cambiar las voces en el mismo.

3.3. Metodología del análisis

El propósito de este análisis es encontrar la voz producida por el traductor implícito, la voz del narrador de la traducción, en un libro de literatura infantil. Para distinguir esta voz de la voz del narrador del texto original, es necesario comparar la traducción con el texto fuente. Para ello, he contrastado la traducción española de Giovanni Mion, *El pequeño capitán*, con el texto original, de Paul Biegel: *De kleine kapitein*. Como en la traducción se encuentran muchas adaptaciones, he seleccionado una muestra representativa²⁰ del libro para analizar las adaptaciones en la traducción. Las adaptaciones a nivel micro, las adaptaciones en las frases, pueden influir en la estructura macro de los textos, siempre que ocurran con frecuencia. Además, las adaptaciones que se hacen a nivel de la narración (en la lengua usada), influyen en el nivel del relato, siempre que sean frecuentes y consecuentes (van Leuven-Zwart 1984: 107).

Van Leuven-Zwart señala varias categorías de adaptaciones que pueden influir en la estructura macro de un texto. Las adaptaciones, o los tipos de modulación y modificación que menciona, afectan a las tres funciones de la lengua, pero, de nuevo, sólo cuando ocurren con frecuencia y consecuentemente. No todas las categorías de van Leuven-Zwart se pueden aplicar a la traducción de *De kleine kapitein*, y, además, faltan categorías para describir las adaptaciones hechas más específicamente.

Por eso, en el análisis contrastivo de *De kleine kapitein* con la traducción de Giovanni Mion, me centraré en categorías específicas de adaptaciones, deducidas del análisis contrastivo. Señalaré siete tipos de adaptaciones recurrentes en la traducción de *De kleine kapitein* de Giovanni Mion que afectan a las funciones textuales. Debajo, mencionaré brevemente las categorías antes de proseguir con el análisis. En el análisis, explicaré las categorías, demostrando con ejemplos en la traducción su frecuencia y sus efectos. A continuación, conectaré las categorías a las funciones de la lengua, y explicaré su efecto en éstas. Al mencionar las funciones de la lengua (interpersonal, ideacional y textual) en esta parte, me referiré a estas funciones *a nivel de la narración*, al no indicar lo contrario.

²⁰ Esta muestra consiste en los primeros diez capítulos del libro: página 5-57 de *De kleine kapitein*; y página 7-62 de *El pequeño capitán*.

Las categorías usadas en el análisis son:

1. La adición de cohesión (entre y dentro de las frases)
2. La omisión de repeticiones
 - a. La omisión de repeticiones lexicales
 - b. La omisión de repeticiones de construcciones sintácticas
 - c. La omisión de repeticiones que definen los caracteres
3. La adición de información
 - a. La adición de explicaciones (sin juicio emocional)
 - b. La adición de interpretaciones
 - c. La intensificación de emociones (ya presentes en el texto)
 - d. Las adiciones que debilitan el significado
4. Las modificaciones sintácticas: cambio del significado semántico
 - a. La modificación del significado
 - b. La neutralización y la debilitación del significado
 - c. La intensificación del significado
5. Los cambios de registro
6. Los cambios de distribución de las frases o de la información en las frases
7. La adición de signos de puntuación (signos de exclamación)

4 Análisis de *El pequeño capitán*

4.1. Breve análisis de la narración en *De kleine kapitein*²¹

Antes de empezar a conocer el narrador de *El pequeño capitán*, es interesante saber algo sobre el narrador de *De kleine kapitein*. De esta manera, los dos narradores se pueden comparar. En *El pequeño capitán*, en la primera frase del libro, ya toma la palabra un narrador, diciendo que: “De kleine kapitein woonde boven op het duin. Niet in een huis, niet in een hut, maar in een boot.”²² (Biegel 2011: 5). Este narrador es extradiegético: no está al mismo nivel de la historia que cuenta. El narrador conoce los pensamientos y sentimientos de varios personajes. Por ejemplo, sabe lo que piensa el viejo contra maestre de la música de la trompeta del pequeño capitán: “Maar de grijze schipper vond het mooi”²³ La perspectiva en este momento es la del viejo contra maestre, o de la gente del pueblo, porque el pequeño capitán se denomina como ‘het jongetje’²⁴, mientras que cuando el pequeño capitán está con dikke Druif, Marinka y bange Toontje, siempre se indica como “de kleine kapitein”²⁵.

El narrador sabe lo que piensan los adultos, pero también conoce los pensamientos del pequeño capitán: “Na dit lied dacht de kleine kapitein ineens aan de schroef die hij nog moest maken.”²⁶ y “De hoge gaat komen, dacht de kleine kapitein.”²⁷ Además, sabe lo que piensan o sienten los demás personajes, por ejemplo dikke Druif: “Dikke Druif geloofde niet in reuzen, maar zijn hart bonsde in zijn keel.”²⁸

El narrador de *De kleine kapitein* es, por lo tanto, un narrador omnisciente. Al lado de ser extradiegético, tampoco aparece en la historia como personaje: es heterodiegético. Según la terminología de van Leuven-Zwart, sería un narrador externo. Sin embargo, hay unos aspectos de la narración que confunden al lector: en el texto, hay muchas repeticiones, las construcciones sintácticas

²¹ Como este apartado se trata de la narración *en el texto fuente*, hice traducciones lo más literal posibles de los ejemplos, que aparecen en las notas a pie de página.

²² “El pequeño capitán vivía en lo alto de la duna. No (vivía) en una casa, no (vivía) en una cabaña, sino en un barco” (traducción mía).

²³ “Pero al viejo contra maestre le parecía bonita” (traducción mía)

²⁴ “el muchachito” (traducción mía)

²⁵ “el pequeño capitán”

²⁶ “Después de esta canción, el pequeño capitán de repente pensó en el hélice que le quedaba por fabricar.” (traducción mía).

²⁷ “Llegará la gran (ola)” – pensó el pequeño capitán (traducción mía).

²⁸ “Dikke Druif no creía en los gigantes, pero su corazón palpitaba con fuerza” (traducción mía; dikke Druif significa, literalmente: ‘Uva gorda’).

son sencillas, y no se usan palabras de un registro alto. Es como si las voces de los personajes contagiaron la voz del narrador. Por eso, al leer el libro, el lector siente que el que narra está en el barco con los niños, como un personaje invisible. En el análisis de las adaptaciones de las funciones de la lengua en la traducción de *De kleine kapitein*, se demostrará qué efecto tienen estas adaptaciones sobre el narrador del texto.

4.2. Análisis de las adaptaciones en *El pequeño capitán*²⁹

4.2.1. La adición de cohesión

La cohesión de un texto se puede establecer de diferentes maneras, entre otras, usando conjunciones y marcadores del discurso como 'pues', 'porque', 'por eso', etcétera. En *De kleine kapitein*, la cohesión es implícita: se establece repitiendo palabras; y otras veces, el lector mismo tiene que averiguar la conexión entre frases. En la traducción española, muchas frases se conectan usando conjunciones o marcadores del discurso, o la coherencia de la frase se explicita:

en de kinderen weken achteruit (14)	<u>lo que hizo</u> retroceder a los muchachos despavoridos (15)
Dat hoort. Hij is een verstekeling. (18)	(Él lavará el puente,) <u>que es</u> el castigo reservado a los polizones. (19)
en hij liep naar beneden, waar de anderen stonden te wachten. (20)	y bajó de nuevo <u>para</u> reunirse con los demás, que le estaban esperando abajo. (22)
Het was aardedonker in de poort. (22)	Bajo la puerta de los dragones, la oscuridad era total,
Het licht van de vuurtoren van Silikuu reikte niet zo ver, (23)	<u>puesto que</u> la luz del faro del puerto de Silikuu no llegaba hasta allí. (26)
De boot lag vast. Muurvast tussen de rotsen geklemd, opzij en van boven. Ook de Nooitlek was gegroeid.	El barco quedó inmóvil: estaba atrapado entre las rocas. <u>¡Porque</u> también <i>El-que-no-se-hunde</i> había crecido!
Te groot voor de uitgang. (36)	<u>Y era</u> demasiado grande para pasar... (39)
Reuzen-Gijs begon bomen uit de grond te trekken.	Allá arriba, el gigante Gus empezó a arrancar árboles en la orilla
Hij legde ze netjes naast elkaar in zee. (38)	<u>para</u> colocarlos con mucho cuidado, uno junto al otro, en el agua. (42)

²⁹ Todos los ejemplos dados en este capítulo provienen de Biegel, Paul, *De kleine kapitein* (2011) y Biegel, Paul, *El pequeño capitán* (traducción Giovanni Mion, 2009).

'Water!' schreeuwde dikke Druif. De sporen verdwenen in een beekje. (47)	- ¡Agua! – gritó Theo <i>el Gordo</i> . <u>Efectivamente</u> , las huellas desaparecían en un arroyuelo (49)
Hij keek peinzend rond. Hij had zo'n schip nog nooit gezien. (51)	Miraba con aire pensativo a su alrededor, <u>pues</u> nunca había visto un barco con una distribución tan curiosa. (53-54)
'Help,' riep bange Toontje gesmoord, maar dat konden de anderen niet horen. Toontjes eerste schreeuw wel. (51)	- ¡Socorro! – chilló <u>por fin</u> Thomas <i>el</i> <i>Tímido</i> . <u>¡Demasiado tarde!</u> Los otros ya no podían oírle. <u>Pero, sin embargo</u> habían oído su primer grito de terror, (54)
Meer zei Marinka niet. Ze kreeg alleen een bleek gezicht. (57)	Y ya <u>no pudo</u> seguir <u>porque</u> su cara se había vuelto tan blanca como la cera. (62)

Cuadro 4.1. La adición de conjunciones y marcadores del discurso

La coherencia dentro de las frases y la conexión entre frases es más explícita en la traducción que en el texto fuente: se añaden conexiones causales y finales. La cohesión dentro de y entre las frases en *El pequeño capitán* se muestra usando conjunciones, a veces combinándolas con explicaciones. Además, se añaden conexiones consecutivas dentro de las frases. En el texto fuente de Paul Biegel, estas conexiones son implícitas. Al narrar que el carro del pequeño capitán rechina y que la gente comenta su visita, el lector mismo concluye que la gente sabe que está el capitán *por* oír el sonido: el lector deduce la relación entre los acontecimientos. En la traducción, este tipo de relaciones se indica explícitamente:

Het piepte als het jongetje ermee liep, en wanneer hij naar de haven ging, (...) zeiden de mensen: 'Daar gaat de kleine kapitein.' (7)	Rechinaba <u>tan fuerte que</u> cuando el muchacho bajaba con el al puerto (...) la gente decía: <<¡Por allí va el pequeño capitán!>> (9)
en daarbij hield hij zijn tong uit zijn mond (8)	<u>con tal ardor que</u> estaba con la lengua fuera (10)
Tot zijn kar vol centen was, met een kop erop. (11)	<u>tan</u> lleno de monedas <u>que casi se le</u> <u>derramaban</u> . (14)
Het leek of zijn schoenen aan het dek waren gespijkerd (17)	y <u>con tal firmeza que</u> parecía que sus zapatos estaban clavados en el puente. (18)
Maar het dal waar ze nu liepen was diep en breed. Ze zouden uren rond kunnen sluipen zonder iemand vinden. (55)	Pero el valle en el que ahora <u>entraban</u> era <u>tan</u> profundo y ancho <u>que corrían el riesgo de</u> vagar por el te durante horas sin encontrar a nadie. (59)

Cuadro 4.2. La explicitación de conexiones consecutivas

Otras adiciones que aumentan la cohesión (explícita) en el texto, son las que indican el correr del tiempo, o la sucesión de los eventos. También ésta en el libro original, son implícitas, y se explicitan en la traducción:

En ze begonnen.. (8)	y a <u>continuación</u> empezaron a (11)
en ze kwamen in de haven (18)	<u>En seguida</u> entraron en el puerto (20)
En toen de emmer kolen (24)	<u>Finalmente</u> , cuando se hubo consumido (28)
Dikke Druif rekte zich uit (33)	<u>Luego</u> se estiró (34)
De kleine kapitein nam (39)	<u>Entonces</u> el pequeño capitán cogió (43)
In het schemerlicht (50)	<u>Entonces</u> , a la débil luz, (53)
Ze klommen de trap weer op (52)	<u>Luego</u> subieron la escalera (54)

Cuadro 4.3. La adición de adverbios temporales

La cohesión, tanto dentro de las frases como entre ellas, es, por lo tanto, más explícita en la traducción que en el texto fuente.

4.2.2. La omisión de repeticiones

El narrador en *De kleine kapitein* usa muchas repeticiones, para establecer varios efectos. En la traducción de Giovanni Mion, en la mayoría de los casos, estas repeticiones han sido eliminadas y se han buscado sinónimos. Discutiré los casos más frecuentes y sus efectos.

La omisión de repeticiones lexicales

En *De kleine kapitein*, se repiten las palabras ‘zei’ y ‘antwoordde’. Como en español es más corriente usar sinónimos de ‘decir’ y ‘responder’, en la traducción se encuentra una variedad de sinónimos: responder, replicar, contestar, decir, insistir, reconocer, aclarar, declarar, proseguir, añadir. Lo mismo pasa con el verbo ‘gritar’, que en la versión neerlandesa casi aparece en cada página (‘riep’): exclamar, gritar, chillar. La repetición de los verbos ‘zeggen’ y ‘antwoorden’ en el libro original, tiene como efecto que el libro es fácil de leer y la estructura queda clara. Los sinónimos escogidos en la

traducción española no todos pertenecen al mismo registro (p.ej. aclarar, proseguir y replicar pertenecen a un registro más alto) así que hay un cambio en la distancia entre lector y narrador.

Estos cambios en el registro son más claros en otros ejemplos, que se mencionarán en 4.2.5.

La omisión de repeticiones en unos casos resulta en una pérdida de énfasis, como por ejemplo en las siguientes frases:

<p>‘Moeten we in het <u>d-donker</u> door een <u>d-donkere</u> poort?’ (22)</p>	<p>- ¿Tendremos que pasar por esa puerta en la <u>o-oscuridad</u>? (25)</p>
<p>‘Maar het ligt hier al lang. Op het eiland van Groot en Groei. En hier groeit alles <u>groter</u>. Steeds <u>groter</u>.’ (30)</p>	<p>Pero yo creo que hace mucho tiempo que está en esta isla donde todo <u>crece sin parar</u>. (32)</p>
<p>Hij keek om<u>hoog</u> heel <u>hoog</u> naar die toren die een man was (37)</p>	<p><u>Con la cabeza erguida</u> contemplaba la <u>gigantesca</u> silueta de un hombre (40)</p>
<p>Zeven dagen <u>zee</u>, <u>zee</u>, <u>zee</u>, (43)</p>	<p>Después de siete días, no había más que <u>mar, mar por todas partes</u> (46)</p>
<p>Een <u>oud</u> wrak van een <u>oud</u> schip (48)</p>	<p>Los <u>viejos</u> restos de un barco. (51)</p>
<p><u>Muisstil</u> legden ze aan, <u>muisstil</u> bonden ze het touw vast en <u>muisstil</u> slopen ze tussen de bomen. (55)</p>	<p><u>En silencio</u>, atracaron, amarraron el barco, y, <u>tan sigilosos como ratoncitos</u>, se deslizaron entre los árboles. (59)</p>

Cuadro 4.4. La omisión de repeticiones lexicales

Las repeticiones en las frases mencionadas tienen como efecto que la palabra repetida se enfatiza.

Es como si la oscuridad al repetirla se volviera más oscura, y como si lo que crece, creciera aún más en la segunda frase (‘Steeds groter’). El gigante al que está mirando Theo *el Gordo*, parece más alto por la repetición de la palabra ‘hoog’ (alto), y con cada mención de la palabra ‘zee’ (mar), parece más grande la superficie de agua que rodea a los niños. De la misma manera, el barco parece más viejo, y el silencio en el que trabajan los niños es aún más sigiloso. En la traducción, se pierde este efecto: al omitir las repeticiones, se pierde el énfasis.

En algunos casos, por ejemplo en la tercera frase: “Hij keek omhoog, heel hoog naar die toren die een man was”, no sólo se pierde énfasis, también se normalizan las construcciones, se hacen más complejas (“Con la cabeza erguida contemplaba la gigantesca silueta de un hombre”). En el texto fuente, se usan construcciones que se parecen a la lengua de los niños: con palabras sencillas, que se repiten, como por ejemplo lo que crece en la isla (“En hier groeit alles groter. Steeds groter.”, lo que se traduce con una frase normalizada (“en esta isla donde todo crece sin parar”); y como en la

descripción del mar que rodea a los niños (“Zeven dagen zee, zee, zee.”) que se traduce como una frase estructurada (“Después de siete días, no había más que mar, mar por todas partes”). Las construcciones normalizadas y más complejas en la traducción también podrían aparecer en una novela escrita para adultos.

Además, las repeticiones estructuran las frases, les dan ritmo, para que fluyan más. También este efecto se pierde en la traducción: la cohesión implícita del texto desaparece.

La omisión de repeticiones de construcciones sintácticas

El narrador del libro original tiene unas construcciones sintácticas favoritas, que siguen apareciendo en el libro. No son construcciones que se usan a menudo en textos escritos: más bien pertenecen al dominio del lenguaje coloquial, o parecen provenir de la boca de un niño, como son construcciones muy sencillas. Por ejemplo, una enumeración en neerlandés en textos escritos, normalmente se hace usando comas, y la conjunción ‘y’ precede al último componente. En la lengua hablada, o más bien en el lenguaje infantil, las enumeraciones a veces se hacen usando ‘... y... y...’, con repetición de la conjunción ‘y’. Esta construcción a menudo se usa en *De kleine kapitein*. En la traducción española, consecuentemente ha sido normalizada: se usa la construcción con comas, usando ‘y’ sólo para introducir el último elemento, como por ejemplo:

te hameren <u>en</u> te zagen <u>en</u> te kloppen <u>en</u> te schaven (8)	dar martillazos, serrar, cepillar, y limarlo (10)
Het spetterde <u>en</u> sporrelde <u>en</u> vonkte, (14)	el metal burbujó, silbó y echó grandes chispas (15)
als papegaaien, want ze hielden van rode <u>en</u> groene <u>en</u> gele kleren (18)	ya que llevaban ropas de colores chillones, rojas, verdes y amarillas. (20)
Hij zag bomen <u>en</u> bloemen <u>en</u> een heuvel in de verte, (33)	Vio árboles, flores y una colina en la lejanía.(34)
Verder <u>en</u> verder <u>en</u> verder, (47)	que se iban alejando cada vez más (49)
Daar verdwenen ze tussen de struiken <u>en</u> de stenen <u>en</u> de rotsen. (53)	Allí, se perdían en medio de las rocas y en las zarzas. (56)
Ploegend <u>en</u> stampend <u>en</u> hijgend kroop het over de golven. (55)	Crujiendo, resoplando y gimiendo, se abrió camino en medio de las olas. (58)

Cuadro 4.5. La omisión de repeticiones de la conjunción ‘y’ en enumeraciones

En estos ejemplos se ve que las construcciones con ‘...y...y...’ consecuentemente se normalizan, se convierten en enumeraciones convencionales. Con estas adaptaciones, cambia el registro

(gramatical) del texto, pero también queda menos clara la estructura, por la perturbación del ritmo de las frases y por la pérdida de las repeticiones. Las construcciones usadas en el libro original tienen como efecto que el texto es fácil de entender para los lectores niños. Las construcciones normalizadas, que se usan en la traducción, han perdido el ritmo del original y ya no hay simetría entre las frases.

Este mismo efecto, aunque menos pronunciado, se produce con otras omisiones de repeticiones: el texto pierde estructura y se vuelve más complicado, más ‘construido’. Se pierde el efecto de la lengua hablada, de la lengua de los niños. Unos ejemplos de omisiones de repeticiones con este efecto (entre ellos, unas repeticiones lexicales):

‘O’ (38)	¡No es posible! (41)
‘O’ (38)	¡Oh! (41)
Ze <u>hadden geen zin</u> om weer naar school te moeten	porque <u>no tenían ganas</u> de ir a la escuela.
En bange Toontje <u>had geen zin</u> om naar huis te gaan (40)	Tampoco a Thomas <i>el Tímido</i> <u>le hacía gracia</u> volver a casa, (45)
Hij <u>keek</u> , en <u>keek</u> nog eens, (52)	Miró a <u>un lado</u> , al <u>otro</u> (55)
‘Het is hier <u>akelig!</u> ’ riep Marinka ineens huilend.	- ¡Es <u>espantoso!</u> – exclamó Marinka al borde de las lágrimas.
‘Een <u>akelig</u> eiland, met een <u>akelig</u> wrak,	¡Es una tierra <u>horrible</u> , con los restos de un barco <u>horrible</u> ,
en iedereen verdwijnt op een <u>akelige</u> manier (53).	y todo el mundo desaparece de una manera <u>horrible!</u> (56)
Een uur lang niet.	Durante más de una hora <u>esperaron</u> en silencio.
<u>Ze wachtten</u> .	Las bestias <u>también esperaban</u> , (61)
De beesten <u>wachtten</u> . (56)	

Cuadro 4.6. La omisión de repeticiones que estructuran el texto

En las traducciones de todas estas frases, el lenguaje usado es menos sencillo; por la omisión de las repeticiones, se parece menos a la lengua hablada, o la lengua de los niños. En el ejemplo donde se repite la palabra “akelig” en neerlandés, sólo se omite la primera repetición (se empieza con “espantoso”, y después se usa “horrible”), por lo que la pérdida del efecto es algo menos grave.

La omisión de repeticiones que definen los caracteres

Otras repeticiones sirven para definir a los personajes, o para identificarlos. Un ejemplo de esto se encuentra en el décimo capítulo, cuando los niños en una isla encuentran unos animales escapados de un barco naufragado. El león en neerlandés se describe la primera vez como ‘Een leeuw, met

woeste manen om zijn kop' (Biegel 2011: 56). Este león aparece otra vez en la misma página, pero ahora con artículo definido, y se describe con las mismas palabras: 'De leeuw met de woeste manen'. Las palabras, por ser repetidas, se han convertido en identificadores del león, son casi como un nombre propio. En la traducción española, en la segunda mención del león sí se usa el artículo definido para señalarlo, pero se han cambiado los sustantivos (se ha añadido 'la cabeza' en la primera frase) y adjetivos (se ha añadido 'cubierta', y se ha usado 'indominable' en la primera frase): 'un león con la cabeza cubierta por una melena indominable' (Biegel 2009: 60) y 'El león de la melena indómita' (Biegel 2009: 61), en vez de repetir 'un león de melena indómita' y 'El león de la melena indómita'. Para el lector español, será (un poco) más difícil decidir si es el mismo león, aunque el uso del artículo definido servirá como conector.

El ejemplo más evidente de una repetición que sirve para identificar a un personaje, es el del 'grijze schipper'. Es un viejo contraataca, que vive en el puerto cerca del barco del pequeño capitán, la única persona que no critica al capitán. En el texto original, este personaje siempre se denomina con las mismas palabras: 'de grijze schipper'. Por esta repetición, la combinación de adjetivo y sustantivo empieza a funcionar como nombre propio. En la traducción española, sin embargo, se usan varios sinónimos para denominar al personaje: 'el viejo contraataca' (7, 9, 15), 'ese viejo lobo del mar' (8), 'el contraataca' (8), 'el viejo lobo del mar' (8), 'el viejo marinero' (9).³⁰ Por el uso del artículo definido, el lector entiende que se trata del mismo personaje, pero las palabras pierden su valor de nombre propio.

En el capítulo VII, se encuentra una prueba de esto. En el texto fuente, los niños encuentran a un marinero en una isla el que se llama Gijs, y que habla de su camarada Grijs, en vez de indicarlo como 'de grijze schipper'. 'Grijs' es el sustantivo del que se deriva el adjetivo 'grijze', y se usa con mayúscula: es ahora el nombre propio del contraataca; parece que el apodo se ha convertido en nombre propio para los que conocen al contraataca. Los niños concluyen: "Grijs is de grijze schipper" (Biegel 2011: 39), una conclusión lógica, porque el sustantivo 'grijs' claramente está relacionado con la primera parte del nombre del contraataca. En la traducción española no se ha repetido el 'nombre' (apodo) en los primeros dos capítulos. El traductor entonces ha inventado un nombre propio completamente diferente; los niños concluyen que "Gaspar Norbert era nuestro viejo contraataca" (Biegel 2009: 42).

³⁰ En todos estos casos, en el texto neerlandés se usan las palabras 'de grijze schipper'.

Por ultimo, hay dos repeticiones que están relacionadas con el personaje del pequeño capitán. Estas no tanto sirven para identificarlo, sino que la repeticiones de estas construcciones caracterizan al pequeño capitán.

La(s) primera(s) frase(s), y la repetición más importante, es la descripción de cómo el pequeño capitán está dirigiendo el barco. Al describirlo, se usan casi exactamente las mismas palabras en varias partes del texto:

De kleine kapitein stond aan het roer. <u>Wijdbeens</u> . (17)	El pequeño capitán sujetaba el timón <u>con las piernas abiertas</u> (18)
Maar de kleine kapitein stuurde. <u>Wijdbeens</u> achter het roer, <u>met zijn ogen op de kim</u> . (18)	El pequeño capitán dirigía el barco <u>bien plantado</u> delante del timón, <u>con la vista fija en el horizonte</u> . (20)
Maar de kleine kapitein stuurde. <u>Wijdbeens</u> achter het roer, <u>met zijn ogen op de sterren</u> . (18)	El pequeño capitán continuaba pilotando el barco, <u>firmemente apoyado sobre sus piernas</u> , <u>con la vista fija en las estrellas</u> . (20)
Maar de kleine kapitein bleef aan het roer staan, <u>wijdbeens</u> , <u>met zijn ogen op de kim</u> , (24)	El pequeño capitán, en cambio, permaneció al timón, <u>firme sobre sus piernas separadas</u> , y <u>con los ojos fijos en el horizonte</u> . (28)
maar de kleine kapitein bleef <u>wijdbeens</u> achter het roer staan. (24)	Pero el pequeño capitán continuó <u>firmemente</u> al mando de su timón. (28)
De kleine kapitein stond aan het roer. (36)	El pequeño capitán había cogido el timón <u>con mano firme</u> . (38)
De kleine kapitein ging achter het roer staan, <u>wijdbeens</u> (39)	El pequeño capitán se ocupaba del timón, <u>bien plantado sobre sus piernas</u> . (43)
De kleine kapitein stond achter het roer, <u>wijdbeens</u> , (40) <u>zijn ogen op de kim</u> .	El pequeño capitán seguía <u>orgullosamente</u> al timón, <u>con los ojos fijos en el horizonte</u> . (45)
De kleine kapitein stond <u>wijdbeens</u> achter het roer (53)	El pequeño capitán se mantenía <u>bien firme sobre sus piernas</u> al pie del timón. (58)

Cuadro 4.7. La omisión de repeticiones que caracterizan al pequeño capitán

No importa lo que pase, el pequeño capitán siempre está al timón del barco, siempre de la misma manera: 'wijdbeens achter/aan het roer (zijn ogen op...)'. La(s) frase(s) se convierten en una clase de fórmula, el pequeño capitán que está al timón se convierte en un punto seguro, el lector sabe qué puede esperar del pequeño capitán. Las pequeñas variaciones en el uso de verbos - 'stond (achter/aan het roer)' 'stuurde' y 'bleef (achter het roer) staan' - dan más énfasis a las partes

constantes.

En la traducción española, casi cada vez se usan palabras diferentes. Tanto los verbos, como los complementos adverbiales cambian cuando reaparece(n) la(s) frase(s). La palabra ‘wijdbeens’ es una palabra regular en neerlandés, mientras que en español se usan construcciones complejas como ‘firmemente apoyado sobre sus piernas’. El traductor hubiera podido escoger una formulación como ‘bien plantado delante del timón’, y hubiera podido repetirla. Al omitir las repeticiones, se pierde la sincronía de la imagen del capitán, que siempre está al timón de su barco, y las palabras con las que se le describe.

En el capítulo IX, la situación de los niños parece volverse peligrosa de nuevo, cuando desaparece Thomas *el Tímido*. Theo y Marinka tienen miedo, pero el pequeño capitán no dice nada, sólo abre su boca cuando haya descubierto algo o cuando piense en una solución. En neerlandés, se repite la frase siguiente:

maar de kleine kapitein <u>zei niets</u> . (53)	El pequeño capitán <u>no hablaba</u> . (56)
De kleine kapitein <u>zei niets</u> . (53)	El pequeño capitán <u>permaneció en silencio</u> . (56)
Maar de kleine kapitein <u>zei niets</u> . (56)	El pequeño capitán <u>no dijo palabra</u> . (61)
De kleine kapitein <u>zei niets</u> . (57)	El pequeño capitán <u>seguía en silencio</u> . (62)
De kleine kapitein <u>zei niets</u> . (57)	El pequeño capitán <u>no habló</u> . (62)

Cuadro 4.8. La omisión de la repetición de ‘zei niets’

Por esta repetición, el ‘no decir nada’ del pequeño capitán se convierte, otra vez, en algo fijo, en una característica importante del capitán. Además, da un sentido de constancia al personaje: siempre se puede contar con que el pequeño capitán está al timón de su barco, y que en situaciones peligrosas, no dice nada si no piensa poder solucionar los problemas.

También con este ejemplo, en la traducción española se omiten las repeticiones: se escogen palabras diferentes en las cinco frases. De nuevo, se pierde la constancia, la seguridad con la que el lector niño podía contar con la reacción del pequeño capitán.

4.2.3. La adición de información

En la traducción de *De kleine kapitein*, aparecen palabras que no estaban en el texto fuente. Estas adiciones tienen diferentes efectos: simplemente son explicaciones de lo que pasa, o interpretan los acontecimientos en el texto, o incluso debilitan lo narrado.

La adición de explicaciones

El narrador del libro original no explica mucho en su texto, muchas partes de lo narrado están implícitas. Sin embargo, a la traducción, muchas veces se añaden palabras para explicar lo que se cuenta en el texto:

Dat werden zes emmers op elkaar. (8)	Que se formó con seis cubos <u>colocados boca abajo</u> , y encajados uno dentro de otro. (11)
Een vlinder en een papegaai hingen over de reling (20)	Una mariposa y un papagayo – <u>Marinka y Theo</u> –se asomaban por la borda y decían adiós con la mano. (22-23)
'D-drakenpoort?' (21) 'Stenen!' (22)	- ¿La pu-pu-uerta de los dragones? - ¡ <u>La puerta de los dragones</u> de piedra! (25)
En ineens zag hij dat het water vol gekrioel en gespartel was. Van kabeljauwen.	y, de repente, vio que el agua se agitaba <u>por el rápido colear de un gran número</u> de bacalaos.
Niet van twee, maar van twee met honderd vriendjes. (23)	<u>A los dos primeros se les había unido</u> un centenar de pequeños camaradas. (27)
En met z'n honderdentweeën tilden ze het bootje van (24)	y, entre los ciento dos que eran, <u>uniendo sus fuerzas</u> , estaban levantando el barco (27)
Het klonk een beetje roestig. (30)	<u>Por el ruido que hacía</u> , parecía un poco oxidado. (32)
'Maar het ligt hier al lang. Op het eiland van Groot en Groei. En hier groeit alles groter. Steeds groter.	Pero yo creo que hace mucho tiempo que está en esta isla donde todo crece sin parar.
'Oh. Wij ook?' (30)	- ¿Cómo? Y nosotros, ¿también <u>vamos a crecer sin parar</u> ? (32)
'Iets,' riep hij naar beneden. 'Wat iets?' (46)	- ¡ <u>Veo algo!</u> – les gritó a <u>los de</u> abajo. - ¿Qué <u>es lo que ves</u> ? (48)
We kunnen er misschien door kijken.' (48)	Pero tal vez podamos ir a <u>ver si se vislumbra el otro extremo del túnel...</u> (51)
Hij had zo'n schip nog nooit gezien. (51)	<u>pues</u> nunca había visto un barco <u>con una distribución tan curiosa</u> . (54)

Cuadro 4.9. La adición de explicaciones

En el texto original, tanto el narrador como los personajes usan pocas palabras para expresarse. Igual que las conexiones dentro de y entre las frases (4.2.1.), la información suele estar implícita: el lector tiene que conectar los hechos en diferentes frases, a veces separadas. En la traducción española, al contrario, existe la tendencia de comentarlo todo. Se explica que los cubos tienen que estar boca

abajo para colocarlos uno encima de otro (8), se explica que al preguntar sobre la ruta, los personajes preguntan qué ruta *deben seguir*, se explica que la mariposa y el papagayo son Marinka y Theo, aunque en una frase anterior se ha indicado la conexión de los personajes con estas criaturas³¹; cuando Theo está mirando desde el nido de cuervo, y ve algo, no sólo grita ‘algo’, sino que explica que ‘¡Ve algo!’, etcétera. Al no explicar lo que se cuenta, el narrador se acerca a lo narrado: da la impresión de estar en la misma situación que los personajes, de vivirla con ellos. La explicación añadida a la traducción aumenta la distancia entre el narrador y lo narrado. Al distanciarse de los personajes, el narrador se hace más visible, se distingue de ellos.

También se usan comparaciones en el texto. Estas consecuentemente se explican o se explicitan en la traducción:

Het vuur laaide hoog op en maakte de pan gloeiend als de zon. (14)	Pronto el fuego chisporroteó y levantó grandes llamaradas. La olla <u>se puso de color rojo</u> , brillante como el sol. (14)
Hun nachthemden wapperden als vlaggen. (17)	Sus camiones ondeaban al viento <u>como si fueran</u> banderas. (16)
als papegaaien, want ze hielden van rode en groene en gele kleren (18)	aspecto de papagayos, ya que llevaban ropas <u>de colores chillones</u> , rojas, verdes y amarillas. (20)
een jurk zo mooi als een vlinder (19)	un vestido ligero <u>de color alas de</u> mariposa (21)
ze sprong als een vlinder op het strand (27)	que, <u>con la ligereza de</u> una mariposa, también había saltado a la orilla. (30)
En in het vlammenlicht leek alles te groeien.(31)	Al resplandor de las llamas <u>que se movían como si bailaran</u> , todo parecía crecer. (33)
met benen als boomstammen (37)	con piernas <u>tan gruesas como</u> troncos de árbol (40)
en ertussen lagen grasveldjes zo groen als uit een verfdoo. (55)	y, entre ellos, se extendían unos prados de un verde <u>tan vivo como si acabaran de pintarlas con grandes</u> botes de pintura. (59)

Cuadro 4.10. La explicitación de comparaciones

A veces, sólo se hace más visible la comparación, usando la construcción ‘como si fuera’ en vez de sólo usar el adverbio ‘como’, pero en la mayoría de los casos, se añaden explicaciones. La olla se

³¹ “dat dikke Druif een groene jas en een rode broek kon kopen en Marinka een jurk zo mooi als een vlinder” (Biegel 2011: 19).

parece al sol por brillar de color rojo, el vestido (de Marinka) es bonito porque es del mismo color que las alas de las mariposas, las piernas se parecen a troncos de árbol porque son gruesas, etcétera. Estas adiciones no sólo explican lo que se quiere decir, algunas de ellas son interpretaciones. Podría ser que el vestido de Marinka es bonito por el material y no por el color, y también las piernas podrían ser tan grandes (y no tan gruesas) como troncos de árbol.

La adición de interpretaciones

Aunque es difícil distinguir la explicación de la interpretación, como se ha visto en lo anteriormente mencionado, las interpretaciones son otra subcategoría en este análisis. En una explicación, se añaden palabras pero no se añade contenido: se cuenta algo que el lector ya sabía, algo que ya estaba en las palabras del texto fuente. Una interpretación, en cambio, contiene otro significado: en el texto original, la(s) palabra(s) usada(s) puede(n) tener varios significados, pero en la traducción se escoge uno de ellos, que se añade. En la traducción de *De kleine kapitein*, la adición de palabras no sólo resulta en explicaciones, sino que el narrador de la traducción también da ciertas interpretaciones:

De kleine kapitein speelde zo, dat het door je oren recht naar je hart ging (11)	el pequeño capitán tocaba <u>tan maravillosamente bien que</u> , a través de sus oídos, su música calaba <u>hasta el</u> fondo de los corazones (14)
'Grijze schipper,' zei Gijs. 'Mijn beste makker. (39)	- Sí, Gaspar Norbert, mi mejor camarada – dijo Gus <u>muy contento</u> - . (43)
Allemaal vergaan. (39)	<u>Desgraciadamente</u> desaparecieron en el mar (43)
Wat fijn toch om groot te zijn,'zei Marinka. (40)	- ¡Qué bonito es ser mayor! - exclamó Marinka <u>con júbilo</u> . (44)
'De makkers Gijs en Grijs zullen elkaar gauw terugzien,' zong hij (40)	<<¡Los viejos camaradas Gus y Gaspar pronto volverán a encontrarse!>> cantaba él <u>con alegría</u> . (45)
Maar de kleine kapitein zei: (53)	Entonces el pequeño capitán dijo <u>con voz tranquila</u> : (56)
'Hij heeft bange Toontje al op,' meende Marinka. (56)	- Se debe de haber comido a Thomas <i>el Tímido</i> – dijo <u>tristemente</u> Marinka. (61)

'Een zeerover die op zijn handen liep?' vroeg Marinka. (57)	- ¿Y quién ha sido? ¿Un pirata que andaba con las manos? – preguntó Marinka <u>con ironía</u> . (62)
---	--

Cuadro 4.11. La adición de interpretaciones

Mientras que en el texto fuente los acontecimientos se consideran suficientes para que el lector mismo pueda interpretar por qué o de qué manera un personaje dice algo, a la traducción se añaden complementos adverbiales que interpretan lo dicho. El pequeño capitán, en la traducción, toca 'maravillosamente bien', mientras que en el texto original sólo se cuenta que su música llega al corazón de la gente. De Gus, cuando está hablando de Gaspar, que volverá a ver, se sugiere que está contento, pero en la traducción esto se dice explícitamente. Él, además, lamenta que sus camaradas desaparecieron en el mar, algo que en el texto fuente queda implícito. Cuando canta, el lector mismo deduce que está alegre (porque canta), pero en la traducción, esto se dice explícitamente. El capitán en el texto fuente no habla con voz tranquila, y Marinka no necesariamente está triste porque el león podría haberse comido a Thomas *el Tímido*. También la ironía de Marinka está implícita en *De kleine kapitein*, mientras que a la traducción se añaden las palabras 'con ironía' para asegurar que el lector no se pierda este aspecto.

La intensificación de emociones

Otro tipo de adaptaciones en la traducción son las intensificaciones. Las interpretaciones consisten en escoger uno de los significados que podría tener una palabra, o de añadir un significado, pero las intensificaciones parten de algo ya presente en el texto y lo aumentan:

Tot zijn kar vol centen was, met een kop erop (10)	<u>tan</u> lleno de monedas <u>que casi se le</u> <u>derramaban</u> . (14)
kletterend (21)	que <u>hizo un gran ruido</u> <u>al chocar contra las</u> <u>tablas</u> . (25)
Want de kleine kapitein was opeens stokstijf blijven staan. (27)	cuando el pequeño capitán se quedó inmóvil de repente, <u>como si estuviera</u> <u>pegado al suelo</u> . (31)
maar zijn hart bonsde in zijn keel. (30)	pero su corazón latía <u>tan fuerte que</u> <u>parecía que se le iba a salir del pecho</u> . (31)
allemaal doodgewoon. (33)	<u>Nada parecía haber cambiado desde la</u> <u>noche anterior</u> . (34)

En toen ze goed op gang waren en het eiland achter hen was verdwenen, (39)	Luego, el barco cogió <u>más</u> velocidad y pronto la isla, detrás de ellos, <u>no fue más que un punto minúsculo que no tardó en desaparecer.</u> (43)
zwommen er weer kabeljauwen rond de boot, (40)	los <u>innumerables</u> bacalaos <u>que</u> nadaban alrededor del barco (44)
Maar dikke Druif en Marinka waren verdrietig. (40)	A Theo <i>el Gordo</i> y a Marinka <u>aquello</u> les sentó <u>muy</u> mal, (45)
en bange Toontje verslikte zich. (47)	mientras que Thomas <i>el Tímido</i> se atragantó <u>y por poco se ahoga.</u> (49)
en er wriemelden beestjes. (50)	<u>y se podía adivinar que estaba habitada por un gran número de bichitos.</u> (53)

Cuadro 4.12. La intensificación de emociones o acontecimientos

En estos ejemplos, se ve claramente que los acontecimientos y las emociones se intensifican con regularidad en la traducción. El capitán, en el primer ejemplo, junta más monedas, el ruido del lampazo que se le cae a Thomas *el Tímido* es más fuerte, y el pequeño capitán se queda más inmóvil.

En el libro, hay un personaje que siempre tiene miedo, y que por eso lleva el nombre de 'Bange Toontje' ('Thomas *el Tímido*' en la traducción de Mion). Este personaje en situaciones peligrosas siempre se esconde o grita o chillaba. En la traducción española, sus gritos son aún más penetrantes y su miedo parece insuperable:

Bange Toontje gilde. (23)	Thomas <i>el Tímido</i> lanzó un grito <u>desgarrador.</u> (9)
Hij stond op het achterste puntje (27)	que <u>se había refugiado</u> en el rincón más apartado (30)
gilde (27)	aulló <u>espantado</u> (30)
waarin een jongetje lag bang te zijn voor (31)	en el que otro muchachito <u>no se atrevía a cerrar los ojos</u> por temor a (33)
en Toontje liet de zwabber kletterend op het dek vallen. (40)	y Thomas <i>el Tímido</i> , <u>de terror</u> , dejó caer la fregona, que chocó contra la madera. (44)
Bange Toontje weer bang, (40)	Thomas <i>el Tímido</i> era otra vez <u>el pequeño Thomas <i>el Tímido</i></u> ; (44)
Toontjes eerste schreeuw wel. (51)	Pero, sin embargo habían oído su primer grito <u>de terror</u> , (54)

Cuadro 4.13. La intensificación del miedo de Thomas *el Tímido*

El miedo de Thomas *el Tímido* se aumenta, por la adición de estos adjetivos y complementos adverbiales, y se comenta, se hace más pronunciado y más explícito.

Adiciones debilitando el significado

Un último tipo de adiciones en la traducción, son las adiciones que debilitan las afirmaciones hechas en el texto. A veces, los personajes de *De kleine kapitein* hacen afirmaciones sobre lo que ven, por ejemplo cuando llegan a la isla de Todo-crece. En esta isla, los niños encuentran huellas de un marinero, entre otras cosas, un reloj enorme, y asumen que el marinero se arrojó sobre la playa hace mucho tiempo. Por la aparición del reloj, los niños deducen que lleva mucho tiempo allí, y que perteneció a un marinero arrojado:

Het ligt hier al lang,' zei de kleine kapitein. (30)	- <u>Debe de hacer</u> mucho tiempo que está aquí.- declaró el pequeño capitán. (31)
'Het is van een zeeman die hier is aangespoeld.' (30)	Este reloj <u>debió de</u> pertenecer a un marinero arrojado sobre esta costa. (32)
'Maar het ligt hier al lang. Op het eiland van Groot en Groei. En hier groeit alles groter. Steeds groter.' (30)	Pero <u>yo creo que</u> hace mucho tiempo que está en esta isla donde todo crece sin parar. (32)
'Hij heeft vuur gemaakt. (31)	<u>Debieron de</u> encender el fuego. (33)
'daar is iets!' (36)	<u>Estoy empezando a ver</u> algo por allí... (38)
Hij had onder het zand liggen slapen (36)	<u>Debía de</u> haber dormido debajo de la arena (39)
Toontje heeft op zijn handen gestaan.' (53)	Thomas <u>ha debido de</u> estar haciendo malabarismos (56)
'We gaan kijken wat er achter die berg is.' (53)	- Vamos a <u>tratar de</u> ver que hay al otro lado de la montaña.' (56)

Cuadro 4.14. Adiciones que debilitan las afirmaciones

En el texto neerlandés, los niños están seguros de lo que deducen de sus percepciones. A la traducción española, se añaden construcciones con el verbo modal 'deber que' o con el verbo de pensamiento 'creer', que resultan en formulaciones más débiles. Los niños españoles ven que alguien encendió un fuego, pero aunque vean los restos de este fuego, no están seguros de que haya estado allí. En la traducción, los niños ven las huellas de manos donde desapareció Thomas, y sólo suponen que él tal vez haya jugado allí, mientras que, en el texto fuente, los niños están seguros de que Toontje se fue caminando en sus manos.

4.2.4. Modificaciones semánticas: cambio de significado semántico

Otro tipo de adaptaciones que se hacen en la traducción de *De kleine kapitein*, son las modificaciones semánticas. En la traducción, se usa una palabra con un significado diferente que el de la palabra en el texto fuente.

La modificación del significado

Primero, hay casos en que el significado de la(s) palabra(s) usada(s) en la traducción es diferente del significado de la(s) palabra(s) en el texto fuente. Sólo cuando estas adaptaciones se hacen de manera consecuente, resultan en cambios en las funciones textuales.

El pequeño capitán, en el texto original, dice muchas cosas. En la traducción española, cuando habla, la traducción que se escoge para 'roepen' ('gritar'), frecuentemente es 'ordenar'. 'Ordenar' tiene otro significado: implica que la persona que habla, está en una posición superior a la persona con la que está hablando. La persona que ordena, determina lo que tiene que hacer su interlocutor. En la traducción de *De kleine kapitein*, siempre es el pequeño capitán el que ordena, mientras que en el texto en neerlandés, sólo ordena una vez:

riep...weer (21)	<u>ordenó</u> nuevamente (24)
riep (22)	<u>ordenó</u> (26)
'Halve kracht!' riep hij. (23)	- ¡Afloja! – <u>ordenó</u> . (26)
riep (24)	<u>ordenó</u> (27)
'Halve kracht!' riep hij (26)	- ¡Afloja! – le <u>ordenó</u> (29)
zei de stoere kapitein (34)	<u>ordenó</u> el pequeño capitán.(37)
riep (36)	<u>ordenó</u> (39)
'Lopen!' <u>beval</u> de kleine kapitein. (55)	- ¡Huyamos! – <u>ordenó</u> el pequeño capitán.(60)

Cuadro 4.15. La traducción de 'zei' con ordenó cuando habla el pequeño capitán

De esta manera, se transforma la relación del pequeño capitán con los demás niños: es una relación más jerárquica. El capitán da las órdenes, y los niños obedecen. Además, se pierde la diferencia entre 'gritar' y 'ordenar'. Cuando, en el texto neerlandés, el pequeño capitán ordena, los niños están en una situación peligrosa. El lector concluye que el capitán debe estar realmente preocupado por la seguridad de todos, si incluso *ordena* que corran. En el texto español, es (más) normal que el capitán ordene y el lector no percibe la diferencia.

En *De kleine kapitein*, Marinka es una chica algo mala. Sus comentarios a veces son bastante sarcásticos. Este sarcasmo se elimina en la traducción española, usando palabras con significados diferentes:

<p>“t Lijkt hier wel een stal,’ riep dikke Druif.</p> <p>Ja pas maar op,’ zei Marinka. ‘<u>Je zou een vlek op je mooie broek kunnen krijgen.</u>’ (50)</p> <p>Toen ze die hoorden, zei Marinka: ‘<u>Gut, hij is nou al bang.</u>’</p> <p>‘Bange Toontje is altijd bang’, zei dikke Druif. ‘Laat hem maar.’ (51)</p> <p>‘Als we eens een slaapliedje zongen,’ stelde dikke Druif ineens voor.</p> <p>‘<u>Lollig.</u>’ zei Marinka. (57)</p>	<p>- ¡Parece que estuviéramos en una cuadra! – constató Theo <i>el Gordo</i>.</p> <p>- Sí, <u>bueno, pero ten cuidado</u> – le dijo Marinka. Podrías mancharte tu precioso pantalón. (53)</p> <p>aunque Marinka había dicho: - ¡<u>Vaya, por Dios, otra vez tiene miedo!</u> (54)</p> <p>(X)</p> <p>(X)</p> <p>- ¿Y si probáramos a cantarles una nana? - propuso en un momento dado Theo <i>el Gordo</i>.</p> <p>- ¡<u>Qué gracioso!</u> – dijo Marinka. (61)</p>
--	--

Cuadro 4.16. La eliminación del sarcasmo de Marinka

En el último ejemplo, Marinka no piensa que la broma de Theo sea graciosa de verdad, pero en la traducción española dice ‘¡Qué gracioso!’ como si de verdad se echara a reír. En el primer ejemplo, Marinka se burla de Theo *el Gordo*, que no quiere mancharse el pantalón, mientras que en la traducción española, parece tomarle en serio al principio (‘Sí, bueno, pero ten cuidado’). El tono de Marinka en la frase del segundo ejemplo en neerlandés es algo sarcástico, mientras que en la traducción más bien parece estar desesperada.

Por lo tanto, Marinka puede ser bastante maliciosa. Este aspecto de su carácter se debilita en la traducción española: se quita el sarcasmo de sus comentarios y a veces sus emociones son diferentes, como en la traducción de “Marinka werd nijdig” (53): “Marinka adoptó una actitud de disgusto” (56).

La neutralización y la debilitación del significado:

En 4.2.2. se demostró que las repeticiones son una estrategia usada en *De kleine kapitein* para aumentar la cohesión en el texto, pero también tienen como efecto que el habla de los personajes y el texto narrado se parece al habla de los niños. También se usan palabras que pertenecen al dominio de las historias para niños, palabras con un significado que evoca una imagen, o un sonido por ejemplo:

De <u>huilende</u> storm (5)	Una tormenta <u>enorme</u> (7)
<u>sjouwden</u> (8)	<u>transportaron</u> (11)
daar kwamen de ouders weer aan en <u>sleurden</u> ... (15)	Y de nuevo volvieron a presentarse los padres para <u>recoger</u> a sus hijos (16)
Hij <u>veegde</u> het schuim <u>van</u> zijn gezicht (17)	se <u>secó</u> el rostro. (18)
<u>huizenhoge</u> (22)	<u>gigantescos</u> (26)
tongen <u>likten</u> tegen de rode avondlucht (22)	sus lenguas <u>apuntaban</u> hacia el cielo inflamado por el poniente (26)
rond te dansen <u>als een hobbezak</u> (27)	se puso <u>a cantar dando vueltas</u> (30)
<u>ploften</u> (30)	<u>volvieron a dejar</u> (32)
om verder te <u>maffen</u> . (33)	para <u>dormir</u> un rato más. (34)
en <u>beende weg</u> . (35)	<u>desapareció en el interior de la isla</u> . (37)
<u>smeet</u> (36)	<u>colocó</u> (38)
geweldige <u>knuisten</u> (38)	enormes <u>manos</u> (42)
Hij <u>beende weg</u> (38)	<u>Se alejó</u> (42)
Ze dronken tot ze <u>bijna maagpijn hadden</u> (47)	Estuvieron bebiendo <u>hasta no poder más</u> (49)
Nu <u>stoomde</u> de boot op volle kracht langs de kust (54)	y el barco <u>se dirigía</u> ahora a toda velocidad a lo largo <u>del río</u> (58)

Cuadro 4.17. La neutralización de palabras

El uso de palabras más neutrales en la traducción resulta en la debilitación del significado en la mayoría de los casos. Las palabras usadas en el texto original tenían un significado más ilustrativo, al leerlos, el lector se imagina vividamente lo que está pasando, mientras que las palabras de la traducción son más neutrales, más comunes. Por ejemplo, las palabras 'stoomde de boot op volle kracht' evocan la imagen de un barco, de cuya chimenea sale vapor porque avanza tan rápidamente, y 'dansen als een hobbezak' significa bailar de una manera algo torpe, y al leer 'hij beende weg', el lector se imagina a alguien que se aleja con pasos grandes, pronunciados. En la traducción española, las palabras o expresiones se han neutralizado y se pierden estas imágenes.

En otros casos, el traductor cambia el significado de las palabras, también resultando en una debilitación de lo que se narra:

Harder te loeien <u>dan</u> de storm. (17)	<u>tan</u> fuerte <u>como</u> la tormenta (18-19)
Keer maar gauw om, want <u>je kunt</u> er niet doorheen. (20)	Aunque, <u>hasta ahora</u> , <u>nadie</u> ha conseguido cruzarla. (22)
'Vol <u>verscheurende</u> monsters,' riep dikke Druif. (22)	- ¡Llena de monstruos <u>hambrientos</u> ' – aclaró Theo <i>el Gordo</i> . (25)
' <u>Dubbele kracht</u> vooruit!' (24)	- ¡Adelante, <u>a toda máquina</u> ! (27)
Maar het was <u>niet groot</u> meer, het eiland. (33)	¡Pero ya <u>no</u> era <u>tan grande</u> la isla de Todo-crece! (35)
Hij <u>zwabberde</u> op zijn benen (34)	<u>Vaciló un poco</u> sobre sus piernas (35)
begon te woelen <u>als een aardbeving</u> . (36)	empezaba a ser sacudida <u>por una especie de temblor de tierra</u> . (38)
en <u>zo lang als van hier tot de overkant</u> (38)	y era <u>casi tan larga como la bahía en la que había sido construida</u> . (42)
Het klonk als een <u>sputtende kraan</u> . (47)	Hacía el mismo sonido que <u>un grifo</u> . (49)

Cuadro 4.18. La debilitación de afirmaciones

Como se puede deducir de estos ejemplos, las afirmaciones que se hacen en el texto fuente consecuentemente se debilitan en la traducción. En la traducción, la tormenta es menos fuerte, no es tan imposible pasar por el paso de los dragones, los monstruos no hacen pedazos de sus víctimas, sino que sólo tienen hambre; y la isla todavía es grande, pero ya no tan grande, etcétera. Como se hacía con las adiciones (véase 4.2.3.), al modificar los significados de las palabras, en la traducción también se debilita lo contado en el texto. En el caso de la modificación semántica, tanto se debilita lo que se narra, como lo que dicen los personajes.

La intensificación del significado

Sin embargo, también se muestra una tendencia opuesta en *El pequeño capitán*. Al igual que las adiciones, las modificaciones semánticas en la traducción a veces intensifican el significado. Estas intensificaciones ocurren en todo tipo de palabras o frases: pueden ser descripciones de acciones de personajes, indicaciones de lugares o de tiempo, y descripciones de emociones de los personajes:

Ze <u>liepen</u> naar de duintop (15)	<u>Fueron corriendo así</u> hasta lo alto de la duna (16)
<u>hoge</u> (26)	<u>gigantescas</u> (29)
<u>schoot overeind.</u> (33)	<u>trató de huir.</u> (34)
<u>meteen</u> (34)	<u>lo antes posible</u> (37)
Toen bleef hij <u>verstijfd</u> staan. (35)	De pronto, se quedó inmóvil, <u>como petrificado.</u> (37)
<u>riep de reus uit</u> (36)	<u>tronó el gigante</u> (41)
Want ik wil hier wel eens weg. (38)	ya que tengo <u>unas ganas terribles</u> de marcharme de aquí. (41)
<u>hijgde</u> (38)	<u>gruñó</u> (42)
maakte <u>nieuw</u> pannenkoekendeeg (39)	preparó <u>otra buena ración</u> de tortitas (43)
een <u>laagje</u> water (50)	una <u>gran</u> charca de agua. (53)
Toen hij plotseling <u>een harige arm</u> om zich heen voelde knellen, gaf hij een bange schreeuw. (51)	De repente, sintió que le agarraban <u>unos brazos peludos.</u> Lanzó un grito de espanto, (54)
Of zou het <u>stranden en een wrak worden</u> , zoals de CIR... (53) (57)	¿O <u>se estrellaría contra las rocas</u> para hacerse pedazos igual que el CIR?
<u>Nee, hij zweefde niet, hij reed.</u> (57)	¡Pero <u>no!</u> Aquella silueta <u>no revoloteaba, bailaba encima de una cabalgadura.</u> (62)

Cuadro 4.19. La intensificación del significado

En la traducción, los niños no caminan, sino que corren, lo que era grande se ha vuelto gigantesco; y el que se levanta, lo hace para huir. Theo *el Gordo* no sólo se queda inmóvil, también está como petrificado. El gigante, como es gigante, no exclama o sopla: truena y gruñe, como lo haría un gigante de verdad, y además no quiere irse, sino que tiene ‘unas ganas terribles’ de marcharse. Marinka hace más tortitas españolas que ‘pannenkoekendeeg’ neerlandés, y hay más agua, más brazos; y el barco no se arroja a la playa sino que se estrella contra las rocas. En la descripción de cómo pasa Thomas *el Tímido* (cuando está encima de un elefante), se describe que monta, y se explica que está encima de una cabalgadura. Además, baila encima de ella.

Como estos cambios se hacen en muchos elementos textuales diferentes, y se encuentran muchos casos en el libro, tienen como resultado un cambio de la imagen que tiene el lector del mundo de Marinka, Theo, Thomas y el pequeño capitán.

4.2.5. Cambios de registro

El registro de las palabras usadas en *De kleine kapitein* es bajo: la mayoría de las palabras podría ser usada por un niño, así que el libro resulta fácil de leer (o de escuchar), para un posible lector niño.

Además, como los personajes más importantes son niños, parece que son focalizados internamente, se sugiere que las palabras provienen de sus bocas. En la traducción, se usan palabras más difíciles, palabras que pertenecen a un registro más alto:

<u>mocht</u> mee (18)	<u>obtuvo permiso para</u> (20)
'We moeten eerst <u>door</u> de stenen drakenpoort.' (21)	Primero habrá que <u>franquear</u> la puerta de los dragones de piedra. (24)
De kleine kapitein <u>keek</u> over de reling. (23)	El pequeño capitán <u>echó una ojeada</u> por encima de la borda (27)
<u>slapen</u> (27)	<u>pasar la noche</u> (30)
'We moeten <u>verder zoeken</u> .' (31)	- Tenemos <u>que proseguir nuestras investigaciones</u> . (32)
die <u>een beetje angstig droomden</u> van zeereuzen (31)	los cuales, <u>en su sueño ligeramente inquieto</u> , soñaban con gigantes (33)
die (...) nooit meer naar school zouden <u>hoeven</u> . (31)	que ya <u>no tendrían obligación de</u> ir a la escuela. (33)
de <u>zon</u> (33)	el <u>astro</u> (34)
stonden een paar <u>verschrikkelijk grote</u> voeten. (33)	vio un par de pies <u>de tamaño extraordinario</u> (34)
' <u>Als</u> je me losmaakt.' (38)	- <u>Con la condición de</u> que nos liberes. (41)
En ineens <u>zagen</u> de kinderen dat ze weer kinderen waren. (40)	Y los muchachos <u>tuvieron que comprobar</u> que habían vuelto a ser niños: (44)
'We moeten hem <u>gaan zoeken</u> ,' zei hij. (48)	- ¡Hay que <u>seguir investigando!</u> (50)
Ze <u>hadden</u> daar ieder een kamertje (51)	Cada uno <u>disponía de</u> su cuartito (53)
'Oooh!' riep Marinka, <u>want het zag er daar erg mooi uit</u> . (55)	- ¡Ooohh! –exclamó Marinka, <u>delante el magnífico cuadro que aparecía ante sus ojos</u> . (59)

Cuadro 4.20. El uso de palabras de un registro más alto

La palabra 'franquear' pertenece a un registro medio-alto, mientras que 'gaan door' es una construcción muy sencilla. Lo mismo se podría decir sobre los 'verschrikkelijk grote voeten' ('pies

terriblemente grandes'), pero 'de tamaño extraordinario' suena algo más formal. Los niños vieron que habían vuelto a ser niños, aunque en la traducción española lo 'tuvieron que comprobar', y no van a buscar a su amigo, sino que siguen investigando. En todos estos ejemplos, el traductor ha escogido sinónimos que pertenecen a un registro más alto que las palabras del texto fuente, perdiendo la impresión de que un niño estaba contando la historia, o percibiendo los acontecimientos.

En el libro mismo, también hay un cambio de registro: En el capítulo VI, los niños se han convertido en gigantes después de haber pasado la noche en la isla de Todo-crece. No sólo son gigantes, sino también adultos. Por eso, hablan así, y se les habla así: hay un cambio sutil en el registro usado. Por ejemplo, Marinka ya no se designa sólo con su nombre: se refiere a ella como 'señorita Marinka' ("juffrouw Marinka"). Este cambio de registro no se encuentra en la traducción:

<u>Juffrouw</u> Marinka kwam aanlopen (33)	<u>Marinka</u> llegó corriendo (35)
liep <u>met gewichtige passen</u> (34)	<u>Dándose importancia</u> , (...) <u>se dirigió</u> (36)
' <u>Zeg lui</u> , (34)	- ¡ <u>Eh, perezosos!</u> (36)
' <u>Gunst nee!</u> ' (34)	¡ <u>Oh no! ¡Ni hablar!</u> (36)
'Laat ze maar opkomen,' <u>sprak</u> Druif (35)	- ¡Que se atrevan a venir los gigantes! – <u>replicó</u> Theo (37)

Cuadro 4.21. La omisión del cambio de registro³²

4.2.6. Cambios en la distribución de las frases o de la información en las frases

La distribución de las frases en la traducción difiere de la distribución en el texto fuente. Muchas veces se juntan frases, posiblemente porque en español es más corriente usar frases más largas. Como hay unos cambios de distribución que tienen más efecto en la traducción que otros, en este análisis sólo mencionaré los cambios que tienen consecuencias pragmáticas.

También se cambia el orden de la información de las frases, por lo que a veces se pasa de un orden presentacional (resultando en un clímax) a un orden psicológico (presentando la información más importante al principio de la frase). Estas adaptaciones de la presentación de la información dentro de las frases y entre frases consecutivas, de vez en cuando terminan cambiando el efecto de la frase en el lector:

³² El ejemplo de 'Zeg lui' se puede entender de diferentes maneras. En el texto fuente, se trata de un cambio de registro: 'lui' es una manera algo anticuada para hablarle a un grupo, y se podría usar por ejemplo entre estudiantes. El traductor, además de no haber mantenido el cambio de registro, parece haberlo entendido como el adjetivo 'lui', que significa 'perezoso'.

En ineens zag hij dat het water vol gekrioel en gespartel was. Van kabeljauwen. (23)	y, de repente, vio que el agua se agitaba por el rápido colear de un gran número de bacalaos. (27)
en Marinka begon hem schoon te poetsen. Met spuug. (30)	y Marinka empezó a sacarle brillo a la caja echándole saliva. (32)
‘Maar het ligt hier al lang. Op het eiland van Groot en Groei. En hier groeit alles groter. Steeds groter.’ (30)	Pero yo creo que hace mucho tiempo que está en esta isla donde todo crece sin parar. (32)
Anders worden we reuzen. Als we langer blijven.(30)	Si nos quedamos demasiado tiempo, nos convertiremos en gigantes. (32)
Maar de kleine kapitein zei: (34)	También el pequeño capitán rechazó la idea (36)
zwommen er weer kabeljauwen rond de boot, en die waren groter. En ‘s middags waren ze nog groter, (40)	los innumerables bacalaos que nadaban alrededor del barco se habían vuelto mucho más grandes; y al otro día eran terriblemente grandes. (44)
‘Wedden dat die zeerovers hier op het eiland zitten,’ riep Marinka. Haar ogen glinsterden. (51)	- ¿Qué te apuestas a que los piratas todavía están en la isla? – gritó Marinka con los ojos centelleantes -. (53)
‘We zullen het bange Toontje gaan vertellen,’ zei Marinka. ‘Van die zeerovers. (51)	- Deberíamos ir a hablarle de los piratas a Thomas el Tímido – propuso Marinka - . (54)
Op het dek van de Nooitlek zat een bruine beer. In de mast hing een dikke aap. (56)	Un gran oso pardo estaba sentado sobre el puente de <i>El-que-no-se-hunde</i> . Un gran mono estaba encaramado en el mástil. (60)
Maar de kleine kapitein zei niets. Niemand zei meer wat. Een uur lang niet. Ze wachtten. De beesten wachtten. (56)	El pequeño capitán no dijo palabra. Durante más de una hora esperaron en silencio. Las bestias también esperaban, (61)

Cuadro 4.22. Cambios en la distribución de las frases

En todos estos ejemplos, al juntar las frases, se rompe la tensión. Como las frases están separadas, el lector toma una pequeña pausa antes de leer la próxima frase. Por eso, la información que se da en la segunda frase, le sorprende al lector, porque no sabía que seguiría leyendo sobre el mismo asunto, y que la situación empeoraría.

Por ejemplo, en las últimas frases, primero sólo es el pequeño capitán el que no dice nada. Eso no le sorprende al lector: durante todo el capítulo, el capitán no ha dicho nada (1). Sin embargo, en la segunda frase se lee que nadie dice nada (2). Luego, la situación se empeora: no dicen nada durante una hora entera (3). No se explica la razón hasta en la cuarta frase: están esperando (4), y, en la

quinta frase, el lector se entera por qué: las bestias también están esperando (5; porque podría ser que quieran comerse a los niños). En la traducción española, la organización de la información se cambia. En la segunda frase, ya se cuenta que están esperando (4) por más de una hora (3) en silencio, y no se separan los niños del pequeño capitán: al lector español, no le sorprende que tampoco los niños hablan. Sólo la última sorpresa se mantiene: “Las bestias también esperaban” (p.61). En los demás ejemplos, el efecto es parecido: algo mueve en el agua (1), son bacalaos (2), mientras que en la traducción española toda la información se da en la primera frase; al igual que en el segundo ejemplo (Marinka limpia (1), con saliva (2), etcétera).

En los ejemplos sobre los animales (“Op het dek van de Nooitlek zat een bruine beer” y “In de mast hing een dikke aap”, clímax subrayado) que están en el barco, pasa lo mismo pero dentro de las frases: en el texto fuente, las frases terminan en un clímax, mientras que en la traducción se empieza con la información más importante: “Un gran oso pardo estaba sentado sobre el puente de *El-que-no-se-hunde*” y “Un gran mono estaba encaramado en el mástil (subrayados míos).

El ejemplo del pequeño capitán (“Maar de kleine kapitein zei”) difiere un poco, porque es en el uso de verbos que se cambia la distribución de la información en la frase: en vez de ‘decir’ (‘zeggen’, en neerlandés), se usa ‘rechazar’. El significado de este verbo ya delata lo que quiere decir el pequeño capitán: de nuevo, se rompe la tensión.

4.2.7. La adición de signos de puntuación (signos de exclamación)

Por último, a la traducción de *De kleine kapitein*, a menudo se añaden signos de puntuación. Sobre todo se trata de la adición de signos de exclamación. Al añadirlos, se puede cambiar el significado pragmático de una frase, en general en combinación con adaptaciones del significado de las palabras:

‘Je wordt er zo meewarig van’ (6)	<<¡Ya tenemos un motivo para ponernos tristes!>> (8)
‘Nee hoor,’zei de kleine kapitein (17)	¡No, hombre! ¡Vamos! – dijo... (19)
‘Reus!’ schreeuwde hij ineens. ‘Reus? Ik ben er zelf een. (33)	- ¡Hay un gigante! – chilló de repente-. ¡Un gigante! ¡Pero yo también lo soy, yo también! (35)
En de matroos ook,’ dacht Druif. (56)	- ¡Y al marinero! – añadió Theo <i>el Gordo</i> .(61)
‘Lolliq,’ zei Marinka. (57)	- ¡Qué gracioso! – dijo Marinka. (61)

Cuadro 4.23. La adición de signos de exclamación cambiando el significado

En el primer ejemplo, la gente en el puerto cerca del barco del pequeño capitán suspira cuando oye la música de su trompeta: se pone triste al oírla. Por la adición de los signos de exclamación, en combinación con la adición de ‘ya tenemos un motivo’, parece que la gente grita, de frustración o tal vez de alegría.

La segunda frase son las palabras del pequeño capitán, cuando responde a Thomas *el Tímido* que tiene miedo de que se ahoguen. El capitán calma a su amigo, diciéndole que el barco no se hundirá. En la traducción, no sólo se cambia el tono en el que el capitán pronuncia las palabras, sino también cambia el significado. Los signos de exclamación añadidos al ‘¡No hombre!’, en combinación con la palabra que sigue, no sirven para sosegar a Thomas, sino para animarlo a entrar en acción.

El tercer ejemplo describe la reacción de Theo *el Gordo* al descubrir que él mismo se ha convertido en un gigante también. Primero, grita ‘¡Un gigante!’, pero repite la palabra en forma de pregunta. El lector supone que se mira y nota que él también está grande: ‘Reus? Ik ben er zelf een.’ En la traducción, la segunda vez que Theo usa la palabra ‘gigante’, grita de nuevo. De esta manera, el lector piensa que sigue teniendo miedo. La tercera frase del ejemplo ahora es una sorpresa: se ha perdido un aspecto de la emoción de Theo. Al leer todos los signos de exclamación, el lector termina creyendo que Theo está dando gritos de júbilo, mientras que en el texto fuente sólo está sorprendido. En el cuarto ejemplo, Theo quiere buscar al marinero también, piensa, o opina. En la traducción española, esta búsqueda parece más importante: Theo lo dice en voz alta, y, además, se usan signos de exclamación, lo que sugiere que grita.

Por último, Marinka dice ‘Gracioso’ de manera sarcástica: la broma de Theo no le hace gracia. Como en la traducción española se han añadido signos de exclamación, parece que, de verdad, disfruta de la broma.

En la mayoría de los casos, los signos de exclamación añadidos sólo causan un acento que cambia el tono de la frase:

‘Wat mooi’, zei Marinka (18)	¡Oh! ¡Qué bonitos son! exclamó Marinka. (20)
‘Blijf jij maar...’ (27)	¡Tú te quedas...! (30)
De voeten van een reus. (33)	¡Unos pies de gigante! (34)
‘Dat kon wel eens gevaarlijk wezen.’ (34)	¡Podría ser peligroso para nosotros! (36)
en dat kwam omdat ze verliefd werd, want dat doen grote mensen. (34)	¡Se había enamorado igual que las personas mayores! (36)

Ook de Nooitlek was gegroeid. (36) había crecido! (39)	¡Porque también <i>El-que-no-se-hunde</i>
'Wat fijn toch om groot te zijn,' zei Marinka. (40)	- ¡Qué bonito es ser mayor! - exclamó Marinka con júbilo. (44)
'Jij hebt alleen suffice plannen,' zei Marinka. (57)	- ¡La verdad es que no tienes más que ideas tontas! – le regañó Marinka.(61)
Toen zei dikke Druif:	Un poco más tarde, Theo <i>el Gordo</i> declaró:
'Ik weet wie bange Toontje gepakt heeft.' (57)	- ¡Yo sé quién ha raptado a Thomas <i>el Tímido!</i> (62)
'Nee,' zei Druif. 'Die aap.' (57)	- No – respondió Theo - . ¡El mono! (62)
'Dan pak ik die aap bij zijn lurven,' zei dikke Druif) dapper, (57)	- ¡Pues entonces yo agarraré a ese mono de la cola! - declaró valientemente Theo <i>el Gordo.</i> (62)

Cuadro 4.25. La adición de signos de exclamación resultando en un cambio del tono

Marinka, en la primera frase, no es tan entusiasta como en la traducción española, y en el segundo ejemplo la adición de los signos de exclamación aumenta el miedo o la furia de la persona que habla: sin los signos de exclamación, sólo diría tranquilamente 'Tú te quedas', pero los signos de exclamación sugieren que es un grito, o que se dice en voz (más o muy) alta. Consecuentemente se intensifica lo dicho: el entusiasmo, el miedo, la sorpresa, el peligro. Como se ve en estos ejemplos, este tipo de adaptaciones a menudo se hace en frases pronunciadas por los personajes, o en frases en que los personajes se focalizan interiormente³³. De esta manera, repentinamente se intensifican las emociones de los personajes en el libro.

³³ Un ejemplo de esta focalización interior es la frase sobre los pies del gigante: en este párrafo del texto, Theo se levanta y ve unos pies muy grandes. El lector lee "De voeten van een reus", como si estuviera siguiendo los pensamientos de Theo (focalización interna de Theo: se describen sus percepciones).

4.3. Las adaptaciones y su efecto en las funciones de la lengua y en el narrador

En el subcapítulo anterior, mencioné siete categorías de adaptaciones recurrentes en la traducción de *De kleine kapitein* de Giovanni Mion, y con los ejemplos mostré el efecto que tienen estas adaptaciones en el texto. Todas las categorías mencionadas se pueden conectar a una de las funciones de la lengua de Kitty van Leuven-Zwart, descritas en el apartado 3.2. Como todos los cambios de las funciones de la lengua terminan afectando a la función interpersonal a través de las otras funciones de la lengua, al final de cada apartado se describirán los efectos en esta función. En 4.3.3. se discutirán las adaptaciones que directamente afectan a la función interpersonal.

4.3.1. La función textual

La función textual tiene que ver con la organización de la información en el texto: cómo se divide el texto en párrafos y frases, y cómo se conectan éstos. La primera categoría de adaptaciones, la adición de cohesión, descrita en 4.2.1., tiene efecto en esta función. Estas adaptaciones están relacionadas con otra categoría: la omisión de repeticiones (4.2.2.). La cohesión en el texto fuente en la mayoría de los casos es implícita. Se establece coherencia entre las frases usando la repetición, de palabras o de construcciones sintácticas. Estas repeticiones ordenan la información en el texto: el lector sabe que una frase contiene información parecida, o que se refiere a otra frase, porque en ella se usa la misma palabra o construcción sintáctica. La repetición es una manera implícita de establecer cohesión entre las partes en un texto, y parece adecuado, sobre todo, en libros de literatura infantil, porque los niños mismos usan la repetición para estructurar el mundo y a menudo repiten palabras o construcciones al hablar. Por eso, las repeticiones en el texto fuente, para el lector niño parecerán muy naturales y es menos obvio que sirvan para estructurar el texto, mientras que las conjunciones añadidas a la traducción son marcas claras de estructuración. Como la cohesión en la traducción de *De kleine kapitein* es más explícita, ha cambiado la función textual de la lengua. Otro tipo de adaptaciones que afecta a la función textual son los cambios en la distribución, de las frases o de la información. Estas adaptaciones tienen un efecto en la segmentación del texto: se cambia la división del texto, y cambia la manera de ordenar la información.

En la mayoría de los casos mencionados en el apartado 4.2.6, el orden presentacional del texto fuente, en la traducción se convierte en un orden psicológico. Además, las frases se dividen de manera diferente, y sobre todo se juntan para formar frases más largas. Tanto la unión de frases

como el cambio al orden psicológico, resulta en una pérdida del efecto de sorpresa del acontecimiento más importante, o de la última parte de una broma: las frases ya no terminan en, o no hacen una pausa ante un clímax.

Este cambio en la función textual también afecta a la función interpersonal. En el texto fuente, el orden en el que se presentan los hechos, en la mayoría de los casos es el orden en el que se perciben los acontecimientos. Por ejemplo, en una de las frases se cuenta que el agua está agitada, y no se cuenta por qué hasta en la segunda frase: “En ineens zag hij dat het water vol gekrioel en gespartel was. Van kabeljauwen.” (Biegel 2000:23). Para el lector, es como si también estuviera en el barco: ve que el agua está moviéndose, que algo se mueve en ella, y sólo un momento más tarde descubre que es por los bacalaos que se han juntado alrededor del barco. Lo mismo pasa en otro ejemplo: cuando se describen estos bacalaos, se cuenta que son más grandes. En una segunda frase se dice que en la tarde, estaban aún más grandes. Al contar esto en una frase separada, el lector para su lectura por un momento, y, al igual que los personajes, descubre un rato más tarde que los bacalaos han crecido. La manera de ordenar la información en las frases en *De kleine kapitein* resulta en un acercamiento del narrador al mundo ficcional, y a veces en una focalización interna de ellos. El lector, al identificarse con el narrador, siente que está en el barco con los personajes y que vive los acontecimientos en el libro con ellos. Se disminuye la distancia entre el lector y el mundo de ficción. En la traducción, el cambio en la segmentación resulta en un alejamiento del lector del mundo de ficción. Primero se presenta la conclusión, para que el lector de repente entienda qué es lo que pasa, y después se explica el porqué. Esto, de nuevo, resulta en una distancia más grande entre lector y narrador, y además en un narrador más *overt*.

También la explicitación de la cohesión en la traducción, a través de la función textual, afecta a la función interpersonal. En la traducción de *De kleine kapitein*, el lector no necesita conectar las frases: al leer nota las conjunciones y los marcadores que le explican qué frases están conectadas y por qué. Esta adaptación cambia la función textual de la lengua, pero con ello también tiene efecto en la función interpersonal, porque resulta en un cambio en la situación narrativa. En *El pequeño capitán*, evidentemente, es el narrador extradiegético el que conecta las enunciaciones, mientras que en el texto original, las conexiones en el texto se dejaban implícitas, por lo que parecía que tanto para el narrador como para los personajes, y para el lector, eran lógicas. El narrador de *De kleine kapitein*

estaba más cerca del mundo ficcional, y por lo tanto es más difícil distinguir su voz de las voces de los personajes.

Según van Leuven-Zwart, este acercamiento del narrador al mundo de ficción debería resultar en una distancia mayor entre lector y narrador (3.2.). Sin embargo, en su descripción de la situación narrativa, no toma en cuenta que el lector (implícito) no esté en un lugar fijo. Por ejemplo, al dejar la cohesión del texto implícita en *De kleine kapitein*, el narrador se acerca al mundo de los personajes. Para el lector, es más difícil percibir la cohesión entre las frases: tiene que entrar en la lógica del relato para poder entenderla. Por lo tanto, el lector, con el narrador, se acerca al mundo ficcional, en vez de alejarse, como sostiene van Leuven-Zwart.

En la traducción española, el cambio en la función textual al explicitar la cohesión en el texto resulta, por lo tanto, en un cambio en la situación narrativa (la función interpersonal). Al marcar la cohesión en el texto usando repeticiones, como se hace en el texto original, el narrador se acerca al lector, usando el lenguaje al que éste está acostumbrado. Al explicitar la cohesión dentro de y entre las frases, el narrador se aleja del lector, y así cambia la situación narrativa (la función interpersonal). En *El pequeño capitán*, se escucha la voz del narrador, y con ello, la distancia entre el narrador y el mundo de ficción aumenta, por lo que el lector tendrá más dificultades en identificarse con los personajes.

4.3.2. La función ideacional

Con la función ideacional de la lengua se crea una imagen del mundo de ficción. A nivel de la narración, esto quiere decir que está constituida por las palabras que se usan para construir este mundo, las palabras que describen los objetos de la focalización³⁴.

Tres de las categorías de adaptaciones mencionadas en el apartado 4.2. afectan a la función ideacional de la lengua en la traducción de *De kleine kapitein*. Primero, la omisión de las repeticiones, además de afectar a la función textual, también influye en la función ideacional. Las repeticiones en el texto fuente dan énfasis a ciertas palabras importantes, tal como fue mencionado en 4.2.1. Van Leuven-Zwart sobre todo menciona ejemplos de uso de palabras subjetivas u objetivas para describir el mundo ficcional (y así establecer una focalización interna o externa), pero en este caso, no son las palabras escogidas, sino la repetición de ellas que resulta en una focalización interna. Al repetir, por ejemplo, la palabra 'zee' (mar), se expresa, implícitamente, el sentimiento del personaje focalizado,

³⁴ Según van Leuven-Zwart, un focalizador que focaliza los personajes (u objetos) internamente, elegirá medios lingüísticos más subjetivos semánticamente, que contienen juicios de valor. En cambio, al focalizar externamente, se usarán palabras con un significado más neutral, más objetivo (van Leuven-Zwart 1984: 101).

uno de los pasajeros del barco: por siete días, está viendo mar, mar, mar. O, por ejemplo, mira hacia arriba, y más arriba, viendo la torre que era hombre (“Hij keek omhoog, heel hoog naar die toren die een man was”; Biegel 2011: 37). De nuevo, se usan palabras sencillas, que, además, se repiten, causando la impresión de que el mundo se mira a través de uno de los personajes, uno de los niños que están en el barco. Al omitir las repeticiones, la focalización se vuelve externa: es la mirada de un adulto, que describe y explica lo que ven los personajes: “Después de siete días, no había más que mar, mar, mar por todas partes” y “Con la cabeza erguida, contemplaba la gigantesca silueta de un hombre” (Biegel 2009: 40).

En el texto fuente, también había repeticiones que servían para caracterizar a los personajes. Los ejemplos más importantes, mencionados en 4.2.1, son las palabras ‘grijze schipper’, que designan al viejo contraatastare, y las palabras usadas para describir el pequeño capitán cuando está dirigiendo el barco. En el caso del contraatastare, la variación en las palabras usadas en la traducción para indicarlo, resulta en una pérdida del valor de nombre propio. El ‘grijze schipper’ en *De kleine kapitein*, este apodo se ha convertido en el nombre del personaje, pero el viejo contraatastare en la traducción tiene nombre en vez de apodo: se llama ‘Gaspar Norbert’. Al darle un nombre convencional al contraatastare, se supone un lazo menos íntimo entre los niños y el contraatastare, y entre el marineru Gijs (Gus, en la traducción española) y su camarada. Es, por lo tanto, un cambio del mundo de ficción, y un cambio en la función ideacional.

El efecto de las adaptaciones en las descripciones del pequeño capitán es más fuerte. El pequeño capitán, a pesar de los acontecimientos que a veces ponen en peligro a todas las personas en el barco, se queda al timón, ‘wijdbeens’³⁵. Con esta repetición se define al personaje, se describe su carácter, implícitamente: se sugiere que es valiente, y un capitán confiable dado que siempre está al timón. Sus pasajeros siempre estarán seguros. Al usar palabras diferentes, cada vez que se describe al capitán, sigue existiendo el capitán que se queda al timón, pero no es un elemento en el que se pueda confiar tanto: a veces pilota el barco, otras veces dirige, a veces está bien plantado, otras veces con sus piernas separadas. Se pierde la constancia con la que el capitán está allí. Dicha constancia en unos casos se añade explícitamente, por ejemplo al comentar que fue ‘con mano firme’ (Biegel 2009: 38) o ‘firme sobre sus piernas separadas’ (28), o ‘orgullosamente al timón’ (45). Lo mismo pasa con las frases en las que el pequeño capitán no dice nada: en el texto en neerlandés, el

³⁵ Literalmente: con las piernas separadas (para mantener el equilibrio en el barco)

lector puede contar con la reacción del pequeño capitán, pero en la traducción, varían las palabras.

Una segunda categoría que tiene influencia en la función ideacional, es la modificación semántica (4.2.4). Al cambiar el significado de las palabras usadas, se cambia la mirada en el texto, es decir, cambia la imagen del objeto o del personaje focalizado. En la traducción, el pequeño capitán da órdenes, es evidente que él es la persona que manda en el barco, mientras que en el texto fuente, la relación del capitán con los demás personajes es una relación de más igualdad. Marinka, en *De kleine kapitein*, es un poco maliciosa y a veces hace comentarios sarcásticos. La Marinka que aparece en *El pequeño capitán* no hace este tipo de comentarios, y se enoja un poco menos. Además, en la traducción se neutralizan palabras y se debilita el significado de ellas. Estas debilitaciones ocurren, como se puede deducir de los ejemplos dados en los cuadros 4.18 y 4.19, sobre todo en las descripciones de los acontecimientos, o de los peligros que rodean los niños. En otros casos, los significados de las palabras se modifican resultando en una intensificación de lo descrito. Estas intensificaciones también están relacionadas con los acontecimientos y a veces con los peligros. Por lo tanto, parecen ser dos tendencias opuestas en la traducción, que, aunque afecten a la función ideacional³⁶, no tienen un efecto coherente por ser opuestas: sólo establecen acentuaciones de peligros o acontecimientos diferentes. Sin embargo, en estas intensificaciones, el narrador parece estar comentando la historia, uno de los signos de *overtness* señalados por Rimmon-Kennan. Este cambio afecta directamente a la función interpersonal y por lo tanto, se discutirá más ampliamente en el párrafo 4.3.3.

En tercer lugar, a la traducción con regularidad se añaden signos de exclamación (4.2.7.). En la mayoría de los casos mencionados en 4.2.7, la adición de los signos de exclamación tiene como resultado la intensificación de las emociones de los personajes en el libro. Esto se podría considerar como un cambio en la función interpersonal: los personajes se vuelven diferentes, gritan más, y tienen emociones más intensas (miedo, sorpresa, peligro, alegría). Con los signos de exclamación, las reacciones se vuelven más pronunciadas. Por lo tanto, cambia el mundo de ficción y con ello, cambia la función ideacional de la lengua usada en el texto.

³⁶ Forman parte de las descripciones del mundo ficcional, y por lo tanto tienen influencia en la focalización de los objetos, personajes o acontecimientos.

Por último, algunas de las adiciones de información (4.2.3.) también influyen en la función ideacional del texto: las intensificaciones y las debilitaciones. Cuando se intensifican o se debilitan las emociones o los hechos en el texto (véanse los cuadros 4.12, 4.13 y 4.14), cambia la imagen que tiene el lector del mundo de ficción. Al contrario de las modificaciones semánticas, las debilitaciones y algunas de las intensificaciones efectuadas por la adición de información son consecuentes y, por lo tanto, tienen efectos en el texto a nivel macro.

Como se nota en la descripción de las debilitaciones por adición de información (cuadro 4.14.), éstas se hacen en frases pronunciadas por los personajes. Todas las frases son afirmaciones de los niños sobre algo que ven y una deducción lógica de esto. En la traducción, este tipo de frases se modifica añadiendo verbos como 'deber de', 'tratar de', 'creer' o 'empezar a'. De esta manera, se debilita la afirmación: el hablante ya no está tan seguro de lo que dice. Cambia la imagen que tiene el lector de los niños: ya no tienen la misma capacidad de pensar lógicamente como en el texto fuente.

Las intensificaciones por adición de información tanto se hacen en descripciones de emociones como en descripciones de acontecimientos. Los ejemplos encontrados sugieren que, en la traducción, estas emociones y descripciones de acontecimientos se intensifican regularmente. Sin embargo, al contrastar la traducción y el texto fuente no he encontrado suficientes emociones como para llegar a tal conclusión³⁷. Sin embargo, las emociones y los gritos de Thomas *el Tímido* sí se intensifican consecuentemente, como se demostró en los ejemplos en 4.2.3 (cuadro 4.13.). En la traducción, Thomas es aún más miedoso que en el texto fuente.

Este cambio en la función ideacional también tiene un efecto en la función interpersonal: el narrador, al describir un grito de Thomas como grito 'desgarrador' o 'espantado', comenta el grito, lo interpreta. La interpretación según Rimmon-Kennan es uno de los signos más evidentes de la presencia del narrador en el texto (Rimmon-Kennan 2007: 99-100). El narrador de *El pequeño capitán* de esta manera delata su presencia en el texto, y para el lector es evidente que está escuchando su voz. Además de dejar rastros de su presencia, el narrador así también se distingue de los personajes: si estuviera presente, no sería necesario clasificar los gritos de Thomas como, por ejemplo, espantados.

³⁷ Los ejemplos mencionados en el cuadro 4.12. son los únicos ejemplos claros de intensificación que he encontrado en el análisis de los textos. Como sólo son diez ejemplos, y además las modificaciones semánticas (en 4.2.4) en la traducción a veces establecen un efecto opuesto, la debilitación o neutralización del significado (los cuadros 4.17. y 4.1.8.), los ejemplos de la intensificación por adición de información (4.12.) no son suficientes para establecer un efecto a nivel macro.

De nuevo, el narrador de la traducción se aleja de los personajes y del mundo ficcional, y así dificulta la identificación del lector con lo narrado.

También los demás cambios de la función ideacional mencionados en este apartado afectan a la función interpersonal. La omisión de las repeticiones, sobre todo las que caracterizan a los personajes, a través de la función ideacional tiene un efecto en la función interpersonal. La repetición de la descripción del pequeño capitán también indicaba que el narrador, con los personajes, siempre lo veía igual, indicaban que era la misma mirada que estaba siguiendo el lector. Al omitir estas repeticiones, al romper con esta constancia, se pierde este efecto: la mirada cada vez es diferente, como la imagen cambia cada vez que mira. La distancia entre narrador y mundo de ficción aumenta. La adición de los signos de exclamación en la traducción de *De kleine kapitein*, hace más pronunciadas las reacciones de los personajes, lo que cambia la función ideacional. Esto también tiene como efecto un cambio en la función interpersonal: se transforma la representación de las voces en el texto, como siempre son las frases pronunciadas por los personajes a las que se añaden signos de exclamación. Sin embargo, no cambian las voces mismas: se modifica su tono, su representación, la que, según van Leuven-Zwart, está determinada por el narrador. Este cambio no afecta a la procedencia de las voces, como siguen proviniendo de los personajes. Por eso, este cambio en las funciones ideacional y interpersonal no afecta a la (presencia de la) voz del narrador en el texto. Las modificaciones semánticas en la traducción de *De kleine kapitein* tienen como efecto un leve cambio en la función ideacional, porque resultan en un cambio de la imagen que tiene el lector de los personajes. Se crea más distancia entre el capitán y los niños en el barco, y Marinka parece algo menos maliciosa. Sin embargo, la distancia entre narrador (y focalizador) y mundo de ficción no cambia, por lo que no se afecta la función interpersonal a través de estos cambios en la función ideacional.

4.3.3. La función interpersonal

La función interpersonal consiste en la situación narrativa (la distancia entre el lector, el narrador y el mundo de ficción), y las voces dentro del texto. Por estos medios, el narrador (o la instancia narrativa) establece la comunicación entre el texto y el lector. Aunque todos los cambios en las funciones textuales terminan afectando a la función interpersonal, dos de las categorías mencionadas en el apartado 4.2. tienen un efecto directo en esta función de la lengua.

La primera categoría de adaptaciones que afecta a esta función directamente, es la adición de información. En el apartado 4.2.3. se demostró que en la traducción de *De kleine kapitein* se añaden explicaciones, por ejemplo se explica que los seis cubos que se apilan, se ponen ‘boca abajo, y encajados uno dentro de otro’ (Biegel 2009: 11; y Biegel 2011: 8), se explica que la mariposa y el papagayo son Theo y Marinka (Biegel 2009: 22-23), y se explica que el agua se agita porque hay ‘un gran número de bacalaos’ (Biegel 2009: 27). El narrador del texto fuente se sumerge en el mundo descrito y focaliza internamente: por su narración, el lector ve los acontecimientos como si estuviera allí con los personajes. Por eso, parece lógico que los cubos se coloquen boca abajo, que no haya mariposas ni papagayos verdaderos en el barco, que sean muchos bacalaos los que agitan el agua y que los dos bacalaos en el texto sean los dos bacalaos que siempre siguen el barco. El narrador del texto fuente sólo cuenta lo que para los personajes es información nueva: los cubos se colocan uno encima de otro, (parece que) hay una mariposa y un papagayo a bordo y el agua se agita por los bacalaos.

Las explicaciones que se añaden a la traducción española causan un desplazamiento en la narración: sólo serían necesarias las explicaciones si el narrador estuviera lejos de la historia narrada. Si el narrador viera lo narrado desde cierta distancia, no entendería cómo se colocaban los cubos o por qué había dos bacalaos en el agua. Por eso, en la traducción otra vez se aumenta la distancia entre el narrador y el mundo de ficción. Lo mismo pasa en las comparaciones (cuadro 4.10.): en el texto fuente, el narrador está inmerso en lo que narra, es como si el lector mirara el mundo por los ojos de uno de los pasajeros del barco. En la traducción, hay un alejamiento; el mundo de ficción se describe desde cierta distancia, se describen sus características como si los viera alguien que no participa en la historia: el narrador es extradiegético.

También se añaden interpretaciones a la traducción. Estas adiciones tienen el mismo efecto que las anteriormente descritas: son un signo del narrador *overt*, descrito por Rimmon-Kennan (2007: 97-101). Por ejemplo, para el narrador del texto fuente es lógico que Gijs, al decir que Grijs era su mejor camarada, esté contento (información que se añade a la traducción, y si Gijs canta, es lógico que sea por alegría (cuadro 4.11.)). Las interpretaciones añadidas a la traducción alejan al narrador de lo contado: sale de la historia, comentándola desde fuera, y se hace visible. Sólo un narrador distante observaría “- ¿Y quién ha sido? ¿Un pirata que andaba con las manos? – preguntó Marinka con

ironía.” o “Entonces el pequeño capitán dijo con voz tranquila:” (cuadro 4.11.), porque el narrador del texto fuente ya parece escuchar la ironía en la voz de Marinka, o la tranquilidad en la voz del capitán. En segundo lugar, la función interpersonal en *El pequeño capitán* se transforma por los cambios de registro en la traducción (4.2.5.). Como se notó en los ejemplos en el cuadro 4.21, las palabras usadas en el texto fuente pertenecen a un registro bajo, se parecen a la lengua usada por los niños. Sin embargo, en la traducción en muchos casos estas palabras ‘simples’ se reemplazan por palabras pertenecientes a un registro más alto. La voz en el texto ya no es la de un niño: está hablando un adulto. De nuevo, tanto la distancia entre el narrador y el mundo de ficción, como la distancia entre el narrador y el lector, se hace más grande.

Además, en el cuadro 4.21 se describió un cambio de registro en el texto fuente, cuando los niños se habían convertido en adultos. A partir de este momento, aparecen palabras de un registro más alto en el texto. En esta parte de la traducción española, no hay un cambio de registro, lo que es una segunda prueba de que el narrador en la traducción no se sumerge en su narración, y focaliza externamente a los personajes. Como el narrador no está dentro del mundo de la historia contada, para él no cambia nada, mientras que el narrador del texto fuente parece convertirse en adulto junto a los personajes del libro. Este narrador apenas se percibe, mientras que la voz del narrador de *El pequeño capitán* se escucha claramente.

IV Conclusiones

El objetivo de esta tesina era encontrar las diferencias entre las voces en la traducción y el texto fuente, en una obra de literatura infantil, respondiendo a la siguiente pregunta: ¿De qué manera(s) cambió la voz del narrador de *De kleine kapitein* de Paul Biegel en la traducción española del libro? La mayor diferencia entre un texto original y una traducción es que en ésta hay una presencia nueva: ha pasado por las manos del traductor. Los análisis que se centran en la figura del traductor, suelen partir de la noción de la visibilidad del traductor. La noción de la visibilidad se aplica para describir las manifestaciones extratextuales del traductor, en paratextos o en el mundo fuera del texto, y, además, tiene una connotación política por la obra famosa de Venuti: *The translator's invisibility* (1995). Por eso, opté por usar el concepto de la voz del traductor. El concepto de la voz del traductor suele referirse a manifestaciones extratextuales de la misma, como los paratextos (introducciones, prólogos, notas a pie de página), en las que el traductor toma la palabra. Sin embargo, hay otra voz que aparece *en* la traducción, y que difiere de la voz del narrador del libro original. Para descubrir dónde se ubica esta voz, hay que ampliar el modelo de comunicación de Seymour Chatman que se usa para analizar textos. En un texto original, el texto (que pasa del autor al lector) contiene un autor implícito que crea al narrador, el narrador cuenta la historia al narratario, que proviene del lector implícito. Este modelo se desdobra al considerar una traducción. El texto, por lo tanto, pasa por otra manipulación: la del traductor implícito (Schiavi 1996: 15 y O'Sullivan 2000: 242-248). El traductor implícito crea otro narrador, el narrador de la traducción. De este narrador proviene la voz que se escucha al leer la traducción.

En un texto de ficción, siempre hay tres niveles: el de la fábula, el de la narración, y el del relato. El narrador opera a nivel de la narración. Al nivel de la narración y el de la historia, la lengua puede tener tres funciones: la función interpersonal, que establece el contacto entre el texto y el lector, la función ideacional, que crea la imagen del mundo de ficción, y la función textual, que ordena y conecta las partes del texto.

Las adaptaciones en una traducción siempre afectan a una de las funciones de la lengua. Como estas funciones están interconectadas, como se explica en el capítulo 3, las adaptaciones estructurales en la función textual y la función ideacional terminan afectando a la función interpersonal. La función interpersonal está determinada por el tipo de narrador en el libro, por la

situación narrativa en el libro y por las voces en éste. Por eso, al estudiar los cambios de la función interpersonal en una traducción, tanto los directos como los que resultan de cambios de la función textual y la función ideacional, se pueden deducir los efectos en el narrador.

Las diferencias entre el narrador del texto fuente y el narrador de la traducción sólo se pueden descubrir al comparar el original con su traducción, como sólo al contrastarlos, se pueden hacer visibles las adaptaciones hechas en la traducción. Para descubrir los cambios en la narración (a nivel macro), hay que analizar los cambios a nivel micro. De esta manera, se puede demostrar qué efecto tienen las adaptaciones en las funciones de la lengua, y, a través de ellas, en el narrador (Leuven-Zwart 1986: 193).

En el análisis de la traducción española de *De kleine kapitein*, de Giovanni Mion, se demostró que en el texto traducido se pueden distinguir siete categorías de adaptaciones recurrentes. A la traducción se añaden conjunciones que explicitan la cohesión de las frases del texto, y además se cambia la manera de ordenar la información en ellas. El resultado es que no sólo se transforma la función textual de la lengua, sino que también cambia la función interpersonal: el lector se aleja del texto. Las adiciones de información, tanto las explicaciones como las interpretaciones, aumentan la distancia entre el narrador y lo narrado y así tienen una influencia directa en la función interpersonal. Lo mismo pasa con los cambios de registro en la traducción: alejan al narrador de la historia que cuenta.

Como resulta del análisis, los cambios a nivel micro en *El pequeño capitán* tienen un efecto a nivel macro: casi todas las adaptaciones resultan en una distancia mayor entre el narrador y el mundo de ficción. Además, esta distancia tiene como efecto que es más difícil para el lector identificarse con los personajes, y sumergirse en la historia contada. En *De kleine kapitein* el narrador focaliza internamente a los personajes y parece sumergirse en lo que narra: aunque no participe en la historia, parece que está en el barco y en las islas con los personajes, viviendo las aventuras con ellos. Este acercamiento del narrador a lo narrado se crea usando construcciones sintácticas sencillas, frases cortas, dejando implícitas conexiones, explicaciones e interpretaciones. Es un narrador extra-heterodiegético, porque no constituye un personaje en la historia que narra, ni participa en ella. El narrador de *El pequeño capitán* también es un narrador extra-heterodiegético. El narrador de la traducción no es un personaje en la historia que narra, ni tampoco se encuentra en el mismo nivel que la narración. Al contrario del narrador del texto original, el narrador de la traducción se mantiene a

distancia de lo que narra al indicar las conexiones explícitamente, al interpretar y explicar acontecimientos y emociones, y cambiando el registro, usando palabras que pertenecen a un registro más alto.

Además, el narrador de la traducción, al distanciarse del mundo de ficción y del habla de los personajes, se hace más *overt*, sobre todo por comentar lo que pasa en el texto, añadiendo interpretaciones y explicaciones (4.2.3) pero también al explicitar la cohesión en el texto (4.2.1. y 4.2.2.), y al cambiar la distribución de la información en el texto, pasando de un orden presentacional a un orden psicológico (4.2.6). La voz del narrador de la traducción se distingue claramente de las voces de los personajes, mientras que la voz del narrador del texto fuente se deja contagiar por el lenguaje de ellos por lo cual, en el libro original, resulta difícil diferenciar entre la voz del narrador y las voces de los personajes.

La traducción de *De kleine kapitein* tiene, por lo tanto, un narrador diferente del narrador del texto fuente. El traductor implícito, del que proviene la voz del narrador, ha creado otro narrador. La presencia de esta voz en *El pequeño capitán* es pronunciada, y es la voz de un adulto, que no sólo sabe más que los personajes, porque los define, los describe, e interpreta sus acciones o emociones, sino que también sabe más que los lectores. La distancia entre lector y narrador aumenta en la traducción.

Como se ha explicado en el apartado 1.2., el proceso de comunicación en la literatura infantil es asimétrico: el autor (implícito) es adulto, mientras que el lector (implícito) es un niño. La distancia entre el autor y el lector es más grande que en la literatura para adultos, lo que a menudo resulta en una distancia mayor entre el narrador y el lector. En *De kleine kapitein*, esta distancia entre el lector y el narrador se disminuye: el narrador del texto, al acercarse a los personajes (niños), también se acerca al lector (niño). En la traducción, este proceso transcurre en dirección opuesta: el narrador de la traducción se aleja del mundo de ficción y se aleja del lector. Esta distancia parece provenir de la tendencia señalada por O'Sullivan (2000: 182-188), Oittinen (2000: 4), Joosen (2008: 222-223) y Shavit (2006: 34-36): las adaptaciones hechas por el traductor son resultado de su *child image*, y la mayoría de las adaptaciones tienen como resultado la explicación o la explicitación, con el objetivo de crear un texto más comprensible para el lector niño. El cambio del narrador en la traducción de *De kleine kapitein* resulta en una mayor distancia entre el lector y el narrador (y entre el lector y el traductor implícito), y con ello se hace visible la asimetría del proceso de comunicación.

Tanto O'Sullivan (2000: 246-248) como van Leuven-Zwart (1986: 203) distinguen entre diferentes tipos de traducciones, dependiendo de la dominancia del narrador. Según O'Sullivan, una traducción puede ser más dialógica, cuando se oyen las voces del narrador del texto y del narrador de la traducción; o más monológica: la voz del narrador de la traducción puede acallar la del narrador del texto fuente. Aunque van Leuven-Zwart use términos diferentes, su idea es semejante: ella distingue al narrador traducido del traductor que narra. En *El pequeño capitán* de Paul Biegel, traducido al español por Giovanni Mion, la voz del narrador de la traducción ahoga la del narrador del texto fuente: la voz que narra, es la del traductor implícito.

V Bibliografía

Aczel, Richard, "Hearing voices in narrative texts", *New Literary History* 29:3, 1998, pp. 467-500.
http://muse.jhu.edu/journals/new_literary_history/v029/29.3aczel.html (fecha de consulta: 01/07/2011)

Biegel, Paul, *De kleine kapitein*, en: Biegel, Paul, *De grote kleine kapitein*, Haarlem/Rotterdam: Uitgeverij Holland/Lemniscaat, 2011.

Biegel, Paul, *El pequeño capitán*, Barcelona: Editorial Noguer S.A., 2009 (traducción Giovanni Mion).

Ghesquiere, Rita, *Het verschijnsel jeugdliteratuur*, Leuven: Uitgeverij Acco, 2000.

Hermans, Theo, „The Translator’s Voice in Translated Narrative“, *Target* 8:1, 1996, pp. 23-48.

Hermans, Theo, "On Translating Proper Names, with reference to De Witte and Max Havelaar", in M. J. Wintle (ed.) *Modern Dutch Studies. Essays in Honour of Professor Peter King on the Occasion of his Retirement*, London/Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1988, pp. 11-24.

Joosen, Vanessa, "Hoofdstuk 10. Jeugdliteratuur in vertaling", en: Vloeberghs, Katrien, *Uitgelezen jeugdliteratuur*, NBD/Biblion, 2008, pp. 221-240.

Lathey, Gillian (ed.), *The translation of children’s literature*, Clevedon/Bufalo/Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2006.

Leuven-Zwart, K.M. van "Vertellers in vertalingen: De verteller vertaald. De vertaler vertelt", *Forum der Letteren*, 27:3, 1986, pp. 188-204.

Leuven-Zwart, Kitty van, *Vertaling en origineel. Een vergelijkende beschrijvingsmethode voor integrale vertalingen, ontwikkeld aan de hand van Nederlandse vertalingen van Spaanse narratieve teksten*. Dordrecht: Foris Publications, 1984.

May, Rachel, "Where did the narrator go? Towards a grammar of translation." *Slavic and East European Journal*, 38:1, 1994, pp. 33 - 46.

O’Connell, Eithne, "Translating for children" en: Lathey, Gillian, *The translation of children’s literature*, Clevedon/Bufalo/Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2006, pp. 15-24.

Oittinen, Riita, *Translating for children*, Nueva York & Londres: Garland Publishing, Inc., 2000.

O’Sullivan, Emer, "Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children’s Literature", *META*, 48: 1-2, 2003, pp. 197-207.

O’Sullivan, Emer, *Kinderliterarische Komparistik*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2000.

Rimmon-Kennan, Shlomith, *Narrative Fiction*, Londres y Nueva York: Routledge, 2007.

Schaivi, Giulana, "There is always a teller in a tale", *Target* 8:1, 1996, pp.1-21.

Shavit, Zohar, "Translation of children's literature" en: Lathey, Gillian, *The translation of children's literature*, Clevedon/Bufalo/Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2006, pp. 28-40.

Stolt, Birgit, "How Emil becomes Michel: On the translation of children's books" en: Lathey, Gillian, *The translation of children's literature*, Clevedon/Bufalo/Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2006, pp. 67-83.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres/Nueva York: Routledge, 1995.

Weinreich, Torben, *Children's Literature. Art or pedagogy?*, Roskilde: Roskilde University Press, 2000.

Yuste Frías, José, "Traducción y paratraducción de la literatura infantil y juvenil" en Luna Alonso, A. y S. Montero Küpper [eds.] (2006) *Traducción e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, col. T&P, n.º 2, ISBN: 84-8158-327-8, pp. 189-201.