

**LITERALIDAD Y ALEGORISMO DE LOS CUENTOS MARAVILLOSOS  
Y ESTILÍSTICA DE SU TRADUCCIÓN. DE LOS FORMALISMOS RUSOS  
A LOS TEÓRICOS DEL POLISISTEMA**

**Denitza BOGOMILOVA ATANASSOVA**

*Universidad de Sofía*

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

¿Qué es lo que hace que un texto sea literario y cómo se distingue del que no lo es?

La filosofía ya nos ha dado la respuesta. La realidad en sí –dice Immanuel Kant– es incognoscible: sólo conocemos fenómenos y hechos. No obstante, somos capaces de desenvolvernos en el mundo e incluso de transformarlo partiendo de la información que tenemos sobre él. Es decir, el conocimiento es una síntesis de intuiciones integradas en conceptos o de conceptos abstraídos de intuiciones.

Benedetto Croce continúa esta línea de reflexiones diciendo que existen dos clases de conocimiento: el conocimiento intuitivo de lo concreto o particular que nos lleva a la poesía y el conocimiento conceptual de lo general o universal que nos lleva a la ciencia. Disponiendo del lenguaje y sus símbolos –ahora es Ernst Cassirer quien habla–, el hombre construye su propio mundo y el mundo de su cultura: mito, religión, filosofía, arte, historia, ciencia, política.

La mediación que el lenguaje realiza entre el hombre y lo que lo rodea, se desenvuelve en dos ámbitos distintos: el “discursivo” y el “metafórico”. En la vertiente discursiva, la lógica es la que estructura, ordena y reduce la experiencia a unos determinados límites expresivos; mientras que en la metafórica, los mecanismos artísticos y ficcionalizadores alcanzan su plenitud y hacen alarde de su riqueza.

El propósito de este trabajo se inscribe de lleno en el plano metafórico, que es expresamente dialéctico y el estudio de cuyo funcionamiento constituye una de las tareas más actuales de la estilística literaria. Con fines metodológicos, hemos de trazar una línea divisoria entre la comunicación lógica y práctica, donde los símbolos son referenciales, y la expresión poética y

estética, donde son evocativos. El escritor no maneja elementos públicos y universales sino privados y particulares, objeto de una selección cuidadosa, de una estructuración sintáctica ceñida a los cambios anímicos y de una elaboración estilística rica en figuras del pensamiento y de la expresión. De esta manera, escribiendo, se pasa del plano real a la esfera ficcional. El Homo sapiens es ahora Homo scriptor.

Tras haber definido el **primer objetivo** de este artículo, que es **identificar los cuentos maravillosos como inconfundibles portadores de carga literaria y alegórica**, enfoquemos la **segunda parte del título** que refiere la obra de ficción como el caldo de cultivo donde el problema de la **traducción** se manifiesta en toda su plenitud.

Un escrito estéticamente orientado, causa a su traductor quebraderos de cabeza incomparablemente mayores que un escrito de significado práctico o técnico o una obra de especulación intelectual. Estos productos de la razón funcional y sustancial proporcionan al respectivo texto una armadura lógica que permite restablecer fácilmente su contenido en los términos de un nuevo sistema idiomático. En cambio, esta posibilidad es mucho más remota en la creación literaria cuyos componentes lógicos resultan mezclados con otros sentimentales, emocionales y sensuales dentro de una forma verbal dominada por el designio estético y presidida por el valor artístico.

**Otro de los objetivos** que se plantea este artículo, es demostrar a través de los ejemplos aducidos más adelante, que la **competencia de producir e interpretar textos literarios** es, además, una **noción sociocultural** porque el lector imputa o no literariedad, movido e inspirado por los incentivos y los criterios de la cultura a la que pertenece y que es la que concede o no carácter literario a un texto.

Toda nuestra reflexión parte de la base de que los cuentos maravillosos, con todos sus tipismos y particularidades, representan una variedad genérica de la narrativa literaria al tiempo que comparten las características de todo fenómeno folklórico. Tal como pretendemos demostrar, el cuento maravilloso transforma la secuencia mítica en sintáctica, y el mito queda adulterado por la narrativa que no tarda en gestar todo un universo –semántico, que no plástico– de maravillas, milagros, prodigios y portentos.

El texto literario es por definición lingüístico y su traducción acusa las mismas peculiaridades que los demás tipos de traducción. Por otro lado y también por definición, cada texto literario es un discurso específico que forma parte de la estructura de un determinado sistema literario, y un producto estético-ideológico, que participa de la estrategia global de cada una de las culturas nacionales. De ahí el **tercer objetivo** de este trabajo reflejado en el subtítulo: rastrear aquellos elementos de reflexión teórica que van **desde la metodología funcionalista del Círculo de Praga a la Teoría del Polisistema** que también sitúa el TLM<sup>1</sup> en la perspectiva del polo receptor.

Los tres objetivos de este artículo quedarán ilustrados más adelante con ejemplos de traducción de cuentos populares búlgaros al español, que sustentan la necesidad de una “plataforma de salida” desde la que el traductor aborde el hábitat cultural del fenómeno de los cuentos para luego diseñar estrategias de aceptación general, sirviéndose de herramientas y mecanismos

---

<sup>1</sup> Las únicas abreviaciones que utilizaremos aquí son LO (lengua origen), TLO (texto en la lengua origen), LM (lengua meta) y TLM (texto en la lengua meta).

concretos de traducción. El análisis estructural ofrecido se inspira en el “modelo conversacional” de Enrique Anderson-Imbert, aunque también damos cuenta de otras teorías sobre el cuento que ven su génesis en la realidad histórica del pasado (Vladímir Propp) y en las peculiaridades de la psiquis humana (Bruno Bettelheim).

Creemos por tanto que hoy en día el análisis del texto debe incluir otra rama más, en vista de que un público cada vez más numeroso lee traducciones. Esta rama ha de analizar los textos desde la óptica de su traducción y futura vida literaria en la cultura de llegada, a la que el TLM pretende llevar todo el mosaico de significados de origen para hacerlos funcionar con sus nuevos usuarios y hacer también que los nuevos usuarios funcionen con ellos, aceptándolos y convirtiéndolos en parte de su cosmovisión y fuero interno, tan inteligibles como los leídos o escuchados en el idioma materno y quizá más impactantes por el aire de exotismo que irremediabilmente aportan.

José Ortega y Gasset es todavía más revolucionario declarando que la traducción propiamente dicha ha de diferenciarse de las demás reesrituras (imitación y paráfrasis por ejemplo), arrancar al lector de sus hábitos lingüísticos –que para practicarlos tiene más que suficiente con la producción de los autores nacionales– y llevarlo al lenguaje del TLO aun si para eso es necesario forzar las posibilidades de la LM y transgredir los límites prudentes que aseguran la comunicación.

El primer argumento a favor de nuestra tesis, lo proporciona el teórico checo Jirí Levy,<sup>2</sup> quien utiliza la metodología del Círculo de Praga y adopta un **enfoque funcionalista** hacia los fenómenos lingüísticos y los hechos del lenguaje literario. Levy considera la literatura traducida como indisolublemente unida al proceso literario del respectivo país y, al mismo tiempo, como una manifestación de la cultura mundial, pues la traducción ha sido desde hace milenios uno de los procedimientos más importantes para la propagación de la cultura, para la creación y el desarrollo de nuevas literaturas, así como para el enriquecimiento de las lenguas que entran en contacto.

Junto a lo común, similar y cercano, las obras importadas ostentan unos rasgos específicos que definen su peculiar identidad en la cadena evolutiva de las culturas al tiempo que constituyen asimismo un “certificado” de originalidad y valor para la cultura receptora. Levy subraya que no considera idénticos los mensajes que reciben los lectores del TLO y los del TLM, pero califica de obligatorio el requisito de que, por una parte, ambos textos cumplan idénticas funciones en el sistema históricocultural de la LO y de la LM y, por otra, que los diversos elementos del texto se subordinen a la totalidad acatando el concepto de semejanza funcional o tipización.

En realidad, y tal como anunciábamos unos párrafos más arriba, este es el prolegómeno de la visión, según la cual ni el TLO ni el TLM existen aislados y solitarios sino que comparten una serie de características típicas de las estructuras ideológicas a las que pertenecen y que condicionan el funcionamiento de los textos quitándoles su transparente inocencia. En esto consiste precisamente el gran aporte del enfoque polisistémico que abre nuevas perspectivas a los estudios literarios, a los Translation Studies y, no en último lugar, a la labor práctica del traductor de obras literarias que, merced a este hallazgo, puede tomar conciencia más clara de las posibilidades y procedimientos de los que dispone para emplazar el TLM de la forma más conveniente, acertada y funcional en el sistema literario de la cultura meta.

---

2 Jirí Levy, *Искусство перевода* (El arte de traducir), traducción al ruso de Rossels, Progress, Moscú, 1974 (1963).

Y en esto consiste la gran ventaja que esta teoría lleva a las tradicionales que solían estar esencialmente orientadas al TLO y la cuestión de la traducibilidad. El enfoque polisistémico aborda los TLMs desde su creación y capacidad de satisfacer las necesidades del polo receptor, tomando en consideración la medida en la que dichas necesidades propician y hasta condicionan la producción de TLMs.

Es así como Even-Zohar se aparta de la tradicional opinión sobre el canon como un corpus de textos literarios invariantes, cuya vigencia ampliamente aceptada establece las normas estándar y las pautas a seguir en una cultura dada, y pasa a adoptar una actitud distinta que le permite utilizar la misma noción de canon, pero esta vez para descubrir lo nuevo y lo diferente:

While canonized literature tries to create new models of reality and attempts to illuminate the information it bears in a way which at least brings about deautomatization, as the Prague Structuralist put it, non-canonized literature has to keep within the conventionalized models which are highly automatized. Hence the impression of stereotype one gets from the non-canonized works.<sup>3</sup>

Un “caso práctico” en este sentido puede ser el papel del folklore durante el Romanticismo y en la actual novela latinoamericana. Estas dos épocas de la historia literaria echan mano de estilizaciones folklóricas en un intento de aportar frescura y originalidad a la expresión, rescatando para la Modernidad la sabiduría y la elocuencia de una antiquísima y ancestral forma de pensar y de sentir. Esta es la culminación del cambio de estatuto que han experimentado las creaciones artísticas del pueblo a lo largo de los siglos: *canonización* (ésta fue la primera expresión poética del espíritu humano que, en los albores de la historia, inició el procesamiento artístico de la realidad) ➔ *descanonización* (en las épocas de paulatina estratificación de la sociedad cuando el prestigio individual se impuso como máxima autoridad expresiva) ➔ *recanonización* (aparición de la folklórica y, más tarde, consagración de la cultura popular como prestigiosa y renombrada mediante el uso que hacen de ella autores que, por su formación y producción, pertenecen al ámbito canonizado).

Aportando mi experiencia personal de hablante no-nativa del español y traductora de cuentos populares búlgaros al español, definiría como un paso imprescindible y previo a la traducción, la necesidad de saber cómo son y cómo se cuentan cuentos en castellano, familiarizándose con algunas de las innumerables colecciones de cuentos de Asturias, Cantabria y León, de las dos Castillas, de Extremadura y Andalucía, así como de las áreas lingüístico-culturales del catalán, el gallego y el vascuence. Esta documentación inicial nos permitiría elaborar una amplia plataforma de comparación con los respectivos fenómenos que se dan en el espacio cultural búlgaro.

Aduzcamos un ejemplo concreto. La traducción al español de “La muchacha que estaba hecha de cal”<sup>4</sup> puede apoyarse en “Los tres leones”<sup>5</sup>: la semejanza entre algunas microsecuencias del desarrollo argumental podría darnos ideas sobre cómo contar esta parte del cuento búlgaro en español de manera que no resulte incoherente o inconsistente. Sin embargo, dicha lección sería muy general, puesto que el cuento búlgaro tiene una serie de rasgos “deformados” o “tergiversados” que

3 Itamar Even-Zohar, *Papers in Historical Poetics*, Tel-Aviv, Porter Institute For Poetics and Semiotics, 1978, p. 16.

4 *Cuentos populares búlgaros contados en castellano*. Traducción, introducción y notas de Denitza Bogomilova Atanassova. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, volumen 4 de Disbabela (Colección Hermeneus de Traducciones Ignatas), Facultad de Traducción e Interpretación, 2002, p. 95.

5 José M.<sup>a</sup> Guelbenzu, *Cuentos Populares Españoles*, Madrid, Siruela, 1996, p. 172.

apuntan a una época de creación posterior a la del cuento español: todo el afán de las princesas envidiosas que también pretenden casarse con el hijo del voivoda<sup>6</sup> es mantener a la muchacha encerrada y lejos de su prometido, mientras que la suegra calumniadora casi consigue la muerte de su nuera; el silencio de la muchacha de cal hecha es en cumplimiento de un deseo paterno, mientras que a la joven esposa del príncipe le es impuesto por una misteriosa voz sobrenatural.

El cuento de los tres leones es de una tonalidad trágico-dramática que sólo tras grandes tensiones termina con un final feliz, mientras que en el de la muchacha de cal hecha el dramatismo está suavizado por la comicidad de todo cuanto ocurre: la muchacha llega a casa de su novio a lomo de un jamelgo; después de que la primera princesa se queda sin nariz, el hijo del voivoda manda a por la segunda que la tiene muy larga; después de que también la segunda intenta imitar a la muchacha blanca y se queda chamuscada y ahumada como una cecina, el hijo del voivoda se la devuelve a su padre y se marcha a la guerra. Por tanto, en la traducción hemos de buscar como modelos también otros cuentos españoles que nos enseñaran cómo crear un ambiente de ligera parodia o de una seriedad ambigua.

A nuestro modo de ver y como anticipábamos al definir la línea metodológica de este trabajo, las raíces del cuento maravilloso se encuentran en la realidad histórica del pasado y en las particularidades de la psiquis humana y del proceso artístico creacional. Son frutos de la evolución de la sociedad y su cultura, del paulatino desarrollo de los procesos internos de la psiquis humana y de las inclinaciones lúdicas y ociosas del hombre como contrapeso de su actividad productiva.

Así pues, el método de **Vladimir Propp** aborda el análisis de los cuentos maravillosos a través del prisma de los fenómenos histórico-sociales, rituales, mitológicos o etnológicos al objeto de establecer su estructura y definir sus funciones constantes y variables. Los argumentos de la tradición oral son pues universales y vienen del período de los clanes preagrícolas. En su análisis poético-morfológico, Propp señala que las funciones que desempeñan los héroes son bastante restringidas, regularidad que caracteriza también la estética de los apócrifos considerados herederos de antiguas leyendas hebreas, orales o escritas y que no están incluidas en el Viejo ni en el Nuevo Testamento, así como de varios elementos de la mitología griega y oriental que a lo largo de la historia han ido mezclándose con el cristianismo.

En época contemporánea, el análisis de casi todos los sistemas de signos se inspira en alguna tendencia psicoanalítica: la Teoría de los Arquetipos de Jung, la de los Cuatro Componentes Materiales de la Imaginación de Bachelard, la de los Ciclos Naturales de Frye o la de los Mitos Occidentales de Gilbert Durant. En esta misma línea está el modelo del psicólogo **Bruno Bettelheim**, quien afirma que los cuentos tratan en forma literaria los problemas básicos de la vida, particularmente los inherentes a la lucha por alcanzar la madurez y la crisis de desarrollo desencadenada por el complejo de Edipo. Al pasar de los cuentos que proyectan la necesidad de integración interna a los que tratan los conflictos edípicos, nos habremos trasladado de los cuentos maravillosos del mundo oriental al dramatismo del mundo occidental que, según Freud, es el drama de la vida para todos nosotros.

Todo esto ayuda a comprender el relato maravilloso, pero no esclarece otra cuestión que aún permanece insoluta: ¿por qué se contaban semejantes historias, de qué manera se formó el cuento maravilloso como género narrativo? La teoría del cuentista y teórico argentino **Enrique Anderson-**

---

6 Voivoda. Título que se da a los señores feudales o a los jefes militares.

**Imbert** se edifica sobre el concepto de que el ‘cuenta-cuentos’ es un conversador ágil que elige como tema de su charla algún lance de la existencia humana y, desplegando su esfuerzo intelectual, logra un argumento de rigurosa forma e intenso lirismo. En sus orígenes históricos el cuento fue una diversión dentro de una conversación.

En la narración de un cuento, la actitud del público es esencial y constituye una peculiaridad que lo distingue y diferencia de los demás géneros de la tradición oral: a solas se puede cantar un romance, rezar una plegaria o hacer un conjuro, pero nadie se cuenta un cuento a solas. Este último supone la existencia de dos polos, vinculados de manera directa y falta de mediaciones. El hecho de contar un cuento a alguien se convierte en un acontecimiento interpersonal, en un mecanismo de vasos comunicantes. Es decir, exactamente las mismas premisas que se dan en la traducción: el traductor es una persona aparte y el público lector de la obra traducida es portador de otras tradiciones y se desenvuelve en otro ámbito cultural. Como se expresa bella y metafóricamente Peter Newmark, el texto traducido es como una partícula en un campo eléctrico, atraída por las fuerzas de dos culturas, de dos normas lingüísticas, de la idiosincrasia del autor, de las expectativas de los lectores, de los prejuicios del traductor y a veces también de los del editor.

Así pues a veces, respondiendo a lo que piden los oyentes, el narrador cambia el artificio estructural del que se había valido su relato en ocasiones anteriores o incluye aportaciones nuevas y personales conservando, eso sí, la estructura dramática secuencial. Por lo tanto, adecuándose a las milenarias reglas de las tradiciones folklóricas, la traducción de una pieza popular sonará distinta del original no sólo en cuanto a idioma sino también en cuanto a capacidad de recepción cultural del auditorio.

En algunas variedades genéricas, el cuento empieza con la intervención de un narrador omnisciente (posiblemente, participante a su vez en alguna conversación anterior y desconocida) que habla en tercera persona. Una rutina folklórica muy difundida es disfrazar el cuento en tercera persona con fórmulas de primera. Por ejemplo:

- *las fórmulas de apertura* “¿Quieres que te cuente un cuento de...?”; “Comiendo una vez en la mesa de un gran señor, yo...”; “Y así un día contó un gitano *delante de mí* a otros un engaño...”; “Cuentan los que lo vieron, *yo no estaba*, pero *me lo dijeron*...”
- *las fórmulas de clausura* “...y aunque testigo no *he sido*, así *me lo han referido*”; “...y las fiestas fueron muy lucidas. Y *yo estuve allí* y de una patada me enviaron aquí”; “...y ellos se quedaron allí y *a mí me enviaron aquí* a que *te lo contara a tí*”; “...y ya no *cuento* más, pues aún *tengo que ir* al lago para ver si es verdad”; “...aquí se acabó el cuento, como *me lo contaron te lo cuento*” o este final de un cuento búlgaro “...y entonces cayeron del cielo sobre el mantel tres manzanas: *una para el que cuenta el cuento*, otra para quien lo escucha y la tercera para el abuelo Todorán”.

Como veremos más adelante cuando hablemos de bilingüismo, por oposición a la idea de Bajtin de ‘novela polifónica’, y su aplicación en la traducción de cuentos maravillosos, el narrador que mentalmente acompaña al héroe en su viaje al otro reino, sólo puede traer de allí la facultad de narrar. Este no es sino un mero mediador, cuyas impresiones sirven de marco a la narración: “...y vivieron toda la vida muy felices y comieron muchas perdices y a mí me dieron con los güesos en las narices” (la colección de Espinosa); “...vivieron y disfrutaron y en grande se lo pasaron y a mí

nada me dejaron” (la colección *El Príncipe Cangrejo* de Ítalo Calvino<sup>7</sup> que contiene, según las palabras del propio autor, narraciones tomadas de la recopilación *Fiabe italiane* (editada en Turín en 1956); “...yo traía el regalo con el que me obsequiaron en las bodas, pero, al entrar en la aldea, me arremetió el perro de los vecinos y me lo quitó” (la colección de Kuzman Shapkárev).<sup>8</sup>

A modo de resumen, nos gustaría formular algunos rasgos estructurales que se nos antojan en comunicación con el “modelo conversacional” de Anderson y de los que tiene que dar cuenta la traducción:

- *Las repeticiones* que facilitan la retención y que afectan a retratos de personajes, situaciones argumentales, generalizaciones, moralejas, etc.
- *La estructura “gramaticoides”* que, merced a su sencillez, introduce lo fantástico y lo mágico en lo aparentemente real. En el mundo de los cuentos –el país de nunca jamás, donde los animales todavía gastan albarcas, las ranas tienen pelo y las gallinas, dientes– lo maravilloso y lo cotidiano nunca llegan a mezclarse pese a que se relacionan con muchísima frecuencia y apenas difieren en cuanto a modo de existencia: las metamorfosis de los ogros y gigantes no parecen más extrañas y sobrenaturales que, por ejemplo, las de las mariposas, la bruja prepara sus ungüentos y pócimas al igual que el boticario ofrece pociones medicinales a sus enfermos, el gato da a su amo consejos astutos y le enseña mañas y ardides con la misma habilidad con la que caza ratones, etc.
- *La economía narrativa* que hace que un mismo elemento funcional tenga diversas formas o que adopte funciones distintas aunque tipificadas.
- *La imitación de la palabra hablada* y de sus entonaciones interrogativas y exclamativas totalmente faltas de disimulo, que dotan el cuento popular de su impacto y de su fuerza poética. Así pues, solamente los “cuenta-cuentos” natos, la gente de pico de oro, son los que logran continuar la tradición oral en las páginas de la más sofisticada literatura escrita que ya ha dejado muy atrás la inocencia y la ingenuidad.
- *El fuerte y sólido núcleo argumental* que da lugar a la formación de ciclos y la movilidad de episodios entre cuentos del mismo ciclo.
- *Las fórmulas recurrentes y los elementos funcionales idénticos* en cuentos argumentalmente diversos o de factura distinta.

Los últimos dos rasgos son esenciales para el éxito de la traducción puesto que cada versión aporta una nueva combinación de secuencias, creando en sus lectores u oyentes la costumbre de orientarse rápido en las distintas situaciones narrativas y leer las versiones con un grado mayor de aviso. Esto les permite aceptar sin excesiva extrañeza los cuentos de otros pueblos y culturas, que jamás habían oído pero cuya existencia presentían e intuían gracias a sus hábitos de lectores de cuentos ‘nacionales’.

<sup>7</sup> Ítalo Calvino, *El Príncipe Cangrejo*, traducción de Esther Benítez, Austral Juvenil, Espasa Calpe, 1986 (1974).

<sup>8</sup> Shapkárev, Kuzman: “Сборник бългáрски умотворения” (“Compendio de obras búlgaras de la sabiduría popular”), 1894, en *Сборник за народни умотворения* (Compendio de obras de la sabiduría popular), en búlgaro, Sofía, Naúka i knízhnina, edición periódica: el primer número salió en 1889.

Así lo testificaba ya D. Ramón Menéndez Pidal, quien, presentando su *Antología de cuentos de la literatura universal*, decía que muchos de los cuentos allí recogidos se divulgan en España como algo nuevo y exótico, por primera vez traducido al idioma del país, aunque suenan a los oídos españoles como cosa ya vagamente conocida, semejante a tal otro relato que es familiar y esas semejanzas embargan con su enigma:

Y el cuento oral pasa de boca en boca, aunque las bocas hablen lenguas diversas, pues la traducción de un idioma a otro no tropieza con dificultades verbales o métricas de ninguna clase, toda vez que carece de una redacción precisa. Cualquiera que haya entendido o captado la estructura de un relato así, en un lenguaje ajeno, puede transportarla a su propio idioma, sin trabajo ninguno. Por eso el cuento es el género literario emigrante por excelencia. Se infiltra a través de los territorios lingüísticos más extraños, a través de los orbes culturales más dispares. [...] Muy grande originalidad cabe en repetir un cuento tradicional: unas veces originalidad anónima en refundirlo estructuralmente para aplicarlo a nuevas ideas o gustos colectivos; otras veces originalidad personal, tanto trabajando sobre su estructura como sobre el estilo expositivo.<sup>9</sup>

El cuento es uno de los géneros que de mayor prestigio artístico gozan hoy en día por haber sabido transformar la expresión estereotipada en poética, sugerente e impactante. Pensemos en la enorme popularidad de las aventuras de Harry Potter, en el éxito de Tolkien llevado a la gran pantalla, en el interés con el que niños y mayores leen a Roald Dahl, en los espectáculos de “cuentacuentos” presentes en la oferta de ocio de cualquier capital europea o en la celebración mundial del aniversario de Hans Christian Andersen, aunque es difícil referirse a éste último en el lenguaje del análisis literario ya que sus obras han pasado a ser parte inseparable de nuestro propio destino.

La “mentalidad primitiva” no es típica sólo de las edades tiernas del hombre y del mundo porque no sólo los niños o los salvajes sino también los sensatos y cultos mayores a veces se ven dominados por deseos maravillosos: rejuvenecerse, volverse invisible, volar, visitar el más allá, disponer del espíritu de la botella, recobrar el paraíso perdido, etc. La Humanidad, deseosa de ver resucitar el libre curso de lo maravilloso, está dispuesta a abandonar la actitud intelectual al menor guiño de aquello que, rechazado por la ciencia, vuelve a ganar terreno.

El elemento fantástico-maravilloso en los cuentos determina las particularidades composicionales y el estilo del género, permitiendo a todo el conjunto de aventuras increíbles y personajes insólitos desenvolverse en los límites de un espacio y de un tiempo fuera de lo usual, utilizando como telón de fondo un mundo innaturalmente material y sin sacrificar por ello el poder de persuasión artística del relato.

La constante tensión entre las distintas funciones del mundo material dentro del campo semántico del cuento crea la sensación de ligereza e incorporeidad de ese ambiente repleto de cosas. Al principio de este artículo hablábamos de la mutación del mito en narrativa y anunciábamos que la supremacía de la semántica respecto a la plástica constituye aquella fuerza interna que logra desmaterializar el mundo del cuento y poner las bases de un estilo abstracto y generalizador. La

---

9 Ramón Menéndez Pidal, *Antología de cuentos de la literatura universal*. Estas reflexiones sobre la traducción de cuentos populares deben entenderse en el contexto de su tiempo y visualizando el motivo con el que fueron formuladas: la obra magistral de Pedro Alfonso *Disciplina clericalis*.

paradigmática mítica se transforma en sintagmática cuentística, el metaforismo empieza a ceder paso a la narratividad.

Quizás el cuento maravilloso sea uno de los géneros que más “conscientemente” hace uso de la ficción artística, que a su vez se nutre de múltiples raíces, aunque aquí hayamos referido tan sólo tres posibles teorías sobre su génesis y particularidades. La ubicación temporal de la acción en el pasado y la falta de un “testigo ocular” garantizan la sensación de veracidad de lo referido, como reza una de las principales leyes de la convención estética del folklore.

En el caso de los cuentos búlgaros, el tiempo pretérito y el modo renarrativo (este modo, junto con el indicativo, el subjuntivo=subordinativo y el imperativo forman el sistema modal del verbo búlgaro) funcionan como una clara y elocuente señal de que todo intento de comparar la realidad del cuento con la realidad de la vida es infundado. Al final de su evolución, el cuento maravilloso, privado del apoyo de la mitología y el contexto autoritario de la religión oficial, pasa a ser interpretado básicamente como una fuente de delectación estética.

El cuento maravilloso posee su propio mundo en el que no es obligatorio que los significados connotativos se relacionen únicamente con las creencias mitológicas, pues en parte proceden también de la general atmósfera semántica de maravillas, milagros y prodigios que caracterizan el cuento. Tomemos como ejemplo la traducción del cuento “La niña dorada” de *Cuentos búlgaros contados en castellano*.

La madrastra hace a su marido abandonar a la hija de su primer matrimonio en el bosque donde ésta da con la cabaña de una vieja ensalmadora y maga. Bruno Bettelheim, “psicoanalizando los cuentos de hadas”, examina la posible influencia que las angustias edípicas pueden haber ejercido en la constitución de los argumentos cuentísticos. La muchacha, por un lado, quiere seguir disfrutando de los cuidados amorosos de la madre y, por otro, deshacerse de la mujer vieja y malintencionada que se opone a su feliz existencia edípica con el padre. Así pues, el personaje femenino egoísta y vengativo pasa a ser la madrastra, mientras que la maga, que satisface todos los deseos del héroe o la heroína, representa a la madre preedípica de nuestros primeros años que todo lo da.

Una vez en la cabaña de la maga, la protagonista de nuestro cuento “La niña dorada” madruga, ordena la casa y hace todos los quehaceres domésticos. La última prueba a que la somete su anfitriona es la petición de que le cante mientras se echa una siesta. “La niña obedeció, se sentó a la cabeza de la vieja y se puso a cantar con tanta dulzura y suavidad que parecía el aletear de una mariposa” o “el zumbido de una abeja” en otras versiones del mismo cuento. Interpretando este episodio a la luz de los ritos iniciáticos, podemos suponer que no se trata de una evocación casual: las canciones de la abeja son deleitables al igual que su miel es deliciosa, es símbolo del trabajo duro y de la dulzura, significa la labor constructiva y la satisfacción que de ella se obtiene, contrastando con la pereza y la tosquedad de la hermanastra. En el simbolismo cristiano, particularmente durante el período románico, la abeja simbolizaba la diligencia y la elocuencia. Por eso, la vieja premia a la muchacha trabajadora y solícita bañándola en el agua dorada de un río encantado donde la niña agarra un cofrecito lleno de monedas de oro.

El color del agua nos sugiere otro paralelismo útil para la traducción: en los cuentos españoles, el agua amarilla es el agua de la vida gracias a la cual hermanos y hermanas o esposos y

esposas rescatan a sus parientes petrificados o hechizados (sirvan como ejemplos “El agua amarilla”,<sup>10</sup> “El pájaro que habla, el árbol que canta y el agua amarilla”<sup>11</sup> o “El agua de la salud”).<sup>12</sup>

Interés científico podría ofrecer el estudio de la nomenclatura de los atributos –edad, sexo, situación social, apariencia física–, las particularidades de la entrada en escena y el hábitat de los personajes. Éstos son los detalles que proporcionan al cuento su pintoresco colorido, su belleza y su encanto, constituyendo un contrapunto a su estructura absolutamente uniforme. Tanto es así que la libre iniciativa del narrador de cuentos maravillosos es muy restringida por los rigurosos límites del género: el modelo morfológico, el sistema de los siete personajes y lo fantástico que, además, disminuye las posibilidades de una presentación realista de los personajes y predetermina la imposición del principio de la careta y la pose encubridoras.

El cuento distingue con nitidez entre el dominio en el que el narrador jamás inventa y aquel que le permite mayor o menor libertad creativa. *La libertad no es admisible* en los siguientes casos:

- \* el orden de funciones morfológicas;
- \* los elementos que se hallan vinculados por una dependencia absoluta o relativa;
- \* la elección de los personajes según sus atributos y en conformidad con una determinada función;
- \* la dependencia entre la situación inicial y las funciones siguientes.

*La libertad sí es admisible* en los siguientes casos:

- \* la selección de funciones que se incluyen u omiten;
- \* la selección del medio, a través del cual se efectúa la función (así se crean nuevos argumentos, variantes, cuentos);
- \* la nomenclatura y las características de los personajes;
- \* los medios estilísticos.

A raíz de esto, podemos formular la principal conclusión que las observaciones citadas implican para la traducción:

1. Los casos, en los que el narrador no puede ser libre, son los que presentan menores dificultades de traducción y donde traducir equivale a decir lo que se ha dicho en la LO con los medios léxico-gramaticales de la LM.
2. Los casos, en los que el narrador sí puede ser libre, son los que presentan mayores dificultades de traducción y donde traducir equivale a contar lo que se ha contado en la LO con los medios pragmático-culturales, que la LM utiliza normalmente para describir una situación similar, es decir, contar un cuento y conseguir el interés y el compromiso de los oyentes.

Como decíamos, en el universo de los cuentos maravillosos, lo importante no es la vida real y terrenal sino la de más allá, que es trascendental y verdadera, el arte se vuelca con el arquetipo, la

---

10 José M.<sup>a</sup> Guelbenzu, *op.cit.* p. 56.

11 Aurelio del Llano Roza de Ampudia, Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral, Oviedo, GEA (Grupo Editorial Asturiano), 1993 (1925), p. 69.

12 Marciano Curiel Merchán, *Cuentos extremeños*, Jerez, Editora Regional de Extremadura, 1987 (1944), p. 398.

norma, las variantes del tema tradicional, la reproducción de cánones establecidos, la “etiqueta” y la repetición. La identidad es más valiosa que la variedad, lo antiguo máspreciado que lo nuevo. No es casual que Lotman<sup>13</sup> llame la estética folklórica, “estética de la identidad”.

Los cuentos maravillosos basan la estructura de su género en la idea de la invariante morfológica. Un grupo de investigadores rusos,<sup>14</sup> aplicando la metodología de Lévi-Strauss (cuyo “Análisis estructural del mito” aparecido en 1955, tuvo en Europa el efecto de un manifiesto científico) ha presentado la semántica del cuento como una cadena de transformaciones de sentidos invariantes. Esto les ha permitido formular la suposición de que los cuentos se parecen unos a otros no sólo por sus relaciones históricas, migraciones o influencias mutuas sino también por obra del esquema sintagmático común. Por su parte, las unidades semánticas pueden converger en cuanto a sentido y divergir en cuanto a contenido concreto porque el texto del cuento no se agota en su significado directo sino que accede a capas más profundas que el lector sabe rescatar e interpretar gracias a sus conocimientos de fondo y sus estrategias de comprensión textual.

Bajtín introduce la noción de “polifonía” denominando “polifónica” la literatura que crean Rabelais, Cervantes, Swift, Sade, Balzac, Dostoyevski, ejemplos a los que Kristeva añade a los representantes de la novela “moderna” del s. XX Joyce, Proust y Kafka.<sup>15</sup> Acogiéndonos a ello, podríamos decir que el cuento maravilloso reduce las posibilidades de polifonía y de multilingüismo, que le proporciona el universo de la expresión verbal, a la *bifonía* y al *bilingüismo* de su contexto inmediato. El cuento actualiza las palabras no sólo como signos sino como signos elevados al cuadrado, pues lo relevante para él no son los significados directos y cotidianos sino los asignados por las reglas del específico juego en el que éste participa.

Precisamente debido al funcionamiento de este mecanismo generador de significados ambivalentes, surge el extraño e intrigante lenguaje de palabras y acciones mágicas del que suele hacer uso el cuento maravilloso. Así es como nacen las peculiaridades del estilo del género, a menudo definido como “ritualizado y etiquetado”. Este lenguaje, en cierto sentido secreto y sagrado, es la razón del fácil establecimiento de contactos entre todos y todo.

Las manifestaciones más típicas del bilingüismo de los cuentos maravillosos son las siguientes:

- El cuento maravilloso dota el lenguaje secreto de la facultad de cambiar de sitio palabras y acciones. Estas acciones-signos son el equivalente funcional del estilo directo, pero sin adoptar su forma sino la de la narración. Por ejemplo, el héroe llama a su caballo con la fórmula mágica “Caballito mío, estás donde estás, vente conmigo” o bien sacude la brida mágica que éste le ha dejado en prenda.

---

13 Iuriy Lotman, *Структура художественного текста* (Estructura del texto literario), en ruso, Moscú, Iskusstvo, 1970. Está traducido al español por Victoriano Imbert: Iurií Mijaílovich Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, p. 350.

14 E.M.Meletinski, S.I.Nekliúdob, E.S.Nóvik, D.M.Segal, “Problemas de la descripción estructural del cuento maravilloso” en Uch. zap., t. IV, en ruso, Universidad de Tartu, 1969 y “Otra vez acerca del problema de la descripción estructural del cuento maravilloso” en Uch. zap., t.V, en ruso, Universidad de Tartu, 1971.

15 “Tolstoy’s monologism is epic and Dostoievski’s dialogism novelistic.” M. M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoyevski*, en ruso, Judózhestvennaya literatura, Moscú, 1963, p. 77.

- El lenguaje secreto usa los recursos del lenguaje natural atribuyéndoles otros significados. Un ejemplo adecuado en ese sentido son los “cuentos de la ciencia astuta” donde el lenguaje ordinario enseguida se sumerge en su dimensión mágica. El fatigado viandante deja escapar un suspiro “¡Ah!” y resulta que “Ah” es el nombre del espíritu que mora en aquellos lares y que se le aparece en el acto.
- El bilingüismo tiene una manifestación terminológica que consiste en conservar determinadas fórmulas que rodean de un ambiente misterioso a personas y objetos. Por ejemplo, la muchacha se empeña en no decir esta boca es mía hasta escuchar las palabras “muchacha de cal hecha”.
- El bilingüismo originado por una forma de hablar distinta de la común, se contiene en algunas partes del cuento que aparecen rimadas y que suelen referirse al estilo directo, como ocurre en “El gallito valiente”, donde el gallito atravesando un mal momento, invoca la ayuda de sus auxiliares mágicos:

Водолей, водолей,	
всичката вода излей	
въглените угаси	Лъвчо, лъвчо, мил и драг,
и петленцето спаси	покажи, че си юнак

Aquí ofrecemos las traducciones versificadas de dos traductores que han utilizado como original la versión recogida por Karalíchev en *Cuentos populares búlgaros*, Sofía, Vedriná, 1993 (1929-1933).

¡Cuernecito, cuernecito,  
vierte el agua despacito,  
las brasas tú apagarás  
y a este gallito salvarás

¡Leoncito, leoncito, fuerte y querido,  
enséñame que eres muy aguerrido!<sup>16</sup>

Acuario, acuario,  
eres mi santuario,  
echa el agua fuera  
sálvame de esta hoguera.

Leo, leo querido,  
muestra que soy tu protegido!<sup>17</sup>.

Volviendo a la idea, que los objetivos de este artículo contemplan como instrumental, de “impregnar al traductor” de las manifestaciones nacionales del género para asegurar a su obra un posicionamiento adecuado en el conjunto de la producción literaria en la LM, quisiéramos aducir como ejemplo algunos análogos de este cuento en la tradición española: “El gallo y el medio real”, “El gallito y el rey”<sup>18</sup> y el “El medio pollito”.<sup>19</sup> En el primero los ayudantes mágicos son la zorra que se come los gallos y las gallinas, el lobo que se come los caballos y los mulos y el río que apaga el horno, mientras que en el segundo son una manada de lobos que se come los caballos, una manada de toros que despeja la hoguera y una bandada de palomas que se come el trigo.

16 Traducción de Rafael Alvarado, Sofía, Pleyada y Pétex, 1992.

17 Traducción de Denitza Bogomilova, *op. cit.*, p. 106.

18 Marciano Curiel Merchán, *op.cit.*, pp. 248 y 303.

19 Julio Camarena Laucirica, *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos (CSIC), 1984, p. 340.

En cuanto al bilingüismo, originado por una forma de hablar distinta de la común, en el primero vemos las siguientes partes rimadas. Dirigiéndose a sus futuros auxiliares, el gallito dice: “Hurga con un palito y métete en mi culito” y, cantando a las puertas del palacio real, entona: “Quiquiriquí, una bolsa de dinero me deben aquí”. Éste es también el argumento de “El medio pollito” con excepción de la rima que es: “Pues métete en mi culito y atranca un palito”.

Aunque ésta pueda resultar una afirmación atrevida, creemos que el cuento maravilloso carece de su propia “iconosfera” y sistema de equivalentes visuales a pesar de que, a primera vista, se percibe como muy pintoresco y decorativo. Por ejemplo, es prácticamente imposible conseguir una fiel, aunque a veces sí acertada, transformación visual del cuento a través de ilustraciones, cómics, dibujos animados, películas o espectáculos teatrales, ya que estos equivalentes visuales imitan la realidad relacionándola directamente con los fragmentos de la ficción artística. De esta manera, queda suprimido lo fantástico-maravilloso que es el fundamental principio estético del género y, en su lugar surgen la variante parodiada o grotesca y la estilización, que no logran un efecto fantástico sino cómico o poético-alegórico.

Así pues, nos ratificamos en nuestra postura de que, estando emplazada en el ámbito de la expresión verbal, la traducción de cuentos maravillosos constituye uno de los ejercicios de rewritng que con mayor fidelidad tratan las peculiaridades del género. La actitud del traductor se nos antoja próxima a la actitud activa del oyente de antaño que consistía en saber utilizar los elementos que le proporciona el cuento para montar un mundo íntegro y, comparándolo con el real, llegar a descubrir el significado del relato.

En vez de decir, como los antiguos, que la traducción es siempre posible o siempre imposible, siempre total o siempre incompleta, la lingüística contemporánea llega a definir la traducción como una operación relativa en su éxito y variable en los niveles de comunicación que alcanza. En este sentido, es muy significativa la capacidad del lenguaje de ayudar al individuo a exteriorizar su aspiración irreprimible hacia la *otredad*. Como decía Hegel, realizarse en *lo otro* para autoconocerse. Comprendiendo lo otro y en general comprendiendo, el hombre no sólo admite la existencia de la diversidad, sino que se hace él también diverso, diferente. *Lo propio y lo otro* se derivan de una relación hermenéutica en la que el presente del intérprete y el pasado de la tradición funden sus horizontes.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON-IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel, 1991 (1979).
- BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, traducción de Silvia Furió, Barcelona: Crítica, 1994 (1975).
- EVEN-ZOHAR, Itamar: “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem” en *Poetics Today*, vol. 11. n.º 1 (Spring 1990), The Porter Institute for Poetics and Semiotics, pp. 45 - 51.

- : “Polysystem Theory”, *Poetics Today*, vol. 11, n.º 1, (Spring 1990), The Porter Institute for Poetics and Semiotics, pp. 9 - 26.
- LEFEVERE, André: *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres y Nueva York: Routledge, 1992.
- GRAHAM, Joseph F.: “Theory for Translation” en *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, Marilyn-Gaddis Rose (ed.), Albany: State University of New York Press, 1981, pp. 23 - 30.
- JAKOBSON, Roman: “Поэзия грамматики и грамматика поэзии” (“Gramática de la poesía y poesía de la gramática”), *Obras escogidas*, en ruso, tomo IV, Moscú, Iskusstvo, 1975 (1967).
- LOTMAN, Yuri M.: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, traducción de Ann Shukman, Londres y Nueva York: I.B.Tauris and Co. Publishers, 1990 (los originales de estos ensayos empezaron a publicarse a partir de 1967).
- KRISTEVA, Julia: “Word, Dialogue and Novel”, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, NY: Columbia University Press, 1980 (1969).
- PROPP, Vladímir Iákovlevich: *Morfología del cuento*, traducción de Lourdes Ortiz, Madrid: Fundamentos, 1977 (1928).
- TÓDOROV, Tzvetán: “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*, traducción de Beatriz Dorriots, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972 (1966), pp. 155 -192.
- TOURY, Gideon: “Natural Translation and the Making of a Native Translator” en *Textcontext*, n.º 1, 1986, pp. 11-29.