



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DE SORIA

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Análisis contrastivo de dos traducciones de *Les souhaits ridicules* de Charles Perrault al español

Presentado por D.^a Raquel Martín Rubio

Tutelado por la Dra. Cristina Adrada Rafael

Soria, 2023

Resumen

En el presente trabajo, se aborda el análisis contrastivo entre la obra *Les souhaits ridicules* de Charles Perrault y dos de sus traducciones al español. El enfoque principal de este estudio consiste en contrastar el resultado traductológico que se ha obtenido en cada uno de los textos meta, siempre centrando el estudio en los aspectos que se conservan o se modifican en cada uno de ellos, teniendo en cuenta la diferencia diacrónica que los separa.

Para alcanzar este objetivo, en primer lugar, se ha elaborado un marco teórico con información sobre el autor, su obra, el subgénero de los cuentos de hadas y los desafíos o problemas de traducción que presentan textos de índole literaria de estas características.

Posteriormente, se han contextualizado los textos meta y se ha analizado detalladamente cada uno de ellos, comparándolos simultáneamente con el original, y clasificando los hallazgos más destacables del análisis en torno a los aspectos de forma, fondo y estilo. Esta clasificación nos ha permitido, en definitiva, determinar la importancia de la figura del traductor, de su entorno y de su época en el proceso de traducción literaria.

Palabras clave: *Les souhaits ridicules*, Charles Perrault, traducción literaria, análisis contrastivo.

Résumé

Cette mémoire porte sur l'analyse contrastive entre *Les souhaits ridicules*, œuvre de Charles Perrault, et deux de ses traductions en espagnol. L'approche principale de cette mémoire consiste à comparer le produit traductologique obtenu dans chaque texte cible, en centrant l'étude sur les aspects qui se conservent ou se modifient dans chacun d'entre eux, tenant compte aussi de la différence diachronique qui les sépare.

Pour atteindre cet objectif, nous avons, tout d'abord, élaboré un cadre théorique avec des informations sur l'auteur, son œuvre, le sous-genre des contes de fées et les défis que leur traduction pose au traducteur littéraire.

Ensuite, nous avons contextualisé et analysé soigneusement les textes cibles, et nous les avons comparés simultanément avec le texte source, en même temps que nous avons classé les résultats les plus remarquables de l'analyse autour des aspects suivants: forme, fond et style. Cette classification nous a permis de déterminer l'importance de la figure du traducteur, de son entourage et de son époque dans le processus de traduction littéraire.

Palabras clave: *Les souhaits ridicules*, Charles Perrault, traduction littéraire, analyse contrastive.

Índice

1. Introducción y justificación	4
2. Objetivos y competencias vinculadas	4
3. Metodología y estructura del trabajo	5
4. Marco teórico	6
4.1. El autor y su obra	6
4.2. <i>Les souhaits ridicules</i>	8
4.3. Literatura y traducción: la traducción del cuento´	10
4.3.1. Rasgos del cuento.....	11
4.3.2. Problemas y estrategias de traducción de literatura infantil: cuentos y versos rimados.....	13
5. Parte práctica	16
5.1. Metodología de recopilación de datos	17
5.2. Textos meta	18
5.2.1. <i>Los deseos ridículos</i> , Coll i Vehí (1862).....	18
5.2.2. <i>Los deseos ridículos</i> , Jöelle Eyheramonno y Emilio Pascual (1997).....	18
5.3. Análisis contrastivo de los TM	19
5.3.1. Forma	19
5.3.1.1. Estructura de los versos rimados	19
5.3.1.2. Sintaxis y fraseología	20
5.3.1.3. Ortotipografía.....	23
5.3.2. Fondo.....	23
5.3.2.1. Argumento y moraleja	23
5.3.2.2. Personajes	24
5.3.2.3. Léxico.....	25
5.3.3. Estilo	26
5.3.3.1. Registro	27
5.3.3.2. Figuras retóricas	29
5.3.3.3. Voz narrativa	30
5.4. Consideraciones finales	30
6. Conclusiones	31
7. Bibliografía	33
8. Anexos	35

1. Introducción y justificación

Desde tiempos muy antiguos, los cuentos han servido como herramienta de entretenimiento y, además de explotar el potencial creativo de los escritores, siempre han manifestado emociones y han transmitido mucho más que una simple historia.

La literatura, en términos generales, se caracteriza por su naturaleza crítica, estética, comunicativa y creativa. Esto, combinado con el alto componente pedagógico y moralizador integrado en un género como los cuentos, conlleva que la traducción de estos sea una tarea compleja donde se debe compaginar el trasvase de la historia y de la información de carácter pedagógico subyacente, además de un formato en verso.

Es por este motivo por el que, en numerosas ocasiones, el traductor de cuentos elabora su texto meta desde dos puntos diferentes: el de profesional de la traducción y el de creador de textos propios. Esta postura hará que la reflexión previa a la traducción literaria sea diferente y más subjetiva que la existente frente a otros tipos de traducción especializada.

Este trabajo tratará de mostrar los aspectos lingüísticos, pragmáticos y retóricos de cada uno de estos textos y cómo se mantienen o modifican en las traducciones en diferentes épocas.

En lo que respecta a la motivación de este Trabajo de Fin de Grado (de aquí en adelante TFG), este surge de mi curiosidad por explorar el campo de la traducción literaria, el cual ha sido poco abordado durante mis estudios de Grado. Considero que la traducción de literatura puede aportar una perspectiva nueva dentro de los conceptos que he adquirido hasta ahora como profesional y, por otro lado, complementar mi formación.

A continuación, explicaremos los objetivos que perseguimos con este trabajo y la metodología que hemos seguido para alcanzarlos de forma lógica.

2. Objetivos y competencias vinculadas

El objetivo principal que impulsa este trabajo de fin de grado es:

- Analizar y encontrar una explicación para algunas de las decisiones más reseñables de un traductor ante un texto literario como el cuento *Les souhaits ridicules* de Charles Perrault, de carácter narrativo y pedagógico, además de con un lenguaje subjetivo y poético.

En cuanto a los objetivos derivados de este, podemos definir los siguientes:

- Situar al autor del texto original y su obra en un contexto histórico y personal específico para comprender cómo estos factores influyen en el trasfondo de su creación.

- Identificar las diferencias, sobre todo pragmáticas, entre el texto en francés y ambas traducciones. Asimismo, identificar la estrategia seguida por cada traductor de los dos textos meta analizados.
- Valorar la adecuación de las traducciones tanto a la época en la que se producen como al público al que se dirigen.
- Determinar y demostrar la importancia de las habilidades y decisiones que toma el traductor en el texto meta que percibirá el lector, más allá del mero cambio entre lenguas.
- Estudiar de qué forma afecta el componente diacrónico a la producción de traducciones, y cómo el uso y evolución de distintas técnicas varía y se adapta debido a esta diferencia temporal.

Además de estos objetivos, consideramos que el presente trabajo demuestra la adquisición de las siguientes competencias específicas del Grado en Traducción e Interpretación:

- Analizar y sintetizar textos y discursos especializados en lengua C, identificando los rasgos lingüísticos y de contenido relevantes para la traducción.
- Conocer la lengua C en sus aspectos fónico, sintáctico, semántico y estilístico.
- Reconocer los valores humanísticos de la traducción.
- Reconocer los problemas y errores de traducción más frecuentes en la traducción especializada por medio de la observación y evaluación de traducciones.
- Conocer las principales técnicas de traducción y su aplicación en diferentes situaciones comunicativas.
- Reconocer el valor de la traducción como difusora de la cultura.
- Sintetizar las distintas formas de traducción y comprender las actitudes de los traductores.

3. Metodología y estructura del trabajo

Para elaborar este TFG, de enfoque eminentemente descriptivo, hemos procedido del siguiente modo:

Tras un trabajo inicial de prospección, hemos elegido el cuento *Les souhaits ridicules* de Perrault, debido a que existían dos traducciones de esta obra que reunían nuestros requisitos en vista al análisis: variedad, autoría, distanciamiento temporal y mantenimiento del verso.

Una vez determinados los textos objeto de nuestro análisis, hemos realizado una labor de documentación sobre los siguientes aspectos:

- El autor y la obra original, ya que conocer el contexto histórico y personal en el que crece el escritor y en el que nace su texto nos ayuda a comprender mejor su trasfondo y los objetivos que persigue.
- Las características de la literatura y su lenguaje, apartado donde se tratan sus rasgos más definitorios y se especifican las particularidades de la literatura juvenil e infantil, más concretamente los cuentos de hadas.
- Los problemas que se pueden dar en el proceso de traducción literaria. Por un lado, en la traducción de cuentos y, por otro, en la de versos rimados.
- Las estrategias de traducción y cómo estas se adaptan a cada situación concreta de traducción.

Para localizar información relativa a estas cuestiones, hemos utilizado diferentes motores de búsqueda y portales de información como Google Scholar o Dialnet, además de otros trabajos de fin de grado y artículos académicos.

A continuación, hemos elaborado el corpus de trabajo y hemos extraído las características tanto del texto original, ya que nos ha servido de base, como de las dos traducciones. Una vez extraídas las características más destacables de los textos, utilizando un código de colores, hemos organizado toda la información por escrito en torno a tres pilares: forma, fondo y estilo, tras lo cual hemos comentado los resultados de nuestro análisis.

Finalmente, hemos extraído nuestras conclusiones, siempre teniendo en cuenta los objetivos planteados al inicio de nuestro trabajo.

4. Marco teórico

4.1. El autor y su obra

La obra sobre la cual se fundamenta este trabajo es creación del escritor Charles Perrault, ampliamente conocido por encargarse de recopilar por escrito algunos de los cuentos más populares de la literatura infantil como *Cendrillon (Cenicienta)*, *Le Petit Chaperon rouge (Caperucita roja)* o *Le Chat botté (El gato con botas)*, entre otros.

Perrault nació en 1628, en pleno siglo XVII, época marcada por importantes transformaciones políticas, económicas y también culturales que precederían a la Revolución Francesa. Como el propio autor narra en *Mémoires de ma vie (Memorias de mi vida)*, obra autobiográfica publicada de forma póstuma en 1755, nació en el seno de una familia burguesa de París y, ya desde una edad muy temprana, mostró gran predilección por las letras. Tanto las posibilidades económicas de su familia como su excelencia académica le permitieron estudiar en las mejores escuelas del país galo. Desde entonces se hizo evidente su interés por la traducción de textos del latín o del griego y, más adelante, gracias a la filosofía y consciente de su gran capacidad argumentativa,

comenzó a dedicarse a extraer ideas de textos de diversa índole y a debatir con sus compañeros de clase.

A pesar de que Perrault tenía un gran interés por la literatura, las lenguas muertas y la filosofía, su padre, que era abogado, deseaba que su hijo siguiera sus pasos y estudiara leyes, una profesión que en ese momento se consideraba prestigiosa y bien remunerada. Finalmente, terminó estudiando Derecho en la Universidad de Orleans, pero no ejerció esta profesión durante mucho tiempo. Él mismo relató en sus memorias que, tras graduarse en la universidad y encargarse de varios casos, su hermano Claude, que trabajaba como receptor general de finanzas, le ofreció ser su asistente; él aceptó y fue así como consiguió comenzar a trabajar para la Administración francesa. También explicó que su trabajo no le ocupaba demasiado tiempo y que, por lo tanto, continuó estudiando y escribiendo por placer algunas de sus primeras obras en verso.

Durante esta época, cabe destacar que la burguesía francesa, tal y como señala Rojano Simón (2010), logró acumular más riquezas y adquirir un mayor poder económico. Los gobiernos de Luis XIII y Luis XIV, que abarcaron la práctica totalidad del siglo XVII, centralizaron el poder en la figura del rey. Luis XIII, junto con Richelieu, sentó las bases del absolutismo y eliminó ciertos privilegios nobiliarios. Por su parte Luis XIV, conocido como «el Rey Sol», tomó medidas que en su mayoría favorecieron a la burguesía y que trataron de promover la cultura, la literatura y la ciencia como símbolo de grandiosidad del rey.

En 1664, el propio ministro Colbert, con el objetivo de lisonjear al monarca, se interesó y empleó a Claude, el hermano de Perrault, por sus nociones en arquitectura. Más tarde, asombrado por el talento literario de su hermano, llegó incluso a interceder para que en 1671 este fuera nombrado miembro de la Académie française (Academia francesa), institución fundada para la defensa y difusión de la lengua francesa que este escritor llegaría a dirigir en 1681 tras haber trabajado previamente como bibliotecario de la misma.

De los testimonios autobiográficos de Perrault se puede inferir que, por evitar enfrentamientos, trató de no tomar partido en la disputa existente entre la nobleza y la burguesía a la que pertenecía. Igualmente, era plenamente consciente de la situación social de su país y de que, para conservar su posición en la Administración, no podía permitirse decepcionar al rey, sino que debía intentar agradarlo. Por eso mismo llegó incluso a dedicarle algunas líneas llenas de elogios como en *Le siècle de Louis le Grand* (*El siglo de Luis el Grande*), en 1688.

Asimismo, en el siglo XVII, también conocido como el siglo de oro de la literatura francesa, se motivaba a los literatos a defender la elegancia, el clasicismo, la sencillez y la moralidad en las obras. Perrault se esforzaba por plasmar estos rasgos en todas sus creaciones. San José Bueno (2019) destaca que, de hecho, nunca dejó de producir obras: llegó a escribir un total de 46, que englobaban tipologías diversas: desde odas y ensayos hasta discursos y poemas.

En sus años como estudiante compuso dos obras satíricas con objetivo crítico: *L'Éneide burlesque*, en 1648, y *Les Murs de Troie ou l'Origine du burlesque*, en 1649. Posteriormente, en 1660, escribió sus primeros poemas entre los que encontramos *Portrait d'Iris*, *Le miroir ou La métamorphose d'Orante* o *La chambre de la justice d'amour*, y otros de carácter burlesco como *Ode sur le mariage du roi* y *Saint Paulin*, este último de 1686. En las décadas siguientes, exploró temas como la mitología o la ciencia, géneros como el dramático y llegó incluso a crear la obra autobiográfica a la que hemos hecho referencia anteriormente, *Mémoires de ma vie*.

Sin embargo, la obra que nos concierne y por la que Perrault ha sido afamado en la posteridad es *Les contes de ma mère l'Oye* (*Cuentos de mamá Ganso*), publicada en 1697 considerada al mismo nivel que las fábulas de su coetáneo Jean de la Fontaine.

En esta publicación, Perrault compiló ocho cuentos en prosa y tres en verso recogidos de la tradición oral. Estos cuentos eran, ordenados por orden de publicación, los siguientes: *Griselidis*, *Les souhaits ridicules*, *Peau d'Âne*, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe Bleue*, *Le Chat botté*, *Les Fées*, *Cendrillon*, *Riquet à la houppe* y *Le Petit Poucet*. Según Mariel Herbez (2017), los cuentos que acabamos de mencionar podrían haber sido para Perrault una herramienta idónea para educar y entretener en primera instancia a sus hijos tras la muerte de su mujer¹ y, por otro lado, para «contribuir y defender la moral, las buenas costumbres y la honestidad» (p.17) del resto de la población, tanto joven como adulta.

Perrault defendía que la literatura de su generación tenía que ser moral, lo que explica por qué en cada cuento de su recopilación añadió una moraleja con el objetivo de incitar a la reflexión y al aprendizaje. Esto también es la razón de que la temática de estos cuentos gire en torno a asuntos como la justicia, las apariencias, los conflictos, la astucia y los peligros en diversas situaciones.

En definitiva, vemos cómo la educación, las experiencias personales y profesionales y el contexto histórico, político y cultural en que vivió Charles Perrault condicionaron su polifacetismo literario e influyeron en su pensamiento y, por tanto, en la temática y la intencionalidad de sus creaciones.

4.2. *Les souhaits ridicules*

Si nos centramos en *Les souhaits ridicules*, podemos advertir que este es un relato que trata sobre los deseos y sobre la importancia de reflexionar antes de tomar decisiones. Este cuento, como señala De la Fuente González (2004), se caracteriza por contar con tan solo tres personajes igualmente relevantes para la trama, por la utilización errónea de los

¹ En 1672, cuando tenía 44 años, Perrault contrajo matrimonio con Marie Guichon, de 19, con la que tuvo cuatro niños; pero toda su felicidad se truncó con la muerte de Marie en 1678, cuando su hijo menor tenía tan solo tres meses de edad (Esteban del Campo, 2011).

deseos y por el tono optimista de su final. Además, posee una estructura diferenciada en cuatro partes:

- En la primera se describe la situación cotidiana a partir de la que se desarrolla el resto del argumento, a modo de introducción, donde se presenta la situación de los personajes, realistas y de condición humilde.
- En la segunda parte aparece un personaje sobrenatural que concede tres deseos a uno de los personajes, rompiendo con la parte realista del cuento.
- En la tercera parte se expresan los tres deseos que responden, en el siguiente orden, a una posesión material, a una represalia y al arreglo del daño causado por las malas decisiones previas.
- En la cuarta y última parte, se restituye la situación habitual tras el aprendizaje sobre los sucesos acontecidos y las decisiones tomadas por los protagonistas a través de una lección, es decir, la moraleja.

Del Val González (2019) profundiza en los rasgos característicos de algunas de las obras de Perrault más allá de su estructura y cita ciertas peculiaridades que podemos hallar en *Les souhaits ridicules*, como que normalmente suelen ser simples ya que son fruto de la tradición oral, por lo que presentan una «lengua directa y fluida, pero también con una gran expresividad» (p.20). Esta presunta simplicidad, que quizá no percibamos en la actualidad, guarda una relación coherente y propia de la forma de escritura del siglo XVII. Alegra San Juan (2014) concuerda con este autor y subraya que, al igual que el resto de *Les contes de ma mère l'Oye*, no estaban pensados para dirigirse única y exclusivamente a un público infantil, sino que también estaban pensados para los adultos, lo que condiciona cómo es el lenguaje. También recalca las «diferentes palabras y giros que imitan lo arcaico», además de «la riqueza en el léxico, las reiteraciones y las descripciones». De hecho, un ejemplo emblemático de estas reiteraciones sería la utilización de la expresión «il était une fois... » al comienzo de *Les souhaits ridicules*. Del Pilar Ortiz Lovillo (2020) y Bahlouli (2014) coinciden en que Perrault la utilizó por primera vez en este cuento y siguió aplicándola en el resto, tanto en los escritos en verso como en los escritos en prosa, para resaltar de alguna manera los acontecimientos venideros.

En cuanto al estilo, Alegra San Juan (2014) lo describe como «sobrio» (p.17), y Bahlouli (2014, págs. 18-19) se refiere a él como «sencillo» y «selecto», ya que «el estilo oral [del que proviene el relato en su origen] necesita ser sometido a una reducción, de ahí que los cuentos de Perrault sean cortos». Igualmente, añade que carecen de descripciones, poseen una estructura narrativa sencilla y un lenguaje acompasado y natural; al igual que se caracteriza por un estilo refinado, ya que en el lenguaje cohabitan los rasgos de oralidad y la formalidad. Asimismo, además de transmitir un fondo moralista o pedagógico, se ayuda de una rima sencilla como forma de musicalidad, que podría estar orientada a mantener la atención del receptor.

En relación con los personajes, en *Les souhaits ridicules* el autor incluye a sus personajes siguiendo la clasificación por categorías sociales de la época a la que él

perteneció, representando la aspiración del pueblo llano por llegar a reunir las mismas riquezas que la nobleza o la realeza. Además, de Bahlouli (*ibid.*) también se puede inferir que los protagonistas del cuento representan por un lado el poder o la protección de los seres sobrenaturales y por otro las imperfecciones del ser humano, sus inquietudes, problemas, deseos, etc.

4.3. Literatura y traducción: la traducción del cuento´

Como sostiene Eagleton (1998), la literatura debería determinarse no por su forma o contenido específicos, sino por su capacidad de provocar una respuesta emocional en el lector a través de la belleza estética de las palabras. Aun así, añade que tampoco se reduce a un simple objeto estético, sino que es una forma de conocimiento, una manera de entender el mundo.

De esta información podemos inferir que a la literatura en general no se le puede atribuir un fin específico y que, al plantearnos su traducción, debemos analizar cada obra, ya que cada una está «personalizada» y persigue una función individual además de social: compartir información cultural, motivar el uso de la imaginación o incluso promover la enseñanza.

En primer lugar, es importante puntualizar que el estilo y el argumento de las obras son factores determinantes: una comprensión deficiente de la voz del autor, de cómo nos pretende conmover o de lo que nos pretende transmitir, puede comprometer la correcta comunicación del mensaje en la lengua meta y, por consiguiente, alterar el objetivo literario que se perseguía con su producción. Asimismo, el marco histórico, social, político y cultural que rodea una obra también es decisivo. De hecho, conocer el contexto en el que nace una creación literaria supone una ayuda fundamental para que el traductor pueda comprender al autor, la propia obra en sí o incluso cómo la recibió el público de la época.

Por otro lado, Aguiar e Silva (1986) destaca en su *Teoría de la literatura*² que, para poder entender mejor las complicaciones prácticas a las que se enfrenta un profesional de la traducción con un texto de este carácter, tenemos que comprender hasta qué punto el lenguaje de este es particular: se emplea con objetivo poético y las palabras, según cómo se utilizan, son el medio de creación de realidades imaginarias que no existían previamente. Dicho de otro modo, con el objetivo de alcanzar esa poeticidad que singulariza las obras, a menudo se utilizan recursos retóricos y figuras literarias que no encontraríamos, por ejemplo, en un texto médico, jurídico o técnico.

El lenguaje de los textos de ficción se caracteriza por ser connotativo y plurisignificativo. Con «connotación» nos referimos a que las palabras poseen cierta carga emocional o cultural que influirá en el lector según su pensamiento, momento psicológico, etc. Por otro lado, con «plurisignificativo» nos referimos a que pueden existir

² Obra original de 1975, traducida por Valentín García Yebra en 1986.

varios significados semánticos para un mismo signo lingüístico: en la mayoría de los textos las palabras son claras y no dan lugar a la ambigüedad pues tienen un solo significado, mientras que en el ámbito literario hasta los rasgos más simples como la disposición de sonidos o de versos están «semantizados», tienen una intención que tenemos que saber descifrar como traductores (Jandová, 2017).

En definitiva, y de acuerdo con Merlo Vega (2005), la traducción literaria dista bastante de la general o la especializada e implica un análisis detenido de las particularidades de cada caso para poder garantizar su calidad. Es una disciplina que nos ha permitido acercarnos a contenidos sublimes y nos ha proporcionado detalles de contextos y acontecimientos históricos de todos los tiempos y por eso debe destacarse la competencia profesional que exige, ya que utiliza con frecuencia un lenguaje muy distinto al resto de tipologías.

Más allá de las peculiaridades de los textos literarios que afectan directamente a la traducción de los mismos, nos acercaremos a continuación a la naturaleza de los cuentos, como subgénero dentro de la literatura y objeto de nuestro análisis. Así, podremos identificar cuáles de sus rasgos crean más problemas y requieren mayor reflexión a la hora de decidir qué estrategia de traducción adoptar.

4.3.1. Rasgos del cuento

La literatura infantil se construye en base al público al que pretende llegar: los niños. Aunque la literatura infantil, del mismo modo que la literatura en general, puede tomar varias formas, una de las más utilizadas ha sido y es el cuento. La Real Academia Española (de aquí en adelante como RAE), en su edición del *Diccionario de la Lengua Española* (2023) lo define como una «narración breve de ficción», aunque esta información parece imprecisa e insuficiente para poder definir sus rasgos más distintivos, su naturaleza. Por ello, es necesario acudir a autores que han centrado su atención de manera detenida en este género.

Según Piña-Rosales (2009), los cuentos siguen unos estándares característicos que son prácticamente inamovibles, como la brevedad, el carácter narrativo, la estructura simple y el lenguaje preciso. Además, su origen oral, como medio de transmisión de la sabiduría de los pueblos, determina o influye frecuentemente en algunos de sus rasgos más distintivos. No obstante, los autores los reinventan una y otra vez para ajustarse a los gustos y tendencias de los receptores y las épocas. En otras palabras: estos, como cualquier otro género literario no se mantienen intactos, sino que cambian con el paso del tiempo; estas alteraciones en la naturaleza de cualquier obra dan lugar a subgéneros.

Gracias al peso de estos cambios y al carácter folclórico de muchas historias a lo largo del tiempo, el progreso de la producción literaria dio lugar a los cuentos de hadas, subgénero al que pertenece *Les souhaits ridicules*. Los

cuentos de hadas siguen perteneciendo a la rama folclórica de la literatura, pero no por ello carecen de autor, sino que se considera que son varios los autores que los han compartido y modificado de forma oral a lo largo de la historia. Por ello, podemos considerar que se erigen como género a medio camino entre los cuentos populares y los literarios y que, por ende, encontraremos en ellos rasgos característicos de ambos.

A Perrault se le denomina en numerosas ocasiones el «padre» de esta tipología, puesto que recogió de la tradición oral una serie de historias que presentaban figuras mágicas como hadas, brujas, ogros y princesas (Cooper, 1998). Además, influenciado por el estilo *burlesque* que tanto furor causó en la Francia del siglo XVII como método de crítica a través de la sátira, añadió una moraleja que servía de enseñanza para los lectores.

Aunque Perrault no inventó directamente estos relatos, su trabajo ha servido para analizar los orígenes comunes de estas narraciones en diversos países y motivar su estudio, también el traductológico. Los cuentos han sido y son objeto de edición e investigación en la actualidad, ya que sus componentes simbólicos y pedagógicos han sido útiles para educar a muchos individuos, que no tienen que ser necesariamente niños, pertenecientes a diferentes clases sociales. La importancia de estas historias puede demostrarse, por ejemplo, por el veto con respecto a temas religiosos que han sufrido en muchas culturas (Cooper, 1998).

Si ponemos en común las ideas de Cooper (1998) y Martens (2017b), encontramos que sus rasgos más representativos incluyen:

- La convivencia de lo natural y lo irreal: un ejemplo claro es el cuento de *Cendrillon*, también recogido en *Les contes de ma mère l'Oye*, donde la propia protagonista es una joven al uso, pero en cuyo entorno observamos personajes con poderes sobrehumanos como hadas mágicas o animales con capacidad para hablar.
- Un lenguaje sencillo y directo: permite que el cuento sea asequible para el lector, generalmente de corta edad, y que pueda identificarse lo suficiente con él dentro de unos límites. De este modo, por ejemplo, es difícil encontrar un cuento de hadas en primera persona o descripciones muy extensas. Sin embargo, encontramos relatos en prosa y también en verso, ya que esto depende de las consideraciones del autor sobre cómo llegar al público más fácilmente.
- La estructura es firme y está preestablecida: el argumento es lineal y consta de introducción, nudo y desenlace que siguen un orden cronológico.
- La intención instructiva: se debe saber interpretar la subjetividad que subyace en el relato, ya que esta procura dejar claro al público al que va dirigido el cuento que hay que saber distinguir entre los valores buenos y los malos. Esta idea se refuerza generalmente con un cierre feliz o con una moraleja.
- El autor no pretende expresar sus propias ideas, como es común en los cuentos puramente literarios, sino que simplemente, como explica Martens (2017b),

está dispuesto a convertirse en el portavoz de la sabiduría de una comunidad ancestral.

Tras comentar los rasgos más distintivos de la literatura y aquellos que condicionan la traducción de cuentos en particular, podemos comenzar a tratar los problemas de la traducción de este subgénero y las estrategias que se utilizan, desde el punto de vista del traductor, para conseguir que esta tarea sea eficaz.

4.3.2. Problemas y estrategias de traducción de literatura infantil: cuentos y versos rimados

Retomando a Merlo Vega (2005), debemos considerar la literatura como un medio de transmisión de cultura y, por tanto, que la traducción en este ámbito es particular y compleja, e incluso podríamos añadir que también subjetiva, en cierto modo. García Yebra (1994) apunta que «la traducción literaria es, pues, como la escritura literaria original, empresa siempre imperfecta, siempre limitada, de éxito relativo, pero también siempre valiosa» (p.20). Esta descripción nos hace pensar que los problemas de la traducción general se acentúan en la literaria, y que esta se considerará como una tipología específica en sí misma que se percibirá a menudo con la misma superficialidad que la literatura infantil: como si las dificultades que presenta no fueran igual de desafiantes ni profundas.

El traductor debe comprender todos los aspectos objetivos y subjetivos del texto e incluso ponerse en la piel del autor para poder conseguir reproducir el texto literario en la lengua meta. La dificultad de esta tarea radica en que probablemente ni siquiera el propio autor perciba de la misma manera los matices de su propio texto pasado el tiempo, dicho de otro modo, la literatura es muy ambigua. Por otro lado, la rima, los juegos de palabras, dobles sentidos y todo recurso utilizado en las obras literarias son estéticamente especiales en cada lengua, lo que obliga al traductor a tomar decisiones sobre la viabilidad de su mantenimiento, o si conviene y no causa problema alguno eliminarlo a la hora de elaborar una traducción (Álvarez Sanagustín, 1991 y García Yebra, 1994).

El texto sobre el que trabajaremos, *Les souhaits ridicules*, es un cuento escrito en versos rimados; por esto mismo describiremos tanto las especificidades de la traducción de literatura infantil como las de la traducción poética.

Si tomamos como referencia a García de Toro (2014), existen diferentes «factores que entran en juego en la traducción de la literatura para niños» (p.129), concepto que engloba los cuentos. Los resumiremos en torno a los siguientes puntos:

- La audiencia: la traducción infantil va dirigida a un público específico al cual se deben adecuar las estrategias y el lenguaje utilizados por el profesional. Es

recurrente, por ejemplo, el uso de neologismos como nombres de personas o conceptos atractivos e ingeniosos a los ojos de los niños y para los que tendremos que buscar un equivalente en la lengua meta.

- El objetivo de la traducción: los textos de este tipo tienen una función literaria pero también una pedagógica, por lo que en ocasiones el traductor debe intervenir el texto de diferentes formas, como por ejemplo cultural, ideológica o estilísticamente.
- Rasgos de la oralidad: si los textos van dirigidos a niños, pueden estar diseñados para entonarse en voz alta y utilizar recursos como las rimas, los neologismos o hasta las onomatopeyas. Por consiguiente, el traductor tiene poder encontrar una solución para estos procedimientos en el idioma meta.

Por sus versos rimados, la traducción de *Les souhaits ridicules* puede estudiarse igualmente como una traducción poética. La traducción en este caso debe pretender transmitir el sentido, la historia, el significado y la intención pedagógica que refleja el autor al crear el texto en forma de versos rimados para dotar de sonoridad y ritmo al texto (Martínez Ojeda, 2018).

Durante mucho tiempo distintos teóricos han debatido sobre si es posible traducir textos con fines poéticos y literarios o si, al contrario, esta simplemente se reduce a una reescritura, a una adaptación de la obra original, ya que esta comporta unas características particulares que no poseen otro tipo de textos (Molés Moreno, 2016). La traducción de la rima ha sido, de hecho, una de las cuestiones que más dificultad han supuesto a los traductólogos, quienes han desarrollado una gran variedad de opiniones sobre cómo representarla en el texto meta; incluso se ha llegado a valorar hasta qué punto la poesía es traducible o no. A pesar de la diversidad de opiniones entre autores, traductores y demás especialistas, somos de la opinión de que es importante mantener la rima siempre que se pueda, es decir, siempre que no dé lugar a errores semánticos.

Partimos, pues, de la base de que la traducción literaria forma parte de la traducción especializada y de que los cuentos rimados no se parecen al resto de cuentos ni en su origen (fruto de la tradición oral, es decir, con ritmo, musicalidad e incluso rima) ni en cuanto a objetivos (fundamentalmente pedagógicos, recreativos y estéticos). En efecto, todas las características tanto de la forma de los cuentos como de las cualidades estéticas de los versos rimados precisan no sólo una capacidad de análisis literario, sino también una capacidad creativa adecuada por parte del traductor. La creatividad es una herramienta que permite encontrar formas de transmitir las complejidades de un género literario y su forma en otra lengua.

Por todos estos motivos debemos considerar que, por tanto, los traductores, como profesionales, sirviéndose de variados recursos que cambiarán conforme a los rasgos de cada obra, tratarán de facilitar la correcta recepción del texto y hacer que cumpla el objetivo para el que el autor lo ha creado. Esta teoría se denomina teoría funcionalista (Huertas Abril, 2012).

En el caso de nuestros textos, los cuentos, consideramos apropiada la teoría funcionalista. No obstante, aunque que nos puede ayudar a poner la atención sobre cómo es el mensaje que recibe el público meta, *Les souhaits ridicules* posee una característica que no se conservaría si enfocamos la traducción únicamente desde la funcionalidad: los versos rimados.

Por ejemplo, son numerosas las ocasiones en las que el traductor de literatura infantil peca de intrusión en el texto porque, en el intento de tener siempre en cuenta la función de este de acuerdo con su público meta, termina recurriendo a un lenguaje demasiado simplificado o eludiendo ciertos aspectos del texto de origen (García de Toro, 2014). Los traductores deben ajustarse, en medida de lo posible, a las cualidades formales y emocionales de la obra original, por lo que solo deben iniciar su tarea si han estudiado previamente la estructura artística que estableció el autor al crear el original (Jandová, 2017).

Antes de comenzar la traducción conviene, por tanto, establecer una estrategia traductora, la cual nos ayudará a decidir el conjunto de técnicas que se emplearán ante un texto determinado y a solventar posibles problemas posteriores. Para poder adoptar la estrategia más adecuada en cada contexto y como paso previo a la traducción, es imperativo el trabajo de documentación. Gonzalo García y García Yebra (2005), reunieron coherentemente los siguientes pasos previos a la traducción de un texto literario:

- i. Recepción del texto y planificación del trabajo: consiste en determinar la procedencia del texto, valorar qué dificultades encontramos en él e incluso el tiempo que tomaría finalizar un encargo con las características que se presentan.
- ii. Documentación exhaustiva relativa a:
 - a. El contexto histórico-cultural
 - b. El contexto literario
 - c. Los aspectos lingüísticos (rasgos estilísticos y léxicos)

Una vez el profesional se ha documentado, debe decidirse entre la extranjerización o la domesticación de la obra. Mientras que la primera destaca las diferencias culturales y mostrará más rasgos de la obra original, la última se adaptará el texto a la lengua y cultura origen para facilitar la comprensión al lector meta (García de Toro, 2014). Aunque parezca teóricamente sencillo, los traductores siempre han debatido si es mejor «aproximar el texto al lector o el lector al texto». En conclusión, pensamos que la elección de una u otra estrategia será correcta, siempre y cuando se haya meditado previamente y se adecúe a la finalidad que se ha marcado para el texto meta.

A partir del establecimiento de la estrategia se comienzan a aplicar las distintas técnicas de traducción. Hurtado Albir (2001) habla de las siguientes: adaptación,

ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, comprensión lingüística, creación discursiva, descripción, elisión, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación. Es interesante señalar que todas ellas pueden utilizarse independientemente del tipo de estrategia que se siga, combinarse e incluso apoyarse en otros recursos como la creatividad del traductor a la que aludíamos antes.

A este respecto, es importante recordar que el componente creativo y la intuición del traductor deben estar respaldados por principios teóricos y documentales: no deben utilizarse de forma aleatoria o aislada, sino que deben combinarse con las técnicas adecuadas en cada caso para mantener la fidelidad al texto original no solo en términos de semántica, también en lo que respecta a las connotaciones y, por supuesto, a los significados (Jandová, 2017). Por poner un ejemplo, la elección del lenguaje de los personajes por parte del autor puede ayudar a marcar la pertenencia de este a una clase social en particular, es decir, implica connotaciones sociales; o algunos recursos estilísticos como las aliteraciones pueden presentar una complicación añadida a un texto que pretende reproducir los detalles en el texto meta. Debemos reparar para qué se encarga la traducción y si la finalidad de esta es ser transmitida por vía escrita u oral y, por tanto, si es fundamental mantener la musicalidad, la rima, los rasgos de oralidad, etc.

En casos como estos la solución más acertada para poder alcanzar un buen resultado de traducción es poner en común todo el conocimiento que tenga el traductor en su mano, incluso su propia experiencia e imaginación.

En definitiva, la tarea de la traducción literaria, y en concreto la traducción poética, no sigue un patrón idéntico en todos los casos, sino que está supeditada a una gran y constante toma de decisiones que esconden mucho trabajo de documentación y estudio detrás. En ellas, tal y como señala Huertas Abril (2012), se tiene que comprender que el traductor no trabaja como traductor únicamente, sino también como autor de un texto que recupera y refleja todas las características del original en una lengua y cultura diferentes, sin dejar de lado el contenido y la forma del texto origen.

5. Parte práctica

Como hemos visto en capítulos anteriores, el siglo XVII marca un antes y un después en cuanto al incremento en la creación de obras destinadas a un público infantil (ver apartado 2.1.). Así pues, podemos deducir que, si hasta entonces la literatura infantil no había tenido demasiado crédito, las traducciones de estas obras no se considerarían de vital importancia y tardarían años en aparecer.

En lo que respecta a las traducciones de los cuentos de Perrault al español, tal y como apunta Martens (2017a), estas se demoraron aún más en aparecer que en el resto de Europa: mientras que encontramos traducciones de estas obras a lenguas como el alemán

o el neerlandés en pleno siglo XVIII, no las encontraremos en español hasta comienzos del XIX, como explicaremos en el siguiente apartado.

Con el fin de llevar a cabo un análisis contrastivo de las traducciones de *Les souhaits ridicules*, consideramos que una diferencia temporal tan significativa podría influir y condicionar multitud de aspectos de los textos traducidos y explicar muchas de las diferencias evidentes, o no tanto, de los mismos.

En el siguiente apartado expondremos la metodología empleada para extraer los datos de los textos seleccionados para nuestra investigación, y posteriormente explicaremos los motivos por los que hemos decidido basar en ellos nuestro estudio.

5.1. Metodología de recopilación de datos

La metodología que hemos utilizado es precisa y tiene como objetivo analizar las diferencias y similitudes entre los tres textos. Para ello, hemos trabajado de manera secuenciada:

En primer lugar, hemos leído y analizado *Les souhaits ridicules* de Perrault (al que nos referiremos a partir de ahora como TO). Seguidamente, hemos leído y analizado las dos traducciones siguiendo el orden de publicación: primero, *Los deseos ridículos* de Coll i Vehí y después, *Los deseos ridículos* de Jöelle Eyheramonno y Emilio Pascual (de aquí en adelante TM1 y TM2, respectivamente).

Esto nos ha permitido extraer los rasgos que se repiten o difieren entre el TO y los dos TM. Asimismo, hemos clasificado toda esta información por categorías en relación con la forma, el fondo y el estilo textual.

Con el fin de facilitar la lectura y comprensión de este análisis, nos hemos servido de un código de colores y hemos asignado un color a cada característica, lo que nos permitirá diferenciar los rasgos de forma visual, rápida y en el mismo texto, lo que nos facilitará tener siempre en cuenta el contexto. El código de colores estará disponible en el apartado de «Anexos» (ver anexos I, II y III), y sigue el siguiente patrón:

- Fraseología: color amarillo.
- Ortotipografía: color azul.
- Léxico arcaico: color gris.
- Léxico coloquial: color naranja.
- Léxico literario: color rosa.
- Figuras retóricas: fuente roja (señalando cada tipo en un comentario).
- Moraleja: fuente azul.
- Rasgos de oralidad e intencionalidad pedagógica: color verde.

Cabe destacar que, aunque no se incluyan todos y cada uno de los apartados estudiados en el código mencionado anteriormente, estos sí se abordarán detalladamente en el análisis. Esto se debe a que ciertos aspectos pueden resultar más difíciles de representar mediante el sistema de colores, lo que podría dar lugar a confusiones.

Igualmente, durante el análisis ofreceremos algunos ejemplos, según su representatividad para ilustrar nuestras explicaciones; el resto de ejemplos aparecen señalados con su respectivo color en los anexos.

5.2. Textos meta

Tras haber presentado el TO anteriormente en el capítulo 4.2., pasaremos ahora a presentar las dos traducciones que hemos manejado.

5.2.1. *Los deseos ridículos*, Coll i Vehí (1862)

La incorporación a nuestro corpus de un texto traducido en 1862 no es aleatoria. Según Martens (2017a), a comienzos del siglo XVIII el francés era la lengua de poder en la mayoría de los ámbitos debido a la influencia de nuestro país vecino. Durante esos años, creaciones literarias que formaban parte de un género no muy valorado, como los cuentos de Perrault, comenzaron a suscitar interés y a traducirse con mayor asiduidad.

No obstante, podemos observar grandes diferencias entre las versiones nacidas durante este siglo (la mayoría publicadas en París); incluso muy poca uniformidad entre los títulos de algunos cuentos de la colección, ya que cada traductor seguía sus propias pautas a la hora de desarrollar su trabajo.

Por otro lado, dejando a un lado el contexto en el que se produjeron las traducciones de *Les contes de ma mère l'Oye* durante el siglo XVIII, podemos explicar que la traducción que vamos a tratar es importante por su autoría. Josep Coll i Vehí fue un filólogo afamado y un reconocido escritor catalán que dotó de celebridad a la obra y que añadió por primera vez su nombre como traductor junto al de Charles Perrault, cosa que los traductores anteriores no incluían una vez finalizada su tarea. Además, hay ciertos vestigios de que el trabajo de Coll i Vehí ha podido influir en el trabajo de otros profesionales de los siglos XVIII y XIX, como por ejemplo la versión de Teodoro Baró, de 1883 (Martens, 2017a).

5.2.2. *Los deseos ridículos*, Jöelle Eyheramonno y Emilio Pascual (1997)

Como escribe Hurtado Albir (1994), la traducción avanzó de forma considerable durante el siglo XX y se comenzaron a desarrollar numerosos estudios en torno a ella. No es extraño entonces que, al ganar prestigio la labor traductora, se perciba un incremento en el número de traducciones y, sobre todo, de ediciones de las mismas en el territorio español (sobre todo en Madrid y Barcelona).

Dentro de este contexto de intensificación de la actividad traductora, hemos elegido esta traducción de 1997 por presentar una distancia temporal de

tres siglos con respecto al TO y de más de uno con el TM1, presentado anteriormente.

A continuación, procederemos a analizar de manera más pormenorizada los rasgos que presentan tanto el TO como los dos TM seleccionados.

5.3. Análisis contrastivo de los TM

De aquí en adelante, recopilaremos los datos más sustanciales de ambas traducciones, atendiendo a la forma, al fondo y al estilo, y los analizaremos, siempre teniendo como referencia y punto de partida el TO de Perrault.

5.3.1. Forma

La forma de un texto es un asunto en el que el autor en el que el autor puede recurrir tanto al uso de técnicas previamente empleadas como a su propia imaginación y originalidad para lograr mejorar la disposición y el formato del argumento.

Dentro de la forma, podemos apreciar cambios que afectan a la traductibilidad del texto, entre los que sobresalen:

5.3.1.1. Estructura de los versos rimados

Para comenzar, *Les souhaits ridicules* es un cuento condicionado por su configuración, ya que esta se erige sobre versos que riman entre sí. Las rimas presentes son muy ricas y variadas: el autor combina rimas denominadas *plates* (AABB), *croisées* (ABAB) y *embrasées* (ABBA)³. Este juego de sonidos dota de gran musicalidad al cuento y demuestra que el autor pretendía mantener la atención del público. Esta característica intensificará la dificultad de la tarea de los traductores, puesto que, como es obvio, la rima cambia inevitablemente de un idioma a otro.

El TO cuenta con estrofas que han sido organizadas en base al contenido narrativo del poema, correspondiendo así cada estrofa o conjunto de ellas a una parte argumental del cuento. La estructura rítmica no es fija e inamovible, sino que la separación o subdivisión de estas se basa en dos aspectos: por un lado, la trama y por otro la posibilidad de rimar los versos que las conforman. Dicho de

³ En este trabajo no nos detendremos a estudiar en profundidad la métrica y la rima de los poemas en francés, puesto que nuestro objetivo principal es comparar las traducciones en español.

otro modo, el orden de versos puede verse ligeramente alterado con el objetivo de mantener la rima, siempre que no se altere el hilo argumental.

La segmentación por estrofas también se da en los TM, pero el patrón que siguen es diferente en cada una de ellas:

- En el TM1 las estrofas se dividen durante toda la narración, salvo alguna excepción puntual, en cuartetos octosílabos con forma ABBA, es decir, en redondillas. Podemos considerarla mucho más uniforme y espaciada, pero, al mismo tiempo, podemos advertir que la repartición no tiene demasiado que ver con la sucesión de eventos, sino más con la parte poética.
- Por otra parte, en el TM2, vemos una división que reproduce de forma mucho más similar el sistema del cuento original, con una estructuración mucho más condensada y estrofas más largas que consiguen separar introducción, nudo, desenlace, y diferenciar escenarios y momentos álgidos de la trama. El número de versos por estrofa se ajusta, en este sentido, mucho más a la organización argumental. Esta versión se caracteriza por sus versos, combinación de endecasílabos y heptasílabos, que conforman una silva.

Estas formas poéticas utilizadas por los traductores de *Les souhaits ridicules* son muy flexibles, por lo que entendemos que fueron adoptadas con el objetivo de facilitar la creación de la musicalidad, de nuevo origen al ser en otra lengua, que busca comunicar un cuento recuperado de la tradición oral.

5.3.1.2. Sintaxis y fraseología

La sintaxis del francés y del español, a pesar de ser las dos lenguas de origen romance, presenta diferencias evidentes. Además, entre nuestros textos existe una gran brecha temporal, lo que conlleva inevitables cambios de estilo y léxico en cada una de las versiones traducidas.

En lo que respecta a las estructuras sintácticas, la obra original sigue las convenciones del francés moderno, propio de su época. Dejando aparte rasgos como que esta lengua evita el uso del subjuntivo y emplea el pretérito imperfecto de indicativo, la cuidada elaboración de las oraciones, la copiosa aparición de conjunciones copulativas o la multitud de oraciones subordinadas, la lengua sigue, en líneas generales un orden sujeto-verbo-complementos sin alteraciones.

- En el TM1 se trata de retratar en gran medida la sintaxis del original. Por ejemplo, en la primera frase de la obra, «si menos discreta fueras» (« si vous étiez moins raisonnable ») podemos observar una clara anteposición del adjetivo al verbo. El mantenimiento de este mecanismo es habitual a lo largo de todo el texto y hace que el lector se acerque mucho más al texto origen: el lenguaje que ha adoptado el traductor está alterado, no se corresponde a lo que

se concibe como natural en español (aunque resultase menos desacorde poéticamente en el siglo XIX que en la actualidad).

- En cambio, en el TM2 se evidencia una intención opuesta: ajustar el texto meta a un lenguaje más comprensible para un lector del siglo XX, respetando en la mayoría de los casos la forma lógica de las construcciones del español literario y distanciando el resultado del modelo de lengua francesa. Como ejemplos, podemos acudir a los versos de la moraleja « Bien est donc vrai qu'aux hommes misérables,/ aveugles, imprudents, inquiets, variables,/ pas n'appartient de faire des souhaits,/ et que peu d'entre eux sont capables/ de bien user dons que le Ciel leur a faits ».

En resumen, podemos decir que los traductores, en los dos casos, han valorado si imitar en mayor o en menor medida el lenguaje del siglo XVII, optando por distintas reestructuraciones gramaticales, que no siguen un patrón considerado como convencional en el español actual (la traducción de « la peur que le bonhomme en eut » como «al verle dió el hombre un brinco» o «mal podría pintar todo el canguelo que al buen hombre le entró»), y también por ciertos verbos de carácter más arcaico o más en desuso en la actualidad (por ejemplo, el verbo «proferir» o «labrar»).

En el TM1 vemos una mayor alteración del orden sintáctico y un número mayor de arcaísmos que en el TM2. Esto también se debe a que el lenguaje de esta última se aproxima más al contemporáneo. Por ejemplo, en el TM1 encontramos «en tan solemne ocasión,/Manola, bien me petara/ como cosa de una vara/ de picante salchichón», mientras que en el TM2 esta misma estrofa se traduce como «bebió, y ante aquel fuego delicioso,/ saboreando a sus anchas el reposo,/ se apoyó en el respaldo de la silla,/ y dijo: con rescoldo tan hermoso,/ ¡qué bien vendría un ana de morcilla!».

En cuanto al empleo de formas verbales, podemos ver que en el original predomina el uso del pasado (como referencia del narrador a la época ficticia en la que se desarrolla la historia) y, en ocasiones, del presente (generalmente en los momentos de diálogo entre los personajes). Estos rasgos se conservan en ambas traducciones: localizamos un gran número de verbos en pasado en el TM1 («salió», «cargaba») y en el TM2 («hallaba», «volvió»); también en presente («vamos» o «entran» en el TM1 y «prometo» o «cuenta» en el TM2).

En cuanto a los diálogos, estos se respetan de forma bastante rigurosa en las traducciones, pues dotan de realismo al relato y fomentan la implicación de los lectores en las decisiones de los personajes. En ellos también llama la atención el uso del imperativo, sobre todo en la primera parte, para retratar a Júpiter como ser superior y con poder frente al resto de mortales del cuento, y del subjuntivo. En el TM1 encontramos imperativos como «has de oír» y subjuntivos como «consultemos»; en el TM2, imperativos como «examinemos» y subjuntivos como «queramos».

En el plano fraseológico, los tres textos emplean expresiones idiomáticas, lo que deja constancia, por un lado, de que el texto proviene de un origen oral, y,

por otro, de que, aunque se dé en un contexto literario, utiliza un registro que pretende plasmar la coloquialidad. Las expresiones idiomáticas, además, podrían haber contribuido a que las personas que transmitían los cuentos las memorizaran más fácilmente; también fomentaban el aprendizaje de los receptores, los niños, gracias a estas locuciones que les resultaban familiares.

La fraseología supone dos dificultades añadidas: interpretar cada una dentro de su contexto y hallar una expresión que reproduzca todos los matices de esta, incluidos los que acabamos de mencionar.

En el TO, encontramos algunas expresiones idiomáticas muy claras y representativas, entre las que destacan: «consultons notre chevet» y «attendez-moi sous l'orme».

En lo que respecta a la primera, esta ha sido traducida en ambas ocasiones como «consultar (algo) con la almohada». Esta traducción funciona de forma correcta en las dos lenguas porque el significado se adapta totalmente al que pretende dar Perrault en el TO y existe una equivalencia prácticamente literal (únicamente se diferencia «chevet», el cabecero de la cama, de «almohada» en las versiones en español).

La segunda de estas expresiones idiomáticas se popularizó en la misma época en la que surgió el cuento y tomó dos vertientes: la primera, esperar largo tiempo algo que va a tardar demasiado («esperar sentado»), y la segunda, hacer referencia a una promesa en la que no se debe creer.

En el TM1, esta expresión se suprimió, no sin antes compensarse con otros dichos populares en diferentes partes de la trama como «tomar el rábano por las hojas», «echar margaritas a los cerdos» o «en boca cerrada no entran moscas», entre otras. El uso de estas construcciones influencia el resultado de la traducción, ya que hace que, aunque no aparezcan ubicadas en el mismo lugar en el que están en el original, se siga manteniendo el uso de unidades fraseológicas en otras partes, alterando la forma del texto si lo comparamos con el TO.

Por otro lado, en el TM2, esta misma expresión sí que se traduce como «espérame sentado», la cual nos muestra que los traductores han comprendido de una forma diferente el significado del TO.

Por último, pero no menos importante, además de los ejemplos previamente señalados, queremos destacar la importancia de otra unidad fraseológica que da comienzo a las tres versiones del relato: «il était une fois (un pauvre Bûcheron)». Esta fórmula es típica de los cuentos de hadas y constituye un vestigio de la tradición oral que traslada al lector a un tiempo pasado y lejano, y contribuye a que la historia se siga percibiendo como imaginaria y educativa, sobre todo en el caso de los niños. Esta expresión se ha traducido como «Érase (un buen leñador)» en el TM1 y como «Érase una vez (un pobre leñador)» en el TM2. La diferencia entre ellas es mínima y depende del autor y del nivel de adaptación de la traducción.

5.3.1.3. Ortotipografía

La ortografía y la ortotipografía de *Les souhaits ridicules* y sus traducciones también ha atraído nuestra atención, ya que vemos algunos casos en los que la escritura no sigue las normas ni de la lengua francesa ni de la española.

En primer lugar, el uso de mayúsculas se encuentra alterado. En el TO estas se utilizan de manera apropiada para señalar los nombres propios de personajes («Jupiter», «Blaise», «Fanchon») o de conceptos específicos («Ciel», «Achéron», «Dieu»). Sin embargo, se utilizan de forma excepcional para enfatizar algunos conceptos y dotarlos de mayor importancia en versos específicos («Bûcheron» para acentuar el carácter humilde de la profesión del protagonista, «Boudin» para enfatizar el deseo caprichoso, absurdo y precipitado, «Tonnerre» para enfatizar el ruido del trueno al que hace alusión el concepto, y «Empire» o «Potentat» para destacar lo que podrían haber conseguido o sido los protagonistas si hubieran formulado los deseos con premeditación).

En lo que respecta a lo que sucede en los dos TM, encontramos dos palabras en mayúscula, aparte de los nombres propios de los tres personajes: «Señor», en referencia a Júpiter, y «Dios», como nombre propio antonomástico (RAE, 2023). Además, en el TM1 solo encontramos como reseñable el hecho de que «Tonante» también se escriba en mayúsculas, palabra que, según la RAE (2023), significa «que truena», «especialmente referido al dios Júpiter». En el TM2, encontramos mayúsculas en «Aqueronte», el río que conducía a los infiernos, de acuerdo con la mitología griega (Perrault, 2010).

5.3.2. Fondo

El fondo de los cuentos de hadas es común: se rigen por la cuestión didáctica, los valores y las enseñanzas que muestran al lector. Una vez leída y comprendida la historia de *Les souhaits ridicules*, sabemos que el texto persigue esa intención moralizadora que se inaugura en el siglo XVII. No obstante, nos preguntamos qué sucede con el resto de características.

5.3.2.1. Argumento y moraleja

El argumento de esta obra no se aleja del patrón formal introducción-nudo-desenlace y tampoco modifica su fondo. Este comparte temáticas universales, y su organización cronológica carece de saltos y variaciones, por lo que no suele enfrentar al lector a cambios inesperados, se mantiene simple y lineal.

El tema principal de *Les souhaits ridicules* aborda cómo una avaricia desmesurada puede tener graves consecuencias si se adueña de nuestros comportamientos. Los temas secundarios oscilan entre la modestia, la humildad,

la importancia de ser agradecido o incluso la fugacidad de los éxitos que se consiguen rápidamente.

También es muy importante destacar la sátira, que se utiliza como medio de crítica en este cuento, Podemos ver, a modo de ejemplo, cómo la mala decisión del marido conlleva que a la mujer le crezca la nariz, por lo que se explica la gravedad de la mala toma de decisiones a la vez que se ridiculiza una acción o, en este caso, al personaje que sufre las consecuencias. Este suceso se reproduce, y con las mismas connotaciones satíricas, en ambos TM.

En cuanto a la moraleja, esta es la forma explícita del tema en todas las versiones, y por ende todos los autores le dedican varios versos. Igualmente, esta explicitud refuerza la idea de finalidad pedagógica y facilita, en especial a un potencial lector infantil, la recepción forzosa y clara de la moralidad que subyace del relato. La moraleja aparece igualmente explícita en los dos TM.

5.3.2.2. Personajes

Por otro lado, es muy común que los personajes de una obra literaria, y más si el objetivo de esta es pedagógico y moralizador, transmitan cualidades a partir de las características de su forma de actuar, las profesiones que desempeñan e incluso a través de algo que puede parecer fruto de una elección aleatoria, como sus nombres. En el caso de *Les souhaits ridicules*, encontramos tres personajes: Jupiter (Júpiter), Blaise (Blas) y Fanchon.

Comenzando con Júpiter, este representa la encarnación de los poderes mágicos de los que carece el resto de personajes por ser seres humanos al uso. También es una figura que puede percibirse como una tentación, ya que simboliza el alcance rápido y sin esfuerzos de éxito y riquezas. Al encarnar Júpiter el poder sobrenatural y absoluto, debido a su condición de dios, el relato adquiere un carácter inverosímil. Este rasgo es muy importante en términos de literatura infantil ya que, aunque el texto en su origen estaba destinado a todos los públicos, contribuye especialmente a que los niños mantengan una perspectiva realista y comprendan que el cuento es ficticio, que no puede suceder, y que lo que pueden aplicar verdaderamente en la realidad es la enseñanza moral. En este aspecto, el sentido se transmite de igual forma en los TM, ya que aparece representado el mismo personaje y con las mismas características.

Por otro lado, como señala Adrada Rafael (2011), los autores que emplean nombres propios en sus obras eligen habitualmente cada antropónimo en base a los significados y matices que este puede transmitir, semántica o socialmente.

Por esta razón, comentaremos qué relación existe entre la elección de los nombres propios de los personajes en las traducciones y el interés en emplear estos y no otros según el contexto de las mismas, es decir, comprobaremos si todas las connotaciones que el autor quería transmitir en su TO se respetan de forma intacta en los TM.

En primer lugar, el nombre del leñador al que se le aparece Júpiter, Blas, se ha asociado histórica y onomásticamente con comportamientos irreflexivos e ilógicos (Mercier y Daco. 1999), es decir, es símbolo de necedad o tozudez. En este sentido, podemos afirmar que el personaje recrea completamente los comportamientos que sugiere su nombre, tanto en el TO como en los dos TM (donde se ha empleado Blas, el mismo nombre en su forma española, como equivalente), ya que el personaje se autopercibe como poseedor de la verdad, aunque en realidad las acciones que realiza se llevarán a cabo por terquedad y de forma poco meditada.

Si prestamos atención al TO, Charles Perrault llama a la mujer Fanchon, diminutivo, generalmente cariñoso, del nombre Françoise (Dauzat y Morlet, 1989). La traducción de este nombre en español sería «Francisca», pero dentro del diálogo en el que Blas se dirige a su mujer, apreciamos una connotación afectiva, ya sea real o irónica, por el uso de un hipocorístico.

Más allá del nombre que han elegido los traductores de los TM, no se ha omitido el hipocorístico: ambos se han inclinado por conservar el sufijo diminutivo «-ita», para mantener el detalle del afecto entre los protagonistas.

En cuanto a las dos propuestas finales de traducción para el nombre de la mujer del leñador, en el TM1 aparece el nombre «Paquita», mientras que en el TM2 la propuesta fue «Manolita». Estos nombres escogidos por los traductores provienen de «Paca» y «Manuela», frecuentes en el contexto antroponímico español de los siglos XIX y XX (Faure Sabater, 2012). Teniendo en cuenta que el nombre Francisca suele relacionarse con «la rectitud y el rigor» (Mercier y Daco, 1999), también observamos que el personaje representa durante la trama las cualidades que se le atribuyen a su nombre, ya que es la que, al contrario que Blas, intenta reflexionar ante la toma de decisiones y actuar con sosiego.

5.3.2.3. Léxico

Examinando *Les souhaits ridicules*, consideramos que era muy probable encontrar referencias que aludieran a la época en la que esta se produjo (las cuales nos sirven como contextualización histórica) y también lenguaje específico orientado a un público infantil, ya que estos comenzaban a ser considerados lectores meta durante el siglo XVII.

A pesar de no incluir aquí todos los términos que nos han parecido relevantes (ver «Anexos I, II y III»), consideramos que los siguientes son de gran interés:

- « Falourde »: el diccionario Larousse (2023) nos indica que este término proviene del francés antiguo « vallourde ». Esta palabra se habría visto influenciada por «fagot», un conjunto de maderas o ramas de pequeño tamaño. En las traducciones, este término se reduce a «leña» en el TM1 y se traduce

como «haz de leña» en el TM2. En resumen, es un sinónimo arcaico de la palabra «fagot» y en este caso los traductores han decidido simplificarlo. En el caso de este arcaísmo, podemos ver cómo la traducción ha alterado parcialmente el sentido, ya que en los dos TM sabemos que «falourde» hace referencia a la leña como material, pero la connotación de la cantidad de esta se pierde en el TM1, mientras que en el TM2 es mucho más específica.

- «Bavolet»: definido como «coiffe de paysanne francée derrière et couvrant la nuque», por el mismo diccionario previamente consultado, que añade, además, que proviene «de bas et ancien français *volet*, sorte de voile». Este término se refiere a una cofia con un volante que tapaba la nuca y que se llevaba en la cabeza, en definitiva, una prenda femenina típicamente utilizada durante la época en la que nació este relato. Este término lo vemos traducido como «diadema» en el TM1, pero este concepto no implica necesariamente la presencia de los volantes mencionados. Por otro lado, en el TM2, los traductores optaron por utilizar «tocado», ya que carece de traducción exacta en español, y añadir una nota al final de la traducción para indicar las peculiaridades propias de este accesorio. En lo que respecta al sentido, este cambia, como en el caso anterior, al no trasladar todas las connotaciones que la palabra del TO transmite: sabemos que «bavolet» hace referencia a una prenda para mujeres campesinas, mientras que «diadema» o «tocado» no sugieren especialmente que el accesorio pertenezca a esta clase social.
- «Écus»: en este caso la definición que nos da Larousse (2023) es la de una palabra arcaica que hace referencia a «monnaie, argent, richesse», es decir, a los escudos, la moneda francesa en aquella época. Mientras que en el TM1 este término se pierde a causa de una reformulación, en el TM2 se mantiene como «escudos», dejando un vestigio que ayuda a situar al lector de la traducción en una época muy alejada de la del surgimiento del texto.

A pesar de haber realizado un examen exhaustivo del vocabulario utilizado en toda la obra, no encontramos evidencias de un lenguaje dirigido específicamente a un público infantil. Por lo tanto, podemos concluir que la obra no incluye vocabulario distintivo para niños y esto corrobora, como habíamos señalado anteriormente (ver apartado 2.1.), que iba orientada a diferentes rangos de edad.

5.3.3. Estilo

Al hablar de escritura, encontramos tantos estilos como autores, ya que cada uno posee su propia voz, vive circunstancias particulares y se expresa de forma diferente. Es por esto mismo por lo que la traducción es un desafío en términos estilísticos, ya que recurrir a una traducción literal no siempre es posible ni correcto.

Son numerosas las ocasiones en las que el traductor debe modificar el texto traducido en busca de que este transmita la información con la misma intencionalidad y expresividad que en el original.

Para ver las diferencias que puede haber con respecto al estilo del TO y de los TM, tenemos que tratar el registro, las figuras retóricas y la voz narrativa, que vendrá determinada en gran medida por la función que se espera al crear el texto.

En cuanto al estilo de *Les souhaits ridicules* y el de sus traducciones, comentaremos los siguientes apartados que, a nuestro entender, son los más relevantes:

5.3.3.1. Registro

El registro depende de la situación comunicativa y se puede determinar por diversos factores, entre los que encontramos el vocabulario y las estructuras oracionales utilizadas.

El registro de *Les souhaits ridicules* se encuentra en un punto intermedio entre la formalidad y la informalidad, lo que produce un impacto en las traducciones.

Por una parte, algunos de los rasgos que incrementan relativamente el grado de formalidad en la obra y que consiguen lograr una expresión mucho más cuidada serían:

- El léxico y las expresiones de carácter literario, como el verbo « songer », el adjetivo « prompte » o la locución « dire sans fard », sobre todo centradas en la parte del narrador. Este tipo de expresiones destacan más en el TM1, porque el lenguaje que utiliza es mucho más rebuscado y poético que el del TM2. Por ejemplo, en el TM1 observamos expresiones como «y a su mujer contó el lance desde la cruz hasta la fecha», mucho más poética que «y allí, punto por punto/ le cuenta con detalles el asunto».
- La riqueza de vocabulario, y los arcaísmos como « falourde » o « bavolet » señalados anteriormente, son palabras que, debido a su impacto estilístico, sugieren formalidad y remiten a una época con características concretas. Además, en términos de público meta, podemos considerar que este tipo de lenguaje presentaría un reto exclusivo para estos lectores de menor edad. En este caso, el TM1 utiliza más vocabulario coloquial para compensar el bajo uso de arcaísmos, mientras que el TM2 respeta algunos de los que aparecen en el original. En el TO encontramos « qui las de sa pénible vie » traducido como «que de vivir molido» en el TM1, mucho más coloquial que la opción del TM2: «tan harto de la vida que llevaba».
- Los tiempos verbales propios de la narración y estructuras sintácticas complejas: en el TO localizamos verbos en « passé simple », multitud de

oraciones copulativas o subordinadas introducidas por *que* o *qui*, inversiones sujeto-verbo que enfatizan la poeticidad (« disait-elle », « faut-il ») sintagmas copulados: nominales (« la force et l'effet »), adjetivales (« tendre et sérieuse ») o preposicionales (« d'être reine et d'être laide »). En el TM1, muchos de los verbos toman formas que actualmente consideraríamos muy poéticas o incluso arcaicas como «has de oír». Sin embargo, ambas versiones coinciden en el uso generalizado del pretérito perfecto simple y en la alteración del orden en algunas oraciones.

Por otro lado, en este texto se encuentran presentes otros aspectos que nos muestran un registro más informal, que derivan en su mayoría del origen oral del subgénero del cuento. Estos aspectos son:

- Los diálogos, que definen esta obra en particular, nos acercan como lectores a las conversaciones privadas de los personajes, a sus particulares formas de hablar y de ver la problemática que se expone. En definitiva, dotan de fluidez a la trama de la obra. Estos se mantienen de forma prácticamente inamovible tanto en el TM1 como en el TM2. Para citar uno de los múltiples casos que hay a lo largo de la obra, retomaremos la parte de la trama en la que Blas discute con su mujer si sus decisiones han sido acertadas o no, que se repite en el mismo lugar de la trama, e intercala en los tres textos partes narradas y partes dialogadas.
- El uso de léxico de carácter más coloquial y expresiones idiomáticas. Estos rasgos no implican la pertenencia de los personajes a una clase social baja, puesto que las puede utilizar cualquier persona, pero en este contexto nos acercan a los protagonistas y, combinados con la sátira, pueden ayudar a resaltar las contradicciones y la falta de acuerdo existente en la trama. En el TM1 localizamos, entre otros, «patán» como la traducción de « gai bûcheron » o « viendrait bien à propos » como la de «me petara» . Por otro lado, en el TM2 tenemos «canguelo» como « la peur » o inclusive «parienta» como « menagère ». En lo que respecta a las expresiones coloquiales, podemos remitir a la fraseología que hemos señalado anteriormente (ver apartado 5.1.2).

Además de estos rasgos previamente mencionados, cabe destacar el uso del tuteo y del voseo: aunque, como hemos visto, el registro del texto no es excesivamente formal, en el caso del francés, y también del siglo XVII, se exige guardar unos ciertos niveles de cortesía y respeto, impuestos culturalmente. El único caso en el que las tres versiones coinciden en el empleo del voseo es en el caso del narrador, para mantenerlo aislado de la trama y los personajes.

De hecho, en el TO se utiliza el voseo cuando el leñador se dirige a un dios, como señal de respeto, ya que se le considera superior y, por el contrario, se utiliza el tuteo entre iguales y personas entre las que existe una relación más

estrecha, como en este caso el matrimonio. En el TM1 se mantiene el voseo para destacar la situación de jerarquía social y el tuteo para representar la cercanía, mientras que en el TM2 los traductores adoptan el tuteo en los dos casos.

En definitiva, el voseo y el tuteo se emplean en función de lo característico del lenguaje en cada época y también de la actitud que adopte el traductor, si la de acercar el TO al lector de la época a la que se traduce o viceversa.

5.3.3.2. Figuras retóricas

El empleo de figuras retóricas ayuda a crear belleza y transmitir sentimientos o emociones de una forma más cercana con el lector. Entre las más empleadas, tanto en el TO como en ambos TM, encontramos anáforas, catáforas, antítesis, personificaciones, hipérbatos, comparaciones, enumeraciones, encabalgamientos, etc. (ver «Anexos I, II y III»).

En el TO encontramos anáforas como «vois ce qui peut te rendre heureux,/ vois ce qui peut te satisfaire», traducidas en el TM1 como «desea, y los tres primeros/ deseos que más le plazcan» y en el TM2 como «mira bien lo que va a hacerte dichoso,/ mira bien lo que va a satisfacerte». En las tres versiones encontramos una repetición de palabras o de un patrón sintáctico. También tenemos, como ejemplo, personificaciones como «Un Boudin fort long, qui partant/ d'un des coins de la cheminée,/ s'approchait d'elle en serpentant», traducida como «ve acercarse serpenteando/ un salchichón reverente» en el TM1 o como «vio una larga morcilla que, saliendo/ de una esquina junto a la chimenea,/ se aproximaba a ella serpenteando» en el TM2.

También es importante destacar las exclamaciones (eufonías) y preguntas (retóricas o no), presentes en la versión original del texto y conservados en las traducciones, lo cual, además de otorgar un carácter fluido, expresivo y enérgico a estas narraciones, ayudan al lector a integrarse en la trama y participar de cerca en las conversaciones y reflexiones de los personajes que conducen, en última instancia, a la moralidad. Podemos ver casos de estas eufonías en «pour faire un tel souhait, il faut être bien bœuf !», traducida como «¡So cuadrúpedo!» en el TM1 y como «¡Se necesita ser una animal/ para poder tener deseo tal!» en el TM2; y también de preguntas retóricas como «est-ce alors du boudin qu'il faut que l'on désire?», en el TM1 como «¿con salchichones te vienes?» y en el TM2 como «¿no tienes cosas más interesante/ que desear morcilla?».

El cuento en sí podría considerarse en su forma íntegra como una metáfora, por su moraleja. En él tendríamos un término real y un término imagen, la morcilla y la representación del poder al alcance de la mano, del cual los personajes hacen un uso no beneficioso. Esta metáfora se da igualmente en el TM1 y el TM2.

5.3.3.3. Voz narrativa

La historia cuenta con un narrador omnisciente. Esta figura es de gran relevancia, ya que se encargará de destacar todos los rasgos que el autor quiera destacar. En este caso, al ser omnisciente, no se encuentra presente ni es partícipe del relato, pero tiene la capacidad de compartir en todo momento qué sucede y, asimismo, dar detalles específicos de la personalidad e ideas de los personajes.

Aún desde la distancia de un narrador de este tipo, las tres versiones se encargan de acercar al lector a los protagonistas, a integrarlos gracias a un lenguaje familiar, fácilmente comprensible para cualquier público y gracias a los diálogos, una forma muy dinámica y expresiva de narrar una historia.

5.4. Consideraciones finales

Retomando nuestro objetivo, analizar las traducciones a partir de sus rasgos más característicos, podemos afirmar que, aunque *a priori* estas parezcan textos organizados de formas totalmente opuestas, guardan también muchas similitudes. Además, la metodología del código de colores sobre el mismo texto nos ha facilitado esta detección de similitudes y diferencias y, además, nos ha permitido compararlas de forma más cómoda.

Gracias a este análisis práctico de los TM y su comparación con el TO podemos entender muchas de las decisiones traductológicas que ha tomado cada profesional, como por ejemplo mantener en ambas una mezcla entre el lenguaje poético y literario junto al lenguaje coloquial.

En primer lugar, el rasgo que se mantiene más inalterado en ambas traducciones es el fondo. Esto engloba el contenido, mensaje principal e ideas subyacentes del texto, al igual que la intención moral y pedagógica, intención presente en la recopilación por escrito de este cuento. Por otro lado, es natural que la forma y el estilo del texto fluctúen en mayor medida, ya que dependen del autor y de la época y, obviamente, obedecen a las normas de la lengua a la que se traduce, por lo que no podrán seguir el patrón que establece el francés.

En definitiva, y considerando la perspectiva comunicativa que impera en la actualidad, opinamos que el TM2 se ajusta mucho más a nuestra época. Esto se debe no solo a su cercanía temporal con nuestro siglo, sino también a la conciliación de la fidelidad (en cuanto a la preservación simultánea de una estructura melodiosa y sencilla y un lenguaje que combina de forma más equilibrada que el TM1 la cadencia y cantidad de arcaísmos y de coloquialismos presentes en el TO) y de su función (ya que consigue que la traducción ayude a que el texto cumpla el objetivo que perseguía en su versión original pero esta vez frente a un público meta).

6. Conclusiones

A modo de conclusión de este trabajo, podemos afirmar que este estudio nos ha revelado interesantes similitudes y diferencias entre las traducciones, tan distanciadas en el tiempo, de nuestro corpus. Además, la metodología que hemos seguido nos ha permitido alcanzar los objetivos que habíamos señalado al inicio de nuestro estudio y observar de cerca la evolución de la traducción aplicada en concreto a *Les souhaits ridicules*.

En primer lugar, el factor diacrónico que separa los textos de nuestro corpus de trabajo favorece que la forma de traducir sea desigual. Estas diferencias son fruto de las circunstancias, el contexto social y la relevancia de un subgénero como el cuento para el público de cada época, lo que influiría de forma directa en cómo de esencial era la traducción de los mismos.

Este análisis contrastivo diacrónico nos ha permitido observar las distintas tendencias traductológicas predominantes en cada época y cómo estas dan lugar a ciertos cambios en la forma, el fondo y el estilo de cada versión del cuento.

En cuanto a las características formales que presenta cada TM, podemos alegar que el traductor del TM1 recurre principalmente a la estrategia de extranjerización del TO y los traductores del TM2, por su parte, a la domesticación. En otras palabras, Coll i Vehí se ciñe mucho más a la autenticidad del original e intenta preservar sus rasgos característicos y mantener una mayor fidelidad al lenguaje y al idiomatismo del TO, intentando incluso dejar retratado el estilo de Charles Perrault en su trabajo. Por su parte, Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual centran su atención en cómo orientar los elementos y la forma al lenguaje español del siglo XX y al público meta de este mismo periodo.

A pesar de haber localizado la estrategia predominante en cada TM, hemos advertido que estos profesionales no se limitan a ella únicamente a la hora de traducir, ya que la traducción de literatura conlleva una reflexión que implica la valoración simultánea de rasgos objetivos y subjetivos del texto. Esta reflexión, prescindible en el proceso de traducción de otro tipo de textos, trata sobre cómo afectan e influyen en la traducción la forma de expresión de cada autor y la creatividad, siendo esta última una cualidad intrínseca a toda creación literaria. De esta manera, el traductor da lugar al empleo flexible de técnicas que no siguen rigurosamente la estrategia que ha adoptado, siempre y cuando estas estén meditadas y justificadas. En nuestros textos, el TM1 puede adoptar técnicas que sean más propias de la domesticación y el TM2 podría servirse de técnicas más idóneas para la extranjerización de un texto.

Esta observación permite justificar que muchos aspectos, a simple vista contradictorios respecto a la estrategia que predomina en cada traducción, se rijan por el objetivo de mantener la rima presente en el cuento de Perrault. La combinación de estrategias traductorales aparentemente antagonistas y la obtención de un resultado exitoso demuestra que la traducción de literatura no sigue patrones fijos y simples, sino que estos se adaptan a los rasgos y valores que se pretenden transmitir y destacar en cada obra.

Por otro lado, no hemos apreciado que la divergencia de técnicas de traducción y las diferencias formales entre los TM hayan condicionado o repercutido enormemente en el fondo del mismo. El fondo del cuento engloba la historia, la moraleja, los personajes (sus comportamientos y las connotaciones que sugieren) y los rasgos particulares de la época (en cuanto a léxico, fundamentalmente). En esta línea, podemos considerar que el sentido y la intencionalidad del texto se conservan en ambas versiones: se respeta el propósito pedagógico e instructivo, aun existiendo en ellas alguna que otra modificación (normalmente compensada en otras partes del cuento), y el mensaje y la moralidad se transmiten con la misma efectividad en los TM.

En cuanto al estilo, este es completamente distinto entre los dos TM analizados. Sostenemos, tal y como ya señalamos al hablar de los problemas de la traducción literaria, que el estilo se ve condicionado por el idioma en el que se escribe o se reformula un texto, por el autor que lleva a cabo esta tarea e, igualmente, por el momento y contexto en que se da esa creación o reformulación. En él vemos presentes rasgos de formalidad y también de informalidad, que vienen dados por el recurso a ambas estrategias de traducción.

Los traductores han creado y ajustado su propio estilo a las convenciones de cada época, ayudándose de su experiencia y de su creatividad, y apoyándose en el TO. Podríamos decir que, estilísticamente, los TM tratan de mantener matices de la época del TO, independientemente de en qué año se produzca la traducción, al mismo tiempo que tratan de crear una conexión con la época en la que se realiza cada una de las versiones, para mantener el lenguaje de cada período y no perder los rasgos de oralidad que definen el cuento.

En lo referente a las particularidades del lenguaje empleado en el TO y en sus traducciones, este se caracteriza por el uso de un léxico cuidado, de carácter literario, por la presencia de arcaísmos y por el uso reiterado y frecuente de figuras retóricas. El mantenimiento de estos rasgos en las traducciones refuta, por un lado, que esté adaptado de forma exclusiva a un público infantil y, por otro, confirma que tanto el autor de la obra como sus traductores han querido dejar reflejado el vocabulario o las expresiones que puedan trasladar a cualquier lector del texto en la época en la que cada uno de ellos fue escrito.

El presente trabajo ha contribuido a afianzar la idea de que cada traducción literaria es un desafío traductológico en el que no existe una única solución válida. Asimismo, podemos asegurar que la traducción de cuentos, a pesar de haber sido subestimada durante mucho tiempo, implica el mantenimiento de rasgos muy específicos, como la oralidad, y para lo que se emplea una combinación de técnicas que pueden resultar dispares en primera instancia, ya que incluyen desde técnicas de traducción propiamente dichas hasta las habilidades imaginativas y la maestría del traductor en su campo de trabajo, siempre teniendo en cuenta la documentación y contextualización previa sobre el autor del TO.

De este modo, apoyamos la idea que defiende en su trabajo Cuesta Peláez (2021) de que estos autores, en cada caso, han realizado una correcta traducción, ya que el texto conserva su sentido y, al mismo tiempo, se acerca al potencial lector de cada época en la que se da la traducción.

Para concluir, creemos que este estudio puede ser útil para motivar la investigación en otras áreas afines, como, por ejemplo, la aplicación de este enfoque a otra obra de Charles Perrault, el análisis contrastivo de textos en verso traducidos en prosa o el impacto que el entorno cultural y social tiene en el ejercicio de la traducción literaria.

7. Bibliografía

- AA. VV. *Diccionario Larousse* [en línea]. Disponible en: <https://www.larousse.fr/>
- Adrada Rafael, C. (2011). Semanticidad antroponímica y traducción al español en la comedia molieresca. *Translationes*, 3(1).
- Aguiar e Silva, V. M. (1986). *Teoría de la literatura* (trad. Valentín García Yebra). 12ª reimpr, 78.
- Alegra San Juan, B. (2014). *Comparativa de autores: Perrault, Andersen y hermanos Grimm*. [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Valladolid]. Repositorio de la Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/5109>
- Álvarez Sanagustín, A. (1991). La traducción poética. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia* (pp. 261-270). Servicio de Publicaciones.
- Bahlouli, R. (2014). *Les contes de Charles Perrault. Interprétation Littéraire et symbolique*. [Tesis de Fin de Máster, Universidad de Guelma]. Repositorio de la Universidad de Guelma. <http://dspace.univ-guelma.dz:8080/xmlui/handle/123456789/1470>
- Cooper, J. C. (1998). *Cuentos de hadas*. Sirio.
- Cuesta Peláez, A. (2021). *Analyse contrastive des traductions espagnoles de Le Petit Chaperon Rouge, de Charles Perrault*. [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Sevilla]. Repositorio de la Universidad de Sevilla. <https://hdl.handle.net/11441/128160>
- Dauzat, A. y Morlet, M. T. (1989). *Dictionnaire étymologique des noms de famille et prénoms de France*. Larousse.
- De la Fuente González, M. Á. (2004). Lecciones y lecturas del deseo en dos cuentos populares: El pececito de oro y Los tres deseos. In *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 449-458). Universidad de La Rioja.
- Del Pilar Ortiz Lovillo, M. (2020). “Le Petit Chaperon Rouge”, de Charles Perrault. Un vaivén entre el análisis filológico del cuento y sus fuentes orales aplicado como respuesta a las dificultades de su traducción. *Revista de El Colegio de San Luis*, 10(21).
- Del Val González, S. D. (2019). *La evolución de la literatura infantil a través del cuento. Su contextualización en "La Belle au bois dormant" de Charles Perrault*. [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Valladolid]. Repositorio de la Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/39710>
- Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, pp. 11-28.

- Esteban del Campo, Á. (2011). Charles Perrault. Un bibliotecario en el Louvre. *Mi biblioteca: La revista del mundo bibliotecario*, (27), pp. 80-83.
- Faure Sabater, R. (2012). *Diccionario de nombres propios*. Grupo Planeta.
- García de Toro, C. (2014). Traducir literatura para niños: de la teoría a la práctica. *TRANS. Revista de Traductología*, (18), pp. 123-137.
- García Yebra, V. (1994). Transvases Culturales: Literatura, cine y traducción. *Problemas de la traducción literaria*, 7, pp. 9-21.
- Gonzalo García, C. y García Yebra, V. (2005). *Manual de documentación para la traducción literaria*. Arco/Libros.
- Huertas Abril, C. (2012). Aproximación a la funcionalidad en traducción literaria. *Estudios*, 2, pp. 9-19.
- Hurtado Albir, A. (1994). La traducción. *Estudis sobre la traducció*, (1).
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Cátedra.
- Jandová, J. (2017). La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19(2), pp. 291-314.
- Mariel Herbez, S. (2017). Los cuentos de Charles Perrault (1628-1703), publicados para la Corte de Luis XIV. *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata*, pp. 000-019.
- Martens, H. (2017a). Introducción y consolidación de los cuentos de Perrault en España. *Tejuelo*, 25. <http://hdl.handle.net/10662/5412>
- Martens, H. (2017b). *Una aproximación a los estudios de traducción de literatura infantil y juvenil*. Editorial Cultiva Libros SL.
- Martínez Ojeda, B. (2018) La traducción poética: aproximación a la traducción del ritmo en la poesía de François Villon, *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, 14, pp. 303-321
- Mercier, C. y Daco, P. (1999). *Les prénoms: Un choix pour l'avenir*. Marabout.
- Merlo Vega, J. A. (2005). *Uso de la documentación en el proceso de la traducción literaria*. Arco/Libros.
- Molés Moreno, M. (2016). *La traducción de cuentos infantiles rimados: análisis traductológico y propuesta de traducción para «The Dinosaur That Pooped a Planet»* [Trabajo de Fin de Grado, Universitat Jaume I]. Repositorio Universitat Jaume I.
- Perrault, C. (1862). *Cuentos de hadas*. Administración de la Maravilla.
- Perrault, C. (1864). *Les Contes des fées, en prose et en vers, de Charles Perrault*. Impr. Impériale
- Perrault, C. (1909). *Mémoires de ma vie*. H. Laurens.
- Perrault, C. (2010). *Cuentos de Perrault*. Anaya Infantil.
- Piña-Rosales, G. (2009). El cuento: Anatomía de un género literario. *Hispania*, 476-487.
- RAE. *Diccionario de la Real Academia Española* [en línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es/>
- Rojano Simón, M. (2010). La Francia de Luis XIV. *Revista de Claseshistoria*, (9), 1.

San José Bueno, M. (2019). *Evolución de los cuentos populares desde una perspectiva social y didáctica*. [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Valladolid]. Repositorio de la Universidad de Valladolid. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/39388/TFG_F_2019_154.pdf?sequence=1

8. Anexos

Dada la extensión y la forma de los textos en los que hemos basado nuestro estudio, hemos creído conveniente adjuntarlos por medio de un enlace en una carpeta de Google Drive.

El cuento y sus dos traducciones se encuentran alojados en el siguiente enlace:

[ANEXOS](#)

Dentro de este enlace podemos localizar:

- El TO, bajo el nombre de «Anexo I».
- El TM1, bajo el nombre de «Anexo II».
- El TM2, bajo el nombre de «Anexo III».