

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA



TESIS DOCTORAL

**LA ADAPTACIÓN EN LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA
INFANTIL (CUENTOS DE ANIMALES INGLESES TRADUCIDOS AL
ESPAÑOL)**

ISABEL PASCUA FEBLES

Las Palmas de Gran Canaria, Septiembre de 1996

7/1996-97
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
UNIDAD DE TERCER CICLO Y POSTGRADO

Reunido el día de la fecha, el Tribunal nombrado por el Excmo. Sr. Rector Magfco. de esta Universidad, el/a aspirante expuso esta TESIS DOCTORAL.

Terminada la lectura y contestadas por el/a Doctorando/a las objeciones formuladas por los señores miembros del Tribunal, éste calificó dicho trabajo con la nota de NOT CUM LAUDE por unanimidad (5)
Las Palmas de Gran Canaria a 9 de Noviembre de 1996.

El/a Presidente/a: Dr. D. Sean Golden,



El/a Secretario/a: Dr. D. Santiago Henríquez Jiménez,



El/a Vocal: Dra. Dña. María Luisa Presas Corbella,



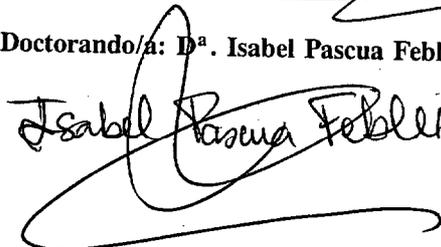
El/a Vocal: Dra. Dña. Pilar Elena García,



El/a Vocal: Dra. Dña. Marta Mateo Martínez de Bartolomé,



El/a Doctorando/a: D^a. Isabel Pascua Febles,





BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIA
Nº Documento..... 406.647
Nº Copia..... 406.668

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DOCTORADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

*La adaptación en la traducción de la literatura infantil
(Cuentos de animales ingleses traducidos al español)*

Tesis Doctoral presentada por D^a Isabel Pascua Febles

Dirigida por la Dra. Zinaida Lvovskaya

La Directora,



La Doctoranda,



Las Palmas de Gran Canaria, a 24 de septiembre de 1996

LA ADAPTACIÓN EN LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA INFANTIL

(CUENTOS DE ANIMALES INGLESES TRADUCIDOS AL ESPAÑOL)

A Isadora, Ilkian y Carlos.

AGRADECIMIENTOS

A la Fundación Universitaria y al British Council, por las respectivas becas concedidas para la realización de este trabajo.

A mis compañeros, que me han ayudado no sólo en la informatización sino con su constante estímulo durante estos años.

A la Dra. Lvovskaya, sin cuya absoluta entrega personal y sus inapreciables enseñanzas no hubiera sido posible realizar esta tesis.

A mi familia, especialmente a mis hijos y a Alberto por su constante apoyo, infinita paciencia y comprensión ante tantas horas dedicadas a este trabajo.

INDICE GENERAL

INTRODUCCION GENERAL 7

CAPITULO I- CARACTERISTICAS RELEVANTES DEL GENERO DE CUENTOS. TENDENCIAS DE SU ADAPTACION Y TRADUCCION

1.1. Evolución de la literatura infantil y tipología del cuento 15

1.2. Estado actual del problema 26

1.2.1. Estudios estructurales 27

1.2.2. Estructura semántico-lógica 33

1.3. Diferentes tendencias de adaptación en la literatura infantil 37

1.4. Diferentes tendencias de traducción de la literatura infantil 55

1.4.1. Enfoque desde la perspectiva literaria 56

1.4.2. Diferentes corrientes dentro del enfoque comunicativo 60

1.4.2.1. Fidelidad al texto origen 60

1.4.2.2. Enfoque de la traducción orientada al texto terminal 63

1.4.2.3. Teoría de la funcionalidad 68

1.4.2.4. Noción de diálogo en la traducción 78

1.5. Dos tipos de actividad bilingüe: traducción y adaptación 81

1.6. Conclusiones 87

CAPITULO II- FACTOR INTERTEXTUALIDAD EN LA TRADUCCION DE CUENTOS INFANTILES VISTO COMO MOTIVO DE ADAPTACION

2.1. Concepto de intertextualidad y su aplicación a la traducción del cuento infantil como texto convencional 88

2.2. Referencias culturales 89

2.2.1. Diversos enfoques del problema 89

2.3. Convenciones textuales 117

2.3.1. Enfoque teórico del problema 117

2.3.2. Convenciones o parámetros textuales. Características estilísticas 127

2.4. Conclusiones 141

CAPITULO III- CONVENCIONES TEXTUALES DE CUENTOS INFANTILES ESPAÑOLES

3.1. Parámetros textuales en los cuentos infantiles españoles 144

3.2. Análisis de las categorías lineales	145
3.2.1. Análisis de las cadenas temáticas	146
3.2.2. Análisis de la cadena lógica	195
3.3. Análisis de las categorías de campo: Modalidad subjetiva y objetiva	208
3.4. Análisis de las categorías composicionales: Composición y estructura de los cuentos españoles	222
3.5. Conclusiones	235
CAPITULO IV- CONVENCIONES TEXTUALES DE CUENTOS INFANTILES INGLESES	
4.1. Parámetros textuales en los cuentos infantiles ingleses	246
4.2. Análisis de las categorías lineales	247
4.2.1. Cadenas temáticas	247
4.2.2. Cadena lógica	304
4.3. Análisis de las categorías de campo: Modalidad subjetiva y objetiva	314
4.4. Análisis de las categorías composicionales: Composición y estructura de los cuentos ingleses	324
4.5. Conclusiones	331
CAPITULO V- EVALUACION DE LAS TRADUCCIONES DE CUENTOS INGLESES AL ESPAÑOL DESDE EL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD CULTURAL	
5.1. Evaluación de <i>Los tres cerditos</i>	341
5.2. Evaluación de <i>Los tres cabritos Billy</i>	364
5.3. Evaluación de <i>La oca Carlota</i>	383
5.4. Evaluación de <i>Perico el conejo travieso</i>	415
5.5. Evaluación de <i>Juanito Ratón de Ciudad</i>	432
5.6. Conclusiones	457
CONCLUSIONES GENERALES	464
BIBLIOGRAFIA GENERAL	481
MATERIAL EMPIRICO	506

INTRODUCCION GENERAL

El desarrollo de la Ciencia de la Traducción y su ubicación dentro del paradigma comunicativo planteó la necesidad de revisar el contenido de muchos conceptos y, en particular, del concepto de adaptación.

Resulta evidente que el término adaptación, aplicado a la actividad bilingüe, se emplea con dos acepciones: unas veces, se le vincula a la producción de un texto meta (TM) que tenga un programa conceptual distinto al del texto original (TO), y otras veces se entiende como el resultado del empleo de las técnicas traductológicas utilizadas precisamente para resolver la contradicción entre la máxima fidelidad posible al programa conceptual del TO y la aceptabilidad del TM en la cultura meta. La falta de precisión terminológica se explica no sólo por la relativa "juventud" de la teoría comunicativa de la traducción, que comenzó a configurarse como tal sólo a fines de los años ochenta e inicios de los noventa, sino también por razones conceptuales. Se perfiló la tendencia de concebir toda actividad bilingüe, tanto equivalente como la que no la es, como traducción (Scopos theorie, Manipulation School, escuela de Tel Aviv).

El problema se plantea con especial énfasis en el caso de textos muy convencionales en cada cultura como son, por ejemplo, los cuentos. Tradicionalmente los términos *adaptación* y *traducción* se emplean en relación a los cuentos casi sin ninguna diferencia, lo que se debe, en primer lugar, a la manera de trasladar a otras lenguas, los cuentos clásicos, que se remonta casi a la Edad Media, pero también a que muchas traducciones no se han hecho en su tiempo de los textos originales sino de adaptaciones realizadas unas veces en la cultura origen y otras en la cultura meta, como por ejemplo *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver*, *Alicia en el país de las maravillas*, etc.

Por otra parte, semejante situación se debe a la falta de estudios científicos sobre el tema y ciertos recelos comprensibles de los estudiosos del folklore respecto a las traducciones, especialmente las que no son buenas. La traducción de los cuentos constituye un desafío teórico y práctico, hasta tal punto que ciertos autores la consideran, desde la

óptica folkórica, como "una de las actividades más claramente antipopulares que ha llevado a cabo la cultura oficial" (Rodríguez Almodóvar, 1987:65). Semejante postura, explicable desde el punto de vista de preservación de la "pureza" del folklore, es un testimonio más, dentro de los muchos que hubo en el desarrollo de la ciencia de la traducción, de que los intereses de las diferentes ciencias pueden no coincidir, puesto que el mismo fenómeno, en nuestro caso el de la traducción, puede enfocarse desde diversas ópticas.

Las traducciones de los cuentos, al igual que sus adaptaciones, son un hecho real y es de esperar que habrá cada vez más traducciones, por lo menos en los llamados países desarrollados, a medida que se amplíen los contactos entre diferentes culturas.

Ahora bien, la traducción de los cuentos plantea serios problemas teóricos y prácticos debido a las características específicas del género de cuento, que es el único género literario que tiene una estructura universal relativamente fija combinada con sus manifestaciones fuertemente marcadas en el sentido cultural.

Si en cualquier otro género literario conviene hablar del idiolecto del autor de la obra, en los cuentos, exceptuando los de autores tan singulares como por ejemplo Andersen o los hermanos Grimm, lo que importa, a la hora de acometer su traducción, son las convenciones textuales que se han ido formando en cada cultura a través de los siglos. De ahí provienen las tareas que se plantean en la traducción de este tipo de textos. Se necesita un estudio comparativo-contrastivo previo de las convenciones textuales de cada tipo concreto de cuentos en dos culturas dadas, para así delimitar con cierto grado de aproximación y desde el compromiso entre la máxima fidelidad posible al programa conceptual (intencional-funcional) del TO y la aceptabilidad del TM en la cultura meta, las adaptaciones de carácter comunicativo-cognitivo (Lvovskaya, 1994), que debe realizar un traductor para que el TM sea aceptable en la cultura meta. Un estudio comparativo-contrastivo de este tipo, combinado con un enfoque comunicativo, permitiría al mismo tiempo disponer de criterios científicos necesarios para la evaluación de las traducciones de los cuentos.

Aunque un estudio comparativo-contrastivo de las convenciones textuales es más propio de la estilística textual contrastiva, esta rama de la estilística está aún en la fase de constitución y no puede proporcionar los datos necesarios. Por consiguiente, nos proponemos en este trabajo realizar un estudio contrastivo-comparativo de las convenciones textuales de cuentos de animales españoles e ingleses para poder luego aplicar sus resultados a los estudios traductológicos y sacar conclusiones sobre los motivos y tipos de adaptaciones necesarias en la traducción de los cuentos elegidos como material de investigación de este trabajo.

Al mismo tiempo, está claro que las convenciones textuales, siendo características tipológicas de un género o tipo dado, constituyen tan solo una parte integrante de las normas generales de las normas de comportamiento verbal y no verbal, propio de cada cultura. Estas normas pueden no coincidir en diferentes culturas, siendo otro motivo de adaptación en la traducción, que debe pues ser investigado.

Por fin puede haber otros motivos de adaptación dentro de la traducción, relacionados con el carácter cognitivo de cualquier comunicación tanto monolingüe como bilingüe. Los conocimientos de los lectores del TO y del TM pueden no coincidir puesto que muy a menudo no coincide la realidad que les rodea, las costumbres, la naturaleza, los valores, etc. Todos estos problemas requieren una solución tanto en el plano conceptual como en el práctico.

Hemos elegido para nuestros fines los cuentos de animales por las siguientes razones: es un tipo de cuentos muy poco estudiado dentro y fuera de nuestro país. Tras la aparición del famoso trabajo de Vladimir Propp (escrito en 1928, traducido al inglés en 1958, al francés en 1960 y al español en 1971), el interés de los científicos se centró casi exclusivamente en los cuentos maravillosos. Mientras tanto cabe suponer que los cuentos de animales tienen su propia morfología universal, distinta de la de los cuentos maravillosos, así como sus propias convenciones textuales que varían de una cultura a otra.

En lo que se refiere a la traducción de cuentos infantiles en general, el tema no se ha investigado hasta el momento en nuestro país, a excepción de algunos trabajos aislados

que lo enfocaron más bien desde el punto de vista histórico (Marisa Fernández, 1996). No hemos encontrado ningún trabajo en el ámbito nacional ni internacional sobre la traducción de cuentos de animales ingleses en general, y al español en particular.

Aunque uno de los campos más estudiados en nuestro país ha sido la traducción literaria, la literatura infantil o la literatura escrita para niños, como algunos teóricos prefieren denominar, se encuentra bastante olvidada.

En el ámbito internacional también se ha prestado muy poca atención al estudio de la literatura infantil, considerándola muchas veces de segundo orden. En lo que se refiere al mundo de la traducción, el proceso de acercamiento al tema ha sido aún más lento.

Ojeando la bibliografía especializada en el tema, observamos con cierta decepción el hecho de que, a pesar de haberse dedicado tanto tiempo y tantas obras a la teoría y práctica de la traducción, sólo algunos autores hacen mención a la traducción de la literatura infantil o juvenil.

Cabe señalar al mismo tiempo, que a pesar del carácter tan tradicional de los cuentos, de su estructura, sus temas y su estilo, este género, al igual que cualquier otro está en proceso de evolución. Tal vez en el cuento de animales, que imitan en gran medida el mundo real de las personas, esta evolución resulta más palpable que en los cuentos maravillosos con su mundo mágico, vinculado a los mitos, concepciones religiosas, etc. La misma pragmática y el valor didáctico de la literatura para los niños no pueden quedar indiferentes ante el desarrollo de la vida real.

La traducción de cualquier tipo de textos no puede ni debe ignorar la evolución del género, puesto que cualquier actividad comunicativa no se desarrolla en un vacío temporal o espacial, sino en un ámbito histórico, social y cultural. Y, aunque nuestro propósito final es estudiar el tema en un plano sincrónico, no podemos evitar el análisis diacrónico para resaltar las características actuales del género. Esta circunstancia nos obliga a estudiar la evolución del género de la literatura infantil, en general, y de nuestros cuentos en particular.

El trabajo se compone de cinco capítulos. El primero está dedicado al análisis de las características relevantes del género de cuentos infantiles y de las tendencias de su adaptación y traducción. Esta tarea requiere oponer el género de cuentos infantiles a otros géneros de la literatura infantil tanto en el plano sincrónico como diacrónico, con el fin de comprobar la hipótesis de que los cuentos de animales tienen, por una parte, sus características específicas de carácter universal que los distinguen de otros tipos de cuentos, y, por otra parte, sus características nacionales, vinculadas estas últimas a la problemática de la adaptación dentro de la traducción. Por ello, dentro de este mismo capítulo estudiamos la evolución de los conceptos de traducción y adaptación de la literatura infantil y, en particular, de los cuentos. Contrastamos distintos enfoques del tema: desde el ángulo del autor del original (Klingberg); desde la perspectiva del traductor y del texto terminal (Shavit); desde la teoría de la funcionalidad (Reiss y Nord), así como desde la visibilidad y del diálogo (Oittinen). El objetivo final de este capítulo consiste en elegir nuestra hipótesis de trabajo que nos permita en adelante deslindar la adaptación como un tipo específico de actividad bilingüe por un lado, y la adaptación vista como resultado del empleo de las técnicas traductológicas, por el otro, para hacer el TM aceptable en la cultura meta.

El capítulo II está dedicado al concepto de las convenciones textuales, interpretadas como una de las manifestaciones de cada polisistema cultural. El problema se enfoca desde la lingüística y estilística textual contrastivas. Los planteamientos estructuralistas de Propp, aun siendo válidos como punto de referencia en nuestra tarea de establecer la estructura universal de los cuentos de animales, que nunca han sido estudiados por este científico, tienen el carácter demasiado general para poder luego, a partir de ellos, realizar un análisis comparativo-contrastivo de las convenciones textuales en cada una de las dos culturas y para poder ser aplicados a la teoría y a la práctica de la traducción de los cuentos.

Se necesita, pues, un análisis comparativo de estas convenciones a partir de los parámetros textuales universales y sus manifestaciones concretas en el tipo de texto dado en función de la cultura (Lvovskaya, 1994). Un análisis de este tipo permitiría establecer

las razones de las adaptaciones que suelen llamarse estilísticas y culturales y que nosotros preferimos llamar cognitivo-culturales, ya que la lengua siendo el instrumento de la actividad cognitivo-comunicativa, constituye, al mismo tiempo, junto a las normas de comportamiento verbal y no verbal, una de las manifestaciones más fuertes de la cultura (Lvovskaya, 1994).

A partir de los principios establecidos en el capítulo II, se analizan primero las manifestaciones de los parámetros textuales en los cuentos de animales españoles para formarnos una idea sobre sus convenciones textuales en la cultura meta, formando así el capítulo III, y luego en el capítulo IV se aplica el mismo procedimiento a los cuentos de animales ingleses que para nosotros serían los cuentos originales.

En el capítulo V, a partir de la comparación de las convenciones textuales en ambas culturas y otros factores que determinan la necesidad de adaptaciones,, se realiza la evaluación de las traducciones de cuentos ingleses al español, y se hace el intento de clasificar las adaptaciones desde su necesidad/admisibilidad/inadmisibilidad, estableciendo los límites del cambio de la estructura semántica del TM respecto al TO a partir del tipo de la actividad bilingüe equivalente, o sea, desde el principio operativo de la traducción.

Cerraremos nuestro trabajo con las Conclusiones generales en las que se recogen los resultados de nuestra investigación del tema, así como las implicaciones didácticas del estudio realizado.

La actualidad científica del trabajo consiste en el intento de dar un contenido concreto al concepto de adaptación vista como resultado del empleo de las técnicas traductológicas destinadas a hacer aceptable el TM en la cultura meta, deslindándolo del concepto de adaptación vista como un tipo específico de actividad bilingüe heterovalente (Lvovskaya, 1996), o sea, la que no pretende conseguir la equivalencia comunicativa de dos textos, y argumentar la necesidad de adaptaciones dentro de la traducción, a partir de la no coincidencia de los conocimientos presupositivos culturales, las normas del comportamiento verbal en general y las convenciones textuales en particular.

Aunque este estudio se realiza utilizando como material de investigación los cuentos de animales, sus principios metodológicos podrían ser aplicados a cualquier otro tipo de texto, puesto que se trata del análisis de las manifestaciones culturales de parámetros textuales universales y propios de cualquier texto, con la única diferencia de que cada tipo de texto tendrá sus propias manifestaciones de estos parámetros universales en función de la cultura.

El objetivo final de este trabajo consiste en investigar los motivos y tipos de adaptaciones dentro de la traducción, establecer los límites de las adaptaciones necesarias, admisibles e inadmisibles, elaborando a la vez criterios científicos de evaluación de las traducciones a partir de razones cognitivo-comunicativas. Los principios y criterios elaborados para los cuentos, pueden ser extrapolados a otros tipos de textos.

El objetivo intermedio consiste en realizar un estudio comparativo-contrastivo de las convenciones textuales de los cuentos de animales en las dos culturas que nos ocupan, la española y la británica.

La hipótesis de trabajo se elabora a partir del deslinde de dos tipos de actividad bilingüe, del concepto de equivalencia comunicativa en la traducción, de la extensión del concepto de intertextualidad, así como a partir de las convenciones textuales comprendidas como manifestaciones tipológicas de los parámetros textuales de carácter universal en un tipo de texto dado.

Los métodos de investigación se eligen en función de los objetivos intermedios y finales. La investigación se asienta en el método deductivo-inductivo aplicado al análisis de la literatura científica sobre el tema y del material empírico. La metodología de la investigación parte de la teoría de la acción aplicada a la actividad verbal del traductor y la teoría comunicativa de la traducción. También se utiliza el método de análisis textual a partir de los parámetros universales del texto y el método comparativo-contrastivo a nivel textual.

Hemos analizado un total de 200 cuentos infantiles, de ellos 150 de animales, entre españoles e ingleses. De este número total de cuentos de animales hemos incluido en el

Introducción

corpus de la tesis para los fines de nuestro análisis, unos veinte cuentos tanto españoles como ingleses con sus traducciones, puesto que los fenómenos que estamos analizando se repiten en los demás cuentos del mismo tipo, analizados fuera del corpus.

El Anexo a este trabajo lo constituyen los cuentos españoles e ingleses de animales, con sus traducciones, que han sido analizados en los diferentes capítulos de nuestro trabajo.

Abreviaturas usadas:

LJ: Literatura infantil y juvenil

LT: lengua terminal

TO: texto original

TT: texto terminal

TM: texto meta

1- CARACTERISTICAS RELEVANTES DEL GENERO DE CUENTOS. TENDENCIAS DE SU ADAPTACION Y TRADUCCION.

La traducción de cualquier tipo de texto no puede ni debe ignorar la evolución del género del texto dado, puesto que cualquier actividad comunicativa, sea monolingüe o bilingüe, no se desarrolla en el vacío, sino en un entorno histórico cultural dado, en el marco de un polisistema cultural, dependiendo tanto de las características del género como de las normas del comportamiento verbal y no verbal propias de cada período histórico, así como de la evaluación de los mismos conceptos de traducción y adaptación. Y aunque nuestro propósito final es plantear el problema de la traducción de cuentos infantiles de un tipo determinado en el plano sincrónico, no podemos evitar el análisis de la evolución del género dentro del panorama general de la literatura infantil, precisamente para resaltar las características actuales del tipo de texto elegido.

Cualquier fenómeno puede ser estudiado desde diferentes ángulos en función de los objetivos que se planteen. Sin embargo, la actividad del traductor depende de numerosos factores objetivos y subjetivos, en constante interacción, lo que hace necesario estudiar el tema tanto desde la perspectiva histórica y genérica como cultural y convencional, especialmente teniendo en cuenta que los cuentos se sitúan entre los textos de estructura rígida y tradicional para cada cultura.

1.1. EVOLUCION DE LA LITERATURA INFANTIL Y TIPOLOGIA DEL CUENTO.

Aunque en más de una ocasión se han identificado y vinculado los orígenes de la llamada literatura infantil con los de la literatura en general, creemos que no es acertado en la mayoría de las veces. Probablemente esta opinión se debe a que las raíces de la literatura infantil se identifican a veces con las raíces históricas del cuento de hadas, de

Capítulo I

moda en el siglo XVII, y también a que muchas obras para adultos han sido adaptadas para niños por la falta de literatura infantil (*Robinson Crusoe; Los viajes de Gulliver, etc.*).

A pesar de que filólogos y folkloristas no se ponen de acuerdo en cuanto al origen de los cuentos populares, todos coinciden en que presentan vestigios de mitos y de antiguos ritos, y hay que tener en cuenta que esos cuentos están arraigados en la literatura primitiva y oral de divulgación intercultural, pero no en la literatura para niños.

En todo caso nos parece conveniente aclarar el concepto de literatura infantil en su totalidad para luego configurar las características del género que nos interesa.

Desde algo antes de los años setenta, quien se proponía escribir o hablar sobre literatura infantil y juvenil tenía que comenzar con una aclaración sobre la existencia o la no existencia de esa modalidad literaria. En la actualidad, aunque existen posturas más definidas, se sigue con esa dicotomía. Por ello, en el presente trabajo tendremos que enfrentarnos también a esa cuestión.

En este sentido sirve de gran ayuda la posición del sueco Göte Klingberg (1986), que ofrece cinco posibilidades de definir la literatura infantil, desde el punto de vista del contenido y la orientación pragmática "autor-intención-usuario":

- 1- Textos que se consideran convenientes como lectura para niños y jóvenes.
- 2- Literatura especialmente escrita para niños y jóvenes.
- 3- Producción literaria de niños y jóvenes.
- 4- Textos de la literatura para adultos que los niños han hecho suyos.
- 5- Todo aquello que es efectivamente leído por los niños.

Creemos que en la segunda y cuarta definición es donde debería encuadrarse la literatura infantil y los cuentos en particular, tal y como la vemos en nuestro trabajo: todos aquellos textos literarios escritos para niños y jóvenes, y aquellos otros que, aunque escritos en principio para adultos, fueron asumidos y adoptados por ellos.

Juan Cervera (1988:18), en su libro sobre literatura infantil, señala que las diferentes posturas se agrupan en torno a dos tesis: la tesis liberal y la tesis dirigista. Los

Capítulo I

que sostienen la primera defienden la inexistencia de la literatura infantil, como la de literatura para la vejez, o para la mujer, para blancos o negros. Según ellos, existe la buena o mala literatura, y se escoge según los gustos, edad, condición, etc. Esta opinión la comparte también John Townsend (1990), quien afirma que hay literatura a secas, que los niños no tienen una vida aparte, sino que ya que son parte de la humanidad, también su literatura formará parte de una literatura única.

Peter Hunt (1991), gran investigador de la literatura infantil inglesa, sostiene que no es nada fácil la división entre las dos literaturas. Un libro es bueno, pero ¿quién dice que lo es? ¿La clase intelectual-literaria-editora dominante? Y además ¿en qué sentido dicen que es buena? ¿Desde el punto de vista educativo, o por adquisición de vocabulario, o quizá por el conocimiento de otras culturas, o desde el punto de vista moralizante-político?

La tesis dirigista, quizá la más seguida por los investigadores españoles en la actualidad (López Tamés, 1989; Cervera, 1991; García Padrino, 1992), aboga por la existencia de una literatura específicamente creada y escrita para los niños o jóvenes.

Sea cual sea la posición que se tome, lo que no puede llevar a confusión ni a discusión, es la calidad que deben tener esos textos, puesto que a través de la historia se han escrito a veces obras sin valor creativo o artístico con la excusa de que se dirigen a un público infantil, lo que se podría decir también de las traducciones y adaptaciones de la literatura para niños.

Si contemplamos la literatura infantil desde el punto de vista comunicativo, estamos ante un lector especial, con un nivel lingüístico determinado, unos intereses particulares y experiencias limitadas (características no siempre respetadas, tanto en las obras originales como en las traducciones). Fueron los cuentos de hadas de origen popular, recogidos por los autores franceses e ingleses de los siglos XVII y XVIII, los primeros que tomaron en consideración estas características, creando, por así decirlo, la literatura infantil.

Capítulo I

Esto no quiere decir que antes de esta época no se escribiera para niños; pero no toda palabra escrita se puede considerar literatura, y menos aún en los siglos anteriores, ya que era sobre todo material didáctico o moralizante.

Pero, lo que originó el cambio, el escribir para que los niños disfrutaran fue el desarrollo de una serie de principios pedagógicos, psicológicos y por una visión filosófica diferente del niño. A partir del siglo XVIII ya no se le veía como un adulto pequeño, o un ser inconsciente, sino que se empiezan a descubrir y valorar sus intereses y necesidades, desarrollándose mucho más esta tendencia con la revolución psicopedagógica del siglo XIX que continúa a lo largo del XX, contribuyendo aún más a sus intereses, necesidades y gustos. Quizá el punto culminante, en lo que se refiere a la importancia del niño como ser diferente del adulto, lo vemos reflejado en el Año Internacional del Niño en 1979.

En estas últimas décadas, a partir de los sesenta, el número más importante de cuentos infantiles y juveniles viene de las traducciones, sin abandonar la producción nacional. Quizá lo más importante de esta época es la "participación" del lector, una participación consciente por parte del autor. Se escriben muchísimos cuentos, el comercio editorial es a escala mundial, las traducciones se multiplican; se escribe y se edita incluso para distintas edades, hecho plasmado en varios niveles de lectura, incrementándose así mismo los cuentos de hadas y de animales. Como podemos comprobar este tipo de cuentos reaparecen en determinadas épocas, sobre todo cuando se renuncia a su carácter explícitamente moralista, y se opta por una moraleja implícita.

Sin embargo, desde principio de los años noventa estamos asistiendo a una nueva tendencia, la del *internacionalismo*, muy relacionada con el mundo de la traducción. Para los seguidores de esta corriente actual, existe la sensación de pertenecer todos a un solo *pueblo*, de perseguir todos el mismo fin, con la misma ilusión de acercamiento o aproximación de todos los niños del mundo por medio de los libros escritos para ellos, de intentar que se respeten unos a otros, gracias a un conocimiento mutuo cada vez mayor, de aceptar "lo diferente" de cada uno y así aceptar al "otro", sin presionar ni obligar a su

Capítulo I

integración cultural y social. En definitiva lo que se conoce como "multiculturalismo": crear un niño-lector multicultural a través de libros de diferentes países, conociéndose gracias a las traducciones.

Estas ideas, aunque no son nuevas, han influido notablemente en los estudios culturales poscolonialistas que actualmente tienen una gran fuerza. En la traducción, en su sentido amplio, destaca en este concepto del "otro" el filósofo y filólogo Derrida (1985).

En lo que se refiere a la concepción de la literatura infantil, destacaba en este campo multicultural Paul Hazard, quien ya en el período de entreguerras afirmaba:

"...cada uno de esos libros es un mensajero que franquea montañas y ríos, que cruza los mares y va en busca de amistades hasta los confines del mundo. Todo país da, pero también recibe; innumerables son los intercambios: y así nace en la edad de las impresiones primeras, la república universal de la infancia. [...]si frecuentáis las bibliotecas infantiles y observáis los nombres y títulos de los clásicos de la infancia, veréis a alemanes, ingleses, americanos, rusos, daneses, italianos y franceses en la más amistosa vecindad." (1964:241)

Posiblemente Hazard no se imaginó que desgraciadamente tuvieran que pasar muchos años para que se volviera a pensar en aquellas bellas palabras:

"...esos libros famosos que conservan eterna juventud, producen frutos de concordia y esparcen simientes de esperanza. Significan conocimiento de los demás, aceptación de lo extranjero, estima, amistad lejana, que puede resolverse en unión de los espíritus y los corazones." (1964:247)

Sin embargo, las ideas más conocidas a este respecto son las de Jella Lepman (1969), autora mencionada en cualquier trabajo sobre libros para niños. Tras ella continuaron afianzándose las ideas de internacionalismo, en el sentido de que el verdadero sentir del internacionalismo sería dar a conocer las culturas de los países menos desarrollados, libros en los que se pudieran encontrar elementos de otras culturas que no son aceptadas en nuestra cultura occidental, por medio de las traducciones.

Al llegar a este punto habría que comentar que aunque España está considerada actualmente como uno de los países donde más se traduce, sobre todo del inglés, no ocurre lo mismo con los libros para niños de nuestros autores españoles al inglés u otros idiomas europeos.

Capítulo I

No podremos mejorar en nuestra idea de conciencia, internacionalismo, de entendimiento y comprensión entre los países si seguimos conociendo por medio de las traducciones siempre los mismos países, las mismas costumbres, los mismos pueblos. Por ello, se sigue insistiendo en la necesidad de las buenas traducciones en nuestro mundo actual, tan necesitado de solidaridad. Como comentaba la traductora mejicana Laura Pacheco, en el último Congreso del IBBY:

"En un mundo en que todo nos aparta y nos divide, traducir es un intento de hallar una lengua común para todo el planeta, de volver a narrar el cuento de la tribu humana, el cuento de nunca acabar, la historia interminable que, después de todo, comenzó antes de Babel y ha de seguir contándose cuando ya no estemos aquí." (1995:26).

Como conclusión de nuestro estudio de la literatura infantil, opinamos que los libros escritos para niños, y los cuentos en particular, han sido un producto más de la sociedad en un momento determinado, y que han estado condicionados en cada uno de esos momentos por factores históricos y socio-culturales, moralizantes, filosóficos, pedagógicos, etc. Por todo lo desarrollado deducimos que aun conservando la forma tradicional de cuento, éste ha evolucionado de tal manera que, junto con las características universales, ha adquirido otras características puramente nacionales, factor que nos interesa para nuestra investigación.

Tipología del cuento

Para establecer más a fondo las características del género de cuentos, nos proponemos estudiar su tipología, para así definir los rasgos fundamentales del material de investigación.

Aunque sigue sin conocerse bien cuál es el origen de los cuentos, es bastante importante su clasificación, para los diversos estudios que se quiera realizar.

En Baquero Goyanes (1988:107-111) encontramos dos hipótesis de su origen: la que considera que tienen un origen oriental, más concretamente de la India (cita a Max Müller como representante de esta tendencia, pp.108) y la que les atribuye el origen

Capítulo I

mítico, sosteniendo que todos los pueblos primitivos pensaban más o menos lo mismo, y por tanto tendrían los mismos mitos y cuentos (cita en esta ocasión a Andrew Lang).

Sabemos que los cuentos son muy variados y que no se pueden estudiar en toda su diversidad, y por ello habría que clasificarlos de alguna forma para precisar y delimitar el objeto de estudio.

Hay varias teorías para la clasificación. Las más corrientes o generales son las que cita Propp (1985:12):

1- la escuela mitológica

-cuentos míticos

-cuentos de animales

-cuentos de costumbres

2- la que Propp atribuye a Miller, probablemente tomada de la anterior:

- cuentos maravillosos

- cuentos de animales

- cuentos de costumbres

Aunque a primera vista la clasificación parecería correcta, merece la reflexión de si es lo bastante rigurosa, ya que los cuentos de animales pueden ser también maravillosos y de costumbres.

Otra clasificación bastante conocida, es la que se ha intentado por temas, en la escuela finlandesa. Esta división puede llegar a ser tan extensa y tan subjetiva, que casi podemos decir que es imposible y que no merece un análisis muy detenido. Ya incluso desde el primer momento podemos pensar que no existen cuentos que tengan un solo tema, y que sea único, pues coinciden en muchos de ellos. Dicho con más precisión es una división superpuesta, que puede alterar la naturaleza del material estudiado. Por ello, esta clasificación no parece muy científica. De todas formas, éste sería el momento de mencionar la ardua labor llevada a cabo por A. Aarne (1964), y el índice de cuentos de los componentes de la escuela finlandesa, que él mismo fundó.

Según Propp (1985:18) los temas de los cuentos están tan estrechamente ligados, tan entrelazados que el investigador acaba actuando según su propia inclinación o gusto particular, lo que hace que esta clasificación por temas sea científicamente poco posible. Sin embargo, su estudio se ha tomado como referencia casi obligatoria para cualquier investigador de cuentos, especialmente en un estudio comparativo-contrastivo que tenga por objetivo establecer el enfoque "nacional" de cada tema.

Como vemos, las clasificaciones no han llegado demasiado lejos. Quizá la más conocida sea la de Vladimir Propp, que los clasifica en cuentos maravillosos y los demás cuentos, para luego diferenciar los maravillosos propiamente dichos, por su estructura universal, factor estudiado en profundidad por este autor, que se cuestiona la división por temas y prefiere el análisis estructural y morfológico, descubriendo que todos tenían en común un número de funciones, elementos constantes, repetitivos, considerados "universales".

Aunque el material de nuestra investigación se diferencia del de Propp, puesto que nos proponemos analizar cuentos de animales, sin embargo, creemos que sus planteamientos estructurales podrían servir de punto de partida para cualquier tipo de cuentos, por lo menos en lo que se refiere al análisis de la estructura y de las funciones o secuencias de nuestro tipo concreto, por lo que nos proponemos estudiarlo en un apartado posterior de forma más exhaustiva.

En todo caso cabe destacar que la clasificación de los cuentos siempre se ha considerado como una tarea muy difícil, tal vez porque: "los cuentos sólo empezaron a coleccionarse desde hace un centenar de años. Justo en la época en que empezaron a desintegrarse" (Propp, 1985:153). La atención de los estudiosos, que eran exclusivamente folkloristas y con objetivos diferentes a los nuestros, se concentró sólo en los cuentos maravillosos que eran los más antiguos en todas las culturas. Los cuentos de animales quedaron, la mayoría de las veces, al margen de las investigaciones aunque es de suponer que, al igual que otros tipos de cuentos, deberían tener sus características tanto universales como nacionales.

Capítulo I

Dentro del estudio que, sobre el cuento como género literario, realiza la autora Marisa Bortolussi (1985:6-7), llega a una clasificación en dos formas definitivas:

- el llamado cuento tradicional, popular o maravilloso que se remonta a los pueblos primitivos, con su tradición oral y que fue divulgado en forma de recopilaciones (Perrault o los hermanos Grimm)

- el cuento literario, iniciado con el *Condé Lucanor* de Don Juan Manuel, y el *Decamerón* de Bocaccio.

De estas dos formas, surgieron por un lado, desde el popular, el llamado cuento infantil; por otro lado, el literario como punto de partida del cuento moderno. A lo largo del tiempo fueron tomando las características de los diversos movimientos literarios y surgieron los cuentos realistas, naturalistas, modernistas, expresionistas, de realismo mágico, etc.

Una clasificación muy parecida a la de Bortolussi, se encuentra en André Jolles (1972:185-192), quien describe las dos formas cuentísticas: cuento popular y cuento literario. Según su terminología, la palabra "conte" se refiere a los "fairy tales" o los "conte de fée", o sea, la literatura maravillosa, popular e infantil. Así, aparece esta tipología de "forma simple" o "conte" para designar el cuento popular y "forma savante" o "nouvelle" para el cuento literario.

En el cuento popular, según Jolles, predomina la visión ingenua y espontánea, el sentido de la justicia, la recompensa a la víctima. Rechaza el mundo real, pero no de forma trágica sino sustituyéndolo por esa necesidad de lo maravilloso, de otro espacio y otro tiempo.

Veamos más claramente la diferencia de uno y otro en el siguiente cuadro:

Cuento Popular	Cuento Literario
- sucesión de episodios	- suceso único
- episodios subordinados al personaje	- suceso más importante que el personaje

Capítulo I

- visión maravillosa
- resuelve conflictos
- otro tiempo, otro espacio
- lenguaje impersonal
- actitud realista
- plantea conflictos
- enraizado en la realidad del narrador
- lenguaje personal

Esta clasificación se podría denominar "mixta", ya que aparte de ser comparativa: cuento popular/ literario, recoge una serie de elementos estructurales (sucesión de episodios), conceptuales (visión del mundo) y de lenguaje.

Esta clasificación la explica también García Padrino (1986:32-56) y Díez Rodríguez (1985:14-25). Tras estudiar todas esas clasificaciones, podríamos decir que hay una diferencia clara entre el cuento infantil y el cuento adulto: mientras el cuento literario para el adulto presenta el problema, plantea un asunto requiriendo una lectura intelectual, en el cuento infantil el niño lee ingenuamente, sólo disfruta y espera que se resuelva el problema al final, que se premie al "bueno" y se castigue a los "malos", lo cual no deja de ser una forma particular de "pensar" y "analizar", ya que desde luego el niño no posee esa capacidad de abstracción, ni esa experiencia como lector adulto, sólo posee una experiencia directa.

Si tuviéramos que tomar partido por alguna de las clasificaciones y, sabiendo de antemano que no hay ninguna perfecta ni que satisfaga completamente, optaremos por la que hemos denominado mixta, que defienden la división entre cuento popular y literario.

Tras analizar y catalogar al menos las tipologías más importantes y conocidas, optaremos como hemos mencionado por la mixta, que incluye el cuento literario infantil, aunque reconociendo que hay tipologías que no se excluyen, sino que se complementan.

Regresando a los cuentos de animales, tras la clasificación de populares y literarios, podríamos decir que representan un tipo de cuentos limítrofe. Aunque la mayoría de las veces sus autores se conocen, es un tipo que reúne dos características específicas fundamentales: por una parte son bastante tradicionales tanto por su estructura, temas y

Capítulo I

personajes, y por otra siendo típicos para diferentes culturas, reúnen inevitablemente las características de éstas. Aparte de lo dicho son cuentos muy traducidos, por lo menos entre el inglés y el español, lo que facilitaría nuestro trabajo comparativo/ contrastivo, dando al mismo tiempo una cierta objetividad a los criterios a la hora de opinar sobre la necesidad o posibilidad de las adaptaciones; por otra parte contienen una serie de elementos costumbristas; los animales personificados "viven la vida" en cierta medida subordinada a las normas socio-culturales de cada país; por último, contienen un lenguaje coloquial, un estilo diferenciado, ilustraciones, etc., factores que inevitablemente requieren ciertas adaptaciones dentro de la traducción.

El carácter tradicional de los cuentos de animales, a diferencia de cuentos literarios de otro tipo, consiste en que recogen y desarrollan la antigua tendencia didáctica, expresada la mayoría de las veces implícitamente, el bien triunfa, el mal debe ser castigado y lo es, en realidad, pero lo hacen sin perder el especial atractivo para los niños que nunca han dejado de sentir simpatía por los animales, especialmente cuando estos actúan en las circunstancias que "imitan" la vida real.

Ahora bien, para hacer un estudio contrastivo-comparativo del tipo de cuentos dado, deberíamos elegir una hipótesis de trabajo que nos permitiera enfocar el análisis de las convenciones textuales propias de cada cultura.

Para finalizar este apartado y acercarnos a nuestra hipótesis de trabajo, nos gustaría resaltar el carácter general costumbrista de los cuentos de animales, que tiene mucha más importancia para nuestro trabajo que la famosa disputa entre los folkloristas acerca de qué cuentos han ejercido más influencia en el desarrollo del género: las versiones populares en las cultas o viceversa (Rodríguez Almodóvar 1987:68).

Para la ciencia del folklore que estudia los testimonios espirituales de diferentes pueblos en distintas épocas, es importante establecer lo primario y lo secundario desde la perspectiva histórica. Para la ciencia y la práctica de la traducción, el texto siempre se enfoca desde la perspectiva espacio-tiempo-cultura. En este sentido los cuentos populares tienen la misma importancia que los llamados literarios, puesto que el traductor los vincula

Capítulo I

en todo caso con una época y una cultura dada y por consiguiente con un lenguaje determinado. Lo que en la ciencia del folklore se considera como "contaminación" de los cuentos populares, puede constituir la característica relevante del texto para el traductor.

Esto es especialmente cierto en el caso de los cuentos costumbristas, como lo son los de animales que, a diferencia de los maravillosos, se caracterizan por ausencia de elementos, temas y personajes arcaicos, acercándose en las diferentes culturas al mundo real. Es esta circunstancia la que determina el carácter culturalmente marcado del cuento de animales, puesto que el entorno y las costumbres de los animales personificados cambian de una cultura a otra.

1.2. ESTADO ACTUAL DEL PROBLEMA

Tras haber limitado el estudio de esta investigación a los cuentos de animales, tendríamos que buscar los métodos adecuados del análisis comparativo-contrastivo en ambas culturas, la española y la anglosajona. La búsqueda de los métodos adecuados para la investigación de un objeto dado no es una tarea fácil, por ello, por el momento sólo podríamos decir que esos métodos nos deberían permitir, en definitivas cuentas, un análisis textual e intercultural con vistas a la naturaleza cognitiva- comunicativa de cualquier actividad verbal y la bilingüe, en particular.

Sin embargo el estudio de las características relevantes de los cuentos infantiles, realizados por otros autores¹ aporta poco a nuestra tarea. Se considera que los cuentos tienen un tratamiento activo más que pasivo, con mucho diálogo; la acción es lo que predomina, se destaca el predominio de sustantivos y verbos; poca frecuencia de adjetivos y de metáforas; se prefieren los niños o animales como protagonistas; la historia se desarrolla con cierto matiz didáctico; con un lenguaje que esté orientado a los niños. Se

¹ Hunt(1990); Cervera(1991); Bortolussi(1985); Oittinen (1993); Chambers(1990); García Padrino(1992); Cerrillo (1993).

precisa claridad, sencillez, funcionalidad, expresividad y brevedad, donde haya magia, aventura, fantasía...

Por muy válidas y correctas que sean todas esas opiniones, tienen más bien el carácter general y aportan poco a la solución de nuestra tarea. A partir de estas características no se pueden sacar conclusiones concretas sobre las convenciones textuales del género de cuentos ni sobre las diferencias que marcan estas convenciones en diferentes culturas. Hay que tener en cuenta que las características estilísticas del género de cuento infantil, en general, y de cuentos de animales, en particular, provienen de dos razones: la peculiaridad de la percepción infantil y el carácter tradicional del cuento, sea popular o culto. Mientras tanto, hemos tenido la posibilidad de apreciar en los estudios estilísticos la atención al primer factor y el olvido del segundo.

Si admitimos que la traducción es la comunicación intercultural, tenemos que centrar nuestra atención antes que nada en las características culturales, o sea, convenciones textuales del tipo de cuentos que nos interesa. En este sentido, los estudios estilísticos existentes del cuento infantil no pueden satisfacerlos, debiendo plantearnos pues la tarea de buscar el método adecuado para analizar las características de los cuentos, que permitan esclarecer la diferencia entre la tradición propia de cada cultura.

Veamos ahora lo que los estudios estructurales del cuento podrían aportar a la solución de nuestra tarea.

1.2.1. Estudios estructurales.

El primero en cuestionar la posibilidad de hacer una tipología científicamente rigurosa de los cuentos a partir de los temas y motivos que propuso la escuela finlandesa, fue el ruso Vladimir Propp (1985:12-21).

Por interesantes que sean los intentos de los folkloristas al clasificar los cuentos, ninguno, menos el de Propp, nos parece interesante y útil para los fines traductológicos. Propp fue el primero en asentar su clasificación en las características universales de los cuentos que investigó. El mismo Propp considera estas características puramente

Capítulo I

estructurales, pero si nos fijamos en el carácter de estos universales (sus famosas 31 funciones), nos daremos cuenta que, además de ser elementos estructurales dispuestos en cierto orden, son también elementos de la estructura semántico-lógica del cuento maravilloso, o dicho de otra forma, son una especie de subtemas o situaciones dentro del tema principal del cuento:

- 1- Alejamiento
- 2- Prohibición
- 3- Transgresión
- 4- Interrogatorio
- 5- Información
- 6- Engaño
- 7- Complicidad
- 8- Fechoría
- 9- Transición
- 10- Principio de la acción contraria
- 11- Partida
- 12- Primera función del donante
- 13- Reacción del héroe
- 14- Recepción del objeto mágico
- 15- Desplazamiento
- 16- Combate
- 17- Marca
- 18- Victoria
- 19- Reparación
- 20- La vuelta
- 21- Persecución
- 22- Socorro
- 23- Llegada de incógnito
- 24- Pretensiones engañosas
- 25- Tarea difícil
- 26- Tarea cumplida
- 27- Reconocimiento
- 28- Descubrimiento
- 29- Transformación
- 30- Castigo
- 31- Matrimonio

Es precisamente este enfoque de Propp que vincula los elementos estructurales del texto con su función semántico-lógica, lo que hace su trabajo tan actual hoy en día, a pesar

Capítulo I

de haberse escrito en los años veinte. El enfoque, de por sí, puede aplicarse al estudio estilístico de cualquier tipo de texto. Así por ejemplo, la "morfología" del artículo científico se caracteriza por la presencia en su estructura semántico-lógica de las cuatro secuencias estables siguientes: planteamiento del problema; formulación de un postulado /hipótesis/ tema; argumentación y conclusiones. A partir de esta morfología del texto científico, que no es más reglamentado que el cuento, se puede realizar cualquier estudio, sea sincrónico o diacrónico, de las manifestaciones concretas (marcadores) de estos elementos constantes en diferentes épocas, ciencias y, lo que más nos importa en nuestra investigación, en diferentes culturas. Eso implicaría precisamente el estudio de las convenciones textuales en cada una de las culturas y de ahí la posibilidad de realizar un estudio comparativo-contrastivo de las convenciones textuales de los cuentos de animales, para poder formular luego ciertas recomendaciones traductológicas y establecer las razones de las adaptaciones de carácter estilístico o, hablando en términos de la teoría comunicativa de la traducción, de carácter cultural y cognitivo.

Aunque el mismo Propp no se planteó una tarea de este alcance, ya que pensaba antes que nada en las metas de los folkloristas, no podemos dejar de citar en esta ocasión sus palabras: "Mientras que no sepamos desglosar un cuento en sus partes constitutivas, no podremos establecer comparaciones justificadas." (Propp, 1985:28).

Propp elabora su morfología precisamente a partir de las funciones de los personajes y llega a la conclusión de que el número de estas funciones es finito y que las funciones se repiten en distintos cuentos de manera asombrosa. Los factores de **quién** hace y **cómo** hace son variables para Propp. Esta circunstancia fue motivo de críticas, podríamos citar la de G. Jean (1988:119), quien cree que es demasiado encorsetado, algo así como si al leer cualquier cuento, nos llevara a buscar todas y cada una de sus funciones. El mismo Propp se cuestiona cómo se reparten las funciones entre los personajes, y tiene la respuesta cuando las agrupa en siete "esferas" que corresponden a los personajes que llevan a cabo esas funciones:

1- esfera de acción del agresor

Capítulo I

- 2- esfera de acción del donante
- 3- esfera de acción del auxiliar
- 4- esfera de acción de la princesa y su padre
- 5- esfera de acción del mandatario
- 6- esfera de acción del héroe
- 7- esfera de acción del falso héroe

A pesar de que los factores quién y cómo de los cuentos maravillosos de Propp no coinciden con quién y cómo de los cuentos de animales, esta circunstancia no cambia la esencia del enfoque, ni tiene mucha importancia. Son factores variables, tal y como lo indicó el mismo Propp. Estos factores pueden variar no sólo de un tipo de cuento a otro, sino de una cultura a otra (compárese la figura del agresor que es el lobo en la mayoría de los cuentos españoles, mientras que en los ingleses suele ser el zorro).

En cambio, es muy importante otra circunstancia. No debemos olvidar que Propp estableció las funciones o secuencias para los cuentos maravillosos, mientras que nuestro material empírico lo constituyen los cuentos de animales.

Por tanto, eligiendo el enfoque de Propp del carácter universal de la estructura del cuento, como hipótesis de trabajo en esta etapa de investigación, trataremos de aplicar este enfoque a los cuentos de animales, para luego analizar las funciones o secuencias que se dan en este tipo de texto. En esta tarea partiremos de los siguientes supuestos:

- 1- Admitimos la posibilidad de aplicar a los cuentos literarios o cultos la metodología de Propp, debido al carácter tradicional de éstos y a la mutua influencia de los cuentos populares y literarios, de lo que ya hemos hablado.
- 2- Partimos de que las partes de un todo no pueden estudiarse fuera de ese todo. Por consiguiente, es necesario establecer el significado lógico de cada función en el desarrollo de toda la intriga del cuento de animales, que se diferencian mucho de los cuentos maravillosos estudiados por Propp, lo que no cambia en absoluto el concepto de *función*, entendiendo por ella "la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga" (Propp, 1985:32).

Capítulo I

3- Suponemos, también tras Propp, que no todos los cuentos deben presentar obligatoriamente todas las funciones, en nuestro caso quiere decir que no todos los cuentos de animales deban contener toda la lista de posibles funciones que se dan en ese tipo de textos. Más aun, es posible que la presencia/ausencia de alguna función/funciones permita delimitar los subtipos de cuentos, lo que no cambiará en absoluto la "ley de la sucesión" en terminología del folklorista ruso, ni el carácter finito de las funciones.

4- Suponemos asimismo, a partir de la lógica, que en los cuentos de animales, al igual que en cualquier otro tipo de cuentos, debería existir una relación binaria entre diferentes funciones. Así, por ejemplo, si los personajes del cuento de animales se enfrentan con la función *prohibición*, debería haber otra que es la *transgresión*, la *desobediencia*; la función de *peligro*, supondrá la *salvación*, etc.

5- Por fin, partiremos en nuestro análisis de la estructura del cuento de animales del supuesto de que en ellos, al igual que los analizados por Propp, hay funciones que pueden ir seguidas, pero también pueden haber elementos que se intercalan o entrelazan, deteniéndose el desarrollo y volviendo luego a continuar vinculándose de diferentes formas. Veamos algunos de los esquemas que propone Propp (1985:122):

Acciones seguidas:

I A _____ W (A = daño; W = casamiento)

II A _____ w2

Acciones interrumpidas:

I A _____ G.....K _____ W

II a _____ K

(G = héroe conducido al lugar; K = reparación del daño)

Veamos estos esquemas con ejemplos de nuestros cuentos de animales:

I A _____ B (A, B, C son secuencias sucesivas)

II B _____ C

I **Presentación:** (A)

Capítulo I

Once upon a time there were three little pigs. The three little pigs grew so big that one day their mother said to them,

II Advertencia y prohibición: (B)

"You must go and build houses for yourselves. But take care that the wolf does not catch you."

I Gozo: (A)

¡Qué hierba más tierna!- decía entusiasmado mientras mordisqueaba aquel delicioso manjar.

II Peligro: (B)

Tan distraído estaba con la comida que no se dio cuenta de que unos terribles ojos le acechaban, una figura negra con una enorme boca llena de afilados dientes, se abalanzó sobre él.

Otra vinculación puede suceder cuando una acción se interrumpe con una secuencia episódica, tras la cual, continúa y concluye la primera secuencia:

I A _____ B.....B _____ C
a _____ b

I Peligro: (A)

"...todas se le escapaban al monte y se las comía el lobo."

(secuencia episódica): (a-b)

"Un buen día compró una cabrita pequeña y la amarró a una cuerda muy larga, para que comiese mucho y la mimaba para que estuviese contenta. Una tarde Blanquita dijo a su amo: Estoy aburrida, me das bien de comer, pero quiero ir al monte. El señor Samuel muy apenado le respondió: ¿Quieres dejarme solito?"

I Peligro: (A)

"Además, si vas al monte te va a comer el lobo."

Veamos ahora un ejemplo de un cuento inglés:

Capítulo I

I Peligro:

Timmy Willie, who had lived all his life in a garden, was almost frightened to death.

(secuencia episódica):

Presently the cook opened the hamper and began to unpack the vegetables.

I Peligro:

Out sprang the terrified Timmy Willie.

Así que no todas las secuencias van seguidas, a veces aparecen interrumpidas por algunas desviaciones temáticas, o por numerosas repeticiones, que ya veremos en el análisis de las convenciones textuales de los capítulos correspondientes.

1.2.2. Estructura semántico-lógica

Partiendo de los supuestos arriba mencionados, hemos analizado en total unos 150 cuentos de animales; de ellos 80 españoles y 70 ingleses. El análisis permitió establecer las siguientes funciones:

- presentación de los personajes
- prohibición, explicación
- salida de la madre
- desobediencia
- salida de los personajes
- gozo
- peligro
- persecución
- castigo del agresor
- salvación
- vuelta a casa
- castigo del personaje desobediente
- final feliz
- final infeliz

En todos los cuentos que hemos seleccionado para el corpus de nuestro trabajo hemos comprobado que se repiten las siguientes veces:

Españoles

Ingleses

Capítulo I

- presentación	8	8
- prohibición o explicación	8	8
- salida de la madre	1	2
- desobediencia	4	3
- salida de los personajes	4	7
- gozo	8	8
- peligro	7	8
- persecución	5	7
- salvación	7	8
- castigo del agresor	4	4
- vuelta a casa	3	7
- castigo del desobediente	1	2
- final feliz	7	8
- final infeliz	1	0

Podríamos sacar, por el momento, dos conclusiones del análisis de las secuencias encontradas en los cuentos de animales. La primera es que cada secuencia o episodio puede ser visto como un subtema o una especie de situación "comunicativa" dentro del texto que seguramente tendrá sus marcadores que pueden coincidir o no en ambas culturas. La segunda conclusión se desprende de que unos cuentos de animales tienen un final feliz, que implica la salvación y el castigo del agresor, mientras que otros cuentos (aunque no muchos), no tienen el final feliz, terminan mal, se excluye la salvación y por supuesto el castigo del agresor. De todo esto es posible deducir que, dentro de los cuentos de animales hay diferentes subtipos, suposición que trataremos de confirmar más adelante.

En los estudios de otros investigadores del tema, encontramos algunas ideas que nos pueden resultar útiles. Así, por ejemplo, Jolles (1972), al estudiar las características generales de los cuentos populares, destaca las siguientes:

- sucesión de episodios
- importancia de la conducta de los personajes
- ubicación en un tiempo y en un espacio de la fantasía
- solución al problema final

La tercera característica es la que más nos interesa, ya que recoge algunos parámetros textuales, precisamente los de tiempo y espacio de la fantasía, tema que

Capítulo I

analizaremos dentro de las convenciones textuales. Sin embargo, su enfoque no nos permite formarnos una idea clara y diferencial de los componentes estructurales.

La última característica, o sea, la solución del problema final, coincide con los restantes de nuestro análisis estructural de los cuentos de animales, a juzgar aunque sea por el tipo de final. Más adelante tendremos la oportunidad de ver que no sólo el tipo de final, marca las diferencias que se dan dentro de esta clase de cuentos.

El análisis de las estructuras semántico-lógicas de los cuentos de animales, hecha por M. Bortolussi (1985), es de gran interés para nosotros. Para la autora la estructura que se sigue es más o menos la siguiente: el protagonista es puesto al corriente, explícita o implícitamente, de alguna regla que debe obedecer, pero que evidentemente desobedece, sufre una mala experiencia, que puede ser hasta peligrosa, suele salvarse, regresa, es castigado por su desobediencia y normalmente hay final feliz.

M. Bortolussi relaciona una serie de unidades estructurales de carácter lógico que no se dan en todos los cuentos, pero sí precisamente en los de animales, ya que ella se refiere concretamente a los de Beatrix Potter, que nos pueden servir de punto de referencia. Son las siguientes:

- Presentación de los personajes
- Prohibición
- Salida de la madre
- Visita de la madre
- Salida de los personajes
- Desobediencia
- Deleite
- Peligro
- Fuga y persecución
- Pérdida de bienes materiales o daño físico
- Peligro intensificado
- Salvación
- Miedo
- Vuelta a casa
- Castigo del desobediente

Capítulo I

En cuanto a las etapas de la acción cambian según los cuentos. La autora las clasifica en siete:

- presentación
- prohibición
- desobediencia
- deleite
- peligro
- salvación
- castigo del desobediente

Si comparamos las secuencias establecidas por la autora con las que hemos logrado establecer tras el análisis de nuestros cuentos, puede apreciarse que coinciden en términos generales.

Todo lo dicho hasta el momento demuestra que tras el trabajo de Propp, la atención de todos los estudiosos del tema se ha centrado en el análisis estructural de los cuentos, lo cual es comprensible. El hecho de que los cuentos tengan una estructura rígida ubica este tipo de textos entre los más convencionales. Sin embargo, hasta el momento no ha habido estudios de las convenciones textuales de los cuentos, circunstancia que se explica, como ya hemos indicado, por lo reciente de los estudios de la estilística textual.

Aunque todavía no hemos elegido la hipótesis de trabajo, creemos necesario, vistos los enfoques de Propp y Bortolussi, destacar que, para el análisis de los cuentos de animales, conviene tal vez establecer una estructura menos detallada, que nos resulta más cómoda para los objetivos que nos planteamos, puesto que nuestro propósito es considerar el tema a partir de los parámetros universales del texto y sus manifestaciones. Este enfoque nos permitiría luego comparar las manifestaciones de los parámetros textuales universales en las dos culturas. Por tanto, el análisis de las convenciones textuales de los cuentos que hemos seleccionado como material empírico de nuestro trabajo, lo haremos a partir de las secuencias principales que hemos logrado establecer, que son las siguientes:

- **presentación de los personajes**
- **advertencia/explicación**

Capítulo I

- gozo
- peligro
- salvación

Sin embargo, dentro del tipo de cuentos estudiados, hemos establecido ciertas variaciones de la estructura semántico-lógica, que nos permite subdividir los cuentos de animales en tres subtipos: los de "peligro", que acusan todas las secuencias arriba mencionadas; los "moralizantes", en los que la secuencia de salvación viene sustituida por la de castigo al personaje desobediente, y los "costumbristas" que carecen de las secuencias de peligro y salvación, sustituidas respectivamente por una amplia explicación y el castigo a los personajes que no se atienen a las buenas costumbres.

1.3. DIFERENTES TENDENCIAS DE ADAPTACION EN LA LITERATURA INFANTIL.

Antes de proseguir nuestra investigación necesitamos precisar los conceptos de adaptación y de traducción analizando diferentes enfoques del tema, desde el punto de vista de los cambios más trascendentales ocurridos en la teoría de la traducción al rechazar ésta el paradigma lingüístico y optar por el comunicativo. A pesar de estos cambios, aún hoy en día hay poco concierto entre los investigadores respecto a dichos conceptos, lo que está creando cierta confusión en la misma teoría y en la práctica de la traducción.

En lo que se refiere a la literatura infantil, las adaptaciones existen casi desde la aparición de aquella; en nuestra opinión, desde que existió un destinatario especial y diferente. Semejante situación tiene sus raíces históricas vinculadas antes que nada a la divulgación de cuentos infantiles. Desde que empezaron a recopilarse los cuentos populares, los términos *cuento* y *adaptación* aparecían unidos, cosa muy lógica si se toma en consideración la forma inicial de divulgación de los cuentos populares, que era oral. Esta característica adaptiva que implicaba diferentes versiones y variaciones del mismo tema, especialmente cuando se trataba de distintas culturas, se preservó también en la

Capítulo I

divulgación escrita de los cuentos en los siglos XVIII y XIX. A veces el alcance de las adaptaciones no iba más allá de las peculiaridades culturales (los zapatos de Cenicienta, que eran de seda en China, se convirtieron en los de cristal en Europa) y otras veces, se cambiaba totalmente la intención del autor como ocurrió con las obras de Swift y Defoe. En ciertas épocas, la característica distintiva de las adaptaciones (según Skjonsberg) era su anonimato, la invisibilidad del "segundo" autor (Oittinen, 1993: 88).

En el siglo XX, especialmente a partir de los años 40, con el *boom* de la traducción aparecieron no sólo adaptaciones sino también traducciones de la literatura infantil en general y de los cuentos, en particular. Sin embargo, y a pesar de la evolución de la teoría de la traducción, los conceptos de adaptación y de traducción siguen siendo bastante vagos. Diferentes estudiosos los interpretan de distinta manera. El empleo a veces indistinto de ambos términos se extendió a otros tipos de textos creándose una situación bastante ambigua. ¿Qué significa adaptar un texto escrito a otra lengua / cultura? ¿Implica la adaptación una traducción comunicativamente equivalente y, si la respuesta es afirmativa, ¿cuáles son los límites admisibles de la adaptación? ¿Qué diferencia existe entre la adaptación de un texto y su traducción?

Si enfocamos el problema desde la teoría de la acción, no cabe duda que a lo largo de los últimos siglos se han realizado y siguen realizándose diferentes tipos de actividad verbal: se adaptaban para niños libros destinados a adultos, tanto dentro de la misma cultura (actividad comunicativa monolingüe) como en el plano intercultural (actividad comunicativa bilingüe); se trasladaban de una lengua a otra libros para niños introduciendo adaptaciones, unas veces indispensables por razones cognitivo-culturales y otras veces arbitrarias, con el propósito de embellecer o reorientar ideológica o didácticamente el TM, que conducía a los cambios de la intención del autor del texto original. Esta situación tan confusa podría considerarse tolerable mientras no existía ciencia de la traducción o mientras ésta se ubicaba en el paradigma lingüístico, evaluándose el texto terminal desde las "manipulaciones" sufridas por el TO, que en definitiva siempre se enfocaban como lingüísticas.

Capítulo I

Una vez ubicada la teoría de la traducción dentro del paradigma comunicativo, se plantea la necesidad de distinguir entre diferentes tipos de actividad bilingüe, deslindando aquella que persigue la equivalencia comunicativa de dos textos (traducción) y aquella que no persigue este propósito, sin el deseo de menospreciar la viabilidad y la importancia de cada uno de los tipos de actividad. La tarea que nos planteamos en este capítulo es, por una parte conceptual y, por la otra terminológica, puesto que el término *adaptación* se emplea hoy en día con diferentes acepciones, como lo demuestra el análisis de las posturas de diferentes científicos que ofrecemos a continuación.

Varios autores han estudiado las adaptaciones desde posiciones muy distintas. Nida y Waard por ejemplo, sugieren que las traducciones de un mismo original "...may differ radically, all the way from an interlinear word-for-word correspondence to a radical transformation." (1986:40). Dividen las traducciones en diferentes tipos: interlinear, literal, la equivalente natural más cercana, la adaptada y la reinterpretada culturalmente. Dentro de las traducciones adaptadas, distinguen dos tipos: adaptaciones para diferentes códigos o medios (música, cine, televisión, etc.), y las adaptaciones resultantes de supresiones, adiciones, correcciones, explicaciones, embellecimientos, etc. Está claro que en esta postura se defienden, aunque desde una postura más bien lingüística, las adaptaciones comprendidas como el conjunto de técnicas traductológicas en el marco de equivalencia dinámica que obliga al traductor a "manipular" el TO por razones que hoy llamaríamos normas del comportamiento verbal o falta de conocimientos presupositivos, propias de la cultura meta. Sin embargo, también defienden la vigencia de la traducción literal (tema que no nos interesa en este trabajo) y las adaptaciones vinculadas al cambio del tipo de código o medio. En ningún momento se admite que una adaptación cambie la intención del autor del TO.

Christiane Nord distingue entre "preservation and adaptation in translation", en una escala que va desde la fidelidad extrema a la libertad extrema. Al discutir el grado de adaptación no arranca del texto original como tal, sino de la situación y de la "lealtad" al lector. Señala que la función del texto meta no parte automáticamente del análisis del texto

original, sino que viene definida por el propósito de la comunicación intercultural (1991b:9). Esta postura, en nuestra opinión aclara algo más la situación. La lealtad al lector puede ser interpretada de diferentes maneras. Por una parte, implica lo que se considera como **aceptabilidad** del texto terminal en la cultura meta. Esta característica inalienable de cada traducción comunicativamente equivalente no debería excluir en ningún momento la máxima fidelidad posible al autor del TO, dicho más exactamente, a su intención. Otra cosa es que ambas "lealtades", al autor y al lector, crean a menudo la contradicción dialéctica que el traductor debe resolver en su actividad. Sin embargo, lo que Christiane Nord considera la libertad extrema, partiendo tan sólo de la lealtad al lector y prescindiendo del texto original, ya se sitúa más allá de la traducción cuya propiedad definitoria es la equivalencia comunicativa entre ambos textos (Rabadán, 1991: 52). Si partimos de esta propiedad de toda traducción, la fórmula "preservation and adaptation in translation" contiene cierta contradicción. Si se trata de la traducción de la literatura infantil, el traductor tiene que adaptar el TM a las convenciones textuales que caracterizan este tipo de textos en la cultura meta y aún así, como comenta Oittinen, nunca estaremos completamente seguros si los lectores van a interpretar la traducción tal y como el autor ideó el TO (1993b:90). Sin embargo, esta adaptación no supone, si en realidad queremos quedar en el marco de la traducción, cambios de la intención, o mejor dicho del programa conceptual que comprende la jerarquía de todas las intenciones del autor del TO. Este tipo de adaptación siempre tiene el carácter cognitivo-comunicativo, podríamos denominarla como **adaptación necesaria** dentro de la traducción. La "libertad" del traductor respecto al programa conceptual del autor del TO lleva a que se produzca un texto que no guarde la relación de equivalencia comunicativa con el TO y al sujeto de tal actividad podría llamársele **adaptador**, pero no traductor.

Otros investigadores enfocan el problema desde el estatus que ocupa la literatura infantil dentro del polisistema literario de cada cultura. Así, Zohar Shavit (1981) reconoce y considera como un hecho negativo el estatus de "no canonizada" que tiene la literatura infantil. Afirma que, debido a esa posición de la literatura infantil dentro del sistema

Capítulo I

literario de cada cultura, el traductor se encuentra libre para manipular y adaptar lo que considera necesario. Esta postura no nos parece correcta por dos razones. Primero, creemos que la literatura infantil tiene sus cánones y en lo que se refiere a los cuentos, constituyen un género muy estructurado desde siglos.

La segunda objeción se refiere a que el enfoque del problema por Z. Shavit, aun siendo una representante eminente de la escuela de Tel Aviv, es más bien literario y no traductológico. Constituye un intento más de aplicar los conceptos literarios a la teoría y la práctica de la traducción. No compartimos este enfoque, especialmente cuando se trata de la traducción o la adaptación de cuentos, uno de los géneros más tradicionales, con sus convenciones textuales en cada cultura. Otra cosa es que los cuentos pueden traducirse o adaptarse, que no es lo mismo.

La postura de Carmen Bravo-Villasante respecto a las adaptaciones es absolutamente contraria. En el artículo sobre su experiencia como traductora (Bravo-Villasante, 1978), expone su actitud negativa de las versiones y adaptaciones de todo tipo. Considera que el buen traductor se mantiene fiel al original y no se toma libertades, y que nunca será una buena traducción la abreviada. Para que el trabajo permanezca inalterable, completo y para que lo puedan leer los lectores en su totalidad, sugiere como solución, los prefacios y las notas a pie de página. Tampoco nos parece aplicable esta postura a la traducción de la literatura infantil y especialmente a los cuentos, ya que no imaginamos a niños de ocho o diez años leyendo decenas de aclaraciones sea en la misma página, al final o al principio del cuento.

Uno de los ejemplos que cita es la traducción de *The Nightingale and the Rose* de Oscar Wilde. La autora, al traducir este cuento, encontró que el original de Wilde estaba muy marcado por las características lingüísticas de finales del siglo pasado, y en consecuencia se hizo varias preguntas: si el traductor debe o no mantener este estilo en el texto terminal; si uno debe ayudar al niño a conocer, aunque a través de la traducción, el lenguaje de Wilde de su época, o debe actualizarlo, facilitándole así la lectura. La

Capítulo I

respuesta, como habíamos imaginado por sus afirmaciones anteriores, es que el lector tendría que entender, aun con problemas, el "lenguaje" de Wilde. Según la autora, si el lenguaje es literario, debe mantenerse como tal y si es coloquial, también.

Volvemos a estar en desacuerdo con esta gran investigadora, pues consideramos que no se puede generalizar el problema; todo dependerá de a quién está dirigido el mensaje. No es lo mismo traducir a Oscar Wilde para niños de ocho o diez años que para jóvenes o estudiantes universitarios cuya finalidad podría ser el conocer el estilo de una época y de un autor determinado.

Klingberg, gran investigador sueco de la literatura infantil, deja un espacio muy corto para las diferentes interpretaciones de los distintos lectores (1986). Para él, el significado del texto reside en éste mismo, donde todo debe permanecer intocable. La influencia del traductor, su visibilidad, se considera no deseable, la traducción debe ser transparente; traducir es bueno y adaptar es malo. La traducción es invisible y la adaptación visible.

Aunque no se puede objetar esta última afirmación que más bien suena como poco real, haciéndonos recordar las famosas paradojas de J. Savory (1968), parece claro que Klingberg está hablando de aquellas adaptaciones que cambian el programa conceptual del autor del TO.

En cierto sentido esta preocupación por cómo se traduce para niños está justificada por la forma en que se ha traducido para ellos durante siglos, basándose en la idea pedagógica de los adultos y no en los gustos y necesidades infantiles, en la "readability and acceptability", como diría Puurtinen (1992), olvidando muchas veces ese difícil equilibrio de la doble "lealtad" hacia el lector y hacia el autor.

No deberíamos finalizar esta visión general sobre la adaptación de la literatura infantil, sin mencionar a Riitta Oittinen, ya que ella como traductora e ilustradora infantil, enfoca el proceso recreativo-traductor desde la adaptación del texto escrito al cine:

"I felt that I wanted to give children a new point of view on the stories. (I told them as I saw them, giving viewers every right to accept or reject my retelling.) I also wanted to give my

Capítulo I

viewers an idea of how I had felt about the stories as a child (how I remember this experience), what kinds of images I had created of the stories as a child (as I remember the images). Did I harm the originals or their author in the process? Did I spoil the child's reading experience by offering her/him 'incorrect' interpretations? [...] If the 'I' of the reader of the translation meets the 'you' of the translator, the author, the illustrator, it is a good translation in that particular situation." (1993b:95).

De este breve resumen de diferentes opiniones y actitudes ante las adaptaciones y traducciones sólo podemos deducir que el problema todavía no está resuelto científicamente. Lo que parece evidente es que existen diferentes tipos de adaptaciones, unas se podrían considerar por el momento como "necesarias" dentro de la traducción, mientras que otras, las que dan como resultado el cambio del programa conceptual del TO, parecen apuntar hacia un tipo de actividad comunicativa distinto de la traducción que implica necesariamente la equivalencia comunicativa de dos textos. Este planteamiento todavía queda por demostrar. En todo caso no hay necesidad de enfrentar las traducciones y las adaptaciones, sino más bien se necesita deslindar ambos conceptos.

Pero antes habría que analizar más a fondo los motivos que condicionaron la aparición de diferentes adaptaciones.

Las primeras adaptaciones aparecieron en la literatura infantil a finales del siglo XVIII y debido a dos causas fundamentales: la histórica y la didáctica-moralizante, ya que antes de esta fecha no se tenía conciencia del niño como lector. Para conocer mejor las circunstancias y los motivos de las adaptaciones de la literatura infantil, creemos necesario hacer una diferencia entre los tres grupos que siguen:

- 1 - adaptaciones de libros destinados a adultos
- 2 - adaptaciones realizadas por el propio autor
- 3 - adaptaciones comerciales

Creemos que los motivos y las circunstancias en que se realizaron las adaptaciones de cada uno de los grupos tienen distintas características relevantes. En el primer caso, la finalidad principal fue llenar el vacío en la literatura infantil, pero también se perseguían objetivos ideológicos y didácticos. Al mismo tiempo, hay que recalcar que las

Capítulo I

adaptaciones del primer grupo se caracterizan por la máxima aproximación posible a la cultura meta. Esta última circunstancia no tenía nada que ver con el principio de aceptabilidad tal y como lo entendemos hoy en día, sino más bien a la falta casi absoluta de respeto al texto original, impuesta por los condicionamientos histórico-sociales.

En el segundo caso, las causas de la adaptación fueron didáctico-conceptuales, aunque bien podía estar algo encubierto cierto motivo económico.

El tercer grupo de adaptaciones están motivadas por razones principalmente comerciales de las editoriales dentro del *boom* a nivel internacional en que se encuentra la literatura para niños, lo que de por sí no nos permite restarle del todo ciertos motivos didácticos.

Aunque es bien conocida la ingente cantidad de obras en cada uno de los grupos, por razones evidentes de espacio y de acotamiento de nuestro trabajo, estudiaremos sólo algunos ejemplos.

Adaptaciones de libros destinados a adultos

Las adaptaciones para niños no podían haber aparecido antes de bien entrado el siglo XVIII, ya que, como ya hemos comentado, hasta ese momento no había conciencia de la existencia del niño como lector.

La razón principal de la aparición de las adaptaciones, fue la necesidad de llenar un vacío existente en el polisistema literario infantil (Shavit, 1986). El interés de la narración en sí, junto a la importancia de la doctrina didáctica, o sea, el objetivo de enseñar deleitando, fue otro de los factores decisivos.

Como consecuencia de esta situación las obras escritas primero para mayores, iban perdiendo su posición central en el subsistema de literatura para adultos y fueron adoptadas por el subsistema infantil, entrando en desuso en el del adulto: "...una vez que cierta lectura llega a aburrir a los adultos, se entrega a los niños." (Bortolussi, 1985:25).

Esto no quiere decir que desaparecieran irremisiblemente de la literatura para adultos, sino que cambiaron de estatus, adquiriendo las versiones originales más bien un

Capítulo I

valor histórico. La primera versión del original de *Robinson Crusoe*, ejemplo que hemos tomado para el estudio de este grupo de adaptaciones, no apareció en España hasta bien entrado en siglo XIX, en 1833, más de un siglo después de la aparición del original. En general, la obra ha recuperado su estatus original, bien merecido, en nuestro siglo, aunque sólo en círculos intelectuales o universitarios.

Otra de las razones de que aparecieran muchas versiones adaptadas y además a pocos años de la original, es que los mismos temas de aventuras, de acción, la descripción de tantos lugares, en los que la ficción tomaba apariencia de realidad, que familiarizaban al lector con esos ambientes creados en la ficción etc., posibilitaban distintos tipos de lectura y se prestaban a que ese vacío del que hablamos se llenara rápidamente.

Por tanto consideramos que las razones de las primeras adaptaciones de Robinson Crusoe fueron histórico- sociales e ideológicas (dentro de la corriente didáctica predominante en ese siglo). Quizá uno de los "culpables" de la aparición de las adaptaciones, al menos de este tipo didáctico o pedagógico, fuera Rousseau, al rechazar en la educación de su *Emile* (1762), cualquier libro excepto la obra de Defoe, nuevo tratado para la educación del hombre "natural".

La tendencia a adaptar la obra desde la actitud didáctico-ideológica la vemos continuamente en varias versiones españolas. Citaremos por ejemplo a Iriarte, que hizo la traducción de la adaptación alemana *El nuevo Robinson*, de Campe. El autor de la versión española comenta en el prólogo (cita en Bravo-Villasante, 1985:64):

"... el señor Campe se inspiró en Defoe para acomodarle a la enseñanza de los niños, que es un libro instructivo y utilísimo, además de entretenido, que inspira amor y fe en el Criador, ventaja sobre el *Robinson* de Defoe, peligroso para los católicos...La traducción que ahora publica sale a la luz con la aprobación del mismo tribunal de la fe que en el año de 1756 prohibió por fundamentadas causas el *Robinson* antiguo" (Bravo-Villasante, 1985:64).

Podemos apreciar claramente los cambios del programa conceptual de Defoe, que se han permitido en sus respectivas versiones el adaptador alemán y el español.

Queda claro que las adaptaciones de este grupo cambiaban el programa conceptual, o sea, funcional-intencional, del autor del TO no sólo porque se tratara de otro tipo de

Capítulo I

lector (niño en vez de adulto), circunstancia que ya de por sí bastaría para cambiar el programa conceptual, sino porque lo hacían a propósito, partiendo de razones ideológicas y por tanto didácticas.

Otro caso de adaptaciones dentro de este mismo grupo son las que se hicieron de la no menos famosa obra *Gulliver's Travels* (1726). Sin querer entrar de forma profunda en la crítica de las distintas versiones, tanto de la obra anterior como de ésta, es casi obligado un somero estudio, porque son casos en los que la causa ideológica, de censura, incluso en siglos diferentes, se hace patente.

En el caso de Gulliver, sólo pasó un año (1727) antes de que apareciera la versión no autorizada y abreviada, en la que sólo se publicaron las dos primeras partes de la obra original. A mediados del siglo XVIII ya habían aparecido varias versiones del Robinson y de Gulliver y, ya a principios del XIX, fueron incorporadas totalmente a la literatura infantil, ocupando a partir de entonces un lugar prominente en el nuevo sistema literario (Shavit, 1986:116).

En España, se tuvo conciencia del primer Gulliver en 1790. Para Carmen Bravo-Villasante (1985:64), este libro hizo época en los anales de la literatura infantil. Fue en Plasencia donde aparecieron los *Viajes del capitán Lemuel Gulliver a diversos países remotos*. Como práctica habitual de la época, fue una traducción de una adaptación francesa, siendo su traductor Ramón Máximo Spartal.

Ninguna de las versiones infantiles investigadas por los estudiosos de estas obras ha mantenido la estructura inicial de las cuatro partes, sólo las dos que todos recordamos desde nuestras propias lecturas infantiles. Uno de los elementos "ausentes" en el programa conceptual de las adaptaciones es la sátira y el sarcasmo a veces cruel contra la sociedad, la política e incluso las mujeres, que empleó de forma tan magistral Swift. No se hicieron ni siquiera intentos de adaptar esos elementos tan importantes a la mentalidad infantil, ya que se consideraba que los niños no eran capaces de entender la sátira, por lo que la adaptación se convirtió en un mero libro de aventuras.

Shavit considera que los *traductores* (en la terminología de la escuela de Tel Aviv cualquier sujeto de la actividad bilingüe es traductor) encontraron mucho más sencillo ajustar los elementos de los dos primeros capítulos al sistema meta, que los de los últimos. La aparición de los distintos personajes como enanitos y como gigantes, se parecía y se acercaba mucho más al mundo de la fantasía a la que estaban acostumbrados hasta ahora (Shavit, 1986:117).

Las adaptaciones se caracterizan también por la omisión de todo lo que en palabras de Shavit no es "good for children", como son los tabúes infantiles: la escena de apagar el fuego orinando, o la omisión de la ridícula (por la diferencia de tamaños) "relación amorosa" entre Gulliver y la reina; o fragmentos relacionados con el sexo, lo que transformó "a kiss on the mouth" en "un beso en la cara", o "sodomy or incest" en "vicio", y un largo etc. También y desgraciadamente en versiones españolas más modernas (1941, 1954) aparecen adaptaciones de este tipo, pero no justificadas por las normas cognitivo-culturales o estilísticas, sino por mera razón de censura ideológica y política (Celaya, 1989).

Adaptaciones realizadas por el mismo autor

Si en el apartado anterior las dos obras citadas tenían varias similitudes, las que hemos elegido como ejemplos para este segundo grupo de adaptaciones, están bastante alejadas no sólo en el tiempo, sino en la cultura y estilo. Sin embargo, son bastante ilustrativas para el caso que nos interesa y dignas de estudio por los motivos de las adaptaciones a que se han sometido por el mismo autor. Como ejemplos citaremos los *Episodios nacionales para niños* de Benito Pérez Galdós; la obra de Roald Dahl, *The Champion of the World*, y la inmortal obra *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll.

Nos centraremos en el ejemplo de "autoadaptación" de la famosa obra de Carroll. Se conocen tres versiones diferentes escritas por él mismo: *Alice's Adventures under Ground* (1865), con los dibujos del propio autor; *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) con dibujos de Tenniel, la primera publicada y la más conocida de sus versiones, y por

Capítulo I

último *The Nursery "Alice"* (1890), con dibujos también de Tenniel (adaptados a su vez), considerada por muchos como la versión "baby", escrita unos años antes de la muerte del autor.

En realidad la única diferencia entre las dos primeras estriba en los dibujos, pero no por ello deja de ser importante, ya que los dibujos de Tenniel con su estilo tan decorativo da otra atmósfera a la obra entera. Al ser la primera en publicarse es la que ha condicionado totalmente toda la imagen futura de Alicia.

Entre la Alicia conocida y la *Nursery Alice* sí existe gran diferencia. Una vez más la segunda versión tiene una finalidad "pedagógica". Incluso el punto de vista del narrador es diferente. Esta versión para niños más pequeños, fue escrita 25 años más tarde que la primera y, como es lógico, la concepción del autor sobre los niños había ido cambiando al mismo ritmo que la sociedad de esos años.

Una de las más famosas diferencias, citada por todos los investigadores de estas obras, es que en las dos primeras no está nada clara la diferencia o el límite entre realidad o sueño, y ésa fue la intención del autor, uno de los puntos clave de su programa conceptual. Pero en la "baby" Alice, esta ambigüedad conceptual desaparece. El autor deja constancia clara de que todo ocurre en el sueño, que Alice está sólo durmiendo. Ha cambiado el usuario y con él, el programa conceptual del autor.

Conforme a este cambio conceptual, cambian los recursos que utiliza el autor. *The Nursery Alice* comienza por una fórmula propia de los cuentos de hadas tradicional **Once upon a time**, sin situarse en ningún lugar o tiempo clave: "*Once upon a time, there was a little girl called Alice: and she had a curious dream.*"

Ya las imágenes son en color, como cualquier buen libro infantil que se preste; la misma imagen de Alicia es distinta. En los dibujos de la segunda, apreciamos una niña buena, con su delantal, un lazo muy bien hecho y bien peinada con otro lazo en su larga y ordenada melena.

Otro recurso clave que permite reconocer el didactismo de la obra adaptada, es que el autor intencionadamente señala ciertas palabras en el texto con cursivas, mayúsculas y negrita, como para avisar al lector de un mayor énfasis, o importancia en ese momento:

"Well, this was the *first* thing that happened."

"...with the words '**DRINK ME**' on the label."

Como se puede apreciar a lo largo de lo expuesto y de otros muchos ejemplos, la autoadaptación de Carroll es no sólo didáctica sino dirigista, ya que en toda la obra está llevando al lector-niño de la mano haciéndole ver y sentir lo que él quiere. Respecto al lenguaje de la versión adaptada, está muy simplificado, las frases son cortas y simples, no como en la primera Alice que las frases a veces ocupan casi una página.

Algo que debe mencionarse, por lo curioso que nos parece, es que las múltiples versiones y adaptaciones que se han hecho a muchísimos idiomas y dentro de la misma lengua inglesa (Macmillan, Disney, Longman, etc), toman como TO *Alice's Adventures in Wonderland* y no la adaptación que el mismo Carroll hizo para los pequeños, aun cuando las adaptaciones que más se conocen y se publican son para niños.

La explicación a esta situación, en nuestra opinión, es que los numerosos traductores no han comprendido la verdadera razón que le hizo al autor adaptar su propia obra a la mentalidad infantil, ni se han dado cuenta del cambio tan importante del programa conceptual que el autor introdujo en la adaptación.

Por todo lo expuesto hasta el momento, nos ratificamos en la opinión de que el fin, el objetivo de este grupo de adaptaciones es puramente didáctico.

La conclusión más importante para los fines de nuestra investigación es que tanto en el primer grupo de adaptaciones como en el segundo existe un cambio evidente del programa conceptual y por lo tanto de la función comunicativa dominante del TM. El cambio del concepto del autor, de sus intenciones se debe a que cambia uno de los elementos más importantes de la situación comunicativa, que es el usuario del texto terminal. Lo único que une el original y la adaptación es una relación temática, el contenido. La equivalencia comunicativa desaparece.

Adaptaciones comerciales

Las adaptaciones de este tercer grupo las consideramos, si cabe más interesantes pues aparte de estar realizándose en nuestro tiempo, es donde evidentemente se podría apreciar las tendencias y enfoques actuales del tema que nos interesa.

Habíamos ya apuntado al comienzo del presente capítulo que el fin fundamental o primario de este grupo de adaptaciones era comercial. Pero habría que ser más preciso. Gran número de ellas, sobre todo en ciertas series muy famosas de gran tirada, tienen un interés puramente comercial, importándoles muy poco si el texto se acerca o no a las normas del comportamiento verbal y los demás factores de la cultura terminal. Ni siquiera les preocupa la tremenda tergiversación a que están llegando las versiones actuales, resultando que lo único que las une a los textos originales, es una ligera relación temática.

Sin embargo, dentro de este grupo hay otro tipo de adaptaciones que tienen además una finalidad didáctica, o incluso de aprendizaje de una lengua "for foreign readers". Este sería el caso, de la serie Ladybird, de la que hablaremos más adelante y con más detenimiento. Otros casos son el de la serie Rangers de Macmillan, Structures Series Longman, o Collins; en la primera incluso se lee en su última página: "Rangers are illustrated series designed to stimulate the learner's interest through enjoyable and extensive reading texts at eight levels."

Todas estas series cuyo fin es didáctico se complementan al final con unos ejercicios, preguntas de comprensión y a veces también se señala una lista de palabras nuevas o sobre las que hay que insistir. No entraremos en la conveniencia o no para los jóvenes lectores de conocer por primera vez a Shakespeare, Julio Verne, Mark Twain, Oscar Wilde, y un largo etc. a través de estas adaptaciones, ya que el centro de nuestro trabajo no es la crítica de las adaptaciones bajo el prisma pedagógico y dentro del propio polisistema literario original.

Dentro del grupo didáctico-comercial, citaremos la serie Ladybird tanto en inglés "Children's Classic", como en español "Cuentos para siempre", y la serie Walt Disney,

Capítulo I

por la importancia que tiene a nivel internacional y el volumen de ventas que origina, ya que mientras se realiza la adaptación en inglés, se está traduciendo a muchas otras lenguas.

Comentaremos la de Ladybird, puesto que hay algo que nos induce a pensar que esta serie, al menos la que estamos trabajando, tiene como fin la enseñanza de la lengua extranjera, dando como lecturas algunos libros de la literatura clásica infantil inglesa, para los pequeños. Esta idea surgió al encontrar en el catálogo de Ladybird las mismas lecturas en inglés, francés, alemán y español. Además, mientras que en las librerías españolas encontramos la versión inglesa, en las librerías más importantes de Londres, se encontraba la española o la francesa; incluso en más de una ocasión, para la realización del presente trabajo hubo que pedir las versiones españolas a Inglaterra pues en España no se vendían. Sin embargo, en estas colecciones y aunque se preguntó en las librerías de los dos países, no aparece de forma clara su papel didáctico y realmente tampoco existen preguntas o listas de palabras como las de Longman, Collins o Macmillan. Todo ello nos hace pensar que aunque tienen ese fondo didáctico, la función principal de la colección Ladybird es comercial, por su gran tradición en este sentido en adaptaciones y versiones de múltiples cuentos ingleses.

En el caso de Ladybird tomaremos como ejemplo la obra de Kenneth Grahame *The Wind in the Willows*, usando la edición de 1983 en inglés y de 1990 en español. Para su comentario, sin pretender que sea exhaustivo, nos ayudaremos del minucioso y útil trabajo de M. Fernández (1991, 1994).

Sabemos que casi la totalidad de la obra se formó con las cartas que Grahame enviaba a su hijo Alistair, desde Londres, y que se conservan en la Bodleian Library de Oxford. Estas cartas se convirtieron en los capítulos que narran las aventuras de los personajes principales. Sólo cierto tiempo después, el autor, para dar forma definitiva a la obra, introdujo otros dos capítulos (VII y IX), donde expresaba sus más profundas creencias y anhelos. Precisamente el capítulo IX desaparece en la adaptación de 1983; el capítulo IV también desaparece, pero el tema de la presentación del señor Tejón, se incluye en el capítulo III.

Capítulo I

Según nuestra opinión, la razón fundamental para esta supresión es precisamente ese estilo tan íntimo, tan personal y minucioso, que rompe la aventura, la acción, que son según M. Fernández como incisivos poéticos en el bloque narrativo, que enlentecen el ritmo del relato.

Al ser la adaptación de Ladybird "for easy reading", según reza en la contraportada y, tener como fin la "readability", la editorial o puede que la adaptadora, Joan Collins, consideraran necesaria la supresión no sólo de los capítulos mencionados sino de todas las descripciones minuciosas que realiza el autor por no creerlas, probablemente, relevantes para el público infantil. Respecto al capítulo VII, no se suprime, pero se pierde todo su encanto, la poesía y misterio que se aprecia en el original; en esta versión se le da más importancia a la pérdida del pequeño hijo de la nutria, aunque se sigue mencionando la visión del "Protector of all animals", oyendo su música de flauta de bambú, de donde toma el título el capítulo, manteniendo la sensación de lugar sagrado. De todas formas, no sólo este capítulo, sino todo el libro, está muy resumido, en total tiene solamente 50 páginas. La razón, como hemos apuntado anteriormente, es que cambia la función comunicativa del TO, su programa conceptual, la finalidad de la adaptadora es diferente de la del autor.

No se puede afirmar de todas formas que la obra de Grahame fuera escrita exclusivamente para niños, ni el mismo autor lo tenía muy claro al escribir en la solapa de la primera edición que el libro era "perhaps chiefly for youth" (Grahame, 1982. Introduction:pp.viii). Lo cierto es que la intención del autor iba mucho más allá de describir una aventura.

Sin salir de los títulos de los capítulos, hay ciertos cambios, como en los dos últimos, donde los títulos se caracterizan por la intertextualidad, aludiendo a poemas o personajes famosos. En la adaptación desaparecen como tales y se transforman en: "The Battle for Toad Hall" y "The Wanderer's Return" y en la edición española: "La batalla por la casa de Sapo" y "El regreso del errante".

En esta adaptación de 1983 y en su traducción al español de 1990, desaparecen también las variantes lectales, al igual que en otras traducciones según M. Fernández. En

Capítulo I

el original los "idiolectos" estaban muy asociados al estrato social que cada uno de los personajes ocupaba, así que se pierde la caracterización de los personajes a través de su lenguaje e incluso cierta comicidad en algunas partes de la narración, la forma de hablar de la barquera o del gitano, el cambio de registro del lenguaje de Toad, según las circunstancias, etc.

Según opinión de M. Fernández, de las siete adaptaciones o traducciones estudiadas, la de Manent (1945) es la única que mantiene la complejidad del lenguaje de Grahame e incluso logra transmitir la idea de lenguaje arcaico de ciertos pasajes del original (1994:37). De todas las adaptaciones que hemos estudiado, es la versión en video la única que mantiene las características de los lenguajes de los personajes, tanto en su versión inglesa como la española. Pero creemos que ese tipo de adaptación, que llamamos "intermedial", (cine, video, etc.) merece un estudio propio (Pascua, 1994).

En nuestra opinión, las adaptaciones que se aprecian en *Ladybird* no guardan ningún tipo de equivalencia, ya que no se trata simplemente de la reducción del TO sino de grandes cambios conceptuales que ésta conlleva y a los que nos hemos referido antes.

Esta falta de equivalencia comunicativa se deja ver en muchos ejemplos. Así, el villancico del capítulo "Home, sweet home", se reduce a una estrofa de cuatro versos, con rima en los tres primeros. En la traducción al español, se mantienen los cuatro versos, pero con rima asonante aabb, quedando sólo una mera relación temática. Sin embargo en otro caso, la canción final que canta Sapo en la soledad de su habitación, la adaptación inglesa mantiene las cuatro estrofas del original; en la versión española, se aprecia una traducción literal, sin rima y sin aceptabilidad alguna, contrastando, por ejemplo, con la versión también infantil de Everest (1988), en la que realmente existe una canción, totalmente cantabile:

Shout-Hoo-ray!
And let each one of the crowd
Try and shout it very loud,
In honour of an animal
of whom you're justly proud
For it's Toad's-great-day! (Ladybird, 1983)

Capítulo I

¡Gritad viva!;
que lo oiga en voz alta la multitud
orgullosa en honor de un animal.
Hoy es el gran día de Sapo! (Ladybird,1990)

"De nuevo el Sapo ha vencido!
¡Viva el héroe nacional!"
-grita el pueblo enardecido-
"¡Jamás ha habido otro igual!" (Everest,1988)

Nos gustaría terminar este breve estudio con palabras de la gran investigadora Oittinen, que nos hacen reflexionar sobre las adaptaciones en general, aunque la autora se refiere a las llevadas al cine, concretamente comenta las adaptaciones de Moomins, personaje infantil finlandés por excelencia:

"I might be happier if children first met the Moomins in books because the Moomins characters and their friends are all part of the Finish literary tradition. They are also part of our childhood, our memories and emotions. Still children are reading books and viewing films for purposes of their own: if they have not "met" the Moomins in books before seeing the films, they take the film Moomins as their first Moomins, as the real Moomins, whatever we adults say. Is this a good or bad experience for the child- who can say?" (1993b:94).

Tras todo lo expuesto en este apartado, insistimos en que en la literatura sobre el tema no existe una diferenciación clara entre los conceptos de adaptación y traducción. Ambos se han concebido dentro del marco de la actividad bilingüe que suele calificarse como "*traducción*", lo que entra en contradicción con el concepto de traducción visto como actividad bilingüe equivalente.

Antes de elegir nuestra hipótesis de trabajo en lo que respecta a la traducción de cuentos infantiles, cabe analizar la evolución del concepto de traducción ya a partir de la teoría comunicativa y el lugar que le corresponde a la adaptación vista como el resultado del empleo de diferentes técnicas traductológicas dentro la actividad bilingüe equivalente.

1.4. DIFERENTES TENDENCIAS DE TRADUCCION DE LA LITERATURA INFANTIL

Desde que la teoría de la traducción renunció en los años 80 al paradigma lingüístico y se situó en el área de las ciencias de la comunicación, el concepto de traducción como actividad ha sufrido una radical evolución. Parece que ya no existen discrepancias en lo que se refiere al carácter intelectual e intercultural de esta actividad. Tampoco hay desconcierto en calificar cualquier actividad comunicativa, sea monolingüe o bilingüe, como intersubjetiva y al mismo tiempo social, puesto que cada uno de los comunicantes pertenece a una sociedad/cultura con sus tradiciones, valores, creencias de todo tipo, sus normas del comportamiento verbal y no verbal en determinadas situaciones, etc., o sea, con todos los factores que forman en conjunto lo que se suele llamar el polisistema cultural. Este no es un concepto estático, está sujeto a cambios histórico-sociales que le atribuyen el dinamismo. Este dinamismo se extiende también a una de las manifestaciones más fuertes del polisistema cultural que es la lengua en sus múltiples funciones y manifestaciones y que a nivel textual se constituyen en lo que podríamos denominar convenciones textuales, o sea, las normas que rigen la producción de ciertos tipos de textos pertenecientes a diferentes estilos funcionales y diferentes géneros (Lvovskaya, 1995).

El carácter intersubjetivo de la comunicación verbal, que se acentúa en el caso de traducción por la presencia del intermediario y el dinamismo de cada uno de los dos polisistemas culturales que entran en contacto en el proceso de traducción por medio de los comunicantes, hacen imposible enfocar la equivalencia comunicativa como algo preestablecido desde el punto de vista lingüístico. También es un concepto dinámico y relativo cuya validez puede ser apreciada sólo a partir de una situación comunicativa dada que incluye, entre otras cosas, un momento histórico determinado en una cultura determinada. Todo lo dicho hasta ahora no provoca actualmente discusión alguna entre diferentes escuelas traductológicas. Sin embargo, hay otros aspectos del problema que se enfocan de diferente manera por distintas escuelas y corrientes.

Si cada texto es el resultado de una actividad subjetiva, intelectual y cultural, que no tiene otras normas que no sea las de comportamiento verbal y no verbal en una situación comunicativa socialmente relevante, que a su vez están condicionadas históricamente, será entonces posible encontrar muchas traducciones de un mismo original, lo que lleva inmediatamente a renunciar a la idea de una relación única y fija entre original y traducción. Al contrario, y como señala R. Rabadán, esta relación tiene carácter dinámico, funcional y relacional. No todas las relaciones entre el texto original y la traducción son iguales, por tanto todo concepto preconcebido y estático de la equivalencia comunicativa no es válido, ya que eliminaría muchos de los textos que en algún momento determinado han sido considerados como traducciones, y en otro momento histórico pueden ser vistos como versiones, adaptaciones o traducciones literales (Rabadán, 1992:10-11).

1.4.1. Enfoque desde la perspectiva literaria

Una vez situada la traducción dentro del paradigma comunicativo, los estudios sobre el problema clave que es la equivalencia de dos textos, se emprendieron tanto desde la misma ciencia de la traducción en el sentido más estricto de la palabra, como desde una perspectiva literaria. Mientras los estudios traductológicos parten antes que nada de la teoría de la acción, tratando de investigar el objeto no observable que es el mismo proceso de traducción, los estudios de traducción a partir de una perspectiva literaria se han desarrollado en el marco de la literatura comparada, siendo sus máximos representantes Even-Zohar (1979), André Lefevere (1983), Gideon Toury (1981), José Lambert (1985), Theo Hermans (1985) y Susan Bassnett (1985).

Aun no formando parte de una escuela o grupo, se les considera como tal, ya que comparten el mismo concepto de traducción como proceso intercultural y centran sus enfoques en lo que se ha llamado "polisistema literario" desarrollado por Even-Zohar (1979), quien a su vez tomó la idea de los formalistas rusos. En palabras de Lefevere:

"Literature, to go back to the description of the Russian Formalists, is one of the systems that constitute the complex 'system of system' known as culture. Alternatively, a culture, a society is the environment of a literary system. The literary system and the other systems belonging to the social system as such are open to each other: they influence each other. According to

Capítulo I

the Formalists, they interact in an 'interplay among subsystems determined by the logic of the culture to which they belong'." (1992:14).

De ello se deduce con razón que las traducciones literarias entran a formar parte de los sistemas literarios más amplios.

El nuevo concepto de literatura traducida, defendido por los representantes de la escuela de Tel-Aviv, Itamar Even-Zohar y Gideon Toury, se sitúa dentro de los estudios descriptivos considerados como una de las ramas de la Ciencia de la Traducción (Holmes, 1988). Even-Zohar considera a los textos literarios traducidos, que han sido excluidos tradicionalmente de la literatura por carecer de valor académico, como parte integrante de la cultura literaria meta. Utiliza el concepto ya conocido de "polisistema literario" (1978: 117-127). Los sistemas que forman un polisistema están en posiciones concéntricas y jerárquicas, desde el centro del polisistema hacia su periferia. Pero estos círculos presentan una ordenación dinámica, lo que provoca tensiones entre unos sistemas u otros, que origina esa lucha por pasar al sistema central. Un sistema literario central podría pasar a secundario cuando pierde su valor dentro de la cultura terminal; este sería el caso del paso de algunas novelas de adultos al sistema de la literatura juvenil o infantil. Even-Zohar considera que la literatura traducida debe considerarse un sistema por propio derecho, participando como parte integrante del polisistema (1978:14-20).

A partir de los estudios de Even-Zohar y Toury, las traducciones literarias son textos que desempeñan sus funciones y se rigen por las normas y reglas literarias del polisistema meta, quizá diferentes del polisistema del que partieron. Por lo tanto, y al igual que otra obra literaria escrita en ese polisistema, no ocupa un lugar fijo, forma parte del dinamismo ya mencionado, dependiendo de las circunstancias culturales del polisistema en un momento determinado. La literatura traducida ocupará y ha ocupado la posición central cuando haya tenido un papel renovador, introduciendo nuevos modelos en la literatura meta. Es, por ejemplo, el caso de la introducción de la literatura picaresca española en el resto de Europa durante los siglos XVI y XVII, o de la poesía renacentista italiana. Esto suele suceder, según Even-Zohar, cuando en la literatura terminal no existe ese modelo,

Capítulo I

o por encontrarse en un momento de cambios o de crisis, hecho que sucedió con la literatura en hebreo después de la última guerra mundial (1978:117-127).

Por otro lado, la literatura que se encuentra en una posición periférica, desempeñará una función conservadora, reforzando los modelos ya existentes en ese polisistema terminal. De ejemplo puede servir la literatura en Francia durante el siglo XVIII, cuando este país, debido a su situación política y cultural hegemónica en Europa, adapta todos los textos importados a las normas del "buen gusto" francés.

Los seguidores de la teoría del polisistema literario establecen las relaciones de equivalencia entre dos textos a partir del funcionamiento del TM en la cultura meta y no a partir de cierto tipo de relaciones comunicativas (equivalencia comunicativa) entre ambos textos, que constituyen las peculiaridades de la actividad bilingüe equivalente.

La teoría del polisistema literario y de las diferentes posiciones que ocupa la literatura traducida en la cultura meta constituye un ejemplo de enfoque más bien literario que traductológico de la problemática de la traducción y la adaptación. Estamos completamente de acuerdo con el postulado de Even-Zohar de que la literatura traducida entra a formar parte del polisistema literario meta y de que puede ocupar en este polisistema diferentes posiciones. Sin embargo, no somos tan partidarios de que la estrategia y las opciones del traductor dependerán del carácter innovador del texto traducido. Los adeptos a la teoría del polisistema literario consideran que si el texto traducido es innovador y funciona como modelo en la cultura meta, el traductor debe hacer primar las normas que deriven del TO y de su polisistema original, acercándose a lo que los investigadores de la escuela de Tel Aviv, como Toury, llaman "adecuación" (1980:81), es decir, a lo que tradicionalmente se conocía por traducción "fiel". Por lo contrario, si el texto traducido está destinado a ocupar una posición secundaria, el traductor debe guiarse por las normas del polisistema meta, acercándose al polo de "aceptabilidad".

Aunque el panorama literario descrito por esta teoría nos parece correcto, no somos partidarios de la extrapolación de sus conclusiones a la teoría y práctica de la traducción. Primero, es imposible prever a la hora de traducir un texto literario el lugar que ocupará

Capítulo I

la traducción en la cultura meta. Este lugar dependerá de muchos factores que forman el polisistema cultural término por ejemplo, la distancia entre ambas culturas, el nivel de desarrollo del polisistema literario y cultural meta, y también de la calidad de la traducción.

Según Lvovskaya (1996), por novedosa que sea la forma de un texto literario no se puede olvidar que tanto la forma como el contenido del texto constituyen un todo dialéctico que corresponde en su totalidad al programa conceptual del autor. Así, la forma del soneto es demasiado importante para el programa conceptual de Shakespeare, por ejemplo, y es por esa razón, y no para introducir nuevas formas poéticas, que los mejores traductores de dichas obras han optado por preservar en lo posible no sólo el programa conceptual sino que también la forma (métrica, estrofas) de su expresión en la traducción de dichas poesías, sin prescindir, al mismo tiempo, del imperativo de hacer el TM aceptable en la cultura meta. Ahora bien, continúa la autora, puede que el nuevo modelo literario influya en el polisistema literario meta y también puede que no ocurra así. El traductor no puede partir en su actividad de semejantes razones. Su tarea está bien clara: debe asegurar el éxito de la comunicación bilingüe equivalente a partir del único principio operativo que vale en este tipo de comunicación, subordinando su estrategia y sus opciones a la doble fidelidad: al programa conceptual del autor del TO y al usuario. La fidelidad al usuario implica la aceptabilidad del TM en la cultura meta, incluyendo en el concepto de aceptabilidad todos los aspectos relevantes del polisistema cultural meta, empezando por la mentalidad, los saberes del usuario, las normas del comportamiento verbal y no verbal, las convenciones textuales, etc.

Segundo, el doble principio de fidelidad al programa conceptual del TO y al usuario siempre implicará un compromiso y una contradicción, que el traductor deberá resolver con las menores pérdidas posibles en lo que se refiere al programa conceptual del TO y mayores beneficios posibles para no defraudar las expectativas del usuario, o sea, para garantizar la aceptabilidad del TM en la cultura meta.

Tercero, en lo referente a la "adecuación" tal y como la entiende la escuela de Tel-Aviv, creemos que el término de por sí es poco acertado, ya que en traducción, entre el TO y el TM no puede haber otra relación que no sea la que se deriva de la equivalencia comunicativa, asentada en el doble principio ya mencionado. Por otra parte, el concepto de traducción adecuada no tiene que ver con el TO, más bien se refiere a la aceptabilidad del TM en la cultura meta. Dicho en otras palabras, *el TM debe ser adecuado a la nueva situación comunicativa que se da en la cultura meta* (Lvovskaya, 1994). Nosotros, al igual que Z. Lvovskaya, creemos que las opciones del traductor siempre constituyen un compromiso entre dos factores: la máxima fidelidad posible al programa conceptual del TO y la aceptabilidad del TM, que además no son dos polos, sino dos vertientes del mismo principio que funcionan simultáneamente solapándose en cada momento la actividad del traductor (Lvovskaya, 1995).

Así que, el enfoque de la problemática de la traducción desde una perspectiva literaria resulta poco productiva para nuestro trabajo y para la teoría de la traducción en general, lo que nos obliga a analizar los enfoques realizados desde la misma ciencia de la traducción.

1.4.2. Diferentes corrientes dentro del enfoque comunicativo.

1.4.2.1. Fidelidad al texto origen

El investigador sueco Göte Klingberg desde la introducción de su cuidado y muy útil libro (1986), se pone de lado de la visión moderna de los que consideran que la literatura para niños no es una forma literaria especial, sino que es antes que nada literatura, de ahí que los libros para niños deben ser escritos y por supuesto traducidos como obras literarias. Sin embargo considera que hay ciertos problemas específicos que aparecen al traducir libros para niños.

Según Klingberg, hay tres razones importantes para este tipo de traducciones:

- 1- Hacer que la literatura sea más accesible a los niños, sin dejar de ser buena literatura. Este propósito justifica, según él, un apego mayor al texto original.

2- Fomentar la perspectiva internacional y el entendimiento de los jóvenes lectores, que también, según el autor, implica el acercamiento al TO.

3- Cuando el objetivo de la traducción es simplemente (y nada menos) pedagógico, son posibles ciertos cambios que acerquen el TM a la cultura terminal o meta, ya que puede ser que el niño no conozca la cultura extranjera, o por considerar que hay ciertos valores en el TO que no son apropiados para la cultura meta; por supuesto se refiere a valores morales, políticos, etc. En estos casos opina que es válida la supresión o el cambio.

En lo que se refiere al concepto de adaptación, Klingberg considera en principio que la literatura para niños presta una especial atención a los intereses, necesidades, conocimientos y habilidades de lectura de los pequeños. La consideración por parte del autor original y editor de todas estas particularidades, es lo que él llama **adaptación**. Introduce el concepto de **grado de adaptación** que implica el nivel de adaptación del TO por su autor a las necesidades de determinados lectores. Opina que el grado de adaptación del TO debe mantenerse en el TM (1986:10). El mismo hecho de haber adaptado el autor del TO su texto a los intereses y capacidades del niño ya es suficiente, y piensa que el mismo nivel de adaptación debe ser mantenido al pasar al TM.

Es contrario a lo que él llama **modernización**, considera necesario mantener el "colorido histórico" que ayuda que los niños se formen una idea histórica. Cita además un ejemplo en el que la acción en el TO, escrito en sueco, transcurría en un lunes 2 de octubre de 1972, mientras que en el TM, en inglés, se tradujo por un lunes 2 de octubre de 1974, lo que obviamente no era correcto (1986:57) por cambiar la perspectiva histórica y luego la intención del autor del TO.

Respecto a algunos aspectos del lenguaje, Klingberg sostiene que ya el autor del TO ha limitado su vocabulario, ha mantenido las frases cortas, ha evitado metáforas, etc. Por ello, este grado de adaptación debe mantenerse, como una regla general de traducción. Este sentir coincide con el de Omar Dye (1971:392) cuando afirma que, al traducir un texto a otra lengua, la dificultad de estilo debe ser aproximadamente la misma en las dos

lenguas. Como vemos, ambos investigadores suponen que el autor, conscientemente ya adaptó su lenguaje a su grupo de lectores.

Estamos de acuerdo con muchos pero no con todos postulados de Klingberg. En realidad, un TO escrito para los niños ya tiene su grado de adaptación establecido por el autor, sus características estilísticas generales (frases cortas, ausencia de metáforas, vocabulario accesible, etc.). Sin embargo, Klingberg no toma en consideración que esa adaptación fue hecha para los lectores pertenecientes a una cultura, mientras que el TM estará dirigido a los niños de otra cultura. Por lo tanto el TM tendrá que ser a veces más explícito o incluso "explicativo" para ser adaptado a otro lector, que no se diferencia en lo que se refiere a su edad, pero sí que es distinto culturalmente.

Aunque tampoco somos partidarios de la "modernización" histórica, sin embargo el TO trata de la historia de otro pueblo que puede contener incógnitas para el niño perteneciente a otra cultura. Luego el nivel de explicitud del TM a veces tendrá que ser más alto que el del TO, porque es posible que los niños carezcan de saberes necesarios para comprender el texto.

En lo que se refiere al lenguaje, estaríamos de acuerdo si no fuera que Klingberg prescinde de una circunstancia muy importante en este sentido. Los cuentos constituyen un género muy tradicional y convencional en cada cultura. No se puede infringir seriamente las convenciones textuales de este género sin engañar las expectativas del lector-niño.

Todas estas objeciones implican la necesidad de cierta adaptación del TM a las necesidades de "otro" grupo de lectores pertenecientes al polisistema cultural meta. Aparte de estas objeciones, estamos de acuerdo con el autor en lo referente a la máxima "fidelidad" posible al TO, sin embargo, cabe resaltar que esta fidelidad se refiere al programa conceptual del texto original y no excluye sino, al contrario, presupone ciertas adaptaciones de carácter cultural/convencional.

Entre los que parten de la *fidelidad* al TO o al autor original, se encuentra otra investigadora sueca, Birgit Stolt (1978) que además de poner en duda la posibilidad de

Capítulo I

traducir para niños, hace la distinción entre las adaptaciones **necesarias y no-necesarias**, y enuncia los factores que afectan negativamente a la fidelidad al TO y que deberían tenerse en cuenta a la hora de traducir libros para niños.

En lo que se refiere a la posibilidad de la traducción en el mundo de la LIJ, se centra en el artículo de Astrid Lingren (1969) y, además, estudia las traducciones de algunos libros suecos al francés y al alemán.²

1.4.2.2. Enfoque de la traducción orientada al texto terminal.

La teoría del polisistema literario considera la traducción literaria desde el punto de vista del texto terminal (TT). Aunque los pioneros de la teoría fueron Even-Zohar y Toury, ha sido Zohar Shavit (1981, 1986), de la misma escuela de Tel Aviv la que la aplicó a la traducción de la literatura infantil.

Lo que más nos interesa de dicha teoría, es que proporciona al estudio de la traducción un marco en su entorno inmediato, la considera como parte integrante del sistema literario de la lengua meta.

Según este enfoque, la traducción de libros para niños, debe funcionar en el sistema terminal como un original, en este caso, el TT se coloca muy cerca del extremo de aceptabilidad. Toury considera que en muchas de las teorías desarrolladas hasta el momento se consideraba que las traducciones que se acercaban a los principios o normas de la cultura de la lengua terminal (LT) eran simplemente "adaptaciones" o "versiones", no considerándolas traducciones propiamente dichas.

La preferencia por la aceptabilidad en la literatura infantil está relacionada con las características propias de los niños, su poca habilidad de lectura y escasa experiencia de la vida, que difícilmente tolera lo extraño como sucede en la literatura para adultos. Por eso las necesidades y expectativas de los lectores infantiles, la aceptabilidad en definitiva, son más importantes y tienen, según estos autores, supremacía sobre la fidelidad al TO.

² Para un estudio más profundo ver Stolt, B. "How Emil becomes Michael on the Translation of Children's Books", en Klingberg (eds.) 1978:130-145.

Capítulo I

Zohar Shavit considera la traducción no en el sentido normativo tradicional, sino como parte de un mecanismo de transferencia, un proceso por el cual un modelo textual de un sistema se transfiere a otro; textos que pasan no sólo de una lengua a otra, sino de un sistema a otro. Pone como ejemplo traducciones desde un sistema de adultos al de los niños (1981,1986). El punto de partida de su enfoque es que considera la literatura infantil no como un conjunto de elementos que existen en un vacío, sino como parte integrante de un polisistema literario, y que la traducción de los libros para niños viene determinada por la posición que ocupa dentro de ese polisistema literario.

Gracias precisamente a esa posición periférica dentro del polisistema literario, el traductor de la literatura infantil se puede permitir ciertas libertades. Al traductor, según Shavit, se le permite una cierta "manipulación" del texto, cambiando, alargando, reduciendo, suprimiendo o añadiendo algo al texto traducido. Sin embargo, según la autora, todos estos procedimientos traslativos sólo se permiten, al hablar de la literatura infantil, si se siguen dos principios fundamentales:

- 1- ajustar el texto, hasta hacerlo apropiado y útil para el niño, de acuerdo con lo que la sociedad considera como "bueno" para ellos
- 2- ajustar el argumento, la trama y el lenguaje a la habilidad de lectura y comprensión infantiles.

El contenido de estos dos principios ha cambiado a lo largo del tiempo. Antes, el concepto didáctico, el considerar la literatura como herramienta educativa era mucho más importante, sin embargo, actualmente el nivel de comprensión y aceptabilidad del niño-lector, es un factor que prevalece. Así, todo texto traducido debe estar "afiliado", según terminología de Shavit, al sistema infantil y seguir al menos uno de estos dos principios, o por lo menos no violarlos. La forma de entrar en ese sistema infantil, es la misma que entrar en cualquier sistema no-canonizado de adultos.

Los modelos de traducción tanto de la literatura infantil como la de adultos son modelos secundarios en la literatura terminal, obviamente no ocupan el centro y proceden,

según Shavit, de la literatura para adultos no-canonizada. Sin embargo, y a pesar de la similitud entre la literatura no-canonizada de adultos y la infantil, hay una diferencia entre ellas (Even-Zohar, 1978). Según Shavit, el sistema infantil está estratificado en dos subsistemas a su vez: canonizado y no-canonizado; pero la mayor diferencia radica en la fuente de imposiciones sobre el texto. Mientras que en el caso del sistema de adultos no-canonizado la principal imposición es comercial, en la literatura infantil es eminentemente educativa. Por otra parte, un punto de similitud es el hecho de que se clasifican según los temas y los lectores a los que se dirige, y no por géneros. Así en la literatura para niños hay una división por sexos: para niños y para niñas, o por temas: aventuras, detectives, etc.

Esta serie de obligaciones o imposiciones sobre un texto, que ya mencionamos anteriormente, se manifiestan de formas diferentes:

- 1- Integración en un modelo ya existente, donde pone como ejemplos dos casos claros de adopción por la literatura infantil. Son *Gulliver's Travels* y *Robinson Crusoe*. En ambos casos las versiones abreviadas aparecieron muy pronto; los libros fueron leídos ávidamente por los niños precisamente para llenar ese vacío existente en el polisistema literario infantil, ocupando durante dos siglos una importante posición.
- 2- Texto íntegro, donde estudia los casos de supresiones. Ejemplos de supresiones abundan, quizá desgraciadamente, en los libros ya citados de Robinson y Gulliver, de *Alicia en el país de las maravillas*, escrito precisamente para niños, el mismo *Tom Sawyer*, *The Wind in the Willows*, etc. En todos estos cuentos para niños las supresiones casi siempre tienen por causa los valores morales, de buenas costumbres, o tonos irónicos, valores que los adultos entienden que no son adecuados o "buenos", como comenta Shavit.
- 3- Nivel de complejidad del texto. Shavit comenta un ejemplo que consideramos muy significativo e ilustrativo. *Alice in Wonderland* fue inicialmente escrito para niños; luego fue adoptado como un cuento para adultos, pero cuando más tarde volvió al sistema infantil, lo hizo con muchos cambios, fue readaptado para ellos.

Capítulo I

4- Evaluación ideológica y evaluativa. Si seguimos con ejemplos que cita Shavit, de *Robinson Crusoe*, apreciamos que la traducción al alemán de Campe se adapta a los sistemas pedagógicos de Rousseau, o a la ideología anticolonialista del momento (Shavit, 1981:177).

5- Normas estilísticas de un texto. Estas normas difieren dependiendo del sistema terminal o de llegada. Mientras que, según Shavit, en el estilo hebreo la norma es que el lenguaje sea muy literario, pues se considera que existe un elevado concepto didáctico en los cuentos para niños, no ocurre lo mismo con el sistema terminal inglés, donde se prefiere que el estilo sea sencillo y aceptable para el niño.

Tenemos objeciones importantes a las ideas de Shavit. Prácticamente no está hablando en ningún momento de la traducción como actividad bilingüe equivalente. Todos los ejemplos que pone se refieren a la adopción de la literatura perteneciente a un sistema literario, la literatura para adultos, en otro sistema literario que es la literatura para niños. En estos casos no se puede hablar de la traducción sino de adaptación, puesto que no se respeta para nada el programa conceptual, o sea, intencional-funcional del autor del original como sucedió con *Gulliver's Travels*, *Robinson Crusoe*, *Alicia* y un sin número de ejemplos que se dan en muchas culturas y, en particular en la inglesa y la española. El que la escuela de Tel Aviv no distinga entre la traducción y la adaptación que lleva al cambio del programa conceptual del TM respecto con el TO, hace imposible utilizar la mayoría de sus ideas en la teoría y la práctica de la traducción. Sin embargo, trataremos de esclarecer algunos aspectos del problema que son de interés para nuestro estudio.

El hecho de que la literatura infantil coexista con otros sistemas literarios no excluye que tenga sus propias características canonizadas, según sus géneros, incluso si admitimos que su posición en el polisistema literario es periférica.

No cabe duda que tanto en traducción como en adaptación el TM puede cambiar en algo, ser ampliado o reducido, en fin, "manipulado", pero hay una enorme diferencia entre los límites admisibles de todo tipo de cambios en lo que respecta a la traducción y

la adaptación. En traducción todas las "manipulaciones", primero, no deben tergiversar el programa conceptual del autor del TO y, segundo, deben garantizar la aceptabilidad en la cultura meta, o sea, en nuestra opinión, en traducción no se admiten manipulaciones que no estén argumentadas por uno de estas dos razones o al menos que no contradigan a las mismas. Los límites admisibles de las manipulaciones ya están implícitos en el doble principio de la traducción comprendida como actividad bilingüe equivalente, mientras que los límites que pone Shavit no tienen que ver con la comunicación bilingüe equivalente. Son puramente ideológicos (lo que la sociedad considera "bueno" para los niños). Eso no quiere decir que en traducción no cuente el factor ideológico, pero su alcance está limitado por las razones anteriormente expuestas.

La tarea de ajustar el argumento, la trama a las habilidades del niño sería correcta en el caso de que se trate de cómo hay que escribir para niños, o cómo hay que adaptar la literatura de adultos para niños. Pero este planteamiento se descarta por completo cuando se trata de traducir la literatura ya escrita para niños por el autor del TO.

También sería oportuno preguntar por qué los modelos de traducción para niños proceden de la literatura canonizada para adultos. ¿Acaso se trata tan sólo de culturas que carecen de modelos de literatura infantil que estén acordes a la tradición literaria y cultural?. Por fin, hablando de diferentes modelos de ajuste del TM al sistema literario meta, quisiéramos destacar que Shavit vuelve a tratar el tema de adaptaciones para niños de la literatura para adultos. Sin embargo, aunque no es el tema que nos interesa, hay que reconocer que en traducción también se respetan modelos ya existentes en la cultura meta. Pero nuestra interpretación del término *modelo* en este caso es muy distinta de la de Shavit: estamos hablando del respeto razonable por las convenciones textuales, en particular, y referencias vinculadas a la cultura meta, en general.

Aunque el enfoque expuesto no tiene mucho que ver con la traducción, nos ha ayudado a comprender mejor los límites de aquella adaptación que conduce al cambio del programa conceptual del TO. Evaluando el enfoque de Shavit desde el ángulo puramente literario, nos gustaría señalar que es algo idealizado, puesto que actualmente, sobre todo

en los países occidentales, se pone más énfasis en lo que le gusta a los niños y no tanto en lo que es bueno para ellos como sugería la autora. Aunque se suele decir que el principal objetivo de semejante política es animarlos a acercarse al mundo de la lectura, la realidad es que se hace antes que nada por razones comerciales.

Cómo conseguir estos objetivos por medio de las traducciones, son los temas tratados por K. Reiss y Ch. Nord en el marco de la teoría de la funcionalidad, y por Oittinen en su visión de la traducción como un diálogo entre el traductor y el niño lector.

1.4.2.3. Teoría de la funcionalidad

Según Reiss y Vermeer, autores de la teoría de la funcionalidad (1984) conocida también con el nombre de *scopos theory*, la estrategia y las opciones del traductor dependen de la función comunicativa del TM en la cultura meta. El original debe traducirse de tal manera que el TM forme parte de un "world continuum". La función comunicativa del TM dependerá del "encargo" que se le haga al traductor. Se le puede encargar una traducción que tenga la misma función comunicativa que el TO, pero también se le puede hacer un encargo que implique el cambio radical de la función comunicativa. En el caso de que se mantenga la función comunicativa, entre ambos textos existirá una relación de coherencia intertextual. Si la función cambia del TO al TM, ya no se puede hablar de coherencia sino de traducción adecuada (1984: 139). Resumiendo la esencia de esta teoría, podríamos decir tras Ch. Nord que "El objetivo comunicativo determina los métodos traslativos" (1994: 99).

Así que, al igual que hemos podido apreciar en el análisis del enfoque de la traducción que sostiene la escuela de Tel Aviv, la *scopos theory* incluye en el concepto de traducción tanto la comunicación bilingüe equivalente como la que no lo es, puesto que el cambio de la función comunicativa del TM conlleva sin falta el cambio del programa conceptual del autor del TO (Lvovskaya, 1996).

Ch. Nord sostiene una postura menos radical al respecto, que constituye una especie de compromiso entre los conceptos de funcionalidad radical y de equivalencia comunicativa (1994:100). Considera que ambos modelos adolecen de algo: al equivalencista le falta el factor "situación", el respeto por el receptor del TM y que impide que la comunicación "funcione"; al método funcional radical le falta el respeto al autor del TO. Por ello, ha combinado los dos modelos, interpretando la funcionalidad como "la aptitud de un texto a un determinado fin" y la lealtad, como "el respeto a las intenciones no sólo del autor sino también del cliente que ha encargado la traducción y de los lectores de la cultura meta." El traductor tiene una gran tarea, pero nada fácil, la de mediador, ya que es el que conoce los "dos lados", las dos culturas, y su labor es mediar entre ellas. En dicha tarea de mediación siempre hay factores que se mantienen invariables, pero en cualquier proceso de traducción hay elementos que tienen que adaptarse a la nueva situación comunicativa. Por ello, la autora incluye el procedimiento de adaptación en su definición de traducción, frente a otras formas de adaptación de comunicación intercultural, siendo así más fácil enseñar a los lectores de traducciones, "lo que verdaderamente significa <<tra-ducir>> un texto, es decir: llevarlo al otro lado de una barrera lingüística y cultural" (1994:101).

Refiriéndose a las funciones comunicativas básicas, Ch. Nord destaca: la función fática, la referencial, la expresiva y la apelativa (1994:102-105).

La función *fática* sirve para establecer, mantener o terminar el contacto entre los comunicantes. Como ejemplos pone las fórmulas de tratamiento, saludos, etc. (1990):

How are you getting on, my dear?

¿Cómo te encuentras ahora, querida?

La función *referencial* o informativa sirve para la representación o la descripción de los objetos y fenómenos del mundo. Pone como ejemplos recetas de cocina, información sobre el funcionamiento de un aparato o la aplicación de un preparado farmacéutico.

Capítulo I

La función *expresiva* implica la actitud del emisor ante los fenómenos del mundo, expresa las emociones del autor, por lo que a veces se llama también función *evaluativa*:

Título original: Une mort très douce

Traducción alemana: Ein sanfter Tod

Traducción inglesa: A Very Easy Death

En la traducción alemana, la emoción expresada es menos fuerte que en la original, sin embargo en la inglesa corresponde al original.

La función *apelativa* persigue un determinado efecto en el receptor, el persuadirlo para que realice una acción determinada, apela a sus conocimientos o sentimientos. Se da sobre todo en los textos publicitarios.

La crítica que hace Ch. Nord del modelo que ella llama "equivalencista" no nos parece del todo fundada. Desde que la teoría de la traducción se situó en el paradigma comunicativo, no deja de recalcar el papel dominante de la situación comunicativa, tanto para la interpretación del TO como para la producción del TM. También se resalta el cambio de la situación comunicativa con el paso del TO al TM y de ahí la necesidad de "respetar" en el TM al lector perteneciente a otra cultura, con todas las consecuencias que implica esta circunstancia en la nueva situación comunicativa. Se defiende incluso la idea de que a la situación comunicativa le corresponde la cumbre de la estructura jerárquica del sentido de cualquier texto (Lvovskaya, 1994: 131-132).

Al mismo tiempo, el enfoque de la traducción que sostiene Ch. Nord nos parece sensato, aunque no coincidamos en su interpretación de las funciones textuales. La autora se refiere a diferentes funciones comunicativas conocidas desde K. Bühler (1934/ 1985), R. Jakobson (1975), M. Halliday (1981).

El problema, que es de interés para la teoría y la práctica de la traducción, consiste en que no existen textos monofuncionales y por lo tanto no se puede establecer una relación unívoca entre el tipo de texto y la función comunicativa (Lvovskaya, 1995). Ahora bien, siendo polifuncional, cualquier texto tiene una función comunicativa dominante y las demás funciones se subordinan a ésta, formando una estructura funcional jerárquica.

Capítulo I

Diferentes tipos de textos pueden tener la misma función dominante. Así, la función *informativa*, que suele denominarse también referencial, será dominante tanto para la noticia como para un texto científico. No creemos que lo sea para las recetas de cocina y las instrucciones de diferente tipo, más bien en estos casos se podría hablar de la función *operativa*. La función *apelativa* es dominante tanto para los textos publicitarios como para los artículos de opinión, etc. (Lvovskaya, 1994).

En lo que se refiere a los textos literarios y, en particular, a los cuentos, podemos encontrar en ellos todas las funciones: su autor apela a la mentalidad y a los sentimientos del lector, lo informa de algo, entabla con él un diálogo, unas veces explícito y otras veces implícito (Bakhtin, 1990). Sin embargo, la función dominante de cualquier obra literaria es emotivo-expresiva o emotivo-evaluativa, puesto que antes de nada persigue ejercer la influencia en la mentalidad del lector a través de los recursos artísticos, emotivos y evaluativos, que se utilizan en el caso de los cuentos, para inculcar al niño, antes que nada, las ideas de bien y mal, educarlo en el espíritu de estas ideas, divertirlo, ampliar sus horizontes, despertar en él el interés hacia la lectura, sin olvidar nunca la función dominante que en todo caso será emotivo-expresiva.

Precisamente en ello radica, en nuestra opinión, la diferencia entre un texto divulgativo para niños, cuya función dominante será la informativa (lo que no excluye la presencia de otras funciones comunicativas en el texto), y un cuento cuya función dominante es emotivo-expresiva, sin descartarse la presencia en él de otras funciones como, por ejemplo la fática, la apelativa, la informativa y hasta la metalingüística.

Katherina Reiss (1982) entra más de lleno en la traducción de la Literatura Infantil y Juvenil. Aunque, según la autora, los problemas traslatorios en los textos de adultos y de niños, sean los mismos, habrá que resolverlos de forma diferente. Considera que aun cuando existe una base teórica de traducción (creemos que se refiere a la teoría general de la traducción), la traducción de la literatura para niños, adolece de esta base, o sea, no existe aún la teoría particular de la traducción para niños y por ello habrá que buscar

Capítulo I

soluciones diferentes y estudiar los factores primordiales que influyen en el proceso traslatorio. Señala tres factores:

- asimetría en el proceso: un adulto escribe para niños, y un adulto traduce para niños, o sea, para un colectivo cuya competencia lingüística, experiencia y conocimiento del mundo no están totalmente desarrolladas. Aunque los contenidos, la estructuración y el nivel lingüístico estén ya ajustados desde la lengua original, el problema del traductor es que tiene que producir un texto a un nivel adecuado para otros lectores, de diferente cultura y quizá hasta de diferente edad. Por tanto ese ajuste a las diferencias entre ambas lenguas y culturas, exigirá grandes esfuerzos. Al traductor le corresponde pues expresarse de forma adecuada a la edad, y dominar el lenguaje tanto *para* los niños como *de* los niños.

- Un segundo factor, es que sólo se traduce de "forma indirecta", ya que hay dos tipos de receptores: los niños y los padres, profesores, editores, etc. que como colectivos de intermediarios ejercen una gran presión en el traductor. Este se verá obligado a una serie de ajustes u omisiones de tipo religioso, político, social, pedagógico, etc. que estén vigentes en esa cultura de llegada.

- El tercer factor lo constituye la limitación del mundo y la experiencia de los receptores infantiles, que obligan al traductor a resolver los problemas de traducción de tipo general de distinta forma. Así, todos los elementos marcados por el contexto socio-cultural, precisarán de unas adaptaciones o explicaciones más o menos extensas. Las opiniones sobre si se han de realizar adaptaciones o explicaciones, están aún divididas, pero siempre dependerán de la *función* atribuida a cada traducción en particular. En este sentido, según la autora, los libros de tipo informativo no precisan de adaptaciones, pero cuando la función sea facilitar un mejor conocimiento y comprensión, se harán una serie de anotaciones, explicaciones, etc. en los prólogos o epílogos, para así poner al alcance de los lectores infantiles el conocimiento necesario para la adecuada comprensión del texto.

En el campo de la traducción de la literatura infantil y juvenil, K. Reiss aconseja el análisis del texto de la lengua origen, en relación con la clase o tipo de texto que

corresponda. Así diferencia tres tipos básicos: *informativo*, *expresivo* y *operativo*, aunque puede existir una cuarta clase: *multimedial*, si concurren otros elementos no lingüísticos.

Los texto *informativos*, según K. Reiss, están representados por los libros divulgativos, didácticos, etc. en cuya traducción prevalece la correcta transmisión de contenidos, con un lenguaje y estilo apropiado, determinados por el traductor, sin tener que ceñirse al estilo del autor.

Los textos *expresivos* son los literarios como los versos, poesía, prosa poética, etc. Aquí lo importante es salvaguardar la intención creativa y estilística del autor (lo que Ch. Nord considera como lealtad). Cualquier texto de la lengua terminal que no considere estos factores será cualquier otra cosa menos traducción (para ciertos críticos, *versión*). La falta de conocimientos por parte del lector, se compensará con reducidas traducciones explicativas, notas a pie de página (no adecuadas para jóvenes lectores), prólogos o epílogos, etc. donde el traductor explicará ciertos aspectos socioculturales necesarios para la comprensión de la obra.

Los textos *operativos* vienen representados sobre todo por textos de fuerte contenido ideológico, textos "ejemplares", cuya función es inducir a los lectores a imitar ciertas pautas de comportamiento. El lenguaje tiene un efecto directo sobre el niño, con mecanismos persuasivos.

La cuarta clase, *multimedial*, son canciones infantiles, películas, obras de teatro, libros ilustrados, comics, etc. En estos textos, a las anteriores exigencias se le suman las propias del lenguaje no verbal: ilustración, música, imagen, etc.

A juzgar por todo, K. Reiss clasifica los textos a partir de su función comunicativa dominante. Se sobreentiende que cada uno de los tipos de textos tendrán aparte otras funciones comunicativas complementarias, o sea, desde el punto de vista comunicativo, postura que no puede provocar objeción alguna.

Sin embargo, junto con el concepto de función comunicativa, aparece el de función atribuida a cada traducción en particular, lo que implica que entra otra vez en juego el concepto de función social del TM o la función que deviene del encargo/cliente.

Lo que provoca dudas es la afirmación de que las traducciones pueden estar destinadas a los lectores que tengan otra edad. Si ocurre eso y si se trata de "ajustar" la traducción a otro lector, tendrá que producirse inevitablemente el cambio del programa conceptual del TM respecto al TO, como lo hemos demostrado antes. Eso ya implica que serán adaptaciones y no traducciones.

Otro aspecto que nos gustaría señalar se refiere a que en la traducción de textos que K. Reiss califica como informativos, no existe necesidad de ceñirse al estilo del autor del TO. Nos gustaría una postura menos tajante y más relativa en este sentido. Estamos de acuerdo con K. Reiss en que los textos divulgativos, didácticos, etc. se diferencian más bien por las convenciones textuales asumidas por cada cultura, lo que no excluye que el autor de tales textos tenga su propio idiolecto o, por lo menos, elementos idiolectales que constituyen una parte integrante de su programa conceptual. Se puede formular la misma idea de manera más o menos amena, tratando de facilitar al niño la asimilación de conocimientos. Creemos que el estilo del autor siempre debe tomarse en cuenta, para conseguir el efecto que él está buscando, aunque los recursos empleados por el traductor en la cultura meta sean distintos.

Estamos de acuerdo con K. Reiss cuando afirma que muchos autores se sienten "falseados" por la falta de calidad en la práctica traslativa, no tanto por la incapacidad lingüística, como por el desconocimiento de la "competencia traslativa" y por el afán de modificar los originales. La autora ilustra su trabajo comentando una serie de ejemplos procedentes de una "comparación traslatoria", que basa en un estudio similar que realizó G. Klingberg en 1974. K. Reiss compara la obra clásica de la literatura infantil en inglés *Daddy-Long-Legs* de Jean Webster, con dos traducciones muy diferentes al alemán, comentando al igual que hizo Klingberg, seis tipos de divergencia entre el original y la traducción (1982:9):

Capítulo I

1- **Reducciones y omisiones.** Suelen aplicarse debido a simples tabúes o principios didácticos; por acometer el autor la traducción de forma arbitraria o por rehuir pasajes difíciles; por indicación de la editorial para reducir el tamaño del texto, etc. (1982:10):³

"Red hawk lept *twenty feet* in the air"

[El halcón rojo saltó al aire...]

2- **Amplificaciones o prolongaciones.** Pueden tener su origen en el deseo del traductor de explicitar lo que el autor expresó de forma implícita o poco clara. A veces vienen justificadas si son conceptos desconocidos en la cultura de llegada, pero hay casos que no tienen ninguna justificación siendo arbitrarios. Reiss comenta cinco apartados:

a) Adornos: normalmente superfluos:

"Awaited with dread"

[esperando con temor y *ansia*...]

"He decided to call on his niece"

[se decidió, *inesperadamente* y *sin anunciarse*, a hacer una visita a su sobrina...]

(1982:10)

b) Explicación lógica: el traductor parece presuponer que el niño lector estaría perdido sin ella:

"The barns used to be across the road where they obstructed the view, but a kind flash of lightning came from heaven and burnt them down."

[El granero se había construido antes justo en frente de la callecita y estropeó la vista *a cualquier lado*. Pero *entonces vino una tormenta* y un relámpago bonachón redujo a cenizas a ese *miserable granero* y *quitó del paso el obstáculo*.] (1982:10)

c) Explicitaciones: son innecesarias, según Reiss, aunque no desfiguran el sentido del texto:

"The box with my new blue spring dress had come, and the skirt was so tight that I couldn't sit down."

³ Para una mejor comprensión en nuestro trabajo, los ejemplos en alemán se tradujeron al español. (Trad. C. Giersiepen).

[La caja con mi nuevo vestido azul de primavera había llegado. *Al probármelo tuve que constatar, que estaba tan estrecho alrededor de las caderas, que no pude sentarme con él.*] (1982:10)

d) Cambios hechos por consideraciones pedagógicas: conducen por regla general a ampliaciones moralizantes, correspondiendo a la idea arraigada del efecto educativo que "debe" tener todo libro de la literatura infantil.

"I passed everything with the utmost ease, -I know the secret now, and I'm never going to fail again."

[Lo aprobé todo con la máxima facilidad. *No es ninguna proeza, en realidad, si durante el curso no se falta demasiado a las clases y se tiene en cuenta un poco el método de los que examinan. Ahora estoy al tanto y jamás volveré a suspender.*] (1982:10)

e) Cambios por razones de sentimentalismo: muchas veces se considera a los niños sensibleros y débiles, con afán de superprotección:

"Sally has a father, mother and grandmother, and the sweetest three-year-old baby-sister all over curls..."

[Sally tiene un padre, una madre y una abuela; *además hace suyo el más tierno amorcito, de apenas tres años cumplidos, una pequeña hermanita toda llena de rizos.*]

3- **Errores de traducción.** Tanto K.Reiss como G. Klingberg son de la opinión de que a veces ciertos errores pueden traer graves consecuencias. Se preguntan cómo es posible evaluar los errores; cuáles pueden considerarse graves o menos graves y en virtud de qué o quién se consideran así; si influye el lector o es un punto de vista práctico. Por estas observaciones y por considerar que la crítica a los errores es un fenómeno común en la traducción de los libros para niños y adultos, no se paran en su estudio.

4- **Traducciones imprecisas.** La autora se refiere al cambio del estilo indirecto por el directo, o imprecisiones vinculadas a cantidades, tiempo, distancia, etc.

"a silver watch in a leather case"

[un reloj de pulsera de plata con cinta de cuero](1982:11)

5- **Faltas tipográficas u ortográficas.** Aunque son las menos que se le pueden imputar al traductor, hay que advertirlas ya que pueden dificultar la comprensión del texto.

6- **Adaptación nacional.** Reiss comenta las adaptaciones como adecuación a un contexto sociocultural distinto en la comunidad de la lengua de llegada. El "dilema", como la autora menciona, es lograr mantener un equilibrio entre ampliar los horizontes, los conocimientos de distintas formas de pensar y comportarse, formas de vida, conceptos de valores, etc. y por otro lado mantener la comprensión de la lectura, que podría complicarse con excesivos elementos nuevos o extranjeros. Estamos de acuerdo con ella y con Klingberg, al que la autora menciona en este punto, cuando afirman que todo depende de lo que se desea en cada traducción en particular, sin olvidar que una vez se haya decidido por la adaptación habrá que ser coherente en todo el texto. Para ilustrar este caso pone los siguientes ejemplos (1982:11), que encontraron dentro de una misma página:

"sir": "mein Herr" o "sir"

"Mr.Smith": "Herr Smith" o Mr.Smith"

En otro ejemplo:

"sandwiches": "butterbrotte" [pan con mantequilla]

"Brötchen aus Schwarzbrot" [bocadillos de pan negro]

Por último menciona un ejemplo de adaptación imprescindible:

"It's the early bird that catches the tub"

[Sólo el pájaro temprano alcanza la bañera] (1982:12).

La adaptación de los proverbios, frases idiomáticas, etc. es lo indicado para que el niño-lector perciba no sólo su contenido, sino el placer de la gracia que representa.

La postura de K. Reiss respecto al problema nos parece completamente lógica. Con respecto a las adaptaciones cognitivo-culturales, como conclusión a los estudios de Reiss, somos de la opinión de que si se desea la mayor claridad y entendimiento posible, habrá que adaptar muchas cosas, prácticamente todo, pero si lo que se desea es promocionar la comprensión internacional, última tendencia en la traducción para niños, habrá que adaptar sólo aquellos fragmentos que hacen imposible el acto de comunicación o lo dificultan mucho. Sin embargo, lo ideal está en saber combinar los dos métodos, lograr ese

equilibrio al que alude Reiss, reflexionando en cada caso si la adaptación entorpece, o favorece o si es indiferente para la comprensión global del texto.

Como se aprecia en las consideraciones de Reiss, se le reclama al traductor no sólo la observación del contexto lingüístico, situacional y sociocultural, sino la consideración de la clase o tipo de texto y de la finalidad (scopo) de la traducción. A cuál de estos factores le toca el papel decisivo a favor o en contra de la adaptación, es una cuestión que atañe a la competencia traslatoria o traslativa del traductor. No se puede olvidar que en la traducción de la LIJ, el traductor es o actúa como un autor secundario, obligado a tomar decisiones no pensadas ni fijadas por el autor original, sino en virtud de la aceptabilidad de los pequeños lectores pertenecientes a otra cultura diferente a los del texto original.

1.4.2.4. Noción de diálogo en la traducción.

La teoría del diálogo en la traducción para niños, tiene su representante máxima en la investigadora finlandesa Riita Oittinen, leyendo incluso su tesis doctoral en la Universidad de Tampere sobre este mismo tema, en 1993.

Han influido notablemente en su teoría, los estudios de dialogismo del filósofo y teórico literario ruso Mikhail Bakhtin, quien en su libro *The Dialogic Imagination* (1990) afirma que toda palabra nace en un diálogo y que toda experiencia lectora es diálogo. Este está presente en toda situación donde la palabra se dirige y espere una respuesta y no puede escapar de la tremenda influencia de esa respuesta.

Respecto a la influencia de este gran autor en autores directamente relacionados con el mundo de la traducción, hay que mencionar aparte de la finlandesa Oittinen, al cubano Leandro Caballero (1994), si bien este último enfoca el problema desde un punto de vista teórico, mientras que la primera, como ya hemos dicho, orienta sus investigaciones a la traducción para niños, centro de nuestro trabajo.

Basándose en el dialogismo de Bakhtin, Riita Oittinen (1990,1993) entiende la traducción como palabras dirigidas a una respuesta, a un nuevo texto, a unos nuevos lectores, como un diálogo. De esta forma el traductor entra en un diálogo con el autor

original, con los lectores de la traducción, y además consigo mismo. Al traducir dialógicamente para niños, el traductor debería anticipar esa respuesta de la que hablaba Bakhtin, oír a su lector; participar en un diálogo, con el lector externo, el niño, y el suyo interno, ese niño que todo adulto lleva dentro, que ha interiorizado ciertas memorias, ciertos sentimientos de su infancia, etc.

Por ello puede decirse que cada texto, cada traducción, es diferente y refleja no sólo el texto original, sino la propia personalidad del traductor, su infancia, y la imagen que tiene de la infancia como adulto; una traducción, siguiendo con las opiniones de Oittinen, refleja siempre la propia experiencia lectora del traductor. Es un ser humano con su cultura, lenguaje, con todo su mundo anterior, que no es únicamente suyo, sino que es parte de otros. Por eso el traductor está traduciendo, o por lo menos debería traducir en un diálogo interactivo con el autor, con sus futuros lectores, consigo mismo y, así podrá ser "fiel" a su propio texto, a su propia infancia y al lenguaje infantil. El buen traductor no se esconde tras el autor original, sino toma su puesto en ese diálogo, no puede permanecer en el anonimato, sino que tiene que hacerse de alguna forma "visible". En la práctica, la afirmación de que el texto original es intocable, no es cierta, el traductor debe cambiarlo, ya que si no, estaría siendo negligente con la habilidad lectora y de experiencias del niño; en un sentido positivo, el traductor siempre "manipula" el texto, como también decía Shavit.

Haciéndose eco de las opiniones de Mary Snell-Hornby (1988), considera que ya el término de equivalencia como "sameness" no se puede aplicar a las teorías modernas de traducción, y se pregunta a quién debe ser fiel el traductor. Sólo si éste es fiel a sí mismo, a su propia interpretación del texto y éste se afianza de forma total en la lengua y cultura terminal, entonces sí se puede hablar de "fidelidad".

Para la autora, otro factor importante es que al traducir para niños, se debe tener presente que a lo mejor éste necesita que le lean el libro, pues o no sabe leer, o prefiere "oirlo" de sus padres. Esto significaría que también tiene que "sonar" bien en boca del adulto que lee, tiene que ser natural y fluído a la vista y al oído. Todo es rítmico en la

Capítulo I

vida, según esta autora. Al leer u oír, el ritmo hace que el texto sea más fácil de leer o de representar; ésta es la clave de la habilidad lectora. Por tanto a la naturaleza de diálogo de la traducción, hay que añadir esa naturalidad, esa habilidad de la lectura, la aceptabilidad por parte del lector-niño.

Para R. Oittinen el diálogo a veces se extiende, incluyendo al traductor que interpreta el texto, a las ilustraciones, a los lectores de la lengua terminal con un bagaje cultural diferente, al nuevo editor, etc., todos ellos participando en un diálogo con el traductor.

La autora comenta que a veces es difícil decir cuando termina el diálogo, pero sí está claro que comienza cuando el niño o el adulto sacan un libro de la estantería y se sientan a leerlo juntos. Leer en voz alta es compartir una historia y compartir a su vez es interacción.

Cuando muchas veces un traductor se pregunta a quién debe ser fiel, Oittinen contestaría que al niño que lee u oye, al diálogo inherente en toda situación de traducción.

Pero al mismo tiempo que considera el niño-lector como factor imprescindible al traducir para niños, no olvida las ilustraciones como parte también muy importante.

Desde su punto de vista, la idea de diálogo de Bakhtin se aprecia también en la relación entre texto e ilustración. Compara esta relación con la existente entre la música y el texto que la acompaña, entre el texto, dibujo, movimiento y música de una película. No hay duda de que el mensaje visual influye en el mensaje verbal y al contrario; la interpretación de los personajes y hechos del cuento queda enriquecida por las ilustraciones, como comenta Bruno Bettelheim (1990). Las ilustraciones siempre afectan la respuesta del lector de una forma o de otra. Por tanto existe un diálogo, una influencia entre el traductor-lector y los dibujos que acompañan al texto. La propia Oittinen que traduce y dibuja, comenta que al actuar como lectora-traductora, siente que las ilustraciones le "dicen" mucho sobre los personajes.

Aunque actualmente existe la tendencia en el mercado editorial a usar los mismos dibujos de los textos originales para las traducciones, a veces no es así y entonces, cuando

Capítulo I

sucede esto, como es el caso que se le plantea a esta traductora- dibujante, lo que debe hacerse, según su opinión, es intentar crear ese mismo tipo de diálogo, la misma atmósfera. En la traducción hay que concentrarse no sólo en el texto sino en las ilustraciones, ya que éstas forman parte de la traducción, es otra forma de interpretar el original, complementándose uno al otro.

Como conclusión a los estudios de esta investigadora, diríamos que para ella, el traductor de literatura para niños debe siempre tender hacia el lector de la cultura terminal; debe sumergirse en ese mundo "carnivalístico" infantil (1993:30-34). Aunque sea adulto, debe intentar buscar a ese niño que todos llevamos dentro, buscarlo y establecer un diálogo con él, ya que todo acto de traducción es vida, y cita a Bakhtin: "...la vida que es dialógica por su propia naturaleza" (1990:5).

Sin embargo, el diálogo entre el traductor y el autor ya implica que el traductor debe ser buen dialogante, comprender al autor, sus intenciones. Por lo tanto, creemos que rechazando la idea de "fidelidad", la autora lo hace más bien en el plano lingüístico, rechazando así la fidelidad formal al TO.

1.5. DOS TIPOS DE ACTIVIDAD BILINGUE: TRADUCCION Y ADAPTACION.

Ya que en nuestro trabajo vamos a estudiar la adaptación como resultado de diferentes procedimientos o técnicas que implican ciertos cambios de la estructura semántica del TM respecto al TO, en el contexto de las traducciones, y en nuestro caso de la traducción en la literatura infantil, creemos necesario formular nuestra opinión y dejar claro qué entendemos por adaptación y qué por traducción.

Hasta ahora, en los apartados anteriores de este capítulo hemos repasado las diferentes teorías que se proponían sentar los principios de la traducción de la literatura infantil o del "traducir para niños". En dichas teorías, a veces no quedaba claro qué se entendía por estos dos conceptos que a nosotros nos gustaría diferenciar. Incluso, algunos

Capítulo I

autores tan prestigiosos como Shavit, entre otros, habla de adaptaciones y traducciones sin diferenciar estos conceptos, incluyendo las adaptaciones de las obras escritas para los adultos en el contexto amplio de la traducción.

Nosotros, sin embargo creemos que es necesario separarlas como diferentes fenómenos y actividades comunicativas:

- 1- la traducción, como actividad bilingüe equivalente, intencional y funcionalmente
- 2- adaptación, como actividad bilingüe heterovalente que conlleva el cambio de la estructura intencional-funcional del TM respecto al TO.

En aras de una mayor comprensión y rigor, precisemos lo que entendemos por el programa conceptual del texto.

Tras Lvovskaya (1996) consideramos que el programa conceptual del autor del texto es una estructura jerárquica constituida por la intención principal, que es el objetivo básico del autor al realizar el acto de comunicación (correlacionada con la función dominante del texto: informativa, emotivo-expresiva, apelativa, operativa, etc.) y por las intenciones secundarias, subordinadas a su vez a la función dominante del texto. Así, el programa conceptual se constituye de dos subestructuras jerárquicas: la intencional y la funcional. Ambas se configuran *a priori*, pero esto no quiere decir, según Lvovskaya, que el autor antes de producir un texto tenga perfectamente elaborado hasta el último detalle de su programa conceptual; lo que sí tendrá pensado será la intención principal y la función dominante del texto, precisando las intenciones y funciones secundarias.

Tras estas consideraciones teóricas y a medida que avancemos en este estudio nos proponemos también establecer la diferencia entre dos acepciones que hoy en día tiene el término **adaptación**:

- 1- adaptación como tipo de actividad bilingüe heterovalente
- 2- adaptación como resultado del empleo de técnicas traductológicas dentro de la actividad bilingüe equivalente, que se utiliza para hacer el TM aceptable en la cultura meta.

Capítulo I

La polisemia terminológica de la voz *adaptación*, puede deberse a que por ser la ciencia de la traducción relativamente joven, todavía no está totalmente elaborado y definido todo su aparato terminológico.

Tras una serie de consideraciones teóricas sobre el tema en el presente capítulo, estudiaremos algunos ejemplos de adaptación como actividad bilingüe y como resultado del empleo de distintas técnicas traductológicas destinadas a lograr la aceptabilidad del TM.

Es bien conocido que en el mercado profesional existen diferentes tipos de "encargos". Se sigue demandando la traducción que implica la equivalencia comunicativa entre el TO y el TM, la pragmático-conceptual, o sea, la intencional y la funcional. Pero también existe otro tipo de encargo, que requiere la adaptación del TM a las necesidades pragmáticas y funcionales del cliente.

Zinaida Lvovskaya (1994) demuestra que la traducción y la adaptación que conlleva el cambio del programa conceptual del TM respecto al TO, son dos tipos diferentes de actividad bilingüe, puesto que tienen diferentes objetivos y por lo tanto diferentes estructuras. Si el objetivo de la actividad bilingüe equivalente consiste en crear un TM que sea comunicativamente (no lingüísticamente) equivalente al TO y al mismo tiempo aceptable en la cultura meta (contradicción y dificultad fundamentales del proceso de traducción), pues entonces, el objetivo de la adaptación que la autora denomina (tras Jäger y Kade) **actividad bilingüe heterovalente** no se plantea esta tarea. No implica relaciones de equivalencia comunicativa entre ambos textos, aunque también en esta actividad se plantea la aceptabilidad del TM en la cultura meta. El nuevo programa conceptual del TM, proveniente del encargo-cliente supone que el traductor produce un texto funcionalmente distinto eligiendo en la cultura meta recursos adecuados a la nueva situación que, en resumidas cuentas, se correspondan con las normas del comportamiento verbal incluidas las convenciones textuales que forman parte del polisistema cultural meta.

Así que en el caso de la actividad bilingüe heterovalente, el sujeto de la misma, que habría que dudar si llamarlo traductor, no se orienta hacia el TO en el sentido conceptual,

Capítulo I

pero sí se orienta hacia las necesidades del cliente y la aceptabilidad del TM en la cultura meta, por lo que el TO se convierte para el sujeto de la actividad en una especie de "documentación". Los ejemplos clásicos de adaptaciones para niños de la literatura de adultos, como ya hemos comentado, son *Alicia en el país de maravillas*, *Los viajes de Gulliver*, *Robinson Crusoe*, *Episodios Nacionales*, etc. El mismo hecho de producirse un cambio tan radical del usuario del TM implica un cambio de la situación comunicativa incluso en la comunicación monolingüe, sin hablar de las implicaciones de una comunicación bilingüe. La actividad bilingüe heterovalente puede darse en cualquier estilo y género de textos. Lo que nos interesa en esta ocasión es que con el cambio del programa intencional-funcional desaparece inevitablemente la validez de la característica definitoria de toda traducción que es la equivalencia comunicativa. El cambio de la función comunicativa del TM conlleva el cambio de su programa conceptual, puesto que según Lvovskaya el programa conceptual de cada texto se constituye de dos subprogramas correlacionados: el intencional y el funcional, que son insolubles. Ambos programas tienen carácter jerárquico. La cumbre del subprograma intencional la forma la intención principal del autor del texto, correlacionada con su función dominante. Las intenciones secundarias, siempre subordinadas a la principal se correlacionan con las funciones secundarias del texto. El cambio del subprograma funcional conlleva inevitablemente el cambio de todo el programa conceptual (Lvovskaya, 1996).

Si continuamos analizando la estructura de la actividad del sujeto de la actividad en ambos casos, vemos que precisamente por tener distintos objetivos, la actividad del traductor es muy distinta de la del adaptador en cada una de las dos etapas. Si en la primera etapa de su actividad el traductor se enfrenta con la tarea de interpretar el programa intencional-funcional del autor del TO, o sea, su sentido objetivo, el sujeto de la actividad bilingüe heterovalente no se enfrenta con semejante tarea. Su tarea se reduce a utilizar el TO como una especie de fuente de datos, para extraer aquella información que él necesita para producir un TM con distinto programa conceptual determinado por el encargo / cliente.

En la segunda etapa de su actividad, el traductor desempeña el doble papel de coautor del TM, puesto que reproduce con la mayor fidelidad posible el programa conceptual del autor del TO, y del autor del TM ya que debe producir un texto aceptable en otro medio cultural. Por lo tanto su actividad tiene la orientación bicéfala. El sujeto de la actividad bilingüe heterovalente desempeña en la segunda etapa sólo un papel, el del autor verdadero del TM, ya que elabora su propio programa conceptual a partir del encargo, orientándose en su realización por las normas que rigen la producción de un tipo determinado de texto en la cultura meta. Aunque el adaptador no se enfrenta con la necesidad de resolver la contradicción principal de la traducción que se da entre la máxima fidelidad posible al programa conceptual del TO y la aceptabilidad del TM, se enfrenta con otra tarea nada fácil que es producir un texto nuevo, que tenga su propia lógica, tarea que implica competencias especiales que se diferencian de las competencias del traductor.

Por tanto, como vemos, la adaptación como tipo de actividad bilingüe se diferencia de la traducción. Esto no quiere decir que no sean un hecho real e incluso sean útiles en ciertos casos (Santoyo, 1988).

Ahora bien, creemos que cabe diferenciar no sólo la traducción vista como actividad bilingüe equivalente y la adaptación vista como actividad bilingüe heterovalente que pretende crear un texto conceptualmente distinto al que ideó el autor del TO, sino la adaptación entendida como resultado del empleo de técnicas traductológicas motivado por diferentes razones cognitivo-comunicativas, sean los saberes del usuario de la cultura meta, las expectativas del lector del TM o las convenciones textuales de la cultura terminal. Esta adaptación no debe perjudicar la equivalencia comunicativa de los dos textos, al contrario, debe contribuir a la aplicación del principio bicéfalo de la traducción.

Z. Lvovskaya opina que dos tipos diferentes de actividad bilingüe no pueden ser explicados científicamente por una misma teoría (Lvovskaya, 1994:10). Si la teoría de la actividad bilingüe equivalente, o sea, de la traducción, ya ha alcanzado un cierto nivel importante de desarrollo, la teoría de la actividad bilingüe heterovalente está todavía por desarrollar.

Capítulo I

En lo que se refiere a los objetivos de este estudio, nos proponemos centrarlo en la adaptación vista como la necesidad de empleo de las diferentes técnicas traductológicas, dentro de la actividad bilingüe equivalente, y en especial dentro de la traducción de cuentos infantiles de animales.

Siendo la traducción una comunicación intercultural, se hace imprescindible producir un TM de tal manera que, por una parte, no contradiga el programa conceptual del TO y, por otra parte no engañe las expectativas del usuario del TM, que en nuestro caso tiene características específicas. Por lo tanto el traductor se ve obligado a menudo a recurrir a las adaptaciones, con tal de que el TM reúna ambos requisitos.

Como se desprende de lo dicho anteriormente, las razones de las adaptaciones dentro de la traducción son de naturaleza cognitiva-cultural. Están vinculadas a la falta de ciertos saberes culturales (presupositivos) de parte del usuario del TM a la no coincidencia de las normas de comportamiento verbal y dentro de ellas, las convenciones textuales que constituyen un componente integrante de cualquier polisistema cultural.

Así que pretendemos estudiar los motivos y los tipos de adaptaciones. En especial nos interesan las adaptaciones provenientes de la no coincidencia de las convenciones textuales, de las normas estilísticas de producción del texto de un género dado en una cultura dada. Las convenciones textuales son tanto más relevantes cuanto más rígida es la estructura de un tipo de texto dado. Los cuentos infantiles son textos de estructura rígida, lo que incluso nos permitió establecer los elementos universales de su estructura.

Hasta el momento no disponemos, o al menos no conocemos, ningún estudio riguroso de las convenciones textuales del cuento infantil, por tanto nos proponemos en este trabajo analizar las convenciones de los cuentos españoles e ingleses, efectuar un análisis estilístico comparativo a nivel textual, tomando en consideración los elementos universales de la estructura del cuento de animales, estudiadas anteriormente en base a la metodología de V. Propp, para poder apreciar luego las diferencias de las convenciones textuales en ambas culturas, y opinar sobre la necesidad de las adaptaciones.

1.6. CONCLUSIONES

1- El análisis de la evolución de la literatura infantil, en general, y del género de cuento en particular, demuestra que la frontera entre el cuento popular y el literario o culto es bastante efímera, por lo menos en lo que se refiere a sus características estructurales, lo que permite aplicar al análisis de los cuentos de animales el mismo enfoque morfológico (estructural).

2- El análisis de la estructura semántico-lógica de los cuentos de animales considerados como literarios, realizado a partir de los supuestos de Propp, ha demostrado, en realidad, el carácter universal de esta estructura, cuyos elementos (secuencias) pueden ser considerados como subtemas o situaciones contextuales, sirviendo como punto de partida para el análisis comparativo-contrastivo de ciertos parámetros textuales.

3- Siendo el cuento infantil uno de los géneros más tradicionales y culturalmente marcados, con una estructura bastante rígida, debería caracterizarse por las convenciones textuales, cuyas manifestaciones varían de una cultura a otra, circunstancia que potencialmente puede ser causa de ciertas adaptaciones estilísticas que son, en definitiva, de carácter cognitivo-cultural.

4- Por razones histórico-sociales, la adaptación de la literatura infantil, en general, y de los cuentos en especial, se ha convertido en una práctica muy extendida.

5- Esta circunstancia ha dado lugar a la confusión de varios conceptos. Por una parte, no se distinguen dos tipos de actividad bilingüe: la **traducción** (actividad bilingüe equivalente) y la **adaptación** (actividad bilingüe heterovalente). Por otra parte se confunde el concepto de **adaptación** como un tipo determinado de actividad bilingüe y como resultado del empleo de procedimientos y técnicas traductológicas, motivado por la necesidad de reunir dos requisitos indispensables en toda traducción: la máxima fidelidad al programa conceptual del autor del TO y la aceptabilidad del TM.

6- La adaptación dentro de la traducción siempre tendrá sus motivos de carácter cognitivo-comunicativo. Es de suponer que estará motivada por la falta de conocimientos presupositivos del usuario del TM, la no coincidencia de las normas del comportamiento verbal en general, y de las convenciones textuales en particular.

2- FACTOR "INTERTEXTUALIDAD" EN LA TRADUCCION DE CUENTOS INFANTILES VISTO COMO MOTIVO DE ADAPTACION

2.1. CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD Y SU APLICACION A LA TRADUCCION DEL CUENTO INFANTIL COMO TEXTO CONVENCIONAL

Aunque en los cuentos infantiles no encontramos, la mayoría de las veces, alusiones a otros textos, o sea, no encontramos la intertextualidad en la acepción primaria de este concepto, siempre contienen referencias culturales que pueden ser desconocidas en la cultura meta y hasta situaciones referenciales que no son propias de ésta. La importancia de este problema para la traducción de cuentos infantiles se acentúa debido a las características específicas del usuario del TM. Podríamos decir que el problema tiene dos aspectos intervencidos y al mismo tiempo contradictorios: por una parte no se puede engañar las expectativas del pequeño lector dejando en el TM referencias que él no entiende, y por otra parte, existe la tentación de ampliar sus horizontes, sus conocimientos sobre otros mundos, costumbres, etc. La tendencia que denominamos "internacionalista" en la traducción de los cuentos infantiles, que está estrechamente vinculada a los fines didácticos actuales, no debería entrar en contradicción con el objetivo de convertir la lectura en deleite.

Ahora bien, las expectativas del lector, especialmente del niño, pueden resultar engañadas no sólo por no comprender alguna referencia cultural, sino por encontrar en el cuento un estilo, una forma de expresión que le es absolutamente ajena. El niño no sólo está acostumbrado a que el cuento empiece, por poner un ejemplo, por *Erase una vez...Había una vez...*, sino a una serie de marcadores de diferentes parámetros del cuento, que ya de por sí constituyen elementos del polisistema cultural y de la mentalidad infantil.

Precisamente por todas estas razones, extendemos, al igual que lo hace Lvovskaya (1996), el concepto de intertextualidad tanto a las referencias culturales de diferente índole

como a las convenciones textuales propias del tipo del texto que nos interesa, considerando que ambos fenómenos pueden ser motivos de adaptaciones dentro de la traducción. Eso nos obliga a analizar ambos aspectos de la intertextualidad que aparece en los cuentos ingleses de animales respecto a los españoles, centrando la atención sobre todo, en las "manipulaciones" o adaptaciones que requiere el TM según los planteamientos que acabamos de exponer.

2.2. REFERENCIAS CULTURALES

2.2.1. Diversos enfoques del problema.

Los intentos de acercarse al problema se efectuaron desde distintos ángulos. En este aspecto cabe destacar los estudios de Vinay y Darbelnet, de Mounin y de Nida y Taber.

Ya en 1958 apareció la obra de Vinay y Darbelnet *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1965), que incluso fue considerada en su época y dentro del ángulo de la teoría lingüística, como el primer tratado de traductología. Los autores formulan recomendaciones sobre cómo se expresan las referencias culturales al pasar de una lengua a otra, basándose no sólo en dos sistemas lingüísticos diferentes (léxico, sintaxis y morfología), sino en dos literaturas. Se refieren, aunque de forma no muy profunda, al tema de la adaptación. Según ellos, cuando la situación referencial no existe en la lengua terminal, hay que encontrar una equivalencia, lo que algunos teóricos posteriores han denominado "adaptación cultural". Las limitaciones de su enfoque consisten en que no fueron más allá de la situación referencial prescindiendo de la situación comunicativa. Para ellos, al igual que para muchos lingüistas destacados de aquella época, la problemática de la traducción se reducía a la estilística contrastiva. E. Coseriu, por ejemplo, llega a la conclusión de que la lingüística contrastiva orientada a la norma y al uso, coincide en sus objetivos con la traducción (Coseriu, 1981:193). Sin embargo, no es así. Pondremos tan solo un ejemplo: La planta que en Gran Bretaña se llama *fox-gloves* tiene como equivalente

Capítulo II

otra planta en España que se llama *dedalera*; son equivalentes desde el punto de vista lingüístico, o sea, desde el sistema, norma y uso de ambas lenguas. Sin embargo no resultan equivalentes en una situación dada, desde la intención del autor del autor del cuento inglés ya que el nombre de la planta del cuento inglés se convierte en el texto en una señal implícita del peligro, de la presencia del zorro (fox) y, por lo tanto, *dedalera* ya no puede considerarse su equivalente textual.

Ya en 1974, Nida y Taber estudiaron más profundamente la vinculación entre los problemas lingüísticos y culturales que se les han planteado en sus innumerables traducciones bíblicas. Distinguen entre traducción lingüística y traducción cultural (postura que se asemeja a la Peter Newmark que distingue la traducción semántica y la comunicativa). Para ellos la única válida es la primera, ya que la segunda ya no es traducción sino adaptación: "Una buena traducción de la Biblia debe ser <<lingüística>> y no <<cultural>> (1986:30)". Es interesante ver cómo estos precursores de la teoría comunicativa de la traducción tratan de "reconciliar" el enfoque lingüístico con el carácter intercultural de la comunicación bilingüe. Comprenden que no es posible pasar por alto el factor "cultura" pero no quieren renunciar a la primacía de la lengua. Al hablar de situación, también se refieren a la situación referencial. Sin embargo, fueron los primeros en destacar el carácter dinámico de la equivalencia en la traducción y la importancia que tiene el receptor para la estrategia del traductor y para la búsqueda de sus opciones.

Nida y Taber presentaron un nuevo concepto de equivalencia, *the response* del receptor, que en opinión de estos autores, debe ser igual en ambas culturas. Sin entrar en una discusión demasiado profunda, creemos que no puede haber reacciones iguales ni en la comunicación monolingüe, debido sobre todo al carácter intersubjetivo de la comunicación verbal. Sin embargo, es necesario resaltar que el modelo dinámico de Nida y Taber va más allá del enfoque puramente lingüístico y de la equivalencia formal (1986:15), planteando requisitos pragmáticos que ésta debe reunir y colocando estos requisitos por encima de la equivalencia formal, lo que ya de por sí contradice el concepto

Capítulo II

de traducción lingüística. El que la equivalencia en traducción deba ser "natural" y "exacta" teniendo en cuenta primero el sentido y luego el estilo (1986:28), fue en su momento un planteamiento casi revolucionario.

El traductor se encuentra pues ante una serie de disyuntivas que le obligan a escoger el contenido frente a la forma, la equivalencia "exacta", o sea, una opción que no contradiga a la intención del autor del TO, y al mismo tiempo sea natural ante la correspondencia formal.

Ejemplos de equivalencia muy conocidos de estos autores son: metáforas como "tan blanco como la nieve" en pueblos que no conocen la nieve, no vale, pero podría servir la comparación "blanco como un hongo", o la forma superlativa "blanquísimo". Otro ejemplo es el concepto bíblico "endemoniado", que aunque a partir de nuestros conocimientos y de nuestras culturas se podría expresar como "enfermo mental", no sería un equivalente del concepto bíblico, sino una reinterpretación cultural que no toma en serio la visión cultural de la época bíblica. Tal vez podría ser equivalente, según nuestra opinión, en otros textos, pero no en las traducciones de la Biblia.

Respecto a la correspondencia formal frente a la equivalencia dinámica, y sus preferencias por la última, proponen la comparación de estas dos traducciones:

- a) "Si hay, pues, alguna consolación en Cristo, algún solaz de caridad, alguna comunión en el Espíritu, algún afecto y simpatía, completad mi gozo siendo de la misma mente, teniendo la misma caridad, siendo una sola alma y teniendo una misma mente."
- b) "¿Os anima Cristo? ¿Os consuela su amor? ¿Está su Espíritu con vosotros? ¿Sentís ternura y compasión unos para con otros? Entonces llenadme de gozo viviendo todos en armonía, unidos por el mismo amor y por un mismo propósito." (1986:48).

En a) el estilo resulta más pesado y el sentido menos claro. En b) el uso de expresiones más sencillas hace que la comunicación sea más personal y menos "teológica", siendo superior en riqueza estilística. El texto original no plantea preguntas, y lo que hace es texto b es explicitar en mayor grado el énfasis y las connotaciones emotivas utilizando las frases interrogativas. Los autores, al apostar con la equivalencia dinámica saben que se arriesgan a que les critiquen de no "fieles", a lo que ellos preguntan:

¿Consigue mejor el procedimiento de equivalencia dinámica provocar en los receptores secundarios unas reacciones sustancialmente equivalentes a las que experimentaron los

Capítulo II

receptores originarios?. Entonces, una equivalencia dinámica no sólo dice más a los receptores, sino que es más fiel."(1986:49).

La equivalencia dinámica fue un paso muy importante hacia la equivalencia comunicativa.

En Reiss y Vermeer (1984) encontramos, entre otros autores, la absoluta interdependencia entre lengua y cultura. Para ellos, el objetivo principal de la traducción será el establecer la comunicación entre los representantes de distintas culturas, con un objetivo o función (skopos) determinada. Se considera al traductor un experto en la comunicación intercultural, siendo su competencia cultural un requisito indispensable y previo a su trabajo. Según Vermeer la traducción es:

"...un quehacer complejo, en el que alguien, bajo nuevas necesidades funcionales, culturales y lingüísticas, informa sobre un texto; en una situación distinta donde en lo posible trata de mantener su aspecto formal."(1984:169)

Aunque no estamos muy de acuerdo con lo que en la "skopos theorie" se llama *nuevas necesidades funcionales*, que encierra el cambio de la función comunicativa del TM respecto al TO, sí queda claro que los factores lingüísticos y culturales se conciben como un todo inseparable y que se trata de una nueva situación comunicativa que se crea en la cultura meta. Este concepto de interculturalidad es desarrollado por su discípula H. Witte en el estudio de la comunicación intercultural y de la competencia bicultural del traductor (1994). Dentro de la teoría funcional, sostiene que el que no posee un conocimiento de la cultura extranjera, tendrá un marco referencial limitado, siempre interpretará el comportamiento del otro de acuerdo a las reglas de conducta de su propia cultura, viendo el mundo a través del filtro de su cultura. Sin embargo, según Witte, mientras más conocemos la otra cultura, menos se comparará con la propia, aunque ésta permanecerá siempre en el nivel más profundo de comparación (1994:71).

Al estudiar la competencia bicultural del traductor, H. Witte sostiene que a aquél no le basta con conocer las dos culturas con las que trabaja, sino que debe ser capaz de estimar el conocimiento del cliente y anticipar el impacto que el suyo propio pueda tener sobre los modelos de comportamiento en una situación concreta entre las dos culturas. El

Capítulo II

traductor debe pues operar con un concepto de comunicación más amplio que el de la noción que tiene su cliente. Al no ser éste un experto en comunicación intercultural, el traductor debe, desde un punto de vista profesional, intentar que su cliente "modifique su propósito original" de acuerdo con la intención del autor del TO. Según H. Witte esto no es tarea fácil, ya que a veces el mercado prefiere aceptar una traducción mala a un traductor con confianza en sí mismo (1994:72).

Carolina Valdivieso, refiriéndose ya más concretamente a los problemas culturales que se plantean en la traducción de la literatura infantil, establece 24 categorías (1991:38) vinculadas a cada una de las culturas:

- *humor*
- *expresiones idiomáticas*
- *vida social*
- *fórmulas de cortesa*
- *formas de saludo*
- *nombres*
- *alusiones*
- *nombres de flora y fauna*
- *costumbres*
- *tiempo cronológico*
- *monedas, pesos y medidas*
- *colores*
- *héroes y situaciones nacionales*
- *vestimenta*
- *sistemas de construcción*
- *sistemas educativos*
- *comida*
- *oficios*
- *sonidos, onomatopeyas*
- *versos, refranes*
- *pronunciaciones características*
- *juegos de niños*
- *productos comerciales*
- *héroes y personajes de los medios de comunicación*

Al comprobar la lista de la autora, apreciamos cierto enfoque lingüístico al incluir las expresiones idiomáticas, pues consideramos que son elementos del sistema de cada lengua, y que la mayoría de las veces no coinciden en dos lenguas, al igual que pueden

Capítulo II

no coincidir cualquier elemento del sistema. Sin embargo los demás elementos pueden considerarse con razón referencias extralingüísticas, culturales en el sentido más estricto, ya que tienen que ver con los hechos, situaciones, comportamientos propios de una cultura. Y, aunque sostenemos que la lengua es una de las manifestaciones más fuertes de la cultura y que los factores lingüísticos y extralingüísticos son inseparables, preferimos analizarlos por separado.

C. Valdivieso compara sus categorías con las de P. Newmark, quien inspirándose a su vez en las ideas de Nida, presenta estas categorías culturales (1988:95):

- 1) *Ecología: flora, fauna, vientos, llanuras, colinas.*
- 2) *Cultura material: comida, bebida, ropa, casas y ciudades, transporte.*
- 3) *Cultura social: trabajo y tiempo libre.*
- 4) *Organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos, conceptos: políticos, religiosos, artísticos.*
- 5) *Gestos y hábitos: costumbres.*

C. Valdivieso critica a Newmark por no incluir lo lingüístico o lo simbólico dentro de sus categorías, por lo que entiende que Newmark considera el lenguaje como un hecho separado de la cultura. No creemos muy justa esta crítica ya que P. Newmark perseguía más bien hacer una clasificación más rígida científicamente.

A su vez, C. Valdivieso propone más tarde una nueva clasificación de las categorías dentro de dos grandes conceptos: lo material y lo inmaterial (1991:39):

Cultura inmaterial:

- *humor*
- *connotaciones*
- *vida social*
- *tiempo cronológico y social*
- *espacio, puntos cardinales*
- *alusiones climáticas*
- *simbología de colores*
- *simbología de la flora*
- *simbología de la fauna*
- *simbología mineral*
- *simbología de fenómenos naturales*

Capítulo II

- *héroes y situaciones nacionales*
- *personajes mitológicos*
- *sentido figurado (metonimia, sinécdoque, eufemismo, disfemismo)*

Cultura material:

- *lenguaje: sonidos, onomatopeyas, versos y refranes, formas de cortesía, nombres y sobrenombres, nombres de flora y fauna, pronunciaciones y expresiones idiomáticas.*
- *costumbres*
- *comidas*
- *vestimenta*
- *sistemas educativos*
- *sistemas de construcción*
- *colores*
- *pesos, medidas y monedas*
- *invitaciones*
- *formas de saludo*
- *oficios*
- *productos comerciales*
- *juegos infantiles*
- *deportes*
- *monumentos e instituciones nacionales*

En esta nueva lista persiste la autora en incluir ciertos fenómenos lingüísticos, como pronunciaciones y expresiones idiomáticas. En lo que se refiere a las connotaciones, estamos de acuerdo con la autora, destacando sin embargo, que el valor comunicativo de las connotaciones, al igual que el de todo elemento explícito o implícito del texto, se establece a partir de la situación comunicativa y del programa conceptual del autor y no puede verse como una categoría exclusivamente cultural, sino más bien comunicativa. Las coincidencias o no coincidencias que vienen del significado connotativo de un elemento del texto, podrían ser analizadas en el contexto de las convenciones textuales, especialmente en el marco de los parámetros de las modalidades "objetiva" y "subjativa", tarea que consideramos necesario abordar en nuestra investigación.

G. Klingberg (1986:17), a su vez, sugiere varias categorías del contexto cultural que requieren adaptación:

- *referencias literarias*
- *términos extranjeros en el texto original*
- *referencias a la mitología y creencias populares*

Capítulo II

- *antecedentes religiosos, históricos y políticos*
- *vivienda, muebles caseros, comida*
- *usos y costumbres, juegos y deportes*
- *flora y fauna*
- *nombres de personas, títulos, nombres de animales domésticos*
- *nombres geográficos*
- *pesos y medidas*

La única diferencia que encontramos en todas estas clasificaciones es que Newmark, como G. Klingberg, prefiere no incluir los elementos lingüísticos en la lista de las referencias culturales. Tampoco es posible decir fuera del texto si es necesario destacar la diferencia de elementos materiales e inmateriales, puesto que esta diferencia se deberá destacar sólo en el caso de que tengan relevancia a partir de su valor comunicativo en un texto dado. De forma hipotética pueden tener o no relevancia comunicativa. Las listas de referencias culturales mencionadas, más bien persiguen el objetivo de detectar los posibles problemas de traducción provenientes del factor cultural y localizarlos o identificarlos en el texto origen, y luego respetar los "países extranjeros y sus culturas" (1988:96). Según él, se puede recurrir a dos procedimientos diferentes y totalmente opuestos: la transferencia y el análisis componencial. La **transferencia**, al que otros llaman préstamo, aporta a los textos literarios, sin lugar a dudas, color local y exotismo, enfatiza la cultura, pero como comenta el mismo P. Newmark, dificulta la comprensión.

Desde el concepto actual de internacionalismo, este procedimiento estaría bien considerado, y aunque estamos de acuerdo con la idea de respeto a "otras" culturas y al "otro", debe existir también el máximo equilibrio posible con la aceptabilidad por parte del lector, que en nuestro caso particular es el niño.

Uno de los procedimientos propuestos en este caso por P. Newmark es el **análisis componencial**, considerando que es el procedimiento más preciso de traducción, pero que excluye el sabor a la cultura ajena, enfatiza el mensaje, pero el sentido del mensaje basándose en los componentes comunes (semas comunes) a las dos lenguas, la original y la terminal. El autor cita el ejemplo de los términos rusos "dacha" y "dom", que tienen un sema común (vivienda), pero que para distinguirlos en la traducción, habría que añadir

al primero el componente diferenciador de "saludable", "residencia de verano", "segunda vivienda", etc. Por eso el procedimiento del análisis componencial, según Newmark, no será tan económico como el original. Opinamos que no siempre tiene que ser así, pues es probable que en la cultura meta exista una forma más lacónica de expresar el mismo concepto cultural. Tampoco creemos que tenga mucha importancia, ya que la calidad de una traducción no se establece por su longitud, aunque la brevedad de la explicación de un hecho cultural desconocido para el usuario del TM será importante desde el punto de vista del respeto al idiolecto del autor del TO. En el caso de nuestros textos, los cuentos infantiles, que son muy tradicionales y convencionales, no importa tanto el idiolecto como las convenciones textuales, que en los cuentos podrían considerarse como cierta especie de "sociolecto".

La idea de P. Newmark que nos parece muy interesante consiste en que al trasladar conceptos culturales, el traductor tiene que tomar en consideración la motivación y el nivel cultural y lingüístico de los lectores. Reformulando esta idea desde el enfoque comunicativo, podríamos decir que tanto en la traducción de las referencias culturales desconocidas para un lector de una cultura meta, como en la traducción en general, no puede haber recetas preestablecidas, todo depende del valor comunicativo de estas referencias dentro del programa conceptual del TO y de la aceptabilidad de la opción de traductor para el usuario del TM. El empleo de la adaptación como resultado del empleo de diversas técnicas traductológicas, el grado de adaptación, incluyendo la omisión de algún elemento cultural, que también será una forma de adaptar el TM a la nueva situación comunicativa, dependerán en resumidas cuentas del principio operativo de traducción que contempla estos dos requisitos.

G. Klingberg en su estudio de la adaptación del contexto cultural (1986:18-19), en la traducción para niños, sugiere varias técnicas, si bien considera unas mejores que otras. Resume en dos soluciones: las que cambian el TM respecto al TO y las explicativas. A las del primer tipo pertenecen la localización, la supresión, la simplificación y la sustitución. No recomienda ninguna de ellas ya que violan o cambian demasiado el texto original.

Capítulo II

Considera mucho más recomendables los métodos explicativos, como las notas aclaratorias, las de pie de página, (sin hacer demasiado uso de ellas en los textos para niños), algún prefacio, o apéndice. Recomienda estos métodos ya que acercan al lector al texto original y su cultura.

Consideramos que este autor se orienta más al TO que al TM, y que "teme" de algún modo "cambiar" el TO, postura que caracteriza a los enfoques más bien lingüísticos. En cuanto a las notas aclaratorias, hay que destacar que también son una manera de adaptar el TM a la nueva situación comunicativa. Sin embargo un cuento infantil no es un texto divulgativo y el exceso de aclaraciones rompería la estructura tradicional y rígida del cuento, le quitaría la gracia, etc.

En realidad, los cambios de la estructura semántica observados en el TM con respecto al TO, a los que "teme" Klingberg, constituyen una característica inherente de toda comunicación bilingüe, debido a que se trata de cambios provenientes de la no coincidencia de dos lenguas y de dos culturas. Los únicos cambios que de por sí contradicen al concepto de comunicación bilingüe equivalente serán aquellos que conduzcan al cambio del programa conceptual del autor del TO y los que hagan el TM no aceptable en la cultura meta por diferentes razones, sea por la falta de conocimientos culturales y/o presupositivos del usuario del TM, por el no cumplimiento de las normas de comportamiento verbal y no verbal en la cultura meta, en general, y las convenciones textuales, en particular. (Lvovskaya, 1994).

Nos parece mucho más fundado el enfoque de la traducción intercultural, siempre desde el punto de vista de la literatura infantil, que tiene Valdivieso (1991:48-49). Si bien es cierto, en opinión de M. Fernández (1994:72), que la investigadora chilena no tiene en cuenta los aspectos situacionales del TO, ni los problemas que la recepción puede crear en distintos momentos históricos, también es cierto que señala las estrategias más apropiadas para cada una de las categorías culturales que figuran en su clasificación. Esta autora llega a la conclusión de que la mayoría de los errores de traducción que ha detectado no se deben al desconocimiento lingüístico o cultural del traductor, sino a la falta

Capítulo II

de un pensamiento teórico adecuado. Señala que el traductor debe saber que la comunicación bilingüe implica que a veces algo que es fácil de decir en una lengua es difícil de decir en otra, precisamente por la no coincidencia de las dos culturas. Por ello el traductor debe tener sensibilidad, madurez estética, saber descubrir los elementos culturales del texto original y tener un dominio tal de su propia lengua que le permita comunicarse fácilmente con el receptor infantil.

Como otros muchos teóricos, afirma que el traductor debe ser además de bilingüe, bicultural. La comunicación bilingüe es un nexo entre dos lenguas y entre dos culturas. Pero no debe tampoco olvidar que está transmitiendo pensamientos de grandes escritores y que tiene la responsabilidad de "...traducir el patrimonio literario y la visión del mundo y de un pueblo...ayudar a otros a participar en la vida de sus semejantes."(1991:48). En realidad no se puede objetar nada a estas afirmaciones que son válidas tanto en el caso de que se trate de obras literarias de grandes escritores como de cualquier otro texto, por ejemplo, aquellos cuentos populares cuyos autores son anónimos o prefieren serlo.

Christiane Nord enfoca el problema a partir de la traducción de los textos literarios de ficción, entre los que enmarca a los cuentos infantiles o escritos para niños (1993:395-416). La autora pretende demostrar la importancia que pueden llegar a tener las "señalizaciones" culturales para la recepción de un texto literario. La investigación la realiza sobre las traducciones a varios idiomas (alemán, español, italiano, francés y portugués), de *Alice in Wonderland and Through the Looking Glass* .

Para ella, todos los textos de ficción presentan una realidad propia, abstracta y fingida que denomina "mundo textual". Este mundo textual deberá construirse en el texto mismo. Se consigue de forma explícita a través de unas señales o marcadores, y de forma implícita a través de acciones, nombres o formas de conducta (pone como ejemplo el apellido Pérez, que es un claro marcador de la cultura hispánica). Por tanto el mundo textual se corresponde con una cultura a través de señalizaciones o señales. Existen tres posibilidades: a) que el mundo textual se corresponda con la realidad cultural del lector;

Capítulo II

b) que se señalice como perteneciente a otra realidad cultural; c) que no se corresponda de forma explícita con ninguna cultura, por lo que será neutral (1993:396). Algo que Ch. Nord considera fundamental para la traducción de los textos de ficción es que mientras más cerca esté el mundo textual del lector, le será más fácil entender el texto, pero mientras mayor sea la distancia cultural, más dependerá de los marcadores o señalizaciones culturales y de su explicitación.

Considera necesario estudiar detenidamente la "situación interna" expuesta en un texto de ficción. En este tipo de textos, se actúa en situaciones concretas, donde la acción puede ser **comunicativa** (referente a la comunicación interpersonal) y **no comunicativa** (que va dirigida a los objetos, a los hechos).

La **acción comunicativa** puede subdividirse en: **comunicación fática** (concierno al establecimiento, mantenimiento y finalización de contacto entre personas); **comunicación referencial** (concierno al objeto de la comunicación); **expresiva** (concierno a la actitud del emisor) y **apelativa o persuasiva** (dirigida al posible condicionamiento de los participantes del acto comunicativo).

Dentro de la **acción no comunicativa** destaca el comportamiento **situacional** (referido a las condiciones situacionales); comportamiento **fático** (objetos y hechos; aparatos; medidas, pesos, etc); comportamiento **emotivo** (actitud y sentimientos del que lleva a cabo la acción como demostraciones de cariño, odio, enfado, etc.) y comportamiento **social** (relación entre las personas; rituales; costumbres sociales, etc.).

En cuanto a las **referencias situacionales**, Ch. Nord diferencia claramente factores como **lugar** o sitio, **tiempo** o momento, **motivo de la acción**, así como los participantes, los **personajes** de la acción, con sus nombres propios, profesión, etc. Así mismo se extiende a todas aquellas circunstancias o **peculiaridades naturales** (geografía, flora, fauna, clima, etc.); a las **costumbres** cotidianas (vestir, comer, vivienda, educación, organización estatal, etc.); a la **historia** y los **bienes culturales** (literatura, monumentos, arte, poemas, canciones, etc).

Capítulo II

Para mayor claridad de las referencias atendiendo a la situación o a la acción, Christiane Nord propone el siguiente esquema (1993:399):

<u>SITUACION</u>	<u>ACCION</u>
<i>peculiaridades naturales</i>	<i>comportamiento situacional</i>
<i>costumbres</i>	<i>comportamiento fáctico</i>
<i>historia</i>	<i>comportamiento emotivo</i>
<i>bienes culturales</i>	<i>comportamiento social</i>
<i>personajes</i>	<i>comunicación fáctica</i>
<i>lugar de acción</i>	<i>comunicación referencial</i>
<i>tiempo de acción</i>	<i>comunicación expresiva</i>
<i>motivo acción</i>	<i>comunicación apelativa</i>

En este análisis que realiza sobre Alicia (1993) señala y estudia ejemplos de cada una de las referencias situacionales y de acción, de cómo han influido las diversas condiciones de recepción de diferentes traductores, y las consecuencias que han tenido en las distintas traducciones. Analizaremos principalmente los ejemplos ingleses que cita la autora en su artículo y los de la traducción al español de Jaime Ojeda (publicada en 1970), dados por ella misma en el curso "El papel de la cultura en la traducción literaria" impartido en marzo 1993 en nuestra Universidad, aunque cuando sea necesario mencionaremos los comentarios de Ch. Nord sobre las otras traducciones.

Siguiendo con su esquema, veamos en primer lugar, las referencias situacionales en sus dos aspectos: el trasfondo sociocultural y la situación en que se desarrolla la acción.

Peculiaridades o ambiente natural: El telón de fondo, como la autora llama, lo constituyen las peculiaridades de un país, en este caso Inglaterra: su clima; flora o fauna conocida; los seres más extraños (Dodo, Morak, Turtle, Chesire Cat); geografía, etc.

La autora destaca que, aunque existen diferencias graduales entre las distintas culturas de llegada, en las diferentes traducciones estudiadas no cambia prácticamente nada, en lo que se refiere a los elementos del entorno natural. Pero no sucede lo mismo

Capítulo II

cuando se hace referencia a Inglaterra, como veremos en el siguiente ejemplo, que ella llama "Balnearios en la costa inglesa":

TO: Her first idea was that she had somehow fallen into the sea, "and in that case I can go back by railway," she said to herself. (Alice had been to the seaside once in her life, and had come to the general conclusion that *wherever you go to on the English coast* you find a number of bathing machines in the sea, some children digging in the sand with wooden spades, then a row of lodging houses, and behind them a railway station.) (1993:401).

TM:

Lo primero que se le ocurrió es que había caído de alguna manera en el mar, "y en ese caso podré volver a casa en tren", se dijo Alicia (que había ido a la playa una sola vez en su vida y había llegado a la conclusión general de que *fuera uno a donde fuera en la costa inglesa*, ésta estaba llena de casetas de baño en el mar, de niños cavando con palas en la arena, una hilera de casas al borde de la playa y detrás, una estación de ferrocarril).

Ch. Nord comenta que sólo en el texto español, y también en uno de los italianos se mantiene la referencia a la costa inglesa, mientras que en las restantes traducciones se neutraliza la mención del país, haciendo así posible que el lector relacione la información con su propio mundo (1993:401). Nos extraña que la autora no comente la falta de explicación en el texto de "casetas de baño en el mar". (Bien es verdad que el traductor, Jaime de Ojeda, lo explica al final del libro en las múltiples notas). Tampoco nos parece acertada la adaptación de "a row of lodging houses" por "(hilera de casas al borde de la playa)", algo que la autora pasa por alto sin comentario. En la cultura española sería más aceptable "casas de alquiler, de hospedaje, hostales", etc. ya que en la época de Alicia todavía no existía el concepto de "apartamentos".

Costumbres o modo de vivir: La autora se refiere aquí a las peculiaridades de tipo de vivienda, del vestir, de comer, hábitos diarios; pero también se refiere a las clases escolares, educación, organización de estado, sistema judicial, usos políticos, etc. El ejemplo que pone en esta ocasión es el que en español se titula "Una merienda de locos":

TO: "*It is always six o'clock now*". A bright idea came into Alice's head. "Is that the reason so many tea things are put out here?" she asked. "Yes, that's it", said the Hatter with a sigh, "*it is always teatime, and we've no time to wash the things betweenwhiles.*" (1993:402)

TM: "...*para mí son siempre las seis de la tarde*". A Alicia se le ocurrió entonces una idea luminosa: "¿Es por eso que *hay tantos cubiertos de té servidos en esta mesa?*" preguntó. "Así es", contestó el Sombrero con un suspiro; "por aquí es *siempre la hora del té*, y no nos da tiempo de lavar la vajilla *entre té y té*."

Capítulo II

Según Ch. Nord, en alguna de las traducciones lo convierten en el "té de las cinco" y en otras en el de las "cuatro"; sin embargo en el texto español se mantiene la hora de las seis y el título del capítulo es "Una merienda de locos", quizá más próximo a la realidad española. Por todo ello creemos que la explicación en el postexto ("Por aquí es siempre la hora del té"), junto con el título, es lo que hace innecesaria la adaptación, aunque resulta evidente que el TM es más explícito que el TO, lo que no se debe a la adaptación, sino a la no coincidencia de las normas de comportamiento verbal en las dos culturas (betweenwhiles/ entre té y té).

Historia: alusiones a épocas o hechos históricos, que aunque son comprensibles teniendo conocimientos previos, para C. Nord no siempre es necesario que sean demasiado detalladas.

TO: Alice wonders why the Mouse does not understand her question: "Perhaps it doesn't understand English[...]I dare say it's a French mouse, *come over with William the Conqueror*." (For with all her Knowledge of history, Alice had not very clear notion how long ago anything had happened). (1993:402)

TM: Alicia quiere hablar con el Ratón, pero éste no contesta. "Puede ser que no sepa hablar inglés", pensó Alicia. "Y si es un ratón francés que *ha venido acá con Guillermo el Conquistador!* (pues a pesar de todos sus conocimientos de historia, Alicia no tenía una idea muy clara de cuándo habían sucedido todas esas cosas).

Para Nord este es uno de los ejemplos más interesantes. La mayoría de las traducciones son literales; en una de las traducciones al alemán, el traductor cambia a "William the Conqueror" por "Napoleón"; en las otras se neutraliza la referencia cultural y se deja fuera toda alusión histórica, e incluso en la traducción al portugués brasileño se neutraliza el nombre histórico y en vez de "understand English" pone: "um poema que ninguém entendia" (1993:403).

Aunque C. Nord no comenta las traducciones realizadas, creemos que la traducción al alemán sólo serviría para inculcar al niño ideas falsas y antihistóricas. Si bien es verdad que Carroll acude al "absurdo", buscando la manera de divertir a Alice y a sus hermanas y ayudarles a comprender lo absurdo desde la lógica. Así que a partir de la intención del autor y de la aceptabilidad del TM para los pequeños lectores y también por razones didácticas, sería más aceptable introducir una pequeña explicación y permanecer fieles al

Capítulo II

programa conceptual. Una posible adaptación sería: "...pues a pesar de todos sus conocimientos de historia Alicia no tenía una idea muy clara de que el rey Guillermo el Conquistador vino de Francia a conquistar Inglaterra en el siglo XI."

Compartimos en este sentido la idea de Z. Lvovskaya de que las adaptaciones nunca deberían ser fruto de la arbitrariedad del traductor, sino el resultado de la interacción de los mismos factores cognitivo-comunicativos (Lvovskaya,1996), que determinarían las opciones del traductor. Adaptar el cuento para el pequeño, no implica en ningún momento despistarle o inculcarle ideas falsas.

Bienes culturales o patrimonio cultural: Según Ch. Nord, en Alicia se pueden encontrar varios pasajes que hacen referencia explícita a hechos de la lengua (refranes, poemas y canciones), monumentos, edificios, arte, literatura, etc. Menciona dos ejemplos: el primero, citado en el apartado anterior de: "it doesn't understand English" (Puede que no sepa hablar inglés), dentro de los hechos de lengua, y un segundo de literatura:

TO: The Dodo[...]sat for a long time with one finger pressed upon his forehead (*the position in which you usually see Shakespeare, in the pictures of him*). (1993:403).

TM: ...y así estuvo durante mucho tiempo, con un dedo puesto sobre la frente (*algo así como el Shakespeare que vemos en los retratos*).

La autora comenta que en las traducciones al italiano, al francés y hacia el español se hace la referencia a Shakespeare de forma literal, mientras que en dos al alemán la mención está neutralizado mediante el recurso adaptivo de generalización: "pensadores famosos, hombres sabios"; la traducción brasileña lo ha omitido y en una alemana se ha adaptado, poniendo "Goethe". En nuestra opinión, la neutralización podría estar fundada, aunque preferimos la opción de seguir dando el "color inglés" del original, no creyendo acertada la alemanización del texto alemán. Se podría especificar el nombre propio inglés de esta forma: "así como aparece en los retratos el gran escritor inglés Shakespeare." Con esta opción se quitaría la dificultad de comprensión y se alcanzarían objetivos didácticos.

En las traducciones de esta obra, son numerosas las restricciones verbales de canciones, baladas o poemas, que eran conocidas para el lector original de 1870, pero que

Capítulo II

los lectores actuales sólo las conocen a través de esta misma obra. Según Nord, casi todas las traducciones estudiadas presentan estos casos literalmente, no permitiéndole al propio lector establecer relaciones intertextuales con su propia cultura. Sólo una de las traducciones al alemán establece la intertextualidad con famosos poemas y baladas de la literatura alemana (1993:404).

Nosotros creemos, como ya adelantamos en el apartado de las adaptaciones, que cada poema o canción tiene su propio valor comunicativo en el texto. Unas veces se podrá adaptar su texto, o sea, traducirlo introduciendo cambios semánticos que lo hagan aceptable para el usuario del TM; otras veces se podría optar por la sustitución de la canción inglesa por una española, en nuestro caso, que tenga el mismo valor comunicativo en la misma situación. Sin embargo esta última encierra el peligro de restar colorido nacional al texto, cuando nosotros opinamos que las referencias culturales deberían ayudar en lo posible al niño a conocer aunque sea en una primera aproximación al "otro".

Algo que consideramos muy interesante también en la traducción de esta obra es ver cómo han resuelto los traductores la intertextualidad que existe en los poemas del mismo Carroll, que normalmente parodiaba y ridiculizaba ciertas poesías que Alicia y las niñas de su tiempo tenían que aprender de memoria en el colegio. Hay muchos ejemplos, pero citaremos "Father William", basado en uno de Robert Southey (1774-1843), llamado "The Old Man's Comforts and How He Gained Them", famoso poema moralizante.

Veamos los textos originales y sus traducciones al español:

TO: *"You are old, Father William," the young man said,
And your hair has become very white;
And yet you incessantly stand on your head-
Do you think, at your age, it is right?*

*"In my youth" Father William replied to his son,
"I feared it might injure the brain;
But, now that I'm perfectly sure I have none,
Why, I do it again and again."*

TM (1): *"Sois viejo, padre Guillermo",
dijo el joven,
"y vuestro pelo se ha vuelto ya muy cano.*

*Sin embargo,
¿os estáis poniendo siempre de cabeza!
¡Decidme!
¿Os parece eso bien a vuestra edad?"*

*"En mi juventud" replicó Guillermo
a su hijo,
"temí que me hiciera daño a los sesos.
Pero ahora,
cuando sé que no me queda ninguno,
¡vaya!
¡lo hago cuando me viene en gana!"*

En esta traducción clásica de Alicia podemos apreciar que no se respetó el programa conceptual del autor, cuya intención era parodiar otro poema, intención que el propio traductor (Jaime de Ojeda) conocía al poner en sus notas que "Carroll nos regala con una de las mejores parodias de la literatura inglesa [...] otro odioso poema moralizante, cuya desvergonzada parodia encantaría a las niñas Liddell." (1970:202). El traductor del texto español no parodia ningún poema moralizante, perdiéndose la intertextualidad, la parodia y ridiculización de dicho poema, que provocaría lo "absurdo" y lo divertido y por último se perdió la gracia al no existir en el TM la rima.

Nosotros consideramos que habría que buscar soluciones para preservar el programa conceptual y al mismo tiempo atender a la aceptabilidad del TM. Si no se considera tan relevante para la aceptabilidad en la cultura meta el lograr la intertextualidad con algún poema cursi o moralizante antiguo de la cultura española, consideramos que sí es muy importante y relevante para que el TM resulte natural y aceptable la rima y el ritmo, algo no logrado en la traducción más conocida al español. Sin embargo, en una traducción más reciente (1984), encontramos una muy buena traducción de todos los poemas y canciones que aparecen en este famoso cuento:

TM:(2) "- Padre, pues ya sois anciano,
¿no os parece un desatino,
teniendo ya el pelo cano
andar siempre haciendo el pino?
¿Cómo es que no lleváis traza
de sentar la calabaza?"

Capítulo II

- De joven -el padre dijo-
temí lastimarme el seso,
pero hoy que sé, querido hijo,
que no tengo nada de eso,
¡hago el pino y la campana
siempre que me da la gana!"

Personajes o participantes de la acción. Christiane Nord incluye además de los nombres propios, las profesiones, las características dialectales, etc. La autora enumera los nombres de los personajes principales en las traducciones de *Alice in Wonderland*, donde estamos de acuerdo con ella, cuando comenta que los textos son inconsistentes y que no existe coherencia, ya que el traductor dentro de la misma obra, a veces cambia los nombres de los personajes, otras los neutraliza y en otras ocasiones los deja en inglés (1993:405). Aunque en la traducción no caben recomendaciones preestablecidas, somos de la opinión que hay que diferenciar los nombres propios que tienen una semántica concreta, de los que no la tienen. Los primeros, si es posible, deberían traducirse tal vez, como hace Jaime de Ojeda (traductor del cuento al español), añadiendo al nombre propio el genérico (la Tortuga Artificial), pero en los segundos son posibles diferentes enfoques, en función de los conocimientos de los niños de nombres de otras culturas y su parecido a los nombres de la cultura meta. Los ejemplos que pone C. Nord son:

TO: Alice; Pat; Bill; Dinah; Mary Ann; W. Rabbit.

TM español: Alicia; Paco; Pepito; Dina; Mariana; B.Conejo

TM alemán: Alice; Egon; Heinz; Suse; Marie; W.Kanin

TM brasileño: Alice; Zico; Bilu; Mimi; Maria Ana; Coelho Branco

TM italiano: sólo cambia W.Coniglio

TM francés: sólo cambian Marie-Anne y J.Lapin

En realidad las opciones propuestas en la versión española nos parecen sensatas, a excepción tal vez de *Paco* y *Pepito*, que son demasiado "españoles" para un texto como el de Alicia, que tiene tanto "sabor inglés". Una posible opción que ofreceríamos sería

Capítulo II

Patri para Pat y Bill lo dejaríamos igual, pues no está de más que los niños vayan familiarizándose con nombres ingleses.

Lugar: Son expresiones que nos remiten al lugar de acción, a menudo de forma explícita. Pone el ejemplo de "Visitando las antípodas":

TO: *Falling through the rabbit hole, Alice wonders whether she will come out where the antipodes live. There she might have to ask somebody what the name of the country is: "Please, ma'am, is this New Zealand or Australia?"* (1993:406)

TM: Cayendo por la madriguera del Conejo, Alicia piensa que va a salir por el otro lado de la Tierra. Allí preguntaría a alguien cómo se llamaba el país: "Por favor señora, ¿Podría decirme si esto es Nueva Zelanda o estamos más bien en Australia?"

Respecto a las otras traducciones en los otros idiomas, Nord comenta que son todas literales menos la traducción brasileña que sustituye consecuentemente nuestras antípodas por las suyas: "Japáo o a China". (1993:406). Es de suponer que el traductor brasileño parte de la idea de que las antípodas para los brasileños sean Japón o China, o que los consideran países muy lejanos, porque si no, no entenderíamos la razón de la adaptación mediante la sustitución.

En el TM español el traductor recurre a una sustitución, o sea, las personas por el lugar en que viven: "por el otro lado de la Tierra", posiblemente guiándose por el diccionario de M. Moliner (1970:197): "Con respecto a otros habitantes de la Tierra, los que viven en la región que corresponde al otro extremo del mismo diámetro."

Tiempo de la acción: Aunque a veces no haya marcadores explícitos del tiempo de la acción, sí puede que los haya implícitos como sucede, según Nord, con las ilustraciones, los dibujos de los vestidos, que nos muestran la época de la que se trata. En los textos traducidos al español y también al italiano y al alemán utilizan los dibujos del genial Tennien. En otras aparece una Alicia más bien atemporal, y en una traducción italiana y una alemana Alicia resulta especialmente moderna, con coleta y minifalda (1993:406). También hay otros elementos de contenido que sirven para esta señalización, como algunos ejemplos ya mencionados: "bathing machines", con un claro carácter de alusión temporal, como marcador indirecto de la época.

Capítulo II

El problema de la coherencia entre las ilustraciones y el texto es de suma importancia para los cuentos infantiles. Ya tuvimos la ocasión de comentarlo al estudiar las teorías del "diálogo" de R. Oittinen, y lo volveremos a ver en relación a los cuentos ingleses traducidos al español. Por fantástico que sea el tiempo textual en los cuentos, las ilustraciones deben ser comprensibles para los niños, por muchos toques históricos que tengan.

Siguiendo su esquema, Ch. Nord continúa con el estudio de la acción no comunicativa y luego la comunicativa:

Comportamiento situacional: se refiere al comportamiento en el tiempo y el espacio, por ejemplo las largas pausas del gusano al hablar y el hecho de que la Duquesa se le "pegue" tanto cuando habla, lo cual irrita a Alicia:

TO: *As she squeezed herself up closer to Alice's side as she spoke. Alice did not much like her keeping so close to her...*(1993:407).

TM: *Y se apretujó un poco más íntimamente con Alicia mientras hablaba. Tener a la Duquesa tan cerca no era precisamente lo que más le gustaba a Alicia....*

En este ejemplo, no apreciamos ninguna referencia cultural propiamente dicha, pues tanto en la cultura inglesa como en la española lo de "apretujarse" al interlocutor no es una forma apropiada de comportarse. Sin embargo, la misma manera de expresarse en una situación dada no coincide en ambas culturas. El texto español resulta más "natural" gracias a la adaptación estilística motivada precisamente por la no coincidencia de las normas del comportamiento verbal situacional.

Comportamiento fáctico: En la terminología de Nord, son las referencias a aparatos, medidas de tamaño, peso, largo y alto de las cosas, etc. Alicia crece o se hace pequeña constantemente y se mide por la altura de la mesa, o por el tamaño de un perro.

TO: "I wonder how many miles I've fallen by this time? [...] I must be getting somewhere near the center of the earth. Let me see: that would be four thousand miles down, I think."(1993:408).

TM: "Me gustaría saber cuántas millas habré descendido ya", dijo en voz alta. "Tengo que estar llegando ya bien cerca al centro de la tierra. Vamos a ver, me parece que está a 4000 millas de profundidad..."

Capítulo II

TO: She got up and went to the table to measure herself by it, and found that, as nearly as she could guess, she was now about two feet high...(1993:408).

TM: Se puso de pie y se dirigió a la mesa para medirse con ella, y por lo que pudo ver juzgó que debía tener entonces unos dos pies de altura.

Según la autora, en algunas de las traducciones no hay coherencia, a veces usan el sistema decimal y en otros casos no. Muchas de las veces que cambian al sistema decimal son inexactos con las medidas. En el texto español, como vemos en el ejemplo, se usa millas y pies. En cambio, nosotros creemos que la opción del traductor debería depender de la edad de los lectores. Si son jóvenes y están leyendo por ejemplo a Julio Verne, sería acertado dejar en millas y no pasar al sistema decimal. Ahora bien, en el caso concreto del texto español de Alicia, creemos que se deben adaptar a las medidas españolas: kilómetros, metros, centímetros, etc., para una mejor aceptabilidad de los lectores meta y porque dejarlo en millas, pies o pulgadas no corresponde a los conocimientos presupositivos del niño.

Comportamiento emotivo: Para Nord, es la valoración de hechos específicamente culturales que se valoran como "buenos" o como "malos", correctos/ incorrectos; Nord incluye también sentimientos como alegría, ira, enfado, que a menudo van acompañadas de interjecciones.

TO: As she said these words her foot slipped, and in another moment, *splash!*, she was up to her chin in salt water.

TM: Al decir esto, resbaló y ¡cayó con un gran chapuzón en el agua salada que le llegó al cuello!.

Según Ch. Nord en el texto de la traducción española no hay valoración, mientras que en una de las traducciones al alemán aparece: "*wütend*" (Alicia resbala al patlear "*furiosa*"). Ante esto, la autora pregunta si es cuestión de educación o de temperamento. (1993:409).

Respecto al comentario de que no existe valoración emotiva en la traducción española, no estamos del todo de acuerdo, ya que la exclamación también es un marcador emotivo muy fuerte.

Capítulo II

Christiane Nord incluye en el mismo hecho cultural las *emociones o sentimientos*, o sea, las valoraciones emotivas y las evaluaciones de *bien/mal, bueno/malo*. Las primeras tienen un valor emotivo, subjetivo (modalidad subjetiva de la que hablaremos más adelante), las segundas son más bien de carácter racional, de valor objetivo (modalidad objetiva). Ya estudiaremos más detenidamente estos conceptos en el análisis de los parámetros textuales de nuestros cuentos, comprobando que a veces sus marcadores son diferentes y otras veces resulta muy difícil separar los dos valores, especialmente en los tipos de textos de nuestro estudio, pero no hay que descartar que esta separación sea posible.

El problema de por sí está vinculado a la "focalización" de los hechos en el texto. No se pueden confundir las emociones o valoraciones del autor del texto del cuento con las de sus personajes, aunque tanto unas como otras se subordinan a la intención del autor, o sea, a su programa conceptual, o mejor dicho a uno de los subprogramas muy importantes para los cambios que es el subprograma emotivo-evaluativo. Las valoraciones del autor expresan su actitud ante los hechos y ante el comportamiento de sus personajes, mientras que las emociones de los personajes son al mismo tiempo, características indirectas de los mismos. Por eso habrá que estudiar la posibilidad de separar la modalidad objetiva de la subjetiva, precisamente en los cuentos.

Dos culturas pueden no coincidir tanto en la manera de enfocar los hechos, como en los comportamientos emotivos de los personajes, especialmente en un género tan tradicional y marcado culturalmente, como lo son los cuentos. Sin embargo estas diferencias se aprecian sólo a nivel textual, o sea, en el sistema de marcadores emotivos y/o evaluativos, dentro del campo de las categorías textuales de modalidad objetiva y subjetiva, que veremos en el apartado final de este capítulo.

Comportamiento social: Comprende las referencias a las relaciones entre personas, costumbres, rituales, entrega de regalos o premios, etc. No tener en cuenta estos factores, supone, según Nord, un desprestigio y la ruptura con las viejas tradiciones.

TO: "Repeat 'You are old, Father William,'" said the caterpillar. Alice *folded her hands*, and began:... (1993:409)

Capítulo II

TM:

"A ver: recítame 'Sois viejo, padre Guillermo'", ordenó la Oruga. Alicia *cruzó los brazos* y empezó:...

En este ejemplo, el traductor realizó una traducción literal y no adaptó el TM a la costumbre de la cultura española, de que al recitar antiguamente se ponían las manos en la espalda; mientras que, según la autora, en Alemania las chicas se levantaban y recitaban haciendo una ligera reverencia. En estos casos sí que creemos necesaria la adaptación, aunque ya no sean costumbres o usos actuales, pero ayudaría a penetrar mejor en ese mundo textual interno. Sin embargo, el traductor sí se dio cuenta de que se trataba de *recitar* un poema, no de *repetir*: *A ver, recítame*.

Comunicación fática: son fórmulas de saludo y despedida, que pueden ser expresadas de forma verbal o no verbal (apretón de mano, ligera reverencia, etc.) La autora pone los ejemplos de las fórmulas de trato, tan diferentes siempre en distintas culturas:

TO: "How are you getting on, my dear?"

TM: "¿Cómo te encuentras ahora, querida?"

En un momento en que Alicia piensa que la llaman (1993:410):

TO: "Come up again, dear!"

TM: "Sube acá arriba, cariño!"

Aunque las traducciones que más comenta Ch. Nord en este apartado son las alemanas, podríamos añadir respecto a las traducciones españolas, que el traductor no acertó demasiado. La traducción es literal en el primer caso y puede que en la segunda esté más adaptada a las culturas latinoamericanas que a la española. Nuestra opción podría ser para los dos casos: *niña*, *hija*, e incluso *reinita*, *mi cielo*, etc.

Comunicación referencial: Son comentarios sobre formas de comportamiento y de acción que aparecen en las citas o monólogos de Alicia. Pone el ejemplo de "Hablemos del tiempo" (la cursiva viene en los textos):

TO: "If you knew Time as well as I do, said the Hatter, you wouldn't talk about wasting *it*. It's *him*."

TM: "¡Ay! Si conocieras al Tiempo tan bien como lo conozco yo", exclamó el sombrero, "no hablarías de *malgastarlo*, y mucho menos de *matarlo*! Se trata de un tipo de mucho cuidado, y no de una cosa cualquiera."

La autora cree que hubo adaptación y que en esta traducción se recurrió a la diferenciación de los pronombres de objeto para las cosas y para las personas (*lo* vs. *le*) (1993:411). A diferencia de Nord, creemos que la dificultad intercultural proviene no tanto de las diferencias culturales como de las lingüísticas (manera de denominar a cosas/personas). La falta de laconismo en el TM se debe a que entra en juego el *it/he* - una cosa/ un tipo, ya que la función metalingüística, en este caso la relación entre este hecho lingüístico y el hecho cultural, sería difícil de explicar de otra manera.

Comunicación expresiva: Para Ch. Nord la expresión de sentimientos y valoraciones por medio de adjetivos calificativos, lexemas marcados de una forma connotativa, positiva o negativa, no dependen sólo del hablante, sino también de la especificidad cultural. Estamos de acuerdo con esa postura; así, hablando de su gata Dinah, Alicia dice (1993:411):

TO: "She is such a *dear quite thing*, [...] and she sits purring *so nicely* by the fire, licking her paws and washing her face- and she is such a *nice soft thing to nurse*..."

TM: "Es *tan mona* y *tan graciosa* [...] y ronronea *tan bonitamente* cuando se acurruca al lado del fuego, lamiéndose sus patitas y lavándose con ellas la cara..., y tiene un pelo *tan suave que da gusto tenerla en brazos*..."

Desde luego la opción del traductor depende de la relación concreta que hay en cada cultura con los gatos, etc.

La adaptación está hecha desde las normas de comportamiento verbal en una situación dada, y precisamente por eso nos parece algo forzada la distinción que hace Nord entre comportamiento emotivo, a la que nos referimos antes, y comunicación expresiva.

Capítulo II

Las emociones y/o valoraciones pueden expresarse tanto a través del comportamiento verbal (interjecciones, palabras de semántica connotativa) como no-verbal (sonrisa, lágrimas, gestos, etc). Tanto las normas del comportamiento verbal como no verbal pueden coincidir o no coincidir en dos culturas. Por tanto creemos que el valor emotivo y/o evaluativo de la información no debería apreciarse desde su referencia al **comportamiento** o **comunicación**. El traductor siempre tiene que ver con la comunicación y la tarea del traductor es apreciar el valor comunicativo de los marcadores del comportamiento, desde el programa conceptual del autor y de la aceptabilidad del TM en la cultura meta. La información emotiva o evaluativa siempre constituirá parámetros textuales y sus marcadores pueden no coincidir en dos culturas. Sabemos que en culturas y civilizaciones lejanas es posible que exista diferente comportamiento respecto a distintos fenómenos o hechos. Un ejemplo sería la actitud hacia las vacas en la India, que no coincide con la actitud en Europa hacia estos animales domésticos, lo que seguro plantearía un problema de adaptación en la traducción. Ante este planteamiento cabría enfocar la comunicación expresiva como una manifestación verbal del comportamiento emotivo. Nosotros creemos que estos conceptos son inseparables.

Comunicación apelativa o persuasiva: En opinión de Nord, sus marcadores son los verbos *regañar*, *alabar*, *pedir*, *prohibir*, denotan, como regla general, acciones que van dirigidas a alguien para imponer comportamientos concretos. El ejemplo que pone Ch. Nord es un momento en que Alicia se regaña a sí misma:

TO: "...a great girl like you[...] to go on crying in this way! *Stop this moment, I tell you!*"(1993:412)

TM: "...una niña tan grande como tú[...] y llorando de esta manera! *Te digo que dejes de llorar en este preciso instante!*".

No apreciamos ninguna adaptación en este caso. En esta relación cabe destacar que el valor comunicativo de cualquier elemento del texto puede ser valorado sólo dentro del texto y una situación comunicativa concreta. Hablando en términos generales, el autor de cualquier texto siempre se plantea el objetivo de influir en el comportamiento y en la mentalidad del lector. Los cuentos no constituyen ninguna excepción y no se cree "que

Capítulo II

haya mucha diferencia en las explicaturas apelativas o persuasivas en ambas culturas" (Lvovskaya, 1994) pero la forma de hacerlo, las fórmulas que se utilizan pueden ser distintas. Cuanto más tradicional es el género, mayor será el peso de las convenciones textuales. Precisamente eso ocurre a los cuentos que recogen en sus parámetros textuales esas convenciones. Esta circunstancia nos convence de que en el caso de los cuentos infantiles es necesario enfocar el problema de los motivos de adaptaciones, desde ambos ángulos: tanto desde las referencias culturales desconocidas en la cultura meta, como desde las manifestaciones nacionales de sus parámetros textuales que constituyen un caso particular de las normas de comportamiento verbal de una cultura dada.

Regresando a Nord, considera que las formas que permiten evitar la distancia cultural son: las explicaciones, las neutralizaciones, o bien parafraseando o adaptando las señalizaciones culturales. Sin embargo considera que precisamente la combinación de neutralización y adaptación en el texto y la aclaración de lo extraño en las anotaciones, es algo que irrita al lector. Todos esos comentarios sacan al lector de la situación interna del texto.

Habría pues que tener bien claro, como dice Ch. Nord, si se deben transmitir en el texto o a través de él, una serie de conocimientos sobre una cultura extraña para facilitar la comprensión de la cultura extranjera o se deben presuponer esos conocimientos en el lector. Para Ch. Nord la incoherencia no viene por la discrepancia entre los elementos "conocidos" o los "extraños", sino por la discrepancia entre situación y acción.

No desea Nord que su postura se identifique con "esto o lo otro", destaca que la opción siempre depende de una traducción concreta. Debe existir no sólo una congruencia pragmática, es decir, concordancia entre los contenidos de información verbales y no-verbales, sino congruencia semiótica, que sería la coincidencia de comportamientos en el tiempo, espacio y acción. Termina diciendo que en las traducciones de Alicia estudiadas no se da ninguno de los objetivos (1993:413).

Estando en principio de acuerdo con Ch. Nord en sus postulados principales quisiéramos, sin embargo, precisar nuestro concepto de adaptación dentro de una actividad

Capítulo II

bilingüe equivalente. Puede haber diferentes motivos y tipos de adaptación del TM que se hacen para conseguir su aceptabilidad en la cultura meta. Unas veces están motivadas por referencias culturales desconocidas para el lector del TM, otras, por la no coincidencia de las convenciones textuales, o sea, de los marcadores de los parámetros universales de un tipo de texto dado. El tipo de adaptación del TM depende en gran medida del valor comunicativo de un elemento o fragmento del TO. Algunos de esos elementos pueden quedar neutralizados en el TM, sin perjudicar al programa conceptual del autor del TO ni la comprensión del TM en la cultura meta. Otros elementos requerirán una explicación razonable, lo más lacónica y oportuna posible, cuya forma dependerá del tipo de texto.

Está claro que esas explicaciones, en los cuentos infantiles, no pueden venir en forma de notas a pie de página o al final del libro, ni con comentarios. Ahora bien, parafraseando el TM respecto al TO, por algún motivo cultural-cognitivo, no hacemos otra cosa que adaptarlo a las convenciones textuales que forman parte del polisistema cultural meta y a los conocimientos del lector.

Así que, todos los procedimientos enumerados por Ch. Nord, constituyen en nuestra opinión adaptaciones del TM respecto al TO.

En este sentido, al igual que siempre ocurre en cualquier traducción, no puede haber "recetas" preestablecidas. Cualquiera que sea el motivo y la forma de adaptación del TM a la nueva situación comunicativa, debe realizarse a partir de dos razones que forman el principio operativo de la actividad bilingüe equivalente: la máxima fidelidad posible al programa conceptual del autor del TO y la aceptabilidad del TM en la cultura meta.

Todo lo dicho, resalta una vez más el carácter intercultural e intertextual de la traducción. Por lo tanto estudiaremos diferentes aspectos de la interculturalidad o "intertextualidad" que lleva a la necesidad de adaptaciones, pero no aisladamente, sino dentro del texto, estudio que realizaremos en el capítulo de las evaluaciones de las traducciones de los cuentos de animales seleccionados para nuestro trabajo.

Por el momento daremos paso al estudio de uno de sus aspectos que son las convenciones textuales, como hipótesis de trabajo para el análisis contrastivo.

2.3. CONVENCIONES TEXTUALES

2.3.1. Enfoque teórico del problema.

Al comienzo de este capítulo, ya indicamos que extendemos el concepto de intertextualidad a todos los aspectos de no coincidencia de dos culturas que entran en contacto en traducción.

Las expectativas del lector del TM pueden resultar engañadas no sólo por no comprender una referencia cultural determinada, sino por encontrar en el texto traducido expresiones, o un estilo que le son ajenos, extraños. Pero, mientras que el conocimiento de los hechos culturales ajenos puede ampliar el horizonte del niño, no sucede lo mismo con un estilo poco natural o forzado en el TM. Podría perjudicarlo, quitarle el deseo de leer o escuchar cuentos. Por tanto, se plantea la necesidad de un estudio comparativo textual del estilo de los cuentos infantiles que constituyen el material empírico de este trabajo, para poder sacar ciertas conclusiones sobre las convenciones textuales de los cuentos de animales en la cultura meta y decidir sobre la necesidad de adaptaciones que podríamos denominar, en una primera aproximación, "estilísticas".

En realidad, al radicar sus motivos en la no coincidencia de diferentes aspectos de los polisistemas culturales, en este caso, las convenciones textuales, podría pensarse que es una tarea que correspondería a la estilística textual contrastiva y no a un estudio traductológico. Sin embargo, y a pesar de que los estudios estilísticos contrastivos remontan a Bally (1909), la estilística textual contrastiva sólo ahora empieza a constituirse como ciencia.

En la opinión de Lvovskaya (1994) este hecho se debe a dos causas. La primera es que no hubo premisas objetivas para la constitución de la estilística textual contrastiva como ciencia; estas premisas sólo aparecieron al desarrollarse dos áreas de conocimiento lingüístico: la estilística funcional y la lingüística del texto.

Capítulo II

En este sentido, a la estilística textual contrastiva le sucedió lo mismo que a la teoría de la traducción, que empezó a configurarse como una ciencia interdisciplinar, sólo cuando las otras ciencias crearon para ello premisas necesarias.

La otra causa de su desarrollo tardío radica en que durante una época del desarrollo de la teoría de la traducción, algunos prestigiosos lingüistas identificaron la estilística contrastiva con la teoría de la traducción (Jakobson, 1966; Coseriu, 1981), cuando en realidad, las dos disciplinas tienen objetivos bien diferentes. Para Lvovskaya:

"El objetivo de la estilística contrastiva es analizar las no coincidencias de las normas de producción, en dos lenguas, de los textos pertenecientes al mismo estilo, género o tipo. Sin embargo la teoría de la traducción tiene por objeto el analizar el proceso de la comunicación bilingüe que implica la equivalencia funcional del texto original (TO) y del terminal (TT)." (1994:2).

Los resultados del análisis estilístico contrastivo son tan sólo un instrumento que el traductor utiliza en su actividad bilingüe equivalente, en la fase de producción del TM. La estilística textual contrastiva analiza los llamados textos paralelos, textos del mismo estilo funcional, mismo género y mismo tipo. Estos textos no se caracterizan por las relaciones de equivalencia, sino porque se producen en situaciones o contextos sociales similares. Es interesante el ejemplo que cita de Hartman (1980), donde el autor compara textos periodísticos alemanes e ingleses sobre la situación económica en Jordania, publicados en *Times* (Londres) y *Suddeutsche Zeitung* (Munich).

En los años 80-90 en Alemania, en Rusia y otros países ha habido un gran auge en la búsqueda de parámetros textuales que puedan servir de punto de partida para un análisis estilístico a nivel textual. Un paso importante en este sentido en Alemania vino a cargo de Reiss y Vermeer (1984) en la Universidad de Heidelberg. Ya desde 1977, Reiss estableció distintos tipos de textos a partir de las tres funciones del lenguaje de Bühler y a partir de una estructura y función predominante. Sin embargo, el análisis textual realizado a partir de la idea de la función dominante tiene sus limitaciones, ya que cualquier texto es polifuncional y la presencia de funciones secundarias, así como la correlación de sus estructuras intencionales y funcionales del texto plantean problemas que van mucho más allá del análisis comparativo de los recursos, que se utilizan en diferentes

Capítulo II

lenguas para expresar la función dominante del texto, puesto que dos textos pueden tener la misma función dominante y pertenecer a diferentes tipos, como ocurre, por ejemplo, en el caso de una noticia y un artículo científico, cuya función dominante es la informativa.

Los primeros pasos en la búsqueda de parámetros textuales universales fueron realizados por Nida y Taber (1969). Destacan algunos universales del discurso, por ejemplo fórmulas del inicio y final del texto y sus marcadores en diferentes tipos de texto, los conectores entre los segmentos del texto, características temporales y locales, identificación de los personajes, recursos que resaltan alguna información en el texto o la postura de su autor, etc. Tras los estudios de Nida, hubo ciertos progresos en la lingüística del texto y en la estilística comparativa, pero esta última tardó mucho en enfocar los universales textuales.

Lvovskaya en su estudio de la estilística textual contrastiva, basado en los enfoques de la estilística funcional rusa, intenta desarrollar la idea de los universales textuales aplicándolos a esta disciplina. En cierto modo, este enfoque remonta al modelo sicolingüístico de Bühler, quien ya en 1934 desarrolló las tres funciones presentes en cualquier texto: expresiva, apelativa y comunicativa, lo que quiere decir que cualquier texto tiene su dimensión expresiva (relacionada con el autor), apelativa (relacionada con el usuario) y comunicativa (relacionada con el objeto de la comunicación).

Sin embargo, para los objetivos que se plantea la estilística textual contrastiva, se necesitan principios menos generalizados, lo que plantea la necesidad de establecer parámetros textuales universales y relacionarlos con sus manifestaciones tipológicas que caracterizan diferentes tipos de textos. Precisamente en este sentido se desarrollan los estudios de varios científicos: van Dijk (1978); Andriana Bolivar (1994); Lvovskaya (1994).

Los estudios de van Dijk, sobre las estructuras o "superestructuras" textuales, son de gran ayuda tanto para establecer diferentes tipos de texto como para enfocar los parámetros textuales universales. Para van Dijk (1989:141-158) la mejor forma de ilustrar

Capítulo II

las superestructuras es a través de una narración. Así por ejemplo, el tema global de robo podría ser enfocado tanto en una narración como en un informe policial, una denuncia o un informe de la casa de seguros. Todos estos textos tienen un tema común, pero se diferencian no sólo por las funciones comunicativas y por las funciones sociales, sino por su "construcción", siendo ésta la que establece la principal diferencia entre los tipos de textos. Van Dijk denomina superestructura:

"a las estructuras *globales* que caracterizan a un *tipo* de texto,[...] una superestructura es un tipo de *forma del texto*, cuyo objeto, el tema, es decir, la macroestructura, es el *contenido del texto*."(1989:142)

Llama *globales* a estas estructuras porque no se definen a base de oraciones o secuencias aisladas de un texto, sino a base de la globalidad textual. Las superestructuras permiten conocer o determinar el *orden* global de las partes del texto. Cada superestructura se compone de *unidades* de una categoría determinada, vinculadas a todas las partes del texto ya ordenadas. Es decir, que la superestructura es: "una especie de esquema al que el texto se adapta...el hablante sabe: Ahora contaré un cuento."(1989:143).

Resumiendo, podemos definir la superestructura de van Dijk como una especie de esquema abstracto que establece el orden de unidades de un texto, que se compone de una serie de categorías, cuyas posibilidades de combinación se basan en reglas convencionales. Ya así se deja ver la similitud del enfoque de van Dijk con el de V. Propp que estableció estructuras globales de los cuentos maravillosos y las secuencias (unidades) de que se componen.

La siguiente cuestión que plantea van Dijk en los tipos de superestructuras es si es posible su diferenciación sobre la base de las funciones. Para van Dijk, la superestructura no posee *directamente* una función, ya que se manifiesta a través de una lengua, por tanto la función de una narración no puede desvincularse de otras estructuras semánticas, retóricas o estilísticas. La forma en que se cuenta una historia puede tener un efecto estético, pero aún así existen los factores semánticos. Dicho con otras palabras, van Dijk enfoca este tema desde las posiciones más bien lingüísticas y no comunicativas. Ya se dijo anteriormente que un mismo tema, el robo, puede estar presente en una narración, en un

Capítulo II

informe policial, etc. Por tanto para el autor, distintos tipos de texto funcionan en diferentes contextos.

Otra cuestión planteada por este investigador en su obra, es cómo saber de qué trata un texto, su tema. Para ello, hay que mencionar en primer lugar una serie de objetos o personas, sobre los que se quiere decir algo, que pueden ser ya conocidos por el lector o no. Por ejemplo el texto puede tratar de una personalidad política (texto periodístico), pero en otros tipos de texto el tema debe introducirse por recursos especiales, digamos: "érase o había: *érase una vez un rey o había una niña sentada...*" (1989:151).

Estos fragmentos funcionan como "tópico" en el nivel textual, perfilando de una manera específica el tema del texto según su tipo. Dentro del mismo tópico se pueden introducir otras personas, así como el *lugar* y el *tiempo* del suceso. Toda esta información reunida puede adoptar, según van Dijk, la función de *introducción* de una narración.

Ya dentro del estudio concreto de las estructuras narrativas, van Dijk diferencia primero lo que él llama la narración "natural", en un contexto conversacional; en un segundo lugar los textos narrativos de otros tipos de contexto, como los chistes, mitos, cuentos populares, leyendas, etc. y, en tercer lugar, narraciones más complejas, que él incluye en el concepto de "literatura", como los cuentos cortos y novelas.

Para el autor la característica fundamental de los textos narrativos es que se refieren a acciones de personas, donde las descripciones de objetos o circunstancias quedan supeditadas a otro plano superior. Junto a esta característica semántica van Dijk considera otra de orden pragmático. Citando sus propios ejemplos, hay que distinguir el objetivo de la narración y su contenido: no se narra una historia trivial sobre el desayuno, o el cerrar de una puerta, sino una historia que pueda interesar, que sea "interesante", que cumpla con el criterio del interés. Con ello obtiene la primera categoría de superestructura en los textos narrativos, la "COMPLICACION", o sea, que existe una parte del texto cuya función es expresar una complicación en una secuencia de acciones. En esta complicación puede que no intervengan personas, pero siguiendo el comentario anterior, tendrán que aparecer en algún momento del texto algunas personas y *reaccionar* ante el suceso. Aquí

Capítulo II

aparece la categoría tradicional de RESOLUCION, que puede ser tanto positiva como negativa, según sea la reacción de las personas, si el suceso tiene éxito o es un fracaso, por lo que la narración puede acabar "bien o mal". A estas dos categorías las engloba van Dijk en un núcleo conjunto que denomina SUCESO.

Cada suceso ocurre en un *lugar determinado* y en un *momento determinado*, por ello, denomina MARCO a la parte del texto narrativo que especifica estas circunstancias. El MARCO y el SUCESO juntos es lo que denomina el EPISODIO. Al poder existir varios sucesos en sitios diferentes, aparece lo que llama la TRAMA del texto narrativo (1989:155).

Además de estas categorías narrativas superestructurales, existen otras que pueden aparecer, según van Dijk, ocasionalmente. La mayoría de los narradores no sólo narran sucesos sino que también hacen una cierta *valoración* de ellos, reaccionando, valorándolos (*miedo, susto, impresión, etc*). A esta categoría la denomina EVALUACION. Juntas, la evaluación y la trama es lo que forma la HISTORIA.

Finalmente, los textos también poseen un ANUNCIO y un EPILOGO, más de tipo pragmático que semántico. Como ejemplo característico de epílogo, menciona la moraleja, como una conclusión práctica.

Para van Dijk este tipo de categorías lleva implícito que la estructura semántica del texto tenga una serie de limitaciones. Así, los sucesos pertenecerán a la categoría de COMPLICACION; las acciones deberán generarse en la RESOLUCION; el MARCO consistirá en las descripciones de sucesos y circunstancias y por último, la EVALUACION, en un estado de ánimo. Sin embargo, también considera que estas limitaciones de naturaleza semántica puedan ser *convencionales*, es decir que sean adecuadas sólo para determinados tipos de narración. El autor menciona la primera teoría de la narración estructuralista, donde se discutía también la "morfología" de estos temas fijos. Aquí habrá que recordar las denominadas "funciones" de los personajes como elementos constantes y repetitivos, las famosas 31 funciones de Propp que constituyeron el análisis estructural de los cuentos maravillosos: solicitud al héroe, llegada del héroe,

Capítulo II

partida del héroe, recompensa, etc. (Propp, 1985). Lo que intenta hacer van Dijk es una realización semántica especial para cada caso del esquema narrativo y una diferenciación más amplia de la categoría de la complicación:

"Para cada tipo de texto narrativo se pueden deducir más exactamente estas limitaciones de contenido especiales, como se insinuó para mitos/cuentos populares." (van Dijk 1989:158).

Además de estas características, para van Dijk los diferentes tipos de textos poseen otras características menos universales, que pertenecerían a la *presentación*, más que al propio texto. En primer lugar menciona a las que forman parte de lo exterior, de la imagen, de lo que denomina *portador del texto*, que serían las formas de mediación como la radio, la televisión, carteles, libros, etc. En segundo lugar las que sirven como *identificación pragmática* del escribiente, el lugar y la fecha. En el caso que no estén identificados estos parámetros, se introducen en el mismo texto o al lado del texto.

Con el fin de lograr una mejor comprensión del significado global del texto, pueden aparecer los títulos o subtítulos, que serían las *características semánticas*, pudiendo así el lector conocer mejor cuál es el objeto del texto y si le es interesante o no. Por otra parte menciona las *indicaciones referentes al tipo de texto y a la superestructura*, que servirían para una identificación más efectiva del tipo de texto, sus funciones específicas y su importancia para el lector. A veces aparece un subtítulo como "novela" o "poesía", que aclara los diferentes textos literarios o por ejemplo en los textos institucionales: disposición, ley, certificación, etc.

Algunas características de éstas, del nivel pragmático, semántico y superestructural, pueden aparecer reunidas en lo que se denomina textos *acompañantes*. Van Dijk pone el ejemplo de que en un libro puede aparecer, aparte de la introducción, un PROLOGO o EPILOGO. El primero cumple la tarea de informar sobre el contexto al lector, las causas, intenciones del contenido, funciones, etc. Para el autor, este tipo de texto "sobre" un texto y un contexto, se puede denominar *metatexto*.

Así mismo, el epílogo, que no tiene que ser del mismo autor, puede a veces reunir parte de estas funciones, en forma de *comentario* sobre el contenido.

Capítulo II

Al igual que existen estos esquemas en la estructura textual global, van Dijk considera que también existen otras estructuras fijas en el nivel más local de la oración, a las que denomina *fórmulas y que son clichés convencionales, propios de diferentes tipos de texto*. Con frecuencia muestran giros léxico-sintácticos como: "*por la presente le comunico que...*"; "*con nuestro escrito queremos llamarle la atención sobre...*"

También, la mayoría de los escritos institucionales o los formularios tienen esas fórmulas estándar, que actúan de forma *socio-pragmática y cognitivo-pragmática*, para atraer la atención benevolente del lector, que luego se centrará en el verdadero texto.

En su resumen o conclusión de las estructuras textuales, van Dijk se da cuenta que su discusión sobre todos los tipos importantes de estructuras textuales es limitada y necesita una demostración y un análisis más amplio de las condiciones, funciones y otros parámetros. Pero desde el punto de vista metodológico, considera que:

" empírica y teóricamente sólo son 'importantes' aquellas estructuras textuales y lingüísticas que guarden relación con las características del contexto cognitivo-social y cultural."(1989:172).

Resumiendo el enfoque de van Dijk, resaltemos tan solo aquellos parámetros textuales que él considera como universales. La superestructura del texto es prácticamente su composición, puesto que comprende la presencia de ciertas unidades textuales y la sucesión establecida para cada tipo de texto, aunque en este punto nos gustaría destacar que una sucesión más o menos fija de unidades (episodios o secuencias en Propp), caracteriza sólo los textos muy reglamentados en su estructura (noticia, artículo científico, póliza de seguros, cuento infantil, etc.) Las obras literarias no tienen este carácter reglamentado y por eso resultan difíciles de clasificar. A esta dificultad contribuye el carácter muy personal del idiolecto del autor.

El MARCO de van Dijk sugiere que el tiempo y el espacio son parámetros universales de cualquier texto, al igual que lo es la función *evaluativa* que siempre está presente, sea en forma explícita o implícita.

Aunque los estudios de van Dijk nos han sido de gran utilidad, sus fórmulas no pasan de ser clichés tipológicos que introducen la información principal, o los clichés

Capítulo II

estructurales del inicio y fin del texto. Pero para nuestro análisis contrastivo necesitamos otro esquema, que sin contradecir los mencionados, nos resulten más útiles y permitan comparar las convenciones textuales de los cuentos de animales, en dos culturas.

Por el momento hay muy pocos estudios basados en el enfoque textual de la estilística contrastiva. Algunos, referidos sobre todo al estilo científico, se están llevando a cabo por el grupo de investigación de Estilística Contrastiva, de la Universidad de Las Palmas de G.C.

A fin de entender mejor su enfoque Z.Lvovskaya, directora de dicho proyecto de investigación, cree que es necesario primero definir el mismo concepto de **estilo funcional**:

"...es el lenguaje que se utiliza en una esfera socialmente relevante de la actividad humana, es una categoría histórico-social, que depende de los cambios socio-culturales que se producen en la sociedad." (1994:5)

El estilo funcional se configura por dos tipos de factores:

- los factores extralingüísticos: la tradición y mentalidad sociocultural; tipo de actividad material o espiritual; relaciones sociales como por ejemplo el estatus social del autor o del usuario; el tema; la/s intención/es del autor, etc.

- los factores lingüísticos: léxico; fraseología; clichés; recursos emotivos, evaluativos y de composición del texto.

Así el estilo funcional se entiende como la manera usual que tiene una cultura de realizar un tipo concreto del acto de habla en una situación dada, sea una noticia, un artículo científico, un documento legal, una ponencia, un cuento, etc.

Se distinguen los siguientes estilos funcionales: periodístico, científico, técnico, administrativo, coloquial. Aunque Z. Lvovskaya opina que, en general, el estilo literario no es convencional y varía de un autor a otro, por lo que habría que hablar más bien de idiolectos o sea, de un estilo personal, sí cree que unos géneros literarios pueden considerarse convencionales por ser muy tradicionales y por proceder de lo que suele denominarse "literatura popular" (cuentos, leyendas, fábulas).

Capítulo II

La existencia de diferentes géneros o subtipos de texto dentro de un mismo estilo funcional se debe a que en una esfera de la actividad humana pueden darse situaciones socioculturales diferentes, a las que le corresponden distintos géneros y tipos de textos. Digamos que dentro del estilo científico podemos distinguir el género del artículo académico, el género de divulgación, de reseña, etc. Dentro del estilo técnico, podemos distinguir el género de instrucción, la patente, etc. Precisamente esto ocurre en los cuentos populares y en los que incluso tienen autor. Constituyen un género literario muy específico y se diferencian de otros géneros por su gran valor convencional, circunstancia que permite comparar las convenciones textuales de los cuentos pertenecientes a diferentes culturas. Además, los cuentos también tienen sus subtipos: maravillosos, de animales, moralizantes, etc.

Para establecer criterios rigurosos en los estudios comparativos, Lvovskaya considera que es necesario trabajar con textos paralelos, no sólo los que pertenezcan a un mismo estilo y género, sino que sean de la misma área de conocimiento y hasta del mismo tema. De ahí que dentro de cada género haya que distinguir distintas clases o tipos de textos. En realidad, se trata de sistemas y subsistemas estilístico-funcionales, que se diferencian entre sí por el uso y/o frecuencia del uso de recursos lingüísticos que sirven como marcadores de los universales textuales. Estas diferencias se dan entre los marcadores del mismo parámetro en diferentes tipos de textos dentro de una misma cultura o entre los textos de un mismo tipo pertenecientes a diferentes culturas.

Siguiendo este enfoque podemos considerar los cuentos de animales infantiles escritos en diferentes culturas aproximadamente en la misma época, como "textos paralelos".

El análisis de las manifestaciones de los parámetros textuales en un tipo de texto determinado, permitiría formarse la idea de las características genéricas de este tipo de textos en un polisistema cultural, circunstancia que tiene mucha importancia a la hora de que el traductor busque las opciones o de que quiera evaluar una traducción hecha.

En el presente trabajo nos proponemos analizar las manifestaciones de los parámetros universales del texto en el género que constituye el objeto de este estudio, o sea, en el cuento infantil, tipo de texto: cuentos de animales, para poder luego a la hora de evaluar las traducciones, partir de criterios más o menos objetivos proveniente de las convenciones textuales evaluando a partir de aquí su repercusión en la adaptación que por el momento denominaremos como "estilística".

Como en este trabajo se plantea el problema de adaptaciones dentro de la traducción, consideramos necesario analizar las peculiaridades estilísticas de cuentos de animales en la cultura meta, o sea, la española, para poder luego compararlas con las convenciones de los cuentos ingleses y elaborar criterios de adaptaciones estilísticas necesarias en el caso de la traducción de estos últimos.

Para realizar semejante estudio es necesario, primero, esclarecer el concepto de parámetros universales del texto, tal y como lo entiende la escuela rusa.

2.3.2. Convenciones o parámetros textuales. Características estilísticas.

Al desarrollar la concepción de Bühler sobre las tres funciones presentes en cualquier texto, la escuela rusa de estilística funcional distingue dentro del programa informativo del texto tres componentes o tres subprogramas: el **subprograma racional (R)**, o sea, la información sobre el objeto de la comunicación; el **subprograma evaluativo (E)**, la información sobre el autor y su punto de vista, y el **subprograma pragmático (P)**, que corresponde a la relación texto-usuario. Aunque estos subprogramas son propios de todos los tipos de textos, su importancia y recursos lingüísticos varían de un tipo a otro, y cada sistema o subsistema estilístico-funcional tendrá una correlación específica de dichos subprogramas. Así por ejemplo:

- En el estilo científico, donde los subprogramas evaluativo y pragmático desempeñan el papel secundario, siendo el más importante el racional; esta correlación podría ser representada [R+ (E,P)].

Capítulo II

- En el estilo administrativo, donde el subprograma evaluativo está reducido casi a cero, siendo el más importante el racional, resultaría [R+P+(E)].
- En el estilo periodístico, todos los subprogramas serán de igual relevancia, aunque el papel es algo más importante en algunos géneros en el evaluativo, [E+R+P].
- En el estilo coloquial, la fórmula sería análoga a la anterior [E+P+R].
- En los idiolectos literarios, los subprogramas pragmático y evaluativo/expresivo adquieren mayor importancia que el racional, presentándose el evaluativo a menudo de forma implícita [P+E+(R)].

Sin embargo, esta correlación de componentes del programa informativo también representa conceptos demasiado generalizados como para utilizarlos en el análisis estilístico textual contrastivo. Por tanto, Z. Lvovskaya presenta parámetros menos generales. Se establecen tres tipos de categorías (parámetros) textuales en función de razones lógico-conceptuales y funcionales, y de carácter de los recursos lingüísticos que las componen: **categorías lineales, categorías de campo y categorías composicionales o estructurales.**

Las categorías lineales son: **cadena temática y cadena lógica.** En el caso de la cadena temática son los elementos léxicos que desempeñan en el texto el mismo papel semántico-funcional y que marcan el tema principal o los temas secundarios del texto. Cada elemento de la cadena está vinculado semánticamente a los elementos anteriores y posteriores, de la misma cadena de nominaciones del tema.

En el caso de la cadena lógica son los elementos que marcan el desarrollo lógico del texto.

En un texto habrá tantas cadenas temáticas cuantos temas o subtemas haya. En cuanto a la cadena lógica existen una serie de piezas lingüísticas que marcan la lógica del texto, precisando el carácter de la información, su vinculación con el pre y postexto, la relación lógica entre los fragmentos de un texto, etc.

Las categorías de campo son: **modalidad subjetiva** (parámetro emotivo, tonalidad del texto), **modalidad objetiva** (parámetro evaluativo del texto), **tiempo textual y espacio textual.** Se denominan *categorías de campo* por su analogía con los campos semántico-

Capítulo II

funcionales. Al igual que los campos semántico- funcionales, estos parámetros pueden ser expresados por unidades lingüísticas de diferentes niveles (léxico, recursos sintácticos, morfológicos y hasta prosódicos).

Las **categorías composicionales** son variadas y comprenden por una parte los bloques composicionales universales (título, introducción, parte principal y el final del texto); por otra parte, las técnicas empleadas (descripción, narración, argumentación). (Según la investigadora rusa Matveeva, citada por Lvovskaya, 1994:9).

Aunque todas las categorías o parámetros textuales son universales, sus marcadores varían según estilo funcional, género o tipo de texto tanto dentro de una cultura como con el paso de una cultura a otra. Veamos más detenidamente cada uno de estos parámetros y sus manifestaciones en diferentes tipos de textos.

Cadena temática.

Como ya hemos comentado, está constituida por una cadena de elementos léxicos que representan diferentes tipos de nominaciones del mismo tema. Cada cadena temática se corresponde con un tema del texto. En cualquier texto existe un tema principal y varios subtemas y cada uno de ellos tendrá sus respectivas cadenas temáticas.

Teóricamente la cadena temática puede constituirse por cualquier pieza léxica (nombres, pronombres, adjetivos, hipónimos, sustituciones metonímicas, etc.).

Para nuestro caso del análisis de las cadenas temáticas de los cuentos, elegiremos los temas que se corresponden con los episodios o secuencias, considerando como tema principal la historia del cuento en su totalidad.

Cadena lógica.

Otra categoría lineal es la cadena lógica del texto. Aparte del orden de sucesión de diferentes fragmentos del texto, que ya de por sí establece la lógica implícita de su desarrollo, existen otros marcadores, recursos lingüísticos que precisan el carácter de la

Capítulo II

información introducida por el autor, su vinculación con el pre- y posttexto, la relación lógica entre un fragmento dado y todo el texto, etc.

El desarrollo lógico del texto está estrechamente vinculado a la intención del autor, que quiere hacer su exposición lo más clara posible. Así que los marcadores explícitos del desarrollo lógico tienen una doble orientación pragmática: marcan la lógica del autor y ayudan al lector a comprender el desarrollo de esa lógica. Son recursos léxico-sintácticos: conjunciones, adverbios, giros adverbiales, verbos de semántica lógico-progresiva (*empezar, pasar, continuar, finalizar*, clichés y frases habituales de todo tipo, etc.).

Su función principal es segmentar y cohesionar el texto. Dentro de la cadena lógica se distinguen dos tipos de marcadores o conectores lógicos: los propiamente lógicos y los lógico-composicionales.

Los marcadores propiamente lógicos indican el tipo y el carácter de la información, vinculando la información anterior y la posterior, estableciéndose su clasificación en información lógico-objetiva y lógico-subjetiva.

Dentro del programa lógico objetivo del texto Lvovskaya distingue varios tipos de información:

- información principal
- información adicional
- información sobre hechos y sucesos habituales
- información que se refiere a los fenómenos análogos
- información resaltada por el autor
- información obtenida de determinadas fuentes, etc.

Cada tipo de información tiene sus marcadores, lo que no quiere decir que cada tipo concreto de texto contenga todos los tipos de información. Más aún, se podría decir que la falta de algún tipo de información en un texto, marca de por sí sus características tipológico-convencional. Investigando el estilo científico, género de artículo académico, la autora indica los siguientes tipos de información y sus marcadores:

Capítulo II

-información principal: *básico; importante; fundamental; lo más importante; el objetivo de este trabajo es; etc.*

-información adicional: *la verdad sea dicha; además; aparte de; hay que añadir; abriendo un paréntesis, etc.*

-información de hechos habituales: *soler+infinitivo; habitualmente; no es raro observar; en ocasiones; como hecho habitual; tener la costumbre de; a veces; repetidas veces, etc.*

-información que se desea resaltar: *debe destacarse; sobre todo; debemos recordar; merece señalar; no es que...sino que, etc.*

-información que se refiere a hechos análogos: *al igual que; como ya hemos dicho; como se sabe; comparar, etc.*

-información acerca de las fuentes: *según dijo; según opinión de; como se publicó en; según comentario de; X sostiene/ opina, etc.*

Es lógico pensar que en los cuentos infantiles no encontraremos necesariamente todos los tipos de información indicada e incluso si la encontramos, sus marcadores pueden ser muy distintos. Ambos casos de por sí ya serán características tipológicas del cuento.

Dentro del programa lógico-subjetivo, figuran los marcadores de connotación emotiva, información sobre el grado de veracidad de un hecho, la opinión subjetiva del autor: *es difícil de creer; no cabe duda; desde luego; por lástima; en mi opinión; me atrevo a afirmar; a mi juicio, etc.* En otros tipos de textos, los marcadores serán diferentes.

Los marcadores lógico-composicionales son aquellos que marcan los elementos de la estructura del texto, por ejemplo, en un texto científico:

- el comienzo del texto: *el tema, objetivo de este trabajo; para empezar; en primer lugar, etc.*

- su desarrollo: *continuando; pasemos ahora; he aquí, etc.*

- el final del texto o del tema: *para finalizar; en definitiva; concluyendo; por fin, etc.*

Es de suponer que todos estos tipos de marcadores varían de un estilo a otro, de un género y tipo de texto a otro y por supuesto entre diferentes lenguas/culturas.

Modalidad objetiva y subjetiva del texto.

El programa evaluativo de cualquier texto puede tener el carácter emocional (modalidad subjetiva) o racional (modalidad objetiva). En algunos tipos de textos, especialmente literarios, es difícil separar estos dos tipos de modalidad, sin embargo no se puede descartar esta posibilidad.

La **modalidad subjetiva** corresponde a la evaluación emotiva. Por mucho que se esfuerce un autor por ser objetivo, siempre en cualquier tipo de texto se encuentra algo de subjetividad. Incluso en los textos científicos, considerados tradicionalmente como carentes de modalidad emotiva, encontramos que el investigador evalúa de alguna forma el problema que está investigando, la tarea que se le plantea, los resultados de su estudio, mostrando su seguridad/inseguridad, su interés o duda, etc., empleando diferentes recursos, por ejemplo:

- frases que se refieren al objeto de la investigación: *es interesante; carece de interés; desde luego; no cabe duda, etc.*
- frases que se refieren a la posición de otros científicos: *una aportación valiosa; no logró los resultados esperados, etc.*

La expresión indirecta de evaluación emotiva en este tipo de textos es el empleo de ciertos adjetivos de apreciación: *profundo interés; ricas tradiciones; alto prestigio, etc.*

Diferentes tipos de textos pertenecientes al mismo estilo funcional, pueden caracterizarse por distinto nivel de modalidad subjetiva. Así dentro del estilo científico, el tipo de texto especialmente marcado por modalidad subjetiva son las reseñas.

En algunos tipos de textos, la modalidad subjetiva se reduce a cero, lo que constituye su característica tipológica. Son muy ilustrativos en este sentido los textos administrativo-legales: partidas de nacimiento; carta matrimonial, etc. Al mismo tiempo existen tipos de textos con una tonalidad bien marcada: poesía, cuentos, etc. El campo de la modalidad subjetiva varía mucho de un género a otro o de una lengua a otra, por ser los clichés empleados en cada cultura, estandarizados y muy tradicionales.

Modalidad objetiva. A diferencia de la subjetiva, que es emotiva, la modalidad objetiva tiene carácter racional. Es bien sabido que en muchos casos, la evaluación racional viene acompañada de la emotiva, y que tradicionalmente ambos tipos de modalidad, no se separan y se conocen como modalidad emotivo-evaluativa. Aunque sería prematuro sacar conclusiones sobre los cuentos infantiles, intuimos que sería difícil separar estos dos tipos de modalidad. Existen tipos de texto que tienen el programa emotivo bastante reducido, a veces hasta el cero, como por ejemplo las instrucciones, las patentes, etc. Al mismo tiempo, el programa evaluativo, racional está bien desarrollado en estos textos. En todo caso la modalidad textual se compone de estos dos programas que a veces van juntos y otras resultan separados y creemos que es interesante analizar los cuentos desde este ángulo. Nuestra tarea sería estudiar el tema con respecto a los cuentos que nos interesan.

El programa evaluativo está presente en casi todos los tipos de textos puesto que una evaluación que pretende ser objetiva, está asentada en la dicotomía bueno/malo, bien/mal. En diferentes tipos de textos el campo de modalidad objetiva puede estar formado por las numerosas variaciones y modificaciones léxico-semánticas de esta dicotomía: *regular; perfecto; exacto; extraordinario; pésimo*, etc. También pueden servir de marcadores palabras que de por sí son neutrales, pero que en el contexto adquieren connotaciones evaluativas como: *fraude; abuso; crimen; violencia; engaño*, etc. que equivalen a "malo". Existen también recursos implícitos, que podrían llamarse según Lvovskaya "deducción evaluativa". La autora pone un ejemplo que contiene una evaluación negativa implícita, deducida de los valores humanos universales:

Los hijos crecieron y se fueron de casa. La madre se quedó sola esperando sus cartas.

Otro ejemplo, en un texto científico:

La efedrina produce temblores musculares y excitación.

La conclusión que el lector saca de este marcador implícito-evaluativo es que habrá que evitar este fármaco, o al menos usarlo con precaución.

Capítulo II

Los recursos evaluativos varían de un estilo a otro, y por supuesto aún más entre lenguas diferentes.

Refiriéndose a los textos científicos, la autora distingue un polo de evaluación positiva y otro de evaluación negativa:

- positiva, expresada por ciertos adverbios o giros adverbiales y adjetivos: *adecuado; acertado; convincente; óptimo; eficaz; argumentado*, etc.

- negativa, que se expresa mucho menos, ya que la misma ética científica prefiere la polémica a la evaluación negativa, recurriendo a los recursos que contengan semas de grados de evaluación: *no tan convincente; poco fundado; menos correcto; menos adecuado*, etc.

En el estilo periodístico, por ejemplo, el grado de explicitud de la evaluación varía de un género a otro. En las noticias es casi siempre implícito, lo que no ocurre en los editoriales o en los artículos de opinión, donde son mucho más explícitos.

Es de suponer que en los cuentos infantiles, cuya función comunicativa dominante es emotivo-expresiva, sin hablar ya de la función social didáctica, debería haber marcadores evaluativos explícitos que, posiblemente, no coinciden en las dos culturas.

Categoría de tiempo textual.

M. Bakhtin, uno de los grandes filósofos de la lengua, mencionado en otro apartado de nuestro trabajo, consideraba que la entrada en el sentido del texto es posible sólo a través de las puertas del tiempo y el espacio, lo que quiere decir que no existe texto que no tenga estos parámetros.

Siendo el tiempo y el espacio textuales unas categorías universales, se manifestarán de diferentes maneras en distintos tipos de texto. En los textos científicos, aparte del tiempo y del espacio reales, pueden aparecer el tiempo y el espacio conceptuales, vistos a través del prisma de la concepción del autor.

En determinados tipos de textos, los denominados textos muy "objetivizados" (instrucciones, administrativos), prevalecen el tiempo y el espacio reales, mientras que en

Capítulo II

los textos literarios (novelas, cuentos, etc.) prevalecen el tiempo y espacio fantásticos. El tiempo y espacio reales se diferencian de los conceptuales o fantásticos por sus puntos de referencia (aquí y ahora), que pueden estar correlacionados con el tiempo y espacio real o pueden tener un carácter relativo, condicional, o sea, estar correlacionados con cualquier momento o lugar del acontecimiento descrito en el texto.

La existencia de varios ejes temporales en el mismo texto lleva a que las formas temporales del verbo no siempre denotan el valor temporal, sino el relativo o aspectivo, sirviendo por una parte para ordenar el texto y marcar la correlación de las acciones en el continuo temporal, y por otra, para destacar el carácter aspectivo de la acción (Lvovskaya, 1994:21).

Así, por ejemplo, en el texto científico el tiempo real coexiste con el conceptual. El "ahora" del tiempo objetivo de un texto científico es aquél en el que se realizó la investigación, o sea, el punto de referencia es el momento de la producción del texto científico. El tiempo objetivo es propio de ciertos fragmentos composicionales del texto científico: la introducción (planteamiento del problema), y las conclusiones que pueden contener perspectivas del futuro desarrollo del tema. Sin embargo el contenido principal del texto científico (formulación de hipótesis/ tesis/ postulado y su argumentación), no contiene características temporales objetivas. El tiempo objetivo del texto científico se manifiesta la mayoría de las veces como pasado objetivo, indicando el período en que se formuló la teoría, o los antecedentes. El marcador principal es la fecha exacta que aparece directamente en el texto o en las referencias bibliográficas:

...Hasta 1913 no se consiguió aislar el principio activo...

...En 1911, Noon ideó un tratamiento que...

A veces se utilizan marcadores indirectos del tiempo objetivo, como por ejemplo, los nombres propios:

...Bally destaca la importancia de este problema.

En este ejemplo, el presente gramatical está completamente neutralizado y su valor equivale al pasado objetivo. Con la presencia del marcador léxico la diferencia entre el

Capítulo II

significado gramatical del presente y del pasado se neutraliza, pero no ocurre así con el significado estilístico de ambas formas. Es de suponer que el tiempo fantástico propio de los cuentos tenga sus marcadores especiales y por lo tanto este tema es de gran interés a la luz del estudio comparativo.

Sería interesante analizar el valor verdadero de las formas temporales del verbo dentro del eje del tiempo fantástico, comparándolos en dos lenguas o culturas.

Se da por sentado que en el cuento como género no encontraremos el eje del tiempo objetivo. Todos los marcadores temporales gramaticales o léxicos servirán tan solo para marcar el tiempo fantástico, imaginario. Sin embargo estos marcadores pueden no coincidir en dos lenguas o culturas. Precisamente por ello, sería interesante el análisis de los marcadores temporales de los cuentos en la cultura meta, para poder luego opinar sobre la necesidad de las adaptaciones estilísticas. Aunque este tema por su amplitud e importancia no se analiza a fondo en nuestro trabajo, sin embargo, tendremos que enfocarlo, aunque sea conceptualmente, en relación con el valor que adquieren los marcadores temporales en el cuento.

Espacio textual.

Al igual que el tiempo textual puede ser objetivo, conceptual (textos científicos) o fantástico (cuentos, ciencia ficción, etc.).

El eje espacial puede ser constante o variar dentro del mismo texto, estar expresado explícita o implícitamente. Los recursos principales varían de un estilo a otro. En los textos científicos y técnicos, por ejemplo, los marcadores del espacio pueden ser las palabras cuya semántica indica relaciones espaciales entre diferentes partes del objeto: *lado, faceta, superficie, exterior, interior*, etc.; recursos léxicos categoriales, que son universales para diferentes estilos: *estar, encontrarse, lejos, cerca, estrecho, ancho*, etc.; topónimos y toda la terminología geográfica; palabras neutras que adquieren en el texto la semántica local, como las que aparecen en el estilo científico: *en este trabajo, en este artículo*, etc. También son marcadores de espacio palabras exóticas que pueden aparecer

Capítulo II

en diferentes tipos de textos y que están vinculadas con realidades culturales que indican el espacio indirectamente: *mandarín, Alhambra*, etc. Los marcadores del espacio pueden ser los complementos circunstanciales de lugar y oraciones subordinadas de lugar. Si el concepto de lugar en el texto es estático, sus marcadores serán verbos de ubicación estática, pero en el caso de que sea dinámico, serán los verbos de movimiento (*dirigirse, acercarse, alejarse*, etc).

En el estilo científico, según las investigaciones de Lvovskaya, hay varios ejes espaciales, los más importantes son el situacional real y el conceptual, cada uno con sus marcadores, que normalmente son los clichés de cada lengua.

Los marcadores del espacio **situacional** contienen la referencia a los hechos anteriores a la investigación:

...En la Universidad de Oxford se realizó el estudio de...

En los textos científicos la mayor parte de los marcadores del espacio situacional real aparecen junto con los marcadores de tiempo en las referencias bibliográficas. El espacio situacional en estos textos es objetivo ya que siempre está relacionado con la situación objetiva y las etapas de la investigación.

El espacio **conceptual** viene marcado por recursos de semántica especificativa. Para un texto científico serían palabras neutras como: *límite, esfera, campo, área, zona, marco, serie*, etc. Los marcadores de espacio textual pueden coincidir en dos lenguas o culturas, siendo, a veces, palabras de semántica espacial, o verbos de ubicación que combinan con estas palabras: *estar, situarse, colocarse, hallarse*, etc.

El espacio conceptual tiene diferentes significados, por ejemplo aparece siempre que se trata de hechos científicos. Sus marcadores principales son preposiciones de semántica local: *entre, fuera de, junto a, dentro de*, etc. En el siguiente ejemplo encontramos dos marcadores espaciales de diferente naturaleza:

En las obras de Heraclitis el concepto de "logos" aparece junto al de "nomos".

Capítulo II

Aquí hay un marcador del espacio objetivo situacional: *en las obras de Heraclitis*, el otro del espacio conceptual: *aparece junto al de "nomos"*.

En los textos administrativo-oficiales hay, como regla general, un solo eje espacial, que es objetivo. En los documentos siempre se indica: el lugar en que fue dictada la ley, o donde se firmó el contrato, etc.; la extensión del documento en un territorio, en unos sectores sociales, en personas o bienes jurídicos, etc.; también hay referencias a otros documentos legales, que explicitan el marcador del lugar:

Resolución por la cual se dispone el cumplimiento de la sentencia de la Sala de lo Contencioso...del Tribunal de Justicia de Andalucía...

Muy a menudo los marcadores espaciales constituyen clichés propios de cada tipo de texto. La estructura espacial de los textos periodísticos es muy variada, con tendencias que cambian de un género a otro. En todo caso el eje espacial principal es el objetivo y el acontecimiento siempre tendrá sus parámetros explícitos. Normalmente el marcador del lugar aparece en el título, algunas veces combinándolo con otros marcadores indirectos, por ejemplo:

ONU: Actuar conjuntamente. Nueva York.

El primer marcador es indirecto (ONU), el segundo es directo y quita la posible ambigüedad (no son las oficinas de Ginebra).

A veces los marcadores de lugar tanto directos como indirectos, están muy marcados en el sentido cultural, hasta el punto que pueden ser de difícil comprensión para un extranjero. Es el caso de los nombres propios toponímicos o de personas, que a menudo deben ir acompañados en la traducción de nombres genéricos o requieren otro tipo de adaptación.

La tendencia de la prensa a usar mucho los nombres propios, como marcadores de lugar, es comprensible ya que esto permite denominar no sólo el lugar, con el marcador directo, sino también el acontecimiento, marcador indirecto:

Barcelona colocó el listón muy alto (marcador indirecto de los juegos olímpicos).

Capítulo II

En los textos periodísticos, los semas de lugar, sobre todos los que denominan el "espacio social", pueden aparecer incrustados en otra información, o también pueden perder el valor comunicativo en el texto:

Problemas de la Sanidad Pública. ¿Dónde está el fallo?

En este ejemplo aparece el sema de espacio social, ya que indica el campo de la vida social en donde hay los problemas. En la segunda parte desaparece el sema de lugar y aparece reforzado el de causa.

Como se puede observar, el campo espacial, la categoría de espacio textual, es de gran relevancia en diferentes tipos de textos. Lo será también en los cuentos. Por consiguiente sería interesante analizar los marcadores del espacio fantástico de este género para poder luego opinar sobre la aceptabilidad de las traducciones en lo que se refiere a este parámetro textual y la necesidad de adaptaciones.

Composición y estructura del texto.

En lo que se refiere a este parámetro, cabe señalar que los bloques composicionales de cualquier texto son elementos de su estructura lógico-semántica, que se reconocen por la misma lógica interna del texto. Se distinguen los marcadores explícitos (léxico-gramaticales) e implícitos (contextuales); también los marcadores gráficos (párrafos, numeración, subtítulos, etc) y prosódicos (pausas, ritmo, entonación, etc.).

Tradicionalmente se distingue una división muy fija y generalizada del texto en cuatro grandes bloques comunicativos: el título, la introducción, parte principal y el final o conclusión.

Si comparamos en este sentido diferentes géneros de textos, vemos que la estructura del texto científico es muy estandarizada y corresponde a la lógica de la investigación: planteamiento del problema, tesis/ postulado/ hipótesis, argumentación, conclusión (Lvovskaya, 1994). Todos los bloques están marcados explícita o implícitamente.

El título del texto científico es muy informativo, incluyendo la nominación básica del tema y de la cadena temática principal; siempre está vinculado no sólo con el texto

Capítulo II

en su totalidad, sino con todos sus fragmentos. Aparte de la nominación básica del tema, en el título del texto científico puede aparecer también la información sobre la esfera de la investigación. Sin embargo, aparte de ciertas características universales, cada cultura tiene sus propios clichés de titulares. Esto es lo que hace interesante y necesaria la comparación de los títulos en diferentes culturas.

En el bloque introductorio de textos científicos, donde se plantea el problema, puede aparecer un subtítulo. Por ejemplo, el subtítulo, tan frecuente en los textos científicos españoles, *Antecedentes*, no existe en el idioma ruso. Los marcadores del final del bloque introductorio en los textos científicos son a menudo los clichés que precisan el objeto de la investigación:

En este artículo analizamos...

En el presente trabajo se hace un intento de...

Las fórmulas de la argumentación científica dependen mucho de qué área de conocimiento se trate y constituyen ciertas convenciones (lenguajes) profesionales que son una especie de clichés.

Los marcadores de la conclusión científica, son clichés bien conocidos que también varían de una lengua a otra:

Por consiguiente...Así que...Cuanto queda dicho...

Como conclusión... Finalizando...

Otro marcador de este último bloque es el léxico o formas gramaticales:

El análisis practicado permite...Los resultados obtenidos...

En todo caso el marcador más fuerte de la conclusión es la repetición de la nominación básica del tema principal, que ya aparecía en el título.

La estructura composicional de los textos administrativo- oficiales es muy rígida y contiene clichés que marcan cada uno de sus componentes. El mismo título del documento ya tiene la indicación del género: *ley, resolución, disposición, contrato*, etc.

El problema de la denominación del género en dos culturas, ya de por sí es importante, por ejemplo los documentos españoles que se denominan: Partida de

Capítulo II

Nacimiento (incluso de Bautismo), Título de Doctor, ..., etc. son diferentes en distintas lenguas.

Los marcadores de la parte principal de un texto administrativo ya dividen el texto en subbloques:

...de conformidad con lo prevenido en... Dispongo que...

Estos clichés composicionales que se encuentran en los textos administrativo-oficiales poseen ciertas características sintácticas en cada lengua, por ejemplo, en español, el uso de los participios como marcadores de bloques composicionales y también como marcadores aspectivos:

...reunidos en...visto el expediente... cumplidos los plazos y requisitos establecidos...

Los marcadores composicionales del estilo periodístico ya han sido estudiados con detenimiento y existen buenos trabajos de varios autores como van Dijk y otros.

Los cuentos constituyen un género muy convencional, de estructura rígida y con gran cantidad de marcadores de diferentes sucesiones bastante fijo. Bastaría recordar los marcadores de inicio y final de los cuentos españoles: *Erase una vez; colorín, colorado...*, etc.

Por consiguiente, el análisis de los marcadores composicionales puede ofrecer una materia bastante rica en el tema de las adaptaciones culturales.

2.4. CONCLUSIONES.-

1- Extendemos el concepto de intertextualidad cultural tanto a las referencias culturales de toda índole que aparecen en el TO, y que resultarían incomprensibles para el usuario del TM, como a las convenciones textuales que forman parte, al igual que las normas de comportamiento verbal y no verbal de la misma lengua de cada polisistema cultural.

Capítulo II

2- El análisis de las referencias culturales permite deducir que son mucho más numerosas en los cuentos ingleses que en los españoles, lo que plantea la necesidad de su adaptación en las traducciones al español siempre y cuando sean relevantes para el programa conceptual del TO y queden incomprensibles para el usuario del TM. El tipo de adaptación dependerá en gran medida del valor comunicativo de esos elementos en cada cuento concreto.

3- Las adaptaciones motivadas por la presencia en el TO de las referencias culturales relevantes para el programa conceptual del texto, siempre conllevan cambios de la estructura semántica del TM con respecto al TO y se realizan mediante el empleo de diferentes procedimientos (técnicas) traductológicos. Entre estos procedimientos figuran: explicaciones lo más lacónicas posibles que no deben perjudicar el estilo del texto; sustituciones de los hechos o fenómenos culturales propios de la cultura de origen por los de la cultura meta que se les acerquen conceptualmente; neutralización y a veces hasta omisión de algunas referencias culturales que no tengan especial valor comunicativo en un texto dado.

4- En todo caso creemos que el empleo de adaptaciones en la traducción de cuentos infantiles debe subordinarse al mismo principio operativo de la actividad bilingüe equivalente: al programa conceptual del autor del TO y a la aceptabilidad del TM. Por esta misma razón, creemos que no hay "recetas mágicas" ni únicas a la hora de decidir sobre las referencias culturales en los cuentos infantiles, pues cada caso concreto requiere un análisis especial a partir de la intención del autor y de la reacción del niño en la cultura meta; por esta razón estudiaremos las referencias culturales de los cuentos ingleses al evaluar las traducciones en el último capítulo, dentro de los textos, en su situación comunicativa y no de forma aislada.

5- Aún así, somos partidarios de preservar en lo posible y lo razonable, sin perjuicio para el lector, el colorido nacional del cuento para que los niños del mundo entero conozcan que hay otros pueblos, otras costumbres; en definitiva, seguir la corriente internacionalista y del respeto al "otro".

Capítulo II

6- Cualquier análisis realizado a nivel textual es posible sólo a partir de las categorías o parámetros textuales. Tras los representantes de la escuela rusa admitimos la existencia de tres tipos de categorías textuales, en función de razones lógico-conceptuales y funcionales: **categorías lineales** (cadenas temáticas y cadena lógica del texto); **categorías de campo** (modalidad subjetiva y objetiva del texto, tiempo y espacio textuales) y **categorías composicionales o estructurales** (subbloques universales del texto: título, introducción, bloque principal, final).

7- Debido a su carácter universal, los parámetros textuales analizados pueden ser utilizados para el estudio comparativo de las convenciones de cualquier tipo de textos, incluyendo los cuentos infantiles.

8- El análisis comparativo de las convenciones textuales será riguroso si se comparan los llamados textos paralelos, o sea, textos que pertenecen no sólo al mismo estilo funcional, sino también al mismo género y tipo (que tengan el mismo tema). Por lo tanto realizaremos el análisis comparativo de cuentos de animales seleccionados en las dos culturas.

9- Como uno de los objetivos de este análisis consiste en establecer las convenciones textuales de los cuentos pertenecientes a la cultura meta a fin de formular ciertas recomendaciones para la traducción de los cuentos del inglés al español, realizaremos primero el análisis de los marcadores de los parámetros textuales del cuento español.

10- Como el otro objetivo de este trabajo es precisar la necesidad de adaptaciones motivadas por la no coincidencia de las convenciones textuales, nos proponemos analizar también los marcadores de estos parámetros en el cuento inglés.

11- En este análisis partiremos de los resultados obtenidos en nuestro estudio de las estructuras de los cuentos de animales, utilizando como base las secuencias enumeradas en 1.2.2. vistas como unidades estructurales/subtemas del cuento.

3- CONVENCIONES TEXTUALES DE CUENTOS INFANTILES ESPAÑOLES

3.1. PARAMETROS TEXTUALES EN LOS CUENTOS INFANTILES ESPAÑOLES.

Nuestro propósito en este capítulo consiste en analizar las convenciones textuales de los cuentos españoles de animales, a partir de los parámetros textuales universales y de sus manifestaciones en el género de nuestro interés. Una vez realizado el análisis de las convenciones textuales de los cuentos españoles, y su comparación con los cuentos ingleses del mismo tipo, dispondremos de datos objetivos para determinar la necesidad de adaptaciones por diferentes razones cognitivo-culturales y evaluar las traducciones de los cuentos ingleses desde la aceptabilidad en la cultura española.

Es posible que no todos sean cuentos españoles desde su origen, como puede ser *Los tres cochinitos*, del que existen muchas versiones en casi todas las lenguas europeas. Pero todos han sido elegidos por ser textos escritos en español, cuyo autor español figura en las portadas. Por lo tanto no son traducciones, que es lo que nos interesa. Recordemos que nuestro objetivo final no es comparar los originales ingleses con sus traducciones, sino elaborar las tendencias convencionales de los cuentos españoles para luego esclarecer los criterios que deberfan tenerse en cuenta al traducir cuentos al español y/o evaluar las traducciones existentes.

Sin embargo, nos proponemos también analizar las convenciones textuales de los cuentos ingleses, desde el punto de vista de la necesidad de adaptación en su traducción. Y, por último, nos proponemos evaluar las traducciones de los cuentos de animales ingleses al español para ver si cumplen con los dos requisitos indispensables: la fidelidad al programa conceptual del TO y la aceptabilidad del TM en la cultura meta.

Hemos acotado el material empírico de nuestro trabajo a los cuentos de animales, porque todavía no han sido investigados y además, su estructura y la sucesión de episodios se caracterizan por una mayor estabilidad (capítulo I), lo que permite enfocar estos episodios como subtemas e investigar sus manifestaciones convencionales.

Capítulo III

Empezaremos por el análisis de las cadenas temáticas y algunos parámetros más importantes de los cuentos españoles seleccionados. Después de estudiar la estructura de unos ciento cincuenta cuentos entre españoles originales, ingleses y las traducciones de estos al español, decidimos analizar las cadenas temáticas vinculadas a las siguientes secuencias/subtemas, que son las más representativas:

- 1- presentación de personajes
- 2- explicación o advertencia (a veces aparecen juntos; otras veces se aprecia sólo una de ellas).
- 3- gozo
- 4- peligro
- 5- salvación

Hemos seleccionado los cuentos de animales sin la subdivisión por sus temas principales, ni diferencia de su argumento. El único punto en común que tienen es la misma clase (cuentos de animales) y la misma estructura de secuencias (morfología), factores que son relevantes para el análisis de los parámetros textuales.

3.2. ANALISIS DE LAS CATEGORIAS LINEALES.

El tema del cuento, junto con la intención del autor son dos factores de suma importancia prácticamente inseparables que determinan en gran medida la estructura del mismo y sus manifestaciones.

El tema de cualquier texto encuentra su repercusión en los recursos lingüísticos, especialmente léxicos, palabras o frases unidas en función de su significado referencial y el valor añadido que adquieren en el texto en grupos temáticos (cadenas) que en su conjunto garantizan la coherencia. Como cualquier texto tiene un tema principal y varios subtemas, también habrá varias cadenas temáticas que en el caso de los cuentos de animales se agrupan en torno al tema principal y a los subtemas mencionados.

Las cadenas temáticas se constituyen a partir de las denominaciones directas o indirectas del mismo objeto/sujeto, hecho o fenómeno referencial. Así, el lobo será una denominación directa del "malo" de los cuentos de animales españoles, mientras que *su feroz apetito, sus terribles ojos*, serán denominaciones indirectos del mismo personaje. Es así como se forman las cadenas temáticas del texto.

En los cuentos de animales es posible distinguir dos tipos de cadena temática: las que "atravesan" todo el texto y las que se corresponden con cada una de las secuencias. El primer tipo lo forman las cadenas temáticas de los personajes principales del texto. Sus marcadores explícitos y directos que son las piezas básicas de cada cadena, aparecen como regla general, ya en el mismo título del cuento (*Los tres cochinitos; La cabra del señor Samuel; La Gallina Paulina*, etc.), mientras que los marcadores de los diferentes subtemas aparecen dentro de las secuencias/subtemas concretos (peligro, gozo, salvación).

Es de suponer que en un texto tan fuertemente marcado por las tradiciones culturales, como lo son los cuentos, los marcadores de diferentes cadenas temáticas pueden no coincidir en dos culturas, constituyendo las convenciones textuales del género, propias de cada cultura. Esta no coincidencia es fundamental a la hora de traducir los cuentos, así como a la hora de la evaluación de las traducciones ya existentes.

3.2.1. ANALISIS DE LAS CADENAS TEMATICAS

CADENA TEMATICA DE PERSONAJES PRINCIPALES

LOS TRES COCHINITOS.-

Cochinitos como grupo.¹

los tres cochinitos (de nuestra historia)- nuestros tres *regordetes* (se escaparon del corral)-
0 (se echaron al camino)- (buscar)*se*² (la vida)- 0 (se encontraron)- 0 (queréis)-0 *nos*

¹.Presentamos los marcadores en frases cortas para que quede más claro su uso y para resaltar los casos del marcador "cero" (omisión del sujeto) tan característico para el español a diferencia del inglés.

².Incluimos en la cadena temática tanto los marcadores directos, como los indirectos (pronombres reflexivos, dativo de interés, pronombres átonos) que son tan característicos para el español a diferencia del inglés.

Capítulo III

(hacemos una casa)- (para guardar)*nos* (del lobo)-(dijeron) *los otros dos*- 0 (se pusieron manos a la obra)- 0 (mezclaron la paja)- 0 (arregla)*os*-(como) 0 (podáis)- *los otros dos cochinitos* (no tuvieron más remedio)- 0 (encontraron un montón de tablas)- 0 *nos* (hacemos una casa)- (guardar)*nos* (del lobo)- 0 (se pusieron a la tarea)- 0 (levantaron la casa).

Comentario.-

Entre los marcadores, podemos apreciar un número total de: **sustantivos 4:**

- *genéricos 2: los tres cochinitos*
- *adjetivos sustantivados 2: regordetes 1; los otros dos 1*

pronominales 17:

- *átonos 4: nos 4*
- *elípticos: 12*
- *dativos de interés 1: buscarse la vida*

En la cadena temática común de los tres personajes en grupo, apreciamos la presencia del marcador básico que figura en el título y sus diferentes sustitutos tanto léxicos como gramaticales. El sustituto léxico (tres *regordetes*) constituye el caso de denominación metonímica, connotativamente marcada.

Tanto el sustantivo *cochinito*, como el adjetivo *regordete*, tienen valor connotativo positivo, cuyos marcadores son los sufijos diminutivos *-ito* y *-ete*, apoyados por la semántica del adjetivo en el segundo caso.

En este caso, la cadena temática que comienza con el marcador principal, y no es muy diversificada. Para tener una idea más clara de esta cadena, trataremos de reproducirla simbólicamente:

N N 0 pr pr 0 pr 0 0 pr pr adj 0 pr 0 0 pr 0 N 0 0 pr pr 0 0

Se aprecia un número considerable de marcadores cero(0), elipsis del sujeto pronominal, que se explica por razones de norma; también presencia de pronombres de

Capítulo III

los que cabe destacar el empleo bastante significativo del dativo de interés o "superfluo" (según terminología de Bello). Su uso ya no es normativo sino connotativo: *buscarse la vida, hacerse una casa*, etc. Aparte de ser los marcadores indirectos de los personajes, reflejan la focalización del autor.

Tras construir la cadena temática de los tres personajes principales en conjunto, como grupo, nos parece importante hacerla de cada uno por separado, pues a menudo se les denomina de forma diferente, según la focalización, evaluación, cualidades, etc., o sea, según el programa conceptual del autor.

Cochino mayor.-

(y dijo) *el mayor- O* (voy a meter) *me -* (dijo) *el mayor- O* (lo hizo)- *O* (estaba dentro)- (ésta es para) *mí solo-* (dijo) *el muy tunante-* (la casa) *del cochinito mayor- O* (ábreme que soy)- *tu* (madre) - *te* (traigo de comer)- *O* (no te abro)- (contestó) *el otro- O* (verás)- (se comió) *al cochino mayor.*

Cochino mediano.-

(entonces dijo) *el mediano- O* (voy a meter) *me-* (dijo) *el mediano- O* (así lo hizo)- (cuando) *O* (estaba dentro)- (se oyó) *una risa-* (ésta es para) *mí solo-* (luego fue a casa) *del cochino mediano - le* (dijo)- *O* (ábreme que soy)- *tu* (madre)- *te* (traigo de comer)- *O* (no te abro)- *O* (verás)- (se comió) *al cochino mediano.*

Cochinito chico.-

O (quieres)- (dijo) *el chico- O* (arrégla) *te(las)-(como) O* (puedas)- *hermanito-* el (pobre) *cochinito* se (quedó)- *O* (solo)- *O* (no tuvo más remedio)- *O* (había andado)- (empezó a picar) *le* (el gusanillo)- *O* (se puso a hozar)- (qué encontraba) *O- O* (encontró)- *él mismo* (no) *se* (lo podía creer)- (qué haré) *yo* (con tanto dinero)- *O* (cayó en la cuenta)- *le* (serviría ser tan rico)- (si el lobo) *lo* (encontraba)- *O* (salió corriendo y llegó)- *O* (buscó a un albañil)- *O* (le dijo)- *me* (construye una casa)- *el cochinito* (le enseñó)- (tenía) *el cochinito- su* (casa hecha)- (fue a la casa) *del cochinito chico- O* (ábreme que soy) *tu* (madre)- *te* (traigo de comer)- *O* (no te abro)- *O* (verás)- (óyeme) *marranito- te* (convido)- (preguntó) *el cochinito - O* (allí estaré)- *el marranito* (lo que hizo)- *su* (casa)- *el cochinito* se (habría quedado)- *le* (dijo)- (levánta) *te O - O te* (quedas)- *yo me* (he llenado)- (contestó) *el cochinito-* (está bien) *guarrete- te* (convido)- *el cochinito* (hizo lo mismo)- *O* (llegó una hora antes)- *O* (se puso como)- *O* se (volvió a)- *su* (casa)- (levánta) *te O- O te* (quedas sin habas)- *yo* (tengo hasta mañana)- (está bien) *hombre- O* (no) *te* (creas)- (mañana) *te* (convido)- (el lobo) *le* (cogió la delantera)- *el cochinito* (llegó a las tres)- (esperando) *lo-* (echó a correr) *el guarrete- al cochinito le* (dio tiempo)- (llegar a) *su* (casa)- *le* (quedó)- *el rabo* (fuera)- *te* (tengo dijo

Capítulo III

el lobo)- (agarrándo)lo (por allí)- (soltó) *el rabo*- (para mirar)lo - *el cochinito* (quedó libre)- (maldito) *puerco*- *el cochinito* (tenía puesto).

Comentario de la cadena de los cochinitos.-

Sustantivos 37:

- genéricos 21: *cochinitos* 15; *cochino* 3; *hermanito* 1; *hombre* 1; *puerco* 1 (se repiten estas veces).
- denominaciones metonímicas 3: *risa* 1; *rabo* 2
- adjetivos sustantivados 13: *regordetes* 1; *los otros dos* 1; *guarrete* 2; *chico* 1; *mayor* 2; *mediano* 2; *tunante* 1; *marranito* 2; *el otro* 1.

Adjetivos 7 :

- posesivos: *tu* 3; *su* 4

Formas pronominales 80:

- tónicos 6: *mi* 2; *yo* 3; *él* 1
- átonos 23: *nos* 4; *te* 7; *le* 6; *lo* 4; *me* 2
- dativo de interés 2: *creerse*, *volverse*
- elípticos 49

La aparición de los marcadores diferentes para cada uno de los personajes coincide con el inicio de la secuencia "advertencia o explicación". El marcador principal de cada una de las tres cadenas es *el mayor*, *el mediano* y *el chico* respectivamente.

Dejando de lado los marcadores cero, que constituyen la mayoría, pero que no resaltan las características estilísticas de estos textos, sino la norma de la lengua, podemos apreciar otra vez la presencia de los sufijos diminutivos, que al igual que el adjetivo sustantivado *tunante* caracteriza a los protagonistas desde la óptica del autor. Sin embargo, es interesante destacar como a partir de esta secuencia y a lo largo de todo el texto, el autor empieza a diferenciar su actitud hacia los dos cochinitos, mayor y mediano, por una parte, y chico, por la otra. La modalidad emotivo-evaluativa repercute en los marcadores de las respectivas cadenas. En la del mayor sólo una vez aparece el sufijo diminutivo,

Capítulo III

incluso el autor le llama "el muy tunante", con cierto valor reprobatorio y también "el cochino mayor".

En la cadena del mediano encontramos sólo una vez el diminutivo, al principio. A medida que los acontecimientos se van desarrollando, aparece un marcador metonímico de connotación también reprobatoria, con valor añadido adquirido en el texto: se oyó *una risa*, después de esto, ya sólo encontramos *cochino mediano*. En el mismo sentido peyorativo, (reprobación del comportamiento egoísta), se repite en ambas cadenas el marcador indirecto de los personajes: *para mí solo*. La cadena temática más representativa es la del verdadero héroe del cuento, el cochinito chico, de cuya parte están todas las simpatías del autor. El marcador principal es: *el chico*. Todos los demás nombres siempre tienen el sufijo diminutivo: *hermanito*, *cochinito*, repitiéndose este marcador con insistencia para "llenar", por decirlo así, la imagen de connotaciones positivas.

El cambio de focalización hace que aparezca otro tipo de marcadores. Para el lobo, el protagonista es *marranito*, *guarrete*, *maldito puerco*, estando claras las connotaciones negativas (modalidad emotivo-evaluativa de signo negativo).

De este breve comentario se desprende que a las cadenas temáticas les corresponde un papel muy importante en la configuración del texto y en la expresión de la intención del autor, constituyéndose la cadena temática a partir de la focalización y el subprograma emotivo-evaluativo, circunstancia que debe repercutir en la traducción.

El lobo.-

(para guardarnos) *del lobo*- (para guardarnos) *del lobo*- *el lobo* (lo encontraba)- *el lobo* (se acercó a la casa)- (ábre)me- *O* (soy tu madre)- *O* (te traigo de comer)- *te* (abro)- *O* (eres)- *el pícaro lobo* (contestó el otro)- *O* (le pegó una patada)- *el lobo* (entró) - *se* (comió)- *O* (fue a casa)- *O* (le dijo)- (ábre)me- *O* (soy tu madre)- *O* (te traigo de comer)- *te* (abro)- *O* (eres)- *el pícaro lobo*- *O* (pegó otra culada)- *O* (le pegó otra más)- *el lobo* (entró) - *se* (comió)- *el malvado lobo* (se fue a casa)- (ábre)me - *O* (soy tu madre)- *O* (te traigo de comer)- *te* (abro)- *O* (eres)- *el pícaro lobo*- *O* (pegó una culada)- *O* (pegó otra)- *O* (lo dejó por imposible)- *O se* (había desollado)- *el trasero*- (entonces) *O* (dijo)- (óye)me (marranito)- *O* (estoy tan solo)- *O* (te convidó)- *O* (sé donde hay)- *el lobo se* (cansó de esperar)- *O* (creyó que)- *O* (fue y le dijo)- (cuida de no quedar) *te tú*- *al lobo le* (dio mucha rabia)- *O* (se aguantó)- *O* (dijo)- *O* (te convidó)- (cuida que no) *te* (faltan a) *tí*- *yo* (lo hago por tí)- (contestó) *el lobo*- *O* (te convidó)- *el lobo* (le cogió la delantera)- *O se* (levantó)- *O* (estaba allí esperándolo)- *el lobo* (detrás)- (dijo) *el lobo* (agarrándolo)- *te* (crees) *tú* (eso)- *O* (no

Capítulo III

has visto nunca)- *el lobo se* (lo creyó)- *O* (soltó el rabo para mirarlo)- (gritó) *el lobo*- *O se* (subió al tejado)- *O se* (empezó a bajar)- (dentro cayó) *el lobo*- *O* (se achicharró).

Comentario.-

Sustantivos 20:

- genéricos 19: *lobo* (se repite 19 veces)
- denominación metonímica 1: *trasero*

Marcadores pronominales 53:

- tónicos 4: *tú* 2; *yo* 1; *tí* 1
- átonos 9: *me* 4; *te* 5;
- elípticos 35
- dativos de interés 5: *se comió* 2; *se lo creyó*; *se subió*; *se empezó a bajar*.

Apreciamos un número considerable de repeticiones del marcador principal: *el lobo*, que siendo un nombre genérico, cumple en el texto la función de nombre propio, aún escribiéndose con minúscula, al igual que ocurre en el caso del cochinito. La minúscula se debe a los conocimientos presupositivos de los lectores que tradicionalmente asocian al lobo con "el malo" y al cochinito como al "bueno".

Es interesante resaltar que no ocurre lo mismo en los cuentos que no son tan conocidos (compárese *La Gallina Paulina*).

El número de repeticiones del marcador principal no es casual, sirve para destacar las connotaciones peyorativas vinculadas con el nombre.

Son importantes los marcadores indirectos que se aprecian desde las frases negativamente connotadas: *el pícaro lobo* (focalización del cochinito), *pegar una patada*, *pegar otra culada*, *el malvado lobo*, *agarrándolo*, etc. (focalización del autor), resaltando de alguna forma la violencia y la agresión.

Otro marcador indirecto lo constituye el dativo de interés que adquiere la connotación positiva o negativa en función de la focalización. Así en la cadena temática del lobo suelen ser marcadores de violencia o de fracaso: *se comió*, *se lo creyó*, aunque

Capítulo III

en otra situación comunicativa no lo serían a juzgar por la semántica de los verbos. Se aprecia una fuerte presencia del subprograma emotivo-evaluativo en todas las denominaciones.

Conclusiones .-

En total hemos encontrado las siguientes clases de marcadores en las cadenas temáticas de los personajes principales:

Sustantivos: 57

- genéricos 40
- adjetivos sustantivados 13
- denominaciones metonímicas 4

Adjetivos: 7 (posesivos)

Formas pronominales: 133

- tónicos 10
- átonos 32
- elípticos 84
- dativo de interés 7

Podemos sacar la conclusión de que en este cuento español, los marcadores de las cadenas temáticas de los personajes son sobre todo formas pronominales, la mayoría elípticos. Pero esta circunstancia no debe atraer nuestra atención, puesto que como ya comentamos, no es una característica convencional de género, sino una norma general de lengua.

Respecto al apartado de los sustantivos es interesante mencionar que los genéricos son los más numerosos. Sin embargo su valor comunicativo casi siempre es de nombres propios aún cuando se escriban con minúscula, debido a los conocimientos presupositivos de los lectores que tienen arraigada la tradición de asociar al lobo con el personaje "malo",

Capítulo III

y a los cochinitos como "buenos", como comentamos en las cadenas individuales de cada uno.

Los marcadores principales del personaje bueno, tanto directos como indirectos tienen a menudo la forma especial de *diminutivos* (18), incluso dentro de los sinónimos de *cochinito*: *marranito*, *hermanito*, etc. cuyo valor comunicativo sólo se comprende desde la focalización, lo que hace patente la presencia de la modalidad subjetiva y objetiva que constituye un factor importante del programa conceptual del texto. La connotación positiva desde la óptica del autor también tiene marcadores secundarios que hacen alusión a alguna cualidad del personaje: *regordete*. Sin embargo, otros marcadores secundarios como *tunante*, *guarrete*, ya no conllevan las características tan positivas en cuanto se aplican a los dos cochinitos, el mayor y el mediano, que son muy egoístas.

El sufijo diminutivo adquiere valor negativo (despectivo) desde la focalización del lobo que se dirige al cochinito chico como *marranito*, que aunque fuera del texto puede ser sinónimo de cochino, en el contexto no lo es. Es más bien un insulto en boca del lobo. Otra vez el lobo emplea la fórmula de trato *hombre*, que fuera del texto podrá ser un trato amistoso, pero que no lo es en el contexto, únicamente revela la hipocresía del lobo. La tendencia es que los diminutivos marcan a los personajes que se consideran positivos, buenos. Nunca veremos al "lobo" o al "zorro", con ese sufijo.

Hay que destacar igualmente los adjetivos sustantivados (14) de diferente valor comunicativo, así como las denominaciones metonímicas.

Un marcador específico es el empleo explícito, la no omisión, del pronombre personal en función de sujeto. Se debe a varias razones, sean normativas o enfáticas: *él mismo no se lo podía creer* (razón normativa), pero hay casos de valor enfático que se conocen sólo por el contexto: *qué haré yo con tanto dinero; yo lo hago por tí; que te crees tú eso; cuida de no quedarte tú*; a veces lleva una oposición implícita que se aprecia en algunos ejemplos citados y también en: *yo me he llenado; yo tengo hasta mañana*.

EL LOBO Y LOS CABRITILLOS

El lobo.-

(su compadre) *el lobo*- 0 (tienes que hacer lo mismo)- 0 (podrás comer hasta hartar)*te*- *el lobo* (corrió hasta...)- a *él* (no) *le* (gustaba el queso)- 0 (quería comer)*se* - 0 (llamó y dijo)- (con) *su voz* (grave)- *la voz* (era muy grave)- (será) *el lobo*- *tú* (no eres nuestra madre)- (eres) *el lobo*- 0 (*lárگا*)*te*- *el lobo* (irritado fue al encuentro)- 0 (has dicho bien la consigna)- *le* (preguntó)- (respondió) *el lobo*- 0 (tienes una) *voz* (grave)- 0 (abre las fauces lo que puedas)- *el lobo* (obediente abrió) *una boca* (como un armario de grande)- (rasgó la garganta del) *lobo*- *me* (duele)- (exclamó) *el lobo*- 0 (tienes) *una voz* (más suave)- *el lobo se* (dirigió rápidamente a)- 0 (llamó a la puerta y profirió la consigna)- 0 (no eres nuestra madre)- (eres) *el lobo*- (*lárگا*)*te* 0-(cada vez más furioso) *el lobo* (fue al encuentro de)-*su* (compadre)- 0 (le dijo)- (*escucha*) 0 - (ve) 0 - 0 (dile)- *te* (aplaste) *la lengua*- (algo temeroso) *el lobo* (fue a la herrería)- (semejante) *cliente*- *lo* (saludó cortésmente)- (dijo) *el lobo*- (tienes que hacer)*me* (un favor)- *mi lengua* (es demasiado grande)- *me* (gustaría) - *me* (la aplastaras)- (será un placer hacer)*te* (este favor)- (pon) *tu lengua*- *el lobo* (sacó) *una lengua* (como una suela)- 0 (la colocó)- (aulló) *el lobo*- 0 (fue a introducir) *la lengua*- (para aliviar) *su* (dolor)- 0 (pensaba)- (sufro) 0 - 0 (no descansaré hasta comer)- 0 (llegó a la cabaña)- 0 (llamó a la puerta)- 0 (dijo)- (era) *el lobo*- *éste* (entró, miró y dijo)- (se) *le* (hacía) *la boca* (agua)- 0 *me* (comeré)- (cóme)*te* (a mi hermana)- (cóme)*te* (a mi hermano)- *el lobo* (fue más rápido)- 0 (lo cogió)- 0 (se lo zampó)- *el lobo* (lo atrapó)- 0 *se* (lo comió)-*el lobo* (salió de la cabaña y) *se* (fue tan satisfecho)- 0 (no llegó muy lejos)- 0 (sintió un gran peso) *en la barriga*- 0 *se* (tumbó)- 0 (no tardó mucho en quedar)*se* (dormido)- (encontró) *al lobo* (roncando)- (al ver) *su barriga* - *el lobo* (ha devorado)- *su barriga* (se movía)- (embistió) *la barriga del lobo*- (profiriéndole) (un profundo corte)- (castigar) *al lobo*- (vamos a meter)*le* (piedras en) *la barriga*- (llenaron) *la barriga* - *la* (cosió)- *el lobo* (se despertaba bostezaba)- 0 (tenía mucha sed)-0 (iba a beber)- *su barriga* (pesaba tanto)- 0 (al inclinar)*se* (cayó al agua)-(la corriente) *lo* (arrastró)- (nunca más se supo de) *él*.

Comentario.-

Una vez más en este cuento predominan los marcadores pronominales. Hay aumento de sustantivos (48), con la particularidad del número mayor de las denominaciones menonímicas. También hay adjetivos (6), aunque como casi siempre son posesivos.

Sustantivos 48:

- genéricos 27: *lobo* (se repite 25 veces); *cliente* 1; *compadre*
- denominaciones metonímicas 19: *voz* 4; *garganta* 1; *lengua* 5; *boca* 2; *barriga* 7.

Adjetivos 6:

Capítulo III

posesivos: *su* 4; *mi* 1; *tu* 1.

Formas pronominales 61:

-tónicos 3: *él* 2; *tú* 1

-átonos 19: *me* 4; *te* 7; *lo* 2; *le* 5; *la* 1.

-elípticos: 35

-demostrativo 1: *éste*.

-dativo de interés 3: (comer)*se* 3; (quedar)*se* dormido 1

Dejando de nuevo aparte los marcadores cero por no ser relevantes estilísticamente, podemos apreciar, al igual que en el cuento anterior un número muy alto del marcador principal "*lobo*", circunstancia que obedece a dos razones: el sustantivo genérico se emplea aquí como el nombre propio del personaje, ya que de sí tiene una connotación negativa, tanto en la focalización del autor, como en la de los cabritillos. Sólo el zorro, lo considera como su *compadre*. Desde la focalización del herrero es un *cliente*, aunque *peligroso*. Este marcador implica una connotación irónica, apoyada por los marcadores indirectos (réplicas del herrero): *lo saludó cortésmente; será un placer hacerte este favor*.

Los marcadores metonímicos del lobo reforzados por su entorno lingüístico también sirven al autor para realizar su intención, adquiriendo el valor comunicativo añadido de violencia, peligro: *su voz grave, lengua demasiado grande, sacó una lengua como una suela de zapato, la barriga...* Los verbos de acción del lobo son significativos de por sí: tienen la semántica peyorativa o adquieren ese valor añadido en el texto: *comer hasta hartarse, no descansaré hasta comerlos, se lo zampó, lo atrapó, lo atrapó, devorar*; el verbo *comer* en relación al lobo siempre aparece con dativo de interés: *comerse*.

Es de resaltar el hecho de que en los cuentos españoles de animales se repite el fraseologismo *hacerse la boca agua*, siempre que se menciona al lobo dispuesto a comer a sus víctimas.

El análisis de la cadena temática del lobo en varios cuentos permite deducir que el autor elige los marcadores a partir de su intención y la situación comunicativa, cambiando

Capítulo III

aquellos con el cambio de la focalización. Todos los marcadores llevan el sello emotivo-evaluativo. Otra vez se aprecia la imposibilidad de separar la modalidad objetiva de la subjetiva.

Los cabritillos.-

(dos hermosos) *bebés*- *los* (estuvo alimentando)- *O* (fueron mayores)- (dijo a sus) *hijos*-*vosotros* (mis queridos) *niños* (permaneceréis aquí)- *os* (he dejado queso)- *O* (no salgáis fuera)- *O* (no abráis la puerta)- *O* (oigáis)- *cabras*, *cabritas* *vuestra* (madre soy)- *os* (traigo un requesón)- *los cabritillos* (cerraron la puerta)- *O* (se acostaron)- *cabras*, *cabritas* *vuestra* (madre soy)- *os* (traigo)- *los cabritillos* (corrieron a abrir)- *los pobrecitos* (al verlo)- (interés por) *ellos*- *cabras*, *cabritas* *vuestra* (madre soy)- *os* (traigo)- *los cabritillos* (me han abierto)- (comerse a) *los cabritillos*- *cabras*, *cabritas* *vuestra* (madre soy)- *os* (traigo)- *los cabritillos* (se despertaron)- *O* (levantaron) *sus orejitas*- *O* *se* (pusieron a hablar)- (entre) *ellos*- *nuestra* (madre)- *nuestra* (madre tiene)- *O* (gritaron fuerte)- *nuestra*(madre)- *cabras*, *cabritas* *vuestra* (madre soy)- *os* (traigo)- *los cabritillos* *se* (disponían a comer)- *O* *se* (detuvieron- (entre) *ellos*- *nuestra* (madre)- *yo* (diría)- *a mí* (también) *me* (lo parece)- *O* (gritaron)- *nuestra* (madre)- (pequeños) *monstruillos*- *vuestra* (culpa)- (hasta comer)*os* - *cabras*, *cabritas* *vuestra*(madre soy)- *os* (traigo)- *los cabritillos* (jugueteaban)- *O* *se* (detuvieron)- *nuestra* (madre)- *O* *se* (precipitaron a la puerta)- *O* (abrieron la puerta)- (miró a) *los cabritillos*- *a quién* (me comeré)- *a mí* (no dijo) *el cabritillo*- *a mi* (hermana)- *a mí* (no dijo) *la cabritilla*- *a mi* (hermano)- *uno* (intentó refugiarse)- *lo* (cogió por) *la pata* -(se) *lo* (zampó)- *el otro* (corrió)- *lo* (atrapó por) *la cola*- (se) *lo* (comió)- (sus) *hijos* (habían desaparecido)- *los* (fue a buscar)- *los* (encontraría)- (a mis) *cabritillos*- *la cabecita* (de)- *uno* (de sus) *hijos*- *lo* (ayudó a salir)- (ayudaron al) segundo *cabritillo*- (dijo a sus) *pequeños*- (volved a casa) *hijos* (míos)- (dijo) *uno* -de *ellos*- *O* (tenemos)- (dijo) *el otro*- *O* (vamos a meterle piedras)- *O* (recogieron piedras)- *O* (llenaron)- *O* (vieron)- *los cabritillos* (vivieron muy felices)- *su* (pequeña cabaña).

Comentario.-

En esta cadena, existen 37 marcadores sustantivos; formas pronominales 52; 17 adjetivos; como es normal, los marcadores pronominales son el mayor número.

Sustantivos 37:

- genéricos 25: *cabras* 5; *cabritillos* 10; *cabritillo* 2; *cabritas* 6; *cabritilla* 1; *monstruillos* 1.

Capítulo III

-personificaciones 6: *bebés, niños, hijos* 4

-denominaciones metonímicas 4: *pata, cola, cabecita, orejitas*

-adjetivos sustantivados 2: *los pobrecitos, los pequeños.*

Formas pronominales 52:

-tónicos 8: *ellos* 3; *yo* 1; *vosotros* 1; *mí* 3

-átonos 17: *os* 8; *lo* 5; *los* 3; *me* 1

-elípticos: 17

-indefinidos 5: *otro* 2; *uno* 2; *quién* 1

- reflexivos y seudoreflexivos 5: *se acostaron; se despertaron; se detuvieron; se disponían; se precipitaron.*

Adjetivos 17:

posesivos 17: *vuestra* 7; *nuestra* 6; *mi* 2; *sus* 1; *su* 1

Los cabritillos son los "buenos" del cuento, lo que repercute en toda la cadena temática desde la focalización del autor y de la cabra madre. El autor los denomina *hermosos bebés, los cabritillos, los pobrecitos*; incluso hasta las denominaciones metonímicas tienen sufijos diminutivos: *las orejitas, la cabecita*, siendo todas estas denominaciones también marcadores emotivo-evaluativos.

Desde la focalización de la madre: *hijos, queridos niños, mis cabritillos, sus pequeños, hijos míos*. La semántica de los verbos que señalan las acciones de estos personajes denota paz, tranquilidad: *acostarse, cerrar la puerta, disponerse a dormir, jugar...* Con el cambio de focalización, los marcadores también cambian. El lobo los denomina *pequeños monstrillos*, donde aun la presencia del diminutivo y del adjetivo no quitan la connotación peyorativa del marcador.

Conclusiones .-

Como vemos siguen predominando los pronombres átonos y elípticos, con la misma característica de los últimos, como norma de la lengua española, que no como

Capítulo III

característica del género. Aumentan los adjetivos en este cuento, que en los otros casi ni se apreciaban. También hay aumento significativo de denotaciones metonímicas.

En total, podemos decir que hay:

Sustantivos 84:

- genéricos 51
- denominaciones personificadas 6
- adjetivos sustantivados 2
- denominaciones metonímicas 23

Adjetivos 23:

- posesivos 23

Formas pronominales 113:

- tónicos 11
- átonos 36
- elípticos 52
- demostrativos 1
- indefinidos 5
- dativo de interés 2
- reflexivos 5

Dentro de los **sustantivos**, volvemos a notar en este cuento los marcadores con sufijo diminutivo (21): *cabritillos; cabritas; cabritillo; cabritilla; orejitas; cabecita; etc.*, lo que hace patente la existencia de la modalidad subjetiva inseparable, la mayoría de las veces, de la objetiva. Una vez el sufijo diminutivo tiene la connotación de agresión, de violencia, cuando el lobo los llama "pequeños *monstrillos*". Esto demuestra, una vez más, que no son los recursos lingüísticos de por sí los que determinan el valor de un elemento en el texto, sino la *situación comunicativa*, puesto que el mismo recurso denota valores opuestos en distintas situaciones, según el cambio de focalización. Además, este mismo marcador de la cadena temática lo es también de otros parámetros textuales, en este caso

Capítulo III

de las modalidades subjetiva y objetiva, o sea, del subprograma emotivo y evaluativo del autor. Sin embargo, no se puede subestimar la tendencia bien marcada (convención) de los cuentos españoles de animales que consiste en denominar a los personajes "buenos" utilizando el sufijo diminutivo.

En este cuento se aprecia la personificación desde la focalización de la madre: *bebés, hijos y niños*, acentuando así el valor evaluativo-emotivo de estos marcadores.

Los marcadores metonímicos adquieren una gran importancia (25), sobre todo la cadena temática del lobo (21).

En la cadena del lobo son interesantes los marcadores indirectos, que semánticamente son peyorativos, al ser el personaje "malo": *impaciente; comerse a los cabritillos; su voz grave; voz gruesa; estaba irritado; una boca como un armario de grande; cada vez más furioso; la lengua demasiado grande; aulló el lobo*, etc. A través de estos marcadores, tanto directos como indirectos, siempre está presente la idea del "malo", contrastando con los marcadores de los personajes "buenos", o sea, son a la vez marcadores del subprograma emotivo-evaluativo.

En lo que respecta a las formas pronominales, hay un ligero aumento en los marcadores directos, de los pronombres tónicos (11), que en otros cuentos ni se apreciaban: *yo; tú; él; ellos; mí; vosotros*. La razón de la presencia es siempre enfática: *a él no le gustaba el queso; tú no eres nuestra madre; vosotros, mis niños, permaneceréis aquí; yo diría que mamá...*

EL LOBO Y EL CORDERILLO

Cadena temática del corderillo.-

un corderillo (blanco) que (pastaba)- O (decía entusiasmado)- O (tan distraído estaba con la comida)- O (no se dio cuenta)- le (acechaban entre unas zarzas)- (se abalanzó sobre) él- el corderillo (vio al lobo)- (qué haces) tú (aquí)- O (estoy comiendo)- (balbució) el corderillo- O (lo siento, no lo sabía)- (dijo) el corderito- O me (iré ahora mismo)- tú (no irás a ningún sitio)- O (no eres gran cosa)- O (servirás para calmar mi apetito)- el (pobre) corderillo (comprendió)- O (decidió actuar)- O (se atrevió a decir)- O (sé que nada puedo contra ti)- me (resigno a servirte de cena)- me (gustaría que)- (un postre dices) O- (contestó) el corderillo - yo mismo (te llevaré)- el corderillo (condujo al lobo)- el corderillo (echó a

Capítulo III

correr y desapareció)- *el corderillo* (se sintió a salvo)- *O* (se paró tembloroso y miró al cielo)- *su* (salvadora).

Comentario .-

Entre los marcadores podemos apreciar un número total de **10** sustantivos, **1** adjetivo y **29** pronombres.

Sustantivos 10:

- *genéricos* 10: *corderillo* (se repite 9 veces); *corderito*, 1.

adjetivos 1:

- posesivo: *su*

Formas pronominales 29:

- tónicos 4: *él*; *tú* 2; *yo* 1.

- átonos 3: *le*; *me* 2.

- posesivos 1: *mío*

- elípticos 13

- relativo 1: *que*

- reflexivos o seudoreflexivos 7: *sentirse*; *darse cuenta*; *irse*; *abalanarse*; *atreverse*; *resignarse*; *pararse*.

La observación que nos gustaría hacer en este caso (*un corderillo blanco...*) es el artículo que se emplea en la primera mención del personaje. En los cuentos analizados hasta el momento, vemos un panorama heterogéneo en lo que se refiere a este problema. Unas veces aparecen con el artículo definido: *los* tres cochinitos (de nuestra historia...); *La* Gallina Paulina (vivía en un corral...). En cambio, en otras ocasiones vemos: *Una* cabritilla que tenía...; (El señor Samuel era un pastor)[...] Un buen día compró *una* cabrita...; (Erase una vez) *un* corderillo blanco...

Creemos que en este caso es posible establecer cierta correlación entre el modelo de la primera secuencia (presentación) y el empleo del artículo con el nombre que constituye la pieza básica de la cadena temática y la primera mención del personaje. Los modelos tradicionales (*Erase una vez...*, *Vivía una vez...*) y sus variantes (*Un buen día...*),

Capítulo III

que tienen por objetivo presentar al personaje como uno de los animales de su especie, lo hacen con el nombre genérico y el artículo indeterminado, mientras que otros modelos de presentación resaltan las circunstancias de la vida de los personajes que tienen nombres "propios": La Gallina Paulina; Los tres cochinitos (el mayor, el mediano, el chico), independientemente de que se escriban con mayúscula o con minúscula.

Cadena temática del lobo.-

unos (terribles) ojos (le acechaban)- una figura (negra con) una enorme) *boca* (llena de afilados) *dientes se* (abalanzó)- (vio) *al lobo-* (preguntó) *el lobo-* *su* (potente) *vozarrón-* (este prado es) *mío-* (gritó enfurecido) *el lobo-* (aulló) *el lobo-* *O* (tengo un hambre feroz)- (para calmar) *mi* (apetito)- (poderoso) *lobo* (se atrevió a decir)- (nada puedo contra) *ti-* (me resigno a servir) *te* (de cena)- *O* (acabarás) *tu* (banquete)- (preguntó relamiendo) *se el lobo-* (*si*) *O* (*quieres*) *te* (llevaré)- (dijo) *el lobo-* (*se*) *me* (hace la boca agua)- (condujo) *al lobo-* (exclamó) *el lobo-* *O* (lo cogeré)- *el lobo* (se metió en el agua)- *O* (no sabía nadar)- *lo* (arrastró río abajo).

Sustantivos 15:

- genéricos 10: *el lobo* (repetido 10 veces)
- metonímicos 5: *ojos; boca 1; dientes; vozarrón; figura.*

Formas pronominales 13:

- tónico 1: *ti*
- átonos 4: *te 2; lo; me.*
- posesivos 1: *mío*
- elípticos: 5
- reflexivos y seudoreflexivos 2: *abalanzarse; relamerse*

Adjetivos 3:

- posesivos: *mi 2; tu.*

Conclusiones.-

Los marcadores más numerosos de los personajes son los pronominales en todo el cuento. El número de los elípticos sigue prevaleciendo dentro de las formas pronominales.

Sustantivos 25:

- genéricos 20

Capítulo III

- metonimias 5

Pronominales 42:

- tónicos 5

- átonos 7

- elípticos 18

- posesivos 2

- relativos 1

- reflexivos o pseudoreflexivos 9

Adjetivos 4:

- posesivos

Dentro de los *sustantivos*, siguen siendo los genéricos los más numerosos, destacando los *diminutivos* (10), como marcadores de los "buenos", desde la focalización del autor. Como en los otros cuentos analizados, los sufijos diminutivos son *-illo* e *-ito*, también marcan el subprograma emotivo-evaluativo. Hay que destacar la semántica positiva de tranquilidad y paz de las palabras que combinan con los marcadores del personaje bueno: *blanco, entusiasmado, mordisqueaba*, etc. En las ocasiones de peligro combinan con palabras que denotan miedo: *temblar, balbucear, pobre, resignarse, tembloroso*, etc. Entre los marcadores del lobo es de destacar los marcadores metonímicos, que de por sí, en la mayoría de los casos, son palabras de semántica neutra: *figura, boca, ojos, dientes*, pero que adquieren su valor comunicativo añadido gracias a los adjetivos que son los marcadores indirectos o "socios" contextuales de los directos, como ya hemos visto en otros cuentos: *unos terribles ojos; una figura negra; una enorme boca llena de afilados dientes*.

Una denominación metonímica del lobo está marcada explícitamente: *vozarrón*, y además apoyada por el adjetivo *poderoso*, una redundancia comprensible. La semántica de las palabras que combinan con los marcadores directos del lobo es de por sí neutra, adquiriendo connotaciones peyorativas en el texto: *tener un hambre feroz, calmar el*

Capítulo III

apetito, servir de cena, acabar el banquete, relamerse, hacerse la boca agua. Todos estos marcadores indirectos del "malo" son a la vez marcadores de la modalidad emotivo-evaluativa del autor.

En cuanto a las formas pronominales, casi la mitad son elípticos. En lo que respecta a la función que desempeñan los marcadores pronominales tónicos, encontramos que de los tres, 1 hace de complemento, 1 de sujeto por razones de énfasis, y el tercero por razones de la norma ya que acompaña al adjetivo "mismo":

¿Qué haces *tú* aquí? -preguntó el lobo (enfático)

Yo mismo te llevaré (norma)

LA CABRA DEL SEÑOR MANUEL

La cabrita.-

(compró) *una cabrita*(pequeña)- *la* (amarró)- *O* (comiese mucho)- *la* (mimaba)- *O* (estuviese muy contenta)- *Blanquita* (le dijo)- *su* (amo)- *O* (estoy aburrida)- *me* (das bien de comer)- *O* (quiero ir al monte)- *le* (respondió)-(quieres) *O* (dejarme solito)- *O* (vas al monte)- *te* (va a comer el lobo)- *ella* (le contestó)- *O* (quiero ir al monte)- *la* (encerró)- *Blanquita* (se escapó por la ventana)- *O* (se fue al monte)- *O* (pasó todo el día)- *la* (saludaban)- *Blanquita* (se asustó)- *O* (no quiso volver a casa)- *su* (amo)- *O* (vio unos ojos)- *la* (miraban)- *la* (había visto)-(se) *la* (quería comer)- *Blanquita se* (echó a correr)- *la* (mató)- *Blanquita* (no hubiese hecho)- *O* (estaría viva).

Comentario.-

Una vez más apreciamos que los marcadores que predominan son los pronominales 24, frente a los 6 sustantivos y 2 adjetivos.

Sustantivos 6:

- propios 5: *Blanquita* (repetido 5 veces)
- genéricos 1: *cabrita*

Adjetivos 2:

- posesivos: *su*

Pronombres 24:

Capítulo III

- tónicos 1: *ella*
- átonos 11: *la* 8; *me* 1; *te* 1; *le* 1.
- elípticos: 12

Respecto a los sustantivos se aprecian de nuevo los sufijos diminutivos: *Blanquita*, *cabrita*, lo que señala una vez más que la cadena temática siempre está marcada emotivo y evaluativamente.

En cuanto a las formas pronominales, siguen siendo mayoritarios los marcadores elípticos, con función de sujeto, y los indirectos (pronominales de valor emotivo-enfático). Encontramos un solo pronombre tónico, como marcador directo en función de sujeto. En este caso, su empleo se explica por una oposición implícita (compárese con "Pero ella le contestó"):

"Además si te vas al monte te va a comer el lobo.
Ella le contestó:
- Quiero ir al monte."

El resto de las formas pronominales desempeñan la función de complementos.

El señor Samuel.-

el señor Samuel- un pastor que (tenía)- (se) le (escapaban)- O (compró una)- O (la amarró)- O (la mimaba)- le (dijo a su) amo- O (me das bien de comer)- el señor Samuel- (quieres dejar)me (solito)- le (contestó)- el señor Samuel- (se marchó) el pastor- (casa de su) amo.

Comentario.-

Sustantivos 7:

- nombres propios 3: el señor Samuel
- genéricos 4: amo 2; pastor (de oficio) 2

Formas pronominales 8:

- elípticos 4
- átonos 4: *le* 3; *me* 1

Capítulo III

El valor moralizante del cuento, el respeto que debería tener la cabra hacia los consejos de su amo, se marca con el trato que el autor da al personaje: *señor Samuel*, y a la vez su condición de *amo y pastor*.

Cadena temática del lobo.-

se (las comía) *el lobo*- (te va a comer) *el lobo*- *el lobo* (gritaba)- (vio) *unos ojos* (muy brillantes que la miraban)- (era) *el lobo*- *se* (la quería comer)- *el lobo* (la mató).

Comentario.-

Sustantivos 6:

- genéricos: el lobo (se repite 5 veces)
- denominación metonímica 1: ojos

Formas pronominales 2:

- dativo de interés 2: *comerse*

Es interesante apreciar dos circunstancias: el lobo, aunque no aparezca en el título, siempre es el personaje "malo" de los cuentos. A esto se debe el artículo determinado desde la primera mención, aunque su nombre aparece como genérico y se escribe con minúscula. También se le identifica metonímicamente: *unos ojos muy brillantes* (que la miraban). En el texto este marcador del lobo adquiere el valor emotivo (miedo que infunde la mirada), aunque fuera del texto podría tener otra connotación.

Otro marcador comunicativamente relevante es el dativo de interés apoyado por la semántica del verbo: *comer*, que se repite 2 veces. Hay que destacar, al igual que en otros cuentos, los verbos de semántica negativa: *comerse*, *gritar*, *matar*.

LA GALLINA PAULINA Y EL GRANO DE TRIGO

La Gallina Paulina (vivía en el corral)- *O* (escarbaba y picoteaba)- *La gallina Paulina* (buscaba comida)- *sus* (seis pollitos)- *O* (se encontró un grano y pensó)- *O* (voy a sembrarlo)- *la Gallina Paulina* (dijo a) *sus* (vecinos)- *me* (ayuda a sembrar)- *vecina te* (ayudo a comerlo)- (no) *te* (acompañaré) - (dijo) *Paulina*- *yo sola* (lo sembraré)- *la Gallina Paulina* (sembró el grano)- *O* (regó la tierra y trabajó mucho)- *Paulina* (cortó las espigas)- *O* (recogió los granos)- *O* (dijo)- *me* (ayuda a llevar)- (yo no) *te* (acompañaré)- (entonces

Capítulo III

dijo) *Paulina*- (pues) *yo sola* (lo llevaré)- *la Gallina Paulina* (echó a andar)- (el molinero entregó a) *Paulina*- *la gallina* (muy contenta, regresó)- *O* (amasó la harina)- *O* (metió la masa en el horno)- (lo que preparaba) *Paulina*- *la Gallina Paulina* (se asomó y dijo)- *tu* (amigo)- *tu* (amigo)- *la Gallina Paulina* (les contestó)- (tú no) *me* (acompañarás)- *O sola* (hice todos los trabajitos)- *O sola* (comeré con)- *mis* (pollitos).

Comentario .-

Los marcadores del personaje principal son 14 sustantivos, 19 formas pronominales, 9 adjetivos.

Sustantivos 14:

- nombre propio 11: *la Gallina Paulina* 6 veces; *Paulina* 5 veces
- nombre genérico 3: *la gallina* 2; vecina 1.

Adjetivos 9:

sola 4

posesivos 5: *sus* 2; *mis* 1; *tu* 2

Pronombres 19:

- tónicos 2: *yo*
- átonos 6: *te* 3; *me* 3
- elípticos: 11

En lo que se refiere a los artículos de los marcadores sustantivos, son todos determinados, lo que corresponde a la personificación de los personajes. Dentro de los pronombres (19), siguen siendo los elípticos los más numerosos: 11.

Respecto a los sustantivos, son mucho más significativos los nombres propios, 11 de 13. En este caso todos los nombres propios están formados de dos elementos: nombre genérico + nombre propio. Un nombre propio que se añade al genérico es de semántica relevante: *Pavo Cansado*; en otros casos la razón de su empleo es la rima: *Gallina Paulina*, *Pato Torcuato*. Esto es poco corriente en los cuentos españoles, en contraste con los ingleses, donde los animales normalmente tienen su propio nombre, aunque uno de sus elementos sea el genérico empleado como propio (*Peter Rabbit*, *Jemima Puddle-duck*).

Tanto los nombres propios como los dos pronombres tónicos, son los marcadores directos. Los dos casos de presencia de pronombre tónico es por la razón que ya hemos comentado como la más general: la enfática, que se apoya en el adjetivo *sola*, siendo muy interesante su uso, pues no va acompañado del pronombre personal: *sola hice los trabajitos* y *sola comeré con mis pollitos*. *Sola*, funciona como adverbio (¿cómo hizo los trabajos?). Así que tenemos dos casos diferentes del empleo de adjetivo. Sin embargo, su forma (femenino, singular) permite considerarlo como marcador del personaje. La otra posible razón de este empleo es la rima y el ritmo que quedarían rotos con la aparición del pronombre personal: *yo sola...*

Conclusiones sobre personajes principales en los cuentos de animales españoles.-

1- En los cuentos españoles de animales, las cadenas temáticas de personajes principales se identifican prácticamente con el tema del texto, puesto que el marcador básico de cada cadena aparece ya en el título como "tema".

2- Como las cadenas temáticas de los personajes se corresponden con todo el cuento y no sólo con una secuencia o subtema, hacen posible apreciar el cambio de los marcadores en función de la intención del autor, desarrollo del argumento, subprograma emotivo-evaluativo y el cambio de la focalización.

3- Entre los marcadores de las cadenas temáticas de los personajes hay que distinguir aquellos que corresponden a la norma de la lengua, y por lo tanto estarán presentes en distintos tipos de textos, por ejemplo, la omisión de los sujetos pronominales o del mismo sujeto que se repite en dos o más enunciados seguidos y aquellos que constituyen características convencionales del género. En este trabajo nos interesan sobre todo estas últimas.

4- Las cadenas temáticas de los personajes se constituyen en función de la intención del autor y recogen, en la mayoría de los casos, el programa emotivo y/o evaluativo del texto.

Capítulo III

5- Se aprecia una diferencia muy pronunciada entre los marcadores de las cadenas temáticas de los personajes "buenos" y "malos". Aunque los tipos de marcadores son iguales en ambas cadenas (marcador principal, sustitutos sinonímicos, metonímicos, pronominales, etc.), sin embargo la semántica y las connotaciones de los marcadores directos e indirectos (palabras que forman el entorno textual del marcador directo), cambian radicalmente.

6- Dentro de las cadenas temáticas de los personajes "buenos" se aprecia la presencia notable de los sufijos diminutivos de valor emotivo-evaluativo positivo (*cochinito, corderillo, pobrecito, hermanito, cabrita, Blanquita, etc.*)

7- Esto no quiere decir que el autor no emplee los marcadores de evaluación objetiva para los personajes "más o menos buenos", resaltando así las características individuales de cada uno de los personajes. Así el autor denomina *el mayor, el mediano, el muy tunante*, a los dos cochinitos mayores denotando su actitud reprobatoria que se expresa también en los marcadores indirectos: *para mí solo*. La simpatía del autor hacia el cochinito menor se percibe claramente tanto en el marcador principal *el chico*, como en los sustitutos: *hermanito, cochinito, etc.*

8- El cambio de la situación comunicativa dentro del argumento del cuento, o de la focalización repercute de forma inmediata en los marcadores de los personajes. Desde la focalización del lobo, el cochinito chico es *guarrete, marranito, malvado puerco...* Los casos de *marranito* y de *pequeños monstruillos*, demuestran que el sufijo diminutivo de por sí, visto fuera de la situación comunicativa y de la focalización, no implica obligatoriamente una evaluación positiva, ya que en estos casos concretos es sumamente negativa. Estos ejemplos demuestran una vez más que el valor comunicativo de cualquier elemento del texto no puede ser apreciado fuera de la situación comunicativa, y que el significado lingüístico de una palabra no constituye una señal inequívoca de su sentido.

9- El análisis de las cadenas temáticas de personajes de cuentos de animales demuestra que en la cultura española estos no tienen, la mayoría de las veces, nombres propios en el sentido estricto de la palabra. El nombre genérico de ciertos animales tiene

Capítulo III

tantas implicaciones culturales y detrás de él hay tantos conocimientos presupositivos que sirve prácticamente de nombre propio en el co(n)texto de un cuento. Así, por ejemplo *el lobo* aun escribiéndose con minúscula ya se ha convertido en el nombre propio del "malo" de los cuentos y siempre aparece con el artículo determinado. Lo mismo ocurre a los personajes "buenos": cochinito, corderillo, cabritillos, cabrita, el cerdito, etc.

Sin embargo, a veces el nombre genérico va acompañado de un nombre propio, o se alterna con éste: la *cabrita/Blanquita*; la *gallina Paulina/ la Gallina Paulina/ Paulina*, pero creemos que estos casos siempre provienen de una intención especial del autor y más bien constituyen excepciones resaltando la importancia de la regla.

El nombre de Blanquita tiene implicaciones de simpatía que tenía hacia ella su amo, que *la mimaba mucho*. La Gallina Paulina es un trato respetuoso que entra en juego con los nombres de otros personajes privados de la simpatía del autor: el *Pato Cansado*. En todo caso, las pocas veces que aparecen nombres propios siempre son semánticamente significativos.

10- La distribución de diferentes tipos de marcadores dentro de la cadena temática de personajes tampoco debería considerarse eventual. La alta densidad de repetición del marcador principal, aparte de ser una de las características tipológicas, que se aprecia en todos los cuentos analizados, obedece a la intención del autor de "llenar" la imagen de un personaje de connotaciones y de sus características típicas que ya están encerradas en su nombre/marcador principal en cada cultura.

11- Un papel importante en la cadena temática de los personajes lo desempeñan las combinaciones de sus marcadores con otras palabras (adjetivos, verbos o frases), que marcan las características o los comportamientos de diferentes personajes. Las posibilidades combinatorias de cada marcador también se subordinan a la intención del autor y son bastante estereotipadas en la cultura española, mostrando un número notable de repeticiones en diferentes cuentos. Así, al lobo, siempre *se le hace la boca agua*, en situaciones determinadas; *el lobo pega patadas, culadas; agarra a sus víctimas; se las zampa; se las come; las atrapa; las devora*, etc. *Es malvado, terrible, pícaro*; tiene

Capítulo III

vozarrón poderoso; una boca como un armario de grande; los ojos muy brillantes; una lengua como una suela de zapato; come hasta hartarse; grita enfurecido; busca saciar su apetito, etc.

Las palabras que combinan con los personajes "buenos" tienen otro valor comunicativo, aunque de por sí puedan ser neutras, pero adquieren el valor añadido de tranquilidad, paz, bondad precisamente en el texto: *corderillo blanco, Blanquita, mordisqueaba, seréis muy buenos, se paseaba tranquilamente, vivían muy felices, jugueteaban, etc.*

12- Uno de los marcadores indirectos es el empleo del dativo de interés en ciertas situaciones, cuya función es sobre todo enfática. Así, refiriéndose al lobo, el autor siempre emplea la forma: *comerse*.

13- El análisis de las cadenas temáticas de personajes permitió establecer cierta correlación entre la forma del artículo en el primer marcador (principal) y el modelo de la secuencia "presentación". Si el modelo es tradicional (*Erase una vez, Había una vez, etc.*) el marcador básico aparece como es lógico con el artículo indeterminado: *Había una vez un cerdito, un pato y una oca; Erase una vez un corderillo blanco, etc.* En otros modelos, con el cambio tema-remata, el artículo es determinado: *La Gallina Paulina vivía en un corral.*

14- En los cuentos de animales españoles rara vez aparecen seres humanos y si lo hacen su papel, es poco importante, diríamos, secundario: el *molinero, el herrero, el albañil*. La única excepción es el señor Samuel, que aparece en un pequeño cuento pero de carácter eminentemente didáctico-moralizante, en el que el moralizador es precisamente el señor Samuel.

CADENAS TEMATICAS DE ADVERTENCIA O EXPLICACION

LOS TRES COCHINITOS:

(hacernos una casa) *para guardarnos del lobo* - (mezclaron) *la paja con un poco de barro*
- (una casa) *para guardarnos del lobo* - con unos cuantos clavos y un montón de tablas
(levantaron la casa)-(de nada le serviría ser tan rico) *si el lobo lo encontraba* - (una casa)

bien fuerte- (su casa) hecha a base de bien- (casa)lo mejor de lo mejor - (como)era de paja y de barro- (como) era de tablas - (como) era una señora casa.

Comentario.-

Los mayoría de los marcadores de advertencia del peligro son frases que sirven de marcadores indirectos y en parte implícitos y se refieren al motivo o explicación del porqué de la construcción de las casas. Al mismo tiempo, la secuencia contiene la explicación del futuro desenlace, puesto que depende de cómo se construyan las casas, y de por qué el lobo se comió a dos cochinitos y no logró comerse al tercero.

En realidad, fuera del texto, la mayoría de estos marcadores no tendrían el valor de advertencia. Los dos únicos marcadores directos son: (una casa) *para guardarnos del lobo* y (de nada le serviría ser rico) *si el lobo lo encontraba*. Marcan el peligro potencial y advierten al lector de ese peligro. Al mismo tiempo, los marcadores indirectos permiten ver la diferencia entre una casa bien hecha y otra mal hecha o de forma negligente. En estos últimos destacan, o adquieren especial importancia, los marcadores de cantidad: un *poco* de barro; unos *cuantos* clavos...y también los de calidad, formados, en realidad, de clichés: *hecha a base de bien; lo mejor de lo mejor; una señora casa...* que son adjetivos o giros adverbiales de semántica de "calidad", a menudo clichés fraseológicos de gran valor coloquial y evaluativo.

EL LOBO Y LOS CABRITILLOS.-

permaneceréis (aquí en casa)- no salgáis afuera para nada - no abráis (la puerta) a nadie.

Comentario.-

A diferencia del cuento anterior, tenemos otro modelo de secuencia de advertencia, donde se dejan ver más claramente las prohibiciones y recomendaciones, que más tarde serán infringidas. Sin embargo, en el cuento anterior el peso de las explicaciones superaba el de las advertencias. Si en aquel modelo encontrábamos la forma del presente de indicativo: *si queréis nos hacemos una casa para guardarnos del lobo*, conteniendo la explicación del comportamiento de los personajes, en este cuento se resaltan las prohibiciones, con las

Capítulo III

formas de futuro y del imperativo, apoyadas además por la negación y la semántica prohibitiva junto con el valor enfático de: *para nada, a nadie*. Son estas formas, y no la semántica de los verbos, que es neutra, las que marcan sobre todo la advertencia y prohibición, marcadas, además, emotivamente.

EL LOBO Y EL CORDERILLO.-

Comentario.-

Es difícil encontrar en este cuento los marcadores explícitos de advertencia o explicación, lo que no quiere decir que no los haya implícitos. Como ya hemos dicho anteriormente, la figura del lobo contiene muchas implicaciones culturales (presupositivas), en el contexto de los cuentos infantiles. Así que el mismo título del cuento sugiere, *advertiente* del peligro: *El lobo y el corderillo*, siendo el único marcador directo del peligro. Pero también hay un marcador indirecto:

"Tan distraído estaba con la comida que no se dio cuenta de que unos terribles ojos le acechaban."

La compenetración de estos dos marcadores de "advertencia" con los de la cadena temática del lobo (*unos ojos terribles le acechaban, una figura negra, una enorme boca llena de afilados dientes...*) crea el ambiente de peligro que el corderillo no percibió.

En el caso analizado apreciamos no sólo la advertencia (*no se dio cuenta*), sino también la explicación, la causa del desarrollo posterior del argumento, lo que demuestra una vez más la estrecha relación entre estas dos variantes de la misma secuencia: advertencia/explicación, aunque los marcadores de cada una puedan diferenciarse mucho en función del subtipo de cuento que a su vez está relacionado con la intención del autor.

LA CABRA DEL SEÑOR MANUEL.-

(todas) se le escapaban al monte y se las comía el lobo- si te vas al monte te va a comer el lobo.

Comentario.-

El primer marcador de la advertencia de peligro aparece ya en la secuencia de "presentación", lo que confirma el postulado de V. Propp acerca de la posible interrupción de una secuencia por otra "secuencia episódica" de menor importancia. Este primer marcador también tiene el carácter explicativo, puesto que no sólo advierte del peligro, sino explica el porqué de la prohibición implícita contenida en el segundo marcador.

La prohibición contenida en una oración condicional, a pesar de su carácter implícito, se hace mucho más categórica y patente si se le vincula con el primer marcador.

La secuencia también supone la subsiguiente violación de la prohibición.

LA GALLINA PAULINA.-

(voy a) *sembrar* (el grano)- *tendremos trigo para todos*- (a sembrarlo) *no te ayudaré- yo sola lo sembraré- regó* (la tierra)- *trabajó* (mucho para) *cuidar* (la planta)- *cortó* (las espigas)- *recogió* (los granos)- *no te acompañaré- yo tampoco- yo sola lo llevaré- amasó* (la harina)- *metió* (la masa en el horno)- *sola hice* (los trabajitos).

Comentario.-

Este cuento constituye otro subtipo en comparación con aquellos que contienen un peligro real encarnado en la figura del lobo u otro agresor. Los cuentos como *La Gallina Paulina* y *un grano de trigo*, podrían ser catalogados dentro de los costumbristas, ya que su tema gira en torno a temas cotidianos: el trabajo y la moral (solidaridad, ayuda mutua, etc.). Son cuentos moralistas, y aunque los elementos moralistas existen en casi todos los cuentos infantiles, en éste son particularmente explícitos. De ahí que las cadenas temáticas de los dos subtipos de cuentos se diferencian mucho. En este cuento no cabe "advertencia" como tal, pues no hay peligro. Los "buenos" y los "malos" se diferencian por su actitud ante el trabajo. Los "buenos" son muy trabajadores y los "malos" son perezosos, pero quieren aprovecharse del trabajo ajeno. Por lo tanto la secuencia no puede considerarse como advertencia del peligro, sino como una explicación del porqué los malos no se salen con la suya.

Capítulo III

Se trata en este caso de explicación que encuentra su expresión en dos grupos de marcadores de signo opuesto: los del trabajo arduo realizado por la Gallina Paulina y con ganas de dar de comer a todos y los de la negación de los perezosos a compartir el trabajo. Se aprecia también el valor comunicativo de la oposición de los pronombres *todos* (marcador de solidaridad), frente a *solo* (egoísmo).

Conclusiones sobre la cadena temática de advertencia-explicación.-

1- El análisis de esta cadena temática confirma la idea de V. Propp sobre la posibilidad de que existan varios modelos de cada una de las secuencias dentro del mismo tipo/clase de cuentos, lo que de por sí no afecta la morfología tradicional del cuento (orden de las secuencias y su coherencia). Sin embargo, el modelo de esta secuencia, que está directamente vinculada a su vez al tema del cuento y la intención del autor, repercute en la semántica de los marcadores del subtema.

2- Los marcadores de la secuencia "advertencia/explicación" varían en función del peso que tiene cada una de las circunstancias en el argumento del cuento. Así, la advertencia del peligro potencial en *Los tres cochinitos* (*Si queréis nos hacemos una casa para guardarnos del lobo*) tiene menos peso que la explicación de las razones del desarrollo sucesivo del argumento. Por consiguiente se acentúa la calidad de las tres casas construídas, que simbolizan los caracteres de los tres personajes. Esto no quiere decir que el cuento no contenga marcadores de un peligro potencial, pero el carácter de ambos tipos de marcadores es distinto. Si el marcador de la advertencia del peligro está relacionado con las implicaciones culturales y por tanto presupositivas de la figura del lobo, entonces la semántica de los marcadores de la explicación no tiene ninguna connotación cultural. La connotación positiva y negativa de los marcadores vinculados a la calidad de las tres casas se percibe sólo a partir de su comparación, son palabras absolutamente neutras (*paja, barro, ladrillos, cemento*). Todos los marcadores de la cadena temática de "explicación" adquieren su valor comunicativo-prospectivo a partir de la intención moralizante del autor. Las razones del final/desenlace del cuento se explican precisamente en esta secuencia.

Capítulo III

3- Los marcadores de advertencia/explicación varían también en función del argumento. Aunque en la mayoría de los cuentos de animales el peligro se asocia con un animal peligroso, el lobo, el argumento de cada cuento es distinto, lo que repercute en el carácter y en la semántica de los marcadores. Si los tres cochinitos se construyen las casas para *protegerse del lobo* y de ahí proviene el carácter y la semántica de los marcadores que resaltan la calidad de los materiales de construcción y de las casas, en *El lobo y los cabritillos* aumenta el peso de la advertencia que consiste en seguir ciertas prohibiciones. De ahí los marcadores: "*permaneceréis aquí; no salgáis afuera para nada; no abráis la puerta a nadie*", las formas del imperativo y el futuro con valor de imperativo.

4- El análisis de la secuencia "advertencia/ explicación" confirma la idea de V. Propp (capítulo I) de la posible interrupción de dos secuencias o la misma secuencia por otro episodio. En *La cabra del señor Samuel* encontramos el primer marcador (indirecto) de la advertencia en el pretexto, en la secuencia "presentación" (...*tenía muchas cabras. Pero todas se le escapaban al monte y se las comía el lobo*).

5- El carácter y la semántica de los marcadores de "advertencia/explicación" cambia también en función del subtipo de cuento de animales. Entre los cuentos analizados destacan tres subtipos: uno está vinculado al peligro representado por *el lobo*, el otro subtipo, que denominamos "costumbrista", está vinculado a la temática de la vida cotidiana con sus quehaceres, trabajo arduo y su moral, y el tercer tipo es puramente moralista (*La cabra del señor Samuel*). El subtipo costumbrista se caracteriza por un mayor grado de personificación de los animales: nombres propios (La Gallina Paulina), característica de su actividad, etc. La intención del autor consiste en resaltar los valores morales: solidaridad, honradez, ayuda mutua frente al egoísmo y la pereza.

En este subtipo de cuentos no puede haber advertencia como tal, porque no hay peligro en el sentido real, pero sí se aprecia la explicación, cuyos marcadores son, por una parte, verbos que denotan el trabajo cotidiano (*sembrar, cortar, recoger, etc.*) que adquieren en el texto la connotación positiva al igual que los marcadores de solidaridad

Capítulo III

(trigo para todos), y por otra parte, los marcadores de pereza y la falta de ayuda (*no te acompañaré, no te ayudaré porque me cansaré*).

6- Es importante, por último, resaltar el papel del título como marcador de advertencia y explicación y su relación con el subtipo de cuentos de animales. Los cuentos que encierran la idea de peligro tienen en su título el marcador principal tanto del peligro como de la advertencia de peligro (*el lobo*), mientras que los subtipos "costumbrista" y "moralizante" tienen otros títulos: *La Gallina Paulina y el grano de trigo; La cabra del señor Samuel*. Aunque en el último subtipo, moralizante, hay peligro y advertencia y aparece el lobo, adquieren otro valor comunicativo, la intención principal se orienta hacia la moraleja: "*si Blanquita hubiera seguido el consejo de su amo, todavía estaría viva*".

CADENAS TEMATICAS DE GOZO

LOS TRES COCHINITOS.-

¡Ja,ja!(esta es para mí solo)- (se oyó) *una risa- ¡Ja,ja!*(esta es para mí solo)- *una bolsa de doblones de oro-* (unas monedas) *así de gordas y más brillantes que un sol- tanto dinero-* (de nada le servirá ser) *tan rico- bolsa de dinero-*(al albañil se)le estiraron las orejas (cuando oyó el) *tintineo del oro- se le pusieron los ojos a cuadritos* (cuando vio) *relucir* (unas cuantas) *monedas - en menos que canta un gallo mudo* (ya tenía el cochinito la casa) *hecha a base de bien- lo mejor de lo mejor-* (una casa) *bien fuerte-* (como la casa era) *una señora casa-* (cada patata) *como sandías de grande- hartarse* (de patatas)- (habas) *riquísimas* (de un) *hermoso* (habar)- (yo me) *he llenado* (hasta mañana)- *se puso como el Quico*(y se volvió a su casa)- (yo)*tengo* (hasta mañana).

Comentario.-

Como vemos, hay una implicación cultural de gozo relacionado con dinero o riqueza, típico de la cultura occidental, que viene marcado con léxico como: *oro; dinero; rico; monedas más brillantes que un sol*. Por otra parte, entre los marcadores se aprecian expresiones tan idiomáticas y coloquiales, de valor positivo como: *a base de bien; lo mejor de lo mejor; ponerse como el Quico*. También apreciamos verbos que implican plenitud y gozo: *hartarse; llenarse, etc.*

Capítulo III

También son marcadores de semántica de gozo, alegría o cantidad: *brillante; risa; ja,ja; hermoso; riquísimas*. Aparecen, asimismo, palabras que fuera del contexto son neutras: *bolsa; tintineo*, pero que en el texto adquieren el valor comunicativo vinculado indirectamente el gozo.

Sin embargo, el análisis de la cadena de gozo no puede realizarse sin tomar en consideración la intención del autor y la focalización. El valor comunicativo de cada marcador se establece precisamente en función de estos factores.

El gozo de los cochinitos mayores tiene los mismos marcadores: *¡Ja, ja, ésta es para mí solo!*, que demuestra su egoísmo; las implicaciones de estos marcadores son negativas: los cochinitos mayores gozan por haber engañado a su hermano pequeño. Este valor comunicativo se apoya en los marcadores de las cadenas temáticas de cada uno de los personajes que no le son simpáticos al autor.

Los marcadores de dinero, riqueza, oro, aparecen en el texto a partir de dos focalizaciones: la del cochinito chico y la del albañil, siendo su valor comunicativo diferente en ambos casos. El cochinito es inteligente y comprende que: *de nada le serviría ser tan rico, si el lobo lo encontraba en medio del campo*. Desde la focalización de este personaje, el gozo no consiste en hacerse rico (*¿qué haré yo con tanto dinero?*), sino en la seguridad y la paz. Ahora bien, la focalización del albañil es distinta: *se le estiraron las orejas cuando oyó el tintineo del oro; se le pusieron los ojos a cuadritos cuando vio relucir unas cuantas monedas...*

De ahí se desprende que el valor comunicativo de los marcadores de gozo depende de la focalización y sirve al autor para denotar indirectamente las características de sus personajes. Otra circunstancia que cabe destacar consiste en la interrelación de los marcadores de diferentes parámetros textuales. Las características de los tres cochinitos, que acabamos de resaltar, ya las habíamos apreciado en la cadena de los personajes y tendremos la oportunidad de apreciar en los marcadores de la modalidad subjetiva y de la objetiva, lo que demuestra que ningún marcador es eventual, sino que viene elegido por el autor a partir de su programa conceptual incluido en éste el subprograma emotivo-

evaluativo, circunstancia que debería influir en las opciones del traductor y en la evaluación de los TM.

EL LOBO Y LOS CABRITILLOS.-

(paseaba)*tranquilamente* (por el bosque)- (se instaló) *lo más confortablemente posible*- *me he atiborrado* (de queso)- *comer hasta hartarte*-(el zorro dormía) *plácidamente*- (será) *un placer* (hacerte este favor)- (los cabritillos) *jugueteaban* (por su casa)- (empezaron a) *dar saltos de alegría*- ¡ *Yupi!* - (quería ser el primero en) *abrazarla*- *se le hacía la boca agua*- (cuando concluyó) *el festín* (se fue) *tan satisfecho*- (vivieron) *muy felices*.

Comentario.-

Advertimos que prácticamente todos los marcadores son de semántica de alegría, gozo: *plácidamente, tranquilamente, confortablemente, felices, satisfecho, alegría, un placer, pasear, jugar, abrazar*. La misma semántica tienen la exclamación: ¡*Yupi!* y la expresión idiomática y coloquial: *hacerse la boca agua*.

Sin embargo, su verdadero valor comunicativo se conoce desde la intención del autor y el juego focalizador que emplea. Los marcadores de gozo de los personajes "buenos" (la cabra y sus cabritillos) contribuyen a la imagen pastoril de una vida pacífica y sencilla (*pasear tranquilamente, dar saltos de alegría, jugar por su casa, vivir felices*, etc). En todos estos marcadores se deja ver la simpatía del autor, o sea, que sirven a la vez de marcadores de modalidad emotiva (subjética) y evaluativa (objetiva), los dos de signo positivo.

Ahora bien, el gozo de los agresores (el lobo y el zorro), está marcado negativamente, tiene otras connotaciones: *atiborrarse de queso, comer hasta hartarse, hacerse la boca agua*. Otras veces, los marcadores que parecen ser de gozo adquieren tonalidad irónica en función de la situación, aunque en principio parece la expresión de cortesía, como en el caso del herrero cuando dice al lobo: *será un placer hacerte este favor* (donde se encierra la modalidad subjética y la objetiva).

Un marcador muy interesante es la expresión "¡Yupi!", que demuestra que, a pesar del carácter fuertemente tradicional de los cuentos, no son "impenetrables" para las palabras o expresiones modernas, al igual que cualquier género.

El valor peyorativo de los marcadores de gozo del agresor puede apreciarse sólo en el contexto: *festín, hacerse la boca agua, irse satisfecho*.

El análisis de los marcadores de gozo reafirman la convivencia de diferentes registros de lenguaje en los cuentos, sin embargo, en los cuentos españoles el lugar céntrico le corresponde al lenguaje coloquial.

EL LOBO Y EL CORDERILLO.-

(pastaba) *tranquilamente*-(en el prado una) *preciosa noche de primavera* - ¡Hummm...! ¡*Qué hierba más tierna!*- (decía) *entusiasmado*- (aquel) *delicioso manjar- banquete- delicioso postre*- (preguntó) *relamiéndose- se me hace la boca agua- ¡Hummm...! ¡Qué queso más enorme!*.

Comentario.-

Aunque casi todos los marcadores contienen semas de gozo y alegría: *tranquilamente; entusiasmado; delicioso; precioso; enorme (queso); tierna; ¡Hummm!; se me hace la boca agua; banquete; postre; relamerse*, etc., su valor comunicativo y las connotaciones implícitas son mucho más complicadas, apreciándose sólo a partir de la intención del autor, la situación comunicativa y la focalización.

Los motivos del gozo del corderillo son pacíficos: *pastaba tranquilamente en el prado una preciosa noche de primavera; disfrutando de la hierba; ¡Humm!; que hierba más tierna, mordisqueaba, delicioso manjar...*

Los motivos del gozo del lobo están vinculados a la violencia: *él se presta a acabar su banquete* (el de comerse al corderillo), con *un delicioso postre* (porque es glotón), *se le hace la boca agua*, expresión que se ha convertido en los cuentos en el marcador cultural del lobo, así como la misma exclamación ¡*Humm!*, adquiere en boca del lobo connotaciones peyorativas, y cuando exclama ¡*Qué queso más enorme!*, tomando el reflejo

Capítulo III

de la luna en el agua por un queso, ya no es tanto marcador del gozo buscado por el lobo, como de su torpeza y estupidez (evaluativo).

Otra vez se puede apreciar la compenetración de los marcadores de diferentes parámetros textuales: el mismo elemento /fragmento del texto puede servir de marcador de diferentes parámetros textuales o, dicho de otro modo, contiene diferentes tipos de información que el traductor debería tomar en consideración al buscar sus opciones. Es evidente que en este caso al igual que en los analizados anteriormente, los marcadores de gozo contienen la información sobre los personajes, sobre la modalidad subjetiva y objetiva del texto, o sea, el subprograma emotivo-evaluativo de su autor, expresado con diferente grado de explicitud.

LA CABRA DEL SEÑOR MANUEL.-

la mimaba- (para que estuviese) *contenta-* (pasó todo el día) *muy contenta-* (los pájaros y las flores la) *saludaban.*

Comentario.-

Estar contenta, muy contenta son marcadores directos de gozo, sin embargo, su valor comunicativo se entiende sólo a partir de todo el texto: el señor Samuel *la mimaba*, pero la tenía encerrada y ella aspiraba a la libertad y precisamente a partir de estas circunstancias comprendemos que para ella fue un gozo que *los pájaros y flores la saludaban*. Desde esta óptica el verbo *mimar*, deja de ser marcador textual de gozo para la cabra, su significado se neutraliza hasta cierto grado, convirtiéndose en sinónimo textual de *cuidar, dar de comer*, lo que corresponde a la intención del autor. En cambio, se acentúa el valor contextual del verbo *saludar*.

LA GALLINA PAULINA.-

se (encontró un) grano de trigo- (crecieron unas) *hermosas espigas-* (el molinero entregó a Paulina una bolsa) *llena de harina-*(la gallina) *muy contenta* (regresó a casa)- (del horno salía un olor) *exquisito- comeré este pan.* (con mis pollitos)- ¡*A comer!*

Comentario.-

Aparte de algunos marcadores que en su semántica contienen el sema de gozo y alegría: *hermosa, exquisito, contenta, llena...* los demás adquieren este valor sólo por la situación dada; para la gallina encontrar un *grano de trigo* era una suerte, una alegría, porque de allí salió nada menos que el pan, y el *comer* por supuesto que es un gozo, es la recompensa final. Los marcadores de cantidad apoyan la idea de gozo: *una bolsa llena*. Al igual que los de calidad: *hermosas espigas; un olor exquisito*.

Conclusiones sobre las cadenas temáticas de gozo de los cuentos españoles.-

1- La misma idea de gozo cambia en función del subtipo de cuento. En el subtipo "costumbrista" de *La Gallina Paulina* y *el grano de trigo*, el gozo equivale al trabajo bien hecho y el poder disfrutar de su resultado, lo que repercute en los marcadores: *encontrar un grano de trigo, crecer hermosas espigas, una bolsa llena de harina, regresar muy contenta, un olor exquisito, etc.*

2- En el otro subtipo, donde el peligro está encarnado en el lobo, los marcadores de gozo adquieren diferente valor comunicativo, en función de la intención del autor, de la situación comunicativa y la focalización, entrando incluso a veces en contradicción la idea universalmente reconocida de gozo (risa, oro, mimar, etc.), con el verdadero valor de estos marcadores en el texto y viceversa, adquiriendo algunos elementos el valor de gozo, aunque fuera del texto no lo tengan: *en menos que canta un gallo mudo, ya tenía la casa hecha, una señora casa, lo mejor de lo mejor, etc.* siendo estos últimos marcadores de gozo para los que buscan la seguridad; pero para los que tienen hambre serán: *habas riquísimas, patatas como sandías de grande*. Por último, para la cabra que está encerrada y busca la libertad: *los pájaros y las flores la saludaban*.

3- Cabe destacar que el mismo marcador de gozo adquiere a veces diferentes connotaciones en distintas circunstancias, cambiando hasta de signo, lo que confirma una

Capítulo III

vez más el papel dominante de la situación comunicativa respecto al significado lingüístico de los elementos del texto (Lvovskaya, 1996), y por otra parte, permite al autor conseguir un efecto emotivo-evaluativo. Así, ¡*Humm!* marca el gozo del corderillo que *pastaba tranquilamente* en un prado, despertando simpatías del autor y el lector, y el del lobo que se dispone a comerse al corderillo (connotación peyorativa).

4- Se aprecia una vez más la compenetración de diferentes parámetros textuales y sus marcadores. Los de gozo sirven también para caracterizar al personaje, completándose ambas cadenas. La avaricia del albañil se hace patente con el gozo que él mismo experimenta al ver el oro; la sensatez e inteligencia del cochinito chico se percibe con la alegría y el gozo que le produce el hecho de tener una casa buena, su refugio ante el peligro; sus hermanos mayores gozan (*risa, ja, ja, ja*), al engañar al pequeño, etc.

5- Al igual que otras cadenas temáticas, la de gozo contiene muchos marcadores directos e indirectos de la modalidad subjetiva /emotiva y objetiva/evaluativa, difícilmente separables que son parámetros textuales muy importantes para este género literario.

6- Al igual que en otras cadenas temáticas se aprecia la presencia de elementos coloquiales.

CADENAS TEMATICAS DEL PELIGRO

LOS TRES COCHINITOS.-

(los cerdos) *terminan en la tripa del amo*- (antes que el amo terminara de) *afilan sus cuchillos* - *guardarnos del lobo* - *guardarnos del lobo* - (pronto) *se haría de noche* - *el lobo* (lo encontraba) - (cuando) *llegó la noche* - *el lobo se acercó*- (eres) *el pícaro lobo*- (ahora) *verás*.- *Le pegó una culada* (a la casa)- *el lobo* (entró)- *se comió* (al cochino)- *el lobo se fue a casa del mediano*- (eres) *el pícaro lobo*- *pegó otra culada*(a la casa)- *le pegó otra más fuerte*- *el lobo* (entró)- *se comió* (al cochino mediano)- *el malvado lobo*- *no estaba todavía harto* (el malvado)- *el lobo se fue a la casa del cochinito chico* - (eres) *el pícaro lobo*- (ahora) *verás*- *pegó una culada*- *pegó otra* (y nada)- *el lobo* (se cansó)- *al lobo le dio mucha rabia*- (contestó) *el lobo*- *el lobo* (le cogió la delantera)- *el lobo estaba allí esperándolo*- *el lobo* (detrás)- *corre que te corre*- ¡*ya te tengo!* (dijo) *el lobo agarrándolo* (por allí)- *maldito puerco* (gritó) *el lobo*- *ya se han acabado las contemplaciones*- *se subió al tejado*- *se empezó a bajar* (por la chimenea).

Comentario.-

Capítulo III

El peligro en este cuento viene marcado de varias formas. Por una parte hay una implicación cultural de peligro vinculada al lobo, elemento que aparece muchas veces, lo que hace que la misma repetición sea otro marcador indirecto de peligro: *lobo* 18. También son marcadores de peligro: *noche* 2; *culada* 3.

Se encuentran asimismo, verbos que por su semántica o por el sentido textual situacional adquieren el valor de peligro o agresión: *aflar un cuchillo*; *pegar una culada* 5; *dar rabia*; *fue a la casa* 2; *se comió* 2; *acercarse*; *agarrar y tener* (sentido de agarrar) 2; *correr* 2.

Es de resaltar que el tema de peligro aparece en este cuento ya desde la secuencia de "presentación", que como ya comentaremos más ampliamente es de un modelo distinto. El cuento comienza aludiendo a los conocimientos de los lectores, con el deseo de entablar un diálogo con ellos: "*Ya sabéis que los cerdos, más tarde o más temprano, terminan en la tripa del amo.*"

Son elementos de la secuencia de explicación (explica el porqué se escaparon los cochinitos) insertada en la "presentación", siendo al mismo tiempo marcadores evidentes de peligro.

En el marco del peligro que entra en la aventura, adquiere especial importancia la focalización que determina el carácter de los marcadores. Desde la focalización de los cochinitos son: *guardarse del lobo*; *hacerse de noche*; (de nada le serviría ser tan rico) *si el lobo lo encontraba en medio del campo*, etc. Desde la focalización del autor de la historia: *el lobo se acercó* (a la casa); *el lobo se fue a casa de...*

El peligro se hace realidad a través de las agresiones del lobo. Junto con ello, cambian los marcadores, todo lo que hace y dice el lobo está marcado de violencia, su lenguaje se vuelve agresivo: *ahora verás*; *pegó una culada*; *pegó otra y nada*, y *otra y otra...* (acentuándose la violencia), *hasta que lo dejó por imposible, pues ya se había desollado el trasero*.

Este cambio del registro del lenguaje en función de los personajes constituye ya de por sí un marcador de carácter situacional. Si los cochinitos llaman al lobo, incluso en

momentos de peligro: *pícaro lobo*, éste les llama: *maldito puerco*. El mismo autor resalta el peligro y a la vez su actitud hacia el agresor: *no estaba todavía harto el lobo...*

Cabe destacar también que casi todos los marcadores de la cadena temática "peligro" no son neutros en su semántica. Sólo unos cuantos (*ir a la casa, comer, subir,...*) serían neutros fuera del texto. Los demás contienen connotaciones peyorativas incluso fuera de la situación. El marcador *corre que te corre* tiene en este cuento una doble implicación: la del miedo del perseguido y la del grado de peligro. Fuera del texto podría tener otras implicaciones.

EL LOBO Y LOS CABRITILLOS.-

el zorro merodeaba (por los alrededores y) *lo había oído todo-* *el zorro llamó a la puerta-* *se precipitó* (en la cabaña)- (los pobrecitos al verlo) *se pusieron a temblar de miedo-* *el lobo-* (sólo tienes que hacer lo mismo y podrás) *comer hasta hartarse-* *el lobo corrió* (impaciente hasta la cabaña))- *quería comerse* (a los cabritillos)- (con su voz) *grave-* (los cabritillos se despertaron) *sobresaltados-* *¡el lobo!-* *¡eres el lobo!-* *el lobo irritado-* *el lobo-* (una voz) *muy gruesa-* *el lobo abrió una boca como un armario de grande-* *el lobo-* *el lobo-* *rápidamente se dirigió a la cabaña-* *¡eres el lobo!-* *cada vez más furioso-* *el lobo-* *el lobo sacó la lengua como una suela de zapato-* (pequeños) *monstruillos-* *no descansaré* (hasta) *comeros-* *desgraciadamente ¡era el lobo!-* *comeré* (primero)- *cómete-* *cómete* (primero)- *el lobo* (fue rápido)- *lo cogió-* *¡hop! se lo zampó-* *el lobo lo atrapó-* *¡hop! se lo comió-* *el lobo* (salió tan satisfecho)- (pensando) *lo peor-* (la casa estaba) *vacía-* (sus hijos) *habían desaparecido-* *¡el lobo ha devorado a mis cabritillos!.*

Comentario.-

Ya hemos indicado que al tener el *lobo* y el *zorro* unas connotaciones de peligro en el contexto cultural y universal, por lo menos en lo que a los cuentos infantiles se refiere, son marcadores típicos y más cuando aparecen muchas veces. También lo son las denominaciones metonímicas como *una boca como un armario de grande*; *la lengua como una suela de zapato*; *voz grave/gruesa*, que siempre conllevan miedo y peligro. Hay también ciertos verbos de semántica de agresión o de miedo: *temblar de miedo*, *devorar*; o ciertos adjetivos: *sobresaltados*, *irritado*, *furioso*, *casa vacía*, *desaparecidos*. El número de marcadores que adquieren esta semántica a partir del contexto situacional, y la

Capítulo III

focalización, es mucho menor que en otras cadenas: *merodear, oír, comer, precipitarse, dirigirse a, zamparse, coger*.

Apreciamos también como marcador de peligro las repeticiones tanto del sustantivo *lobo*, como de los verbos: *comer* (8 veces), apareciendo este último siempre con el pronombre de dativo de interés o con otros marcadores.

El juego de la focalización ayuda al autor a expresar dentro de la secuencia de "peligro" el programa emotivo-evaluativo del texto a través de las palabras que combinan con los marcadores: *comer hasta hartarse; los pobrecitos al verlo se pusieron a temblar de miedo; el lobo corrió impaciente hacia la cabaña; quería comerse a los cabritillos; cada vez más furioso; desgraciadamente ¡era el lobo!*, etc.

Cabe destacar otra circunstancia en los cuentos de animales, y es que el miedo de los personajes, de las víctimas es un marcador indirecto de peligro, es la relación metonímica de causa-efecto, procedimiento que está directamente vinculado con la focalización. El *miedo* es el efecto que produce el *peligro*. En este cuento incluso aparecen marcadores de peligro *a posteriori*, desde la focalización de la madre: *pensando lo peor; la casa estaba vacía; sus hijos habían desaparecido; el lobo ha devorado a mis cabritillos*.

Otro marcador indirecto de agresión / peligro es la interjección ¡hop!, onomatopeya que apoya el acto de tragar, de comérselo de un bocado.

Al igual que en el cuento anterior, apreciamos el cambio del registro del lenguaje, la manera de hablar de los personajes en función de sus características y de la focalización. La descripción del comportamiento del lobo se caracteriza no sólo por el lenguaje coloquial sino también algo grosero (culada, trasero). Habrá que destacar que en este cuento encontramos el sufijo diminutivo como marcador de peligro: "¡Ay, pequeños *monstrillos*, como sufro por vuestra culpa!", caso que ya hemos comentado antes y que demuestra la primacía de la situación comunicativa sobre el significado lingüístico.

EL LOBO Y EL CORDERILLO.-

(unos) *terribles* (ojos) *la acechaban* - *una figura negra con una enorme boca* (llena de) *afilados dientes*- *se abalanzó sobre él*- (vio) *al lobo*- *se echó a temblar*- (preguntó) *el lobo*

Capítulo III

con su potente vozarrón- balbució (el corderillo)- gritó enfurecido el lobo - lo siento (dijo el corderito lleno) de miedo-(tú no irás a ningún sitio) aulló el lobo- tengo un hambre feroz- servirás para calmar mi apetito- (el pobre corderillo comprendió que) de nada serviría intentar huir - poderoso lobo(se atrevió a decir)- nada puedo contra tí- me resigno a servirte de cena- (relamiéndose) el lobo- (vamos de prisa dijo) el lobo- se me hace la boca agua- (condujo) al lobo- Hummm! (exclamó) el lobo- el lobo (se metió en el agua)- (el corderillo se paró) tembloroso.

Comentario.-

El principal marcador de peligro en casi todos los cuentos es una implicación cultural que contiene la palabra *el lobo*. Como ya hemos comentado, se le puede considerar como marcador de peligro universal porque muchas veces aparece en los cuentos infantiles de animales como agresor. Además, aparece 10 veces en este cuento, lo que hace que el mismo factor de repetición sea otro marcador de peligro.

Esta cadena temática se peligro se constituye en torno al marcador principal mediante denominaciones metonímicas que, como hemos podido apreciar, se convierten en una especie de clichés de agresión: *una figura negra; unos terribles ojos; una enorme boca llena de afilados dientes; potente vozarrón, etc.*

Otros marcadores de peligro empleados esta vez desde la focalización del autor o de la víctima son: *acechar, abalanzarse, aullar, etc.* cuya semántica ya conlleva el sema de agresión y peligro.

Otro grupo de marcadores son los del miedo que el lobo infunde a sus víctimas: *echarse a temblar; balbucear; lleno de miedo; atreverse a decir; nada puedo contra tí; me resigno a servirte de cena, etc.*

Por último, los marcadores que adquieren el valor comunicativo de peligro sólo en el texto, a partir de la intención del autor: *lo siento; el prado es mío; calmar el apetito; tener un hambre feroz; relamerse; hacerse la boca agua, etc.* Estos marcadores se apoyan aparte de en la situación, en el entorno lingüístico.

LA CABRA DEL SEÑOR SAMUEL.-

muy mala suerte- (todas las cabras) *se escapaban al monte-* se las comía el lobo- *quiero ir al monte-* (si vas al monte) *te va a comer el lobo-* *quiero ir al monte-* se escapó- *se fue al monte-* (llegó) *la noche-* el lobo gritaba- ¡Auuu!- ¡Auuu!- (Blanquita) *se asustó mucho-* (de repente vio unos ojos muy) *brillantes que la miraban-* el lobo- *se la quería comer-* (se echó a) *correr-* el lobo *la mató.*

Comentario.-

Al igual que en los demás cuentos, encontramos los marcadores culturales de peligro como: *lobo*, *llegó la noche*; *ojos brillantes*, como denotación metonímica del lobo, también textual.

Los demás marcadores tendrían una semántica neutra fuera del texto. Su valor comunicativo en el texto proviene por una parte de la explicación contenida en la primera secuencia "presentación", donde se explica que el señor Samuel tenía mala suerte porque *todas las cabras se le escapaban al monte y se las comía el lobo* y, por otra parte, de la asociación con el lobo y su comportamiento: *el lobo gritaba ¡Auuu!; el lobo quería comérselo*. Ya en el postexto, *ir al monte*, *escaparse*, son expresiones de por sí neutras, que se convierten en los marcadores textuales de peligro, gracias al marcador de peligro implícito desde la presentación.

Por último, hay que mencionar dos factores que hemos percibido también en los otros cuentos: por un lado, son las repeticiones: *lobo* (4 veces); *¡Auuu!* (2 veces); *comerse* (2 veces, dativo de interés), y por otro lado, la secuencia final de castigo al desobediente que aparece junto con la de peligro, marcada por: *el lobo la mató*.

LA GALLINA PAULINA.-

Siendo un cuento costumbrista no contiene la secuencia de peligro, pero sí la de castigo, expresada esta vez en forma negativa. La Gallina Paulina les impone el castigo: no comerán porque no han trabajado.

(tú) *no* (me acompañarás)- (tú) *tampoco* (comerás).

Comentario.-

El marcador principal de castigo es la negación repetida: *no, tampoco*. La forma del futuro tiene prácticamente el valor de imperativo prohibitivo. El castigo encuentra su explicación en el pretexto (la negativa de ayudar a la protagonista en su trabajo).

Conclusiones sobre la cadena temática de peligro.-

1- La cadena temática de peligro se caracteriza por la prevalencia de marcadores que contienen semas de peligro/ agresión en su significado lingüístico, junto con el marcador principal que es *el lobo*. Juntos forman un campo semántico de peligro bastante convencional en los cuentos de animales españoles.

2- El carácter convencional de estos marcadores directos permite además deducir que existen ciertos clichés de peligro propios de este género de cuentos, formados a menudo por denominaciones metonímicas: *una boca como un armario de grande; una enorme boca llena de afilados dientes; unos terribles ojos; una figura negra*, etc.

3- También es convencional el empleo de ciertos verbos y adjetivos que caracterizan el comportamiento del agresor y que contienen en su semántica el sema de peligro/agresión: *atrapar; zamparse; acechar; abalanzarse; aullar; correr impaciente; el lobo irritado; cada vez más furioso; gritar enfurecido*, etc.

4- Los pocos casos de empleo del léxico neutro lingüísticamente se compensan por el entorno textual, cambio de focalización que corresponde a la intención del autor, atribuyendo a estos marcadores el valor comunicativo de peligro o agresión.

5- El empleo en determinadas situaciones del dativo de interés con verbos de semántica neutra, les atribuye el grado de acción agresiva: *comerse; quedarse; irse(a casa)*, etc. El mismo papel desempeñan ciertas interjecciones como: *¡Hop!* (al comerse a la víctima), *¡Hummm!* (al presentir el banquete) y *¡Auuu!* (el aullido del lobo) y ciertas expresiones que se asocian ya en este tipo de cuentos con el agresor: *hacerse la boca agua; calmar el hambre, el apetito*, etc.

Capítulo III

6- El cambio de registro del lenguaje empleado desde las diferentes focalizaciones también sirve de marcador indirecto de peligro/agresión. Si desde la focalización de las víctimas el peligro se aprecia en ciertas situaciones como potencial, expresado en un registro más o menos coloquial o neutro: *guardarnos del lobo; hacerse de noche; de nada me serviría ser rico si el lobo me encuentra*, etc., desde la focalización del autor, al describir las agresiones del lobo, se emplea un lenguaje de violencia y de agresión: *pegar una culada; desollarse el trasero*, etc.

7- Otro tipo de marcadores indirectos de peligro son los que denotan el miedo que el agresor infunde a las víctimas. Es un recurso metonímico textual que marca la causa a través del efecto: *echarse a temblar; balbucear; lo siento, dijo...temblando de miedo; se paró tembloroso*, etc.

8- En la cadena temática de peligro se aprecia una vez más una fuerte compenetración de marcadores de otros parámetros textuales (cadena temática de personajes; advertencia o explicación; programa emotivo-evaluativo, etc). En lo que se refiere a este último parámetro, o sea, a la modalidad subjetiva y objetiva, se aprecia en el juego de la focalización, en el cambio del lenguaje de los personajes.

9- Esa compenetración de los marcadores de diferentes parámetros textuales se aprecia por el hecho que el peligro a veces aparece marcado implícita o explícitamente, no sólo en la secuencia de "peligro", sino en el pretexto o incluso en el posttexto, lo que permite al autor atribuirle este valor de agresión o peligro a los elementos textuales privados de semántica respectiva. Así en *La cabra del señor Samuel*, *ir al monte* implica peligro porque ya en el pretexto, en la "presentación" se comunicaba que: *todas las cabras se escapaban al monte y se las comía el lobo*. Sin embargo en el posttexto de *El lobo y los cabritillos*, era la madre la que señalaba la agresión: *pensar lo peor; sus hijos habían desaparecido; Oh! es horrible!, ¡el lobo ha devorado a mis cabritillos!*

10- Es de destacar que en los cuentos de animales del subtipo "costumbrista", la secuencia de peligro no existe, siendo sustituida por las de explicación y castigo.

CADENAS TEMATICAS DE SALVACION

LOS TRES COCHINITOS.-

(péro el marranito lo que hizo fue llegar) *una hora antes- y volverse a su casa-* (hizo lo mismo) *llegó una hora antes- y se volvió a su casa- echó a correr* (el guarrete)- *corre que te corre-* (al cochinito) *le dio tiempo de llegar a su casa y cerrar la puerta-¿es que no has visto nunca la raíz de un rábano?- soltó el rabo-* (el cochinito) *quedó libre-* (el cochinito) *tenía puesto una caldero de agua caliente-* (allí dentro) *cayó* (el lobo y) *se achicharró.*

Comentario.-

En este cuento la cadena temática de salvación tiene marcadas varias etapas, una es la salvación definitiva que se funde con el castigo al agresor y que es la única que tiene el marcador explícito (*cayó el lobo y se achicharró*). Las etapas anteriores de salvación contienen explícito el procedimiento que usó el cochinito para salvarse (*llegar una hora antes*), y los del efecto que tuvo esto (*se volvió a su casa*). En realidad son marcadores indirectos e implícitos de salvación puesto que la intención del autor consiste en resaltar que el cochinito es más inteligente que el lobo.

La tercera vez el cochinito se salvó porque corrió rápido (*echó a correr, corre que te corre*). Los marcadores de salvación son más explícitos en este caso debido a la presencia de la segunda parte (*le dio tiempo de llegar a su casa y cerrar la puerta*), que equivale en los marcadores anteriores a: *se volvió a su casa*, o sea, la salvación se hace patente gracias al resultado del comportamiento del cochinito, que implica otra vez que el cochinito consiguió engañar al lobo. Es así como se recoge en la salvación la línea principal del argumento. Fuera de esta situación, los recursos lingüísticos utilizados como marcadores de salvación no tendrían este valor comunicativo.

EL LOBO Y LOS CABRITILLOS.-

(la cabra) *embistió con sus cuernos la barriga del lobo profiriéndole un profundo corte- asomó la cabecita* (uno de los hijos)-(mamá cabra) *lo ayudó a salir-*(ambos) *ayudaron a salir al segundo cabritillo- volved* (rápidamente) *a casa* (hijos míos)- *tenemos que castigar al lobo- vamos a meterle piedras en la barriga- nunca más se supo de él- vivieron muy felices en su cabaña.*

Comentario.-

Al igual que en el cuento anterior la salvación definitiva no se puede deslindar del castigo del agresor, sin el cual los cabritillos y su madre no podrían vivir felices en su cabaña. La primera etapa de la salvación está marcada por las acciones de la cabra madre. Todos los verbos tienen de por sí la semántica de castigo al agresor, sin el cual es imposible salvar a las víctimas: *embestir con los cuernos la barriga del lobo* y *proferirle un profundo corte...* Si no se tratara de la salvación de sus hijos, el valor comunicativo sería otro, pero debido a la focalización del autor, estos verbos de semántica de agresividad, se neutralizan y actúan como marcadores de castigo merecido y a la vez de salvación, sentido que el autor refuerza con los marcadores del programa emotivo-evaluativo de la reacción de la madre en el pretexto: *¡Oh, es horrible! ¡El lobo ha devorado a mis cabritillos!*. La tonalidad del texto cambia de inmediato, en cuanto empieza a hablar de los cabritillos. Van neutralizándose los semas de castigo y actualizándose los de salvación:

...asomó la cabecita de uno de sus hijos- mamá cabra lo ayudó a salir- ambos ayudaron a salir al segundo cabritillo- dijo a los pequeños- "volved rápidamente a casa, hijos míos."

El contraste con los marcadores de castigo del lobo (para salvar a los cabritillos) es enorme, lo que demuestra lo unidos que aparecen los marcadores de salvación y castigo con el programa emotivo-evaluativo del texto.

Es interesante resaltar que el castigo y la salvación definitiva forman un todo; sin embargo, podemos apreciar el cambio de tonalidad que separa estas dos ideas: *el lobo cayó* (al agua), *la corriente lo arrastró* y *nunca más se supo de él* (cambio de tonalidad). Se aprecia la tonalidad positiva siempre que el autor trata de la salvación y la negativa cuando habla del castigo. En todo caso, el final (salvación definitiva), es optimista: *vivieron muy felices en su cabaña del bosque.*

EL LOBO Y EL CORDERILLO.-

me gustaría que acabaras tu banquete con un delicioso postre- yo mismo te llevaré hasta donde está- el corderillo condujo al lobo hasta la orilla del río- (sin pensárselo dos veces) el lobo se metió en el agua- (como casi no sabía nadar) lo arrastró río abajo- (el corderillo) echó a correr y desapareció -(cuando) se sintió a salvo (miró al cielo)- (allí estaba la Luna) su salvadora.

Comentario.-

Podemos apreciar varios tipos de marcadores de la salvación. Unos son indirectos e implícitos, al igual que ocurre en *Los tres cochinitos*, implicando la alusión a la inteligencia del cochinito y del corderillo en este cuento, que logran engañar al lobo. Este valor comunicativo se deduce del contexto (el resultado feliz del engaño).

El agua, al igual que en todos los cuentos analizados, es siempre la perdición del agresor, su castigo, lo que permite deducir que se convierte en una especie de cliché de castigo al lobo en este tipo de textos españoles.

Los marcadores de castigo son también de salvación. El tema de la salvación definitiva se desprende de la muerte del agresor. Otra vez apreciamos el cambio de tonalidad, desde la focalización del autor, en cuanto se trata de la víctima que logró salvarse: *se sintió a salvo; (miró al cielo) y allí estaba la Luna, su salvadora* (tonalidad optimista e incluso bucólica).

LA CABRA DEL SEÑOR MANUEL.-

Aunque también este cuento contiene el sema de peligro, su característica principal es otra. Es un texto, como ya comentamos anteriormente, moralizante, por lo tanto no le corresponde tener salvación, sino castigo y un final de moraleja. La cabra, en realidad, hizo el intento de salvarse: *echó a correr*, pero no lo logró: *el lobo la mató*. La moraleja aparece en vez de la salvación y desempeña el papel de "castigo", para los que no hacen caso a los buenos consejos: *Si Blanquita no hubiera hecho eso, aún estaría viva*. Así que podemos deducir que el subtipo de cuento se impone en su estructura y en la presencia/ausencia de ciertas secuencias, así como el carácter de los marcadores.

LA GALLINA PAULINA.-

Siendo un cuento costumbrista no puede tener la secuencia de salvación/castigo, tal como la tienen los cuentos que denominamos "de peligro", personificado en un agresor. En vez de secuencia de salvación aparece la de "gozo" como recompensa a los que han trabajado bien. Y la secuencia de "castigo" consiste en negarles el gozo a los que no han trabajado por pereza y falta de solidaridad.

Esta idea se resume en una frase que puede ser vista como moraleja: *Sola hice todos los trabajitos y sola comeré con mis pollitos.*

Este marcador de castigo se apoya en el pretexto, la explicación de por qué se les niega el gozo a los vecinos perezosos.

Conclusiones sobre la cadena temática de salvación.-

1- Los marcadores de la cadena de salvación son de dos tipos: los implícitos o marcadores indirectos, cuando la salvación del personaje se funde con el castigo al agresor (*el lobo se achicharró; se cayó al agua y nunca más se supo de él*, etc.), que incluso a veces aparecen en el pretexto dentro de otra secuencia, (*llegó una hora antes*), y los explícitos, que marcan por una parte, la inteligencia de los "buenos" que les permitió salvarse y, por otra, el final feliz (*le dio tiempo de llegar a su casa; vivieron muy felices*, etc.).

2- Como consecuencia de la amplia presencia de los marcadores indirectos, la mayoría de las veces no se pueden separar el castigo y la salvación.

3- Casi siempre en los marcadores explícitos está presente el sema de castigo o salvación (*embistió con sus cuernos la barriga; se sintió a salvo; la luna, su salvadora; vivieron felices en su cabaña*, etc.)

4- Se advierte un cambio de tonalidad en función del predominio de la salvación o del castigo; debido a la focalización, a veces el léxico que de por sí tiene la semántica de agresividad, la neutraliza, como ocurre cuando se trata de acciones emprendidas para salvar a los buenos. El autor refuerza así el programa emotivo-evaluativo (*embestir con*

Capítulo III

los cuernos y proferirle un profundo corte; el lobo se achicharró, etc.). Hay dos tonos muy diferenciados, el positivo hacia las víctimas y el negativo hacia el agresor. 5

A veces encontramos cuentos, en los que no hay salvación, sino castigo porque los personajes han desobedecido la prohibición del principio (*Si Blancquita no hubiera hecho eso, aún estaría viva*). Son los cuentos moralizantes y no muy frecuentes, porque sabemos que normalmente los cuentos infantiles terminan bien.

6- El *agua* aparece como un cliché de perdición del agresor/lobo.

7- La salvación definitiva viene siempre ligada a la muerte del agresor (*se ahogó; se achicharró; como no sabía nadar la corriente lo arrastró*, etc.).

3.2.2. ANALISIS DE LA CADENA LOGICA.

El análisis de los marcadores del desarrollo lógico de los cuentos de animales demuestra sus peculiaridades y su carácter específico en comparación con otros géneros de textos (periodísticos, científicos, administrativos, etc.) a los que nos hemos referido en la exposición de los postulados teóricos sobre las categorías textuales.

Al igual que en cualquier texto literario los marcadores implícitos del desarrollo lógico del texto prevalecen sobre los explícitos. El desarrollo "vertical" del tema principal del cuento se garantiza por el orden de presentación de las secuencias/ episodios, cada uno de los cuales tiene sus marcadores (recursos lingüísticos) convencionales. El carácter de las relaciones lógicas entre diferentes secuencias ya se determina, de esta manera, por su orden y además por su interrelación. Así la presencia de la secuencia "peligro" presupone que la siguiente secuencia es la "salvación"; la "agresión", supone el "castigo". En los cuentos costumbristas, que no contienen peligro, no puede haber salvación, pero sí que hay "castigo". Eso hace suponer que el desarrollo lógico del cuento se garantiza tanto a partir de las relaciones lógicas (causa/efecto; similitud/oposición, etc.), como a partir de conocimientos culturales que unas veces tienen un carácter universal (el lobo y el zorro en la mayoría de las culturas se asocia con el peligro, especialmente en los cuentos

Capítulo III

infantiles), y otras veces tienen el carácter estrictamente cultural (la vaca sagrada en la India; el frío o el invierno que en los países nórdicos se asocia con el peligro).

Así que los marcadores más fuertes de la cadena lógica de nuestro género de textos son el orden de presentación de las secuencias y las peculiaridades del léxico que constituye la cadena temática de cada episodio. Encontramos muy pocos marcadores explícitos en la cadena lógica, pero nos gustaría volver a resaltar como marcador indirecto el cambio brusco de la tonalidad del texto y de la focalización con sus implicaciones emotivo-evaluativas en consonancia con el cambio del subtema-secuencia que ya de por sí sirve para marcar el desarrollo lógico del cuento.

Al mismo tiempo cabe resaltar otra característica de especial interés que contribuye a garantizar el desarrollo lógico de los cuentos. Son los marcadores temporales y locales que se expresan siempre explícitamente mediante el empleo del léxico que por su semántica apoya el desarrollo lógico de la narración y la descripción, dos técnicas muy empleadas en los cuentos. La presencia de los marcadores temporales y locales se aprecia prácticamente en cada párrafo del texto, garantizando la lógica de su desarrollo en el espacio-tiempo. Los marcadores temporales y locales se complementan atribuyéndole al texto el dinamismo lógico, empezando por el marcador del inicio "Erase *una vez*" y terminando por *nunca más/siempre*, etc. del final.

Veamos como se confirma esta idea de vinculación entre el desarrollo lógico del texto y los marcadores temporales y locales en los cuentos de nuestro interés, destacando los marcadores de espacio y tiempo:

Los tres cochinitos

mucho antes (de que el amo terminara de afilar sus cuchillos) *se echaron al camino*- (voy a meterme) *dentro- cuando estaba dentro- hasta que* (encontraron un montón de tablas)- *entonces* (dijo)- *en nada de tiempo*(levantaron la casa)- (voy a meterme) *dentro- cuando ya estaba dentro- seguir* (su camino)- *ya era mucho lo que había andado aquel día- entonces*(se puso a hojar) *en la tierra- entonces*(cayó en la cuenta de que) *pronto se haría de noche*- (si el lobo lo encontraba) *en medio del campo*- (llegó a un pueblo que había) *por allí cerca- si antes de que llegue la noche*(me construye una casa)- (al albañil se le estiraron las orejas) *cuando oyó* (el tintineo del oro)- *cuando vió*(relucir...monedas)- *en*

menos que canta un gallo mudo (ya tenía la casa hecha)- llegó la noche- (el lobo) se acercó a la casa (del cochinito mayor)- (se vino abajo) en un segundo- luego (fue) a la casa del mediano- (pegó otra cualda) a la casa- (se fue) a la casa del cochinito chico- hasta que lo dejó (por imposible)- entonces (dijo)- (estoy tan solo) en estos montes- (te convido) mañana (a comer)- donde (hay un patatal)- donde(está eso) y a qué hora (quedamos)- al lado del río y a las seis- allí (estaré)- (llegar) una hora antes, a las cinco- (volverse) a su casa- (me he llenado) hasta mañana- mañana (te convido)- de un hermoso habar- dónde está...y a qué hora (quedamos)- junto al molino y a las cinco- (llegó) una hora antes, a las cuatro- (volvió) a su casa- (yo tengo) hasta mañana- mañana (te convido) a un rabanal- dónde está...a qué hora (quedamos)- en la huerta del Chato y a las cuatro- (pero) esta vez (se levantó) dos horas antes- cuando el cochinito llegó- ya (eataba) allí- (el lobo) detrás- (llegar) a su casa- (se le quedó el rabo) fuera- (agarrándolo) por allí- (no has visto) nunca- (el lobo) de pronto (se lo creyó)- ya (se han acabado las contemplaciones)- (se subió) al tejado- (se empezó a bajar) por la chimenea- allí dentro (cayó el lobo)- desde entonces (dice el refrán).

El lobo y los cabritillos

(mezclándose) de vez en cuando- un día mientras paseaba...por el bosque (vio una cabaña)- al cabo de un tiempo (trajo al mundo...bebés)- hasta que fueron...mayores- un día (mamá cabra se levantó) muy temprano- (ir) a la ciudad- (permaneceréis) aquí en casa- (no salgáis) afuera- (vengo) de curarme la patita- dicho esto (salió) de la cabaña- (el zorro merodeaba) por los alrededores- en seguida (el zorro)- (se precipitó) en la cabaña- (se fue) directo a los quesos- de camino (tropezó con...el lobo)- (he ido) a casa de la cabra- (corrió) hasta la cabaña- al oír llamar (los cabritillos se despertaron)- (el lobo fue) al encuentro del zorro- acto seguido (el zorro introdujo su pata) hasta la campanilla- (como me duele) al hablar- ahora (tienes la voz más suave)- (el lobo se dirigió...) a la cabaña- al oír voces (se detuvieron)- (el lobo fue) al encuentro de su compadre- (ve) a ver al herrero- (el lobo) fue a la herrería- (pon tu lengua) sobre el yunque- (la colocó) donde el herrero le había indicado- (golpeó) contra el yunque- (saltando) de un lado a otro del taller- luego (fue a introducir la lengua) en el río- al cabo de un rato de camino hacia la cabaña (pensaba)- (no descansaré) hasta (comeros)- cuando llegó a la cabaña (llamó)- (los cabritillos jugaban) por la casa- al oír la voz (se detuvieron)- (se precipitaron) hacia la puerta- (uno intentó refugiarse) debajo de la cama- (el otro intentó esconderse) debajo de la mesa- cuando concluyó el festín (el lobo salió) de la cabaña- (no llegó) muy lejos- (se tumbó) bajo un árbol- no tardó mucho (en quedarse dormido)- al cabo de unas horas (mamá cabra regresó) de la ciudad- (llevando) sobre la cabeza (una cesta)- de lejos (vio la puerta de su casa abierta)- (los fue a buscar) por el bosque-(embistió con sus cuernos) la barriga del lobo- por donde (asomó la cabecita)- luego (ambos ayudaron a salir)- cuando ya todo hubo pasado (dijo)- (volved) a casa- (meterle piedras) en la barriga- mientras mamá iba por hilo- (llenaron) a continuación (la barriga)- poco después (el lobo se despertaba)- (iba a beber) al río- al inclinarse (cayó) al agua- nunca más (se supo de él)- desde entonces (vivieron felices) en su pequeña cabaña del bosque.

Capítulo III

En este análisis de sólo dos cuentos se aprecia que los marcadores temporales y locales abundan muchísimo en los cuentos españoles, garantizando el desarrollo lógico y dinámico del texto. Podemos apreciar entre los elementos que combinan con estos marcadores muchos verbos de movimiento autónomo y no autónomo (*acercarse, alejarse, precipitarse, abalanzarse, correr, irse, venir, llegar, traer, llevar, etc.*), que adquieren connotaciones positivas o negativas con el cambio de la focalización y de la situación, compenetrándose de esta manera los marcadores de diferentes parámetros textuales. Se puede deducir que los marcadores temporales y locales son los portadores principales del dinamismo lógico del cuento, son los elementos que participan activamente en la estructuración del texto, constituyendo una de las características convencionales del género.

Sin embargo, hemos encontrado algunos otros marcadores de la cadena lógica del cuento:

1- Información principal.-

El marcador básico de la información principal, casi siempre coincide con el temporal:

- "Un día mamá cabra se levantó muy temprano y dijo a sus hijos..." (*El lobo y los cabritillos*).

- "Una tarde, Blanquita le dijo a su amo:..." (*La cabra del señor Samuel*).

- "De pronto, se encontró con un grano de trigo..." (*La Gallina y el grano de trigo*).

También encontramos casos menos típicos cuando el marcador de la información principal resulta estar insertado en diferentes secuencias:

- "Tan distraído estaba con su comida que no se dio cuenta..." (*El lobo y el corderillo*). El marcador señalado está insertado en la secuencia de "explicación".

En el caso de *Los tres cochinitos* el marcador de la información principal coincide con el de la fuente de información

- "Andando, andando, se encontraron con un pajar. Y dijo el mayor: Si queréis nos hacemos una casa para guardarnos del lobo."

Son las primeras palabras que pronuncia el verdadero protagonista de la historia y su función comunicativa es doble: contienen una advertencia implícita del peligro y también la información que luego formará el eje principal de toda la historia (construir una casa segura). En todo caso, los dos últimos marcadores son meramente situacionales, mientras que los temporales siguen siendo primordiales.

2- Información adicional.-

La mayoría de las veces tiene en los cuentos la función explicativa y su marcador es o sea:

- ¡Pues una bolsa de doblones de oro, o sea, unas monedas así de gordas y más brillantes que un sol!

Dentro de la información adicional, cabe destacar aquella que hace relación al pretexto y al posttexto, explicando una vez más lo que el lector ya sabe del pretexto o haciendo una referencia a lo que sabrá del posttexto:

"Ya sé lo que ha sucedido, dijo el zorro, tienes una voz muy gruesa".

En otras ocasiones se remite al posttexto:

- "Escucha, dijo el zorro, vamos a emplear otro recurso. Ve a ver al herrero y dile que te aplaste la lengua de un martillazo."

Encontramos la información adicional siempre que no se aporte nada nuevo ni muy relevante, pero sirve para ayudar a comprender el desarrollo de los acontecimientos. La mayoría de las veces estos casos no están marcadas explícitamente:

- "Estoy aburrida, me das bien de comer, pero..."

- "Tengo un hambre feroz y, aunque no eres gran cosa, servirás para calmar mi apetito."

Al decir que algún fragmento del texto no aporta información nueva, queremos resaltar que la información contenida en este fragmento ya se contenía en forma explícita (...la amarró a una cuerda muy larga, muy larga para que comiese mucho...- La cabra

Capítulo III

del señor Samuel), implícita (el desprecio del lobo hacia el corderillo se percibe en todo el pretexto- *El lobo y el corderillo*). Sin embargo, aun siendo adicional, esta información tiene su función emotiva-evaluativa así como la tienen numerosas repeticiones que se dan en el cuento español y en este sentido no puede considerarse adicional.

Hay que destacar un caso muy interesante de información adicional que contiene la secuencia "presentación" en *Los tres cochinitos*:

- "*Ya sabéis* que los cerdos, más tarde o más temprano, terminan en la tripa del amo. Lo que no se sabe es cómo llegaron a enterarse de esto los más interesados, es decir, los tres cochinitos de nuestra historia. *Por cierto que ésta que vais a oír es la verdad de lo que pasó, y no otras que cuentan por ahí.*"

Aparte de ser un modelo poco tradicional de presentación, contiene marcadores explícitos de la información adicional: *ya sabéis; por cierto*. Es una especie de "texto en el texto", de cierta desviación del tema que, sin embargo, cumple con su función comunicativa de presentación de los personajes principales y más aun, está fuertemente marcada en el sentido emotivo-evaluativo. La fórmula inicial: *Ya sabéis que...* no sólo indica que la información que sigue es conocida sino que constituye una invitación al "diálogo" entre el autor y el lector a la vez que la explicación del verdadero momento inicial de la historia, cuando los tres cochinitos:

- "*se echaron al camino a buscarse la vida.*"

3- Información que se resalta.-

Los marcadores convencionales de esta información que se aprecian en los cuentos españoles analizados, son los signos de exclamación y de interrogación:

- "Entonces se puso a hojar en la tierra a ver qué encontraba... **¡Y sabéis lo qué encontró? ¡Pues una bolsa de doblones de oro, o sea, unas monedas así de gordas y más brillantes que un sol!**

- "Impaciente, el lobo corrió hasta la cabaña, pero a él no le gustaba el queso... **¡Quería comerse a los cabritillos!**"

- "Pero... la voz era muy grave, nuestra madre tiene una voz más fina. Entonces, **será... ¡El lobo!**"

Capítulo III

-"**¡Tú no irás a ningún sitio!**"

-"Entonces dijo Paulina: **¡Pues yo sola lo sembraré!**"

-"**¡Pues yo sola lo llevaré!**"

-"**¡Y sola comeré con mis pollitos! ¡A comer!**"

Los tres últimos ejemplos, correspondientes a *La Gallina Paulina*, contienen aparte de la exclamación otro marcador que es el pronombre: *sola*, de valor enfático. Con estos ejemplos no queremos decir que en todas las ocasiones estos signos tengan esta función, ya hemos visto en otras ocasiones que expresan alegría, dolor, etc. En este mismo cuento sirven para expresar gozo: ¡Hummm...!, cuando se refiere a lo buena que está la hierba o el queso, u otra exclamación que marca el peligro:

-**"Llegó la noche y el lobo gritaba: ¡Auuu! ¡Auuu!"**

También existen otros elementos del texto que resaltan la información, como cualquiera que adquiera un valor enfático:

-**"No salgáis a fuera para nada ni abráis la puerta a nadie a menos que oigáis:**

Cabras, cabritas,
vuestra madre soy,
vengo de curarme la patita
y os traigo un rico requesón.

En este caso, los marcadores de la información que se resalta son: *para nada* y *a menos que oigáis*, destacan la importancia que tiene la prohibición y establece sus límites, respectivamente.

El mismo valor enfático adquiere el marcador: *nunca más*, que suele marcar el final feliz:

-**"La corriente lo arrastró y nunca más se supo de él."**

4- Información sobre la acción o hecho habitual.-

"Ya sabéis que los cerdos, **más tarde o más temprano**, terminan en la tripa del amo."

Los pocos marcadores que hemos encontrado son sinónimos de "como es habitual, lo habitual, lo que pasa casi siempre", apoyado en este caso por el "ya sabéis", o marcadores de tiempo que denotan una acción habitual:

"Una cabritilla, que tenía una pata rota, vivía en las montañas, mezclándose, de vez en cuando, con los rebaños..."

A veces esta información no está marcada de forma explícita, pero la acción habitual está presente en la descripción (marcador indirecto: el imperfecto descriptivo):

"El señor Samuel era un pastor que tenía muchas cabras. Pero con muy mala suerte porque todas se le escapaban al monte y se las comía el lobo."

En este caso lo habitual del imperfecto descriptivo se apoya en el pronombre **todas**.

- "La Gallina Paulina vivía en el corral. Escarbaba por aquí y por allá. La Gallina Paulina buscaba comida para sus pollitos."

La acción habitual la vemos desde la presentación, ya que describe las circunstancias habituales que caracterizan la vida de los personajes, antes de que ocurriera el acontecimiento principal.

5- Información análoga/contraria a la anterior.-

Las repeticiones tan propias de los cuentos suponen la presencia bastante marcada de este tipo de marcadores, aunque no son muy variados:

· Adjetivo/pronombre: **otro**:

- "Y pegó otra culada a la casa, que como era de tablas, resistió. Pero le pegó otra más fuerte, y ya se vino abajo también."

- "Como la casa era una señora casa, pegó otra y nada. Y otra, y nada, y otra y otra, hasta que lo dejó por imposible."

· Pronombre sustantivado: **lo mismo** apoyado por el giro adverbial:

- "Otra vez el cochinito hizo lo mismo. Llegó una hora antes, a las cuatro, ..."

- "Eso es todo. Tienes que hacer lo mismo y podrás comer"

· Adverbios **también, tampoco**:

Capítulo III

- "...el lobo fue al encuentro de su compadre el zorro y le dijo: **Tampoco** ha funcionado esta vez."

- "...yo diría que mamá tiene la voz mucho más suave. Si, a mí **también** me lo parece."

- El Pavo Cansado dijo: **Yo tampoco**, porque me cansaré."

- "¿Quién me ayuda a llevar estos granos al molino?"

- Yo no te acompañaré. - **Yo tampoco** porque me cansaré."

- "¿Quién viene a comer este pan de trigo?"

- ¡Yo que soy tu amigo! - **También** yo, que soy tu amigo."

- "No, Pato Torcuato, tú no me acompañarás. - **Tú tampoco**, Pavo Cansado, porque te cansarás."

· Giro adverbial de nuevo:

- "...el lobo rápidamente, se dirigió **de nuevo** a la cabaña"

· Conjunción adversativa: **pero**, apoyada a menudo en un marcador de semántica temporal: *esta vez*, o una construcción enfática.

- "**Pero esta vez** el lobo le cogió la delantera."

- "...**pero** con tan mala suerte que ..."

- "Impaciente, el lobo corrió a la cabaña, **pero a él no le gustaba el queso...**"

- "¿Crees que será nuestra madre? - Claro, ¿no has oído la consigna?"

- **Pero...** la voz era muy grave, nuestra madre tiene una voz más fina."

- "¡Yupi! ¿Nuestra madre ha vuelto! Se precipitaron hacia la puerta. Cada uno quería ser el primero en abrazarla. Abrieron la puerta...**pero** desgraciadamente ¡era el lobo!"

- "Uno intentó refugiarse debajo de la cama, **pero** el lobo fue más rápido[...]El otro corrió a esconderse debajo de la mesa, **pero** el lobo lo atrapó por la cola. [...] Cuando concluyó el festín, el lobo salió de la cabaña y se fue tan satisfecho... **pero**, no llegó muy lejos."

Capítulo III

- "¡Oh, es horrible! ¡El lobo ha devorado a mis cabritillos! Pero algo en su barriga se movía."

- "...como tenía mucha sed, iba a beber al río. Pero su barriga pesaba tanto, que al inclinarse, cayó al agua."

- "Vecina, te ayudo a comerlo; pero... a sembrarlo no te acompañaré."

· Giro adverbial no obstante:

- "Al herrero no le satisfizo demasiado ver entrar semejante cliente, no obstante lo saludó cortésmente"

Así, se aprecia un empleo marcado de: *pero, también, tampoco, otro, lo mismo.*

Sin embargo, los marcadores más fuertes y más frecuentes son los temporales y los locales, lo que confirma nuestra opinión de que son los verdaderos portadores de la lógica y del dinamismo del desarrollo del cuento. Los que resaltan la información o introducen la información principal ocupan, como regla general, la posición inicial:

- "*Entonces* cayó en la cuenta de que pronto se haría de noche y que *de nada* le serviría..." (combinan los dos marcadores).

- "*En menos que canta un gallo mudo*, ya tenía el cochinito su casa hecha a base de bien... *lo mejor de lo mejor.*"

Los marcadores de tiempo son a menudo clichés temporales que resaltan el carácter aspectivo de la acción o de la duración:

- "Y al momento, una figura negra con una enorme boca llena de afilados dientes se abalanzó sobre él".

- "Apenas se marchó el pastor, *Blanquita se escapó por la ventana abierta* y se marchó al bosque."

" De repente *vió unos ojos muy brillantes...*"

Fuera del texto, de la situación y de la focalización los marcadores de tiempo no tendrían ese valor de resaltar la información; sin embargo lo adquieren a partir de los factores señalados y, además siempre están apoyados por los marcadores de otros parámetros.

6- Fuente de información.-

Puede ser que los cuentos constituyan el género más marcado tradicionalmente en este sentido. Apreciamos una repetición de estos marcadores mucho mayor que en cualquier texto literario, exceptuando la obras teatrales y los guiones cinematográficos que no están destinados precisamente para la lectura. Creemos que, aparte de la tradición, esta circunstancia se debe al deseo del autor de "llenar" la imagen de cada personaje, como ya hemos señalado en el apartado dedicado a las cadenas temáticas, y de precisar la focalización. Además, en los cuentos abundan diálogos que se insertan en la narración y descripción del autor. La repetición del marcador "fuente de la información" ayuda a los niños a percibir lo implícito de la información a partir del marcador (*quién lo dice*). En todo caso, la repetición redundante de los marcadores de fuente de información es una característica tipológica convencional del cuento español.

Encontramos tres casos: el más numeroso es cuando la fuente es *explícita*; las veces que la fuente es el narrador y los marcadores son *implícitos*; por último, cuando la fuente de la información está en el pretexto:

Veamos los casos *explícitos*:

- "*Y dijo el mayor: Si queréis nos hacemos una casa...*"

- "*¿Y dónde está eso y a qué hora quedamos? - preguntó el cochinito.*"

- "*Un día mamá cabra se levantó muy temprano y dijo a sus hijos: Debo ir a la ciudad a curar mi patita...*"

- "*¿Has dicho bien la consigna? le preguntó el zorro.- Claro que sí, respondió el lobo.*"

- "*Ya sé lo que ha sucedido, dijo el zorro, tienes una voz muy gruesa.*"

- "*Escucha, dijo el zorro, vamos a emplear otro recurso. Ve a ver al herrero y dile que te aplaste la lengua de un martillazo.*"

- "*Espera un momento, mamá, dijo uno de ellos. ¡Tenemos que castigar al lobo! Sí, dijo el otro. ¿Vamos a meterle piedras en la barriga!*"

Capítulo III

-*"Tú no irás a ningún sitio!- aulló el lobo..."*

-*"¡Qué queso más enorme!" - exclamó el lobo..."*

-*"Entonces dijo Paulina: ¡Pues yo sola lo sembraré!"*

-*"El Pavo Cansado dijo: Yo tampoco, porque me cansaré."*

-*"Una tarde, Blanquita le dijo a su amo: Estoy aburrida..."*

-*"El señor Samuel muy apenado le respondió: ¿Quieres dejarme solito? Además, si vas al bosque te va a comer el lobo."*

-*"...gritaba el lobo: ¡Auuu!..."*

Casos en los que la fuente de información es el autor y su marcador es implícito:

-*"Entonces se puso a hozar en la tierra a ver lo que encontraba...¿Y sabéis lo que encontró? ¡Pues una bolsa..."*

-*"Erase una vez un corderillo blanco..."*

-*"Y al momento, una figura negra con una enorme boca..."*

-*"Blanquita se escapó por la ventana abierta."*

-*"De repente vió unos ojos muy brillantes."*

Por último cuando la fuente de información está en el pretexto:

-*(No, no te abro, que eres el pícaro lobo.*

Conque no ¿eh? Pues ahora verás [...])

"Entonces dijo: Oyeme marranito..."

- *(Erase una vez un corderillo blanco que pastaba tranquilamente en un prado una preciosa noche de primavera).*

"¡Hummm...!¿Qué hierba más tierna!- decía entusiasmado".

- *(El pobre corderillo comprendió que de nada serviría intentar huir. Así que decidió actuar con astucia.)*

"Poderoso lobo-se atrevió a decir-sé que nada puedo contra tí."

- *Yo no te acompañaré. - Yo tampoco, porque me cansaré."*

-*¡Yo, que soy tu amigo!. ¡También yo, que soy tu amigo!*

Capítulo III

Estos dos últimos ejemplos son interesantes ya que la única referencia que tenemos son las ilustraciones, denotando y afirmando una vez más su papel tan significativo.

Vemos que los marcadores explícitos combinan con los verbos de tipo: *decir*, *preguntar*, *responder*, *exclamar*, etc. lo que no impide que estos verbos adquieran la connotación peyorativa a partir de la situación y de la focalización. Otras veces son de semántica peyorativa (gritar, aullar).

Hay que destacar que la denominación de fuente de la información le da al cuento un ritmo especial y bien marcado.

Conclusiones de la cadena lógica.-

1- Se puede deducir que la cadena lógica de los cuentos de animales tiene muy pocos marcadores propios, lo que no quiere decir que en este tipo de textos no se marque de una manera específica el desarrollo lógico del argumento o falte algún tipo de información (principal, adicional, referencias al pre- o posttexto, información sobre acciones habituales, etc.).

2- La causa de la escasez de los marcadores de la cadena lógica y su carácter principalmente implícito radica en el orden fijo de las secuencias y las características convencionales y bastante marcadas de los recursos lingüísticos de cada una de las secuencias. El desarrollo lógico de los cuentos a nivel conceptual se garantiza tanto a partir de las relaciones lógicas (causa y efecto, similitud/oposición, etc.) como relaciones asociativas asentadas en los conocimientos culturales.

3- Entre los marcadores indirectos del desarrollo lógico del cuento español hay que destacar los emotivo-evaluativos que cambian en función de la secuencia, focalización y, muy especialmente, los marcadores temporales y locales que sirven de marcadores indirectos de la lógica del desarrollo del texto.

4- Siendo los marcadores temporales y locales la característica general de la narración y descripción, técnicas muy empleadas en los cuentos, asumen también el papel de marcadores del dinamismo del desarrollo del cuento, garantizando junto con la

Capítulo III

estructura tradicional de éste, su cementación lógica. Es raro el caso de un párrafo que no contenga marcadores temporales y/o locales explícitos.

5- El desarrollo y el dinamismo del cuento español también viene aportado por numerosos verbos de movimiento que también expresan la relación "espacio-tiempo" y verbos *declarandi*, que participan en las referencias a la fuente de información.

6- Entre los marcadores de la información principal otra vez destacan los de semántica temporal (*un día, una tarde, de pronto, etc.*). A veces los marcadores de la información principal son meramente situacionales, se convierten en tales, debido a las circunstancias de la situación.

7- Los marcadores de la información adicional son casi exclusivamente situacionales. El único estable es *o sea*, que se emplea para explicar un concepto probablemente desconocido para el lector (*doblones de oro, o sea, unas monedas así gordas*).

Este último caso es digno de especial atención a la luz de la problemática de nuestro trabajo y las soluciones potenciales de los casos de referencias culturales que el traductor quisiera preservar en el TM para ensanchar los horizontes del lector.

8- El análisis de los marcadores de la información adicional nos obligó a profundizar el mismo concepto de esta información en relación a los cuentos infantiles. Hemos destacado no sólo la información explicativa, sino los casos de desviación del tema principal (texto en el texto), que se aprecia en la presentación de *Los tres cochinitos* y tiene como función comunicativa el entablar un diálogo con el lector, explicando en parte a priori el desarrollo posterior del cuento.

En términos generales, hemos considerado como información adicional aquella que ya se conoce del pretexto, sin extender ese concepto a las repeticiones "estilísticas" que forman orgánicamente el "tejido" estilístico y conceptual de los cuentos.

9- Entre los marcadores de la información que se resalta, se aprecian los casos de oraciones exclamativas e interrogativas, muy típicas en esta función en los cuentos

Capítulo III

españoles. También encontramos un número bastante representativo de expresiones enfáticas (*para nada; a menos que; nunca más; el mismo*, etc.).

10- La mayoría de los marcadores de la información sobre los hechos habituales son implícitos; el marcador indirecto, al igual que en toda descripción, es el imperfecto.

11- Los marcadores de la información análoga/contraria a la anterior son bastante triviales y podrían darse en cualquier tipo de texto (*pero; otro; lo mismo; también; tampoco; no obstante; de nuevo*, etc.).

12- El mayor número de marcadores explícitos constituyen los de fuente de información. Resalta la densidad de su empleo, que tiene sus razones comunicativas, como ocurre a los verbos que la acompañan (*preguntar; responder; decir; exclamar; aullar; gritar*).

13- Algo que diferencia los cuentos de otros tipos de textos es que contienen otro tipo de marcadores, como por ejemplo, el tono de voz, "marcador auditivo" que puede indicar una información que se quiere resaltar o una opuesta a la anterior, el ritmo y cambio, con otro subtema, y la rima. Otra característica puede ser, lo que podríamos denominar el "marcador visual". Nos referimos a las ilustraciones, que pueden ayudar a desentrañar el desarrollo de los acontecimientos.

3.3. ANALISIS DE LAS CATEGORIAS DE CAMPO: MODALIDAD SUBJETIVA Y OBJETIVA

Recordemos que adoptamos la clasificación de las categorías textuales en tres tipos diferentes: lineales, de campo y estructurales. Tras haber estudiado las lineales (cadenas temáticas y lógica), centraremos nuestro estudio en las categorías de campo, llamadas así por su similitud con los campos semánticos-funcionales, que igual que aquellos, se forman de recursos lingüísticos de diferentes niveles.

El autor de cualquier texto nunca es imparcial, siempre expresa implícita o explícitamente su actitud hacia los hechos, fenómenos, personajes. Esta actitud hacia la

Capítulo III

historia de por sí, contada en el texto, y sus personajes, es en realidad el motivo principal para crear un texto literario, en general, y el cuento, en particular. Ya hemos podido apreciar que los marcadores de los diferentes parámetros y subtemas textuales están compenetrados por esta actitud, creando en su conjunto el campo de tonalidad de un texto dado. Se crea la impresión que el autor "moviliza" todos los recursos lingüísticos del texto precisamente para expresar su actitud ante los hechos y los personajes. Incluso los recursos cuyo significado lingüístico (enciclopédico) es neutro, adquieren en el texto cierto valor emotivo-evaluativo, unas veces con el signo positivo y otras con el negativo, sin hablar ya de aquellos recursos que conllevan en su significado una connotación determinada que es el fruto de valores espirituales que pueden ser universales, pero también pueden no coincidir en diferentes culturas (ejemplo que ya citamos del invierno y el frío que se asocian con el peligro de congelación, enfermedad; o las vacas que se consideran sagradas en la India; el lobo y la noche en los cuentos españoles, etc.).

Tratando de la pragmática del texto, podríamos distinguir condicionalmente entre los textos cuyos autores prefieren guiar al lector, ayudarle en lo posible a comprender el sentido subjetivo del texto, y aquellos autores que prefieren dejar al lector solo, para que "opine" sobre el sentido, el programa conceptual del autor. En realidad creemos que la diferencia en este sentido entre los distintos textos es más bien cuantitativa, puesto que en diferentes textos prevalece uno de los dos enfoques. Los cuentos entran en el primer grupo debido a la categoría del lector y al valor didáctico que tienen. Y aunque no hay textos en los que se realice sólo una de las opciones mencionadas, la tendencia pragmática que prevalece determina los recursos que el autor elige para expresar su programa emotivo-evaluativo (modalidad subjetiva y modalidad objetiva). Si el autor elige la primera opción, la de ayudar al máximo al lector, los recursos emotivo-evaluativos son principalmente explícitos; si elige la segunda opción, o sea, que deja solo al lector, los recursos son más implícitos.

En los cuentos, los recursos de la modalidad subjetiva (tonalidad) son la mayoría de las veces explícitos, aunque a veces inseparables de los de la modalidad objetiva

Capítulo III

(evaluación). La tonalidad se considera como una categoría textual de campo, porque para su expresión se utilizan los recursos lingüísticos de diferentes niveles de la lengua: léxico emotivo-expresivo, interjecciones, palabras neutras que adquieren la connotación emotiva a partir del programa conceptual del autor, la situación y la focalización, epítetos, fraseologismos de todo tipo, dichos, juego de palabras; también recursos gramaticales sintácticos y morfológicos, etc. Muchos recursos se toman prestados del estilo coloquial: sufijos, orden de palabras, puntuación, repetición, ritmo y rima, son sólo una lista incompleta de recursos que pueden expresar el valor "añadido" y subjetivo de diferentes elementos del texto.

La peculiaridad de la expresión de la tonalidad en los cuentos, que hemos podido apreciar en el análisis anterior de las categorías lineales, consiste en que el autor utiliza a la vez varios tipos de recursos. Como el cuento contiene varios subtemas y el autor expresa su actitud hacia cada uno de ellos y hacia cada uno de los personajes, la tonalidad del cuento siempre es "politonal". Sin embargo, por encima de esta "politonía", se impone la tonalidad general del cuento que es el producto de la interacción de la intención del autor y la experiencia emotiva del lector. Es indiscutible que la tonalidad general de los cuentos de animales, que clasificamos como "de peligro", es diferente de la tonalidad de los cuentos de animales que consideramos "costumbristas" (*La Gallina Paulina*), y los "moralizantes" (*La cabra del señor Samuel*).

La tonalidad general de los cuentos de peligro se concibe como *optimista* (final feliz), la de los cuentos costumbristas como *justa* y la de los cuentos moralizantes como *triste*.

Así que, la tonalidad del texto se forma no sólo a partir del léxico connotativamente marcado, sino a partir del mismo contenido y sentido del texto. Ayudan a comprender el sentido del texto los diferentes recursos expresivos, el dinamismo del desarrollo del mismo, metáforas metonímicas, el juego de focalización, desenlace, etc.

El concepto de campo textual de tonalidad es mucho más amplio que el de campo semántico de los recursos empleados, puesto que se apoya también en el empleo de

Capítulo III

recursos que fuera de un texto dado serían neutros. Los diferentes subcampos emotivos (el de cada uno de los personajes y secuencias) se cruzan, se compenetran y se extienden a todo el texto. Cada uno de los subcampos emotivos tiene el carácter dinámico, lo que le atribuye especial complejidad al contenido subjetivo-emotivo de todo el texto, que el lector integra en un todo a partir de la postura emotiva del autor siempre presente en el texto, así como a partir de su propia postura, sensibilidad, experiencia. El pequeño lector logra comprender la postura del autor a través de la actitud de éste hacia los personajes y los hechos.

Como ya hemos dicho en el capítulo anterior, se distinguen dos tipos de modalidad: la *subjetiva*, o sea, la *emotiva* que Z. Lvovskaya también denomina como "tonalidad del texto", y la *objetiva*, o sea, la *evaluativa* o racional que comprende la evaluación de los hechos y los personajes desde la dicotomía "bien/mal, bueno/malo". El grado de presencia y la posibilidad de separar estos dos tipos de modalidad, varía de un tipo de texto a otro, como ya hemos podido ver en el análisis anterior. Hasta el momento han aparecido. Sin embargo, esa hipótesis debe ser confirmada o rechazada mediante un estudio aparte de ambas modalidades.

Modalidad subjetiva

Una categoría de campo, a diferencia de las categorías lineales (cadenas temáticas y lógica), tiene su núcleo y su periferia, es decir, recursos más empleados, o menos, en un tipo de textos dado.

Como demostró el análisis de las categorías lineales de los cuentos españoles, el núcleo de la modalidad subjetiva (tonalidad) del texto, está constituido por los sufijos **diminutivos** que se añaden a los nombres genéricos, en la mayoría de los casos, utilizados como nombres propios de los personajes "buenos". Encontramos esta expresión del valor emotivo (actitud del autor hacia los personajes que gozan de su simpatía) en todos los cuentos analizados apreciando además un alto grado de su repetición: *cochinito, corderillo, cabritillos, cabrita, pollitos, etc.*

Capítulo III

Los sufijos diminutivos se utilizan incluso en las denominaciones metonímicas de estos personajes: *las orejitas*, *la patita*, *la cabecita*; en los nombres propios: *Blanquita*; en algunos adjetivos sustantivados con referencia a los personajes buenos: *los pobrecitos*; y pronombres: *solito*.

Sin embargo, y precisamente por tratarse de una categoría textual, nos equivocariáramos si vinculáramos los sufijos diminutivos exclusivamente al valor emotivo con signo positivo. Por encima de cualquier elemento del texto está la situación comunicativa y la intención del autor, que se desprende de la situación comunicativa, la focalización y otras circunstancias extralingüísticas. Así, por ejemplo, aunque el cuento se llama *Los tres cochinitos*, a medida que se desarrolla la historia nos damos cuenta de que el autor ya no da el mismo trato a los tres hermanos. La conducta de los dos hermanos mayores es reprochable porque se muestran egoístas y de aquí en adelante el autor los llama sólo *cochinos*, *el cochino mayor*, *el cochino mediano*, mientras que al hermano menor, que es el verdadero protagonista de la historia, sigue llamándolo *el cochinito*, *el chico*.

De ahí se deduce que los sufijos diminutivos sirven no sólo para expresar el valor emotivo (modalidad subjetiva) sino también el evaluativo (modalidad objetiva), fundiéndose ambos valores en un marcador: el sufijo diminutivo que consideramos muy convencional para los cuentos españoles.

A la misma conclusión nos lleva el que los diminutivos aparezcan en boca del "malo"; el lobo quiere conseguir su propósito recurriendo al engaño: *Oyeme, marranito*, o cuando expresa su rabia: *¡Ay, pequeños monstrullitos, como sufro por vuestra culpa!*. En ambos casos el sufijo diminutivo se convierte en el marcador emotivo-evaluativo de la falsedad del agresor y de su rabia, o sea, resaltando sus características negativas pero también la actitud negativa del autor hacia el personaje.

El segundo grupo de marcadores, esta vez léxicos, lo constituyen palabras de semántica connotativamente marcada; casi todas estas palabras forman el campo emotivo-

Capítulo III

evaluativo de agresión, es decir, del personaje negativo (el lobo) visto desde diferentes focalizaciones:

- la del autor: *el malvado* (lobo); (el lobo) *irritado*; (el lobo) *cada vez más irritado*; *dar mucha rabia* (al lobo); *zampar, atrapar, acechar, abalanzarse*; (gritar) *enfurecido*, etc.
- la de las víctimas: *el pícaro* (lobo); *terribles ojos*; *potente vozarrón*; *temblar de miedo*; *tembloroso*; *muy apenada*, etc.

Todos estos casos acusan a primera vista la prioridad del valor emotivo, sin embargo, en las situaciones concretas también contienen una evaluación racional directa e indirecta (a través de los sufrimientos de las víctimas), del agresor y sus acciones.

El valor más bien emotivo lo tienen muy pocos marcadores vinculados a las víctimas: *¡Es horrible!* (el sentir de mamá cabra); *desgraciadamente* (*¡Era el lobo!*); (pensando) *lo peor* (mamá cabra); (el lobo) *ha devorado (a mis cabritillos)*; *hermosos (bebés)*; *muy mala suerte*.

Al mismo tiempo se aprecian ciertas palabras connotativamente marcadas cuyo verdadero valor comunicativo depende completamente de la situación y la focalización y hasta puede ser opuesto a su significado lingüístico: el *festín* y el *banquete* tienen el valor sumamente negativo puesto que implican *comerse el lobo a su víctima* (los cabritillos); *delicioso manjar* y *delicioso postre*. El valor del adjetivo *delicioso* en el primer caso es emotivo-evaluativo con signo positivo; se refiere a la hierba que estaba mordisqueando tranquilamente el corderillo (la víctima), mientras que en el segundo caso las implicaciones del adjetivo son principalmente evaluativas (es el marcador evaluativo de la inteligencia del corderillo que logra engañar al lobo haciéndole creer que la luna es un queso enorme, y también es el marcador evaluativo de la torpeza del lobo).

Los adjetivos en: *¡Levántate, perezoso!* y *¡Maldito puerco!*, en boca del lobo y en las situaciones dadas pierden su valor emotivo-evaluativo negativo, ya que están dirigidas al cochinito chico que no es nada perezoso y es bueno, convirtiéndose en los marcadores emotivo-evaluativos de signo negativo del lobo.

Capítulo III

Por otra parte: *¡A fe mía!, será un placer hacerte ese favor*, en boca del herrero, que aplasta la lengua del lobo, implica una emoción negativa con cierta ironía (*al herrero no le satisfizo demasiado ver entrar a semejante cliente*). Al igual que (*aliviar*) *su dolor*, no produce una emoción positiva de compasión, puesto que se trata del lobo el que siente el dolor.

Entre los marcadores de la modalidad que hemos encontrado en los cuentos españoles cabe destacar también la presencia de muchos **elementos coloquiales, clichés, expresiones idiomáticas, dichos, refranes, exclamaciones** cuyo valor comunicativo varía en función de la situación y la focalización. Como regla general en estos marcadores se funden la modalidad emotiva y la evaluativa.

Veamos los de valor contextual positivo: *en un santiamén* (ya estaba la casa hecha); *en nada de tiempo* (levantaron la casa); *en menos que canta un gallo mudo* (ya tenía el cochinito su casa hecha); (una casa) *bien fuerte*; *era una señora casa*.

El valor emotivo de estos marcadores se aprecia desde la focalización del protagonista que siente la alegría por tener su refugio, mientras que el valor evaluativo está vinculado a la calidad del trabajo del albañil, que garantiza la seguridad, factor que está implícitamente relacionado con la intención del autor y todo el argumento del cuento.

Un ejemplo como: *se puso como el Quico*, tiene el valor exclusivamente emotivo, al igual que lo tiene la exclamación *¡Yupi!*. La exclamación *¡Hummm!* tiene en una situación el valor emotivo positivo, puesto que se trata del gozo del personaje "bueno" y en otra situación adquiere el valor emotivo-evaluativo con el signo negativo, ya que se trata del lobo que es agresivo, glotón y torpe (toma la luna por un queso enorme y quiere comérsela de postre, al igual que quiere comerse al corderillo).

La expresión: *hacerse la boca agua*, es el marcador emotivo-evaluativo que aparece en los cuentos españoles siempre con el signo negativo, vinculada al lobo, marca su agresividad pero también el miedo de las víctimas.

Los elementos coloquiales léxicos y sintácticos de valor emotivo-evaluativo aparecen en muchas comparaciones:

Capítulo III

"...monedas así de gordas y más brillantes que un sol!

"...cada patata como sandías de grande."

"...habas riquísimas de un hermoso habar."

"...con tan mala suerte..."

"...una boca como un armario de grande."

"...una lengua como una suela de zapato."

El efecto enfático y emotivo se consigue con el ampleo repetitivo del pronombre *solo* y los adverbios *muy/mucho*:

"...y trabajó mucho para cuidar la planta."

"...una cuerda muy larga, muy larga..."

"...muy contenta..."

"...unos ojos muy brillantes..."

¡Yo sola lo sembraré!

¡Yo sola lo llevaré!

¡Sola hice los trabajitos y sola comeré con mis pollitos!

Otros recursos emotivo-evaluativo utilizados en los cuentos españoles es la rima y el ritmo. No podemos decir que se abuse de rima, sin embargo, se deja ver su presencia. Mucho más acentuado es el uso del ritmo muy propio de los cuentos. El cambio de ritmo en las diferentes secuencias es un recurso muy utilizado. Por ejemplo, en la secuencia de presentación, suele ser relajado, tranquilo:

"La Gallina Paulina vivía en el corral. Escarbaba por aquí, picoteaba por allá. La gallina Paulina buscaba comida para sus seis pollitos."

"Erase una vez un corderillo blanco que pastaba tranquilamente en un prado una preciosa noche de primavera."

"Un día mientras paseaba tranquilamente por el bosque, vio una cabaña abandonada. Se instaló lo más confortablemente..."

Capítulo III

Sin embargo, cuando la secuencia es de peligro, el ritmo de la narración se hace más rápido, tenso usándose a veces los adverbios de espontaneidad y verbos de acción rápida como recursos emotivos:

"Al momento, una figura negra con una enorme boca llena de afilados dientes se abalanzó sobre él."

"De repente vio unos ojos muy brillantes que la miraban. Era el lobo que la había visto y se la quería comer."

"Se precipitaron hacia la puerta. Cada uno quería ser el primero en abrazarla. Abrieron la puerta...pero desgraciadamente ¡era el lobo! Este entró, miró a los cabritillos y dijo, mientras se le hacía la boca agua: ¿A quién me comeré primero? -A mí no, dijo el cabritillo. Mejor cómete a mi hermana. -A mi no, dijo la cabritilla, cómete primero a mi hermano."

Sin embargo, en la secuencia final, de salvación, vuelve a relajarse el ritmo:

"Desde entonces, la cabra y los cabritillos vivieron muy felices, en su pequeña cabaña del bosque."

"Cuando el corderillo se sintió a salvo, se paró tembloroso y miró al cielo. Allí arriba estaba la Luna, su salvadora."

Apreciamos la rima, aunque bastante episódica y sencilla, no sólo en casos especiales como en la consigna de la cabra cabra:

*Cabras, cabritas
vuestra madre soy,
vengo de curarme la patita
y os traigo un rico requesón.*

sino en otras ocasiones:

"Los pájaros y las flores la saludaban. Llegó la noche y el lobo gritaba".

"Yo no te acompañaré. Yo tampoco porque me cansaré".

*"Y la Gallina Paulina, pian, pianito,
echó a andar camino del molino".*

"¿Quién viene a comer este pan de trigo?

Yo, que soy tu amigo".

"Sola hice todos los trabajitos

y sola comeré con mis pollitos:"

Aunque ya hemos dicho que la rima es muy pobre, aun así le da cierta emotividad al texto; además en todos los casos encontrados es de valor positivo, ayuda a los niños a retener mejor el texto. Sin embargo, no entra en el núcleo de la modalidad, debido al carácter esporádico de su uso.

El núcleo del campo emotivo que casi siempre, como hemos podido apreciar, se funde con el evaluativo, lo constituyen los sufijos diminutivos; el léxico connotativamente marcado, que se agrupa en los subcampos temáticos de los personajes; elementos coloquiales de diferente índole y, lo que cabe destacar aparte, el léxico de semántica neutra que dentro del texto y a partir de la situación y la focalización adquiere connotaciones emotivas y/o evaluativas de diferente signo:

Nuestros tres regordetes (focalización positiva del autor).

Está bien, hombre, si yo lo hago por amistad (focalización del lobo con implicaciones negativas de hipocresía).

Y el pobre cochinito se quedó solo (actitud positiva del autor).

(Al herrero no le satisfizo demasiado ver entrar) *a semejante cliente*. (Valor negativo desde la óptica del herrero).

Ejemplos de este tipo hay muchos, ya que prácticamente todos los elementos del cuento español están marcados emotiva o evaluativamente.

Nos hemos referido bastante a este fenómeno en las cadenas temáticas y también en la cadena lógica, destacando entre otras cosas el empleo del dativo de interés, especialmente en los verbos vinculados al personaje agresor, el lobo.

Modalidad objetiva

Ya hemos podido convencernos de que la mayoría de las veces es imposible separar la modalidad subjetiva de la objetiva, comprendida esta última como valoración racional de los hechos y personajes. en las que no interviene la "emoción" del autor.

En este sentido los cuentos no se diferencian de las demás obras literarias. La evaluación objetiva, racional, casi nunca aparece por sí sola. Incluso cuando se percibe claramente una evaluación racional de personajes o hechos, que podría ser colocada en el binomio *bien/mal*, *bueno/malo*, casi siempre va acompañada de la emocional, como ocurre en los ejemplos de la casa del cochinito chico, donde la emocional radica en que el protagonista se siente a salvo precisamente gracias a la calidad de la casa (racional).

Los pocos recursos de evaluación exclusivamente racional son palabras o expresiones neutras por su semántica que adquieren en una situación dada, gracias a la focalización del autor, los semas "añadidos" de *bien/mal*. En este sentido los cuentos se acercan mucho al estilo coloquial, puesto que en los dos, el valor evaluativo de un elemento se resalta por sus "socios" contextuales, por decirlo de alguna forma, a partir de las palabras que combinan con ese elemento en el texto y que forman señales directas o indirectas de evaluación de intensidad. Aun así, es casi imposible separar en los cuentos lo emotivo de lo racional:

"...los cerdos, más tarde o más temprano terminan en la tripa del amo."(1)

"...como era de paja y barro se vino abajo..." (2)

"...como era de tablas resistió. Pero le pegó otra más y se vino abajo también." (3)

"...hartarse de patatas..." (4)

"...yo me he llenado..." (5)

En el ejemplo (1) apreciamos la presencia de elementos coloquiales que fuera del texto no tendrían ningún signo. Dentro del texto producen el efecto de tristeza y compasión desde la focalización del autor (modalidad subjetiva de signo positivo, debida a la actitud

del autor hacia los personajes). Pero también es objetiva de signo negativo, puesto que *terminan mal*.

En (2) y (3) podemos apreciar la modalidad objetiva de signo negativo, porque la casa estaba mal construída. Pero también se aprecia cierta modalidad subjetiva, emotiva puesto que por esa causa el lobo se comió a los dos cochinitos mayores.

En (4) y (5) los verbos coloquiales podrían ser marcadores de modalidad emotiva de signo negativo, si se tratara del agresor. Pero en la situación que se da en el texto, se convierte en marcadores emotivo-evaluativos de signo positivo, puesto que se trata del cochinito chico, que resultó ser más inteligente que el lobo y logró engañarlo. Sin embargo, en otra situación, cambio de focalización, el zorro le dice al lobo: *Sólo tienes que hacer lo mismo y podrás comer hasta hartarte*. El mismo verbo se convierte en marcador emotivo-evaluativo de agresión.

Las palabras *boca, lengua, ojos, figura, voz*, no tienen de por sí ninguna connotación, sin embargo, se convierten junto con sus "socios" contextuales en marcadores emotivo-evaluativos del agresor, incluso en una especie de clichés, símbolos del lobo:

"una boca como un armario de grande"

"una lengua como la suela de un zapato"

"unos terribles ojos le acechaban"

"unos ojos muy brillantes la miraban"

"una figura negra con una enorme boca llena de afilados dientes, se abalanzó sobre él"

"una voz grave; un poderoso vozarrón", etc.

Un marcador de modalidad muy fuerte es el final de los cuentos en el que a veces prevalece la modalidad objetiva, como ocurre en los cuentos "moralizantes".

"Si Blanquita no hubiera hecho esto, aún estaría viva."

Aunque tampoco se puede negar que esta moraleja esté marcada de tristeza (valor emotivo).

Capítulo III

En otros finales (subtipos de cuentos), prevalece, sin embargo, claramente la modalidad emotiva:

"Desde entonces la cabra y los cabritillos vivieron muy felices, en una pequeña cabaña en el bosque."

Muy marcado emotivamente es el final del cuento *El lobo y el corderillo*:

"Cuando el corderillo se sintió a salvo, se paró tembloroso y miró al cielo. Allí arriba estaba la Luna, su salvadora."

El final de *Los tres cochinitos*, que puede verse como moralizante, también está muy marcado emotivamente, de alegría:

"Y desde entonces dice el refrán que no hay que coger al rábano por las hojas, no confundir el rabo con la ratz. Y colorín, colorado este marrano cuento se ha acabado."

Conclusiones sobre dos tipos de modalidad textual.-

1- A diferencia de los textos de otros estilos funcionales, en los cuentos es difícil separar la modalidad subjetiva de la objetiva. En la mayoría de los casos se funden en un mismo marcador.

2- El núcleo del campo textual de la modalidad en los cuentos españoles de animales se constituye por diferentes recursos léxicos y un recurso morfológico (sufijos diminutivos).

3- Los sufijos diminutivos se añaden la mayoría de las veces a los nombres genéricos que sirven como nombres propios de los personajes "buenos".

4- Los sufijos diminutivos llevan al mismo tiempo una carga emotiva y evaluativa significativa, cuyo signo se puede apreciar sólo desde la situación y la focalización.

5- Otro grupo de marcadores léxicos emotivo-evaluativos se constituye por palabras connotativamente marcadas en el sistema. Casi todas estas palabras forman el subcampo emotivo-evaluativo del personaje del "malo" (el lobo), visto desde diferentes focalizaciones. Entran en este grupo adjetivos que caracterizan al personaje o su comportamiento (*malvado, irritado, furioso, pícaro, enfurecido*, etc.), verbos de agresión (*zampar, atrapar, acechar, abalanzarse, gritar*, etc.). Un marcador muy fuerte es la

Capítulo III

misma palabra *lobo*, reforzada además por la repetición, "llenando" así la imagen del contenido agresivo.

6- Las denominaciones metonímicas del agresor que se convierten a veces en clichés-símbolos, también forman el subcampo emotivo-evaluativo negativo de los cuentos de animales que entran en el subgrupo de cuentos de "peligro" (*terribles ojos; boca como un armario de grande; una figura negra; una enorme boca llena de afilados dientes, etc.*), siempre, además, con el adjetivo antepuesto.

7- Otro grupo de marcadores emotivo-evaluativos del subcampo del lobo se constituyen a partir del miedo que el agresor infunde a sus víctimas (relación metonímica que permite deducir la causa del efecto): *temblar de miedo; tembloroso; muy apenado, etc.*

8- Se aprecia la abundante presencia de elementos coloquiales (expresiones idiomáticas, clichés, refranes, exclamaciones, etc.) cuyo valor emotivo-evaluativo varía en función de la situación comunicativa y la focalización, siempre al servicio del programa conceptual del autor.

9- Un fuerte marcador del campo textual de modalidad es el final del cuento. Unas veces en el final prevalecen connotaciones emotivas, otras, evaluativas en función del subtipo de cuento.

10- Cabe destacar también el léxico de semántica neutra que dentro del texto y a partir de la situación y la focalización adquiere diferentes connotaciones, tanto positivas como negativas. La aparición de los semas "añadidos" se apoya tanto en los factores extralingüísticos (situación y focalización), como en el entorno lingüístico que se convierte en "socios" contextuales de marcadores emotivo-evaluativos de semántica original neutra.

11- Entre los recursos periféricos del campo de modalidad textual, cabe destacar el tipo comunicativo de la oración (exclamativa, interrogativa), interjecciones, el ritmo y la rima.

12- Prácticamente todos los elementos lingüísticos del cuento español de animales resultan connotados emotiva y/o evaluativamente, circunstancia que se ha podido apreciar en el análisis de todos los parámetros textuales.

3.4. ANALISIS DE LAS CATEGORIAS COMPOSICIONALES: COMPOSICION Y ESTRUCTURA DE LOS CUENTOS ESPAÑOLES.

Ya vimos en el capítulo anterior que los bloques composicionales de cualquier texto son elementos de su estructura lógico-semántica.

Tradicionalmente, los textos se han dividido en grandes bloques comunicativos, en estructuras o superestructuras narrativas (ver 2.3.).

Si vemos que las estructuras de los textos científicos y administrativos son estandarizados, los cuentos infantiles son aún más rígidos en su composición, sobre todo los cuentos clásicos con clichés muy marcados en cada cultura, especialmente en lo que se refiere al inicio (*Erase una vez; Había una vez*); y al final del cuento (...y vivieron felices y comieron perdices; *Colorín, colorado...*).

Partimos entonces de que la composición del texto es la presentación estructural de su tema, la forma estructural de expresarlo y desarrollarlo lógicamente. Aunque el desarrollo del tema se subordina al programa conceptual del autor, existen ciertas convenciones composicionales para diferentes tipos de textos, unos muy rígidas y otras menos, siendo en todo caso las convenciones textuales, tanto estructurales como de cualquier otra índole, uno de los elementos de cada polisistema cultural.

Cualquier texto puede ser subdividido en varias partes lógico-estructurales que pueden enfocarse como bloques composicionales. Cada bloque composicional se caracteriza por cierta autonomía de su contenido y el carácter relativamente acabado de su microestructura dentro de la macroestructura textual.

En los textos escritos, los bloques pueden estar marcados por diferentes recursos principalmente léxicos y gráficos (subtítulos, punto y aparte, numeración, etc.), así como por su sucesión en la estructura total del texto, mientras que en un texto oral, el bloque se marcará por una pausa, cambio del tono y otros recursos prosódicos.

Los bloques composicionales son los fragmentos lógico-estructurales más grandes del texto. Incluso el título, siendo a veces muy breve, no pierde su condición de bloque

Capítulo III

estructural, ni su importancia para la estructura lógica, ni su proyección sobre todo el texto, especialmente en el caso de los cuentos.

Aceptamos y seguimos en esta ocasión la clasificación clásica, donde destacan los siguientes cuatro bloques composicionales: **1. título; 2. exposición o introducción; 3. parte principal y 4. final o desenlace.** Cada tipo de texto tendrá sus características específicas en lo que se refiere al papel lógico, importancia y marcadores de cada bloque. Cuanto más reglamentaria y rígida sea la estructura lógico-composicional de un tipo de texto, más específicas serán las características de cada bloque. Los textos menos reglamentados estructuralmente, por ejemplo, el género de la novela, tendrán una mayor libertad estructural, aunque esta libertad esté siempre restringida por la lógica. En el otro extremo se situarían los textos cultural y socialmente reglamentados, como el artículo científico, la noticia, o el catálogo, por poner algunos ejemplos.

Aunque el cuento infantil forma parte del polisistema literario de una cultura dada, se diferencia de otros géneros literarios, desde el punto de vista de su estructura fuertemente reglamentada, quizá no menos que la del artículo científico. Es esta misma razón la que nos obliga a analizar las características composicionales de los cuentos y sus marcadores para luego compararlas en las dos culturas.

Aparte de los bloques tradicionales ya mencionados, destacaremos uno de características peculiares, que hemos encontrado en algunos de los cuentos y que denominaremos "*texto en el texto*", un fragmento que está asociado con la línea temática del texto dado, pero que al mismo tiempo constituye cierta desviación, representando el derecho del autor a revocar cualquier tipo de vínculos asociativos:

"Ya sabéis que los cerdos, más tarde o más temprano, terminan en la tripa del amo." (*Los tres cochinitos*, bloque de presentación).

Así que distinguimos en los cuentos de animales los siguientes bloques:

1- Título. El título de cualquier texto es una unidad estructural de carácter prospectivo. La información contenida en el título se proyecta sobre todo el texto y determina en gran medida su estructura lógico-semántica. Teóricamente dicho, el título puede estar orientado

Capítulo III

hacia la pragmática del texto o hacia su contenido. En el sentido estructural se subdividen en nominativos y predicativos. En todo caso, es de suponer que en un género tan reglamentado como los cuentos, los títulos tendrán sus peculiaridades. Nuestra tarea por tanto consiste en definir las peculiaridades de los títulos de cuentos españoles de animales, para luego comparar con los ingleses.

2- Exposición o introducción. En este bloque se concretiza el tema principal o se introducen los personajes, y se le atribuye al texto las dimensiones temporal y espacial. También hay razones para suponer que los cuentos tienen fórmulas específicas, clichés de presentación de los protagonistas.

3- Parte principal. Aparece dentro de un esquema jerárquico, como el "acontecimiento principal" en terminología de van Dijk. Dentro de la parte principal se aprecian los subtemas, que definen y especifican los episodios, la sucesión de acontecimientos. Ya hemos definido las secuencias de nuestro tipo de cuentos: advertencia, gozo, peligro y salvación.

4- Final. Se correlaciona con todo el texto pragmáticamente, constituyendo la dominante emotiva del programa conceptual del autor. Precisamente por eso hemos visto diferentes finales en distintos subtipos de cuentos de animales analizados en nuestro trabajo.

Siendo la composición del cuento infantil, en general, y la de cuentos de animales, en particular, bastante reglamentada, podríamos suponer que dentro de esta reglamentación universal debería haber marcadores del inicio de cada bloque que no coinciden en diferentes culturas, tal como ya sugieren los marcadores de los bloques inicial o final con sus típicos clichés.

En todo caso esta suposición debe ser comprobada en la tarea que nos proponemos, la de buscar los marcadores del inicio de cada una de las partes que forman la estructura del cuento de animales.

1- Título del cuento.

Dentro de la estructura semántico-lógica del cuento, al título le corresponde la función informativa, pero su orientación es exclusivamente hacia el contenido y no hacia

Capítulo III

la pragmática. El título de los cuentos de animales informa de manera bastante explícita, casi en todos los casos, sobre los personajes de la historia, o sobre el personaje principal: *Los tres cochinitos; El lobo, el cerdito, el pato y la oca; La cabra del señor Samuel; Becbrú, el gorrión friolero; El lobo y el corderillo; El Lobo y los cabritillos; La Gallina Paulina y el grano de trigo, etc.*

Sin embargo, el análisis de los títulos permite apreciar cierta presencia en ellos de elementos emotivo-evaluativos, que forman parte de la función pragmática del texto. Estos elementos pueden venir marcados por una explicación: *Becbrú, el gorrión friolero*; o por sufijos diminutivos: *El lobo, el cerdito, el pato y la oca; Los tres cochinitos; El lobo y los cabritillos; El lobo y el corderillo.*

Siempre que aparece este sufijo diminutivo sirve para marcar el personaje "positivo". Esta valoración no se da en el caso de *La cabra del señor Samuel*, pues en este cuento moralizante la cabra se porta mal, aunque se ve en el nombre (Blanquita). En este subtipo de cuentos no hay héroes.

Como el título contiene el nombre o nombres de los personajes, se convierten en las piezas claves de sus cadenas temáticas respectivas, proyectándose de esta forma sobre el contenido de todo el texto. La estructura de todos los títulos de los cuentos de animales españoles, es nominal. Los nombres genéricos siempre vienen acompañados del artículo determinado, lo que nos parece significativo, ya que el artículo determinado, en el título, recoge dos significados opuestos a simple vista: por una parte el personaje representante de su especie y clase (significado genérico del artículo determinado), y por otro lado se convierte, gracias al artículo, en identificador, o sea, el nombre propio. Por eso en los títulos, como en otros muchos casos, el sustantivo con artículo no sólo clasifica al objeto denotado, sino que lo identifica dentro de la clase en cuestión como único (E. Alarcos, 1994:68-69). Los pocos casos en que aparece el nombre propio, no conlleva la desaparición del genérico.

Como ya hemos dicho el título se proyecta sobre todo el texto a través de las relaciones prospectivas que son muy fuertes en los cuentos y cuyos marcadores se constituyen, como ya hemos podido comprobar, en las cadenas temáticas de los personajes.

En el caso de los cuentos, el título de por sí marca de forma inequívoca el género del texto, al igual que lo hacen los marcadores de ciertos bloques, especialmente del inicio y del final de los cuentos.

2- Introducción.

La función pragmática de este bloque consiste en colocar a los personajes en el tiempo y espacio fantásticos, precisando algunas veces, las circunstancias relevantes de la situación textual inicial, que repercuten prospectivamente en el contenido y en el sentido del texto. Este inicio de los cuentos sirve para preparar al lector u oyente para percibir la historia, es una especie de "conjuro", como comenta Carmen Bravo, para captar la atención y lograr el silencio de los oyentes en ese caso.

Según esta autora, en la cultura española, los marcadores más tradicionales del bloque de introducción o de exposición son bien conocidos: *Erase que se era; Erase una vez; Había una vez; En cierta ocasión; Haz de saber para contar; Erase vez y vez; Era esta vez, como mentira que es; En tiempos de Mari Castaña; Allá por los tiempos del rey que rabió, etc.:*

Había una vez un cerdito...(*El lobo, el cerdito, el pato y la oca*).

Erase una vez un corderillo...(*El lobo y el corderillo*).

Sin embargo, esta característica la encontramos sobre todo en los cuentos más clásicos o escritos hace años, ya que los escritos recientemente por autores españoles, aun sobre temas tradicionales, a veces prescinden de estos clichés, y prefieren entre otras, la tendencia de que sea el *artículo indeterminado* ante los nombres de los personajes el que se convierta en marcador de la introducción del cuento:

Una cabritilla que tenía una pata rota, vivía...(*El lobo y los cabritillos*).

Un buen día compró **una** cabrita pequeña...(*La cabra del señor Samuel*).

Capítulo III

Otro marcador de este bloque es el imperfecto de los verbos de semántica existencial, que aparece casi siempre en la primera oración y que marca por un lado el "ahora" del tiempo fantástico (marcador temporal), y por otro lado presenta a los personajes, directa o indirectamente, en su ambiente, en las circunstancias habituales de su vida, función que le corresponde a este bloque: *Había una vez un cerdito, un pato y una oca que vivían en el bosque y eran muy amigos...; Una cabritilla, que tenía la pata rota, vivía...; Había también un lobo que vivía en el bosque...; La Gallina Paulina vivía en el corral...*

Abriendo un paréntesis, cabe explicar, aunque brevemente, el valor temporal de las formas verbales en los cuentos. Aunque en este trabajo no investigaremos a fondo los cronotopos del cuento, ya que consideramos que este tema es digno de un estudio aparte, hay que destacar que la representación temporal en el interior del cuento se organiza en dos ejes. Uno se constituye en torno a la distancia entre el narrador y los sucesos que se narran, con una clara representación lingüística en el sistema de tiempos verbales. El otro eje recoge el orden de presentación de los hechos que se cuentan, a través del narrador (A. Martín Jiménez, 1993).

En los cuentos infantiles el narrador siempre adopta la posición de posterioridad respecto a la historia contada, situándose en un presente conceptual y empleando el pasado narrativo (imperfecto) que, sin embargo, pierde en gran parte su significación temporal, percibiendo el lector los hechos como si estuvieran ocurriendo "ahora", a medida que va teniendo conocimiento de ellos, en virtud de un pacto "narrador-lector" que difumina el valor temporal de las formas verbales y refuerza su sentido comunicativo. Así que el esquema básico del campo temporal del cuento podría ser expresado de esta forma: mientras yo (narrador) cuento esta historia, el personaje actuaba/ actúa. De esta forma el imperfecto no es sentido por el lector como pasado, ya que él mismo se sumerge en ese tiempo, por el pacto narrativo (A. Martín Jiménez, 1993:138-140).

Todo esto no significa que dentro del bloque introductorio no aparezcan otras formas temporales, que más bien tienen valor relativo (antes, después) o aspectivo, siempre

Capítulo III

reforzados por los marcadores léxicos: *Un día, mientras paseaba tranquilamente por el bosque, vio una cabaña...*(valor aspectivo); *al cabo de un tiempo trajo, al mundo...*(valor relativo); *...nuestros tres regordetes, mucho antes de que el amo terminara de afilar sus cuchillos, se escaparon...*(valor relativo).

Como vimos ya en el apartado anterior, todo esto es muy característico para el tiempo fantástico, dentro del cual las formas temporales del verbo ya no son marcadores temporales y se resalta el papel de los marcadores léxicos que denotan anterioridad, posterioridad, simultaneidad, el momento del habla etc., marcadores que analizamos en relación a la cadena lógica. Precisamente visto todo lo dicho sobre el tiempo textual de los cuentos, llama la atención la introducción del cuento *Los tres cochinitos*, que empieza con una reflexión del autor que cumple la función comunicativa no sólo de presentación de los personajes, sino de una especie de invitación al diálogo. Es lo que ya hemos denominado en otro momento, el "texto en el texto" que introduce al lector en los antecedentes del acontecimiento principal. El narrador se sitúa junto con el lector en el presente convencional:

" Ya sabéis que los cerdos, más tarde o más temprano, terminan en la tripa del amo. Lo que no se sabe es cómo llegaron a enterarse de esto los más interesados, es decir, los cochinitos de nuestra historia. Por cierto que ésta que vais a oír es la verdad de lo que pasó, y no otras que cuentan por ahí."

Este bloque de introducción se constituye en dos párrafos, y la frase final del segundo marca no sólo el final del bloque introductorio, sino el comienzo del siguiente, el inicio del "Acontecimiento Principal":

"...y se echaron al camino a buscarse la vida..."

En este caso queda claro que aparte de introducir a los personajes, esta secuencia pretende establecer un diálogo con los niños. La apelación al lector viene marcada, normalmente, por el presente atemporal:

" Ya sabéis que los cerdos, más tarde o más temprano terminan..."

" Lo que no se sabe es si..."

" Esta que vais a oír es la verdad y no otras que cuentan por ahí..."

Capítulo III

Este bloque introductorio que hace más verosímil la historia, tiene muchos elementos coloquiales: *Ya sabéis que...; Por cierto,...; Bueno, a lo que íbamos...* Son como desviaciones asociativas del autor, el cual no describe a sus personajes, ni comunica las circunstancias de sus vidas, sino que comunica lo que sucedió, dando a conocer los antecedentes antes de comenzar el "bloque principal".

Lo que nos parece interesante es la forma en que el autor "acelera" el tiempo textual al final de la introducción mediante el uso de verbos de movimiento en la mayoría de los casos, como característica del tiempo fantástico, que puede hacerse más rápido o más lento, en función de la intención del autor y la situación descrita y con el empleo de determinados recursos, como los verbos que hemos mencionado: *"se escaparon...; se echaron al camino..."*

El análisis permite deducir que los marcadores explícitos del bloque de introducción son:

- clichés iniciales: **Había una vez; Erase una vez...**
- artículo indeterminado delante de los nombres de los personajes: **un cerdito; un lobo; una cabrita...**
- imperfecto de los verbos existenciales: **había; vivía; era...**

3- Bloque principal.

La mayoría de las veces existe un marcador que separa el bloque inicial y el principal. Suele ser al mismo tiempo el marcador temporal del inicio del acontecimiento principal, constituido por el nombre de semántica temporal empleado con el artículo indeterminado:

"Un día mamá cabra se levantó muy temprano y dijo..." (El lobo y los cabritillos).

"Un día, los tres amigos quisieron hacerse una casa...(El lobo, el cerdito, el pato y la oca)

Capítulo III

Normalmente, el marcador de tiempo va seguido de un verbo de acción o de otra semántica como *decir, pensar*. Ahora, ya no es el imperfecto sino el indefinido el que marca el inicio de este bloque:

"Un día mamá cabra se **levantó** muy temprano y **dijo** a sus hijos..." (*El lobo y los cabritillos*)

" Una tarde Blanquita le **dijo** a su amo..."(*La cabra del señor Samuel*)

Sin embargo, se dan casos en que el marcador temporal es implícito o no ocupa la posición inicial dentro del bloque principal:

" *Andando, andando se encontraron con un pajar y dijo el mayor...*" (*Los tres cochinitos*)

La repetición del gerundio en este caso marca el transcurrir del tiempo que se interrumpe en un momento dado, lo que corresponde al marcador implícito del inicio del Acontecimiento.

En otro cuento el marcador temporal y el local del inicio del bloque principal está insertado en la introducción:

"*Erase una vez un corderillo blanco que pastaba tranquilamente en un prado, una preciosa noche de primavera.*" (*El lobo y el corderillo*)

Los dos cronotopos, temporal y espacial nos sitúan en el tiempo y el lugar del acontecimiento principal, confirmándose así una vez más la idea de V. Propp acerca de la compenetración de diferentes secuencias.

Existen también otros marcadores que señalan la separación o el comienzo del siguiente bloque: los gráficos, como son los puntos y aparte, los espacios en blanco e incluso el cambio de página.

De lo que no cabe duda es de que siempre hay algún tipo de marcador tras la Introducción, que crea un cierto ambiente propicio, un clima de que algo va a suceder, que entramos en la parte principal del cuento.

En el caso de los cuentos infantiles, el bloque principal se subdivide en episodios/secuencias, que pueden tener explícitos o implícitos los marcadores de su inicio.

Advertencia:

Tal y como hemos visto anteriormente, la advertencia, que en algunos casos se sustituye por la explicación, es la primera secuencia dentro del bloque principal.

Los marcadores iniciales de la advertencia constituyen a menudo uno o varios enunciados que contienen la prohibición expresada por el imperativo o el futuro con valor imperativo:

"...permaneceréis aquí y seréis muy buenos[...]No salgáis afuera para nada, no abráis la puerta a nadie, a menos que oigáis..." (El lobo y los cabritillos)

La advertencia puede tener como marcador una frase condicional:

"...si vas al monte te va a comer el lobo." (La cabra del señor Samuel)

Sin embargo el análisis demuestra que la advertencia o explicación pueden expresarse implícitamente incluso si están insertadas en la secuencia anterior (presentación), o indicándose tan solo la causa de lo que le sucedió al personaje:

"Si queréis nos hacemos una casa para guardarnos del lobo." (Los tres cochinitos). Es una frase que explica por qué los cochinitos decidieron construirse las casas, pero también la advertencia de que el lobo andaba por allí.

"Tan distraído estaba que no se dio cuenta que unos ojos le acechaban..." (El lobo y el corderillo)

En vez de advertencia encontramos la explicación del desarrollo ulterior de los acontecimientos (el porqué no se dio cuenta).

En otro cuento encontramos la advertencia implícita en la presentación:

"Había una vez un cerdito, un pato y una oca que eran muy amigos. Había también un lobo que vivía en el bosque, cerca de allí." (El lobo, el cerdito, el pato y la oca)

En los cuentos de animales que consideramos costumbristas no hay advertencia, puesto que no hay peligro, pero la explicación aparece a posteriori insertada en el final, constituyendo una especie de moraleja implícita (lo que no quiere decir que no haya antes marcadores implícitos de explicación):

Capítulo III

"Sola hice mis trabajitos y sola comeré con mis pollitos" (La Gallina Paulina).

La ausencia de marcadores explícitos no perjudica la lógica del desarrollo del cuento, que antes que nada se asienta en el orden de los episodios.

Gozo:

El subbloque que corresponde al tema "gozo", como regla general aparece antes del peligro y tiene diferentes tipos de marcadores, la mayoría de las veces explícitos. Son palabras de semántica de gozo o de semántica neutra que adquieren esta connotación en el texto y desde diferentes focalizaciones:

"... (la amarró a una cuerda muy larga) para que comiese mucho y la mimaba para que estuviese contenta" (focalización del señor Samuel) (*La cabra del señor Samuel*)

"Allí pasó todo el día muy contenta" (focalización de Blanquita) (el mismo cuento).

Los marcadores muy típicos de gozo en ese tipo de cuentos españoles son interjecciones y exclamaciones de alegría: **¡Hummm...! ¡Ja,ja! ¡Yupi!** (focalización de los protagonistas).

Peligro:

El subbloque del tema de peligro, tan característico en los cuentos infantiles, viene marcado de forma bastante explícita, sobre todo, como ya comentamos en su cadena temática, son los marcadores léxicos de semántica simbólica de peligro (el lobo) y de miedo y temor de las víctimas. Adquieren especial interés los marcadores metonímicos: **noche, ir al monte, etc.** que equivalen al peligro. Por tanto, es fácil suponer que el inicio de este subtema también esté señalado o marcado por léxico de este tipo:

"...y llegó la noche..." (*Los tres cochinitos*)

"Llegó la noche y el lobo aullaba: -¡Auuu!..." (*La cabra del señor Samuel*)

También viene marcado indirectamente por expresiones adverbiales de semántica temporal que denotan sorpresa o rapidez: **al momento, de pronto, entonces, etc.**

"Al momento una figura negra con una enorme boca..." (*El lobo y el corderillo*)

Capítulo III

" *De repente vió unos ojos muy brillantes...* " (*La cabra del señor Samuel*)

Un marcador importante es la puntuación, como los puntos suspensivos que implican suspense:

" **Entonces será...¡El lobo!**" (*El lobo y los cabritillos*)

" **Abrieron la puerta pero...desgraciadamente ¡era el lobo!**"

Salvación:

Los marcadores de este bloque son siempre explícitos, a excepción de los cuentos "costumbristas" que no suponen salvación. Los marcadores de inicio del subtema de salvación más empleados son conjunciones adversativas o adverbios de tiempo:

"**Pero** el cochinito tenía puesto un caldero y..."

"**Pero** el lobo la mató..."

"**Pero** su barriga pesaba tanto, que cayó al agua..."

"**Entonces**, el corderillo empezó a correr y desapareció..."

"**Entonces** llegaron a la casa..."

"**Nunca** más volvió..."

Lo importante de este bloque y quizá su función primordial es la de servir de antecedente al bloque final, o coincidir con éste, pero también tiene la función didáctica, de que el malo debe ser castigado.

4- Final.-

Al igual que los bloques del Título y el de Introducción, el bloque Final es muy tradicional y varía en función del género de texto y el subtipo de cuentos. A menudo, viene marcado en los cuentos de animales por ciertos clichés, bien conocidos por todos los lectores: *Colorín, colorado...*; *y vivieron felices y comieron perdices*; *Aquí se acabó el cuento y como me lo contaron lo cuento*, etc. (Bravo-Villasante, 1992).

"**Y colorín colorado**, este marrano cuento se ha acabado." (*Los tres cochinitos*)

"... y los cabritillos **vivieron muy felices...**" (*El lobo y los cabritillos*)

"...y se fueron los dos **muy felices** volando." (*Becbrú, el gorrión friolero*).

Capítulo III

El final de los cuentos de peligro siempre es feliz, comprende el triunfo de los buenos y puede contener una moraleja implícita o explícita, mientras que el final de un cuento "costumbrista" podría ser catalogado como "justo". La moraleja es implícita, simplemente triunfa la justicia. El final del cuento moralizante es de otra índole, puede ser incluso triste, con la moraleja explícita y con castigo al que desobedece.

Junto con estos clichés bien conocidos y convencionales, en los cuentos analizados apreciamos otros finales poco tradicionales:

"(Cuando el corderillo se sintió a salvo, se paró tembloroso y miró al cielo) Allí estaba la Luna, su salvadora." (El lobo y el corderillo).

El final es muy lírico y poco tradicional; se asemeja más bien a los finales de los cuentos para adultos. Sin embargo, parece adecuado para el cuento, si partimos de la figura del protagonista, propenso al lirismo y lo bucólico.

El final del cuento "moralizante" tampoco es muy tradicional, pero resulta adecuado al tono general de la historia:

"Si Blanquita no hubiera hecho esto, aún estaría viva" (La cabra del señor Samuel).

Un final tan tradicional como el que encontramos en *Los tres cochinitos*, contiene aparte de *Colorín, colorado*, un refrán:

"...y desde entonces dice el refrán que no hay coger al rábano por las hojas..."

De aquí podemos deducir que la idea sobre el carácter estrictamente tradicional y de los clichés del final del cuento es algo exagerada, por lo menos en lo que se refiere a los cuentos españoles de animales.

En todo caso el final corresponde al programa conceptual del autor, al subtipo de cuento y contiene elementos coloquiales.

3.5. CONCLUSIONES

1- Los cuentos de animales tienen una estructura muy rígida al igual que otros tipos de textos convencionales, que permite establecer ciertas convenciones tipológicas³ y la división de estos cuentos en tres subtipos: de peligro, moralizantes y costumbristas.

2- Los marcadores de las cadenas temáticas de los personajes resultan muy compenetrados por el subprograma emotivo-evaluativo del texto, cambiando en función de la focalización y la situación textual, lo que lleva a una clara diferencia entre los marcadores de los personajes "buenos" y "malos".

-La mayoría de las veces, tanto unos como otros no tienen nombres propios, sustituyéndose por nombres genéricos. La aparición del nombre propio en el cuento costumbrista (*La Gallina Paulina*) y moralizante (*La cabrita Blanquita*) no conlleva la desaparición del nombre genérico y se debe más bien a la intención del autor de destacar las características de los personajes.

3- El marcador principal de los personajes "buenos" son los sufijos diminutivos -ito, -illo que se aprecian tanto en los nombres genéricos como en los adjetivos y en los marcadores metonímicos (*cochinito; cabritillos; pobrecitos; orejitas; cabecitas; solito;* etc.). Dentro de los marcadores de estos mismos personajes, se aprecia una fuerte presencia de marcadores coloquiales (*regordetes; el muy tunante; guarrete; el chico;* etc.). Los "socios contextuales" de estos personajes buenos, se convierten en los marcadores indirectos de los mismos, constituyéndose en tres grupos:

- los no connotados semánticamente que adquieren el valor emotivo-evaluativo añadido en el texto, denotando la tranquilidad, situaciones placenteras, etc. (*disponerse a comer; jugar; sembrar,* etc.);
- los que están connotados positivamente (*hermosos bebés; sus pequeños; las flores la saludaban,* etc.)

³ Consideramos convenciones tipológicas aquellas características textuales que no entran en las normas lingüísticas ya que éstas son propias de cualquier tipo de texto; por ejemplo, la omisión del sujeto no puede considerarse como característica tipológica, puesto que se da en diferentes tipos de textos.

Capítulo III

- los que contienen el sema de "miedo, temor" (*asustarse; echarse a correr; temblar; balbucear; resignarse*, etc.). Estos últimos, siendo marcadores indirectos de las víctimas, lo son también para el tema de peligro.

4- El marcador directo de los personajes "malos" es el nombre genérico *el lobo* que figura como símbolo del mal, peligro y agresión de los cuentos de peligro y los moralizantes. Su cómplice, en uno de los cuentos, es el zorro, al que incluso se le llama "compadre" del lobo. Ambos nombres se utilizan como propios.

-Todos los marcadores indirectos del "malo" son de semántica peyorativa, como por ejemplo, las denominaciones metonímicas: *voz grave; potente vozarrón; una enorme boca llena de afilados dientes; figura negra; terribles ojos*, etc. Como se puede apreciar, las denominaciones metonímicas tienen una marcada influencia coloquial.

-La mayoría de los "socios contextuales" de estos marcadores también son de semántica peyorativa, lo que corresponde al programa emotivo-evaluativo: *pícaro; malvado; irritado; cada vez más furioso; acechar; atrapar; abalanzarse; gritar; aullar; dar mucha rabia*, etc. También se aprecia la presencia de elementos coloquiales y en cierta medida "groseros": *pegar una culada, desollarse el trasero, la barriga*, etc.

-Entre los "socios contextuales" de los marcadores del agresor se aprecia cierto número de palabras de semántica neutra que adquieren el valor añadido peyorativo en el contexto en función de la situación y la focalización. Los verbos, en la mayoría de estos casos, van acompañados de pronombres enfáticos de dativo de interés: *comerse; aguantarse; subirse*, etc.

-Se observa un alto grado de repeticiones del marcador principal (*el lobo*) y el uso casi normativo de ciertas expresiones convertidas en especies de clichés: *calmar el apetito; hacerse la boca agua; comer hasta hartarse; relamerse*, etc., que son palabras y expresiones que se utilizan expresamente en relación al "malo" y que están muy marcadas desde el programa emotivo-evaluativo.

5- La semántica de los marcadores de la cadena temática de advertencia/explicación varía en función del peso que tiene cada uno de los subtemas en

Capítulo III

el argumento del cuento. Cuando prevalece la advertencia del peligro, está marcada por las formas del imperativo o del futuro con valor de imperativo. Semánticamente, la advertencia se aproxima a la prohibición: *permaneceréis en casa; no salgáis; no abráis la puerta*, etc. El valor prohibitivo se refuerza por las formas negativas. También se usa la forma condicional como advertencia del peligro hipotético/prohibición: *si te vas al monte, te va a comer el lobo*.

-En algunos cuentos de "peligro" disminuye el peso de la advertencia del peligro y se acentúa el de la explicación del comportamiento de los personajes buenos: *si queréis nos hacemos una casa para guardarnos del lobo*. La advertencia viene marcada por una palabra de semántica de "seguridad", mientras que la explicación aparece marcada por palabras de semántica neutra que denotan materiales de construcción y de calidad de ésta. En los marcadores de explicación destacan semas de cantidad y de calidad y elementos de lenguaje coloquial: *un poco de barro; unos cuantos clavos; una casa bien fuerte; lo mejor de lo mejor; una señora casa*, etc.

-Llaman la atención los marcadores implícitos de advertencia /explicación que a veces aparecen insertados en la secuencia anterior, la presentación: *Había una vez un cerdito, un pato y una oca...Había también un lobo que vivía en el bosque, cerca de allí* (advertencia implícita). *Tan distraído* estaba que no se dio cuenta...(explicación).

-En los cuentos "costumbristas" no hay advertencia puesto que no hay peligro y la explicación aparece implícita apoyándose en todo el argumento del cuento (trabajo arduo; solidaridad de los buenos y la falta de ésta en los malos), y en unos pocos marcadores explícitos muy lacónicos: *todos; solo; no te ayudaré; no te acompañaré*, etc.

6- En la **cadena temática de gozo** casi todos los elementos resultan marcados connotativamente desde la focalización del autor o de los personajes, destacando los elementos coloquiales: *ponerse como el Quico; llenarse; hartarse; ¡Yupi!; ¡ja,ja!; plácidamente; tranquilamente; confortablemente; felices; satisfechos; dar saltos de alegría; hermosas espigas; muy contenta; olor exquisito*, etc.

Capítulo III

- El gozo de los malos tiene otro tipo de marcadores aunque también destaca la presencia de elementos coloquiales: *atiborrarse de queso; concluir el festín*.

- Los semas de evaluación y a veces de ironía, desde la focalización el autor, aparecen implícitos precisamente en los marcadores de gozo de los personajes "malos" o de los pocos personajes humanos: *delicioso manjar; delicioso postre* (destacando la torpeza del lobo de confundir la luna con un queso); *será un placer hacerle un favor* (gozo fingido e ironía del herrero respecto al lobo).

7- La cadena temática de peligro se constituye casi exclusivamente por los marcadores que contienen semas de peligro/agresión en su significado lingüístico. Se los puede subdividir en varios grupos que se aprecian en los cuentos de peligro y los moralizantes.

- El marcador más fuerte es el mismo nombre del agresor (el lobo), convertido en el símbolo de peligro. El alto número de repeticiones, que a primera vista puede parecer redundante, corresponde a la intención del autor de "llenar" la imagen negativa del personaje, a través de las implicaciones culturales y crear tensiones en el argumento.

- Otro grupo de marcadores son las denominaciones metonímicas del agresor muy connotadas: *terribles ojos; lengua como una suela de zapato*, etc. que son a la vez los marcadores del personaje malo.

- El tercer grupo de marcadores de peligro, esta vez indirectos, lo forman los que denotan el miedo de las víctimas: *guardarse del lobo; temblar de miedo; lleno de miedo; resignarse; sobresaltado; corre que te corre; intentar huir*, etc.

- Algunos marcadores indirectos de peligro, pueden considerarse como "símbolos" culturales: *hacerse de noche; llegar la noche; ir al monte*, etc.

- La mayoría de los socios contextuales del marcador principal de peligro son de semántica de agresión: *malvado; enfurecido; poderoso; impaciente; agarrar; devorar; atrapar; aullar; zamparse; acechar*, etc.

- Los verbos de semántica neutra asociados con el peligro a partir del contexto, van acompañados a menudo del dativo de interés con función enfática (*comerse; subirse;*

Capítulo III

bajarse, etc.), o adquieren el valor añadido de peligro debido a la situación: *¡ya te tengo!*; *coger* etc.

-Llaman la atención los recursos como *exclamaciones*, *onomatopeyas* y *repeticiones*, que se utilizan para marcar el peligro: *¡Ya verás tú!*; *¡Ya se han acabado las contemplaciones!*; *¡hop!*; *¡Auuu!*; *¡Humm!*. También destaca el uso de elementos coloquiales, que a veces pueden resultar hasta vulgares, para resaltar las características del agresor: *pegar una culada*; *desollarse el trasero*, etc.

8- Los marcadores de la **cadena temática de salvación** aparecen fundidos con el castigo al agresor y el final feliz. Se los puede subdividir semántica, emotivo y evaluativamente en tres grupos:

-los de castigo del agresor, con semántica de violencia, que sin embargo no se percibe como tal, debido a la focalización, pues es un castigo merecido: *el lobo se achicharró*; *embistió con sus cuernos la barriga del lobo*; *meterle piedras en la barriga*; *la corriente lo arrastró río abajo*, etc.

-los de inteligencia de los "buenos" que logran engañar y castigar al agresor. Normalmente son de semántica neutra y adquieren el valor añadido en el contexto: *llegar una hora antes*; *volverse a su casa*; *correr más rápido que el lobo*; *dar tiempo de llegar a casa*; *cerrar la puerta*; *poner el caldero de agua caliente*, etc.

-los de felicidad motivada por la salvación, que suelen estar connotados positivamente: *sentirse a salvo*; *vivieron muy felices*; *la Luna, su salvadora*; *quedar libre*; *asomar la cabecita*, etc.

- Los cuentos moralizantes y los costumbristas carecen de secuencia de salvación. La secuencia de castigo aparece en forma de moraleja final: *Si Blanquita no hubiera hecho eso, aún estaría viva. Sola hice los trabajitos y sola comeré con mis pollitos.*

9- **La cadena lógica** de los cuentos casi no tiene marcadores explícitos propios. El marcador directo y más fuerte es el orden fijo de las secuencias. Al mismo tiempo, el análisis permitió comprobar que los marcadores que garantizan el desarrollo lógico del cuento, son los temporales y los espaciales, expresados exclusivamente por el léxico que

Capítulo III

con su semántica apoya el orden de secuencias desde el mismo inicio del cuento: *Erase/Había una vez...*, hasta su final: *Nunca más se supo de él; Desde entonces vivieron felices en su pequeña cabaña del bosque.*

También asegura el desarrollo y dinamismo del cuento la semántica de verbos de movimiento o *declarandi* que pueden acelerar o hacer más lento el tiempo fantástico.

10- La mayoría de los marcadores del tiempo fantástico son de semántica neutra: *mucho antes que; allí; luego; poco después; cuando estaba dentro; desde entonces; hasta que; hasta mañana; aquel día; un día; esta vez; de pronto; en un segundo.*

También se aprecian marcadores de tiempo, muy coloquiales: *en nada de tiempo; en menos que canta un gallo mudo; en un santiamén, etc.*

11- Los marcadores del espacio fantástico (léxico, preposiciones) denotan unas veces el entorno que rodea a los animales, y otras veces se refieren a las partes de su cuerpo: *estar dentro; (se puso a hojar) en la tierra; (acercarse) a la casa; en estos montes; al lado del río; junto al molino; bajar por la chimenea; detrás; quedarse fuera; (subirse) al tejado; allí dentro; (agarrar) por allí; (meterle las piedras) en la barriga, etc.* También se aprecia la presencia de elementos coloquiales: *por allí cerca; en el huerto del Chato; (ir) a por hilo, etc.*

12- Los marcadores de la **información principal** son también de semántica temporal: *un día; una tarde, etc.*

13- La **información adicional** casi no se aprecia en los cuentos, las pocas veces que aparece, tiene la función explicativa, siendo sus marcadores: *o sea, ya sabéis que...*

14- La **información que se resalta** se marca por medio de las exclamaciones, interrogaciones, construcciones enfáticas que a menudo son de carácter coloquial: *para nada; a menos que; o de semántica temporal: al momento; apenas; de repente, etc.*

15- La **información sobre hechos habituales, análogos/ contrarios** tiene muy pocos marcadores: *de vez en cuando; de nuevo; también; tampoco; pero, etc.*

16- Los marcadores de la **fuentes de la información** abundan en los cuentos; se aprecian repeticiones que corresponden a la intención del autor de "llenar" la imagen,

Capítulo III

destacar la focalización, atribuirle connotaciones emotivo-evaluativas a algún fragmento del texto y asegurar su ritmo. Son implícitos sólo cuando la fuente de información es el narrador; en el caso de los personajes siempre son explícitos, siendo sus socios contextuales los verbos *decir, preguntar, responder*, pero también más connotados como *aullar, gritar*, cuando se trata del lobo.

17- Al igual que en todos los textos literarios, la modalidad subjetiva y objetiva se funden la mayoría de las veces y tienen los mismos marcadores. Su presencia se aprecia en todos los parámetros textuales del cuento español. Se utilizan como marcadores diferentes recursos lingüísticos.

El núcleo del campo de modalidad textual está formado por:

- Los sufijos diminutivos que marcan a los personajes buenos en sus diferentes denominaciones: nombres genéricos/proprios; denominaciones metonímicas; adjetivos que se asocian con aquellos: *cochinitos; corderillo; cabritillos; mamá cabrita; pollitos; Blanquita; orejitas; cabecita; solito; pobrecito*, etc. La falta de sufijo diminutivo, en algunas denominaciones de los "buenos", adquiere el valor evaluativo, indicando que su comportamiento es en algún sentido reprochable (el egoísmo de los dos cochinos mayores).

Con el cambio de la focalización y/o situación, cambia el valor comunicativo de los sufijos diminutivos, marcando por ejemplo en la boca del lobo la falsedad, hipocresía y hasta agresividad *monstruillos; marranito*.

- Palabras y expresiones que están connotativamente marcadas ya en su significado enciclopédico. Casi todas forman el subcampo emotivo-evaluativo de agresión: *malvado; irritado; furioso; rabia; zampar; atrapar; acechar; abalanzarse; terribles ojos; potente voz*, etc. Los marcadores indirectos de modalidad, desde la focalización del autor, son palabras y expresiones de miedo: *tembloroso; temblar de miedo; apenado*, etc. Aunque a primera vista estos marcadores acusan la prioridad del valor emotivo, sin embargo, también adquieren en el texto el valor de evaluación negativa objetiva del agresor/agresión a través del sufrimiento de las víctimas.

Capítulo III

- Palabras que son símbolos culturales de peligro (*el lobo; la noche*) o de paz, gozo (*tranquilamente; alegría; jugar, etc.*).
- Palabras cuyo valor emotivo-evaluativo en el texto es opuesto a su significado enciclopédico: *fiesta; el banquete*, que significan en el texto *comerse el lobo a las víctimas*. Igualmente los adjetivos *perezoso* y *maldito*, en boca del lobo y dirigidas al cochinito, pierden su valor enciclopédico connotativo, convirtiéndose en los marcadores de la agresividad del lobo. También, *¡A fe mía. Será un placer!*, en boca del herrero implican ironía mezclada con la emoción negativa; *aliviar el dolor*, no produce compasión sino alegría, puesto que se trata del dolor del agresor, *delicioso manjar; delicioso postre*, marcan en el texto la torpeza del lobo que toma la luna por el queso.
- Elementos coloquiales, clichés, expresiones idiomáticas, dichos, refranes de diferente valor emotivo-evaluativo: *en un santiamén; en menos que canta un gallo mudo; en nada de tiempo; una señora casa; no hay que coger el rábano por las hojas; confundir el rabo con la raíz; marrano cuento; ponerse como el Quico; hacerse la boca agua*, etc. La influencia del lenguaje coloquial se aprecia no sólo en el léxico sino también en la sintaxis: *cada patata como sandías de grande; monedas así de gordas y más brillantes que el sol; habas riquísimas de un hermoso habar; una boca como un armario de grande; una lengua como una suela de zapato; con tan mala suerte...*

18- En la periferia del campo de modalidad textual están los siguientes recursos:

- Exclamaciones y onomatopeyas que adquieren diferente valor emotivo-evaluativo en el texto: *¡Es horrible!; desgraciadamente ¡era el lobo!; ¡yo sola lo sembraré!; ¡Humm!; ¡hop!; ¡Yupi!*, etc.
- Pronombres y adverbios enfáticos de cantidad/calidad: *una cuerda muy larga, muy larga; trabajó mucho; ojos muy brillantes*, etc.
- Repeticiones: *una cuerda muy larga, muy larga...*
- El ritmo y la rima. El ritmo de las secuencias de presentación y gozo es relajado, tranquilo: *Erase una vez un corderillo blanco que pastaba tranquilamente en un prado una hermosa noche de primavera*. También lo es el del final: *Desde entonces, la cabra y los*

cabritillos vivieron muy felices en su pequeña cabaña del bosque. En la secuencia de peligro se produce un cambio brusco del ritmo, "acelerándose" el tiempo fantástico, usando, entre otros recursos emotivo-evaluativos, verbos y adverbios que denotan espontaneidad, rapidez, acciones súbitas: *al momento, una figura negra llena de afilados dientes se abalanzó sobre él; se precipitaron hacia la puerta...; abrieron la puerta pero ... desgraciadamente ¡era el lobo!; éste entró, miró...y dijo..."*

Aunque la rima es un recurso episódico y bastante pobre, en el caso de los cuentos, su presencia atribuye cierta tonalidad al texto: *Blanquita estaba aburrida; sola hice todos los trabajitos y sola comeré con mis pollitos; la Gallina Paulina.*

19- Prácticamente todos los elementos lingüísticos del cuento resultan connotados emotiva y evaluativamente, apreciándose la marcada presencia de elementos coloquiales que, por supuesto, no coinciden en diferentes culturas, circunstancia que de por sí plantea el problema de posibles adaptaciones en la comunicación intercultural.

20- El título de los cuentos españoles de animales, tiene la estructura nominal, se constituye de nombres genéricos empleados como propios. El título está orientado sobre todo hacia el contenido del cuento, incluyendo sin embargo, algunos elementos pragmáticos emotivo-evaluativos, cuyo marcador es el sufijo diminutivo de los sustantivos genéricos, que se emplean como los nombres propios de los personajes "buenos".

21- Los marcadores de la introducción son:

- clichés iniciales: Erase/Había una vez
- artículo indeterminado delante de la primera mención de los personajes: *una cabrita que tenía...*
- la forma de imperfecto de los verbos existenciales: *había; vivía,* etc.

22- El marcador inicial del bloque principal es de semántica temporal: *un día; una tarde,* etc., seguido por un verbo de acción o *declarandi*, en forma de indefinido: *Un día mamá cabra se levantó...y dijo...; Una tarde Blanquita le dijo...*

-Se dan casos de marcador temporal implícito, cuando el sema de tiempo viene combinado con el de espacio, distancia, expresados en la semántica/forma de otras

Capítulo III

palabras: *andando, andando se encontraron con un pajar...y dijo el mayor...* La repetición del gerundio marca el transcurrir del tiempo interrumpido en un momento dado.

-Se aprecian casos de inserción del marcador temporal del inicio del bloque principal en la introducción, diluyéndose así la frontera rígida entre los dos bloques: *Erase una vez un corderillo blanco que pastaba tranquilamente en un prado, una preciosa noche de primavera.*

23- Los marcadores del **subbloque advertencia**, varían en función del subtipo del cuento. Pueden ser:

- Prohibición expresada por el imperativo o el futuro con valor de imperativo: *Permaneceréis aquí...no salgáis afuera.*
- Una frase condicional: *Si vas al monte, te va a comer el lobo.*
- Marcador implícito que a veces está insertado en el bloque anterior: *Había una vez un cerdito, un pato y una oca...Había también un lobo que vivía en el bosque cerca de allí.*

24- En los cuentos costumbristas, la advertencia se sustituye por la explicación, que es implícitamente todo el contenido del cuento. Se explicita, como regla general, en forma de moraleja final: *¡Sola hice mis trabajitos y sola comeré con mis pollitos!*

25- El único marcador del inicio del **subbloque gozo** es el cambio de la tonalidad y del ritmo. Los demás marcadores de la cadena temática de gozo siempre son explícitos y están muy connotados (punto 6).

26- El inicio del **subbloque peligro** se marca culturalmente por la aparición de la figura del lobo o por otros marcadores de peligro, la mayoría de las veces culturales: *Se hizo de noche; Auuu!*. El inicio de este subbloque también está marcado por el cambio de ritmo (punto 18).

27- Los marcadores más frecuentes del inicio del **subbloque de salvación** son: la conjunción adversativa (*pero*) y el adverbio de tiempo (*entonces*).

28- El **final feliz** de los cuentos de "peligro" está marcado por diferentes clichés más o menos tradicionales, aunque se aprecian también finales poco clásicos: *Allí estaba*

Capítulo III

la Luna, su salvadora, lo que permite deducir que la idea del carácter estrictamente tradicional del final es algo exagerada en el caso de los cuentos de animales.

- El subtipo de cuento "costumbrista" tiene un final "justo", expresado por la moraleja final (*La Gallina Paulina*).

- El subtipo "moralizante" a veces tiene un final triste, como es el caso de nuestro cuento, marcado por el castigo y la moraleja explícita (*La cabrita Blanca*).

4- CONVENCIONES TEXTUALES DE CUENTOS INFANTILES INGLESSES.

4.1. PARAMETROS TEXTUALES EN LOS CUENTOS INFANTILES INGLESSES.

Una vez analizados las convenciones textuales de los cuentos españoles y vistas sus peculiaridades, veamos en que se diferencian los de los cuentos ingleses. Aunque nos damos cuenta de que el análisis comparativo de los textos paralelos pertenecientes a distintas culturas todavía no es suficiente para evaluar las traducciones, puesto que los recursos lingüísticos se eligen por el traductor a partir del programa conceptual del autor, sin embargo, en los textos tan reglamentados en el sentido cultural como son los cuentos infantiles, las convenciones textuales tienen mucha importancia a la hora de elegir la opción, o sea, hacer el TM aceptable en la cultura meta sin tergiversar la intención del autor del TO. Por consiguiente, una vez realizado el análisis comparativo de las convenciones textuales de los cuentos españoles e ingleses, dispondremos de datos para evaluar, las traducciones de esos cuentos ingleses y la necesidad de adaptaciones precisamente por razones de las convenciones textuales, mientras que otros motivos de las adaptaciones culturales, debidas a la no coincidencia de las normas generales del comportamiento verbal y no verbal, y también de los conocimientos presupositivos de los usuarios del TO y del TM, no requieren ninguna investigación preliminar, quedando claros a la hora de analizar el TM y compararlo con el TO desde el principio bicéfalo de la máxima lealtad posible al programa conceptual del autor del TO y la aceptabilidad del TM.

Tras el análisis de muchos cuentos, en principio hemos incluido en este trabajo cuentos de Beatrix Potter: *The Tale of Peter Rabbit*, dentro del subtipo de cuento "moralizante"; *The Tale of Jemima Puddle-Duck*, dentro de los de "peligro" (en esta ocasión el agresor es el zorro); *The Tale of Johnny Town-Mouse*, seleccionado por estar

Capítulo IV

dentro de los del tipo "costumbrista". En todos ellos están presentes las secuencias analizadas ya en los cuentos españoles.

Además, dentro del subtipo de "peligro", siendo el agresor el lobo, hemos seleccionado el tradicional *The Three Little Pigs*, que nos sirve para compararlo con *Los tres cochinitos*, y el clásico *The Three Billy Goats Gruff*, donde el agresor es el troll, típico de los países del norte de Europa.

También hemos estudiado y analizado, otros cuentos clásicos ingleses como *Goldilocks and the Three Bears*; *The Sly Fox and the Red Hen*, y *The Wolf and the Seven Little Kids* (versión este último de *El lobo y los cabritillos*), aunque no los hemos incluido en el corpus del trabajo, ya que de los dos últimos no tenemos traducción al español.

Como el objetivo de este capítulo no es el análisis de las convenciones textuales de los cuentos de animales ingleses, de por sí, sino su diferencia con las convenciones de los cuentos españoles, pretendemos sobre todo resaltar la diferencia sin profundizar en las características universales propias de todas las culturas.

4.2. ANALISIS DE LAS CATEGORIAS LINEALES

4.2.1. CADENAS TEMATICAS

CADENA TEMATICA DE PERSONAJES PRINCIPALES

THE THREE LITTLE PIGS

Personajes en grupo.-

(there were) *three little pigs*- *three little pigs* (grew so big)- *their* (mother said to) *them*- *you* (are too big)- *you* (must go)- (build houses for) *yourselves*- (the wolf does not catch) *you*- *the three little pigs* (set off)- *we* (will take care)- (does not catch) *us*- *they* (said)- *they* (met a man)- *they* (met a man).

Primer cerdito.-

(Will you give) *me*- (asked) *the first little pig*- *I* (want to build a house for) *myself*- (he gave) *the first little pig*- *the first little pig* (built) *himself* (a house)- *He* (was very pleased)- (with) *his* (house)- *he* (said)- (catch) *me*- (and eat) *me*- (than) *yours*- (than) *yours*- (the first) *little pig* (had built)-*little pig*, *little pig* (let me come in)- *the little pig* (said)- *my* (chiny chin)- *I* (will not let you in)- *your* (house in)- (ate up) *the first little pig*.

Segundo cerdito.-

I (shall build)- (said) the second little pig- the second little pig (went on)- (give) me (some sticks)- (asked) the second little pig- I (want to build)- (a house for) myself- (he gave) the second little pig (some sticks)- the second little pig (built) himself (a house)- the second little pig (was very pleased)- his (house)- he (said) - (won't catch) me- (and eat) me- the second little pig (had built)- little pig- little pig- the little pig (said)- my (chimney)- I (will not let)- your (house in)- (ate up) the second little pig.

Tercer cerdito.-

I (shall build a stronger house)- (said) the third little pig- the third little pig (went on)- I (shall build a stronger house)- (said) the third little pig- the third little pig (walked on by) himself- he (met a man)- (you give) me- (asked) the third little pig- I (want to build)- (a house for) myself- (he gave) the third little pig- the third little pig (built) himself (a house)- (it took) him- the third little pig (was very pleased)- his (house)- he (said)- (won't catch) me - (and eat) me- the third little pig (had built)- little pig- little pig- the little pig (said)- my (chimney)- I (will not let)- your (house in)- this (is a clever) little pig- (to catch) him- his (friend)- (the wolf said) little pig - (if) you (will be ready)- (will take) you- (said) the little pig- (clever) little pig (knew)- (to eat) him- he (set off)- he (filled) his (basket)- he (hurried home)- little pig (are) you (ready)- (said) the little pig- I (have already been)- I (filled) - my (basket)- you (will be ready)- (will take) you- (said) the little pig- the little pig (set off)- he (was up)- the little pig (was very frightened)- he (pretended not to be)- (said) the little pig- I (will throw one)- he (threw down)- the little pig (jumped down and ran all the way)- the little pig's (window)- little pig (he said)- you (will be)- (will take) you- (said) the little pig- the little pig (set off)- he (had great fun)- he (bought) himself- the little pig (was going)- he (saw)- he (jumped into)- his (butter churn)- the little pig (jumped out and rolled it home)- his (butter churn)- little pig (had tricked)- little pig's (door)- little pig (he said)- your (chimney)- (get) you- little pig (was very frightened)- he (said nothing)- he (put a big pot of water)- the third little pig (was too clever).

Presentación del lobo.-

the wolf (does not catch you)- the wolf (does not catch us)- the wolf (won't catch me and eat me)- the wolf (won't catch me)- the wolf (won't catch me)- the wolf (came to the house)- he (knocked on the door)- (let) me (come in)- (I will not let) you (in)- I ('ll huff and)- I ('ll puff)- I ('ll blow your house in)- (said) the wolf- the wolf (huffed)- he (puffed)- he (huffed)- he (puffed)- the wolf (ate up the first little pig)- the wolf (walked)- he (came to the house)- the wolf (knocked)- (let) me (come in)- (I will not let) you- I ('ll huff)- I ('ll puff)- I ('ll blow your house in)- he (huffed)- he (puffed)- he (puffed)- the wolf (ate up the second little pig)- the wolf (walked)- he (came to the house)- the wolf (knocked)- (let) me (come in)- (I will not let) you (in)- I ('ll huff)- I ('ll puff)- I ('ll blow your house in)- (said) the wolf- the wolf (huffed)- he (puffed)- he (huffed)- he (puffed)- the wolf (was angry)- he (pretended not to be)- he (thought)- I (want to catch him)- I (must pretend)- the wolf (said)- I (will take you)- the wolf (just wanted to eat him)- the wolf (knocked)- he

Capítulo IV

(asked)- *the wolf* (was very angry)- *he* (pretended not to be)- *he* (said)- *I* (will take you)- *the wolf* (came along)- *Mr. Wolf* (said the little pig)- (I'll throw one to) *you*- *the wolf* (ran after it)- *the wolf* (was now very angry)- *he* (still pretended)- *he* (knocked)- *he* (said)- *I* (will take you)- (he saw) *the wolf*- (it knocked) *the wolf* (down)- *the wolf* (was very frightened)- *he* (ran away)- *he* (could)- *the wolf* (found out)- (the little pig had tricked) *him*- *he* (was very very angry)- *he* (knocked on)- *he* (said)- *I* (am going to climb down)- *the wolf* (climbed)- *he* (began to come down)- *the wolf* (fell in)- (that was the end of) *the wolf*- (too clever for) *him*.

Cadena temática de los tres cerditos.-

Sustantivos 55:

- genéricos 55: *little pig* 50; *little pigs* 3; the second and the third *little pigs* 2.

Adjetivos 16:

- posesivos 16: *his* 7; *my* 4; *your* 4; *their* 1
- genitivo sajón 2: *little pig's* (door, window).

Formas pronominales 70:

- tónicos 40: *I* 13; *he* 17; *you* 4; *they* 3; *you* (plural) 2
- átonos 16: *me* 6; *him* 3; *you* 4; *them* 1; *you* 1; *us* 1
- reflexivos 9: *himself* 5; *myself* 3; *yourselves* 1
- demostrativo 1: *this*
- posesivos 2: *yours* 2

Cadena temática del lobo.-

Sustantivos 31:

- genéricos 30: *the wolf* (se repite 30 veces)
- propios 1: *Mr Wolf*

Formas pronominales 49:

- tónicos 42: *he* 25; *I* 16
- átonos 8: *you* 4; *him* 2; *me* 2

Conclusiones .-

Apreciamos que en todas las cadenas temáticas de personajes de este cuento, la mayoría de los marcadores son especialmente los pronombres tónicos. Esta peculiaridad, al igual que el genitivo sajón, se debe a la norma de la lengua inglesa y no constituye característica del género, al igual que no la constituye la omisión del sujeto pronominal en los cuentos españoles.

Respecto a los sustantivos, se puede apreciar que, al igual que en los cuentos españoles, la mayoría son nombres genéricos (85) que se emplean como propios, una vez incluso aparece *Mr. Wolf*, denominación que no hemos observado en los cuentos españoles respecto al agresor.

El marcador principal de los personajes "buenos" viene acompañado del adjetivo *little* (54 veces), que corresponde a la función del sufijo diminutivo en los cuentos españoles. Este adjetivo tiene un valor connotativo positivo, y sirve además a la vez de marcador emotivo-evaluativo.

A diferencia del cuento español, los protagonistas no se denominan por la edad (el mayor, el mediano y el chico), sino que se les pone delante el numeral ordinal, circunstancia que reduce en cierto modo la posibilidad de connotar implícita y positivamente al cochinito chico y que se recompensa por el marcador explícito de la inteligencia del tercer cochinito, desde la focalización del lobo (*This is a clever little pig*) y del autor, que empieza a llamarlo *the clever little pig*, o *little pig*, desde que el lobo se come a los otros dos. El numeral sólo aparece de nuevo al final, para destacar la diferencia entre los tres personajes: *the third little pig was too clever for him!*

A diferencia del cuento español, tampoco encontramos denominaciones metonímicas ni coloquiales de los personajes "buenos". Entre los "socios" contextuales de estos personajes, destaca un gran número de léxico neutro (*build a house; set off; fill his basket; to hurry home; to be up in the tree; to pick apples; to jump down; to run; to buy*, etc.). Sin embargo, este léxico adquiere en el texto un valor añadido marcado connotativamente. Así el verbo *to build* (a house) aparece siempre con el pronombre

enfático *for myself*, lo que implica egoísmo al igual que en los cuentos españoles. En otras situaciones el empleo del pronombre enfático corresponde más al valor del dativo de interés español: *built himself a house; buy himself a butter churn*.

Otro grupo de "socios" contextuales, poco numerosos, de estos personajes buenos son más bien los marcadores de gozo o de miedo: *to be very pleased with his house; to have great fun; to be very frightened*, etc., que características de los personajes. En este grupo de léxico connotado encontramos a diferencia de los cuentos españoles, muy pocos elementos coloquiales: *to have fun; by the hair of my chinny chin chin*.

Se aprecia mayor número de repeticiones de los nombres genéricos propios que en los cuentos españoles, puesto que en estos, en la formación de las cadenas de los personajes participan denominaciones metonímicas (*orejitas, cabecitas*, etc.), y elementos coloquiales (*el muy tunante*, etc.), que no aparecen en los cuentos ingleses.

Resumiendo, podríamos decir que las cadenas temáticas de los personajes "buenos" en los cuentos ingleses son más monótonas que en las españolas, las características de los personajes se marcan más por sus acciones que por sus denominaciones. Así, la inteligencia del tercer cochinito se marca implícitamente al lograr engañar al lobo. La actitud emotiva-evaluativa del autor hacia sus personajes positivos, es implícita, no viene marcada la mayoría de las veces, en sus denominaciones explícitas.

Al lobo se le marca con el genérico *wolf*, ya que al igual que ocurre en la cultura española este nombre implica conocimientos presupositivos. La única vez que aparece como "*Mr. Wolf*" no implica ninguna forma de respeto en la situación comunicativa concreta, sino es un marcador de miedo del cochinito que viene apoyado por otro marcador explícito (*was very frightened*). En situación parecida en el cuento español, el corderillo se dirige al lobo como "poderoso lobo", que tiene la misma función comunicativa.

Al analizar las referencias culturales, y comparar este tratamiento con los de los cuentos *The Wind in the Willows*, al referirse a *Mr. Toad* o *Mr. Badger*, o en *The Tale of Peter Rabbit* a *Mrs. Rabbit*, se aprecia que en estos casos son marcadores de respeto por

la condición de madre, a la que hay que obedecer (Mrs. Rabbit), por la posición económico-social (Mr. Toad), o por el respeto que inspira el personaje en su ambiente, en la comunidad de los animales del bosque (Mr. Badger), bien distintos al de *Mr. Wolf*, siendo éste el marcador de miedo de la víctima. Sin embargo, al comparar el marcador de miedo de la víctima en la situación análoga en las dos culturas (*poteroso lobo* y *Mr. Wolf*), nos damos cuenta de que en la cultura española resultaría imposible utilizar Sr. lobo puesto que esta denominación entraría en contradicción no sólo con la tradición cultural sino con la misma tonalidad del cuento español.

Respecto a los socios contextuales del marcador principal del agresor son la mayoría de las veces palabras neutras por su semántica: *come to the house; knock on the door; let in; huff; puff; catch; get; climb; fall*, etc. que adquieren connotaciones negativas en el texto y desde focalizaciones concretas, resaltando la intensidad de la agresión mediante repeticiones, que se diferencian de las que encontramos en los cuentos españoles, por su forma (repetición de los verbos), aunque en ambos casos cumplen la misma función comunicativa, atribuyéndole además al texto, cierto ritmo "acelerado" y hasta la rima.

Inglés: "*The wolf huffed and he puffed and he huffed and he puffed*".

Español: "...le pegó otra culada a la casa, que como era de tablas, resistió. Pero le pegó otra más fuerte[...] Pegó una culada, y nada. Como la casa era una señora casa, pegó otra, y nada. Y otra, y nada, y otra y otra..."

Sin embargo, también existen marcadores de semántica negativa del agresor y de peligro: *the wolf was angry/ very angry/ very, very angry, to eat up; to blow in*, etc. subiendo su intensidad a lo largo del desarrollo del cuento. La hipocresía del agresor viene marcada de forma más explícita que en los cuentos españoles:

"*If I want to catch him, I must pretend to be his friend.*"

"*If I want to catch him, I must pretend to be his friend.*"

"*...he still pretended not to be.*"

"*If I want to catch him, I must pretend to be his friend.*"

"*...he still pretended not to be.*"

Otra diferencia con los cuentos españoles es que no encontramos en el personaje agresor denominaciones metonímicas, que resaltan tanto en los españoles. Así mismo, destacan poco los marcadores de miedo de las víctimas. Sólo dos veces se repite, respecto al tercer cochinito:

"The little pig was very frightened"

Tampoco se aprecian elementos coloquiales, ni groseros ni adjetivos peyorativos (compárese: *pegar una culada; desollarse el trasero; malvado; pícaro*, etc.).

Hay que destacar que el número de repeticiones tanto del marcador principal como de las frases que se correlacionan con sus acciones agresivas es igual de notable en los cuentos ingleses; recordemos que este recurso permite "llenar" la imagen negativa del lobo. Sin embargo, estas repeticiones, al ser algo monótonas, carecen de la gracia y elocuencia del cuento español.

Para finalizar diríamos que los tres personajes humanos que aparecen en el cuento inglés son absolutamente incoloros, si se les compara con el herrero y el albañil del cuento español, con los marcadores variados y coloquiales que denotan sus características. Creemos que los personajes del cuento inglés son más formales, y por tanto menos expresivos que los del mismo cuento escrito en español. Aunque en los cuentos ingleses tampoco es fácil separar los marcadores de la modalidad emotiva de la objetiva-evaluativa, sin embargo la balanza se inclina hacia la evaluación objetiva, a diferencia de los cuentos españoles en los que la tonalidad emotiva prevalece claramente.

THE TALE OF JEMIMA PUDDLE-DUCK

Cadena temática de Jemima Puddle-duck.-

(listen to the story of) *Jemima Puddle duck* - *who*(was annoyed)- (let) *her* (hatch) *her own* (eggs)- *her* (sister-in-law)- (and no more have) *you Jemima*- *you* (would let them go cold)- *you* (know) *you* (would)- *I* (wish to hatch) *my own* (eggs)- *I* (will hatch them all by) *myself*- (quacked) *Jemima Puddle duck*- *she* (tried to hide) *her* (eggs)- *Jemima Puddle-duck* (became quite desperate)- *she* (determined to make a nest)- *she* (set off)- *she* (was wearing a shawl and a poke bonnet)- *she* (reached the top of the hill)- *she* (saw a wood)- *she* (thought)- *Jemima Puddle duck* (was not much in the habit)- *she* (ran downhill)- *her* (shawl)- *she* (jumped off)- *she* (flew beautifully)- *she* (had got a good start)- *she* (skimmed

Capítulo IV

along)- *she* (saw)- *Jemima* (alighted)- *she* (rather fancied)- *she* (was startled to find)- quack? (said) *Jemima Puddle duck*- quack? - *her* (head and) *her* (bonnet)- (looked curiously at) *Jemima*- *madam* (have) *you* (lost) *your* (way)- *Jemima* (thought him mighty civil)- *she* (explained) *she* (had not lost) *her* (way)- *she* (was trying to find)- (looking curiously at) *Jemima*- *Jemima* (complained)-(my dear) *madam*- *you* (will be)- *you* (may sit)- *you* (like)- *you* (would not find)- (and showed in) *Jemima*- *Jemima Puddle duck* (was rather surprised)- *she* (made a nest)- *she* (came out)- (to let) *Jemima* (go home)- *her* (nest)- *she* (came back)- *Jemima Puddle duck* (came every afternoon)- *she* (laid nine eggs)- *Jemima* (was not there)- *Jemima* (told him that) *she* (intended to begin)- *I* (will bring a bag of corn with) *me*- *I* (need never leave) *my* (nest)- (said the conscientious) *Jemima*- *madam* (I beg) *you* (not to trouble) *yourself*- *you* (commence) *your* (tedious sitting)- (to give) *you* (a treat)- (may I ask) *you*- *Jemima Puddle duck* (was a simpleton)- *her* (suspicious)- *she* (went round)- *she* (waddled into the kitchen)- (Kep met) *her*-(what are) *you* (doing)- *you* (go every afternoon by) *yourself*, *Jemima Puddle duck* - *Jemima* (was rather in awe)- *she* (told him)- *she* (described)- *Jemima Puddle duck* (went up)- *she* (was rather burdened)- *she* (flew over the wood)- (when) *Jemima* (alighted)- *you* (have looked at) *your* (eggs)- *Jemima Puddle duck* (had never heard him)- *she* (felt surprised and uncomfortable)- *she* (was inside)- *she* (heard pattering feet)- *Jemima* (became much alarmed)- (and let out) *Jemima Puddle duck* - *Jemima Puddle duck* (was escorted home in tears)- *she* (laid some more in June)- *she* (was permitted to keep them) *herself*- *Jemima Puddle duck* (said)- *her* (nerves)- *she* (had always been a bad sitter).

Comentario.-

Tras el análisis podemos apreciar que en la cadena temática del personaje principal de este cuento, predominan las formas pronominales sobre los sustantivos: **sustantivos 30; adjetivos 15; formas pronominales 62.**

Sustantivos 30:

- genéricos (personificación): *madam* 3
- denominaciones metonímicas: *head* 1
- propios 26: *Jemima* 13; *Jemima Puddle-duck* 13

Adjetivos 14:

- posesivos 14: *her* 9; *my* 2; *your* 3

Formas pronominales 62:

- tónicos 51: *she* 35; *I* 4; *you* 12
- átonos 6: *her* 3; *you* 3
- reflexivos 4: *yourself* 2; *myself* 1; *herself* 1

Capítulo IV

- relativos 1: *who*

Dentro del grupo de los **sustantivos**, la característica más relevante es el uso de los nombres propios que son mayoría absoluta. El nombre propio incluye el genérico que funciona como especie de apellido. Este hecho confirma que, a diferencia de los cuentos españoles, en los ingleses uno de los marcadores principales es el empleo de nombres de personas para los animales que consideramos como protagonistas "buenos": *Jemima*, *Rebeccah*. En ciertas situaciones y desde diferentes focalizaciones aparecen marcadores como: *madam*, *Mrs*. Hay que destacar que los dos tratamientos aparecen en situaciones muy especiales, marcando unas veces la hipocresía del hablante (zorro), que quiere engañar a la protagonista con su astucia, y otras con características negativas del personaje (egoísmo de *Rebeccah* y su presunción). Se plantea la necesidad de adaptaciones de diferente tipo, tanto en el caso de los nombres propios como en el de los tratamientos.

En cuanto al nombre propio habría que ver si se conserva el mismo o si se le da un nombre español. Si se decide dejar el que tiene, como ya comentamos en el capítulo de las referencias culturales, hay que tener en cuenta que los niños, seguramente no sabrían pronunciarlo y lo dirían con /j/, desvirtuando así la pronunciación del nombre verdadero. Por tanto, de conservarlo, sería preferible cambiar la fonética a "Yemima". Si se decide sustituirlo por otro, se debería escoger un nombre propio español (compárese "*La gallina Paulina*"). En lo que se refiere a *Puddle-duck*, como especie de apellido, en español no tendría relevancia, pues ya hemos visto que no se usan los "apellidos" para los animales en los cuentos españoles, pero sí el genérico junto al propio. Además se ve cierta contradicción entre la semántica de *puddle* (charca, charco) y la situación real del cuento (Jemima vive en una granja y no aparece ni una sola vez la charca). Por tanto una opción sería la adaptación mediante omisión.

Otro factor a tener en cuenta, para una posible adaptación, es el uso convencional de los diminutivos para marcar los nombres de los protagonistas buenos en los cuentos españoles, que no aparece en los cuentos ingleses. Por tanto diríamos que una posible opción sería: "*la patita*".

Como hemos encontrado cierta contradicción en el cuento inglés entre el nombre "duck" y la situación textual (en el dibujo vemos que, aparte de ser la protagonista de color blanco mientras que los patos son de otros colores, rojizos, pardos, etc., y no vive en una charca ni pantano, ni lago, como los patos), habría que pensar en la adaptación a *oca* en vez de *pata*, aunque en ese caso renunciaríamos al diminutivo en el nombre genérico, teniendo que compensarlo en otras situaciones con socios contextuales, que expresen la actitud emotivo-evaluativa del autor ante el protagonista.

Apreciamos también que las denominaciones metonímicas son poco relevantes, encontramos sólo una, que marca a la protagonista como figura simpática, más humana y maternal: *with her head and her bonnet on the side*.

Este ejemplo permite apreciar la falta de marcadores diminutivos en las denominaciones metonímicas, lo que haría posible que en la traducción se recurriera a la adaptación (recordemos que los diminutivos marcaban mucho a los personajes "buenos", en los cuentos españoles de animales): "con su *cabecita* y su cofia ladeada" o "con la cabeza y el *sombrero* a un lado".

Siendo los marcadores implícitos e indirectos, los "socios" contextuales, los que destacarán las características positivas, veremos cómo diferencia el autor a los animales buenos de los agresores en los cuentos ingleses. Jemima no es egoísta, a diferencia de su cuñada, es buena madre, por ejemplo:

"I need never leave my nest."

"...was annoyed because the farmer's wife would not let her hatch her own eggs."

Ambos marcadores implícitos caracterizan a la protagonista positivamente, y dejan ver la causa del conflicto, con proyección hacia todo el postexto.

" I wish to hatch my own eggs; I will hatch them all by myself." En relación a este ejemplo, desde la insistencia, el énfasis, hay que destacar que se aprecia el empleo de marcadores gramaticales, donde en español se emplearían los léxicos: *will*, *would* en el siguiente:

"the wife would not let her hatch her own eggs"

Capítulo IV

Otra característica distintiva de los cuentos ingleses consiste en que la modalidad emotivo-expresiva se expresa la mayoría de las veces por las frases *adverbio+adjetivo*: *quite desperate; right away; rather heavily; rather fancied; mighty civil; rather surprised*, etc., mientras en los cuentos españoles los marcadores han sido expresiones coloquiales y palabras semánticamente marcadas.

También se aprecia que a diferencia del español, donde se emplean los verbos *declarandi*, en este cuento se emplean los onomatopéyicos:

" *quacked* Jemima Puddle-duck".

Es muy interesante destacar el valor comunicativo de estas onomatopeyas que equivalen en el siguiente ejemplo al saludo *Hello?* o *How do you do?*:

"*Quack?* said Jemima...*Quack?*"

Otros socios contextuales que la marcan como personaje "bueno" son:

"*Jemima was a simpleton*" (no creemos que sea negativo, sino que la autora quiere oponer su sencillez, su sinceridad a la astucia e hipocresía del zorro)

"*She tried to hide her own eggs*"

"Jemima became *quite desperate*"

"she flew *beautifully*"

"...not even the mention of sage and onions made *her suspicious*" (donde se aprecia su ingenuidad)

"Jemima Puddle-duck was *rather surprised* to find *such a vast quantity of feathers*."

"...*they might catch cold*, said the *conciencious Jemima*"

"*she set off*" (donde se expresa su valentía de marcharse de la granja para buscar un lugar y empollar sus huevos). Ella busca la tranquilidad y un entorno agradable, en contraste con el del agresor:

"She thought that it looked *a safe quiet spot*"

"...*a convenient dry nesting-place*"

"it was *comfortable and very soft*"

Ya vemos que en inglés se usan recursos diferentes de los cuentos españoles para señalar a los personajes "buenos". No se usan los sufijos diminutivos, lo que llevaría a la pregunta de la conveniencia de emplear en la traducción el recurso de los sufijos diminutivos, mediante la adaptación. La respuesta no puede ser unívoca, sino que creemos que en algunas situaciones sería oportuno, por ejemplo, llamar a la protagonista como ya comentamos "*patita*".

Los "socios" contextuales del personaje "bueno" son menos emotivos y expresivos. Se aprecia mayor aproximación de los animales a la vida de las personas (vestimenta, etc.).

Respecto a la presencia de elementos coloquiales en la cadena de la protagonista, son muy poco relevantes:

"she rather *fancied* a tree-stump..."

"Jemima thought him *mighty* civil and handsome" (intensificador coloquial, con significado de "muy")

Es evidente que los elementos coloquiales siempre requieren adaptación, por ejemplo: a ella *le encantó*; lo encontró *guapísimo* y *muy educado*.

Cadena temática del zorro.-

(elegantly dressed) *gentleman* (reading a newspaper)- *he* (had black prick) *ears* (and sandy coloured) *whiskers*- *the gentleman* (raised) *his eyes* (above) *his* (newspaper)- (have you lost your way said) *he*- *he* (had a long bushy) *tail which he* (was sitting upon)- (Jemima thought) *him* (mighty civil and handsome)- (indeed! said) *the gentleman* (with sandy) *whiskers*- *he* (folded up the newspaper)- *his* (coat-tail pocket)- *I* (wish) *I* (could meet with that fowl)- *I* (would teach it)- *I* (have a sackful of feathers)- *my* (woodshed)- (said the bushy) *long-tailed gentleman*- *he* (led the way)- *my* (summer residence)- *my* (earth...) *my* (winter house)- (said the hospitable) *gentleman*- *the gentleman* (opened the door)- *sandy whiskered gentleman* (was sitting on a log)- *he* (was looking over the top)- *he* (was so polite that) *he* (seemed almost sorry)- *he* (promised to take care)- *he* (said) *he* (loved eggs)- *he* (would be proud)- (the) *foxy gentleman* (admired them)- *he* (used to turn them)- (Jemima told) *him*- *I* (beg you not to trouble)- *I* (will provide oats)- *I* (intend to give you a treat)- (may) *I* (ask you to bring)- *I* (will provide lard)- (said the hospitable) *gentleman* (with) *sandy whiskers*- (she described the polite) *gentleman*- *sandy whiskers*- (the bushy) *long-tailed gentleman*- *he* (was sitting on a log)- *he* (sniffed)- *he* (quite jumped)- (give) *me*

Capítulo IV

(the herbs)- *he* (was rather abrupt)- (never heard) *him* (speak like that)- (was ever seen of that) *foxy-whiskered gentleman*.

Comentario.-

Sustantivos 13:

- genéricos 11: *gentleman* (se repite 11 veces)
- denominaciones metonímicas 2: *eyes* 1; *ears* 1; *whiskers* (6); *long/bushy tail* (3).

Marcadores pronominales 32:

- tónicos 27: *he* 18; *I* 9
- átonos 4: *him* 3; *me* 1
- relativos 1: *which*

Adjetivos 7:

- posesivos 7: *my* 5; *his* 2

Aunque en el caso de los cuentos españoles hemos analizado las cadenas temáticas de los personajes que aparecen en el título, consideramos que en esta ocasión podría ser bastante interesante el estudio de la cadena temática del "malo", que es un zorro, que aunque no aparece en el título, su importancia equivale a la del lobo. Además, el zorro resulta ser un personaje muy interesante, puesto que no se le llama nunca como tal, lo que significa que todos los marcadores del personaje son implícitos e indirectos, siendo ésta una de las características de su cadena, caso que no hemos encontrado en ningún cuento español y que plantea problemas provenientes de la correlación de lo explícito y lo implícito en la traducción. Este problema conlleva la necesidad de adaptaciones, como veremos más adelante.

A diferencia de los cuentos españoles en los que encontramos un número considerable de repeticiones del nombre del personaje, en este cuento no aparece ni una vez el nombre genérico del malo, al contrario, éste siempre se presenta camuflado de *gentleman*.

Existe un contraste también con el personaje principal Jemima, a la que se le llama con el nombre propio más el genérico, mientras que al agresor se le marca con otro que

ni le corresponde, adquiriendo así el marcador *gentleman* connotaciones implícitas negativas a partir de la focalización y de la situación comunicativa que deja entrever ciertas "pistas", según los conocimientos presupositivos del niño inglés, que no coinciden con las del niño español. Así, mientras en los cuentos españoles el uso del nombre genérico en minúscula iba apoyado por los conocimientos presupositivos de los lectores sobre el "malo", no ocurre lo mismo en este caso.

El que en este cuento se le llame al agresor *gentleman* tiene una intención clara. Se supone que el mismo personaje es hipócrita que desea crearse una imagen falsa, hacerse pasar por quien no es, recurso que es característico de los cuentos de hadas, por ello las intenciones del zorro no son explícitas y señalan la hipocresía, la falsedad a través de los marcadores implícitos.

El alto nivel de implicitud de este cuento, está estrechamente vinculado al problema puramente cultural, puesto que en la cultura británica el agresor de los cuentos de animales es la mayoría de las veces el zorro, mientras que en la española, lo es el lobo. De ahí puede provenir la no coincidencia de los conocimientos presupositivos y la necesidad de buscar un nivel adecuado de implicitud, para no infringir la intención de la autora, pero al mismo tiempo evitar demasiadas dificultades de comprensión al niño lector español. Eso hace suponer que se necesitará una atención especial a los marcadores indirectos del agresor, que como veremos más adelante, a menudo también llevan el sello cultural como por ejemplo: *sandy whiskered gentleman*, *bushy tail*, *fox-gloves*, etc.

A diferencia de los cuentos españoles, los marcadores del personaje agresor, "malo" no son en este caso de semántica peyorativa, sino más bien al contrario, su semántica está connotada positivamente, lo que corresponde a la idea de engaño, ironía y se apoyan además en las repeticiones (*civil*, *handsome*, *hospitable*, *elegantly dressed*, *polite*). Aparte de estos adjetivos encontramos expresiones de cortesía (*he seemed almost sorry to let Jemima go home*; *madam, I beg you...*; *I will take care...*; *my dear madam...*; *May I ask you...*). Incluso el tipo de ropa que lleva (*coat-tail*) es propia de los caballeros de épocas más lejanas o de protocolo. Sin embargo, quisiéramos resaltar un

Capítulo IV

marcador gráfico extralingüístico del personaje "malo", casi al final del cuento, en la ilustración el zorro aparece tal y como es, sin ropa y a cuatro patas revisando y contando los huevos de los patitos, junto al texto que también contiene amenaza implícita:

"The foxy-gentleman admired them (the eggs) immensely [...]when Jemima was not there..."

Otros marcadores implícitos aparecen en alguna ocasión conteniendo los derivados del nombre genérico, lo que sin duda sería otro motivo de adaptación, porque la combinación de la palabra "*caballero*", con el adjetivo "*zorruno*", resultaría contraria tanto a la lógica, como a las normas de comportamiento verbal en la cultura española, ya que el concepto de dicha palabra se relaciona culturalmente con honradez:

"foxy gentleman; foxy-whiskered gentleman, etc."

Estos marcadores implícitos, junto a los "socios" contextuales, que señalaremos más adelante, son las "pistas" que van preparando el camino hacia el final, que es cuando realmente aparecen los marcadores directos de agresión en la secuencia de peligro, usando a veces palabras de semántica neutra, pero que en la situación comunicativa adquieren el valor añadido de peligro, de violencia:

"(when Jemima alighted) he quite jumped"

"he was rather abrupt"

"she felt surprised and uncomfortable"

Incluso las mismas órdenes que el "gentleman" le da, contrastan con su fingida delicadeza y falsedad que había mostrado anteriormente, marcándose de esta forma la agresión:

"come into the house; give me the herbs; be sharp!"

Otra vez, apreciamos en la cadena temática del agresor pocas expresiones coloquiales:

"I would teach it to mind its own business!"

A veces actúan como usos coloquiales:

"Indeed! how interesting!" (también enfático)

Capítulo IV

Desde luego, ambas expresiones requieren adaptación al traducirlas al español, pues deberían ser algo más expresivas, espontáneas y a veces algo más fuertes, como las de los cuentos españoles (compárense con: *pegó una culada, desollarse el trasero, barriga, tumbarse*, etc.), ya que tenemos por una parte el valor contextual (palabras del agresor) y por otra las convenciones de los cuentos españoles, por ejemplo, para el caso de *indeed*: ¡*caramba!*, ¡*vaya!*.

A diferencia de los cuentos españoles, tampoco se aprecian palabras o expresiones que sean típicas y que se repitan en relación a los personajes negativos, los agresores.

En cuanto a los "socios" contextuales de este personaje, los encontramos en las múltiples situaciones con semántica de amenaza implícita, ironía y de hipocresía, siempre implícitos:

"I have a *sackful of feathers* in my shed"

"He led the way to a *very retired, dismal-looking* house..."

" There was a *tumble-down* shed at the back of the house..."

"The shed was almost quite *full of feathers*..."

"Jemima was *rather surprised* to find such a *vast quantity of feathers*."

"You would not find my *earth*__my winter house__so convenient"

(Este último ejemplo, en el que el zorro se equivoca pero rectifica antes que Jemima se dé cuenta, requeriría adaptación con alguna expresión coloquial).

"...the newspaper[...]he was *looking over the top of it*."

"He *seemed almost sorry to let Jemima go home for the night*"

"He said *he loved eggs and ducklings*"

"He used to *turn them (them)over and count them when Jemima was not there*."

"...before you commence your *tedious sitting*"

" I intend to *give you a treat*"

Todas estas expresiones adquieren en el texto el valor comunicativo opuesto a su significado semántico, encerrando las implicaturas textuales.

Por tanto, podríamos concluir diciendo que los marcadores del personaje "malo" de este cuento no son directos ni de semántica propia. Tampoco lo son del personaje "bueno". Más bien las palabras que los marcan son los "socios contextuales", que adquieren el valor positivo o negativo añadido en la situación comunicativa. Se observan diferencias importantes con los personajes de los cuentos españoles, al igual que en el cuento anterior. Los agresores de los cuentos ingleses son más educados, más formales.

THE THREE BILLY GOATS GRUFF

Cadena del grupo.-

(there were) *three billy goats* (called Gruff)- *the three billy goats Gruff* (set off up the hillside)- *they* (were going to look)- *they* (could grow fat)- *the three billy goats Gruff* (came to a river)- (the finest grass) *they* (have ever seen)- *the three billy goats Gruff* (were very afraid)- *they* (longed to eat the sweet grass)- *the three billy goats Gruff* (lived happily)- *they* (ate grass)- *they* (really did get fat).

The youngest.-

the youngest billy goat Gruff (said that) *he* (would be the first)- (went) *the hooves* (of the youngest billy goat Gruff)- *the youngest billy goat Gruff* (nearly fell down)- *who* (is that trip trapping)- *the youngest billy goat Gruff* (spoke in a tiny voice) (it is only) *me, the littlest billy goat Gruff, he* (said)- *I* (am going to the meadow to make) *myself* (fat)- (I am coming to gobble) *you* (up)- (please don't gobble) *me* (up said) *the youngest billy goat Gruff* (in a tiny) *voice*- *I* (am far too little)- (fatter than) *I* (am)- (be off with) *you*- *the youngest billy goat Gruff* (crossed the bridge).

The second.-

(wait until) *the second billy goat Gruff* (comes along)- *he* (is much fatter)- (until) *the second billy goat Gruff* (comes along)- *the second billy goat Gruff* (said that) *he* (would try to cross)- (went) *the hooves of the second billy goat Gruff*- *the second billy goat Gruff* (nearly fell down)- *who* (is that trip trapping over my bridge)- *the second billy goat Gruff* (spoke in a rather soft) *voice* - (it is only) *me, the second billy goat Gruff, he* (said)- *I* (am going to the meadow to make) *myself* (fat)- (to gobble) *you* (up)- (please do not gobble) *me* (up said) *the second billy goat Gruff*- *his* (rather soft) *voice*- *I* (am not very big and) *I* (am not very fat)- (be off with) *you*- *the second billy goat Gruff* (crossed the bridge).

The third.-

the third billy goat Gruff (comes along)- *he* (is very big)- (until) *the third billy goat Gruff* (comes along)- (at last came) *the eldest billy goat Gruff*- *he* (was a very big) *billy goat*- *his beard* (was long) *his horns* (were almost fully grown)- (went) *the hooves* (of) *the eldest billy goat Gruff*- *the eldest billy goat Gruff* (nearly fell down)- *he* (did not show it)- *he* (only stamped) *his hooves* (harder)- *who* (is that trip trapping)- *the eldest billy goat Gruff's* *voice* (was even louder)- (it is) *me, the biggest billy goat Gruff, he* (bellowed)- (I am coming to gobble) *you* (up)- (bellowed) *the eldest billy goat Gruff*- *I* (am coming to gobble you)- *he* (stamped) *his feet* (even louder)- *the eldest billy goat Gruff* (buted the troll with) *his* (big) *horns*.

En el recuento general de las cadena temáticas de los "billy goats" tanto en grupo como por separado, hemos encontrado:

Sustantivos 39:

- genéricos 2: (three) *billy goats* 1; (very big) *billy goat* 1
- propios 29: (billy goats) *Gruff* 4; *youngest billy goat Gruff* 7; *second billy goat Gruff* 9; *third billy goat Gruff* 2; *eldest billy goat Gruff* 6; (biggest) *billy goat Gruff* 1.
- denominaciones metonímicas 8: *hooves* 4; *feet* 1; *horns* 2; *beard* 1; *voice*

Adjetivos 6:

- posesivos 6: *his* 6

Formas pronominales 39:

- tónicos 24: *they* 6; *he* 11; *I* 7
- átonos 10: *me* 5; *you* 5
- relativos 3: *who*
- reflexivos 2: *myself*

The troll.-

(there lived an ugly) *troll*- (were afraid to cross the bridge because of the) *troll*- *he* (heard footsteps) *he* (popped out)- (very frightened at the thought of the) *troll*- (out popped) *the troll's* (ugly) *head*- *he* (was so ugly)- (over) *my* (bridge roared) *the troll*- *I* (am coming to gobble you roared) *the troll*- (very well said) *the troll*- *I* (ll wait)- (out popped) *the troll's* *ugly head*- *he* (was so ugly)- (over) *my* (bridge roared) *the troll*- *I* (am going to gobble you up roared) *the troll*- (very well said) *the troll*- *I* (ll wait)- (out popped) *the troll's* *ugly*

Capítulo IV

head- he (was so ugly)- (over) my (bridge roared) the troll- (louder and gruffer than) the troll's (voice)- I (am coming to gobble you roared) the troll- you (are not)- (I am coming to gobble) you (up)-(the eldest billy goat Gruff butted) the troll- the troll (fell off the bridge into the river)- the ugly troll (fell head into)- he (did not come up again)- (that was the end of) the ugly troll- (never again did) the troll (pop) his head- (over) my (bridge).

Sustantivos 20:

- genéricos 15: *troll* (se repite 15 veces)
- denominaciones metonímicas 5: *head* 5

Adjetivos 2:

- posesivos 2: *his; my*
- genitivo sajón 4: *troll's*

Formas pronominales 13:

- tónicos 12: *he* 6; *you* 1; *I* 5
- átonos 1: *you*

Conclusiones .-

A diferencia de otros cuentos ingleses y de los españoles, una característica de este cuento es que por primera vez los marcadores sustantivos (59) superan en número a los marcadores pronominales (52). Ello es debido a que el marcador principal de los personajes son los nombres, que en el caso de los "billy goats" son 39 y del "troll" 20, y que en este cuento está llevado al extremo el recurso de repetición, tan característico de los cuentos infantiles, lo que le atribuye el nivel algo más alto de emotividad y expresividad en comparación con otros cuentos ingleses.

Siguiendo el mismo orden del análisis que en los cuentos anteriores, analizamos el valor comunicativo de los marcadores de las cadenas temáticas de los personajes en este cuento. Notamos que sigue la tendencia de los cuentos ingleses de los nombres propios, al menos para marcar los personajes de signo "positivo": *the three billy goats Gruff*. El marcador de nombre propio Gruff, aparece precedido por el genérico. Se repite muchas veces, "llenando" así la imagen positiva de los personajes. Respecto a la semántica del nombre propio *Gruff* (áspero, brusco, ceñudo), podría ser para resaltar la característica

de estar ceñudos en el momento en que los chivos embisten a su enemigo. Sin embargo, no creemos que sea relevante en este cuento, donde actúan como los "buenos", los que luchan contra un ser monstruoso; una característica así no es propia para denominar a los personajes positivos, ya que no corresponde a las convenciones textuales de los cuentos de animales españoles.

Respecto al nombre genérico se podría optar por: "macho cabrío" o "chivo". Sin embargo, atendiendo a la tendencia de los cuentos españoles de los diminutivos en los nombres de los "buenos", cuando se habla de ellos en grupo se podría optar por "cabritos", ya que "chivitos" no tiene las mismas connotaciones. Habría que estudiar cada una de las situaciones textuales, pues al referirse en el texto al mayor, sería más adecuado "chivo" por la barba, los cuernos ya desarrollados, etc.

Al igual que sucedía con el cuento *The Three Little Pigs*, a los personajes no se les diferencia claramente por la edad, sino por los numerales (*second, third*), aunque al más pequeño, no se le llama *first*, sino *the youngest* y al mayor, a veces se le llama *the eldest*. Así que los marcadores de por sí, de los personajes "buenos" hacen más difícil apreciar hacia donde se dirige la simpatía del autor, lo mismo que ocurre en *The Three Little Pigs*. Sin embargo, los "socios" contextuales del mayor marcan la modalidad subjetiva/objetiva, demostrando que es el personaje más importante (más fuerte) mediante el empleo de semas comparativos y superlativos en los adjetivos de calidad: *the biggest* (billy goat); a *very big* (billy goat); (voice even) *louder and gruffer*; (stamp his feet even) *louder*, etc.

Esta característica enlaza y contrasta a la vez con los pocos marcadores diminutivos que encontramos, tan característica de los cuentos españoles. Sólo una vez se alude al más pequeño como: *the littlest billy goat*, y con dos marcadores metonímicos que califican su voz: *tiny voice*. Sin embargo, *littlest* no implica que sea el personaje que más goza de la simpatías del autor, como sucedía en los cuentos españoles, sino simplemente marca la relación familiar entre los personajes, lo que una vez más demuestra la idea expuesta de que no se puede definir el valor comunicativo de un marcador fuera de la situación o de la focalización: *youngest* es sinónimo de *littlest* en este caso.

Por tanto creemos que los marcadores principales de la cadena de los personajes buenos son los nombres genéricos y el propio, que siempre van juntos. Además, y a diferencia de los españoles, no es el diminutivo un marcador principal, sino las formas comparativas del adjetivo, que apoyan al personaje principal, al que se debe la salvación.

Otra diferencia con los cuentos españoles se encuentra en las pocas denominaciones metonímicas en diminutivo, tan corrientes en los cuentos españoles (*the hooves, voice, feet, horns, beard*). En realidad, las dos últimas marcan por medio de los sinónimos de fuerza, la importancia del mayor, capaz de castigar al agresor, siendo relevantes comunicativamente (compárese con: *cabecita, orejitas, etc.*). Recordemos sin embargo, que en dos ocasiones se aludía a *tiny voice* del más joven, como marcador del personaje bueno, como marcadores de miedo ante el peligro, pero también de simpatía del autor hacia las víctimas, frente al troll. Otro marcador que establece la diferencia entre los tres personajes es la onomatopeya de las pisadas en el puente de madera: *trip-trap, trip-trap* (pisadas que corresponden a los dos primeros), frente al sonido: *TRIP-TRAP, TRIP-TRAP, BANG, BANG, BANG, BANG*, donde se quiere hacer notar claramente la diferencia de fuerza de los "buenos". El empleo de las mayúsculas es otro marcador de la fuerza del mayor. La intención del autor no es ridiculizar ni menospreciar a los dos cabritos más pequeños, sino enfatizar positivamente la fuerza del tercero, como marcador positivo del personaje más relevante.

En cuanto a los "socios" contextuales de los personajes "buenos", no se aprecian elementos coloquiales relevantes. Encontramos algunos no connotados semánticamente pero que adquieren el valor añadido positivo, emotivo-evaluativo en el texto, que son en definitiva, a falta de marcadores directos, los que caracterizan a los "buenos" y marcan su diferencia con el personaje "malo": *to look for some sweet grass; to eat so that they could grow fat; they longed to eat the sweet grass; to make myself fat; I am far too little; skipped off in the meadow; to eat the sweet grass, etc.*

Esta tonalidad bucólica se logra mediante los recursos análogos en los cuentos españoles. Como ya hemos señalado entre los marcadores indirectos de los personajes no

Capítulo IV

existen elementos coloquiales; por otra parte, existe otro grupo, al igual que en los cuentos españoles, que contienen el sema de "miedo, temor" hacia el personaje "malo": the three billy goats Gruff were *very frightened*; *nearly fell down with fright* (3 veces).

El marcador del personaje agresor, malo, es el genérico *troll*, al igual que pasaba con el lobo en los cuentos españoles y en el primer cuento inglés que seleccionamos, que conlleva conocimientos presupositivos culturales de un ser terrible que vive en las cavernas o montañas y se asocia a los personajes fantásticos de monstruos y gigantes (en la cultura británica, de influencias nórdicas); por ello, por las presuposiciones culturales que ya tienen esos personajes (*troll, wolf, fox*), normalmente no se marcan con nombres propios. Pero está claro que los pequeños lectores españoles no poseen estos conocimientos presupositivos respecto a "troll", lo que inevitablemente plantea el problema de adaptación.

Respecto a los marcadores indirectos del agresor, es importante resaltar los que semánticamente son peyorativos, que al marcar al agresor, hacen que esté aún más presente la idea del malo, apoyado además por las repeticiones: *ugly head* (8 veces), *to gobble up* 3 (veces), *roar* (3 veces). Es importante destacar el cambio del sentido, y del programa emotivo-evaluativo que implica el mismo verbo en función de la focalización y la situación:

"I am coming to *gobble* you up, *roared the troll*."

"You are not, *bellowed the eldest billy goat Gruff*, I am coming to *gobble* you up!

En el primero se percibe la amenaza, en el segundo caso, el mismo verbo pero dicho ahora por el personaje bueno, tiene una connotación positiva, de salvación. El cambio de sentido de esta oración se apoya no sólo en la situación comunicativa, sino en un marcador explícito de mucha fuerza emotivo-evaluativo:

"*Oh, no, you are not!*"

Apreciamos, al igual que en los cuentos españoles, el empleo de la exclamación como recurso emotivo-expresivo.

Capítulo IV

Existe otro verbo de semántica agresiva o de violencia como *butt* (embestir), no es un marcador de agresión, sino de salvación:

" *The eldest billy goat Gruff butted the troll with his big horns.*"

Una vez más nos reafirmamos en la opinión de que un mismo marcador (recurso lingüístico), no siempre tiene las mismas connotaciones, pues depende de la situación comunicativa, de la focalización, en definitiva, de la intención del autor en un texto dado.

A diferencia de los cuentos españoles, no se aprecian marcadores peyorativos de las denominaciones metonímicas; ya señalamos que el único es *ugly head*, apoyado por las veces que se repite (compárese con: *vozarrón, una enorme boca llena de afilados dientes, ojos muy brillantes, terribles ojos, etc.*).

También se aprecian "socios" contextuales de semántica neutra que adquieren el valor añadido negativo en el contexto en función de la situación, pero mucho menos relevantes que en los cuentos españoles:

" *the troll popped his head out...*" (2 veces)

" *out popped the troll's ugly head...*" (3 veces)

Otra diferencia es la ausencia de elementos coloquiales en la cadena del *troll*, al igual que sucedía en los cuentos ya analizados anteriormente, lo que nos reafirma en la opinión de que los personajes de los cuentos ingleses de animales no son tan expresivos, ni sus marcadores tan explícitos como ocurre en los cuentos españoles.

THE TALE OF PETER RABBIT

Four little Rabbits.-

four little Rabbits- their names- Flopsy, Mopsy, Cotton-Tail and Peter- they (lived)- their (mother)- (my) dears- you (may go)- your (father)- Flopsy, Mopsy and Cotton-Tail- who (were good) little bunnies- Flopsy, Mopsy and Cotton-Tail (had bread and milk).

Peter Rabbit.-

(Cotton-Tail and) Peter- Peter who (was very naughty)- he (ate some lettuces)- he (ate some radishes)- he(went to)- he (meet but Mr. McGregor)- (ran after) Peter- (stop) thief- Peter (was dreadfully frightened)- he (rushed)- he (had forgotten the way)- he (lost one of) his (shoes)- he (ran on four) legs- he (might have got away)- (if) he (had not run)- his

Capítulo IV

(jacket)- *Peter* (gave) *himself* (up for lost)- *his* (sobs)- (flew to) *him*- (implored) *him* -(to exert) *himself*- (upon the top of) *Peter*- *Peter* (wriggled out)- *his* (jacket behind) *him*- *Peter* (was somewhere)- *Peter* (sneezed)- (Mr. McGregor was after) *him*- (his foot upon) *Peter*- *who* (jumped out)- (running after) *Peter*- *Peter* (sat down)- *he* (was out of breath)- *he* (had not the least idea)- *he* (was very damp)- *he* (began to wander about)- *he* (found a door)- (for a fat) little *rabbit* (to squeeze)- *Peter* (asked her)- (her head at) *him*- *Peter* (began to cry)- *he* (tried to find) *his* (way)- *he* (became more puzzled)- *he* (came to a pond)- *Peter* (thought)- *he* (had heard)- (from) *his* (cousin little Benjamin Bunny)- *he* (went back)- (close to) *him*- *he* (heard the noise)- *Peter* (scattered)- *he* (came out)- *he* (saw)- (towards) *Peter*- *Peter* (got down)- *he* (could go)- (Mr. McGregor got sight of) *him*- *Peter* (did not care)- *he* (slipped underneath the gate)- *Peter* (never stopped)- (behind) *him*- *he* (got home)- *he* (was so tired)- *he* (flopped down)- (shut) *his* (eyes)- *his* (mother)- *he* (had done with) *his* (clothes)- *Peter* (had lost)- *Peter* (was not very well)- *his* (mother put) *him* (to bed)- (gave a dose of it to) *Peter*.

Podemos apreciar entre los marcadores un número total de **26 sustantivos**; **45 formas pronominales** y **10 adjetivos**.

Sustantivos 26:

- propios 24: *Peter* (se repite 24 veces)
- genéricos 1: *rabbit*
- denominaciones metonímicas 1: *legs*

Adjetivos 10:

- posesivos 10: *his*

Formas pronominales 43:

- tónicos 30: *he*
- átonos 9: *him*
- reflexivos 2: *himself*
- relativos 2: *who*

Comentario.-

Al igual que en otros cuentos ingleses, se observa la tendencia de personificación de animales mediante el empleo de nombres propios. En los cuentos españoles era mucho más frecuente el uso de genéricos, o a lo más, los mismos genéricos con mayúscula como

Capítulo IV

nombres propios; los casos en que se les denomina con nombres de personas son excepciones.

En este cuento los nombres propios (*Flopsy*, *Mopsy*, *Cotton-Tail* y *Peter*) se convierten en marcadores emotivo-evaluativos de los personajes buenos, aunque con cierta diferencia entre ellos. Como es un cuento del subtipo moralizante, el autor marca a los cuatro protagonistas de diferente manera: los obedientes se denominan *Flopsy*, *Mopsy* and *Cotton-Tail*, que crea una asociación tierna, marcando el sufijo diminutivo -y su condición de buenos y obedientes al igual que lo hace el de *Cotton-Tail*, mientras que el verdadero protagonista de esta historia se llama *Peter*, lo que no sólo lo contrapone a los obedientes sino que lo acerca a los verdaderos niños traviesos y desobedientes.

Lo que también llama la atención es el uso del nombre genérico como propio funcionando como especie de "apellido", escrito con mayúscula, hecho que comprobamos desde el título y desde la presentación:

" The Tale of *Peter Rabbit*"

"Once upon a time there were four little *Rabbits*..."

Esta característica se extiende también al nombre de su madre y de su primo:

"...said *Mrs. old Rabbit*"

"...his cousin, little *Benjamin Bunny*"

El programa emotivo-evaluativo del autor está marcado también por el empleo del adjetivo *little*, de connotación positiva utilizados en algunos "socios" contextuales de los "buenos": *four little Rabbits*; *little jacket* (2 veces); *little rabbit*.

Otros marcadores de los personajes positivos son de semántica claramente emotivo-evaluativa: *who were very good little bunnies...*; *Benjamin Bunny* (marcado con léxico como "conejito").

Respecto a los elementos más o menos coloquiales dentro de los "socios" contextuales del personaje principal, encontramos:

" he intended to *pop* upon the top of *Peter*"

"*Peter scuttered* underneath the bushes."

"...going *lippity-lippity*, not very fast..."

Otro grupo de "socios" contextuales que marcan el entorno del protagonista, tienen connotaciones emotivo-evaluativas ya en su semántica: *Now, my dears; said old Mrs. Rabbit; a beautiful thing to hide in; upon the nice soft sand.*

Un tercer grupo lo constituyen los marcadores que implican peligro o miedo; unos son de semántica ya connotada (*Peter was most dreadfully frightened; unfortunately ran into a gooseberry net; got caught; gave himself up for lost; shed big tears; his sobs were overheard; he was out of breath and trembling with fright*); y otros adquieren este valor añadido de miedo y peligro en el texto (*he ran after Peter; he rushed all over the garden; he had forgotten the way back; came up with a sieve; after him in no time; he had not the least idea which way to go out*).

Sin embargo, el grupo de marcadores más importante desde la focalización del autor y a partir del subtipo moralizante del cuento, son aquellos que adquieren el valor didáctico muy compenetrado con el programa emotivo-evaluativo. El autor emplea estos marcadores para demostrar que la falta de obediencia y las travesuras demasiado atrevidas siempre tienen malas consecuencias. Esta idea está marcada por: *Peter, who was very naughty ran straight away; then feeling rather sick; stop thief!; lost one of his shoes; leaving his jacket behind him; to wander about; and looking all around; Peter began to cry; he became more and more puzzled; he was so tired that he flopped down; Peter was not very well; his mother put him to bed; made some camomile tea.* Todo esto repercute hasta en la moraleja final propia de este subtipo de cuentos que en este caso concreto se expresa implícitamente mediante la imposición del castigo a Peter: *One table-spoonful [camimile-tea] to be taken at bed-time*, y el reconocimiento de la buena conducta de sus hermanas: *bread and milk and blackberries for supper.*

Finalizando el análisis de las cadenas temáticas y socios contextuales de los personajes, nos gustaría destacar una característica más de los cuentos ingleses que los diferencia de los españoles, que consiste en que los personajes ingleses aparecen con ropas, circunstancia que se deja apreciar más en este cuento (*a blue jacket with brass*

buttons; shoes; new jacket; little jacket and the shoes; second little jacket and a pair of shoes that Peter had lost in a fortnight). Si en el cuento de *Jemima Puddle-duck*, las ropas del zorro estaban justificadas por su deseo de camuflaje y el chal y el sombrero de Jemima, eran más bien símbolos de una patita maternal, en el cuento de *Peter Rabbit* la ropa ya se convierte en un atributo inseparable del personaje, que resulta de esta manera más identificable con el típico niño travieso que pierde sus ropas y sus pertenencias. No creemos que esta circunstancia de por sí deba ser motivo de adaptación alguna, aunque el equivalente de una prenda debería buscarse a partir de la cultura meta (*poke bonnet*, en el cuento de *Jemima Puddle-duck*).

THE TALE OF JOHNNY TOWN-MOUSE

Aunque en el título del cuento sólo encontramos un personaje, creemos que es más útil para nuestro estudio tener las cadenas temáticas de la presentación de los dos personajes principales del cuento, ya que desde el programa conceptual de la autora el protagonista que cuenta con sus simpatías y que presenta las ventajas de la vida en el campo (la verdadera intención de la autora), es *Timmy Willie*; así que la comparación de las cadenas temáticas de ambos personajes debería permitir apreciar mejor tanto el programa conceptual de la autora, como un elemento muy importante de éste, el subprograma emotivo-evaluativo. Empezaremos por la cadena del personaje conocido desde el título:

Johnny Town-Mouse.-

Johnny Town Mouse (was born in a cupboard)- (inquired) *Johnny Town mouse* - *he* (instantly recovered) *his* (manners)- *he* (introduced)- *Johnny Town mouse* (and) *his* (friends noticed it)- (said) *Johnny*- (said) *Johnny Town mouse*- *Johnny Town mouse* (quite honestly recommended)- *Johnny Town mouse* (and) *his* (friends racketted about)- *Johnny Town mouse* (noticed it)- *he* (listened to)- (exclaimed) *Johnny Town mouse* - *he* (resumed the conversation)- *I* (confess) *I* (am a little disappointed)- (said) *Johnny* (rather huffily)- *Johnny Town mouse* (had half promised)- (came) *Johnny Town mouse*- (received) *him*- you (have come)- (said) *Johnny Town mouse*- *who* (was carrying)- *his tail*(under) *his arm*- *he* (started violently)- *Johnny's* (account was rather middling)- *he* (explained why) *he* (was paying) *his* (visit)- *I* (know better said) *Johnny Town mouse* - *you* (had better settle in the

Capítulo IV

country) *Johnny*- *you* (will never want)- *he* (did)- *he* (went back)- *he* (said it was too quiet).

Tras el análisis de la cadena de presentación encontramos:

Sustantivos 18:

- propios 16: *Johnny Town-mouse* (se repite 13 veces) y *Johnny* 3
- denominaciones menonímicas 2: *tail*; *arm*

Adjetivos 6:

- posesivos: *his*

Formas pronominales 18:

- tónicos: *he* 10; *I* 3; *you* 3
- átonos: *him*
- relativo: *who*

Timmy Willie.-

Timmy Willie (was born in a garden)- *Timmy Willie* (was a little country) *mouse who* (went to town)- *Timmy Willie* (crept in)- *Timmy Willie* (fell fast asleep)- *he* (awoke in a fright)- *Timmy Willie* (trembled)- *Timmy Willie who* (had lived all) *his* (life in a garden)- (the terrified) *Timmy Willie- a mouse- a mouse- Timmy Willie* (did not wait)- *he* (rushed)- *he* (came to a little hole)- *he* (popped)- *he* (dropped)- *who* (in the world is this)- (he introduced) *Timmy Willie- Timmy Willie's tail* (was insignificant)- (one of them asked) *Timmy Willie- he* (had ever been in a trap)- (were unknown to) *Timmy Willie- who* (would have been a little afraid)- *he* (was very hungry)- (made) *him* (so nervous that) *he* (dropped a plate)- *Timmy Willie* (learnt with horror)- *his* (appetite failed) *he* (felt faint)- (would) *you* (rather go to bed)- (I will show) *you- Timmy Willie* (preferred)- *Timmy Willie* (had been reared)- *Timmy Willie* (longed to be at home)- *his* (peaceful nest)- (the food disagreed with) *him*- (the noise prevented) *him- he* (grew so thin)- (and questioned) *him- Timmy Willie's* (story)- (what do) *you* (do)- *I* (sit in) *my* (little burrow)- *I* (peep out)- *my* (friend)- *my* (garden)- (to entertain) *you Timothy William- I* (do feel so ill said) *Timmy Willie- your* (teeth and digestion are unaccustomed)- (it must be wiser for) *you* (to return)- (cried) *Timmy Willie- (sent) you* (back last week)- *you* (not know)- *Timmy Willie* (said goodbye to) *his* (new friends)- *he* (was set down)- *his* (own garden)- *he* (went to look)- *he* (knew better)- *Timmy Willie* (sat by) *his* (burrow)- *his* (little fur coat)- *he* (had nearly forgotten) *his* (visit to town)- *Timmy Willie* (received him)- (said) *Timmy Willie- I* (will beg a little milk)- *I* (will fetch)- *I* (am sure)- *I* (am sure)- (said) *Timmy Willie- (to live in the country like) Timmy Willie.*

Capítulo IV

Sustantivos 29:

genéricos 3: *mouse* 2; *little country mouse* 1

propios 25: *Timmy Willie* (se repite 24 veces); *Timothy William* 1

denominación metonímica: *tail*

Adjetivos 13:

posesivos: *his* 9; *my* 3; *your*

Formas pronominales 36:

tónicos 24: *he* 14; *you* 3; *I* 7

átonos 8: *him* 4; *you* 4

relativos 4: *who* 4

Conclusiones.-

El análisis de las cadenas temáticas de los personajes principales de este cuento, que es del subtipo costumbrista, se observa que predominan los nombres propios, algo usual en los cuentos ingleses y además con nombres tan corrientes en esta cultura, como lo son *Johnny* y *Timmy*. Como también es usual en la mayoría de los cuentos ingleses, los nombres llevan sus "apellidos" o un segundo nombre a modo de tal, en este cuento *Townmouse* y *Willie*. El primero tiene contenido semántico, ya que la intención de la autora, como ya comentamos, es señalar la diferencia entre ambos protagonistas, siendo éste el ratón que había nacido en la ciudad; también, al igual que en otros cuentos, el nombre propio viene acompañado por el genérico "mouse". Sin embargo, el segundo nombre no tiene contenido semántico, ni genérico, son dos nombres propios, no apellidos *Timmy Willie*; ambos son muy familiares, muy coloquiales y además, diminutivos; se le conoce en el texto como el ratón del campo por la información que aparece en la presentación: *was born in a garden- was a little country mouse*. Ambos nombres son marcadores muy importantes del programa conceptual de la autora y su subprograma emotivo-evaluativo.

En cuanto a los sufijos diminutivos en las denominaciones de los personajes, existen en las dos cadenas de los personajes: *Timmy Willie* y *Johnny*. El mismo sufijo -y,

ya lo habíamos visto en los nombres en otros cuentos ingleses, aunque su presencia es mucho menos acentuada que la de los sufijos diminutivos en las denominaciones de los personajes "buenos" de los cuentos españoles.

Normalmente los diminutivos marcan sobre todo a los personajes "positivos", hecho que se cumple perfectamente en este cuento. Sólo en una ocasión se denomina al segundo personaje con el nombre completo: *Timothy William*, observación que parte del ratón de ciudad, en una situación que implica formalidad, y cortesía.

El programa emotivo-evaluativo viene reflejado también en el uso del adjetivo *little*, que marca a algunos socios contextuales de los marcadores de los protagonistas y a elementos de su entorno: *little country mouse; a little hole; little afraid; my little burrow; little fur-coat*. Hay que hacer notar que todos estos marcadores corresponden a *Timmy Willie*, lo que nos hace deducir que las simpatías de la autora están más cerca de este personaje que del mismo *Johnny Town-mouse*. Esta intención la vemos mucho más claramente al final del cuento cuando la autora dice que ella, al igual que *Timmy Willie*, prefiere el campo a la ciudad.

A partir de estas observaciones se podría suponer que en la traducción se debería marcar la diferente actitud emotivo-evaluativa de la autora hacia ambos personajes, llamándoles, por ejemplo, *Juanito, ratón de ciudad*, y *Tomy, ratoncito de campo*.

Los marcadores metonímicos no son muy relevantes, como es general en los cuentos ingleses, sólo dos: *tail, arm* y además sin los marcadores diminutivos tan comunes en los cuentos españoles (*cabecita, orejitas*, etc.). En cambio, adquieren su importancia en el texto debido al valor añadido expresado implícitamente mediante la oposición de: *long tails y white neckties/ Timmy Willie's own tail was insignificant*, destacando de esta manera el aspecto refinado de los ratones de ciudad, frente al aspecto "insignificante" del ratoncito de campo. Así como los modales refinados de aquellos, que contrastan con la vida en el campo: "was carrying his *tail* under his *arm*, out of the mud" adquiriendo así, esos elementos un valor comunicativo muy importante para el programa conceptual de la autora.

Capítulo IV

Respecto a los marcadores más o menos coloquiales o idiomáticos dentro de los "socios" contextuales de los personajes, encontramos algunos que como siempre, requieren la adaptación, puesto que las normas de comportamiento verbal no coinciden en ambas culturas en los casos siguientes: *parlour maid* (*criada parlanchina*); *a canary sang like a steam engine* (*a pleno pulmón, a chillido limpio*); *who in the world is this* (*quién diantres es éste?*); *would you rather go to bed* (*preferirías ir a dormir?*); *racketted about* (*armando jaleo*); *of course for the matter of that* (*en cuanto a eso*); *spick and span* (*hecho un dandi, flamante, impecable*); *with open arms* (*con los brazos abiertos*); *paying his visit* (*devolver la visita*).

Al ser este cuento del subtipo costumbrista, donde la intención de la autora es resaltar las diferentes costumbres entre los ratones de la ciudad y del campo, no hay personaje "malo" ni peligro, en el sentido tradicional de los cuentos, sino una oposición implícita de costumbres de la ciudad y del campo y de ahí, las molestias, inseguridad y hasta el miedo que experimentan cada uno de los personajes al encontrarse fuera de su *habitat* natural. Los marcadores de estas situaciones y sentimientos forman los denominados "socios contextuales" de ambos personajes. Los hemos clasificado en dos grupos: los de semántica original connotada negativamente:

- Desde la focalización del ratoncito de campo (*he awoke in a fright; Timmy Willie trembled; there was no quiet; was almost frightened to death; the terrified Timmy Willie; a little afraid of tasting them; very anxious; made him so nervous; learn with horror; chased by the cat; he felt faint; a miserable night; the food disagreed with him; longed to be at home; they had taken refuge; I do feel so ill; Oh? Oh! cried Timmy Willie*).
- Desde la focalización del ratón de ciudad (*that fearful noise; he started violently; a fearful racket; spring-cleaning to clear the mice*).

Se puede apreciar una fuerte presencia del subprograma emotivo-evaluativo de la autora que resalta mucho más las desventajas y las desventuras de la vida en la ciudad y, en menor grado ciertas inconveniencias que encuentra en la vida campestre el ratón de ciudad, lo que permite deducir que las simpatías de la autora están de parte de Timmy

Willie, idea que encontramos explícita en la moraleja final del cuento: *For my part I prefer the to live in the country, like Timmy Willie.*

En un segundo grupo incluiríamos los marcadores neutros que adquieren ese valor añadido en el texto, aunque nos damos cuenta que desde los conocimientos culturales de carácter universal, las menciones de *cat* adquieren la connotación negativa para los ratones: - desde la focalización del ratoncillo de campo: *there was a jolting; clattering of horse's feet; the door banged; the cart rumbled away; hundreds of carts passing; dogs barked; the boys whistled; the parlour maid ran up and down-stairs; call the cat; fetch me the poker, he rushed along; he dropped; he crashed; breaking three glasses; the dishes were unknown; the noise prevented him; the continual noise upstairs; he dropped a plate; his appetite failed; the sofa smelt of cat; his friends racketted about; came boldly our; one particularly loud crash; in spite of the cat; he grew so thin; there goes the cat again; unaccustomed to our food.*

- Desde la focalización del ratón de ciudad: *H'm'm! it is a little damp; dull place; carrying his tail under his arm; out of the mud; there were four kittens. he went back; it was too quiet.*

Por último señalaremos otros socios contextuales que marcan la actitud positiva de cada uno de los personajes, hacia su propio ambiente, conformando las características positivas del mismo:

-desde la focalización del ratón de ciudad: *he instantly recovered his manners; the utmost politeness; he introduced Timmy Willie; white neckties; they were too well bred to make personal remarks; the dinner was of eight courses; not much of anything truly elegant; with the dessert; they had come squeaking and laughing; the most comfortable sofa pillow; quite honestly recommended as the best bed; kept exclusively for visitors; an excellent breakfast was provided; mice accustomed to eat bacon; crumbs and sugar and smears of jam; what do you do when it rains?; we have endeavoured to entertain you, Timothy William; teeth and digestion are unaccustomed to our food.*

Capítulo IV

- Desde la focalización del ratoncito de campo: *was born in a garden; went to town by mistake; after eating some peas; who had lived all his life in a garden; Timmy Willie had been reared on roots and salad; you have been most kind; at home in his peaceful nest; in a sunny bank; my little sandy burrow; shell corn and seeds from my Autumn store; I peep out at the throstles and blackbirds; on the lawn; my friend Cock Robin; when the sun comes out again; my garden and my flowers; roses, pinks and pansies; no noise except the birds and bees; lambs in the meadow; safely in his own garden; the sun came out again; sat by his burrow warming his little fur coat; smell of violets and spring grass; the best of the year; we will have the herb pudding; sit in the sun; only a cow; I will beg a little milk; quite harmless; only the lawn-mower; some of the grass clipping presently to make your bed; you had better settle in the country; I am sure you will never want live in town again.*

En este cuento, se vuelve a apreciar el uso de ropa por los animales, pero esta vez son marcadores exclusivos de los ratones de ciudad, como más sofisticados (*neckties, spick and span with his brown leather bag*), frente al ratoncito de campo al que no podemos ni imaginar vestido de otra forma que no sea su propia piel (*warming his little fur coat*).

Una vez más podemos apreciar una fuerte presencia del programa emotivo-evaluativo en todos los marcadores enumerados y desde diferentes focalizaciones. El recurso principal empleado por la autora para marcar sus preferencias y sus simpatías es la oposición: una manera de vestir y una comida exquisita, el mismo tratamiento y la manera de hablar de los ratones de ciudad están marcados emotivo y evaluativamente a la vez y se oponen a otro modo de vida, a una comida natural, a un paisaje bucólico, en fin, a toda una atmósfera que es más cercana a la autora, por lo tanto se entiende que el protagonista principal del cuento es *Timmy Willie*, ratoncito de campo. Creemos que este binomio, donde cada uno de sus elementos tiene sus propios marcadores, debería tomarse muy en cuenta a la hora de traducir el texto y recurrir si es necesario a las adaptaciones, que permitan comprender esta idea a los lectores de otra cultura.

Conclusiones sobre personajes principales en los cuentos de animales ingleses.-

1- En los cuentos ingleses de animales, al igual que en los españoles, las cadenas temáticas de los personajes se identifican con el tema del texto, desarrollado a todo lo largo del cuento, desde el título, que es el marcador primero y el básico. Sin embargo, a diferencia de los cuentos españoles, la denominación del personaje principal o más importante, no aparece obligatoriamente en el título.

2- Se observa, al igual que en los cuentos españoles, una gran presencia de repeticiones de los marcadores, como ya dijimos, para "llenar" la imagen buena o mala de un personaje.

3- La presencia de diferentes marcadores de los personajes a lo largo de todo el texto hace posible ver el cambio de focalización y la intención del autor, incluyendo su programa emotivo-evaluativo. Sin embargo, a diferencia de los cuentos españoles, los cuentos ingleses son menos emotivos, inclinándose la balanza más bien a la evaluación que a la emoción.

4- Al igual que en los cuentos españoles, se observa una diferencia entre la cadena de los personajes "buenos" y la del "malo" o agresor, tanto en la semántica de sus marcadores directos como indirectos.

5- Una característica importante en los cuentos ingleses es el uso de los nombres propios para denominar a los animales, mientras que en los españoles se usan los genéricos como propios, o la combinación de ambos. En los ingleses la personificación es mucho mayor. Vemos la excepción en los cuentos más tradicionales, presentes en la mayoría de las culturas, donde *the three little pigs* o *los tres cochinitos*, no tienen, al igual que *el lobo o el troll*, nombres que funcionan como propios, por la gran tradición cultural y los conocimientos presupositivos que han convertido sus nombres genéricos en símbolos.

6- Otra característica de los cuentos ingleses es la semántica de los nombres propios, sobre todo en los "apellidos", presentes en muchos de los personajes de animales, a diferencia también de los españoles, que nunca ponen apellidos a los animales.

Capítulo IV

7- A diferencia con los cuentos españoles, en los cuentos ingleses se aprecia un uso mucho menor, y por tanto menos relevante del sufijo diminutivo (-y) marcando a los personajes buenos. El marcador más frecuente del mismo valor comunicativo es el adjetivo *little*.

8- Al igual que los cuentos españoles, las palabras que marcan o combinan con los marcadores de los personajes buenos, son de semántica positiva o neutra, adquiriendo estos últimos el valor añadido de tranquilidad, de bondad, etc. propia de esos personajes.

9- A diferencia de los cuentos españoles, se usa el tratamiento de *Mr.* y *Mrs.*, la mayoría de las veces marcando a los personajes de más edad o respeto, o en alguna ocasión para marcar el miedo de la víctima ante el personaje "malo" (*Mr. Wolf*).

10- A diferencia de los cuentos españoles, en los que los marcadores del personaje "malo" tanto directos como indirectos, son de semántica peyorativa, los marcadores del agresor en los cuentos ingleses son, la mayoría de las veces, de semántica neutra. Se dan incluso casos de lenguaje críptico (el zorro en *The Tale of Jemima Puddle-duck*), lo que corresponde a la intención del agresor de engañar a sus víctimas con su aspecto camuflado. Debido a estas circunstancias, en los cuentos ingleses los marcadores de agresión son mucho más implícitos, lo que resalta la importancia de marcadores indirectos (detalles insignificantes a primera vista) que ayudan al lector a descifrar las dificultades de ese lenguaje críptico y a comprender las implicaturas textuales. Este fenómeno debería inevitablemente tomarse en consideración a la hora de traducir al español un cuento inglés, recurriendo a diferentes tipos de técnicas necesarias para adaptar el TM y hacerlo aceptable en la cultura meta, sin infringir en lo posible, la correlación entre lo implícito y lo explícito como elemento del programa conceptual del autor del TO.

11- En los cuentos ingleses, a diferencia de los españoles no se aprecian tantas repeticiones de los clichés simbólicos vinculados a la figura del agresor (compárese: *hacerse la boca agua; terribles ojos*, etc). Consideramos que los cuentos españoles, en este aspecto, son más expresivos, y usan más expresiones coloquiales y clichés en calidad de los llamados "socios" contextuales de los marcadores de personajes.

12- De lo dicho anteriormente se puede deducir que las convenciones textuales de los cuentos ingleses, en lo que se refiere a las cadenas temáticas de personajes y sus socios contextuales, se diferencian bastante de las convenciones textuales de los cuentos españoles, lo que plantea junto con otras referencias culturales la necesidad de ciertas adaptaciones dentro de la traducción.

CADENAS TEMATICAS DE ADVERTENCIA/EXPLICACION

THE THREE LITTLE PIGS.-

take care that the wolf won't catch you- the first little pig built himself a house of straw- the wolf won't catch me and eat me- I shall build a stronger house- I shall build a stronger house- the second little pig built himself a house of sticks- it was stronger than the house of straw- I shall build a stronger house- the third little house built himself a house of bricks- it was a very strong house.

Comentario.-

A diferencia del cuento español, encontramos dos núcleos de focalización: uno es la advertencia de la madre, con la forma del imperativo, y el otro es el motivo y el cómo los personajes se hicieron las casas.

En el segundo núcleo, al igual que en el cuento español, los marcadores, fuera del texto, son de semántica neutra, siendo marcadores indirectos del peligro, explicando el desenlace posterior, permitiendo ver la diferencia entre las dos primeras casas y la del tercer cerdito. Sin embargo, como hemos dicho, hay un marcador directo y claro de advertencia de peligro: *take care that the wolf don't catch you; we will take care that the wolf does not catch us.*

Aparte del marcador directo de la forma del imperativo en la advertencia, destacan como indirectos, sustantivos con adjetivos comparativos de "calidad" y los sustantivos de materiales para hacer sus casas: *straw, sticks and bricks*. A diferencia del cuento español no encontramos giros adverbiales ni clichés de "calidad" (compárese: *lo mejor de lo mejor, una señora casa*); la calidad de las casas sólo viene apoyada por la repetición: *I shall build a stronger house than yours* (3 veces), lo que corresponde al motivo adicional,

aparte del peligro proveniente del lobo, que es el espíritu de competencia propio de la cultura anglosajona y que no se aprecia del todo en el cuento español .

THE TALE OF JEMIMA PUDDLE-DUCK.-

the farmer's wife would *not let her* hatch her own eggs- *you would let* them cold- they were always *found and carried off*- Jemima became *quite desperate*- she determined to *make a nest right away* from the farm.

Comentario.-

Este cuento constituye un caso claro de la ausencia de marcadores explícitos de advertencia, en cambio sí que los hay de explicación. Encontramos una prohibición, pero que no advierte de ningún peligro concreto, sino que explica el comportamiento de la protagonista a lo largo de todo el cuento y el porqué de la aventura, entorno a la cual se constituye el cuento.

Todos los marcadores de la advertencia son implícitos y pueden calificarse como implicaturas textuales, coincidiendo con los marcadores también implícitos de peligro.

Respecto a estos marcadores cabe señalar que son palabras o expresiones de semántica neutra que adquieren en el texto el valor añadido de advertencia y peligro: *fox-gloves* (nombre de la planta); *black prick ears*; *sandy colour whiskers*; *long bushy tail*; (I would teach it) *to mind its own business*; *sackful of feathers*; *amongst the fox-gloves*; *dismal-looking house*; *earth*; *tumble-down shed...full of feathers*; *rather surprised* (to find such) *a vast quantity of feathers*; *sandy whiskered gentleman*; (he was) *looking over the top of it* (newspaper); *he loved eggs and ducklings*; *the foxy gentleman*; *admired them* (eggs) *immensely*; *he used to turn them over and count them when Jemima was not there*; *to bring some herbs* (to make the omelette); *sage and thyme, mint, onions and parsley*; (I will provide) *lard for the stuff*__ *lard* (for the omelette); *not even the mention of sage and onions* (made her) *suspicious*; (herbs that are) *used for stuffing roast duck*; (he) *grinned* (when she described)...*sandy whiskers*; (went up) *for the last time*; *bushy long-tailed*

Capítulo IV

gentleman; sniffed the air; (glancing) uneasily; he quite jumped; come into the house; give me the herbs; be sharp; rather abrupt; never heard him speak like that; (she felt) surprised and uncomfortable; (Jemima became) much alarmed; awful noises-barking, baying, growls, howls, squealing and groans.

A primera vista podría parecer que son exclusivamente marcadores de peligro, pero como en este cuento el agresor viene siempre camuflado y ni siquiera se menciona ni una vez su nombre como tal, todos estos marcadores son a la vez de advertencia, así que, de ser Jemima más "lista", comprendería el significado de todos los símbolos que constituyen estos marcadores. Pero ella es *simpleton*, aunque para el niño-lector que es mucho más listo, son en realidad marcadores implícitos de advertencia y peligro a la vez. Analizaremos estos marcadores con mayor atención, en la cadena de peligro.

THE THREE BILLY GOATS GRUFF.-

under the bridge there lived an ugly troll- people were afraid to cross the bridge because of the troll- he popped out and gobbled up the person.

En este cuento se aprecian marcadores de advertencia, ya que es un cuento típico de peligro. Junto a un marcador claro que advierte del peligro: *gobbled the person*, se aprecia el del peligro presupositivo que tiene el *troll* en la cultura anglosajona, al igual que el *lobo* en la española. Ya desde que se menciona a este personaje, hay una aviso potencial de peligro potencial, junto con el marcador directo de la semántica del verbo. Sin embargo, no hay marcadores de prohibición mediante el uso de imperativos, como sucede a veces en otros cuentos españoles o ingleses de peligro.

THE TALE OF PETER RABBIT.-

don't go into Mr. McGregor's garden- your father had an accident there- he was put in a pie- don't get into mischief.

Comentario.-

En este cuento, al igual que en casi todos los analizados, se aprecia que los marcadores de advertencia son los verbos en forma de imperativo, que junto con la negación refuerzan la prohibición (*don't go; don't get into*). También se encuentra en esta ocasión la explicación, el porqué de esa prohibición y al mismo tiempo de dónde y de quién viene el peligro, al igual que el cuento anterior.

Los marcadores son igual de explícitos que en el cuento español de subtipo "moralista", donde es lógico que haya una prohibición, que haya una violación de esa prohibición y un castigo al desobediente al final con moraleja.

THE TALE OF JOHNNY TOWN-MOUSE.-

Al ser este cuento del subtipo "costumbrista", no existe una cadena clara de advertencia de peligro alguno, porque no lo hay, en el sentido tradicional de los cuentos. El objetivo principal de este tipo de cuento es mostrar la diferencia entre las costumbres de los ratoncillos del campo y los de la ciudad. Por tanto, lo único que encontramos es una oposición entre la vida en la ciudad y en el campo, los sobresaltos y angustias que se llevan los personajes cuando no se encuentran en su habitat natural.

En el transcurso del cuento se aprecian ciertas ocasiones de sustos e incertidumbres, más que de peligro, que estudiaremos en la propia cadena de peligro, aunque en realidad sólo vienen a narrar hechos cotidianos.

Conclusiones sobre la cadena temática de advertencia/explicación.-

1- Al igual que en las cadenas de los cuentos de animales españoles, se aprecia cómo varían en función de las circunstancias, el peso específico de advertencia y explicación. En unos cuentos la advertencia tiene mayor importancia, por ejemplo en *Peter Rabbit*, o en *The three Little Pigs*, ya que son cuentos que al existir peligro real, o una prohibición explícita, se advierte de su presencia, viniendo marcada la advertencia sobre todo por las formas de imperativo. Sin embargo, en los del subtipo costumbrista al no

Capítulo IV

existir peligro como tal, no existe advertencia (*Johnny Town-mouse*). Al mismo tiempo, nos hemos encontrado con un caso de especial interés, que no se aprecia en los cuentos españoles, cuando la advertencia en *Jemima Puddle-duck* viene expresada implícitamente, mientras que la explicación del comportamiento de los personajes tiene marcadores explícitos de semántica neutra.

2- Los marcadores de la advertencia de peligro, están relacionados con las presuposiciones culturales de la figura del lobo, del zorro y del troll en los cuentos más clásicos y culturalmente marcados; por tanto, en esta cadena casi no hay marcadores de connotación negativa, sino que dependen, adquieren su valor comunicativo de advertencia o explicación en el contexto, según la intención del autor. Es importante subrayar que aunque en la cultura española también existen conocimientos presupositivos y hasta simbólicos (lobo), los marcadores de advertencia son mucho más expresivos.

3- Los marcadores de explicación del porqué del desarrollo del tema, son igualmente neutros (*straw, sticks, bricks; had an accident there; you would let them cold; etc.*), que adquieren en el texto el valor comunicativo que corresponde a esta secuencia.

4- A diferencia de los cuentos españoles, la advertencia del peligro por lo general, no está marcada desde el título: *The Tale of Jemima Puddle-duck; The Three Little pigs; The Three Billy Goats Gruff*, etc. (compárese: *El lobo y el corderillo; El lobo, el cerdo, el pato y la oca*, etc.).

CADENAS TEMATICAS DE GOZO

THE THREE LITTLE PIGS.-

He was very *pleased* with his house- the second little pig was very *pleased* with his house- the third little pig was very *pleased* with his house- we will have *fun*- he had great *fun* riding on the swings- he was too *clever* for him.

Comentario.-

Aunque, al igual que en el cuento español, los elementos de la cadena temática de gozo vienen marcados connotativamente desde la focalización del autor, vemos una gran

Capítulo IV

diferencia con la versión española del mismo cuento, en la ausencia de elementos coloquiales, de los marcadores de riqueza (*ponerse como el Quico; Yupi!; ¡ja,ja!; doblones de oro; como un sol de grandes*, etc). Sí apreciamos léxico con semántica de gozo: *pleased, have fun, great fun*.

Hay que hacer notar también la repetición de *pleased*, aumentando así su valor comunicativo. De todas formas, notamos un número muy inferior de marcadores de gozo en el cuento inglés que en el español.

Nos gustaría mencionar un marcador extralingüístico e indirecto, las ilustraciones, con los cochinitos muy contentos al terminar sus casas o el cochinito chico bailando y riendo cuando terminó su casa de ladrillos o las veces que gana o engaña al lobo, feliz comiendo manzanas, etc., que en cierto modo recompensan la falta de marcadores lingüísticos.

THE TALE OF JEMIMA PUDDLE-DUCK.-

she set off on a *fine spring afternoon*- it looked a *safe quiet spot*-she flew *beautifully*- she rather *fancied* a *tree-stump*- it was very *comfortable and very soft*- but it was very *comfortable*- she was *permitted to keep them herself*.

Comentario.-

Como se puede apreciar, de nuevo los marcadores son adjetivos que contienen en su semántica el gozo, placer, seguridad: *fine, safe, beautifully, fancied, quiet, comfortable*, etc. Además, todos se refieren a la descripción del paisaje o a los requisitos que debía reunir su nido, lo que corresponde a la intención de la autora, que quiere resaltar el carácter maternal de la protagonista que está buscando el mejor sitio para empollar.

THE THREE BILLY GOATS GRUFF.-

one *fine day*- to look for some *sweet grass*- was a *beautiful meadow*- the *finest* grass they had ever seen- and *skipped off* into the meadow to eat *the sweet grass*- the three billy goats Gruff lived *happily*- they ate *the sweet grass*- to get fat.

Comentario.-

En este cuento apreciamos marcadores de semántica de gozo: *beautiful, sweet, finest, happily*. Pero además de estos, encontramos otros que sólo adquieren este valor añadido en la situación textual: *eat, skipped off, get fat*. Para ellos comer significaba una tremenda alegría que les permitía engordar (*they could get fat*).

THE TALE OF PETER RABBIT.-

he ate some lettuces and some Frech beans- and then he ate some radishes- a beautiful thing to hide in- upon the nice soft sand.

Comentario.-

En este cuento, al ser el principal objetivo del conejito el escaparse y entrar en el huerto del vecino y comerse las verduras y hortalizas, el comer es el verdadero gozo. Por tanto, y al igual que en otros cuentos ingleses los marcadores de esta cadena no son numerosos, ni se aprecia ninguna referencia cultural ni semántica, son palabras de semántica neutra que adquieren el valor añadido de gozo en el texto. Con el verbo *eat*, se supone implícitamente que el personaje satisfizo su objetivo.

THA TALE OF JOHNNY TOWN-MOUSE.-

after eating some peas- Timmy Willie fell fast asleep- the dinner was of eight courses- truly elegant- they had come...laughing- the most comfortable sofa pillow- the best bed- excellent breakfast- at home- peaceful nest- in a sunny bank- little sandy burrow- my friend Cock Robin- the sun comes out- my garden with my flowers- roses, pinks, pansies- no noise- safely in his own garden- sat by his burrow- warming his little fur coat- smell of violets and spring grass- Timmy Willie received him with open arms- herb pudding- the best of the year- sit in the sun.

Al igual que sucede en la mayoría de los cuentos ingleses analizados en nuestro trabajo, los marcadores de gozo son la mayoría de las veces de semántica neutra, no connotada positivamente, aunque sí encontramos algunos como: *most comfortable; best bed; excellent breakfast; laughing; peaceful nest*. Sin embargo, se aprecia que el programa emotivo-evaluativo viene muy marcado por palabras que, aunque neutras, adquieren ese valor añadido, de forma muy fuerte, en el texto.

En este cuento, como ya adelantamos en la cadena de presentación de personajes, hay dos focalizaciones, de sus dos personajes, los marcadores positivos del ratón de ciudad que goza, disfruta de ciertos elementos y las costumbres del campo que se oponen unas a otras. Veamos las primeras: *dinner of eight courses... truly elegant; laughing; most comfortable sofa; best bed for visitors; excellent breakfast; most kind*. En cuanto al gozo del personaje del campo: *eating some peas; at home; peaceful nest; sunny bank; little sandy burrow; my friend; the sun comes out; my garden and my flowers; roses, pinks, pansies; no noise; safely in his own garden; sat by his burrow; warming his little fur coat; smell of violets and spring grass; herb pudding; the best of the year; sit in the sun*.

Al analizar las costumbres del personaje del campo, apreciamos que el programa emotivo de la autora se inclina más al segundo personaje; es por este motivo, por la intención de la autora de resaltar y valorar las costumbres campestres, que la cadena de gozo es más larga que en la mayoría de los otros cuentos analizados.

Conclusiones sobre las cadenas temáticas de gozo.-

1- A diferencia de los cuentos españoles, el gozo no está tan marcado explícitamente. Por ejemplo, en los cuentos de peligro, los agresores (*wolf, fox, troll*) no tienen marcadores de gozo de connotación negativa. Los personajes malos, si están marcados con léxico de semántica de gozo es para esconder su intención y tratar de engañar a la protagonista, como es el caso del cuento de *Jemima Puddle-duck*, donde hay muchos marcadores que denotan la astucia e hipocresía del personaje "malo".

2- La cadena de gozo contiene menos marcadores directos que los cuentos españoles analizados; la mayoría vienen expresados con adjetivos de semántica de dicha secuencia (*peaceful, beautiful, sweet, nice, comfortable, etc*)

3- Por tanto a diferencia de los cuentos españoles, la mayoría de los marcadores de gozo son indirectos, de semántica neutra que adquieren este valor añadido en una situación, lo que nos confirma, una vez más, que el valor de los marcadores no puede ser apreciado sin tener en cuenta la intención del autor.

4- A diferencia de los cuentos españoles analizados, no se aprecian elementos coloquiales.

5- La cadena temática de gozo contiene marcadores de la modalidad emotivo-evaluativa, con presencia en casi todas las secuencias, aunque menos acentuada que en los cuentos españoles.

CADENAS TEMATICAS DE PELIGRO

THE THREE LITTLE PIGS.-

you must go- the wolf does not catch you- the wolf does not catch us- the wolf won't catch me and eat me- the wolf won't catch me and eat me- the wolf won't catch me and eat me- the wolf came to- I'll blow your house in- the wolf ate up the first little pig- He came to the house- I'll blow your house in- the wolf ate up the second little pig- He came to the house- I'll blow your house in- the wolf was very angry- I want to catch him- the wolf just wanted to eat him- The wolf was very angry- the wolf came along- the little pig was very frightened- the wolf was now very angry- the wolf coming up the hill- the wolf was very frightened- he was very, very angry- I am going to climb down your chimney- and get you- the little pig was very frightened- the wolf climbed onto the roof- he began to climb down the chimney.

Comentario.-

Al igual que en el cuento español, el peligro viene marcado de diferentes formas. Lo primero que se aprecia es la implicación cultural de peligro en la figura del agresor *wolf*, acentuado por la repetición del marcador (31 veces).

También es marcador de peligro, aunque fuera del texto es de semántica neutra: "*you must go*", frase que les dice la madre. La expresión en sí misma no implica peligro pero adquiere este valor textual, acentuado por la ilustración que acompaña al texto, de las caras de los cerditos, atemorizados ante la noticia de abandonar su casa y la advertencia del postexto: *take care that the wolf does not catch you.*

A diferencia del cuento español, no encontramos muchos marcadores que por su semántica sean de peligro o agresión: *frightened; eat up; angry*. Lo que sí se aprecia es que la intensidad de los marcadores va en aumento, por medio de adverbios: *angry; very angry; very very angry*. Incluso en las dos últimas ocasiones, la focalización del autor se

aprecia notablemente en el marcador "very" que está escrito en cursiva, viendo así claramente la modalidad emotiva-evaluativa del autor, lo que viene a confirmar, como ya hemos repetido, la compenetración entre los marcadores de diversos parámetros.

Otra diferencia con el cuento español es la ausencia de las denominaciones metonímicas que expresan gran tensión aumentando la intensidad del miedo (compárese: *boca llena de afilados dientes, terribles ojos*, etc.).

Se aprecia sin embargo, gran número de marcadores indirectos de semántica neutra, pero que adquieren este valor añadido en el texto: *catch; come; climb onto; climb down; blow up; get*, etc. acentuado además por las repeticiones.

Otra diferencia que apreciamos con el cuento español, es que el lenguaje del lobo no es agresivo, ya que la focalización está en función del narrador del cuento. Sólo lo apreciamos al final, cuando dice: *I am going to climb down your chimney and get you*, y aún así por medio de léxico neutro, que sólo por el carácter situacional adquieren el valor de peligro y agresión.

THE TALE OF JEMIMA PUDDLE-DUCK.-

tall fox gloves- she was startled to find an elegantly dressed gentleman reading a newspaper- black prick ears and sandy colour whiskers- the gentleman- madam- long bushy tail- mighty civil and handsome- gentleman with sandy whiskers- put the newspaper into his coat tail pocket- I would teach it to mind its own business- I have a sackful of feathers- my dear madam- bushy long tailed gentleman- a very retired dismal looking house- amongst the fox gloves- earth - hospitable gentleman- the gentleman showed Jemima in- tumbled down shed- the shed was full of feathers- it was almost suffocating- such a vast quantity of feathers- the sandy whiskered gentleman- reading the newspaper- at least he had it spread out- he was looking over the top of it- he was so polite- he seemed almost sorry- he promised to take great care of her nest- he loved eggs and ducklings- he should be proud to see a fine nestful in his woodshed- the foxy-gentleman admired them immensely- he used to count them when Jemima was not there- madam I beg you not to trouble yourself- I will provide oats- I intend to give you a treat- let's have a dinner party- may I ask you to bring some herbs...to make a savoury omelette- sage and thyme, mint and onions- lard for the stuff- lard for the omelette- the hospitable gentleman with sandy whiskered- not even the mention of sage and onions made her suspicious- herbs that are used for stuffing roast duck- he grinned when she described...gentleman with sandy whiskers- to look for two fox hound puppies- went up the cart road for the last time- bushy long tailed gentleman- he sniffed the air and kept glancing uneasily- he quite jumped-

come into the house- give me the herbs!- be sharp!- he was rather abrupt- Jemima had never heard him speak like that- she felt surprised and uncomfortable- Jemima became much alarmed- awful noises- baying, growls, howls, squealings and groans- that foxy whiskered gentleman.

Comentario.-

A diferencia de los cuentos españoles analizados, en este cuento no encontramos el nombre genérico ni propio del agresor como marcador principal de peligro, ya que como hemos dicho, el malo está "disfrazado, enmascarado" de *gentleman*. Por tanto se diferencia no sólo de los cuentos españoles de peligro, sino de otros cuentos ingleses de este tipo (compárese *The Three Little Pigs*).

En esta ocasión todos los marcadores de peligro no son directos ni explícitos, sino indirectos e implícitos; es evidente que en la cultura inglesa y para los niños ingleses, estos marcadores indirectos se relacionan con "fox", o sea, con el agresor; sin embargo, los niños españoles podrían tener cierta dificultad en descifrar este lenguaje oculto y no comprender todas las implicaturas textuales, si algunos marcadores indirectos e implícitos, que constituyen en ciertos casos realidades culturales inglesas, no encuentran una forma de explicación mediante la adaptación.

Entre los marcadores implícitos, encontramos algunos metonímicos: *black prick ears*; *sandy coloured whiskered* (4 veces); *bushy long-tail* (3 veces); *foxy-whiskered gentleman*. La misma repetición de estas denominaciones metonímicas equivale en cierto sentido a la repetición del nombre del agresor. Ahora bien, dada la diferencia entre las dos culturas incluyendo su fauna, deberíamos ayudar al niño-lector a descifrar las implicaturas aproximando la imagen del zorro al que ellos tienen presente. Así, por ejemplo, el zorro español tiene bigotes más bien de color amarillento; en lo que se refiere a *bushy long-tail* no se necesita ninguna adaptación, ya que corresponde a la imagen del zorro en España. En cambio la insinuación contenida en *foxy-whiskered gentleman*, necesitaría cierta adaptación para que esta "pista" sea comprendida por el lector español.

Aparte de estos marcadores metonímicos, se aprecian otros dos tipos de marcadores de ésta secuencia: los léxicos que contienen en su semántica el peligro, miedo, que serían

los explícitos y los de léxico neutro que en el texto adquieren ese valor añadido de peligro. Entre los marcadores de semántica connotada encontramos: *startled; (he was) rather abrupt; be sharp!; surprised and uncomfortable; much alarmed; awful noises; growls, howls, squealings and groans*. Unas veces estos marcadores expresan el miedo de la víctima y otras veces caracterizan la actuación del agresor.

Encontramos muchas insinuaciones que no serían tales fuera de este texto y que adquieren el valor añadido constituyendo en su totalidad cierto código de marcadores implícitos que en realidad son implicaturas textuales, o sea, se convierten en los símbolos del zorro. Así por ejemplo, la madriguera del zorro, aparece rodeada de *fox-gloves*, una planta que se conoce en España con el nombre de "dedalera". El nombre español de la planta desde luego no contiene ninguna "pista", lo que significa que se debería adaptar de alguna manera el texto, para que el niño-lector español tenga las mismas oportunidades que el inglés, para comprender su valor añadido. Lo mismo se podría decir en el caso de *foxy-whiskered gentleman* y *foxy-hound puppies* (que aparecen en varias ocasiones). En este último caso, no bastaría con *sabueso*, tal y como aparece en los diccionarios, como equivalente y se necesitaría cierta adaptación a la hora de la traducción. Al mismo grupo pertenecen los marcadores implícitos de las intenciones verdaderas del agresor camuflado. Siguiendo su programa emotivo-evaluativo, la autora elige una manera muy ingeniosa de marcar estas intenciones, enumerando los ingredientes de las recetas de cocina, que se necesitan para hacer el relleno de *stuffing roast duck* (pato al horno) y *omelette*, que ya debería aparecer en el TM como una especie de tortilla. Lo más gracioso de la situación, es que el mismo *gentleman* le pide a Jemima que traiga ciertas hierbas: *sage; onions; thyme; mint; lard for the stuff*, etc. De todas formas está claro que los ingredientes de una receta de cocina no serán del todo iguales en las dos culturas. O sea, que es una razón más para la adaptación del TM.

Dentro del grupo de los marcadores implícitos de amenaza están:

-los que percibimos desde la focalización de la víctima: *she had never heard him speak like that; Jemima was rather surprised to find such a vast quantity of feathers*

Capítulo IV

-los que describen la madriguera y el cobertizo del zorro, que también es una especie de denotación metonímica (la casa por el dueño): *a very retired dismal-looking house; a tumble-down shed; the shed was almost quite full of feathers; it was almost suffocating.*

Hay otro grupo de marcadores indirectos que constituyen implicaturas textuales fuertemente marcadas emotivo y evaluativamente que expresan la astucia tan típica de los zorros: *Jemima thought him mighty civil and handsome* (desde la focalización de la víctima); *madam, have you lost your way; indeed! how interesting!* but to a nest there is *no difficulty*; *I have a sackful of feathers*; *no, my dear madam, you will be in nobody's way; you may sit there as long as you like*; this is my summer residence, said the *hospitable gentleman*; reading a newspaper, at least he had it spread out; looking over the top of it; he was *so polite*; *he seemed almost sorry* to let Jemima go home for the night; *he promised to take great care* of her nest; *madam, I beg you not to trouble yourself* with the bag; I will provide oat.

Un recurso intensamente connotado, que utiliza la autora, es la ironía, que percibimos tanto de su propia focalización, como del agresor, que dice una cosa y sobreentiende otra. Hay que destacar que en los cuentos españoles analizados, hemos encontrado uneste recurso sólo una vez, cuando se trataba de las palabras del herrero dirigidas al lobo (*cliente indeseable; será un placer*). En el caso del cuento inglés, la ironía es de importancia fundamental, ya que también sirve de clave para desenmascarar al agresor: *admired them immensely; he said he loved eggs and ducklings; count them; I wish I could meet with that fowl; I would teach it to mind its own business; but before you commence your tedious sitting, I intend you to give you a treat; let us give a dinner party all to ourselves.*

La ironía también se deja ver desde la focalización de la autora en algunas palabras del "gentleman" que a veces se traiciona a sí mismo, lo que constituye otra clave para el lector: *you would not find my earth my winter house so convenient; lard for the stuff lard for the omelette*, y un problema para el traductor.

Concluyendo, diríamos que los marcadores de la secuencia de peligro en este cuento son la mayoría de las veces implícitos, por lo tanto son palabras y expresiones neutra o de connotación positiva, que adquieren en el texto el valor añadido de signo opuesto.

A diferencia de los cuentos españoles no se encuentran elementos ni expresiones coloquiales del gozo del agresor; mientras que en los españoles el gozo del agresor conlleva violencia hacia los personajes buenos, aquí muestra ironía, hipocresía.

El alto nivel de implícitud de este cuento, viene apoyado, como hemos comprobado, en las implicaturas textuales que adquieren especial importancia a la hora de la traducción.

THE THREE BILLY GOATS GRUFF.-

there lived an *ugly troll*- people were *afraid*...because of the troll- he popped out and *gobbled up* the person- the three billy goats Gruff were *very frightened*...at the thought of the troll- out popped the troll's ugly head- nearly fell down *with fright*- *roared the troll*-in a tiny voice- to *gobbled you up* *roared the troll*- please don't *gobble me up* in a tiny voice- out popped the ugly troll's head- nearly fell down *with fright*- *roared the troll*- in a rather soft voice- to *gobble you up* *roared the troll*- please don't *gobble me up*- in his rather soft voice- out popped the ugly troll's head- nearly fell down *with fright*- *roared the troll*- he *bellowed*- to *gobble you up* *roared the troll*- *bellowed* the eldest billy goat Gruff- to *gobble you up*- the eldest billy goat Gruff *butted the troll*.

Comentario.-

En este cuento los marcadores principales de la secuencia de peligro son, en parte, de semántica de peligro o violencia: *fright*; *roared*; *frightened*; *gobbled up*; *bellowed*.

También el mismo nombre del personaje malo *troll*, al igual que ocurría con *wolf* y *lobo*, son formas de marcar el peligro, apoyadas además por las repetidas veces que aparece en el texto, que como ya vimos en las cadenas temáticas de personajes, es una forma de llenar la imagen del personaje negativo, y crear tensión en el cuento. Es el típico personaje malo, agresor por lo que todo lo que le concierne está marcado de violencia, o implica miedo: *I am going to gobble you up*; *roared the troll*; *he was so ugly that he nearly fell down with fright*. A diferencia de los cuentos españoles, las denominaciones

Capítulo IV

metonímicas del agresor no están muy marcadas, al menos por su semántica: *ugly head*; quizá está más marcada por las repeticiones.

Dentro del mismo cuento hay un cambio de tonalidad, un cambio de focalización. Este fenómeno también lo apreciamos en los cuentos españoles; en el léxico de semántica de violencia y agresión se produce la neutralización, puesto que implica el castigo al agresor: *bellowed the eldest billy goat Gruff*; *I am coming to gobble you up*; *the eldest billy goat Gruff butted the troll*.

Por último, encontramos el subgrupo de los marcadores que marcan el miedo de los personajes buenos, las víctimas, que además también se repiten, para aumentar asimismo la tensión esta secuencia de peligro: *people were afraid*; *were very frightened*; *nearly fell down with fright* (3 veces); *in a tiny voice* (2 veces); *Oh! No! please* (2 veces); *rather soft voice* (2 veces).

THE TALE OF PETER RABBIT.-

he was put in a pie by Mrs. McGregor- he meet but Mr. McGregor- he ran after Peter- Peter was dreadfully frightened- he rushed all over the garden- he had forgotten the way back- unfortunately he run into a gooseberry net- got caught- Peter gave himself up for lost- shed big tears- his sobs were overheard- Mr. McGregor came up with a sieve- to turn them (flower pot) over carefully- Mr. McGregor was after him in no time- put his foot upon Peter- out of breath- trembling with fright- Peter began to cry- he became more and more puzzled- Mr. McGregor caught sight of him.

Comentario.-

El peligro viene marcado de varias formas, por una parte ya tenemos la advertencia desde el comienzo del cuento en que Mrs. Rabbit les prohíbe a sus hijos ir a la huerta, donde cogieron a su padre; pero fue desobedecida por parte del protagonista. Además, existe la presuposición cultural de que los conejos corren peligro si el amo de la huerta los ve, y Peter Rabbit entra en la huerta. Una tercera forma es por medio de los marcadores que forman la cadena de peligro. Como ya advertimos en la cadena de la presentación del personaje, se aprecian dos subtipos de marcadores: los que están semánticamente connotados y los que adquieren el valor añadido en el texto.

Veamos los connotadas semánticamente: *dreadfully frightened; unfortunately; got caught; up for lost; big tears; his sobs; out of breath and trembling with fright; cry, etc.* En segundo lugar, se aprecian elementos de la cadena temática que adquieren el valor añadido de peligro en la situación textual: *he was put in a pie by Mrs. McGregor; whom should he meet but Mr. McGregor!; rushed all the garden; forgotten the way back; Mr. McGregor came up with a sieve; to turn them over carefully and looking under each; Mr. McGregor was after him; in no time; put his foot upon Peter; caught sight of him.*

Se aprecia que la mayoría de los marcadores de peligro de este cuento, al igual que en otros ingleses, son implícitos, o sea, de semántica neutra, no connotada, que adquieren ese valor comunicativo en el texto.

THE TALE OF JOHNNY TOWN-MOUSE.-

he awoke in a fright- Timmy Willie trembled- Timmy Willie was almost frightened to death- the terrified Timmy Willie- Timmy Willie learnt with horror that they were being chased by the cat- what is that fearful noise he started violently- what is that fearful racket.

Comentario.-

Al ser este cuento del subtipo costumbrista, donde la intención de la autora es resaltar las diferentes costumbres entre los ratones de la ciudad y del campo, no existe un peligro real, sino, como ya hemos comentado, una oposición de costumbres de la ciudad y del campo. Los marcadores de estas situaciones extrañas a su habitat natural y sentimientos de sustos, forman la cadena temática de angustia de los personajes que la perciben como si fueran peligro. Hemos clasificado los de semántica connotada en dos grupos:

- desde la focalización del ratoncito de campo: *he awoke in a fright; Timmy Willie trembled; there was no quiet; was almost frightened to death; the terrified Timmy Willie; a little afraid of tasting them; very anxious; made him so nervous; learn with horror; chased by the cat; he felt faint; a miserable night; the food disagreed with him; longed to be at home; they had taken refuge; I do feel so ill; Oh? Oh! cried Timmy Willie*

Capítulo IV

- desde la focalización del ratón de ciudad: *that fearful noise; he started violently; a fearful racket; spring-cleaning to clear up the the mice.*

Como ya adelantamos en la cadena de gozo, se vuelve a apreciar una fuerte presencia del subprograma emotivo-evaluativo de la autora que resalta mucho más las desventajas y las desventuras de la vida de la ciudad y, en menor grado las inconveniencias que encuentra en la vida campestre el ratón de ciudad, lo que confirma nuestra deducción de que las simpatías de la autora están de parte de Timmy Willie.

En un segundo grupo incluiríamos los marcadores neutros que adquieren ese valor añadido en el texto:

- desde la focalización del ratoncillo de campo: *there was a jolting; clattering of horse's feet; the door banged; the cart rumbled away; hundreds of carts passing; dogs barked; the boys whistled; the parlour maid ran up and down-stairs; a canary sang like a steam engine; call the cat; fetch me the poker; he rushed along; he dropped; he crashed; breaking three glasses; the dishes were unknown; the noise prevented him; the continual noise upstairs; he dropped a plate; his appetite failed; the sofa smelt of cat; his friends racketted about; came boldly out; one particularly loud crash; in spite of the cat; he grew so thin; there goes the cat again; unaccustomed to our food;*

- desde la focalización del ratón de ciudad: *H'm'm! it is a little damp; dull place; carrying his tail under his arm; out of the mud; there were four kittens; the cat had killed the canary; he went back; it was too quiet.*

Existe sin embargo un marcador cultural, con presuposiciones de peligro y símbolo universal, que es el gato para todos los ratones del mundo: *they were being chased by the cat; there goes that cat again.*

Aunque no con tanta frecuencia como en los cuentos españoles, se aprecian ciertas exclamaciones y onomatopeyas que apoyan la idea de inconveniencias y sustos: *Oh? Oh!; jolt, jolt; that cat again; call the cat!; H'm'm!.*

La cadena de peligro pues, está formada por algunos marcadores de semántica de miedo, susto, peligro, y pero sobre todo por marcadores de semántica neutra que sólo adquieren el valor añadido en la situación comunicativa.

Conclusiones sobre la cadena temática de peligro.-

1- Los marcadores de peligro en los cuentos de animales ingleses no son tan explícitos como en los cuentos españoles. Su grado de implícitud es mayor.

2- Al igual que en los cuentos españoles, el peligro viene marcado por las presuposiciones culturales como: *wolf, troll, cat, fox* (aunque no es directo), aumentado por las numerosas veces que se les alude.

3- A diferencia de los cuentos españoles no hemos encontrado clichés que se repitan en casi todos los cuentos (*compárese: se le hacía la boca agua*). Tampoco las denominaciones metonímicas (*compárese: enorme boca; ojos brillantes, etc.*).

4- Aunque hemos comentado que no son tan numerosos, se aprecian marcadores de semántica de peligro, que caracterizan la figura del agresor: *very angry; eat up; gobble up; roared; bellow, etc.* O de miedo por parte de las víctimas: *fright; tremble; with horror; terrified, afraid, etc.*

5- El mayor número de marcadores son los indirectos, aquellas palabras que son de semántica neutra fuera del contexto, pero que dentro de la situación adquieren el valor comunicativo añadido de miedo, peligro: *eat; catch; sieve; go; come; ran after; pie; climb onto/down; blow, etc.*

6- Al igual que en los cuentos españoles se aprecia la compenetración, de la que hablaba V. Propp, entre las diferentes secuencias. Recordemos cómo el peligro a veces viene señalado desde la secuencia de advertencia.

7- Se aprecia al igual que en los cuentos españoles, el cambio de la semántica de ciertos marcadores de peligro cuando la focalización parte de los personajes buenos (*the eldest billy goat Gruff butted the troll; the troll fell into the deep water*).

8- A diferencia de los cuentos españoles, en el título normalmente no viene marcado el peligro.

9- A diferencia de los cuentos españoles, y al considerar que los cuentos ingleses son menos expresivos, la secuencia de peligro en ellos es mucho menos marcada emotivo y evaluativamente. No es que los agresores sean menos "malos", sino que no vienen connotados tan negativamente.

CADENAS TEMATICAS DE SALVACION

THE THREE LITTLE PIGS.-

it was a *very strong house*- the next morning he *set off at five o'clock*- he *hurried home*- next morning the little pig *set off at four o'clock*- *ran* all the way *home*- he jumped into to *hide*- he rolled it *home*- the wolf *fell in* a with big, loud splash- and was the *end of the wolf*.

Comentario.-

Los marcadores de salvación son, por una parte, elementos culturales: *llegar a casa, estar en casa*, que implican seguridad, salvación (*home*), y la referencia a la calidad de la casa (*very strong house*), que implica la salvación, frente a la calidad de las casas de los otros cerditos.

Otra característica que ya habíamos apreciado en los cuentos españoles, es que la salvación del personaje "bueno" se funde con el castigo del agresor, que viene marcado de forma clara (*fell in with a big, loud splash; that was the end of the wolf*).

Hay ciertos marcadores implícitos de salvación, donde la intención del autor es demostrar que el cerdito era más listo que el lobo, que lo logró engañar y salvarse varias veces (*he set off at five /four...; he jumped into to hide; a big pot of water on the fire; the third little pig was too clever for him*). Pero, en realidad, es léxico neutro que fuera del texto no tendría el mismo valor comunicativo.

THE TALE OF JEMIMA PUDDLE-DUCK.-

the collie listened with his wise head- he grinned when she described the polite gentleman- he went to look for two fox hound puppies- nothing more was ever seen of that foxy-whiskered gentleman- Kep opened the door and let out Jemima Puddle-duck - Jemima was escorted home.

Comentario.-

En esta ocasión encontramos marcadores cuya semántica contienen la liberación: *open the door, escorted, let out*, pero también, como en la mayoría de los cuentos de ambas culturas, el castigo del agresor aparece fundido con la salvación de la víctima: *nothing more was ever seen of that foxy-gentleman*. Se aprecia, igual que en los cuentos españoles, la presencia de un fuerte marcador temporal (*ever*).

También existen marcadores indirectos o implícitos de salvación: el *collie Kep* y sus amigos, dos *fox-hounds*, que fueron los que salvaron a la protagonista. Este último es otro de los casos, como ya comentamos, en que sería necesaria la adaptación para lograr que el niño-lector español comprenda la implicitud del nombre de los perros.

THE THREE BILLY GOATS GRUFF.-

be off with you!- the youngest billy goat Gruff crossed the bridge and skipped off into the meadow- be off with you!- the second billy goat Gruff crossed the bridge and skipped off into the meadow- a very big billy goat- his horns were fully grown- he only stamped his hooves harder- voice even louder and gruffer than the troll's voice- Oh no, you are not!- he stamped his feet even louder- the eldest billy goat Gruff butted the troll- with his big horns- the troll fell off the bridge and into the river- the ugly troll fell head first into the deep water- he did not come up again- that was the end of the ugly troll-people went over the bridge without fear- never again did the troll pop his head out from under the bridge- then the three billy goats Gruff lived happily in the meadow.

Comentario.-

La mayoría de los marcadores de la salvación son indirectos de semántica neutra pero que en el texto adquieren ese valor añadido. La salvación proviene, al igual que sucedía con el cerdito pequeño, del engaño al agresor, de ahí que sus marcadores son indirectos: *be off with you!; cross the river, skip off into the meadow*.

Otro subgrupo dentro de los marcadores no connotados lo constituyen las características del chivo mayor que de por sí son la garantía de salvación: *a very big billy goat; horns almost fully grown; he did not show it (the fright); his hooves harder; his voice even louder and gruffer; he bellowed; his feet even louder*. Todos estos elementos marcan la fuerza del chivo mayor, lo que le hacen capaz de enfrentarse al trol y librarse de él.

En este cuento también se aprecia un cambio de tonalidad, como en otros cuentos de peligro con agresión y salvación, notando la presencia de dos tonalidades: positiva, cuando se trata de los *billy goat Gruff* y negativa cuando se trata del castigo al agresor. Debido a esto, los marcadores de agresividad, desde la focalización de los cabritos, adquieren un tono neutro, si no positivo de salvación: *butted the troll; fell off the bridge; fell into the river; fell head into the deep water; he did not come up again*. Por fin al final del cuento aparece la salvación explícitamente fundiéndose con el castigo al agresor: *that was the end of the troll; then the three billy goats Gruff lived happily in the meadow*.

THE TALE OF PETER RABBIT.-

he slipped underneath the gate- was safe in the wood outside the garden- he got home to the big fir tree- his mother put him to bed- one table spoonful to be taken at bed time- but Flopsy, Mopsy and Cotton Tail had bread and milk and blackberries for supper.

Comentario.-

Al ser un cuento del subtipo moralizante, los marcadores no son sólo de salvación del posible peligro, sino también de castigo del personaje, por la desobediencia a la prohibición de la madre, por tanto los marcadores de ambas se solapan. Por una parte, tenemos marcadores semánticamente connotados: *was safe in the wood*. Pero existen otros marcadores neutros que en el texto adquieren el valor añadido de salvación: *slipped underneath; got home*.

Los demás son los marcadores del castigo infringido por la madre, más bien referencias culturales, que no estarían connotados fuera del texto: *put him to bed; a table-*

Capítulo IV

spoonful to be taken at bed time. Como ya comentamos en el estudio de las referencias culturales, habrá que considerar si es necesaria la adaptación (ver capítulo V).

Por último se aprecia la moraleja, como final de la secuencia de castigo, pero también implícita, ya que se entiende comparando la manzanilla del personaje con la apetitosa cena de sus hermanas, como premio a su conducta.

THE TALE OF JOHNNY TOWN-MOUSE.-

to return in the hamper- he was set down safely- he went back.

Comentario.-

Al ser un cuento costumbrista y no existir una secuencia clara de peligro, tampoco existirá una secuencia clara de salvación. Sí se aprecian, de todas formas, ciertos marcadores con semántica de salvación: *safely*, y por otro lado, el valor adquirido en el texto, que es la vuelta a casa: *to return; went back*. Ya lo hemos visto en numerosos cuentos, que la vuelta a casa es la seguridad, el estar de nuevo seguros, en el ambiente propio de cada uno.

Conclusiones de la cadena temática de salvación.-

1- En el subtipo de cuentos de peligro, la secuencia de salvación se funde con la de castigo al igual que pasa en los cuentos españoles.

2- Se aprecian dos tipos de marcadores en esta cadena, los que señalan el castigo del agresor e implícitamente la salvación de los "buenos" (*the troll fell down the bridge...into the deep water*), y los que marcan la salvación como tal en el final feliz.

3- Se aprecia claramente cómo los marcadores de semántica agresiva cambian de tonalidad, desde la focalización de las víctimas, se van neutralizando, ya que implican la salvación de los personajes principales, los "buenos" del cuento (*he put a big pot of water to boil...the wolf fell in*).

4- La salvación definitiva conlleva normalmente la muerte o desaparición del agresor (*that was the end of the wolf*). Percibimos algo parecido a lo que comentamos en

los cuentos de animales españoles, que el agresor termina en el agua (*río, caldero con agua hirviendo*, etc.) Sin embargo, esta característica la vemos más clara en los cuentos tradicionales, clásicos, no así en los más modernos como son los de Beatrix Potter (*nothing more was ever seen of that foxy gentleman*).

5- En los cuentos donde el castigo no es tan claro, la salvación tampoco viene muy explícita. Esto sucede en los cuentos ingleses costumbristas, porque incluso en los moralizantes, existe salvación (*was safe at last in the wood; he got home*), pero a la vez existe el castigo al bueno, como vimos en el cuento de Peter Rabbit (*his mother put him to bed; one table spoon to be taken at bed-time*).

4.2.2. CADENA LOGICA

Al igual que hicimos en los cuentos españoles, analizaremos dos cuentos ingleses, para comprobar si se confirma la idea de que son precisamente los marcadores temporales y espaciales los que apoyan el desarrollo lógico y el dinamismo del cuento ¹, teniendo en cuenta que los marcadores temporales y espaciales, tanto los directos como indirectos, pueden tener una función sintáctica muy distinta, marcando el tiempo y/o el espacio implícitamente.

The Three Little Pigs

Once upon a time (there were three little pigs)- *one day* (their mother said)- (the three little pigs) *set off*- *soon* (they met a man)- (the second little pig and the third little pig went on) *along the road*- *soon* (they met a man)- (the third little pig) *walked on*- *soon* (he met a man)- *then* (the third little pig)- (it took him) *a long time* (to build)- *now* (the wolf won't catch me)-
the next day (the wolf came) *to the house*- (let me) *come in*- (I will not) *let you in*- *then* (I'll huff)- *the next day* (the wolf) *walked along the road*- (he came) *to the house of sticks*- (let me) *come in*- (I will not let you) *come in*- *then* (I'll huff)- *the next day* (the wolf) *walked along the road*- (he came) *to the house of bricks*- (let me) *come in*- (I will not) *let*

¹Al igual que en los cuentos españoles, analizaremos tanto los marcadores temporales y espaciales directos como indirectos.

you in- then (I'll huff)- (you will be ready) at six o'clock in the morning- (I will take you) to Farmer's Smith field- the next morning (he set off for) Farmer's Smith field at five o'clock- then (he hurried) home- at six o'clock (the wolf)- (I have) already (been) to Farmer's Smith field- (you will be ready) at five o'clock in the morning- (I will take you) to Farmer's Brown apple tree- next morning (the little pig set off) at four o'clock- (it rolled away) down the road- (and ran) all the way home- (if you will be ready) at four o'clock this afternoon- (I will take you) to the fair- at two o'clock (the little pig set off) for the fair- then (he bought a butter churn)- (he saw the wolf coming up) the hill- (to run) down the hill- faster and faster (it rolled)- (he ran) away as quickly as (he could)- (and rolled it) home- when (the wolf found out)- (I am going to climb) down your chimney- (the wolf climbed) onto the roof- then (he began to come) down the chimney- (that was) the end (of the wolf).

Jemima Puddle-duck

to see a brood of ducklings with a hen- (who was annoyed because) the farmer's (wife would not let her hatch)- (to sit) on a nest for twenty eight days- (they were) always (found and) carried off- (to make a nest) right away from the farm- (set) off on a fine spring afternoon along the cart road- over the hill- when (she reached) the top of the hill- (she saw) a wood in the distance- (a safe quiet) spot- (she ran) downhill a few yards- (she jumped) off into the air- over the tree tops- where (the trees)- until (she saw an) open place in the middle of the wood- began² (to waddle)- (dry) nesting place- a tree stump amongst (some tall fox-gloves)- (seated) upon the stamp- above his newspaper- (looked curiously) at Jemima- (have you lost your) way- (she had not lost her) way- (a long bushy tail...he was sitting) upon- (to find a dry) nesting place- (looked curiously) at Jemima- in his coat pocket- in my wood shed- (you may sit) there as long as (you like)- (he led) the way (to a very retired) house amongst (the fox-gloves)- (two broken pails) one on top of another- (this is my) summer residence- my earth- my winter house (so convenient)- (a tumble down) shed at the back of the house- (he showed Jemima) in- the shed (was quite full of feathers)- (she made) a nest- when (she came) out- (was sitting) on a log- (to let Jemima go) home for the night- (he was looking) over the top of it- until (she came back) again next day- (a fine nestful) in his wood shed- (Jemima Puddle-duck came) every afternoon- in the nest- when (Jemima was not) there- at last (Jemima told him)- to begin (to sit) next day- (I need) never (leave) my nest until (the eggs are hatched)- before you commence- a dinner (party)- to bring up (some herbs) from the farm garden- (she went) round the farm garden- into the kitchen- out of a basket- (met her) coming out- where (do you go) every afternoon- when (she described the polite gentleman)- (he asked about) the wood and the exact position of the house and shed- then (he went) out- down the village- (he went) to look- (who were) out at walk- (went) up for the cart road for the last time on a sunny afternoon- (she flew) over the wood- (alighted) opposite the house- (he was sitting) on a log- (kept glancing) round the wood- when (Jemima alighted)- (come) into the house-

² Al igual que Pottier y Lvovskaya, consideramos como marcadores temporales y/o aspectivos aquellas palabras que contienen semas temporales o aspectivos.

Capítulo IV

as soon as (you have looked) *at your eggs*- (Jemima had) *never* (heard speak)- *while* (she was) *inside*- *round the back of the shed*- *at the bottom of the door*- *then* (locked it)- *a moment afterwards*- (nothing more was) *ever* (seen)- *presently* (Kep opened) *the door of the shed*- (and let) *out* (Jemima)- (rushed) *in*- *before* (he could stop them)- (a bite) *on his ear*- (was escorted) *home*- (laid some more) *in June*- (she had) *always* (been a bad sitter).

Se ve que en los cuentos ingleses, al igual que en los españoles, los marcadores temporales y espaciales tienen una importancia fundamental tanto para hacer el texto coherente, como para atribuirle un carácter dinámico. Precisamente por eso, a la hora de traducir el texto y recurrir a diferentes tipos de adaptaciones por justificadas que estén, no se puede perder de vista la importancia de cada uno de estos marcadores que acompañan toda la actuación de cada uno de los personajes, y le atribuyen la lógica al desarrollo del argumento.

Al igual que los marcadores de otras cadenas, los temporales y espaciales están a veces compenetrados con el programa emotivo-evaluativo. Podemos apreciar que los marcadores vinculados a la actuación de los "buenos" son sumamente positivos, con la connotación tanto emotiva como evaluativa muy optimista, mientras que los marcadores relacionados con la figura del *gentleman* (*Jemima Puddle-duck*) implican inquietud, dejando ver un paisaje sombrío, y la brusquedad de sus acciones.

Debido a la función comunicativa que desempeñan los marcadores temporales y espaciales en los cuentos, no los vamos a analizar aparte dentro de los conceptos del tiempo y espacio fantásticos, pues ya hemos expuesto nuestra postura respecto al tiempo y espacio textuales en el capítulo anterior, al hablar de la composición y estructura de los cuentos.

1- Información principal.-

Tras la presentación de cada uno de los cuentos, encontramos diferentes marcadores de información principal, donde la mayoría son de explícitos y de semántica temporal:

-**"One day their mother said to them: you are too big to live here now. You must go and build houses for yourselves..."**

-**"...said old Mrs. Rabbit one morning ' you may go into the fields or down the lane, but don't go into Mr. McGregor's garden."**

-**"One fine day the three billy goats Gruff set off the hillside."**

A veces la información se introduce por fórmulas fáticas que invitan al diálogo:

-**"Listen to the story of Jemima Puddle-duck, who was annoyed because the farmer's wife would not let her hatch her own eggs."**

Otras veces, la ausencia del marcador explícito no dificulta su comprensión:

"Timmy Willie was a little country mouse who went to town by mistake in a hamper." (went one day)

2- Información adicional.-

Los cuentos como género literario se caracterizan por la presencia de muchos detalles en la narración. En este sentido, los cuentos ingleses son aún más "descriptivos", o sea, contienen más detalles que los españoles. Sin embargo, estos detalles no pueden considerarse como información adicional, aportan más a la característica de los personajes, al subprograma emotivo-evaluativo, en definitiva a la intención del autor. Tampoco pueden considerarse como información adicional, las repeticiones de las frases que marcan la fuente de información, puesto que constituyen las características universales relevantes de las convenciones textuales de todas las culturas:

-**"He said, 'Now the wolf won't catch me and eat me'!"**

-**"I shall build a stronger house than yours' said the third little pig. "**

-**"I'll huff and I'll huff and I'll blow your house in", said the wolf.**

En los cuentos ingleses analizados, a diferencia de los españoles, no encontramos ni un solo ejemplo de información adicional. Tampoco hubo muchos en los cuentos españoles (recuérdese el más ilustrativo: *una bolsa de doblones de oro, o sea, unas monedas así de gordas*; más bien motivado por la falta de conocimientos presupositivos).

Incluso en el caso de que cierta información no tenga mucha importancia para el desarrollo del tema principal (*Then Mrs. Rabbit took a basket and her umbrella and went through the wood to the baker's*), se percibe claramente el importante valor comunicativo de la información desde el programa conceptual del autor, que desea aproximar al máximo la vida de los animales a la de los humanos, característica de los cuentos ingleses de animales.

Todas estas consideraciones, nos llevan a la conclusión de que la ausencia casi absoluta de información adicional en los cuentos de animales en ambas culturas, constituye precisamente una de las características tipológicas de nuestro tipo de textos. Al mismo tiempo es de suponer que eso excluye obligatoriamente la necesidad de información adicional en las traducciones de estos cuentos, a partir de razones cognitivo-comunicativas y debido al carácter intercultural de la traducción. Ya desde ahora, antes de evaluar las traducciones, podemos suponer que algunas referencias culturales relevantes para el programa conceptual del TO, tendrían que ser explicadas, para que el TM sea aceptable en la cultura meta, tal y como hemos comentado antes, el caso de implicaturas textuales (fox-gloves). Sin embargo, el que nuestro tipo de textos se caracterice por la ausencia de información adicional obliga al traductor a no abusar de explicaciones y hacerlas lo más lacónicas posibles, siempre y cuando sean relevantes para el programa conceptual y no exista otra posibilidad de garantizar la aceptabilidad del TM.

3- Información que se desea resaltar.-

El recurso más empleado en los cuentos de las dos culturas, para resaltar la información, es la repetición. Las repeticiones que a menudo aparecen rimadas o tienen su ritmo fijo, resaltan la información. Es el caso del cuento de *The Three Little Pigs*, donde las siguientes frases aparecen 2 ó 3 veces:

- "Now the wolf won't catch me and eat me."

- "I shall build a stronger house than yours."

- "Little pig, little pig, let me come in."

- "No, no, by the hair of my chinny chin chin, I will not let you come in."

Capítulo IV

- "Then I'll huff and I'll puff and I'll blow your house in"

- "He was *very, very* angry... 'Little pig', he said, 'I am going to climb down your chimney and get you!'"

También apreciamos lo mismo en el cuento *The Three Billy Goats Gruff*, donde la misma frase se repite al menos 3 ó 4 veces:

- "Who's that trip-trapping over my bridge?," roared the troll.

- "Then I am coming to gobble you up," roared the troll.

- "Trip, trap, trip, trap." (onomatopeya del ruido de las pezuñas en el puente de madera, también en 3 ocasiones).

Además de la repetición del ejemplo anterior, en el último cabrito usan otro tipo de marcador para resaltarlo: las mayúsculas:

- "TRIP, TRAP, TRIP, TRAP, BANG, BANG, BANG, BANG!" Este ejemplo se repite 2 veces y la última además con signo de exclamación, que es otro marcador que resalta la información.

En este mismo sentido se usa la cursiva por parte del autor, para atribuirle el carácter enfático a la información:

- "Then I am coming to gobble you up" roared the troll. "Oh, no, you are not!" bellowed the eldest billy goat Gruff. I am coming to gobble *you* up!"

Entre otros marcadores de la información que se resalta, encontramos construcciones enfáticas y exclamaciones:

- "whom **should he meet but** Mr. McGregor!"

- "...and beyond him was the gate!"

- "She gave a dose of it to Peter! 'One table-spoonful to be taken at bed-time'."

- "That was just right!" (3 veces).

- "I will hutch them all **by myself!**, quacked Jemima."

A veces, aparte del signo de exclamación, el pronombre reflexivo actúa como enfático. En papel de los pronombres reflexivos ingleses a veces se asemeja al del dativo de interés en los cuentos españoles:

"I want to biuld a house for myself"

Hay veces que los marcadores de información que resalta por su importancia comunicativa, son implícitos. Así por ejemplo, en el caso:

-"...sorts of herbs used for stuffing roast duck"

la información que se resalta es ésta y aunque no existe ningún marcador explícito ni signo de exclamación (que podría aparecer), se debería resaltar por entonación en el caso que fuera un cuento leído, lo que abre posibilidades para una adaptación justificada.

Sin embargo en los siguiente ejemplos, el signo de exclamación está explícito:

-"¡A mouse! a mouse! Call the cat!"

-"There goes the cat again!"

-"Oh? Oh! cried Timmy Willie"

-"...with a brown leather bag came Johnny Town-mouse!"

-" he said it was too quiet!!"

Como se ha podido apreciar la información que se resalta en los cuentos, tanto ingleses como españoles, siempre tiene un marcado valor emotivo-evaluativo. Aunque en los cuentos ingleses el signo de exclamación también se emplea para los mismos fines, esta tendencia es algo más notable en los cuentos españoles; en los españoles, además, se utilizan mucho más expresiones coloquiales, léxico connotado, etc. lo que de por sí puede constituir otra razón para las adaptaciones en la traducción, a partir de las convenciones textuales de la cultura meta.

4- Información habitual.-

Al igual que sucedió en el análisis de los cuentos españoles, en los ingleses encontramos poca información habitual. Sus marcadores principales son adverbios o giros adverbiales de la semántica correspondiente:

-"She tried to hide her eggs; but they were always found"

-"Jemima came every afternoon..."

-"She had always been a bad sitter."

- "Several times they had come tumbling in"
- "...to town once a week by carrier."
- "Timmy Willie, who had lived all his life in a garden."
- "Sometimes on Saturdays he went to look..."
- "Every time he heard footsteps on the bridge..."

5- Información contraria o análoga a la anterior.-

El recurso de repetición, tan propio de los cuentos de las dos culturas, conduce a que a lo largo del cuento se repita la misma información varias veces. Sin embargo, no existen marcadores especiales, puesto que esta repetición se produce en situaciones análogas, lo que permite omitir los marcadores, o mejor dicho, tenerlos implícitos. En vez de decir: "*the wolf repeated*", caso que nunca encontramos en los cuentos, el autor, repite la misma fórmula de amenaza, enfatizando de esta forma su valor emotivo-evaluativo.

Encontramos otros marcadores, no muy numerosos que son:

- "She laid some more in June..."
- "...it was just the same next day"
- " but he knew better than to get in again."
- " The sun came out again."
- " There goes that cat again."

A veces encontramos marcadores, aunque muy pocos, de la información contraria a la expresada anteriormente:

- "...he puffed. **But** the house of bricks did not fell down."
- "...nearly fell down with fright. **But** he did not show it."
- " **never again** did the troll pop his head out..."

Así que vemos que el recurso principal es la conjunción "*but*", al igual que lo era "*pero*" en los cuentos españoles.

6- Fuente de información.-

Al igual que en los cuentos españoles, los marcadores de fuente de información son explícitos siempre que la información no provenga del narrador:

- "One day **their mother said** to them..."
- "...**said old Mrs. Rabbit** one morning..."
- "I shall build a stronger[...] **said the third little pig**"
- "I'll huff and I'll huff[...] **said the wolf.**"
- "So **the wolf said** 'If you will be..."
- "May I ask you[...] **said the hospitable gentleman.**"
- "Who in the world is this?" **inquired Johnny Town-mouse.**
- "...**said Johnny-** did you not know that..."
- "Please, will you give me some straw?" **asked the first little pig.**"
- "**He said,** now the wolf won't catch me and eat me" (3 veces)
- "I shall build a stronger house..." **said the... little pig**" (3 veces).
- "**and the little pig said** 'No, no, by the hair of my..."
- "Then I'll huff and I'll huff..." **said the wolf.**
- "Then I will hutch them all by myself" **quacked Jemima.**
- "Up jumped **the cook** on a chair **exclaiming** 'A mouse'!..."
- "There goes that cat again! **exclaimed Johnny Town-mouse.**"
- "Oh? Oh! **cried Timmy Willie.**"

En algunos casos, igual que en los cuentos españoles, la fuente de información está en el pretexto:

- "Now the wolf won't catch me"
- "he thought, this is a clever little pig."
- "If you will be ready at five o'clock..."
- "What are you doing with these onions?"
- "How are all our friends?"
- "Little pig, little pig, let me come in"

Aparte de la coincidencia de los cuentos españoles e ingleses en este sentido, quisiéramos resaltar una característica de los cuentos ingleses, que los diferencia mucho de los españoles. La fuente de información aparece a veces en los ingleses, después de una simple afirmación monosilábica:

"Yes", said the man, and he gave the second little pig some sticks. (3 veces)

Estos casos no se dan en los cuentos españoles, lo que podría llevar a una adaptación justificada desde las convenciones de la cultura meta.

Conclusiones de la cadena lógica.-

1- Al igual que en los cuentos españoles, la cadena lógica de los cuentos ingleses no es muy explícita y casi no hay marcadores propios. La lógica del desarrollo de los cuentos en ambas culturas se garantiza sobre todo por el orden estable de las secuencias.

2- Los marcadores temporales y locales constituyen el recurso explícito principal que asegura en ambas culturas el dinamismo del cuento, garantizando su cimentación. Al igual que en los cuentos españoles, es raro un párrafo sin marcadores de tiempo y espacio.

3- Los verbos que combinan con los marcadores temporales y locales en ambas culturas son sobre todo de movimiento: *go down; come down; come up; climb up; let in; come in; walked along*; y los verbos *declarandi: said; told; exclaimed; explained; asked*.

4- Entre los marcadores de la información principal, al igual que en los cuentos españoles, destacan los de semántica temporal: *one day; one morning; one fine day*, etc.

5- Prácticamente no se aprecian marcadores de la información adicional. Su ausencia constituye una de las características tipológicas de los cuentos de ambas culturas.

6- Entre los marcadores de la información que se resalta destacan las oraciones exclamativas, aunque en menor grado que en los cuentos españoles, además de las repeticiones y la cursiva, señalada por el autor en el texto.

7- Los marcadores de la información habitual, son adverbios temporales de semántica respectiva, lo que nos confirma una vez más que los marcadores temporales son los que garantizan el desarrollo lógico de los cuentos infantiles.

8- Al igual que en español, los marcadores de la información análoga o contraria no constituyen una característica tipológica, puesto que pueden darse en cualquier tipo de texto: *again; but*.

9- El mayor número de marcadores, al igual que en los cuentos españoles, son los de la fuente de información. A diferencia de los cuentos españoles, son explícitos en los cuentos ingleses incluso cuando el estilo directo se reduce a una información monosilábica.

4.3. ANALISIS DE LAS CATEGORIAS DE CAMPO: MODALIDAD SUBJETIVA Y OBJETIVA

Modalidad emotivo-evaluativa

Aunque la modalidad emotivo-evaluativa constituye la característica inherente de cualquier texto literario y de los cuentos, en particular, podríamos decir que el grado de la misma y la explicitud de sus marcadores cambia de una cultura a otra.

Recordemos que en los cuentos españoles, el núcleo del campo de la modalidad textual lo constituía los sufijos diminutivos. Tras el análisis en los cuentos ingleses comprobamos que uno de los recursos principales es el adjetivo *little*, al que le sigue el sufijo *-y*, que combina con la semántica del nombre (*bunny, kitten, etc.*). En todo caso el empleo de estos recursos es mucho menor que en los españoles.

En los cuentos ingleses, los marcadores de ambas modalidades son mucho menos explícitos y menos variados. Por ejemplo en *The Three Little Pigs* no encontramos ningún marcador especial para el hermano menor, aunque es el más listo y el personaje principal. Si en el cuento español se emplean distintas denominaciones para los dos mayores (el mayor, el mediano) frente al menor (el chico, el cochinito), en el cuento inglés a los tres se los denomina siempre *the three little pigs, the little pig*, quedando implícita la actitud diferenciada del autor hacia el hermano menor.

En *The Tale of Peter Rabbit*, que es un cuento moralizante, tampoco queda muy explícita la diferencia de la actitud del autor hacia los hermanos. Aunque denomina a los

personajes obedientes *Flopsy, Mopsy, Cotton-Tail*, especificando dos veces que eran *good little bunnies*, en la denominación del desobediente también aparecen marcadores más bien positivos: *a fat little rabbit*. Eso no quiere decir que en el cuento no haya marcadores indirectos e implícitos de la actitud emotiva, y aún más, evaluativa, del autor hacia el personaje desobediente. El mismo hecho de desobedecer la prohibición de su madre, es un marcador implícito de la misma. El castigo que aplica la madre a Peter, también es marcador implícito de la actitud del autor. Por tanto, los marcadores de ambos tipos de modalidad en este cuento son mucho más implícitos y menos variados que en los cuentos españoles.

En el cuento de *Johnny Town-mouse*, el uso de los sufijos diminutivos como marcadores emotivo-evaluativo, aparece en los nombres de los personajes: **Timmy Willie** y **Johnny**. El que las simpatías de la autora estén del lado de Timmy Willie, viene marcado en el texto por las repeticiones del adjetivo *little* en diferentes situaciones:

" a **little** country mouse."

"...to a **little** hole...a **little** afraid of tasting them."

"...his **little** fur coat...a **little** damp...a **little** milk...a **little** sandy burrow"

Otra diferencia con los cuentos españoles, además de la menor frecuencia del uso de los marcadores explícitos y su carácter algo monótono, es que no se ven diminutivos en las denominaciones metonímicas, ni de valor negativo. Recordemos que los diminutivos normalmente marcan a los personajes considerados "buenos", pero a veces en español aparecían en boca del malo; sin embargo, en inglés no sucede esto.

Al mismo tiempo, en los cuentos ingleses se aprecia el uso bastante frecuente de sustantivos de diferente semántica, muchas veces de "fuerza" o "dimensión", acompañados de adverbios de cantidad. Estos marcadores emotivo-evaluativos se utilizan con referencia a los "buenos" y a los "malos", así como a los objetos:

"...you are **too big** ..."

"...it is a **very strong** house..."

"...it took him a **long time** to build,..."

Capítulo IV

"...very well, said the little pig..."

"...too clever for him!"

"...the wolf was very, very angry"

" Peter, who was very naughty..."

"...quite new jacket...very big fir-tree...big tears..."

"...she sat very, very still..."

"...the window was too small."

"...but suddenly, quite close to him..."

"...Peter got down very quietly..."

"...she became quite desperate."

"...rather surprised...vast quantity of feathers..."

"It was very comfortable..."

"They were greeny and very large..."

" I am far too little..."

"very hungry...very anxious...quite honestly...rather huffily...quite harmless...rather middling...too quiet...the most comfortable sofa...most kind..."

"...a very big billy goat."

Otra forma de marcar la evaluación positiva es con las formas comparativas o superlativas:

"...stronger house than yours..." (3 veces)

"...faster and faster it rolled..."

" It rolled so fast that..."

"...he ran as quickly as he could..."

"...and went faster..."

"He became more and more puzzle..."

" He is much fatter than I am."

"...even louder and gruffer than the troll's voice."

Capítulo IV

" He was **the biggest** billy goat Gruff."

El segundo grupo de marcadores léxicos lo constituyen las palabras o adjetivos de semántica connotativamente marcados, donde se aprecian dos grupos, los que valoran positiva y negativamente a los personajes o los objetos. Comencemos por los de semántica positiva:

"...he was **very pleased** with his house..."(3 veces)

"...**clever** little pig..." (3 veces)

"...these are **fine** apples..."

"...we will have **fun** on the swings..."

"...he had **great fun**..."

"...**quite new** jacket..."

"...in **great excitement**..."

"It would have been a **beautiful** thing..."

"...the **nice soft** sand..."

"...some **friendly** sparrows..."

"She set off on a **fine** spring afternoon."

"...it looked a **safe quiet** spot."

"She flew **beautifully**..."

" She **rather fancied**..."

"...**elegantly dressed** gentleman..."

"...he might be **civil and handsome**..."

"...my **dear madam**..."

"...said the **hospitable** gentleman..."

"...but it was **comfortable and very soft**."

"...he was so **polite**..."

"...the **polite** gentleman..."

"...said the **conscientious** Jemima"

"The collie listened with his **wise** head on one side..."

Capítulo IV

" **recovered his manners**"

" **With the upmost politeness...**"

" **An excellent breakfast was provided...**"

"...in his **peaceful nest**"

"...to look for some **sweet grass** to eat..."

"On the other side was a **beautiful meadow...the finest grass** they had ever seen."

"...said the youngest billy goat in a **tiny voice.**"

Veamos ahora las palabras que forman el campo semántico negativo del miedo, temor de los personajes "buenos" y el de agresión de los personajes negativos:

"The wolf was **very angry...**"

"...he was now *very angry* ..." (cursiva del texto)

"The little pig was **very frightened...**"

"...he was *very, very angry...*" (cursiva del texto)

"...the wolf **fell in** with a **big, loud splash.**"

" **unfortunately** he ran into a **gooseberry net**"

"...he was **out of breath** and **trembling with fright.**"

"...he had not **the least idea** which way to go and also he was **very damp...**"

"...he began to **wander about...**"

"...he began to **cry...**"

"...he was **dreadfully frightened.**"

"...of the **superfluous hen...**"

"...your **tedious sitting...**"

" He was **rather abrupt...**"

"...she felt **uncomfortable...**"

"...she became **much alarmed...**"

"...there were **most awful noises...**"

"...she was **escorted in tears...**"

"...she had always been a **bad sitter.**"

Capítulo IV

"Unfortunately, the puppies rushed in..."

"...the terrified Timmy Willie."

"...a miserable night."

"What is that fearful noise?"

"He awoke in a fright."

"...was almost frightened to death."

"There lived an ugly troll."

"He was so ugly...nearly fell down with fright." (3 veces)

"The troll's ugly head." (4 veces)

"...to gobble you up, roared the troll"

"Oh, no, you are not, bellowed the eldest..."

"the eldest billy goat Gruff butted the troll..."

Los dos últimos ejemplos, están connotativamente marcados más por el valor comunicativo que adquieren en el contexto y la focalización, pues aunque son frases de semántica negativa, se transforman en neutras e incluso en positivas, ya que suponen el castigo del agresor y la salvación de los "buenos". Este factor lo encontramos también en los cuentos españoles.

Tanto dentro de las valoraciones negativas como positivas, se aprecia como marcadores emotivo-evaluativos, más empleados las repeticiones, señaladas varias anteriormente:

"I shall build a stronger house than yours." (3 veces)

"Now the wolf don't catch me and eat me." (3 veces)

"Little pig, little pig, let me come in." (3 veces)

Son también marcadores emotivo-evaluativo los tratamientos diferenciados y las expresiones idiomáticas:

Capítulo IV

"Now, my dears said old Mrs.Rabbit"... "an old mouse..." (expresión de afecto, usada familiarmente).

" He awoke in a fright"

"...was almost frightened to death"

" Who in the world is this?"

" they were too well bred..."

" to behave with company manners."

" Never mind!..."

"...spick and span with a brown leather bag..."

Por último, conviene mencionar el uso bastante frecuente de los marcadores emotivo-evaluativos como exclamaciones, onomatopeyas, la rima y el ritmo:

"...and beyond him was the gate!"

"...but Mr. McGregor!"

" Stop thief!"

"...that Peter had lost in a fortnight!"

"...a dose of it to Peter!"

"...to mind its own business!"

"Be sharp!"

"Ah! Is that so? Indeed!"

"Indeed! How interesting!"

" H'm'm'! it is a little damp. "

" H'm'm- we shall see by Tuesday week. "

"Oh, no, you are not!"

" he said it was too quiet!!"

" Peter sneezed-'Kertiyschoo!'..."

"...lippity, lippity..."

"...scr-r-ritch,scratch,scratch,scritch..."

" Who is that trip-trapping?" (4 veces)

Capítulo IV

" I am coming to gubble you up! (4 veces)

" trip, trap, trip, trap" (3 veces)

" TRIP, TRAP, TRIP TRAP, BANG, BANG, BANG, BANG" (2 veces)

Como ya comentamos, otro recurso emotivo muy utilizado y muy importante, tanto en los cuentos españoles como en los ingleses, son la rima y el ritmo, apoyados además por las repeticiones. Se aprecia una mayor relevancia de la rima en los cuentos ingleses, que aparece en los marcadores de diferente tipo:

"No, no, by the hair of my chinny chin chin, I will not let you come in." (3)

"Then I'll huff and I'll puff and I'll blow your house in." (4 veces).

"Lippity, lippity"

"Trip, trap, trip, trap"

"Scratch, scratch, scratch, scratch"

"spich, spack"

"Flopsy, Mopsy"

"Timmy Willie"

Respecto al ritmo, al igual que en los cuentos españoles, cambia de unas secuencias a otras. Por ejemplo, tanto en las secuencias de presentación, como de gozo, el ritmo es relajado, pero en la secuencia de peligro se acelera, mediante el uso de los verbos de acción y frases cortas:

"He sniffed the air, and kept glancing uneasily round the wood. When Jemima alighted he quite jumped. Come into the house as soon as you have looked at your eggs. Give me the herbs. Be sharp! He was rather abrupt" (Jemima Puddle-duck)

"He saw the wolf coming up the hill. He jumped into his butter churn to hide. The butter churn began to roll down the hill. Faster and faster it rolled. It rolled so fast that it knocked the wolf down. The wolf was very frightened. He ran away as soon as he could. The little pig jumped out of his butter churn and rolled it home." (The Three Little Pigs)

A pesar de que los marcadores de la modalidad emotivo-evaluativa no son pocos, son menos expresivos, de bido a que, a diferencia de los cuentos españoles, prácticamente

Capítulo IV

no se aprecian elementos coloquiales, hay comparativamente pocas expresiones idiomáticas y clichés. Sólo se aprecian algunas expresiones o palabras informales:

"She rather fancied"

"Jemima thought him **mighty** civil and handsome"

"...to **mind its own business**"

"Who in the world is **this?**"

"his friends racketted about"

"...for the matter of that..."

"...all spick and span..."

"Now, my dears..."

Tampoco se advierten expresiones que se repitan de un cuento a otro, y que marquen a los "malos" (compárese: *se le hace la boca agua*).

Al igual que en los cuentos españoles, el valor emotivo se aprecia siempre en los finales de los cuentos, aunque no siempre de manera tradicional:

"Then the three billy goats Gruff **lived happily...**"

"The third little pig was **too clever** for him."

-*"The wolf fell in with a big, loud splash. And that was the end of the wolf"* (como sentencia final lógica, del personaje malo del cuento).

-*"Peter, who was very naughty..."...One table-spoonful to be taken at bedtime."*

"But Flopsy, Mopsy and Cotton-Tail **had bread, milk and blackberries** for supper."

Al final del cuento Jemima Puddle-duck, se aprecia cierta modalidad objetiva, algo implícita en:

"...*but she had always been a bad sitter.*"

Lo mismo sucede en Johnny Town-mouse, en la especie de moraleja final:

"One place suits one person, another place suits another person."

Conclusiones sobre dos tipos de modalidad textual.-

1- Al igual que en los cuentos españoles, es muy difícil separar la modalidad subjetiva de la objetiva, fundiéndose en el mismo marcador.

2- El núcleo del campo de modalidad textual de los cuentos ingleses lo constituyen diferentes recursos léxicos. A diferencia del español, no se usan tanto los sufijos diminutivos para marcar a los personajes buenos. Estos se marcan a menudo, con el adjetivo "little", y menos con el sufijo -y, frente al tan numeroso marcador -ito, -ita del español. Los sufijos diminutivos se aprecian también, a veces, en los nombres propios: *Timmy Willie, Johnny*. Sin embargo, el uso de estos recursos es mucho menos frecuente y menos diferenciado por su valor comunicativo que el uso de los sufijos diminutivos en los cuentos españoles.

3- En los cuentos ingleses, a diferencia de los españoles se aprecia un elevado número de marcadores "aumentativos", y expresados por los adjetivos de diferente semántica en forma comparativa y superlativa, que vienen acompañados normalmente de adverbios de cantidad: *too, quite, vast quantity, very, etc.*

4- Otro grupo de marcadores de la modalidad lo constituye el léxico de semántica negativa del subcampo del personaje malo, de agresión o de miedo experimentado por los personajes "buenos": *in fright, very frightened, very angry, rather abrupt, unfortunately, out of breath, trembling with fright, dreadfully frightened, terrified, much alarm, etc.*

5- También se aprecian los adjetivos connotados positivamente: *very pleased, clever, very clever, fine, great fun, quite new, great excitement, beautiful, friendly, nice, soft, safe, quiet, rather fancied, dear madam, politeness, etc.*

6- Se aprecia un marcador muy fuerte, que es la figura del agresor, por medio de su nombre, reforzado con las repeticiones (*wolf, troll*).

7- A diferencia de los cuentos españoles, no se aprecian denominaciones metonímicas del agresor, que en los españoles se conviertan en especie de clichés.

8- A diferencia de los cuentos españoles, el número de expresiones coloquiales es muy reducido y poco variado, más bien son expresiones informales.

Capítulo IV

9- Se aprecia el uso de las onomatopeyas, ritmo y rima, las últimas más frecuentes y relevantes que en los cuentos españoles: *trip, trap; lippity, lippity; scratch, scritch; trip, trapping; bang, bang, Flopsy, Mopsy; spick, spack, chinny, chin, chin; huff and puff, etc.* El ritmo es más acelerado en las secuencias de peligro, al igual que en los cuentos españoles; también viene marcado por verbos de movimiento y frases cortas, que aumentan la tensión.

10- Existe un tipo de marcador que no apreciamos en los cuentos españoles, que es el empleo de la cursiva y la mayúscula, para resaltar e incentivar la entonación en un lugar del texto determinado: *BANG, BANG; TRIP, TRAP; very, very angry, etc.*

11- Al igual que en los cuentos españoles, el final de los cuentos está compenetrado con el subprograma emotivo-evaluativo, pero su expresividad es menor en los cuentos ingleses.

12- Los tres subtipos de cuentos de animales que se aprecian en ambas culturas: los de peligro, moralistas y costumbristas, resultan menos marcados emotivamente en la cultura inglesa. Como consecuencia, los cuentos ingleses no son tan expresivos.

13- Las no coincidencias referentes al grado de modalidad textual y los recursos de su expresión pueden plantear problemas a la hora de la traducción, siendo motivo de adaptaciones.

4.4. ANALISIS DE LAS CATEGORIAS COMPOSICIONALES: COMPOSICION Y ESTRUCTURA DE LOS CUENTOS INGLESES.-

Recordemos los cuatro grandes bloques composicionales en los que hemos dividido el tipo de textos que es objeto de nuestro estudio:

- Título
- Introducción o Exposición
- Parte Principal (dividido a su vez en los subtemas que corresponden a los episodios o sucesiones)

Capítulo IV

- Final

Analicemos cada uno de los bloques en los cuentos ingleses.

1- Título.

Al igual que los títulos de los cuentos de animales españoles, los de los ingleses son nominativos:

The Three Little Pigs; The Tale of Peter Rabbit; The Sly Fox and the Red Hen; Goldilocks and the Three Bears; The Tale of Jemima Puddle-duck; The Three Billy Goats Gruff; The Tale of Tom Kitten; The Tale of Johnny Town-mouse; The Wolf and the Seven Little Kids; The Tale of Benjamin Bunny; The Little red Hen, etc...

A diferencia de los cuentos españoles, en algunos de los títulos de los ingleses aparece con frecuencia la denominación del género: *tale*; los títulos ingleses son menos explícitos, no siempre se menciona el protagonista verdadero de la historia, como le ocurre, por ejemplo a Timmy Willie, que el nombre del cuento es *The Tale of Johnny Town-mouse*. Contienen casi siempre los nombres propios junto a los genéricos:

The Tale of Jemima Puddle-duck; The Tale of Johnny Town-mouse; The Tale of Peter Rabbit; The Tale of Benjamin Bunny, etc.

El subprograma emotivo-evaluativo se expresa por el adjetivo *little* o no se expresa del todo en el título:

The Three Little Pigs; The Tale of Johnny Town-mouse; The Tale of Peter Rabbit; The Three Billy Goats Gruff, etc.

2- Introducción.

En la cultura inglesa, al igual que en la española, existen clichés que son los marcadores de este bloque: *Once upon a time...; There was once...; Long, long time ago, there was...; Once upon a time there were three little pigs...; Once upon a time there were three bears...; Once upon a time there were four little rabbits..."*

Pero la introducción no siempre está marcada en los cuentos ingleses por los clásicos clichés. Al ocurrir lo mismo que en los cuentos infantiles españoles, suponemos que se debe a la nueva tendencia de la literatura infantil: los protagonistas son a menudo animales que se visten, se comportan y hablan como personas, pero sobre hechos corrientes, recientes, en el colegio, en la casa tomando el té o un baño (*Five Minutes' Peace*), etc. con los mismos hábitos sociales que los niños-lectores.

Apreciamos la ausencia de cliché inicial en *The Tale of Johnny Town-mouse*, que empieza directamente con la presentación de los personajes; también, en *The Tale of Jemima Puddle-duck* observamos algo que ya habíamos apuntado en un cuento español, que es la aparición en la introducción de lo que hemos denominado "texto en el texto", un fragmento asociado al tema, que sirve a la vez de explicación de la aventura, pero al mismo tiempo una invitación al diálogo, aunque la introducción no deja de situar a su personaje en el espacio y tiempo fantásticos:

"What a funny sight it is to see a brood of ducklings with a hen!"

Respecto al tiempo verbal se usa el "simple past" de los verbos también de semántica existencial o de cambio de estado, que presentan a los personajes en su ambiente, en las circunstancias de su vida, pero al mismo tiempo en un tiempo y espacio fantástico:

"...their names were..."

" Father Bear was...Mother Bear was...Baby Bear was..."

" The three little pigs grew so big that..."

"...there were three billy goats called Gruff..."

"...who was annoyed..."

" In the meadow was the finest grass..."

" Johnny Town-mouse was born in a cupboard."

El marcador gráfico, que señala el fin de este bloque de introducción y el comienzo del otro bloque, por medio del punto y aparte, cambio de párrafo con espacio en blanco y a veces hasta distinta página, es más propio de los cuentos ingleses que de los españoles.

3- Bloque Principal.

El marcador del inicio de este bloque es de semántica temporal acompañado de un artículo indeterminado, al igual que en los cuentos españoles:

" **One fine day**, the three billy goats..." (*The Three Billy Goats Gruff*)

○ " **One morning** Mother Bear cooked..." (*Goldilocks and the Three Bears*)

" **One day** their mother said..." (*The Three Little Pigs*)

"...**one morning** old Mrs. Rabbit said..." (*The Tale of Peter Rabbit*)

Sin embargo no siempre ocurre así pudiendo encontrar algo muy peculiar:

"*Listen to the story of Jemima Puddle-Duck who was...*"

Esta frase imperativa que inicia la parte principal, tiene la función comunicativa de invitación al diálogo con los lectores. La función fática viene marcada en este caso por el imperativo y la semántica misma del verbo.

En el ejemplo que hemos seleccionado de cuento "costumbrista" apreciamos que la parte principal no tiene marcador explícito, se funde con la presentación, confirmando la idea de Propp:

"Timmy Willie was a little country mouse who went to town by mistake in a hamper." (*The Tale of Johnny Town-mouse*)

Hay que señalar que si en el cuento español el inicio del bloque principal se marca por el cambio de la forma verbal (de imperfecto a indefinido), en los cuentos ingleses sigue la misma forma (*said, cooked, told, lived*).

Vamos a ver los marcadores de cada uno de los episodios o sucesiones que forman el bloque principal: advertencia o explicación; gozo; peligro y salvación.

Advertencia:

En este primer subtema encontramos los marcadores léxico-gramaticales. Unas veces la advertencia tiene la semántica de prohibición con verbos en forma de imperativo o con valor comunicativo de imperativo, al igual que ocurre en los cuentos españoles:

Capítulo IV

"You must go and build houses for yourselves. Take care that the wolf does not catch you." (*The Three Little Pigs*)

"...but don't go into Mr. Mc. Gregor's garden..." (*The Tale of Peter Rabbit*)

"...don't get into mischief." (*The Tale of Peter Rabbit*)

"The farmer's wife would not let her hatch her own eggs."

Cuando no hay prohibición explícita, la explicación o advertencia puede expresarse implícitamente, explicando la causa de lo que le sucede al personaje, por ejemplo en *The Three Little pigs*:

"The wolf won't catch me and eat me"

"I shall build a stronger house"

"It was a very strong house"

Estas expresiones explican por qué decidieron construirse casas, y contienen además la advertencia implícita de que el lobo andaba por allí.

En *The Three Billy Goats Gruff*, por ejemplo, encontramos la advertencia implícita en la presentación del cuento:

"Under the bridge there lived an ugly troll"

"People were afraid to cross the bridge"

En los cuentos costumbristas, al igual que en español, al no existir peligro no hay advertencia, aunque puede aparecer insertada en la moraleja implícita.

Como en los cuentos españoles, la ausencia de marcadores explícitos no perjudica el desarrollo lógico del texto que, como hemos dicho en las cadenas lógicas, se asienta primero en el orden de los episodios y en los marcadores temporales y espaciales que se aprecian a lo largo de todo el cuento.

Gozo:

Los marcadores del inicio de la secuencia de gozo son léxicos de semántica de alegría, gozo, o el de semántica neutra que adquiere ese valor en el texto. Sin embargo, son menos expresivos que en los cuentos españoles:

"The little pig was very pleased with his house." (3 veces)

Capítulo IV

"...it looked a **safe quiet spot.**" (*Jemima Puddle-duck*)

"... he **ate** some lettuces and some French beans; and then he **ate** some radishes;..." (*The Tale of Peter Rabbit*)

"...after **eating** some peas- Timmy Willie fell fast **asleep.**" (*The Tale of Johnny Town-mouse*)

"...to look for some **sweet grass to eat...**"

Peligro:

El peligro viene marcado, al igual que en los cuentos españoles, de forma explícita por el léxico de semántica de peligro, miedo, temor, etc. y el cambio de ritmo y un marcador temporal:

" **The next day the wolf came...**" (*The Three Little Pigs*)

" **Presently Peter sneezed and Mr.McGregor was after him...**"

"...**but he jumped up and ran after Peter...**" (*The Tale of Peter Rabbit*)

" **Then the whistling began...**" (*The Tale of Johnny Town-mouse*)

" **Presently the cook opened the hamper...**" (mismo cuento)

" **Out popped the ugly troll's head**" (*The Three Billy Goats Gruff*).

Salvación:

Este subtema, viene marcado explícitamente tanto en los cuentos españoles como ingleses, por un marcador temporal o por una conjunción adversativa:

"**But Peter slipped underneath the gate and was safe at last**"

" **Then he began to come down the chimney. The wolf fell in with a big, loud splash...**"

" **From that time on, people went over the bridge without fear**" (*The Three Billy Goats Gruff*)

"**Never again did the troll pop his head out**" (mismo cuento)

" **And nothing more was ever seen of that foxy gentleman**" (*Jemima Puddle-duck*)

4- Final.-

El final junto a la introducción son los bloques que más señalan el tipo de texto con el que nos encontramos, en nuestro caso, los cuentos infantiles, pues son las partes más rígidas, más estructuradas, marcadas por los clásicos clichés de finales felices, o por las moralejas.

El final de los cuentos de peligro siempre es feliz, triunfan los buenos y el malo es castigado, normalmente muere o desaparece:

"And that was *the end of the wolf.*" (*The Three Little Pigs*)

"The ugly troll fell head first into the deep water...and the three billy goats lived happily" (*The Three Billy Goats Gruff*)

En los cuentos del subtipo moralista o costumbrista en el final siempre aparece una especie de moraleja, explícita o implícita, al igual que en los cuentos españoles:

" but Flopsy, Mopsy and Cotton-tail had bread, milk and blackberries for supper. "
(*The Tale of Peter Rabbit*)

"One place suits one person, another place suits another person." (*The Tale of Johnny Town-mouse*).

Conclusiones de la composición y estructura.-

1- Los cuentos ingleses, al igual que los españoles y otros tipos de texto convencionales, tienen una estructura rígida. Esta rigidez hace que cada bloque esté determinado y separado del siguiente.

2- El título de los cuentos ingleses es, al igual que los españoles, nominal aunque a menudo resulta ser menos explícito y expresivo. Contiene nombres de los protagonistas (a veces no de todos), caracterizados por la presencia de un nombre propio, acompañado del genérico que funciona como "apellido".

3- En el bloque de Introducción, aparecen tanto los clichés tradicionales, como fórmulas no convencionales, circunstancia que hemos apreciado también en los cuentos españoles.

4- El bloque Principal, el más largo de todos, está formado por todas las secuencias o episodios del cuento a excepción de la Introducción y el Final. Al igual que los cuentos españoles, en los ingleses el inicio de este bloque se marca la mayoría de las veces con frases de semántica temporal (*one day; one fine day*).

6- El subbloque de "advertencia/explicación" está marcado por la forma verbal de imperativo si existe prohibición, o de forma implícita si lo que se intenta es explicar la causa de la aventura o del comportamiento del personaje.

7- El inicio del subepisodio "gozo" está marcado por léxico de la misma semántica, sin embargo sus marcadores son menos expresivos que en los cuentos españoles.

8- Los marcadores principales del inicio del subbloque de "peligro" son expresiones adverbiales de semántica temporal (*presently, then, the next day, etc*) y el cambio de ritmo, lo que no los diferencia de los cuentos españoles.

9- El inicio de la "salvación" viene marcado explícitamente, y con formas adverbiales de semántica temporal (*then, from that time, never again, etc*). Estos marcadores se encuentran también en la cultura española.

10- El Final de los cuentos ingleses además de poder estar marcado por los clásicos clichés, lo está por el léxico de la misma semántica (*the end of the troll*). En los cuentos moralistas, encontramos la moraleja, al igual que ocurre en los cuentos españoles. Sin embargo, los marcadores del final a menudo dejan de ser tan tradicionales en ambas culturas.

4.5. CONCLUSIONES

1- Al igual que en los cuentos españoles, las **cadena temática de los personajes** resultan marcadas emotiva y evaluativamente, aunque el grado es **menor**.

2- A diferencia de los cuentos españoles, a los personajes de los cuentos ingleses, la mayoría de las veces, se les denomina con nombres propios, acompañados de los genéricos, que a veces funcionan como especie de "apellidos" (Peter Rabbit; Johnny

Capítulo IV

Town-mouse; Jemima Puddle-duck, etc). También se aprecia el uso del tratamiento Mr. y Mrs. para ciertos personajes (*Mrs. Rabbit; Mrs. Rebecca*, etc.)

3- Otra diferencia consiste en que el marcador principal de los personajes "buenos" de los cuentos ingleses, no es el sufijo diminutivo de los nombres propios, ni de las denominaciones metonímicas, sino el adjetivo *little*, y sólo algunas veces el sufijo -y, (*Johnny; Timy*, etc.). Por ello, la carga emotivo-evaluativa es mucho menos importante que en los cuentos españoles.

4- Dentro de las denominaciones de los personajes buenos, tampoco se aprecia la presencia de marcadores coloquiales, tan frecuentes en los cuentos españoles lo que lleva a su menor expresividad.

5- Al igual que en los cuentos españoles, los "socios contextuales" de las denominaciones de los personajes "buenos" se convierten en marcadores indirectos de los mismos. Se los puede clasificar en tres grupos: los connotados positivamente (*very pleased; flew beautifully; safe quiet spot; lived happily, great fun*, etc.); los que no están connotados positivamente y adquieren ese valor añadido en el texto (*warming his little fur coat; no noise; he got home*, etc.); los que contienen el sema de "miedo, temor" al agresor (*fell down with fright; very frightened; afraid of; terrified; he felt faint; trembling with fright*, etc.)

6- Como ya hemos comentado, hay compenetración entre las distintas cadenas temáticas de las secuencias, por lo que los marcadores de los personajes son también los de gozo (positivos) o de peligro (los de miedo, temor), sin embargo siempre menos expresivos que en los cuentos españoles.

7- El marcador principal del personaje "malo" es, al igual que en español, el nombre genérico (wolf; troll), o denominaciones que contienen sus derivados (foxy whiskered gentleman), que se repiten mucho a lo largo del cuento para "llenar", como hemos dicho, la imagen del agresor.

8- A diferencia de los cuentos españoles, en los cuentos ingleses los marcadores del agresor son mucho menos relevantes y expresivos, ya que la mayoría son indirectos

o implícitos; casi no tienen denominaciones metonímicas. Los marcadores indirectos de los personajes "malos" (*gobble up; eat up; roar; bellow; very angry, etc.*) tienen menos importancia comunicativa que los directos.

9- Adquieren especial importancia comunicativa los "socios contextuales" de los personajes "malos" que, siendo de semántica neutra, cobran el valor de peligro o amenaza en el texto, apareciendo incluso en algunos casos un lenguaje críptico, unas implicaturas textuales que serían difíciles de comprender por parte de los niños-lectores españoles, si no se hicieran las adaptaciones necesarias.

10- Los marcadores de la **cadena de advertencia/explicación**, varían en función del subtipo de cuento, al igual que en la cultura española. Se aprecian, por una parte, los cuentos en que prevalece la advertencia de un peligro real e inminente (los cuentos de "peligro"), y otros, en los que predomina la explicación del comportamiento del personaje. La primera viene marcada por la forma del imperativo, a veces reforzado por la negación (*don't get into mischief; take care that the wolf does not catch you, etc.*), al igual que en los cuentos españoles. La explicación normalmente viene marcada por palabras de semántica neutra.

11- Los marcadores de la **cadena temática de gozo** son normalmente de semántica connotada, aunque se aprecian muchas menos expresiones coloquiales en los cuentos ingleses que en los españoles. En todo caso se aprecia algún léxico más o menos informal, pero casi ninguna expresión coloquial vulgar o muy familiar, lo que da una idea clara de la necesidad de adaptaciones a la hora de la traducción.

12- Dentro de los marcadores de gozo del agresor encontramos muchas más expresiones de ironía, engaño y camuflaje que en los cuentos españoles (*dear madam; very polite; he seemed sorry; he loved ducklings; admired them immensely, etc.*)

13- Los marcadores de la **cadena temática de peligro** se constituyen, al igual que en los cuentos españoles por: los de semántica connotada de agresión o de miedo (*angry; very angry; eat up; gobble up; frightened; afraid; trembling; in a fright, etc.*); por el nombre del agresor (*wolf; troll*); o por los "socios contextuales", que siendo neutros, se

Capítulo IV

convierten en los marcadores de implicaturas textuales (*foxy-whiskered gentleman; full of feathers; suffocating; dismal-looking house; some herbs, sage, thyme, onions, etc*). Hay que destacar que la presencia de implicaturas en los cuentos ingleses constituye una de sus características distintivas, que los diferencia de los españoles, mucho más explícitos aparte de expresivos y emotivos.

14- A diferencia de los cuentos españoles, las denominaciones metonímicas del agresor (*ugly head; bushy tail; foxy whiskers, etc.*), no marcan peligro tan explícitamente, ni violencia o terror, como ocurre en los españoles.

15- A diferencia de los cuentos españoles, en los marcadores indirectos de peligro no se aprecian "símbolos" culturales, a excepción del nombre del agresor, ni marcadores repetidos que pueden llegar a ser clichés del agresor (compárese: *hacerse la boca agua; hacerse de noche*).

16- Los marcadores de la **cadena temática de salvación** aparecen fundidos, al igual que en los españoles, con el castigo al agresor. Por ello, podemos diferenciarlos en dos grupos: los de felicidad de los personajes "buenos" que logran salvarse (*open the door...let Jemima out; got home; they lived happily; safely at home; was safe at last, etc.*) y los de castigo, muerte o desaparición del "malo" (*the end of the wolf; the troll fell head first into the deep water; nothing more was ever seen, etc.*).

17- Al igual que en los cuentos españoles, la **cadena lógica** casi no tiene marcadores propios explícitos. El marcador más fuerte del desarrollo y dinamismo del texto es el orden estricto de las diferentes secuencias. También el desarrollo lógico del texto viene señalado por marcadores temporales y espaciales, pero en menor medida que en los españoles, y menos expresivos (compárese: *en menos que canta un gallo mudo*).

18- Los marcadores temporales y espaciales no sólo marcan el dinamismo del texto, sino el ritmo de la narración, acelerándolo en la secuencia de peligro aunque en menor grado que en los cuentos españoles.

19- Los marcadores de la **información principal** son de semántica temporal: *one day; one fine day; one morning, etc.* al igual que ocurre en los cuentos españoles.

20- Los marcadores de la **información adicional**, casi ni se aprecian. La falta de este tipo de información se convierte en característica tipológica de los cuentos de animales de ambas culturas.

21- Los marcadores de la **información que se resalta**, coinciden a veces en ambas culturas (signos de exclamación, las repeticiones, la rima y el ritmo, construcciones enfáticas, etc), aunque su empleo es más frecuente en los cuentos españoles. Otras veces no coinciden; en los cuentos ingleses se utiliza a veces la cursiva, mientras que en los españoles destacan las interrogaciones y los puntos suspensivos. En todo caso la tendencia de resaltar la información, es más propia de los cuentos españoles, atribuyéndoles mayor expresividad.

22- Aunque las onomatopeyas son propias de las dos culturas, su empleo es más acentuado en los cuentos ingleses.

23- Los marcadores de la **información habitual** y los de la **información análoga o contraria**, no son muy importantes, pero son algo más numerosos en los cuentos ingleses. Dentro de ellos destacan los de semántica temporal: *always, sometimes, every afternoon, several times, all his life, etc.* o *every; but.*

24- Los marcadores más numerosos y más explícitos de la cadena lógica, al igual que en los cuentos españoles, son los de la **fuentes de la información**, expresados, principalmente, por los nombres de los personajes y los verbos *declarandi*: *say, tell, inquire, ask, etc.*

25- Al igual que en los cuentos españoles, los **marcadores de las modalidades subjetiva y objetiva** aparecen fundidos. Aunque su presencia se aprecia en cierto grado en casi todas las secuencias de los cuentos ingleses, sin embargo, su carga comunicativa es menos importante que en los cuentos españoles, debido a la idiosincrasia de cada uno de los pueblos.

26- La modalidad emotivo-evaluativa se marca en los cuentos ingleses, a diferencia de los españoles, con palabras de diferente semántica acompañadas de adverbios de cantidad, con referencia tanto a los personajes "buenos" como "malos", mientras que el

Capítulo IV

mismo núcleo en los cuentos españoles está formado por palabras y frases coloquiales y connotadas. En los cuentos ingleses, en cambio, casi no se aprecian elementos coloquiales ni clichés culturales, utilizándose más bien expresiones poco formales.

27- También se aprecian como marcadores emotivo-evaluativos del personaje "bueno" el léxico connotado positivamente: *very pleased; clever; fine; beautifully*, etc. y el connotado peyorativamente para el agresor: *very angry; frightened; afraid; ugly*, etc. La diferencia entre los cuentos ingleses y españoles, en este sentido, es sólo cuantitativa, puesto que estos últimos están mucho más marcados emotiva y evaluativamente.

28- Hay que destacar una característica peculiar del subprograma emotivo-evaluativo de los cuentos ingleses en los que prevalece de alguna forma la modalidad objetiva (evaluativa) sobre la subjetiva (emotiva).

29- La **estructura** de los cuentos ingleses, al igual que de los españoles, es fija, con límites bien claros entre las secuencias.

30- Los títulos de los cuentos ingleses son nominales, al igual que los españoles, pero a diferencia de estos, no están tan explícitos, ni contienen el nombre del malo, ni están marcados emotivamente. La denominación del nombre del personaje casi siempre incluye al nombre propio junto al genérico, que le sirve de "apellido", a diferencia de los cuentos españoles.

31- El inicio del **bloque principal** de los cuentos ingleses, al igual que los españoles, está marcado la mayoría de las veces por los adverbios o giros de semántica temporal: *one day; one morning; one fine day*. Sin embargo, puede haber casos en los que el inicio del bloque principal se funde con la presentación, confirmando las ideas de Propp.

32- El subbloque de advertencia/explicación está marcado por las formas verbales de imperativo en las advertencias con valor de prohibición y el léxico neutro en la explicación del comportamiento del personaje, al igual que los cuentos españoles.

33- El inicio del subbloque de gozo, al igual que en los cuentos españoles, viene marcado por la aparición de léxico positivamente connotado (*very pleased; a safe quiet spot*).

34- Tampoco hemos notado diferencia en el de inicio del subbloque de peligro. Sus marcadores son de semántica temporal, así como el cambio de ritmo, en ambas culturas: *then; presently; suddenly, etc.*

35- Al igual que en los cuentos españoles, el subbloque de salvación viene unido al castigo del agresor y el final feliz del cuento de peligro, siendo los marcadores de semántica de castigo o de semántica temporal: *then; from that time; never again, etc.*

36- El **final** de los cuentos ingleses no viene tan marcado por los clásicos clichés (en realidad sólo en los cuentos más tradicionales), circunstancia que los diferencia, en cierto grado, de los españoles, aunque la causa de este fenómeno no es exclusivamente nacional, sino más bien universal, estando condicionada a la tendencia contemporánea de los cuentos.

37- La moraleja final en los cuentos ingleses moralistas o costumbristas es mucho más implícita que en los españoles (...*made some camomile tea, and gave a dose of it to Peter! But Flopsy, Mopsy and Cotton-tail had bread and milk and blackberries for supper/Sola hice todos los trabajitos y sola comeré con mis pollitos; Si Blanquita no hubiera hecho esto, aún estaría viva!*).

38- Resumiendo la comparación realizada con fines traductológicos, podemos decir, a título general, que las convenciones textuales de los cuentos españoles se diferencian de las de los ingleses en:

- presencia mucho más marcada de elementos coloquiales
- distinta forma de denominar a los personajes (nombres propios; mayor presencia de diminutivos y de los marcadores metonímicos)
- mayor importancia de marcadores directos y explícitos
- mayor importancia de símbolos culturales en calidad de marcadores indirectos de peligro
- menor relevancia de connotación irónica

Capítulo IV

- mayor importancia de marcadores temporales y espaciales para el desarrollo lógico y el dinamismo del texto
- nivel mucho más alto de expresividad y de la modalidad emotivo-evaluativa, resultante de todas las características enumeradas anteriormente.

5- EVALUACION DE LAS TRADUCCIONES DE CUENTOS INGLESSES AL ESPAÑOL DESDE EL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD CULTURAL.

El objetivo de este capítulo consiste en evaluar las traducciones desde la necesidad y/o la justificación de las adaptaciones motivadas por la intertextualidad cultural, que abarca diferentes tipos de no coincidencia entre la cultura de origen y la cultura meta.

La necesidad de adaptación del TM puede provenir de la no coincidencia de "conocimientos" extralingüísticos de diferente naturaleza (enciclopédicos, costumbres, valores, etc.) que posean los usuarios del TO y los del TM, y también de la no coincidencia de las convenciones textuales que adquieren una importancia especial para los textos tan convencionales y culturalmente marcados como son los cuentos, y para un usuario tan especial como es el niño.

Como ya hemos destacado, el problema de adaptaciones dentro de la traducción tiene además una importancia teórica desde las tendencias de ciertas escuelas traductológicas que prácticamente no deslindan dos tipos de actividad bilingüe, la equivalente y la heterovalente (ver 1.3. y 1.4.).

En nuestro caso, nos proponemos analizar los TMs desde el concepto de traducción entendida como actividad bilingüe equivalente, cuya característica definitoria es la máxima lealtad posible al programa conceptual del autor del TO y a la aceptabilidad del TM en la cultura meta.

Estos dos requisitos de un mismo principio operativo de la traducción, no constituyen, en nuestra opinión, dos polos como consideran algunos estudiosos (R. Rabadán), sino que se solapan, provocando a menudo contradicciones que el traductor tiene que resolver con el mínimo de pérdidas y el máximo de ventajas para el usuario (Lvovskaya, 1994; 1996).

Es de suponer que las posibles contradicciones tendrán que repercutir en las adaptaciones que el traductor debe realizar para hacer el TM aceptable en la cultura meta.

Capítulo V

Es de suponer que las posibles contradicciones tendrán que repercutir en las adaptaciones que el traductor debe realizar para hacer el TM aceptable en la cultura meta.

La necesidad de apreciar el nivel de adaptación que encontramos en los TMs, proviene de la tendencia históricamente explicable de enfocar la traducción de la literatura infantil sin el debido rigor en lo que se refiere a la máxima lealtad posible al programa conceptual del autor del TO. Mientras tanto, hoy en día, cuando ya queda clara la diferencia entre los dos tipos de actividad bilingüe, y cuando las traducciones de los cuentos empiezan a prevalecer sobre sus adaptaciones, a fin de permitirle al niño conocer mejor la vida de otros pueblos, su cultura y su mentalidad, el requisito de la lealtad al programa conceptual del autor del TO, adquiere especial importancia, lo que hace aún más difícil la tarea de hacer el TM aceptable a la cultura meta y, en particular, a la mentalidad del niño-lector. Esta tarea requiere ciertas adaptaciones del TM, comprendidas como resultado de la utilización de ciertas técnicas traductológicas que se necesitan precisamente para lograr que el TM reúna los dos requisitos de un texto comunicativamente equivalente al TO.

Por todo esto, nos proponemos evaluar los TMs a partir de la necesidad/justificación de las adaptaciones que permitan tanto guardar las relaciones de equivalencia comunicativa entre ambos textos como asegurar la aceptabilidad del texto terminal.

Para finalizar esta introducción, hay que destacar que en nuestro análisis no tomaremos en cuenta las no coincidencias entre ambas lenguas a nivel de sus sistemas o normas puramente gramaticales, considerando como adaptaciones todo tipo de cambios de la estructura semántica del TM respecto al TO que no estén condicionadas por la gramática normativa, y que estén motivadas por razones cognitivo-culturales; es decir, la no coincidencia de los conocimientos presupositivos de los lectores en ambas culturas, así como de las normas del comportamiento verbal y no verbal en general, y de las convenciones textuales, en particular.

5.1. LOS TRES CERDITOS.¹

5.1.1. El título. Apreciamos la adaptación del título a las convenciones textuales del cuento español, en que los personajes "buenos" se marcan con el sufijo diminutivo. La adaptación se basa en la técnica de **sustitución** (el adjetivo *little* se sustituye por el sufijo diminutivo del nombre):

1) TO: *The Three Little Pigs*

TM: *Los tres cerditos*

5.1.2. Presentación (Introducción).

Apreciamos dos adaptaciones en la primera oración de esta secuencia: el cliché inicial inglés se sustituye por el español y la oración se amplía a costa de la información contenida en el postexto, en forma implícita:

2) TO: *Once upon a time there were three little pigs. The three little pigs grew so big that one day their mother said to them...*

TM: *Había una vez tres cerditos que vivían con su madre. Los cerditos crecieron tan rápido que un día su madre les dijo...*

La **ampliación** de la información contenida en la primera oración, nos parece bastante acertada, por varias razones. Primera, el análisis de las convenciones textuales de cuentos españoles, demostró que la secuencia de presentación suele contener no sólo la información sobre la existencia de los personajes, sino también algunos datos que especifican esta existencia (Compárese: *Había una vez un cerdito, un pato y una oca que eran muy amigos./ Erase una vez un corderillo que pastaba tranquilamente./ El señor Samuel era un pastor que tenía muchas cabras.*) Otra razón que justifica esta adaptación es el ritmo que marca la presentación en los cuentos españoles y que suele ser sosegado. De no realizarse la adaptación, el ritmo quedaría roto (compárese: *Había una vez tres cerditos. Los cerditos crecieron tan rápidos que un día su madre les dijo...*)

¹ Stimson, J.(1994) *Los tres cerditos*. Cuentos de siempre. Ladybird Books. Traductora: M^a Ester Sánchez Núñez.

Aparte de la razones ya mencionadas, hay otra que nos parece muy importante y es que la función principal de presentación consiste en colocar a los personajes en el tiempo y espacio. El TM contiene ambos marcadores explícitos, el de tiempo fantástico: *Una vez*, y el de espacio, que es indirecto: *vivían con su madre*. El TO no contiene explícito ningún marcador espacial en esta primera oración. Lo contiene implícito en el segundo párrafo: *...one day their mother said...*, lo que implica que *vivían con su madre*.

Así que la adaptación de la primera oración del TM es completamente justificada desde la aceptabilidad, por las razones ya aducidas. Al mismo tiempo no cambia en absoluto el programa conceptual del TO. La técnica empleada por el traductor en el segundo caso consiste en **explicitar** la información, que es implícita en el TO.

Los cambios de la estructura semántica que realiza el traductor en la segunda oración, marcando el inicio de la secuencia de explicación, no están justificados por ninguna razón ni pueden considerarse como adaptación dentro de la traducción, puesto que contradicen al programa conceptual del TO.

3) TO: *The three little pigs grew so big that one day their mother said to them...*

TM: *Los cerditos crecieron tan rápido que un día su madre les dijo...*

El traductor expresa la explicación marcando el resultado del proceso con la velocidad (*crecieron tan rápido*), lo que en esta situación resulta imposible ya que infringe la intención del autor. En realidad la madre les dijo que se marcharan no por *haber crecido tan rápido*, sino por *hacerse ya mayores*, por *crecer tanto*. Más aún, la opción del traductor contradice la mentalidad y los valores familiares españoles que se diferencian de los anglosajones, entre otras cosas, por no dejar los hijos la familia, hasta que sean lo bastante mayores como para poder vivir solos.

Es curioso resaltar que en las ilustraciones de este episodio los cerditos aparecen asombrados y hasta asustados, debiéndose tener en cuenta que las ilustraciones están

hechas por un inglés². El efecto que produciría la opción del traductor en los niños españoles, sería mucho más fuerte: no lograrían comprender por qué el crecer rápido implica el abandonar el hogar familiar.

Aún menos fundadas nos parecen las opciones del traductor que marcan la secuencia de explicación/advertencia de una tonalidad (modalidad subjetiva) tajante:

4) TO: *You must go and build houses for yourselves. But take care that the wolf does not catch you.*

TM: *Marchaos y haced vuestras propias casas. Pero tened mucho cuidado con el lobo, porque, si os coge, ¡seguro que os comerá!*

Del análisis comparativo de las convenciones textuales de ambas culturas se desprende que la secuencia de advertencia/ explicación de los cuentos españoles está connotada positivamente con el cariño y preocupación, aun cuando se trate de prohibición o recomendación, expresadas con imperativo (compárese: Vosotros, mis queridos niños, permaneceréis aquí, en casa y seréis muy buenos...)

Incluso en los cuentos moralizantes que contienen el tema de no obediencia, no encontramos esa tonalidad tajante (compárese: *¿Quieres dejarme solito? Además, si vas al monte te va a comer el lobo.*)

Aunque los cuentos ingleses son menos emotivos que los españoles, según comprobamos en el análisis de las convenciones, no encontramos en el TO ninguna orden. El verbo *must* denota más bien la obligación moral. Por otra parte, mientras el TO contiene la advertencia de peligro: *but take care that the wolf does not catch you*, en el TM se convierte en amenaza: *pero tened cuidado con el lobo, porque, si os coge, ¡seguro que os comerá!*, que contradice el programa conceptual del autor y la lógica del texto; las madres nunca amenazan o infunden inseguridad a sus hijos.

² Ilustraciones de Steve Smallman.

Estamos pues, ante un caso de arbitrariedad del traductor que infringe los dos requisitos de una traducción equivalente: la lealtad al programa conceptual del autor y la aceptabilidad del TM. Una versión aceptable podría ser entre otras muchas:

TM (posible): ...*debéis ir pensando en hacer(os) vuestras propias casas. Pero, hijos/hijitos, tened mucho cuidado con el lobo que anda por ahí.*

La adaptación en este caso es mínima, comprendiendo la explicitación del contenido implícito, a fin de acercar el texto a las convenciones textuales y, además, no contradice la intención del autor. No olvidemos que la advertencia de los cuentos en la cultura meta está muy compenetrada con la simpatía hacia los personajes "buenos".

5.1.3. Bloque principal.

En el subepisodio de salida encontramos la siguiente adaptación:

5) TO: The three little pigs set off. "We will take care that the wolf does not catch us" they said.

TM: Los tres cerditos salieron y emprendieron su camino.

La omisión de las palabras de los cerditos parece justificada, pues no cambia el programa conceptual del TO. Estas palabras en realidad, constituyen una especie de "promesa" que se hacen a sí mismos. Esta promesa se sobreentiende y por lo tanto puede quedar implícita. Es una adaptación justificada, realizada mediante **omisión**, que sustituye la información explícita por la implícita, y que corresponde a las convenciones textuales.

Sin embargo, nos parece poco "natural" el uso del verbo *salir*. En realidad, *to set off*, significa: *salir, ponerse en marcha*, que en esta situación es lo mismo, con la única diferencia que las fórmulas: *ponerse en marcha, emprender la marcha/el camino, echarse al camino*, etc. son expresiones coloquiales y por tanto marcadores muy propios del inicio de aventura en los cuentos de "peligro", lo cual corresponde a las convenciones textuales de los cuentos españoles.

La siguiente adaptación nos parece justificada:

6) TO: *"Please, will you give me some straw?" asked the first little pig. "I want to build a house for myself"*

TM: *¿Me podría dar paja para hacerme una casa?" le preguntó el primer cerdito.*

Tras el análisis realizado en el capítulo anterior, llegamos a la conclusión que los personajes de los cuentos de animales ingleses parecen más "formales". En realidad es la fórmula tradicional de cortesía en la cultura origen, que se diferencia de las de la cultura terminal española. Recordemos que las fórmulas más complicadas de cortesía en los cuentos españoles implicaban valores añadidos de ironía, hipocresía (*será un placer*, etc.). La fórmula elegida por el traductor le permite abreviar el texto, haciendo implícita una parte de la información (*I want to...*). Además no sólo es más natural, sino más lacónica y más manejable para la repetición, ya que se repite en tres ocasiones. El análisis ha demostrado que las fórmulas repetitivas son más cortas y variadas en los cuentos españoles que en los ingleses. También se aprecia el acierto del traductor al emplear la fórmula coloquial: *hacerse la casa/ to build a house*. En los cuentos españoles encontramos sólo una vez *construirme la casa*, cuando el cochinito habla con el albañil.

La adaptación del TM a las normas del comportamiento verbal, o sea, lo que en otras ocasiones con eufemismo se denomina *hacer el texto más natural*, obliga muchas veces a los traductores a abreviar los textos. Es lo que ha ocurrido en este TM respecto al TO. Estas adaptaciones resultan fundadas, siempre y cuando no contradigan el programa conceptual del TO:

7) TO: a) *"Yes" said the man, and he gave the first little pig some straw.*

b) *The first little pig built himself a house of straw. He was very pleased with his house. He said: "Now the wolf won't catch me and eat me."*

c) *"I shall build a stronger house than yours" said the second little pig.*

d) *"I shall build a stronger house than yours too," said the third little pig.*

TM: a) *El buen hombre le dio de la paja que llevaba y así el primer cerdito se hizo una casita muy bonita y se dijo: "Ahora el lobo no podrá cogirme ni comerme a mí."*

El que (a,b) del TO sean reducidos a una sola oración en el TM (a), no cambia en absoluto el programa conceptual y hace, además, el TM más aceptable, más natural en la cultura española. Consideramos acertadas ciertas compensaciones que aparecen en el TM: *el buen hombre*, que implica su bondad, e introduce el elemento coloquial tan propio de las convenciones textuales del cuento español; *una casita muy bonita*, donde el diminutivo y la rima no sólo corresponden a las convenciones españolas, sino que implican la idea de gozo, y recompensan la pérdida de su marcador explícito: *he was very pleased with his house*.

La omisión en el TM de los párrafos (c,d) del TO constituye, en nuestra opinión, una infracción bastante seria de la intención del autor del TO; rompe la coherencia del texto y por lo tanto es injustificada e **inadmisible**. Las palabras del primer cerdito (final del (b) no están dirigidas a él mismo, sino a sus hermanos. Como respuesta a estas palabras, aparecen las reacciones explícitas de los otros dos cerditos.

El problema estriba en que los protagonistas del cuento inglés *The Three Little Pigs*, y del cuento español *Los tres cochinitos*, tienen diferentes móviles de actuación, según apreciamos en los programas conceptuales de sus respectivos autores, lo que se puede explicar por la mentalidad y valores diferentes de los dos pueblos.

En el cuento español el comportamiento de los dos cochinitos mayores es egoísta, característica que está marcada de forma explícita (*¡Ja,ja, ésta es para mí solo! ¡arregláos como podáis!- dijo el muy tunante. ¡Ja, ja, ésta es para mí solo! ¡Arréglatelas como puedas, hermanito!*).

Recordemos que en el análisis de la versión del cuento español apreciamos cómo el autor considera esta conducta reprochable y nunca marca a los dos hermanos mayores con el sufijo diminutivo, mientras que subraya su actitud positiva hacia el chico, a lo largo del todo el cuento, precisamente por no ser egoísta y por ser más listo que sus hermanos.

En el cuento inglés, no es el egoísmo el móvil del comportamiento de los cerditos, sino el espíritu competitivo. Se aprecia en las respuestas del segundo y el tercer cerditos a las palabras del primero, y más aún, en las ilustraciones donde los dos cerditos menores

siguen su camino muy contentos, entusiasmados por la idea de construirse casas mejores, más fuertes, mientras que en el cuento español, el cochinito chico se siente traicionado por sus hermanos (recordemos: *y el pobre cochinito se quedó solo...*). Al omitir las respuestas de dos cerditos, que contenían las implicaturas señaladas, el traductor no tuvo otro remedio que seguir cambiando la intención del autor del TO. Es así como en el TM resulta que las palabras del primer cerdito no están dirigidas a nadie, sino a él mismo, puesto que se omiten las respuestas, más aún, el traductor recurre a un marcador gráfico (cursiva), para demostrar que su actuación está provocada sólo por el egoísmo: (...el lobo no podrá cogerme ni comerme *a mí*), mientras que la idea del TO es otra. Este cambio radical del programa conceptual del texto, nos parece **inadmisible** en traducción, se trate de cuentos infantiles o de cualquier otro tipo de textos.

Si la traducción de los cuentos persigue el objetivo de conocer mejor la otra cultura, al "otro", es importante preservar los marcadores, tanto explícitos como implícitos de la mentalidad, idiosincrasia de otro pueblo, aunque estos marcadores impliquen el empleo de otros recursos lingüísticos.

Por ello consideramos que esta adaptación mediante la **omisión**, resulta errónea, precisamente por cambiar el programa conceptual del cuento inglés.

La aventura continúa, pero ahora en vez de tres cerditos, en ella participan sólo dos:

8) TO: *The second little pig and the third little pig went on along the road. Soon they met a man who was carrying some sticks.*

TM: *Los otros dos cerditos siguieron su camino, y después de andar unos kilómetros se encontraron con un hombre que llevaba troncos de madera.*

La adaptación estilística mediante la **reducción** al inicio de la oración nos parece bien fundada. Aunque la repetición es una de las técnicas más empleadas en los cuentos de ambas culturas, el TM resulta más "natural" en la cultura española, desde la lógica del texto que implica que *eran tres cerditos, uno se quedó en su casa y los otros dos siguieron...*

Ahora bien, la sustitución de *soon* por: *después de andar varios kilómetros*, no tiene justificación, puesto que no corresponde a la intención del autor del TO, ni a las convenciones textuales de los cuentos españoles. En los cuentos españoles, no encontramos marcadores concretos de medidas de ninguna índole, la tendencia más bien es contraria y consiste en marcar la distancia bien por los adverbios: *mucho/poco...*, bien a través del tiempo, implícita o explícitamente: *Ya era mucho lo que había andado; Andando, andando se encontraron un pajar...*

No es sólo que desentone la palabra *kilómetro*, de por sí, sino la unión de dos oraciones en una, que rompe el ritmo narrativo del cuento que se percibe claramente en el TO y que corresponde tanto a la intención del autor como a las convenciones textuales de las dos culturas.

Tampoco estamos de acuerdo con la opción: *carrying some sticks-llevaba troncos de madera*, aunque no se trata de ninguna adaptación sino de una selección de palabras poco acertadas. El hombre no habría podido llevar varios *troncos de madera*, por ser muy pesados. Se trata más bien de *maderos, tablas*, etc. Así que la opción posible y adaptada podría ser:

TM(possible): *Los otros dos cerditos siguieron su camino y tras /después de un ratito se encontraron con un hombre que llevaba unos maderos.*

En los fragmentos del cuento que se refieren a la calidad de las casas que se hicieron el segundo y el tercer cerditos, encontramos una adaptación, que en parte ya hemos comentado, y que no nos parece justificada tanto desde el programa conceptual del TO como desde las convenciones textuales del cuento español.

9) TO: *"Yes" said the man, and he gave the second little pig some sticks. The second little pig built himself a house of sticks. It was stronger than the house of straw.*

TM: *El hombre le dio bastantes troncos y el cerdito se hizo una casa preciosa.*

En cuanto a la tercera casa:

10) TO: *"Yes", said the man, and gave the third little pig some bricks. Then the third little pig built himself a house of bricks. It took him a long time to build, for it was a very strong house.*

TM: *Y el hombre le dio algunos ladrillos para hacerse una bonita casa.*

Ya hemos comentado anteriormente que la omisión de la respuesta (*Yes*) de los hombres que llevaban pajas, troncos y ladrillos, está justificada y el TM resulta más natural en esta parte. Pero las demás adaptaciones que se aprecian en estos fragmentos no están justificadas. La intención del autor del TO consiste en demostrar que la casa de madera era mejor y más resistente que la de paja, y que la de ladrillos era la mejor de todas. Esta intención tienen sus razones, expresadas unas veces de forma explícita y otras implícita. El espíritu competitivo quedó expresado explícitamente en el pretexto (7c,d), ya comentado y encuentra su comprobación en (9,10): *It was stronger than the house of straw...; it was a very strong house.*

Aparte de ser marcadores directos del espíritu competitivo, lo son también de la modalidad objetiva que corresponde al binomio bien/mal. Más aún son marcadores indirectos de todo el programa emotivo-evaluativo del autor, puesto que la calidad de las tres casas demuestra la inteligencia de cada uno de los tres cerditos, su aplicación al trabajo (*it took him a long time to build...*), sirviendo a la vez de marcadores indirectos del subtema de explicación (se explica el porqué el lobo no pudo con el tercer cerdito).

Así que los fragmentos omitidos por el traductor desempeñan un papel muy importante en el programa conceptual del TO, tienen un valor comunicativo importante y vienen muy marcados emotivo y evaluativamente como para poder omitirlos. Esta adaptación tampoco se justifica desde las convenciones textuales de los cuentos españoles. Es verdad que en el cuento español *Los tres cochinitos* no encontramos otra evaluación explícita de la calidad de las dos primeras casas, que no sea el material de construcción de por sí (*la paja con barro; un montón de tablas y unos clavos*). Sin embargo para la casa del cochinito chico encontramos marcadores del programa emotivo-evaluativo muy

expresivos (*casa hecha a base de bien; con piedras y ladrillos y cemento; lo mejor de lo mejor; una señora casa*).

No deberíamos olvidar que el programa conceptual del cuento original español se diferencia en algo importante del cuento inglés. Si en aquél se critica el egoísmo y la torpeza, en éste se alaba el espíritu de competencia.

Por todo lo expuesto, adquieren especial importancia para el TM los marcadores explicativos y emotivo-evaluativos que se refieren a la comparación de las casas. Los marcadores que eligió el traductor para el TM "abreviado" contradicen la lógica y por lo tanto la intención del texto. La casa del primer cerdito aparece en el TM como: *una casita muy bonita*, la del segundo es: *una casa preciosa* y la del tercero es: *una bonita casa*. Con estos marcadores no se percibe lo bastante la diferencia de la calidad.

Tampoco es justificada la adaptación mediante la omisión de los marcadores de gozo de los tres cerditos. Se repiten en los tres casos, uno de ellos es explícito y directo: *He was very pleased with his house*; el otro, implícito e indirecto: *Now the wolf won't catch me and eat me*.

En el TM aparece sólo el marcador implícito, mientras que el explícito, es decir, el que se omite, está muy connotado desde la modalidad emotivo-evaluativa, puesto que demuestra la diferencia entre los tres personajes que no son igual de listos (el verdadero motivo para estar contento lo tenía sólo el tercero).

Hemos podido apreciar en el análisis de las convenciones textuales de los cuentos españoles, que la mayoría de los elementos de la cadena temática de gozo son explícitos y están marcados connotativamente (*feliz, satisfecho, alegre, etc.*)

Así que, desde esta óptica, el traductor tampoco tiene razón al "adaptar" el TM, ya que infringe los dos requisitos de una traducción comunicativamente equivalente.

En la secuencia de peligro encontramos adaptaciones que tampoco están justificadas, desde el programa conceptual ni desde las convenciones textuales de la cultura meta.

11) TO: *The next day the wolf came to the house of straw which the first little pig had built. He knocked on the door and said "Little pig, little pig let me come in".*

TM: *Al día siguiente el lobo llegó a la casa de paja y gritó: "¡Déjame entrar en tu casa, cerdito!"*

La opción: *llegar a la casa de paja*, no nos parece acertada, es la traducción literal de la frase inglesa que en el TO tiene la segunda parte: *which the first little pig had built*. Si se omite la segunda parte de la oración, el peligro se hace menos patente, desaparecen muchas implicaciones emotivo-evaluativas. Tampoco se debería omitir: *He knocked on the door*, ni sustituir: *said*/por *gritó*, puesto que, primero, la sucesión de varios verbos de acción en "simple past" (came, knocked, said) "acelera" el tiempo fantástico, acentuando el peligro y, segundo, tanto en los cuentos españoles como ingleses el lobo siempre actúa con astucia (compárese: *el lobo se acercó a la casa del cochinito mayor. - Abreme, que soy tu madre...*)

La astucia del lobo en este cuento inglés se aprecia bastante en el postexto. Así que en el caso que analizamos no está justificada la omisión realizada en (11), ni la sustitución de *said* por *gritó*; por tanto son inadmisibles.

12) TO: *And the little pig said, "No, no, by the hair of my chinny chin chin, I will not let you in".*

TM: *Pero el primer cerdito respondió "¡Ni aunque estuviese loco te dejaría entrar!"*

La adaptación de la respuesta del cerdito es **inaceptable** tanto desde el programa conceptual del TO, como desde las convenciones textuales de la cultura meta. El autor del TO elige una expresión coloquial propia del lenguaje de niños. En la cultura meta también se emplean, en semejantes situaciones, desde la focalización de los personajes "buenos", elementos coloquiales (compárese: *No, no te abro, que eres el pícaro lobo; ¡Eres el lobo!; ¡Lárgate!*). En la opción del TM, el lenguaje es neutro, poco coloquial, aunque la respuesta del tercer cerdito se acerca algo más al coloquial: *No, no te dejaría entrar ni*

loco. En todo caso no es lenguaje de niños. Además, el TM no permite mantener el ritmo y la rima que se aprecia en el TO:

TM (posible): *De eso ni hablar, ahí te vas a quedar./ Chincha y rabia/Rabia,rabea, ahí fuera te quedas.*

Otro ejemplo de una adaptación **necesaria** desde las convenciones textuales de la cultura meta es:

13) TO: *"Then I'll huff and I'll puff and I'll blow your house in", said the wolf.*

TM: *"Entonces soplaré y soplaré hasta que la casa se caiga" dijo el lobo.*

Las palabras del agresor son una especie de conjura que es un marcador claro de peligro. En los cuentos españoles de animales, en semejantes situaciones, aparece a menudo una rima primitiva o por lo menos se deja sentir el ritmo, especialmente en las fórmulas que se repiten varias veces en el mismo cuento. Esto también se aprecia en el TO, pero la opción del traductor: *se caiga*, rompe el ritmo y la rima, mientras que sería muy fácil conseguirlo en el TM:

TM(posible): *Soplaré y soplaré y tu casa derribaré/tiraré.*

El que no se haya recurrido a esta adaptación, se explica por el desconocimiento de las convenciones textuales de la cultura meta. Sin embargo, en otro ejemplo el traductor emplea un verbo más apropiado: *empezó a soplar y soplar hasta que la casa se derrumbó*, aunque tampoco consigue la rima ni el fragmento tiene la misma importancia (compérese: *Sopló y sopló hasta que la casa se derrumbó*).

Ya hemos comentado, en más de una ocasión, que la repetición de situaciones textuales, en todos los cuentos infantiles, es un recurso expresivo importante. Sin embargo, si dentro de esa repetición situacional aparecen características distintivas que resaltan la oposición de ciertas circunstancias, que corresponden a la intención del autor, estos elementos distintivos se expresan explícitamente (compárese: 1) *pegó una culada a la casa, y como era de paja y barro, se vino abajo en un segundo*; 2) *pegó otra culada*

a la casa, que como era de tablas, resistió; 3) pegó una culada y nada. Como la casa era una señora casa, pegó otra y nada).

Ya vemos cómo el autor del cuento español destaca explícitamente por qué el lobo tiene o no éxito. Los recursos que denotan la diferencia entre las tres casas son marcadores directos de la intención y hasta la moraleja implícita del autor y por lo tanto no conviene omitirlos, además de que la omisión rompe la coherencia del texto.

- 14) TO: a) *The house of straw fell down, and the wolf ate up the first little pig.*
b) *The house of sticks fell down and the wolf ate up the second little pig.*
c) *But the house of bricks did not fall down.*

TM: a) *...empezó a soplar y soplar hasta que la casa se derrumbó.*

b) *...empezó a soplar y soplar hasta que la casa se derrumbó.*

c) *Y empezó a soplar y soplar. Pero no pasó nada.*

La explicación de la diferencia entre las casas (de paja, de madera y de ladrillo), deja de ser explícita en esta fragmento del TM, lo que contradice el programa conceptual del TO y las convenciones textuales de los cuentos españoles, convirtiendo la adaptación mediante la **omisión** en una opción **arbitraria**.

En cambio, la siguiente adaptación mediante la **ampliación** del TM respecto al TO, no es nada arbitraria:

- 15) TO: *The wolf huffed and he puffed and he huffed and he puffed. But the house of bricks did not fall down.*

TM: **Y empezó a soplar y soplar. Pero no pasó nada. Así que volvió a coger más aire y sopló y sopló hasta quedarse sin fuerzas pero la casa de ladrillos no se cayó.**

La repetición, tal y como aparece en el TO, suena natural por emplear dos veces dos verbos y poder mantener el ritmo narrativo gracias al empleo del sujeto pronominal (*he*). Ninguno de estos recursos resultaría natural en el TM, lo que justifica la ampliación (acentúa el peligro), pues no contradice ni la intención ni las convenciones.

Las adaptaciones que aparecen en el siguiente fragmento, merecen un comentario especial:

16) TO: *The wolf was very angry, but he pretended not to be. He thought "This is a clever little pig. If I want to catch him, I must pretend to be his friend". So the wolf...*

TM: *El lobo estaba muy enfadado, pero intentó disimular diciéndole con una voz suave...*

Las convenciones textuales de la cultura meta no sólo pueden ser motivo de adaptación sino también deben determinar la opción del traductor, la selección de la palabra de una serie sinonímica, especialmente cuando se trata de palabras muy marcadas, como ocurre en el caso: *the wolf was very angry*. Los adjetivos que suelen asociarse con la figura del lobo en los cuentos españoles, suelen ser de semántica más agresiva, más fuerte (compárese: *irritado, furioso*, etc.) que el usado en esta ocasión: *enfadado*.

Además hay que tener en cuenta un factor tan importante como la coherencia lógica del texto. El lobo logró su propósito y se comió a los dos cerditos; sin embargo, por mucho que se esforzó, no logró derrumbar la casa de ladrillo el tercer cerdito. Es lógico que su reacción fuera mucho más violenta que un simple: *enfadado*.

Ahora bien, la adaptación mediante **omisión** de una gran parte del fragmento del TO, no parece justificada. Aunque en el cuento original español no encontramos de forma explícita las especulaciones del lobo sobre la inteligencia del tercer cochinito (*lo dejó por imposible, pues ya se había desollado el trasero.*), se perciben como implícitos, sobre todo a través del marcador indirecto: *lo dejó por imposible*.

En el cuento español, además, encontramos muchos marcadores explícitos de la rabia del lobo y su cambio de táctica, sustituyendo la rabia por la astucia (*Oyeme, marranito. Como estoy solo en estos montes...*), que en los cuentos ingleses no aparecen. Recordemos, que el análisis del programa emotivo-evaluativo de los cuentos ingleses ha demostrado que la balanza se inclina más hacia la evaluación que hacia la emoción. De ahí que las especulaciones del lobo sobre la inteligencia del cerdito: *this is a clever little*

Capítulo V

pig, y el engaño al que recurre, tengan tanta importancia y, a su vez, la omisión de este fragmento se considera no justificada.

Sin embargo, en la situación que sigue, las adaptaciones resultan más aceptables:

17) TO: *Little pig, if you will be ready at six o'clock in the morning, I will take you to Farmer Smith's field to find some nice turnips.*

TM: *Cerdito ¿te gustaría venir mañana conmigo a coger rábanos a la granja del señor Pepe? Vendré a recogerte a las seis de la mañana.*

La oración del TO pierde su significado lingüístico y se convierte en una invitación, como se vió en el pretexto (el lobo decidió fingir que era amigo del cerdito). Así que la opción del traductor corresponde al valor comunicativo del TO que, además, contiene dos referencias culturales: una está relacionada con la verdura (*turnip/nabo*), y la otra es un apellido bastante corriente en la cultura anglosajona. Las dos referencias son adaptadas, mediante la sustitución (el *rábano* por el *nabo*; y el *apellido* por un *nombre de pila*), lo que corresponde a expresiones más familiares propias de los cuentos españoles.

Las técnicas que emplea el traductor al adaptar el texto siguiente son diversas:

18) TO: *"Very well" said the little pig. But the clever little pig knew that the wolf wanted to eat him. So the next morning he set off for Farmer's Smith field at five o'clock. He filled his basket with turnips. Then he hurried home.*

TM: *Al cerdito le pareció bien, aunque sabía que lo que el lobo quería era comérselo. Así que, nada más levantarse por la mañana, a las cinco en punto, se fue él solito a la granja del señor Pepe, llenó su canasta de rábanos y se volvió a casa...*

Ya hemos destacado en el capítulo anterior que en los cuentos ingleses se aprecia más el estilo directo y un mayor número de denominaciones nominales y pronominales de los personajes. En español no sería posible repetir el mismo marcador del cerdito en el caso: *"Very well, said the little pig. But the little pig knew...* Precisamente por eso, el

traductor adapta el TM a las normas del comportamiento verbal de la cultura meta. No resulta argumentada la omisión del marcador evaluativo: *clever*, por eso proponemos:

TM (posible): *Al cerdito le pareció bien aunque, siendo tan listo, comprendió que...*

También nos parecen adecuadas las adaptaciones que introducen elementos coloquiales: *nada más levantarse; se fue él solito*, así como el uso del "se" (dativo de interés) tan propio de los cuentos españoles: *se fue (por ir), se volvió (por volver)*, etc. La otra adaptación: *he hurried home/ se volvió a casa*, también parece argumentada, puesto que importa más el resultado que el proceso, de hecho, le dio tiempo de volver a casa, aunque quizá hubiéramos optado por: *se volvió deprisita a casa*; el uso del verbo está confirmado en situaciones análogas de los cuentos españoles (*volverse a su casa*), dos veces en *Los tres cochinitos*. Así que resumiendo, se han empleado tres técnicas de adaptación en este solo fragmento: **ampliación, sustitución y omisión.**

En (18), los marcadores de tiempo también adquieren especial importancia para el desarrollo lógico del cuento; el lobo lo citó para la seis de la mañana, pero él salió una hora antes, a las cinco, algo que se resalta y se pone en cursiva: a las *cinco*, para llamar la atención del lector.

Sin embargo, y sin motivo válido, en el siguiente ejemplo desaparece la hora, junto con la respuesta del cerdito:

19) TO: *At six o'clock the wolf knocked on the door. "Little pig, are you ready?" he asked.*

Oh!, said the little pig "I have already been to Farmer Smith's field. I filled my basket with turnips".

The wolf was very angry...

TM: *Cuando llegó para recogerlo, el lobo se puso furioso.*

La adaptación mediante la omisión de la hora y de la respuesta del cerdito contradice totalmente el programa conceptual del autor y además las convenciones textuales de la cultura meta. La lógica del desarrollo del cuento, cuyos marcadores, como

comprobamos en los capítulos anteriores, coinciden con los temporales y locales, queda destruída. Lo que puso furioso al lobo fue que el cerdito fuera más listo, que saliera *una hora antes* y tuviera tiempo de *llenar su cesta y volver a casa*.

Estas circunstancias se explicitan a través del marcador del tiempo y de la respuesta del cerdito, que parece a primera vista ingenua, pero que no lo es. Aunque las razones de furia del lobo constituyen las implicaturas del pretexto, sin embargo, en los cuentos españoles nunca se omiten ni se expresan implícitamente (compárese con la misma situación en el cuento *Los tres cochinitos*). Aparte de la importancia conceptual de la respuesta del cerdito, la omisión infringe el rimo narrativo del cuento.

Detengámonos ahora en el siguiente ejemplo:

20) TO: *I will take you to Farmer Brown's apple tree to pick some red apples.*

TM: *...vendré a por tí[...] y te llevaré a coger manzanas a la granja del señor Pepe.*

Por el TO nos enteramos que esta vez el lobo lo invita a otra granja (*Farmer Smith's field/Farmer Brown's Apple tree*). En el TM las dos veces es la misma granja (la del *señor Pepe*). Aunque a primera vista parecería una circunstancia poco importante, en realidad no lo es para el pequeño lector, puesto que lo normal es que el lobo recurra cada vez a nuevas estrategias, nuevas astucias y nuevos lugares (marcador lógico local), como ya apreciamos en el cuento original español *Los tres cochinitos* (compárese: 1) *te convido mañana... a un papatal. -¿Y dónde está eso? -Al lado del río.*; 2) *te convido a comer unas habas. -¿Y dónde está eso? -Junto al molino;* 3) *te convido a un rabanal. -¿Y dónde está eso? -En la huerta del Chato.*)

El lugar cambia y así el engaño parece más verosímil. El cambio de los marcadores temporales y locales garantiza el dinamismo del desarrollo lógico del cuento.

La tendencia hacia la adaptación del TM mediante su abreviación se aprecia en todos los episodios relacionados con la secuencia de peligro. Unas veces va en contra del programa conceptual del TO, otras en cambio contradice las convenciones textuales de la cultura meta, o ambas cosas a la vez.

Veamos el siguiente fragmento:

21) TO: *The little pig was very frightened but he pretended not to be. "These are fine apples, Mr. Wolf", said the little pig. "I'll throw one to you."*

He threw down an apple, and it rolled down the road. The wolf ran after it.

TM: *El cerdito estaba muy asustado pero, haciéndose el valiente, tiró una manzana tan lejos como pudo y el lobo corrió a por ella.*

En la parte omitida, encontramos marcadores explícitos, aunque indirectos, de peligro, que se perciben a través del miedo de la víctima, y a la vez marcadores directos de la inteligencia del cerdito que hace contraste con la torpeza del lobo. El que la víctima le llame *Mr. Wolf* y le ofrezca una manzana rica, demuestra las dos cosas, tanto el miedo como la maniobra a la que recurre el cerdito. Nos encontramos con situaciones semejantes en algunos cuentos de "peligro" españoles (compárese: *El pobre corderillo comprendió que de nada serviría[...] decidió actuar con astucia. "Poderoso lobo,...*).

Al quitarle al TM la fórmula supuestamente respetuosa del tratamiento, así como la alusión a que las manzanas eran muy ricas, el traductor infringe la intención del autor y la lógica del desarrollo del cuento. Pero también actúa en contra de las convenciones textuales de los cuentos españoles.

La siguiente adaptación mediante la omisión rompe toda la coherencia del TM y puede ser calificada como inaceptable e inadmisibile:

22) TO: *The wolf was very angry, but he still pretended not to be. He knocked on the little pig's window. "Little pig", he said, "if you will be ready at four o'clock this afternoon, I will take you to the fair. We will have fun on the swings and roundabouts."*

TM: *El lobo se puso ferozmente enfadado "mañana por la mañana, a las cuatro, te llevaré a la feria", dijo el lobo.*

El traductor, aparte de utilizar un marcador de peligro que no corresponde a las normas de comportamiento verbales (*ferozmente enfadado*, en vez de, por ejemplo: *terriblemente/muy furioso/rabioso*), omite una parte del texto que marca el desarrollo lógico de los acontecimientos. En (21), el cerdito salió corriendo en dirección a su casa

y el lobo corrió tras la manzana. Para poder entonces hablar otra vez con el cerdito, el lobo tuvo que ir a su casa, tocar en la ventana y luego invitarle a ir a la feria a divertirse. La parte del TO omitida vincula lógicamente el pretexto y el postexto por los marcadores temporales y espaciales, que aseguran, como ya hemos comentado, el dinamismo de la narración. Por tanto cambia el sentido del texto, lo hace casi incomprensible. Tampoco se justifica la omisión de la última oración del TO (22), puesto que es un marcador de la astucia del lobo, muy connotado y al mismo tiempo es un marcador que vincula lógicamente con el postexto (23), en el que se describe el gozo del cerdito que logró engañar al lobo, sin dejar de divertirse. Pero existe otro error más grave aún, que es que el traductor por negligencia, según nuestra opinión, traduce: *at four o'clock this afternoon*, con: *mañana a las cuatro*. Este error conduce a que el siguiente fragmento no tenga lógica, o que tenga una lógica distinta a la del autor:

23) TO: *"Very well", said the little pig. At two o'clock the little pig set off for the fair. He had great fun riding on the swings and roundabouts. Then he bought himself a butter churn. It looked like a big barrel. As the little pig was going home, he saw the wolf coming up the hill. He jumped into his butter churn to hide. The butter churn began to roll down the hill. Faster and faster it rolled. It rolled so fast that it knocked the wolf down. The wolf was very frightened. He ran away as quickly as he could. The little pig jumped out of his butter churn and rolled it home.*

TM: *El cerdito dijo que sí, pero se fue sin esperarle a las dos de la tarde. Se compró un barril y se divertía mucho montando en el tiovivo. Cuando vio llegar al lobo, saltó dentro del barril y se fue rodando a su casa.*

Según la lógica y el programa conceptual del autor en el TO, el cerdito recurrió a su "maniobra" de siempre, salió dos horas antes de su casa, tuvo tiempo de divertirse, luego se compró un barril para la manteca (en una feria siempre se suelen comprar cosas), y al regresar ya a su casa vio al lobo subiendo por la colina. Entonces, se asustó y se escondió en el barril, que empezó a rodar cada vez más deprisa colina abajo, e incluso

llegó al lobo, que al recibir el golpe, se cayó. Este se asustó y salió corriendo; mientras tanto el cerdito salió del barril y lo llevó rodando a su casa.

Las adaptaciones injustificadas realizadas por el traductor desde el (22), y el error cometido con el marcador temporal, llevan a que el (23) no sea comprensible del todo o tenga otra lógica que la del autor, por lo que las adaptaciones son **inadmisibles**.

Nos detendremos ahora en algunas adaptaciones acertadas que encontramos en el siguiente fragmento:

24) TO: *When the wolf found out how the little pig had tricked him, he was very, very angry. He knocked on the little pig's door. "Little pig", he said, "I am going to climb down your chimney and get you!.*

TM: *Cuando el lobo se dio cuenta de que le habían tomado el pelo otra vez, se enfadó más que nunca y se fue a casa del cerdito. "Cerdito, si no me abres ahora mismo, voy a meterme por la chimenea y te comeré", gritaba el lobo.*

En las adaptaciones realizadas en la primera oración de (24), (a excepción del caso comentado: *he was very, very angry/ se enfadó más que nunca*), podemos apreciar un acierto y un desacierto; se acertó en: *tomar el pelo* (forma coloquial), pero se ha infringido el programa conceptual del autor al sustituir la oración personal por una impersonal. El que le tomó el pelo al lobo fue "el cerdito"; aunque esa idea queda clara, en el pretexto, según las convenciones de los cuentos españoles, debería dejar explícito ese marcador para "llenar" la imagen del "bueno".

Tampoco se puede consentir que el lobo le llame en esta ocasión "*cerdito*", ni que le vuelva a pedir que: *abra la puerta*. El lobo ya está bastante furioso, y en esta situación comunicativa, le diría otras cosas, pero no "*cerdito*" (compárese: *¡maldito puerco! -gritó el lobo- ¡Ya se han acabado las contemplaciones!*). Es verdad que el TO dice en este caso: *little pig*, pero el traductor debería recurrir a una adaptación que correspondiese a las convenciones españolas y no contradiga el programa conceptual del autor, puesto que el lobo no oculta más sus planes agresivos. Por eso precisamente no cabe la condición: *si no*

me abres ahora mismo, que no existe en el TO, y que no es lógica, ya que el cerdito nunca le ha abierto la puerta, y el lobo ya había renunciado muchas veces a este procedimiento. Sin embargo, es muy lógica la adaptación: *I am coming to get you/ te comeré*, en vista del peligro inminente. La adaptación consiste en hacer explícito en el TM lo expresado implícitamente en el TO.

25) TO: *The little pig was very frightened, but he said nothing. He put a big pot of water on fire to boil.*

TM: *El cerdito estaba muy asustado, pero no contestó. Cogió la olla más grande que tenía, puso agua a hervir en el fuego de la chimenea y esperó.*

El TM resulta más explícito y contiene más detalles que el TO, pero en ningún momento contradice su programa conceptual y corresponde completamente a las convenciones textuales de la cultura meta, que se caracterizan por una mayor fuerza expresiva, emotivo-evaluativa.

En relación con este último ejemplo, y debido al carácter intersubjetivo de cualquier comunicación verbal, incluida la bilingüe, cabe destacar que pueden darse casos de adaptaciones que correspondan a la opción subjetiva del traductor, y que no sean estrictamente **necesarias** sin dejar de ser **admisibles**, como ocurre en (25). En este sentido serán admisibles aquellas adaptaciones que no contradigan el programa conceptual del autor del TO, ni a las normas del comportamiento verbal, en general, ni a las convenciones textuales de la cultura meta, en particular.

El TM en el caso (25), por poner un ejemplo, podría preservar el mismo nivel de implícitud que el TO:

TM(posible): *El cerdito estaba muy asustado pero no contestó. Cogió una olla muy grande y puso agua a hervir.*

(Compárese con *Los tres cochinitos: ... pero el cochinito tenía puesto una caldero de agua caliente...*).

A pesar de ser posible un TM así, no creemos razonable rechazar otros TMs más explícitos, si estos reúnen los dos requisitos indispensables para una traducción comunicativamente equivalente: máxima lealtad al programa conceptual del autor del TO y la aceptabilidad en la cultura meta.

Aparte de lo dicho, hay que destacar otra consideración. El nivel de explicitud del TM respecto al TO, puede ser un factor de mayor o menor importancia en función del tipo de texto y del idiolecto del autor, y también en función de la situación comunicativa dada. En (25) la mayor explicitud del TM, podría ser rechazada, digamos, si rompiera el ritmo narrativo propio de los cuentos españoles, pero como no sucede así y como la opción del traductor reúne los dos requisitos mencionados, consideramos la adaptación como admisible, aunque no necesaria u obligatoria.

5.1.4. Final del cuento.

En el último episodio del bloque principal (castigo del malo), que resulta unido al final del cuento, encontramos muchas adaptaciones, cuya conveniencia es variada:

26) TO: *The wolf climbed onto the roof. Then he began to come down the chimney. There was no lid on the pot. The wolf fell in with a big, loud splash. And that was the end of the wolf. The third little pig was too clever for him.*

TM: *El lobo se deslizó chimenea abajo y ¡ZAS! cayó dentro de la olla de agua hirviendo.*

¡Y colorín colorado, el lobo y este cuento se han acabado!

El TM es mucho más corto que el TO, como resultado de las adaptaciones unas veces justificadas y otras arbitrarias.

El haber abreviado la descripción de los movimientos del lobo dentro de la chimenea no cambia el resultado, o sea, el castigo merecido del agresor, y desde este punto de vista, la adaptación podría parecer justificada. Pero no lo es del todo si tomamos en cuenta que el bajar por la chimenea requiere esfuerzos, por lo menos así lo comprendería el pequeño lector. Según la lógica del cuento era el último recurso empleado

por el lobo, al que le gustaría lograr sus propósitos con menos esfuerzos. Además, otro hecho es que la olla esté tapada o no, pues todas esas circunstancias crean la tensión en la narración, destacan una vez más que el cerdito es muy listo, que precisamente no tapó la olla. La tensión del último episodio de peligro, que precede al desenlace feliz, es muy propia de los cuentos infantiles, tanto ingleses como españoles (compárese: *El lobo se subió al tejado y se empezó a bajar por la chimenea*). Así que creemos que el hacer el TM más implícito, quitándole detalles que contribuyen a la tensión, no corresponde a la intención del autor ni a las convenciones textuales de la cultura meta. Tampoco se debería omitir en el TM, la información contenida en: *there was no lid on the pot*, puesto que el cerdito no tapó la olla a propósito, circunstancia que se confirma en el posttexto: *The third little pig was too clever for him!*, y que tiene mucha importancia para el cuento inglés, repitiéndose esa característica del protagonista en varias ocasiones. Ya hemos comentado anteriormente que a diferencia de los cuentos españoles de animales, en los ingleses el programa emotivo-evaluativo se inclina más hacia la modalidad objetiva, lo que no quiere decir que no esté ligado a la subjetiva. El problema del peso de cada tipo de modalidad, dentro del programa emotivo-evaluativo de un tipo de textos dado, está estrictamente vinculado a la mentalidad de cada pueblo y su idiosincrasia. En nuestra opinión es una razón más para no omitir sus marcadores.

Ahora bien, la adaptación en el caso: *the wolf fell in with a big, loud splash!* ¡ZAS! *cayó dentro de la olla...*, está bien justificada desde las convenciones textuales españolas, aunque le falta, por la misma razón, el enfático: *se cayó*.

Por fin, creemos inadmisibles la omisión, en el final de (26), del marcador de la inteligencia del cerdito, que es muy importante para el programa conceptual del TO y precisamente por eso se repite varias veces, siendo, además, el portador del subprograma emotivo-evaluativo. Al mismo tiempo, la ampliación del final con el cliché tradicional parece completamente justificada.

TM (posible): *El lobo se subió al tejado y empezó a deslizarse chimenea abajo. Pero como el cerdito dejó la olla con agua hirviendo sin tapar, ¡ZAS! se cayó dentro y se achicharró. ¡El tercer cerdito era demasiado listo para él/mucho más listo que él!. ¡ Y colorín, colorado, este cuento y el lobo se han acabado!*

5.2. LOS TRES CABRITOS BILLY.³

5.2.1. Ya desde el título apreciamos una adaptación a partir de las convenciones textuales españolas, respecto a los personajes buenos, ya que se usa el sufijo diminutivo en el nombre, elemento que no existía en el TO. Por tanto parece aceptable que entre las acepciones de billy goat (macho cabrío, chivo...), se haya tomado la que hace posible el diminutivo.

1) TO: *The Three Billy Goats Gruff*

TM: *Los tres cabritos Billy*

Sin embargo, habría que señalar que aunque la adaptación del título se ajusta a las convenciones textuales del español, en el TM se mantiene la tendencia de los cuentos ingleses de emplear el nombre propio acompañado del genérico. En este caso, además, se ha tomado parte del genérico inglés: *billy goat*, como nombre propio *Billy*, bastante corriente y familiar en la cultura anglosajona. Otra observación es que mientras desde el título del TO el autor pone un nombre con cierto contenido semántico (*Gruff*), haciendo referencia a la voz áspera, brusca, ronca cuando el cabrito es adulto, esto se pierde en el TM.

Aunque no es relevante para los lectores del TM, no vemos la necesidad de poner un nombre inglés, a no ser que se desee preservar un cierto color "extranjero" en el cuento. Apreciando la opción del traductor hay que resaltar que ya desde un principio consideramos **inaceptable** *Billy* porque crea cierta confusión, es un nombre de una

³ *Los tres cabritos Billy*. Cuenta cuentos N° 13. Barcelona: Salvat, 1987.

persona, y aunque en los cuentos españoles a veces aparecen nombres propios de personas (La Gallina Paulina), con este nombre se denomina a un solo personaje, no a los tres a la vez. Dejando el título tal y como está en el TM, confundiríamos a los niños, porque sería lo mismo que decir, por poner un ejemplo, *Los tres cabritos Miguel*, lo que resulta no sólo incorrecto lingüísticamente, sino privado de lógica. Respecto a no conservar la semántica de Gruff, nos parece justificado, ya que está connotado negativamente y, como ya vimos en las convenciones textuales de los cuentos españoles, los personajes buenos están connotados positivamente tanto en los marcadores directos como en los socios contextuales. Tras estas consideraciones, damos como posible opción *Los tres cabritos*, tal y como vimos que eran los títulos en los cuentos españoles, e incluso *Los tres cabritos y el troll/ogro*, con el nombre del agresor, que también es una característica de los cuentos de animales en la cultura española.

5.2.2. Presentación (Introducción).

2) TO: *Once upon a time there were three billy goats called Gruff.*

TM: *Erase una vez tres cabritos hermanos. Se llamaban Billy el Mayor, Billy el Mediano y Billy el Menor.*

Dividiremos el ejemplo (2) en dos partes. Ya desde el comienzo se observa una adaptación necesaria: el cliché inglés, que marca el inicio clásico de los cuentos, se sustituye por el español: *Once upon a time/ Erase una vez*. Pero en la segunda parte, existe una adaptación mediante **ampliación**, que explicita algo que en el TO estaba implícito: que eran hermanos.

Esta adaptación puede considerarse admisible y acertada, porque en las convenciones textuales españolas vimos que la secuencia de presentación contiene datos que especifican las circunstancias de la vida de los protagonistas; en este caso, se hace explícita la relación familiar entre los cabritos, que se desprende al tener el mismo apellido. Sin embargo, como ya comentamos en el punto anterior, no nos parece fundada la elección de un mismo nombre propio de pila para los tres hermanos, que en el caso del

TO era un apellido; creemos que esa es la causa por la que el traductor especifica los tres nombres: *el Mayor, el Mediano y el Menor*, además utilizando la mayúscula, a diferencia de los cuentos españoles.

En este sentido podría haber 2 opciones, la que elige el traductor, que se podría considerar una adaptación admisible y que permite al lector conocer un nombre inglés, pero que tiene el inconveniente ilógico en la cultura española de que los tres hermanos tengan el mismo nombre. Por ello insistimos en una segunda opción que sería quitar del todo el nombre propio dejando: *Se llamaban cabrito el mayor, cabrito el mediano y cabrito el menor*, incluso con minúsculas, lo que correspondería plenamente a las convenciones textuales de los cuentos españoles sin afectar el programa conceptual del autor.

5.2.3. Bloque principal.

Las adaptaciones que realiza el traductor en (3), son absolutamente inadmisibles, puesto que además de contradecir el programa conceptual del autor, rompen la estructura tradicional del cuento:

3) TO: *One fine day, the three billy goats Gruff set off up the hillside.*

TM: *En invierno, vivían en un cobertizo situado en el valle, pero cuando llegaba la primavera corrían a las montañas...*

Mientras en el TO el bloque principal empieza por su marcador convencional: *one fine day...*, en el TM no se aprecia donde comienza dicho bloque, rompiéndose la estructura tradicional y establecida por las convenciones de los cuentos. Además se realiza una adaptación inadmisibile desde el punto de vista de la traducción como actividad bilingüe equivalente; la ampliación: *invierno, vivían en un cobertizo*, contradice el programa conceptual del autor, que relata la historia de 3 cabritos salvajes, montañeses, mientras que el traductor los pone en un cobertizo, domesticados, incluso con campanillas, etc.

Se podría admitir la explicación: *vivían en el valle*, por estar implícito, ya que se desprende de: *set off up the hillside*. La única razón que justificaría esa ampliación es que, como sabemos, la presentación coloca a los personajes en un tiempo y espacio fantástico. Pero no se puede justificar la desaparición del marcador del bloque principal, o sea, el inicio de la aventura, porque así, tanto todo el programa conceptual resulta infringido y la traducción es arbitraria.

El primer subepisodio de este bloque contiene la "salida". Ya desde el primer párrafo se explica la motivación de la subida de los cabritos a la montaña, que tiene mucha importancia para el programa conceptual, y donde se aprecia que tenían intenciones pacíficas:

4) TO: *They were going to look for some sweet grass to eat so that they could grow fat.*

TM: *...corrían a las montañas en busca de hierba fresca.*

Esta omisión de la segunda parte de la oración contradice la intención del autor, y además es aún más importante, puesto que se repite más de una vez a lo largo del texto, llenando así la imagen de los buenos, oponiéndola a la del malo. Por tanto esta adaptación mediante omisión, nos parece inadmisibile.

Además, para destacar esta motivación pacífica y llenar aún más dicha imagen, el traductor podría elegir en vez de: *hierba fresca*, un diminutivo en calidad de socio contextual, por ejemplo: *hierbita fresca/hierba fresquita*, lo que correspondería a las convenciones textuales españolas.

En el próximo fragmento comentaremos una adaptación que nos parece inadecuada e inadmisibile:

5) TO: *On the way up the hillside, the three billy goats Gruff came to a river. On the other side of the river was a beautiful meadow. In the meadow was the finest grass they had ever seen.*

TM: *Para llegar a las montañas, los tres chivos tenían que atravesar un río,...*

Aunque el análisis comparativo de las convenciones textuales de los cuentos españoles e ingleses ha demostrado que éstos a veces, son más detallistas en las descripciones, lo que permite abreviar en ciertas ocasiones el TM (siempre y cuando la omisión no contradiga al programa conceptual del autor), hay que recordar también que la lealtad al programa conceptual del autor incluye tanto la lógica del texto como su programa emotivo-evaluativo. Ambos factores resultan tergiversados en (5), puesto que según se desprende del pretexto del TO los cabritos no tenían un itinerario pensado, sino que iban es busca de hierba fresca, divisaron un río y en la otra orilla del mismo: *a beautiful meadow...the finest grass they had ever seen*. Precisamente esa fue la causa de tener que cruzar el río por un puente de madera.

La lógica del TM es totalmente distinta, ya que se desprende que el recorrido que hicieron los cabritos estaba pensado desde el principio: *Para llegar a las montañas, los tres chivos tenían....*

Omitiendo la descripción bastante bucólica de la otra orilla del río, el traductor empobrece el programa emotivo-evaluativo del TM, le quita la expresividad tan propia de los cuentos españoles, y hasta rompe la relación de causa y efecto que se da en el TO (el porqué querían cruzar el puente). Como consecuencia, el TM (5), no resulta ser una traducción, sino una exposición pragmática de las ideas que no siempre corresponden a las del autor, sin hablar ya de que el ritmo de esta exposición no es propio de los cuentos.

En la primera advertencia de peligro, aparece la siguiente adaptación:

6) TO: *Under the bridge there lived an ugly troll. People was afraid to cross the bridge because of the troll. Every time he heard footsteps on the bridge, he popped out and gobbled up the person who was trying to cross.*

TM: *Y bajo ese puente, vivía un ogro horrible que tenía un solo ojo. Nadie podía cruzar el puente sin permiso del ogro; en realidad, ni se atrevían a pedirselo. El ogro se comía a quien lo intentaba.*

Apreciamos de nuevo, una abreviación notable del TM, así como el cambio de la estructura tradicional del cuento. Si en el TO la primera advertencia de peligro (inicio de la secuencia correspondiente), con sus marcadores directos e indirectos, forman parte del bloque principal y sigue al subepisodio de salida, en el TM entra en la secuencia de presentación, lo que contradice a la lógica del autor y a los universales estructurales del cuento (V.Propp).

Además, en el TO todo el (6), está dedicado a la descripción del "malo", desde diferentes focalizaciones. El peligro se percibe a través del miedo que sentía "todo el mundo" al trol; la diferencia que apreciamos entre el TO y el TM consiste entre otras cosas, en que este miedo es absoluto en el TO "*people was afraid to cross the bridge...every time he heard footsteps...he popped out and gobbled up the person...*", mientras que en el TM aparece la insinuación a la posibilidad de cruzar el puente si el trol les daba permiso. Así que el grado de peligro es mayor en el TO que en el TM y la adaptación por medio de la omisión es inaceptable.

Lo mismo apreciamos en la adaptación de la actividad agresiva del trol. La sucesión de verbos en el TO: (*every time he) heard (footsteps...) he popped out and gobbled up...*, acelera el ritmo y el tiempo fantástico, acentuando la sensación de peligro, característica de las convenciones textuales de los cuentos, que se pierde en el TM.

En lo que se refiere a la denominación del agresor, encontramos una referencia cultural que podría ser motivo de adaptación. Si lo que se persigue es ampliar el conocimiento sobre otras culturas (objetivo didáctico e internacionalista), entonces debía conservarse el nombre de "trol", ya que existe en español; pero sería necesaria, según nuestra opinión, una adaptación por medio de la explicación, aunque lacónica, porque en la cultura española esta imagen de trol que nos ha llegado de los cuentos nórdicos, se asocia a menudo con la figura de los gnomos malos de los bosques, y no obligatoriamente

con un ogro con solo un ojo, tal y como aparece en los dibujos, que no coinciden en esta ocasión con las ilustraciones del TO.

Así que, casi todas las adaptaciones hechas en (6), son inadmisibles, por infringir el programa conceptual del autor y/o las convenciones textuales, en particular la estructura tradicional del cuento. La única adaptación que podría ser considerada como admisible es: *ogro horrible que tenía un solo ojo*, por "ugly troll". La razón es porque en el TM debería haber un mayor grado de la modalidad emotivo-evaluativa que, como ya comprobamos en el análisis de las convenciones textuales, es propio de los cuentos españoles. Mientras que en el TO, el único marcador peyorativo es *ugly trol*, en el TM los marcadores del personaje malo son de semántica más agresiva, haciendo aún más terrible la apariencia del agresor (recuérdese: dientes afilados; terribles ojos; boca como un armario de grande, etc.).

Dentro de la secuencia de peligro, encontramos otra adaptación mediante omisión de todo un párrafo, donde la intención del autor es mostrar el miedo de los cabritos, que conocían la existencia del trol, mientras que en el TM, esta idea ni siquiera queda implícita:

7) TO: *The three billy goats Gruff were very frightened at the thought of the troll. Yet they longed to eat the sweet grass in the meadow, on the other side of the river.*

TM: __

Incluso se vuelve a omitir el objetivo de los cabritos de cruzar el puente: *to eat the sweet grass on the meadow*. Al omitir todo el (7), se rompe la coherencia del texto y la lógica del autor.

Dentro de la coherencia y la lógica del texto, se aprecia aun de forma implícita, la estrategia que los cabritos se habían planteado para engañar al trol, característica universal de los cuentos de peligro, la de engañar al agresor, ser más listos que él y castigarlo, para poder salvarse:

8) TO: *After a while, the youngest billy goat Gruff said that he would be the first to cross the bridge.*

TM: *En una de sus salidas Billy el Menor fue el primero en llegar al puente.*

Capítulo V

Del TO se desprende que no fue casual la llegada del cabrito menor al puente, era la estrategia a seguir, por ello, después de un ratito, él fue el primero en intentar cruzarlo; sin embargo, en el TM se rompe con la lógica y con la intención del autor: *en una de sus salidas*, implica casualidad. Por tanto esta adaptación que realiza el traductor nos parece **inadmisibile**, por arbitraria.

Sin embargo, una adaptación acertada y necesaria, la encontramos en las onomatopeyas del sonido de las pezuñas de Billy el Menor sobre el puente, que se han adaptado a la cultura española, mediante la **sustitución**:

9) TO: *Trip, trap, trip, trap*

TM: *Tripiti-trop, tripiti-trop. Ting-tang, ting-tang, sonaba la campanita que llevaba al cuello.*

Aunque estamos de acuerdo en la adaptación que efectuó el traductor en la primera parte del TM, no encontramos acertado el añadido: *la campanita que llevaba al cuello*, pues contradice no sólo el programa conceptual del autor, sino la lógica del cuento, como ya comentamos en (3), ya que si tienen campanitas implica que pertenecen a algún rebaño, información que no está en el TO y que por tanto contradice el programa conceptual del autor, siendo esta **ampliación inadmisibile**.

Otra adaptación que no parece en absoluto fundada, vuelve a ser la omisión de toda la frase siguiente, cuya intención es marcar el miedo, en esta ocasión, del menor de los chivos:

10) TO: *He was so ugly that the youngest billy goat Gruff nearly fell down with fright.*

TM: ___

Recordemos que una de las conclusiones a las que llegamos tras el análisis de las convenciones textuales, fue que los marcadores de miedo de las víctimas de los personajes buenos son muy importantes en la secuencia de peligro. Pues bien, en (10) se omiten

totalmente. Por ello, la adaptación mediante omisión es **inadmisible** por contradecir las convenciones textuales.

Otra observación es que al denominar a los personajes unas veces cabritos y otras chivos, no se logra el efecto que tiene la repetición de los nombres, tanto en los cuentos ingleses como en los españoles, cuya intención es "llenar" la imagen. Recordemos que en el análisis de las convenciones textuales, tanto de los cuentos españoles como ingleses, comprobamos que las repeticiones eran recursos muy propios de estos textos, que denotan la modalidad emotivo-evaluativa y además, en el caso de los socios de los personajes malos sirven para aumentar la tensión de la narración. Pues bien, este recurso de repetición se aprecia en el TO, en la pregunta que hace el trol a los tres cabritos al cruzar el puente, pero no en el TM, donde cada vez la pregunta se formula de otra manera. Por tanto consideramos esta adaptación arbitraria y por ello **inadmisible**:

11) TO: *Who's that trip-trapping over my bridge? -roared the troll. (3 veces)*

TM: *¿Quién anda trotando por mi puente? -gruñó el ogro (1ª)*

¿Quién es el que camina por mi puente? -gritó el ogro (2ª)

¿Quién es el que pisa mi puente? -rugió el ogro (3ª)

El marcador metonímico de cada uno de los cabritos, que es la voz, acompañado de un adjetivo especificador, corresponde a sus características en las situaciones respectivas y por lo tanto tienen mucha importancia. En la primera ocasión en que aparece, se aprecia una adaptación **admisible**, basada en la técnica de **sustitución**; el adjetivo *tiny*, se sustituye por el sufijo *-illa*:

12) TO: *The youngest billy goat Gruff spoke in a tiny voice.*

TM: *-replicó el más pequeño de los chivos, con su vocecilla.*

En otro momento (15), se aprecia la omisión de *in a tiny voice*, que resta expresividad, aparte de perderse un diminutivo, característica tan propia de los cuentos españoles.

La siguiente ocasión, que hace referencia a la característica de la voz, es en relación al segundo cabrito:

TO: *...spoke in a rather soft voice*

TM: *...con una voz algo más recia.*

No nos parece adecuada porque la intención del autor en el TO sigue siendo mostrar el miedo de los cabritos ante el trol, y la voz es uno de sus marcadores metonímicos más claros, elemento que no se aprecia en el TM. Quizá se aprecia lo contrario, es más valiente, más grande y su voz es más fuerte ante el agresor. Además, va en contra de la estrategia de las víctimas de dar "pena" al ogro para que los deje marchar y espere al más gordo y fuerte de todos. Por ello nos parece una adaptación **inadmisibile**.

Hay una tercera situación (30), en que la voz del cabrito mayor marca la diferencia y su superioridad sobre el trol, que se pierde de nuevo en el TM:

TO: *...was even louder and gruffer than the troll's voice.*

TM: *...con una voz profunda.*

Dentro de la secuencia de peligro, en uno de los momentos en que el cabrito intenta ganar tiempo al trol, se aprecia otra **omisión inadmisibile**, desde nuestro punto de vista, ya que contradice la intención del autor, como ya apuntamos anteriormente:

13) TO: *I am going to the meadow to make myself fat.*

TM: *Sólo voy a la montaña a comer hierba fresca.*

Creemos que es importante no omitir el objetivo de los cabritos, pues es la estrategia que ellos usan, quieren engañar al ogro diciéndole que volverán más gordos y serán por eso más apetitosos. La importancia de ese objetivo es la técnica de la repetición.

Sin embargo, dentro de esta misma secuencia, se aprecia una adaptación, en la contestación del ogro, desde nuestro punto de vista acertada:

14) TO: *Then I am coming to gobble you up,- roared the troll.*

TM: *¡Eso es lo que tú crees!- repuso el ogro. Contigo tengo ya el desayuno servido.*

En este fragmento se aprecian claramente elementos coloquiales que hacen el TM más adecuado desde la aceptabilidad de los cuentos españoles; recordemos la importancia de dichas expresiones en el análisis de las convenciones de los cuentos españoles. Por tanto, la adaptación nos parece **admisible**.

Se aprecian otras adaptaciones mediante ampliación del TM, que nos parecen acertadas y una omisión **inadmisible**:

15) TO: *Oh! No! Please dont't gobble me up, said the youngest billy goat Gruff, in a tiny voice. I'm too little and not at all fat.*

TM: *¡Oh, no, por favor, señor ogro!-imploró el cabrito.[...] Soy demasiado pequeño para saciar su gran apetito.*

La primera adaptación mediante la **ampliación**, nos parece acertada ya que sigue las convenciones textuales españolas respecto a los marcadores de la modalidad emotivo-evaluativa, es la forma de adulación de parte de la víctima al agresor, que entra en su estrategia general (recuérdese en *Los tres cochinitos: señor lobo*; en *El lobo y el corderillo: poderoso lobo*).

Se aprecian igualmente fragmentos que requieren adaptaciones, como ya comentamos en el análisis contrastivo de los capítulos anteriores. Se trata de los marcadores tanto directos como indirectos (socios contextuales) del "malo" que, como comprobamos en los cuentos españoles, usa un lenguaje más brusco, más agresivo y violento que el de los personajes malos de los cuentos ingleses, que llegamos a calificar de más "formales".

16) TO: *Very well,-said the troll. Be off with you! I'll wait until the second billy goat Gruff comes along.*

TM: *El ogro no quería perder el tiempo con un cabrito pequeño si podía comerse uno más grande. -Bueno, puedes cruzar mi puente-gruñó- Ve a engordar a la montaña; cuando vuelvas por aquí, te devoraré.*

En (16) encontramos: *perder tiempo; comerse uno más grande; gruñó; te devoraré...* Incluso se recurre a la adaptación mediante **ampliación**, haciendo explícito algo que en el TO estaba implícito, aumentando la violencia y la agresividad del agresor: En este mismo ejemplo, apreciamos la compensación de las omisiones que habíamos comentado anteriormente (*grow/make/get fat/ Ve a engordar a la montaña*), aunque desde la focalización del malo, no de las víctimas, donde tenía otra connotación, de engaño hacia el trol, de ganar tiempo.

Otra adaptación infundada es la siguiente omisión:

17) TO: *...crossed the bridge and skipped off into the meadow to eat the sweet grass.*

TM: *...pudo pasar al otro lado del río.*

Nos parece una adaptación inadmisibile puesto que se omite el objetivo de los cabritos de cruzar el puente: *to eat the sweet grass*, además de restar expresividad con la omisión del verbo: *skipped off*.

TM (posible): *cruzó el puente y dando saltitos entró en la colina para comer/probar la deliciosa hierba.*

La próxima adaptación que apreciamos es la misma que comentamos en relación a (8), aunque en esta ocasión el TM no es tan arbitrario, ni implica tanta casualidad como en el ejemplo anterior:

18) TO: *Then the second billy goat Gruff said that he would try to cross the bridge.*

TM: *El ogro aguardó unos momentos y pronto apareció Billy el Mediano.*

Otro elemento textual que requiere adaptación, según las convenciones textuales, son las onomatopeyas, en este caso, el sonido de las pezuñas de Billy el Mediano en las maderas del puente, diferenciadas de las del Menor por el traductor, aunque no ocurre igual en el TO:

19) TO: *Trip, trap, trip, trap, went the hooves of the second billy goat Gruff on the wooden bridge.*

TM: *Clip-clop, clip-clop, sonaron sus pezuñas en las maderas.*

Mientras que en el original no se hace diferencia entre las onomatopeyas vinculadas con los dos primeros cabritos, en el TM se considera que el segundo, al ser más grande y más fuerte, hace más ruido, es más sonoro. Por tanto nos parece una adaptación **admisible**. Lo mismo sucede con el sonido de la campanilla que llevaba al cuello: *Ding-dong, ding-dong*, aunque como ya comentamos en (9), lo de las campanillas nos parece un añadido **inadmisible**, porque va contra la coherencia y la lógica del cuento.

En la situación que se repite con Billy el Mediano, volvemos a encontrar la omisión a la que nos referimos en (10), que contradecía el programa conceptual del autor. Por tanto la **omisión** de todo el (20) nos parece igualmente **inadmisible**:

20) TO: *Out popped the troll's ugly head. He was so ugly that the second billy goat Gruff nearly fell down with fright.*

TM: —

Aparte de contradecir la intención del autor, otras razones de la inadmisibilidad son: primero, se anula la enorme carga expresiva, emotivo-evaluativa del párrafo, con varios marcadores de la secuencia de peligro y, segundo, porque se anula la repetición que siempre apoya y refuerza la intención del autor. Este párrafo se repite 3 veces, y las tres veces el traductor realiza una adaptación mediante la omisión.

De nuevo volvemos a encontrar la misma situación del ejemplo 13, una adaptación mediante la omisión; insistimos en que es inadmisibile ya que al omitir el objetivo de los cabritos al ir al monte, va en contra del programa conceptual del autor:

21) TO: *I'm going to the meadow to make myself fat.*

En el mismo párrafo encontramos el mismo caso que en (14), donde se realiza una adaptación admisible, mediante **ampliación**, al usar elementos coloquiales:

22) TO: *I'm coming to gobble you up -roared the troll.*

TM: *¡De ningún modo!- dijo el ogro- te comeré para desayunar.*

Sin embargo, consideramos poco fundada la sustitución del verbo "roared"(bramar,rugir) por el "dijo", ya que como apreciamos en las convenciones textuales, es mucho más propio que el agresor esté marcado por léxico de semántica agresiva, violenta.

En la contestación del segundo cabrito al trol, encontramos otra adaptación mediante la **ampliación**, que nos parece acertada, ya que hace el TM más expresivo y más natural, o sea, más acorde con las normas del comportamiento verbal de la cultura meta, y en consecuencia con las convenciones textuales:

23) TO: *Wait until the third billy goat Gruff comes along. He's very big and very fat.*

TM: *¿Por qué no lo espera? Es mucho más apetitoso que yo.*

Apreciamos otra adaptación mediante la **ampliación** y **explicitación**, con marcadores indirectos de agresión dentro de los socios contextuales del trol, característica, como ya hemos comentado, muy propia de los cuentos españoles, por tanto nos parece **admisible**, como adaptación:

24) TO: *Very well,said the troll. Be off with you! I'll wait until the third billy goat Gruff comes along.*

TM: *El ogro tenía mucha hambre, pero no quería estropearse la comida con un cabrito mediano si podía comerse otro más grande. -Bueno, puedes cruzar mi puente-gruñó-. Come y engorda en la montaña; te devoraré cuando vuelvas.*

En otras ocasiones, el traductor vuelve a hacer uso de la **omisión**, repitiendo la adaptación de (17) lo que hace que el texto no sea tan expresivo, característica que vimos en las convenciones textuales; creemos que vuelve a ir contra el programa conceptual del

Capítulo V

autor y en particular en lo que se refiere a la idea del objetivo principal de los personajes, que se repite varias veces:

25) TO: *So the second billy goat Gruff crossed the bridge and skipped off into the meadow to eat the sweet grass.*

TM: *Así el cabrito pudo pasar al otro lado del río.*

Seguimos apreciando en más ocasiones, omisiones que son **inadmisibles**, puesto que contradicen la intención del autor. Este es el caso de la omisión de todo el párrafo donde se describe, en el TO, al cabrito mayor, que ayuda a comprender que es grande y fuerte, que ya se puede enfrentar al trol, y el porqué de la estrategia de los otros dos; por tanto esta omisión es absolutamente **inadmisibles**, puesto que infringe, como hemos dicho el programa conceptual del autor:

26) TO: *He was a very big billy goat. His beard was long and his horns were almost fully grown.*

TM: __

En una situación igual a la (19), apreciamos una adaptación muy acertada de la onomatopeya de las pezuñas. Esta vez, en el TO también es diferente, ya que el autor quiso diferenciar las dos primeras de la última; en el TM se diferencian las tres. El recurso empleado en el TO es la mayúscula, mientras que en el TM son las consonantes y vocal más sonoras, la semántica del verbo (sonaban/resonaban) y el adjetivo *grandes*:

27) TO: *TRIP, TRAP, TRIP, TRAP, BANG, BANG, BANG, BANG went the hooves*

TM: *Tromp-tromp, resonaban sus grandes pezuñas*

Nos gustaría hacer un comentario sobre la adaptación del verbo que acompaña las onomatopeyas; mientras en el TO, las 3 veces es "*went the hooves*", en el TM la adaptación es adecuada: "*resonaban, sonaban*"; por tanto la adaptación es **admisibles** y hasta **necesaria**.

Al igual que en las ocasiones anteriores el traductor señala la onomatopeya de la campana de Billy el Mayor, igual a la de Billy el Mediano; sin embargo, y aunque

Capítulo V

insistimos en que nos parece inadecuado la campana de por sí, al menos ha acertado en no usar el diminutivo *campanilla* de sus dos hermanos (*sonaba la campana que tenía atada al cuello*).

En lo que se refiere a Billy el Mayor, el traductor realiza varias adaptaciones, mediante la **omisión** de todo un fragmento dentro del cual se omite el marcador directo del miedo, el temor que sentían los cabritos hacia el trol, adaptación que como las anteriores (10 y 20) nos parece **inadmisible**, ya que este marcador atribuye tensión a la narración y da mayor importancia a la valentía del personaje:

28) TO: *He was so ugly that the eldest billy goat Gruff nearly fell down with fright. But he did not show it. He only stamped his hooves harder- TRIP, TRAP, TRIP, TRAP, BANG, BANG, BANG, BANG!*

TM: __

El segundo error lo comete al omitir el primer síntoma de enfrentamiento del cabrito al trol, por lo que contradice el programa conceptual, la intención del autor de mostrar y además explícitamente que ya éste se le va a enfrentar, acercándonos a la secuencia de castigo y por tanto de salvación (*but he did not show it*).

Y la tercera omisión **inadmisible** dentro del fragmento, es la fuerza con la que el cabrito estampa las pezuñas en el puente, que viene a ser el segundo marcador del enfrentamiento.

En la misma secuencia, al preguntar el trol quién pasa por su puente, se efectúa una adaptación mediante la **ampliación**:

29) TO: *"Who is that trip-trapping over my bridge?" roared the troll.*

TM: *¿Quién es el que pisa mi puente? -rugió el ogro, apoyando la cabeza en las manos.*

Consideramos que esta adaptación es arbitraria, puesto que el gesto del personaje, que es "agresor", adopta una postura un tanto indiferente y hasta inofensiva. Al menos,

existe el "diálogo", que hemos comentado en tantas ocasiones, entre texto e ilustración (recordemos que los dibujos del TO y del TM, son diferentes).

En (30) se aprecia, además de la diferencia con el trol respecto a la voz del cabrito mayor, como comentamos en (12), el enfrentamiento entre ambos, apoyado por la semántica del verbo, perdiéndose todo ello en el TM:

30) TO: *The eldest billy goat Gruff's voice was even louder and gruffer than the troll's voice. It is me, the biggest billy goat Gruff, he bellowed.*

TM: *Soy Billy el cabrito-dijo el tercero de los chivos, con una voz profunda- Voy a subir a la montaña a comer hierba fresca.*

La adaptación es **inadmisible** en todo el párrafo, ya que contradice el programa conceptual del autor, aunque el texto siga siendo aceptable en la cultura meta. Apreciamos también otra adaptación no acertada en la semántica de los verbos *bellowed/dijo*, ya que es mucho más apropiada la connotación de *bramar*, como verbo de agresión, marcador indirecto del personaje "malo", que el simple verbo *declarandi*, que también marca el enfrentamiento con el trol.

Donde volvemos a encontrar acertada y por tanto **admisible** la adaptación es en la tercera contestación del trol al cabrito, y la de éste a su vez, ya que se aprecia el uso de las expresiones coloquiales, tan propias de los cuentos españoles de animales. Sin embargo hay una pérdida vinculada con el valor comunicativo, de la semántica de los verbos que nos parece importante mantener; no tiene la misma connotación negativa o agresiva *bramó, rugió, que repuso, dijo*; no se marca igual la agresividad, la violencia, tan propia de los agresores en los cuentos españoles. Por tanto al no seguir las convenciones textuales de la cultura meta, este último caso nos parece **inadmisible**:

31) TO: *Then I'm coming to gobble you up, roared the troll.*

Oh, no, you are not! bellowed the eldest billy goat Gruff.
I am coming to gobble you up!

TM: *¡Ni hablar!- repuso el ogro, trepando al puente-¡Te comeré para desayunar!
¡Que te crees tú eso!- dijo el mayor de los cabritos.*

Apreciamos otra adaptación, mediante omisión del fragmento (33), que es la tercera vez que el autor usa las onomatopeyas de las pezuñas del cabrito, por tanto nos parece inadmisibles, puesto además de volver a contradecir su intención, resta expresividad al TM, algo claramente explícito en el TO:

32) TO: *And he stamped his feet even louder: TRIP, TRAP, TRIP, TRAP,
BANG, BANG, BANG, BANG.*

TM: __

5.2.4. Final del cuento.

Ya hemos destacado en otra ocasión que el ritmo es muy importante en la secuencia de peligro, y que son los verbos de acción, los que dan agilidad al cuento, aumentan la tensión. Todo ello lo vemos claramente en la secuencia de castigo y de salvación, que como también comprobamos en las convenciones, se superponen y es además el límite entre el bloque principal y el final del cuento.

El último episodio del bloque principal resulta unido al final del cuento, en el subepisodio de castigo al malo y salvación de los protagonistas, donde el ritmo aumenta, debido entre otras causas, a la forma verbal de indefinido y *simple past* de los verbos de acción; en consecuencia se acelera la tensión:

33) TO: *And he stamped his feet even louder: TRIP, TRAP, TRIP, TRAP, BANG, BANG,
BANG, BANG! After that the eldest billy goat Gruff butted the troll with his big horns. The troll fell off the bridge and into the river. The ugly troll fell head first into the deep water. There was a mighty splash and he did not come up again. So that was the end of the troll.*

TM: *Entonces bajó los cuernos, galopó por el puente y embistió al ogro. El ogro subió y subió, volando por el aire...hasta que cayó en el río que corría bajo el puente. Desapareció entre las aguas turbulentas y se ahogó.*

A pesar de haberse omitido en el TM algunos detalles, la adaptación resulta aceptable puesto que sus resultados no entran en contradicción con la intención del autor del TO, ni con las convenciones textuales de los cuentos españoles. Nos gustaría comentar la omisión del cliché clásico final de los cuentos ingleses (*that was the end of the troll*), que también resulta justificado, o al menos aceptable, en este caso. La razón podría ser porque todavía no termina el texto, le sigue aún (34), no es el final verdadero. En la cultura española, los clichés clásicos del final suelen aparecer en la última oración, cerrando el cuento. Así que si se omite en (33), el traductor debería recogerlo al final de (34), donde le corresponde estar, conforme a las convenciones textuales de la cultura meta.

34) TO: *From that time on, people went over the bridge without fear. Never again did the troll pop his head out from under the bridge to roar[...]Then the three billy goats Gruff lived happily in the meadow on the hillside. They ate the sweet grass and they really did get fat.*

TM: *Este ya ha comido-pensó el mayor de los cabritos-¡Ahora voy a comer yo! Y atravesó triunfante el puente para reunirse con sus dos hermanos en las praderas de la montaña. A partir de entonces, todo el mundo pudo cruzar el puente siempre que quiso, gracias a los tres cabritos.*

En este fragmento se han efectuado varias adaptaciones de distinta conveniencia. Apreciamos a simple vista, que el orden es diferente, pero el cambio del orden no condujo al cambio del programa conceptual del autor. Una adaptación acertada y admisible es la compensación de una frase omitida anteriormente: *Este ya ha comido. ¡Ahora voy a comer yo! (I am coming to gobble you up!)*, frase que desde la focalización del cabrito no resulta tan agresiva, ya que supone el castigo del "malo" y la salvación de todos y además, al ser coloquial, está dentro de las convenciones textuales.

También nos parece admisible la adaptación efectuada mediante el uso de otras expresiones coloquiales: *todo el mundo* (people); *siempre que quiso* (without fear).

Capítulo V

Por otra parte, aunque el uso del adjetivo *triunfante*, da más expresividad al TM, característica propia de los cuentos españoles frente a los ingleses, no nos parece tan acertada la omisión, de nuevo, del cliché clásico de final feliz: **they lived happily**, que debería quedar expresado en el TM, previa recuperación del cliché omitido en (34).

TM (posible):...*todo el mundo pudo cruzar el puente siempre que quiso, y los cabritos, al haber acabado con el trol, vivieron muy felices.*

La conclusión de este análisis es que no podemos decir que sea la traducción, tal y como entendemos la actividad bilingüe equivalente, de *The Three Billy Goats Gruff*. Más bien nos parece que es una adaptación de dicho cuento inglés, tal como entendemos la actividad bilingüe heterovalente. Habría que añadir que en esta versión, *Los tres cabritos Billy*, ni siquiera aparece el nombre del traductor.

5.3. EL CUENTO DE LA OCA CARLOTA.⁴

Aunque este cuento pertenece al subtipo de peligro, tiene unas peculiaridades que no hemos encontrado en ningún cuento español de animales, como ya hemos destacado antes. Se caracteriza por un nivel de implicitud muy elevado, en todo lo que se refiere a la figura del agresor y por tanto a las secuencias de peligro y salvación. El zorro que es el agresor, aparece siempre como *gentleman*, ni una sola vez se le denomina con el genérico.

El cuento resulta ser una especie de acertijo que los niños tienen que ir resolviendo a partir de las pistas que aparecen en forma de marcadores indirectos, implicaturas textuales que adquieren el valor añadido en el texto, formando el grupo de los socios contextuales del enigmático *gentleman*. Estos marcadores indirectos adquieren especial relevancia en la traducción, puesto que si su valor comunicativo no se entiende o no se

⁴ Beatrix Potter (1989) *Cuentos completos de Beatrix Potter. El cuento de la oca Carlota*. Barcelona: Debate. Traductora: Mónica Rubio.

traduce a partir del programa conceptual del autor, se pierden las pistas que ayudan al niño-lector a resolver el acertijo.

5.3.1. El título.

Consideramos la adaptación del título justificada y necesaria por varias razones:

1) TO: *The Tale of Jemima Puddle-duck*

TM: *El cuento de la oca Carlota*

Aunque el empleo del nombre propio no es habitual en los cuentos de animales españoles, puede encontrarse en algunos cuentos costumbristas (*La Gallina Paulina*). La semántica del segundo nombre, especie de "apellido", que de por sí contradice las convenciones españolas, no es relevante para este texto, puesto que además deja entrever ciertas contradicciones. No es exactamente una *pata de charco* (Puddle-duck), ya que es blanca, tal y como aparece en las famosas ilustraciones y además vive en una granja. A partir de esto, resulta imposible "neutralizar" el significado lingüístico del segundo nombre y sustituirlo por *la oca*, pero sin descartar la posibilidad de calificar a la protagonista como *patita*, siguiendo las convenciones textuales españolas, respecto al uso del diminutivo.

Al optar por *la oca*, el traductor le elige el nombre de *Carlota*, que no presenta dificultad de pronunciación y además logra cierta rima. De haber elegido la opción de *patita*, debería buscarse otro nombre o adaptar el original a la pronunciación española (*Yemima*).

El haberse mantenido en el TM la especificación del género (tale/cuento), puede considerarse como una opción posible, aunque también sería admisible la adaptación mediante la omisión de esta palabra.

5.3.2. Presentación (Introducción).

La presentación en este cuento es bastante larga. Contiene lo que en el análisis de los originales llamamos "texto en el texto" (que apreciamos también en el cuento español

Capítulo V

Los tres cochinitos), y varios párrafos que presentan a la protagonista, su entorno y sus problemas.

El "texto en el texto" tiene una función comunicativa clara de especie de invitación al diálogo con el lector, o sea, tiene una función fática. En el TO está marcada por una exclamación y por una semántica bucólica. En el TM, la invitación es más explícita, marcada incluso con interrogaciones y dos oraciones en vez de una del TO:

2) TO: *What a funny sight it is to see a brood of ducklings with a hen!*

TM: *¿Habéis visto alguna vez a una gallina clueca cuidar de una nidada de patitos? ¿No os parece la cosa más graciosa?*

Se aprecia un grado mayor tanto de explicitud en el TM respecto al TO, como del valor expresivo del fragmento, y además, el TM se ajusta a las normas del comportamiento verbal y a las convenciones textuales españolas, introduciendo sufijos diminutivos, elementos coloquiales (*patitos; la cosa más graciosa*). Por tanto la adaptación (2) podría considerarse como **admisible**, y acertada. Evidentemente habrá otras opciones también admisibles, que no requieran precisamente estos cambios, y sean igual de aceptables en la cultura meta.

La adaptación del siguiente párrafo es mínima pero **admisible**, puesto que se introduce un elemento coloquial (*Pues*) que le da una tonalidad mucho más familiar y coloquial a la narración en total consonancia con las convenciones textuales españolas:

3) TO: *Listen to the story of Jemima Puddle-duck, who was annoyed because the farmer's wife would not let her hatch her own eggs.*

TM: *Pues, escuchad la historia de la oca Carlota, que se enfadó porque la mujer del granjero no le dejaba incubar sus propios huevos.*

A título de observación, nos gustaría resaltar que la palabra *incubar* no encaja en la situación comunicativa, es demasiado técnica para el lenguaje de cuentos (al igual que *kilómetro* en el cuento anterior). Una posible opción sería "*empollar*".

En el fragmento (4) se aprecian varias adaptaciones, mediante el empleo de diferentes técnicas:

4) TO: *Her sister-in-law, Mrs. Rebecca Puddle-duck, was perfectly willing to leave the hatching to some one else.*

"I have not the patience to sit on a nest for twenty-eight days; and no more have you, Jemima. You would let them go cold; you know you would!".

"I wish to hatch my own eggs; I will hatch them all by myself" quacked Jemima Puddle-duck.

TM: *En cambio, a su cuñada, la oca Rebeca, no le importaba que fuera otra la que los empollara:*

¡Pero hija!-le decía a Carlota- ¡si eso de empollar los huevos es una pesadez! ¡Veintiocho días sentada sobre los huevos sin moverte del nido! ¡Yo no tengo paciencia ni tú tampoco! ¡Tú dejarías que se enfriaran! ¡Lo sé muy bien!

-¡Quiero empollar mis huevos! ¡Quiero empollar mis huevos!- graznaba tozuda la oca Carlota.

Para adaptar el fragmento a las normas del comportamiento verbal en ciertas situaciones, que repercuten en las convenciones textuales de la cultura meta, el traductor emplea diferentes técnicas: **sustituciones** (*Mrs. Rebecca Puddle-duck/la oca Rebeca*) que a veces llegan a ser antónimas (*was perfectly willing to/ no le importaba que*); **ampliación** del TM a costa de expresiones coloquiales incluyendo las fórmulas de tratamiento (*¡Pero hija! [...]es una pesadez![...]sin moverte del nido!*), o elevando, a veces, el nivel de explicitud del TM (*En cambio; graznaba tozuda...*); modificando la sucesión de algunos elementos del texto (*I have not the patience to sit on a nest for twenty eight days/ veintiocho días sentada sobre los huevos*, etc., o sea, cambiando significativamente la estructura semántica (lingüística) del TM respecto al TO, sin cambiar su sentido.

Si en el TO aparece el signo de exclamación sólo una vez, en el TM, prácticamente todas las oraciones son exclamativas, lo cual no contradice el programa conceptual del

TO, sino al contrario, marca de manera muy expresiva el choque de opiniones de Jemima y Rebeca, lo que corresponde a las convenciones textuales de los cuentos españoles, mucho más emotivos y expresivos. También contribuye a la mayor emotividad el empleo de los sujetos pronominales con función enfática y adversativa (*¡Yo no tengo paciencia ni tú tampoco! ¡Tú dejarías que se enfriaran!*).

Las adaptaciones que se aprecian en (4) serían un éxito, si no fueran por dos casos que no consideramos justificados. La oca Rebeca que es muy egoísta, acusa implícitamente a Carlota de no ser sincera y exagerar el problema:

1: (*You would let them cold*). *You know you would!*

Pero Carlota rechaza la acusación e insiste en su deseo de empollar los huevos y en que está decidida a hacerlo.

2: *I wish to hatch my own eggs; I will hatch them all by myself!*

En el TM desaparecen, en parte, tanto la acusación de Rebeca, como la decisión de Carlota:

1: *¡Tú dejarías que se enfriaran! ¡Lo sé muy bien!*. 2: *¡Quiero empollar mis huevos! ¡Quiero empollar mis huevos!- graznaba tozuda.*

Al hacer estas sustituciones y omisiones, repitiendo la misma frase, el traductor infringe la intención del autor; aunque sabemos que la repetición es un recurso muy empleado en los cuentos infantiles, no compensa la pérdida del *myself* (*yo misma/yo sola/solita, etc.*), de todas formas queda compensado de alguna manera con el adjetivo: *tozuda*.

Aun no considerándolas admisibles ni justificadas, es difícil decidir si son errores de interpretación o adaptaciones premeditadas para hacer el TM menos implícito.

5.3.3. Bloque principal.

Conforme a las convenciones textuales de la cultura meta, el marcador de inicio del bloque principal es siempre temporal. En este sentido la adaptación mediante la alteración del orden de palabras está justificada:

5) TO: *She set off on a fine spring afternoon along the cart- road that leads over the hill.*

TM: *Una buena tarde de primavera salió de la granja por el camino que conduce a la colina.*

Aunque el inicio del bloque principal quedó bien marcado en consonancia con las convenciones textuales españolas, en el TM se perdió un marcador emotivo-evaluativo importante: *a fine (spring afternoon)*, puesto que *una buena (tarde de primavera)*, no contiene ninguna connotación emotiva (un buen día, una buena tarde), mientras que el valor emotivo de este marcador en el TO sí que es importante para su programa conceptual del TO, pues marca la atmósfera de optimismo, ánimo, etc. Sería oportuno marcar esta atmósfera explícitamente (*Una bonita tarde...*).

En cuanto a la vestimenta de la oca Carlota, la adaptación hecha en el TM la dividiremos en dos partes, según las dos prendas que lleva:

6) TO: *She was wearing a shawl and a poke bonnet.*

TM: *Iba envuelta en su mantón y llevaba una preciosa capota en la cabeza.*

En el caso de la primera: *shawl*, la adaptación no es necesaria, aunque podría considerarse **admisible**, ya que *chal* es bastante usual en España, de todas formas el TM tampoco logra el "diálogo" con la ilustración, ya que la prenda no es tan grande como sugiere un *mantón*. En ambos casos recurre a la técnica de **sustitución**. La segunda adaptación es necesaria, porque se trata de un sombrero que se llevaba en los siglos XVIII y XIX. La opción de *capota*, palabra poco empleada, podría sustituirse por *cofia*, que tiene también una ala pequeña y cintas que se atan bajo el mentón. Nos detenemos en esta adaptación porque la manera de vestir de los personajes adquieren un valor añadido emotivo-evaluativo en este cuento, dándoles ciertas características. Las prendas de Carlota son sencillas con un toque anticuado y provinciano, lo que corresponde a su carácter y mentalidad, ingenua, maternal, características que provocan cierta simpatía desde la focalización del autor. El traductor explicita con bastante acierto este valor implícito en el TO, introduciendo en el TM el adjetivo: *preciosa*.

Aunque en los cuentos españoles de animales, los personajes no van normalmente vestidos, eso no implica que lo mismo debería ocurrir a los personajes de los cuentos traducidos, puesto que significaría quitarles las características de otra cultura, estrechando los horizontes de los niños-lectores, lo que va en contra de la visión internacionalista e intercultural de la traducción.

El motivo de la siguiente adaptación, pueden ser las normas del comportamiento verbal, en el sentido más amplio de este concepto que va más allá de las convenciones de un tipo de texto dado. En este caso es una adaptación mediante omisión:

7) TO: *When he reached the top of the hill, she saw a wood in the distance. She thought that it looked a safe quiet spot.*

TM: *Cuando llegó a lo alto de la colina, vio un bosque a lo lejos. Parecía un lugar tranquilo y seguro.*

Dos párrafos del TO fueron sustituidos por uno del TM, y se omitió la primera parte de la segunda oración. Este caso podría ser enfocado como "simples manipulaciones" propias de cualquier traducción; sin embargo, en la traducción comprendida como actividad comunicativa, no puede haber manipulaciones que no estén motivadas por razones pragmáticas y/o cognitivo-culturales. Las normas de comportamiento verbal, al igual que las convenciones textuales, forman parte del concepto amplio del polisistema cultural. La última adaptación está motivada precisamente por las normas del comportamiento verbal. Si la segunda oración quedara como está el TO: (Pensó que parecía un lugar tranquilo y seguro), el TM sería menos "natural"; empleamos este término como eufemismo tras el que se ocultan las *normas de comportamiento verbal*.

Este mismo motivo se aprecia en:

8) TO: *She ran downhill a few yards flapping her shawl, and then she jumped off into the air. She flew beautifully when she had got a good start.*

TM: *Tomó carrerilla corriendo cuesta abajo, agitó las alas y el mantón, y se lanzó al espacio.*

Cuando cogía carrerilla, la oca Carlota remontaba muy bien el vuelo.

Lo que queremos decir con estos ejemplos, que abundan en todos los textos, es que cuando tratamos de justificar el empleo de alguna técnica en traducción, aludiendo a que resulta o suena "más natural", hablamos en realidad de adaptaciones estilísticas (de lo que se diría lo mismo en español en una situación igual o semejante), motivadas por las normas de comportamiento verbal o por las convenciones textuales de la cultura meta que, en definitiva, forman parte de su polisistema.

Todo esto no quiere decir que todas las adaptaciones del TM, independientemente de su motivo, puedan realizarse sólo a partir de las normas de comportamiento verbal y las convenciones textuales, sin tener en cuenta el programa conceptual del autor del TO. Los ejemplos (7) y (8) pueden considerarse como justificadas y aceptables, porque no sólo respetan las normas de comportamiento verbal, sino que no infringen la intención del autor.

Las adaptaciones que apreciamos en el siguiente ejemplo, tienen diferentes motivos y en todos los casos, excepto en uno, se pueden considerar justificadas:

9) TO: *Jemima alighted rather heavily, and began to waddle about in search of a convenient dry nesting-place.*

TM: Carlota se dejó caer en aquel lugar y una vez hubo tomado tierra, comenzó a caminar por los alrededores, buscando un lugar seco y seguro para anidar.

La **ampliación**: *se dejó caer en aquel lugar y una vez hubo tomado tierra*, puede calificarse de **admisible**, puesto que no cambia el programa conceptual del TO, y el TM resulta aceptable en la cultura meta, más aún, resalta lo difícil que es volar para una oca. Se podría dejar en el TM algo como: *tomó tierra/aterrizó con cierta dificultad*, pero como el traductor optó por: *se dejó caer* (menos explícita pero que implica cierta dificultad), quizá pensó que sería más natural añadirle un marcador espacial: *en aquel lugar*. En lo

que se refiere al marcador temporal que queda implícito en el TO por ser redundante y que aparece en el TM, se explica por la diferencia semántica entre *to alight* y *dejarse caer* (bajar, sin tomar precisamente tierra), así que la opción del traductor le condujo a la necesidad de la subsiguiente adaptación, que es por ello admisible. La adaptación *began to waddle/comenzó a caminar*, no se puede calificar del todo justificada, puesto que el verbo inglés contiene en su semántica "caminar como los patos", mientras que el español no tiene ese sema; el verbo exacto de cómo caminan los patos es "anadear", pero como resulta muy técnico para los cuentos, se podría proponer una pequeña ampliación: "caminar a pasitos". La neutralización de un sema puede ser posible siempre y cuando no tenga un valor comunicativo relevante en una situación concreta. En ésta lo tiene porque se convierte en socio contextual del personaje, "llenando" su imagen y despertando cierta simpatía (valor emotivo-evaluativo), ya que de todos es conocido la dificultad de los patos para caminar, o lo torpes que resultan.

El haber sustituido: *a convenient dry nesting place*, por: *un lugar seco y seguro para anidar*, mediante el empleo de la concretización, nos parece también admisible y hasta justificado con vistas al desarrollo posterior del argumento, ya que el lugar resultó precisamente ser inseguro.

En el caso siguiente, falta una adaptación ya que el TM resulta inaceptable desde el programa conceptual del autor:

10) TO: *She rather fancied a tree stump amongst some tall fox-gloves.*

TM: *Se fijó en la cepa de un árbol que aparecía rodeada de dedaleras.*

El nombre de la planta (*fox-gloves*), referencia cultural que aparece en el TO es la primera pista que aparece en el texto para ayudar al niño-lector a enterarse quién es el agresor, el *gentleman* camuflado que aparece en el siguiente párrafo. Ya hemos comentado que el nombre del agresor no se menciona nunca en el cuento y que sólo se entiende a través de ciertos marcadores indirectos e implícitos, cada uno con sus valores añadidos en

el texto. En este caso, el nombre de la planta en el TM resulta de lo más neutro, no es marcador ni indirecto, así que se necesita una explicación.

El carácter de las explicaciones depende mucho del tipo de texto; si es científico, sería conveniente una nota a pie de página, pero en los textos literarios y, en particular, en los cuentos infantiles, no son recomendables. Por tanto en el caso analizado, la explicación debe hacerse por medio de la **ampliación** o la **sustitución**:

TM (posible):...*aparecía rodeada de plantas que en unos sitios llaman guantes de zorro y nosotros llamamos dedaleras.*

Aun sabiendo que se puede hacer más corto el texto, no se debería prescindir del sentido didáctico, ni por supuesto de la "pista" que se emplea a propósito, intencionadamente por el autor.

En el siguiente ejemplo encontramos una adaptación, mediante la **ampliación**, que sería admisible si no fuera porque en el TM se pierde todo el valor de peligro:

11) TO: *But -seated upon the stump, she was startled to find an elegantly dressed gentleman reading a newspaper.*

TM: *Ya se dirigía hacia aquel lugar cuando advirtió que, sentado sobre la cepa de un árbol, había un elegante caballero leyendo el periódico.*

La sensación de peligro se aprecia mucho mejor en el TO, por el empleo de los marcadores indirectos: *startled* (que en esta situación comunicativa tiene el sema de 'susto provocado por algo inesperado'), así como mediante el orden invertido de palabras con una pausa después de *but-*. Aunque en el TM también se aprecia en cierta medida el orden invertido de palabras, no se logra transmitir ese ambiente de susto. Como comprobamos en el análisis de los cuentos españoles, esa sensación se logra con el uso de giros adverbiales como: de repente, de pronto/se dió cuenta, etc. Por tanto, consideramos esta adaptación **inadmisible** ya que no consigue el efecto buscado por el autor, que hubiese conseguido con poner, por ejemplo: *se sobresaltó*, o empezar con: *Pero...*, recurso que apreciamos en las convenciones de los cuentos españoles.

Como comentamos al principio, este cuento se caracteriza por la presencia de muchos marcadores indirectos e implícitos del agresor:

12) TO: *He had black prick ears and sandy coloured whiskers.*

TM: *Tenía las orejas negras y puntiagudas y unos hermosos bigotes color crema.*

En este ejemplo, nos llaman la atención dos elementos: el color del bigote y la **ampliación** que efectúa con el adjetivo: *hermoso*, de semántica positiva. Sabemos que el color de los zorros cambia según la zona geográfica; en los países nórdicos puede ser gris plateado, pero en los países sureños suele ser rojizo, por ello, optaríamos por "bigote rojizo" en vez del color crema, algo anodino. Además, en la versión española, el empleo del adjetivo *hermoso*, adaptación por del TM por ampliación, no nos parece acertado respecto al agresor, por muy camuflado que estuviera, ni siquiera desde la focalización de Carlota que vio en él un *elegantly dressed gentleman*. Los bigotes del zorro, en todo caso, son largos y tiesos, pero no hermosos; por tanto, en caso de optar por algún adjetivo pondríamos "tiesos", que no es positivo, ya que en el análisis de las convenciones textuales vimos que los marcadores de los agresores nunca son de semántica positiva, sino peyorativa, amenazadora.

La adaptación mediante la **ampliación** que se aprecia en (13), no la consideramos justificada, sino **inadmisible**:

13) TO: *"Quack?" said Jemima Pududdle-duck, with her head and he bonnet on one side -"Quack?"*

TM: *¿Cuac? -preguntó la oca Carlota, ladeando ligeramente la cabeza con la capota. Preguntó de nuevo -¿Cuac?*

A pesar de los signos de interrogación en el TO, Jemima no pregunta nada. En esta situación comunicativa y a partir de la focalización de Jemima, *quack*, funciona como sinónimo onomatopéyico de "excuse me", que en la cultura española correspondería con "oiga", que: "se emplea generalmente repetido ...como expresión enfática que puede expresar sorpresa, alarma..." y también para "llamar la atención" (Moliner:554).

Capítulo V

La protagonista está sorprendida, hasta alarmada y al mismo tiempo quiere llamar la atención del caballero que finge estar leyendo el periódico. El verbo *preguntar*, no encaja en esta situación, al igual que su repetición. La adaptación debería realizarse **sustituyendo** el signo de interrogación por los de exclamación, siguiendo las normas del comportamiento verbal en la cultura meta:

TM (posible): ¡Cuac! -dijo la oca Carlota, ladeando ligeramente la cabeza con su sombrero ¡Cuac/Oiga!

Aparte de lo dicho anteriormente, la repetición del verbo *preguntar*, en el TM rompe el ritmo narrativo en el cuento.

En cambio, las adaptaciones que apreciamos en el ejemplo siguiente, están bien justificadas, a excepción de una:

14) TO: "*Madam, have you lost your way?*" said he. *He had a long bushy tale which he was sitting upon, as the stump was somewhat damp.*

TM: "*Señora*" -le dijo muy cortésmente- "*¿ha perdido usted el camino por casualidad?*" *Tenía una larga y lustrosa cola sobre la que se sentó ya que la copa del árbol estaba húmeda.*

El tratamiento *Madam*, en la cultura de origen tiene más implicaciones de cortesía que *Señora* en la cultura meta, razón por la cual la primera oración del TM resulta ampliada a costa de otras expresiones de cortesía: *muy cortésmente*. El cambio de una característica de la cola del zorro: *bushy*, que es el marcador metonímico del mismo, por otra: *lustrosa*, es admisible porque ambas características le son propias, pues es *peluda* y *lustrosa*, aunque la ilustración que acompaña al episodio más bien permite apreciar la primera.

Pero, la adaptación que nos parece **inadmisible** es la expresión: *¿ha perdido usted el camino?*, puesto que es una clara y típica interferencia de la expresión inglesa, que va contra las normas del comportamiento verbal de la cultura meta.

Otro caso, bastante interesante de adaptación, lo vemos en:

15) TO: *"Ah! is that so? indeed!" said the gentleman with sandy whiskers, looking curiously at Jemima. He folded up the newspaper, and put it in his coat-tail pocket.*

TM: *-¿De veras?- dijo el caballero de los grandes bigotes color crema, mirando fijamente a Carlota. Dobló el periódico que estaba leyendo y se lo guardó en el bolsillo trasero del pantalón.*

El mismo hecho de que en el TO se usen tres fórmulas prácticamente sinonímicas en esta situación, implica diferentes motivos emotivo-evaluativos: la "satisfacción" del zorro al caer en la cuenta de lo provechosa que es para él la situación, el intento de ocultarla con astucia, elaborando mientras tanto su estrategia. En el TM, el marcador explícito de estas emociones es mucho más lacónico y menos expresivo: *¿de veras?*, sin embargo, se recompensa por las implicaturas del adverbio: *fijamente*, que adquiere en el texto el valor añadido mucho más importante y expresivo que tiene en el TO el adverbio *curiously*. Así que se puede considerar esta adaptación como admisible (a excepción de lo que se refiere a los bigotes, caso ya comentado).

La adaptación mediante **sustitución** que se aprecia en la segunda parte de (15), no sólo es admisible, sino incluso necesaria, puesto que corrige cierto lapsus del TO. A juzgar por el texto original, *the gentleman* mete el periódico en el bolsillo interior del faldón de su frac, lo que resulta poco verosímil, ya que este bolsillo es muy pequeño, como para que quepa en él un periódico. La ilustración que acompaña este episodio permite una doble interpretación. El personaje levanta un faldón del frac, pero no se sabe si pone el periódico en el bolsillo trasero del pantalón, o en el faldón del frac, o sujeto en el pantalón. El traductor realiza la adaptación del TM a partir del sentido común optando por el bolsillo trasero del pantalón. En la situación dada que de por sí no es relevante, el TM resulta mucho más "natural" y verosímil para los niños y se mantiene el "diálogo" imprescindible con el dibujo, lo que hace posible y hasta necesaria la adaptación del TO.

Como ya hemos señalado en otras ocasiones, cuando aparecen expresiones coloquiales, como en (16), la adaptación es inevitable y por lo tanto necesaria:

16) TO: *Jemima complained of the superfluous hen. "Indeed! How interesting! I wish I could meet with that fowl. I would teach it to mind its own business!"*

TM: *Carlota se quejó de la gallina que empollaba sus huevos. ¿Es cierto eso? ¡Me gustaría tener unas palabras con esa dama! ¡Le enseñaría a no meter las narices donde no la llaman!*

La adaptación, mediante la **sustitución** de las frases coloquiales, es necesaria y la mayoría de las veces acertada. El TM resulta incluso más expresivo que el TO, porque se sustituyen elementos neutros por otros connotativamente marcados: *meet with that fowl/ tener unas palabras con esa dama!*. Aunque también pueden ser posibles otras opciones, desde nuestro punto de vista más acertadas, la del traductor corresponde a las características de las convenciones de los cuentos españoles.

Menos acertadas, dentro de lo admisible, nos parecen estos dos casos: a) *superfluous hen/de la gallina que empollaba sus huevos*. La característica negativa de la gallina desde la focalización de Carlota tiene importancia para la intención del autor, puesto que permite resaltar el carácter maternal de ésta. La adaptación mediante la **ampliación explicativa** (*gallina que empollaba sus huevos*), siendo de por sí oportuna, no recompensa la pérdida:

TM (posible): *Carlota se quejó de la gallina entrometida que empollaba sus huevos*. Esta opción garantiza, además, la coherencia con el postexto: *meter las narices donde no la llaman*.

b) *Indeed! How interesting!! ¿Es cierto eso?*

La adaptación de estos elementos coloquiales mediante **sustitución** y **omisión** nos parece algo pobre. Sin cambiar las técnicas empleadas se podría elegir otra opción más adecuada para esta situación (expresión de asombro, indignación):

TM (posible): *¡No me diga! ¡Qué barbaridad!*

Otro problema que suele subestimarse en la evaluación de las adaptaciones dentro de la traducción es la división del texto en párrafos, ya que nunca es arbitraria: "Deben principalmente usarse tales divisiones cuando se va a pasar a diversos asuntos, o bien, a considerar el mismo desde otro aspecto." (Martínez Amador: 1072).

Esto no significa que la división de párrafos deba obligatoriamente coincidir en el TO y en el TM; sin embargo, el inicio de otro "subtema" requiere un punto y aparte. El (16) se refiere a la reacción del zorro a las quejas de Carlota, mientras que (17) ya trata otro subtema, que es su "ofrecimiento", o sea, el engaño. Por consiguiente no se pueden unir estos dos párrafos, como lo hace el traductor.

17) TO: *"But as to a nest- there is no difficulty: I have a sackful of feathers in my woodshed. No, my dear madam, you will be in nobody's way. You may sit there as long as you like", said the bushy longtailed gentleman.*

TM: *Pero en cuanto al nido... ¡eso tiene fácil arreglo! En mi cabaña tengo un saco lleno de plumas... No, mi querida señora, no va usted a estorbar en absoluto. ¡Faltaría más! Puede usted quedarse ahí el tiempo que quiera- dijo el caballero de la cola larga y lustrosa.*

Todas las adaptaciones realizadas en (17) son aceptables, (excepto la *cola lustrosa*), y hasta incluso necesarias puesto que están motivadas por la no coincidencia de las normas del comportamiento verbal en las dos culturas, que se deja ver especialmente en el estilo coloquial. Las técnicas empleadas son: **sustitución** (*¡Eso tiene fácil arreglo!*) y **ampliación** (*¡Faltaría más!*). La sustitución *bushy tail/cola lustrosa*, puede considerarse admisible, aunque encontramos su semántica más positiva de lo que deberían ser los marcadores del agresor, estando aun éste camuflado.

En el siguiente ejemplo, aparecen de nuevo marcadores indirectos e implícitos de peligro que actúan en el texto como socios contextuales de las denominaciones del agresor:

18) TO: *He led the way to a very retired, dismal-looking house amongst the fox-gloves. It was built of faggots and turf...*

TM: *La llevó a una cabaña muy retirada que había en el prado de dedaleras. Tenía un aspecto algo destartado. Estaba hecha de cañas y barro...*

Ya hemos dicho anteriormente, al comentar "dedaleras", que los marcadores implícitos de peligro se convierten en una especie de clave, de pistas, que ayudan al lector a descifrar el "enigma". En este sentido no encontramos acertada la opción de *dismal-looking house/aspecto algo destartado*. Mientras que en el TO el aspecto es *sombrio, deprimente, lúgubre* (marcador implícito de peligro), en el TM desaparece esta connotación y aparece una casa más bien desordenada, lo que contradice la intención del autor. Por tanto, al desaparecer los marcadores implícitos de peligro en el TM, la adaptación nos parece poco acertada. Sin embargo, el problema de la referencia cultural, relacionada con los materiales de construcción de la casa, está bien solucionado: *faggots and turf/cañas y barro*.

Dentro de la estrategia de engaño, el agresor a veces se traiciona:

19) TO: *"This is my summer residence; you would not find my earth __ my winter house so convenient", said the hospitable gentleman.*

TM: *¡Está usted en su casa!-dijo el caballero-Esta es mi casa de verano, más cómoda que mi madrigue...digo, que mi casa de invierno.*

Las adaptaciones mediante las sustituciones y la redistribución de los semas están justificadas y son necesarias. Siguiendo las normas del comportamiento verbal en la cultura meta, el traductor expresa la hospitalidad del anfitrión, usando un cliché (*Está usted en su casa*), lo que hace redundante el adjetivo *hospitable*. Es muy interesante la sustitución y la ampliación que realiza el traductor cuando el agresor se equivoca; es muy acertada porque corresponde a las normas de comportamiento verbal en la cultura meta: *digo, esto...*, se emplea en caso de equivocación o confusión.

La importancia de los marcadores implícitos de peligro que siempre resultan connotados emotivo y evaluativamente, y la necesidad de preservarlos en el TM, se aprecia en este ejemplo:

20) TO: *There was a tumble-down shed at the back of the house, made of old soap-boxes.*

TM: *Al lado de la cabaña había un cobertizo hecho con cajas de madera.*

En el TM se pierde la característica del cobertizo, que junto con otros marcadores de peligro, da la sensación de un lugar destartado, ruinoso, lúgubre, circunstancia que no encaja con la elegancia del anfitrión y que debería alertar a Carlota si no fuera tan ingenua. Es otra "pista" para el lector y por lo tanto debería preservarse en el TM. En cambio, el que el cobertizo esté al lado o detrás de la cabaña y que esté hecho con cajas de jabón, no es relevante para el programa conceptual del TO y por lo tanto su omisión está justificada:

TM (posible): *Detrás de la cabaña había un cobertizo destartado, medio en ruinas hecho de cajas de madera.*

El fragmento siguiente contiene una adaptación **admisible**, mediante la explicitación de la información implícita en el TO:

21) TO: *The shed was almost quite full of feathers- it was almost soffocating; but it was comfortable and very soft.*

TM: *El cobertizo estaba tan lleno de plumas que apenas se podía respirar. Pero Carlota se encontraba muy a gusto en aquel lecho suave y caliente.*

La relación implícita de causa-efecto resulta más transparente en el TM que en el TO. El traductor recurre a la técnica de traducción **antonímica**, o sea, el empleo en el TM del efecto, en vez de la causa, en forma de negación (*it was almost soffocating / apenas se podía respirar*). En la segunda oración se produce el cambio de focalización, en el TO era la del autor, mientras que en el TM es la de Carlota, lo cual es admisible y lógico pues es ella misma la que evalúa el lugar desde sus necesidades, para empollar los huevos,

necesita un lecho así, lo que se refleja en el TM: *se encontraba muy a gusto en aquel lecho suave y caliente*, en el caso de sinonimia textual. Este fragmento demuestra pues, que la adaptación dentro de la traducción, puede admitir no sólo cambios de estructura semántica sino de focalización, siempre y cuando no altere ni contradiga el programa conceptual del TO, incluyendo el subprograma emotivo-evaluativo, ni infrinja las convenciones textuales, ni lleve a la pérdida de marcadores implícitos (*full of feathers/lleño de plumas*), ni vaya en contra de las normas del comportamiento verbal de la cultura meta.

Todas las adaptaciones efectuadas en los ejemplos siguientes (22), (23) y (24), mediante el cambio del tipo comunicativo de la oración, sustituciones o ampliaciones, son admisibles. Hacen el TM más expresivo, lo que corresponde a las convenciones textuales del cuento español; están motivadas por las normas del comportamiento verbal de la cultura meta por el deseo de hacer el TM más natural, más explícito que el TO, aunque mediante el cambio de entonación y ritmo, siempre que aparezcan las implicaturas relevantes:

22) TO: *...the sandy whiskered gentleman was sitting on a log reading the newspaper-at least he had it spread out but he was looking over the top of it.*

TM: *...vio al caballero de los bigotes color crema sentado en un tronco leyendo el periódico...¡bueno, haciendo ver que leía mientras la miraba de reojo!*

23) TO: *He said he loved eggs and ducklings; he should be proud to see a fine nestful in his wood-shed.*

TM: *Le dijo también que le gustaban mucho los huevos...¡y más aún los patitos que nacían de ellos! Acabó diciendo que era para él un honor criar a tan distinguida prole en su humilde cabaña.*

24) TO: *Madam, I beg you not to trouble yourself with a bag: I will provide oats, but before you commence your tedious sitting, I intend to give you a treat. Let us have a dinner-party all to ourselves!*

TM: ¡Por favor, señora! ¡Está usted en mi casa! Yo mismo le traeré un saco de avena para que no le falte comida...Pero antes de comenzar la larga empolladura, quisiera obsequiarla con un regalo especial...¡Le propongo que cenemos juntos esta noche!

El análisis de las convenciones textuales de los cuentos de ambas culturas demostró que los españoles son más expresivos que los ingleses, y que la exclamación, al igual que el cambio de ritmo narrativo, son recursos expresivos bastante empleados para expresar diferentes valores emotivo-evaluativos.

El cuento inglés analizado se caracteriza por el alto nivel de implícitud. Al tener el zorro, culturalmente, la imagen más agresiva para los niños ingleses que para los españoles, dificulta en cierto grado, para éstos la comprensión de las implicaturas textuales. En esta situación, la aparición en el TM de los signos de exclamación y hasta de puntos suspensivos, que no se aprecian en el TO, tiene el propósito de llamar la atención del lector a ciertas circunstancias, ciertos valores implícitos relevantes para el sentido y, especialmente, para el programa emotivo-evaluativo del texto.

Así en (22), los puntos suspensivos y la exclamación alertan al lector, avisándole que es una trampa. También contribuye a eso la adaptación justificada, que da al TM un toque coloquial que no existe en el TO, haciéndolo más explícito.

En (23), los puntos suspensivos y la exclamación cumplen idéntica función comunicativa. La adaptación mediante la **ampliación y cambio de registro** (neutro en el TO y muy marcado emotivo y evaluativamente en el TM) explicita en mayor grado las intenciones del agresor y, además, encaja perfectamente en la situación comunicativa y las normas del comportamiento verbal de un pícaro que se hace pasar por un "caballero". El TM, resulta mucho más expresivo, lo que corresponde a las convenciones textuales y en ningún momento infringe el programa conceptual del autor. El que el TM sea más explícito está justificado por las convenciones culturales y la falta de ciertos conocimientos presupositivo-culturales. Si fuera el lobo, no se necesitaría un nivel más alto de explicitud, pero no sucede así con el zorro.

Las adaptaciones de (24) están en la misma línea. El TM resulta más expresivo a costa de su **ampliación** por elementos coloquiales y las exclamaciones al principio del fragmento. El TO parece mucho más formal que el TM, lo que se debe a la no coincidencia de las normas de comportamiento verbal de las dos culturas. De ahí que las adaptaciones de (24) sean **necesarias**. Otra cosa es que pueda haber otras versiones de las adaptaciones hechas. Sin embargo, las opciones del traductor nos parecen acertadas. En (24) observamos una vez más el cambio de tipo comunicativo de la última oración. Igual que en (22) y (23), los puntos suspensivos y la exclamación son marcadores de peligro, pero también de la hipocresía del agresor. Esta última característica se resalta por las **sustituciones y ampliaciones**:

I intend to give you a treat/quisiera obsequiarla con un regalo especial...

Si en los fragmentos anteriores las adaptaciones estaban motivadas, principalmente por las no coincidencias de las normas del comportamiento verbal, en (25), aparecen además referencias culturales relacionadas con recetas culinarias:

25) TO: "May I ask you to bring up some herbs from the farm-garden to make a savoury omelette? Sage and thyme, and mint and two onions, and some parsley. I will provide lard for the stuff_lard for the omelette", said the hospitable gentleman with sandy whiskers.

Jemima Puddle-duck was a simpleton: not even the mention of sage and onions made her suspicious.

TM: *¿Qué le parece una apetitosa tortilla? ¿Le importaría traer unas hierbas de la granja para sazonarla? Salvia y tomillo, una pizca de menta, un par de cebollas y una ramita de perejil ... Yo mismo me encargo de traer la manteca para el relleno... digo, para la tortilla- se corrigió el caballero de los bigotes color crema.*

La oca Carlota era el ser más inocente del mundo, ni siquiera cuando el caballero le pidió salvia y cebollas cayó en la cuenta de que había algo raro en aquel asunto.

Capítulo V

El (25) contiene diferentes adaptaciones, muchas son necesarias, otras admisibles, pero también hay casos de opciones inadmisibles desde la aceptabilidad del TM en la cultura meta.

Las ampliaciones del TM son necesarias, puesto que introducen elementos coloquiales tan característicos de las convenciones textuales españolas, sin infringir el programa conceptual del TO. Están también motivadas por las normas del comportamiento verbal en la cultura española. Por eso, aparecen dos oraciones en el TM, en vez de una (la primera) del TO. La omisión de *farm-garden/granja*, también está justificada, es un caso de redundancia incluso en el TO. La ampliación del TM: hierbas para *sazonarla*, es la explicitud de los semas contenidos en *savoury*, y además, le atribuye al TM un ritmo narrativo.

En la enumeración de las hierbas, conocidas en España, se aprecia la aparición oportuna de elementos coloquiales: *una pizca de...*; *un par de...*; *una ramita de...*, lo que corresponde a las convenciones textuales de los cuentos españoles.

La referencia cultural *omelette*, requiere necesariamente la adaptación por: *tortilla*. No pasa lo mismo en el caso *lard*__ *manteca*. Aunque *lard* es manteca de cerdo, la diferencia no es relevante en la situación dada, por lo tanto la opción del TM es admisible.

Otra vez en este cuento encontramos que el agresor "se fue de la lengua" y por poco se traicionó. Pero si en la primera ocasión: *mi madrigue...*, *digo,...mi casa de invierno*, no resultaba difícil para los niños comprender la equivocación, puesto que conocen bien lo que significa *madriguera*, pues en esta ocasión el "relleno del pato" no forma parte precisamente de los conocimientos presupositivos de niños. De ayuda sirven los socios contextuales (se trata de ingredientes de cierto plato que en realidad no es la tortilla). El TM contiene en la segunda ocasión una adaptación necesaria mediante la ampliación: *se corrigió el caballero*. La adaptación: *was a simpleton/era el ser más inocente del mundo*, contribuye a la expresividad del TM y corresponde a las convenciones textuales.

La adaptación que le falta al TM está motivada por la no coincidencia de los conocimientos presupositivos de los lectores de las dos culturas. Los niños ingleses saben que *omelette* nunca se prepara con cebolla, pero la *tortilla*, sí que puede prepararse con cebolla. Por consiguiente, el sentido de la última oración de (25) será diferente para los lectores del TO y los del TM. Para aquellos: *the mention of sage and onions*, es un marcador indirecto e implícito de que el caballero no se propone preparar *an omelette*, sino "otro plato". Para el niño español, la mención de *cebollas* no implicará este sentido ni le será raro, puesto que la tortilla se prepara a menudo con cebolla. Así que se debería sustituir *cebolla* por un ingrediente no utilizado para preparar las tortillas.

TM (posible): *Ni siquiera cuando el caballero le pidió salvia y menta cayó en la cuenta de que había algo raro en este asunto.*

En lo demás, la adaptación mediante la **ampliación** y la **sustitución** empleadas en la última oración de (25) es no sólo aceptable, sino **necesaria**, porque corresponde a la tendencia coloquial de los cuentos españoles, bien mantenida en el TM.

En el siguiente fragmento apreciamos varias adaptaciones:

26) TO: *She went round the farm-garden, nibbling off snippets of all the different sorts of herbs that are used for stuffing roast duck.*

TM: *Fue al jardín de la granja y con el pico empezó a recoger todas las hierbas que se necesitan para el relleno del... ¡pato al horno!*

Así como en (25) se omitió *farm-garden* y consideramos admisible su omisión, aquí no creemos acertado el calco de: *jardín de la granja*, la correcta sería: "huerta/o". Por tanto, al creer que sería confuso para el lector que Carlota busque las hierbas en el jardín, cuando lo normal es que crezcan en las huertas, nuestra opción sería igual que (25) o simplemente: *se fue a la huerta.*

Hay otra adaptación que parece acertada: *nibbling off snippets/con el pico empezó a recoger...* en vez de *arrancar trocitos de...* En realidad, como no contradice el programa

conceptual del TO y encaja en las normas del comportamiento verbal de la cultura meta, la sustitución es admisible.

La tercera adaptación de este fragmento está dentro de las que consideramos muy acertadas y además admisibles, puesto que corresponde a las convenciones textuales de los cuentos españoles. Con las exclamaciones y los puntos suspensivos, que tienen la misma función comunicativa que en (22) y (23), el traductor **explicita** la verdadera intención del *gentleman*, haciendo que de un TO neutro, resulte un TM mucho más marcado emotivo y evaluativamente, característica propia de los cuentos españoles y que encaja en la situación comunicativa. Mientras en el TO no hay marcadores que resalten la información, en el TM hay dos, lo que no infringe el programa conceptual del autor, sino al contrario, ayuda al lector de la cultura meta a comprender mejor lo implícito del texto. La adaptación en este caso "insinúa" la presencia de implicaturas textuales.

27) TO: *And she waddled into the kitchen and got two onions out of a basket.*

TM: *La oca Carlota entró contoneándose en la cocina y cogió un par de cebollas de la cesta de verduras.*

En este fragmento, apreciamos tres adaptaciones. La primera: *waddle/contoneándose*, no nos parece acertada, ya que el TM adquiere implicaciones y connotaciones falsas que no están en el programa conceptual del autor. Un verbo neutro (la forma de caminar de los patos), no debe transformarse en: *hacer movimientos afectados*, que es el verdadero significado de *contonearse*, donde se aprecia incluso cierta intencionalidad. Si en (9), el traductor optó por: *caminar*, en este fragmento también podría realizar la misma adaptación mediante la neutralización, posible y aceptable siempre y cuando no afecte el valor comunicativo del elemento textual.

Al igual que en fragmentos anteriores nos parece muy acertado el uso de expresiones coloquiales del tipo: *un par de*; por tanto la segunda adaptación no sólo es admisible, sino recomendable, a partir de las convenciones textuales de la cultura meta. La última adaptación mediante la ampliación: *a basket/cesta de verduras*, no infringe el

programa conceptual del autor, ni las convenciones textuales, por tanto se puede considerar como **admisible**. Es lo que tradicionalmente se suele llamar "concretización".

En el siguiente fragmento se aprecia de nuevo la no coincidencia de las normas del comportamiento verbal en las dos culturas, resuelta mediante distintos tipos de adaptación; también se aprecian opciones arbitrarias, no motivadas.

28) TO: *The collie-dog Kep met her coming out, "What are you doing with those onions? Where do you go every afternoon by yourself, Jemima Puddle-duck?"*

TM: *Al salir se encontró con Kim, un precioso collie que había en la granja.*

-¿Qué es lo que haces con esas cebollas, si puede saberse? ¿y a dónde vas tú sola todas las tardes?

El primer factor que nos gustaría comentar es la referencia cultural del nombre del perro. Arbitrariamente se ha optado por otro nombre, que tampoco es propio de la cultura meta. La sustitución nos parece injustificada, innecesaria. Al no tener el nombre propio del TO ningún valor semántico especial, se podría mantener el mismo.

Sin embargo parecen acertadas las adaptaciones mediante **ampliación**, que aportan una mayor expresividad y emotividad al TM: *precioso; si puede saberse*, que como expresión coloquial encaja muy bien en la situación comunicativa (Carlota y Kim son amigos) y hace el TM más acorde con las normas del comportamiento verbal de la cultura española, sin infringir, desde luego, el programa conceptual del autor. No sucede lo mismo con la ampliación: *que había en la granja*; estilísticamente no es acertada ni admisible. Es la primera vez que en el cuento aparece el perro que *vivía* en la granja, el verbo existencial encaja en la situación de "presentación" y corresponde a las convenciones de los cuentos de animales. Además, una ampliación así, estaría justificada a partir del postexto, que explica el carácter de las relaciones entre el perro y la protagonista que se han creado a lo largo de su convivencia en la granja: *A Carlota le intimidaba un poco aquel perrazo, así que decidió contarle todo lo que le pasaba.*

Por último, apreciamos en (28) la omisión en el TM del nombre de la protagonista, que adquiere en esa situación concreta el valor recriminatorio y enfático desde la focalización del perro guardián de la granja. Este valor queda aún más claro por el postexto que acabamos de citar (el perro le intimidaba), y al partir de todo el desarrollo lógico de la historia (el perro no falló en su labor de guardián y salvó en el final a Carlota). Así que la omisión del nombre propio en este caso contradice al programa conceptual del autor y por lo tanto la adaptación es **inadmisible**, rompiendo, en cierta medida la coherencia del texto.

Las omisiones siguen siendo la técnica de adaptación más empleada:

29) TO: *The collie listened, with his wise head on one side; he grinned when she described the polite gentleman with sandy whiskers.*

TM: *Cuando le describió al caballero de los bigotes color crema, el collie se sonrió.*

En este fragmento, el TM resulta menos explícito que el TO, pues al omitirse *with his wise head on one side*, el lector no aprecia la sensatez, sabiduría y experiencia del perro cazador y cuidador de los animales de la granja; esta idea del TO, viene apoyada por la semántica del verbo: *grinned* (que tiene varias acepciones: *sonreír burlonamente, con sarcasmo, hacer muecas, mostrando los dientes*). La opción del traductor debería recoger la connotación contenida en la semántica del verbo, puesto que es muy importante para el programa conceptual. En todo caso, la situación impone la presencia del *sarcasmo* o, lo que nos parece aún más adecuado, la presencia de cierta amenaza con la mueca, mostrando los dientes.

El cambio de orden de las palabras en el TM no infringe el programa conceptual y en cambio sigue las normas del comportamiento verbal de la cultura meta, haciéndolo más natural.

En el siguiente fragmento, se vuelve a apreciar la falta de adaptación necesaria, puesto que el TM resulta carente de lo que hemos llamado "pistas" del agresor y lo que constituye las implicaturas textuales:

30) TO: *He went to look for two fox-hound puppies who were out at walk with the butcher.*

TM: *Entonces se marchó al pueblo en busca de dos sabuesos que estaban al cuidado del carnicero.*

Al igual que *fox-gloves* y todos los demás marcadores implícitos del agresor camuflado, en este caso *fox-hounds* debería ayudar al niño-lector a comprender y ver más claro quién es el agresor. Por tanto la opción del traductor no nos parece acertada; aunque *sabueso* es un perro cazador, no es una pista suficiente. Se debería haber optado por *perro raposo o zorrero*, quedando mucho más explícito que son cazadores de zorro, y respetar así el programa conceptual del autor. La adaptación es inadmisibles puesto que desaparece en el TO una implicatura relevante.

La otra adaptación realizada en (30) es también inaceptable, ya que cambia el sentido del texto, su programa conceptual: *puppies who were out at walk with the butcher/que estaban al cuidado del carnicero*. Del TO se podría deducir que los cachorros vivían en la granja y de ahí la amistad con el collie; otra implicación que se deduce es que el collie consideraba que el caso era muy urgente, no podía esperar y por eso fue a buscarlos. Ninguna de estas implicaturas relevantes se aprecian en el TM, por lo que ni siquiera podemos considerar (30) como adaptación aceptable, ya que no está motivada y constituye una tergiversación del programa conceptual, o sea, del sentido.

El (31) contiene una adaptación acertada, mediante la **ampliación**:

31) TO: *Jemima Puddle-duck went up the cart-road for the last time, on a sunny afternoon.*

TM: *Mientras tanto, la oca Carlota subía por última vez el sendero de la colina en una tarde soleada.*

La adaptación consiste en la aparición en el TM de un marcador temporal, al marcar el inicio de esta nueva situación. La **ampliación** es acertada, ya que apoya y ayuda al desarrollo lógico y al dinamismo del TM que, como apreciamos en las convenciones

textuales de los cuentos españoles, está marcado por expresiones temporales. Al mismo tiempo, el marcador temporal contribuye a la coherencia del TO, vinculando (31) con (30). Por tanto la adaptación es necesaria.

En (32) apreciamos varias adaptaciones:

32) TO: *He was sitting on a log; he sniffed the air, and kept glancing uneasily round the wood. When Jemima alighted he quite jumped.*

TM: *El caballero parecía inquieto. Estaba sentado en un tronco, pero no hacía más que ventear el aire y mirar a su alrededor. Cuando Carlota se dejó caer junto a él, el caballero dio un respingo.*

Como apreciamos, en el TM se produce cierta "redistribución del sentido", la primera frase del TM es una **ampliación** que compensa la omisión de *uneasily* (ansioso) en el postexto. No contradice el programa conceptual del TO, al contrario, resalta la tonalidad del fragmento: una situación tensa, el miedo que tiene el agresor de no poder llevar a cabo sus propósitos. Al mismo tiempo, crea un clima de angustia que pone en alerta al lector: ¿por qué debería estar inquieto un caballero tan educado? La adaptación parece acertada y **admisible**. No podemos considerarla necesaria porque, en realidad, este fragmento del TO no contiene ideas que resulten incomprensibles para el niño español, sin embargo, la opción del traductor es hasta fundada.

Las opciones de *ventear* y de *respingo*, no nos parecen tan acertadas; la primera la consideramos muy técnica para un cuento infantil. Mejor sería en esta situación haber optado por *olfatear*, por ejemplo; en lo que se refiere a *respingo*, tiene más la connotación de *susto*, *sorpresa*, cuando en realidad el zorro estaba esperando a Carlota bastante atento; creemos que en esta situación comunicativa se requiere marcar una acción más violenta, se necesita un marcador más explícito de peligro, por ejemplo: *se levantó de golpe/de un salto*, lo que correspondería al programa conceptual y estaría en consonancia con las convenciones textuales y las normas del comportamiento verbal en la cultura meta.

En cambio, en (33) las adaptaciones son acertadas por estar acorde con las convenciones textuales de los cuentos españoles, que se caracterizan por la mayor expresividad y emotividad, como ya hemos señalado en varias ocasiones.

33) TO: "*Come into the house as soon as you have looked at your eggs. Give me the herbs for the omelette. Be sharp!*"

He was rather abrupt.

TM: *¡Ven a casa ahora mismo! Bueno, echa primero un vistazo a los huevos. ¡Y dame en seguida las cebollas y las hierbas para la tortilla! ¡Deprisa!*

A Carlota le chocó el tono cortante de la voz del caballero.

En el TM aparecen tres frases exclamativas mientras en el TO había una sola, lo que permite atribuir al TM mayor grado emotivo-evaluativo y, además, ayuda a marcar el ritmo tan característico de la secuencia de peligro. No es que el TO carezca de marcadores de peligro pero los que aparecen en el TM corresponden mucho más a las convenciones textuales de la cultura meta y, en general, a sus normas de comportamiento verbal en la situación dada; (compárese el nivel emotivo-evaluativo de: *come into the house as soon as...*/¡ven a casa ahora mismo!).

Muy acertadas también nos parecen los elementos coloquiales: *Bueno; echa un vistazo*, tan propios de las convenciones textuales de los cuentos españoles, frente a los expresiones más formales de los cuentos ingleses, aun cuando sean los que llamamos socios contextuales de los personajes malos, agresores, como es este caso. Es interesante la adaptación de la última frase (33) que consiste en el cambio del sujeto lógico producido por el cambio de focalización: *He was rather abrupt/ A Carlota le chocó el tono cortante de la voz del caballero*, donde la focalización cambia del autor a Carlota. En el TM se logra expresar la angustia de la víctima, que resulta más expresiva, más marcada desde la modalidad emotivo-evaluativa. La adaptación se hace en consonancia con las convenciones textuales de los cuentos españoles y, en general, desde las normas del comportamiento verbal en la cultura meta. Por tanto consideramos que las adaptaciones de (33) están bien fundamentadas y son admisibles.

Una vez más deseamos destacar que, al considerar una adaptación como admisible, dejamos espacio para otras opciones posibles, siempre y cuando no contradiga al programa conceptual del TO y sean aceptables en la cultura meta. Al mismo tiempo, considerando las adaptaciones de (33) como fundamentadas queremos subrayar que la opción dada por el traductor no es arbitraria, tiene sus motivos, que ya explicamos.

En el ejemplo (34) apreciamos una serie de elementos que requieren necesariamente adaptación.

34) TO: *A moment afterwards there were most of awful noises -barking, baying, growls and howls, squealing and groans.*

And nothing more was ever seen of that foxy-whiskered gentleman.

TM: *A continuación, oyó un verdadero estruendo de gruñidos, y de ladridos, de chillidos y de aullidos, de bramidos y de rugidos...*

¡Y nunca más se supo del caballero de los bigotes color crema y la mirada algo...zorruna!

La adaptación es necesaria, puesto que hay que asegurar en el TM el efecto del conjunto de aliteraciones relevantes del TO, recurso que sirve de marcador indirecto de la lucha sostenida entre los perros y el agresor, otra implicatura relevante del TO. El traductor ha sabido resolver muy bien esa tarea, sin perder el ritmo y la rima tan características de las convenciones españolas, preservando el valor comunicativo del fragmento y aumentado si cabe con los puntos suspensivos la expresividad del TM. Pero algo más importante en este fragmento es el cambio de focalización, que se permite el traductor y que es muy acertado desde el programa conceptual del TO y su presentación en la cultura española, que tiende a hacer coincidir el sujeto lógico con el gramatical. Si en el TO la focalización es del autor: *there were most of awful noises*, en el TM apreciamos la "participación" directa de la protagonista, la focalización es de la oca Carlota: *oyó un verdadero estruendo*.

Este ejemplo vuelve a reafirmar nuestra idea de que el cambio de focalización no implica necesariamente el cambio del programa conceptual del autor, idea que tiene mucha

importancia tanto en el plano teórico como en el práctico. Más aún, a veces este cambio se hace necesario tanto por razones de no coincidencia de las normas de comportamiento verbal en las dos culturas, como por razones de las convenciones textuales en particular. Generalizando esta deducción, podríamos decir que el cambio de la focalización en el TM respecto al TO, es posible siempre y cuando no contradiga al programa conceptual y contribuya a la aceptabilidad del TM. Precisamente este es el caso que acabamos de analizar. Sin embargo, esta adaptación no puede considerarse necesaria, sino fundamentada y admisible.

En la segunda oración de (34) se aprecia una **ampliación** muy interesante. Se trata de la misma pista que hemos encontrado antes en el TO en calidad de marcador metonímico indirecto del agresor: *foxy whiskered gentleman*. El hecho de que esta denominación aparezca en el final del texto, le da especial relevancia comunicativa. El traductor, consciente de esta relevancia y de la no coincidencia de los conocimientos presupositivos de los lectores en ambas culturas, recurre al empleo del adjetivo derivado de zorro (*zorruna*), combinándolo con la *mirada*, nombre más expresivo que *bigotes*, para ayudar al niño-lector a darse cuenta definitivamente que era un zorro; por tanto la adaptación nos parece **necesaria** (ya que es la última ocasión para aclarar el acertijo) y acertada, puesto que además incluye los puntos suspensivos y los signos de exclamación, quedando más clara la insinuación y la modalidad emotivo-evaluativa, propia de los cuentos españoles en semejantes situaciones comunicativas.

Ya con este párrafo se cierra la secuencia de peligro y de castigo al agresor, que como apreciamos en las convenciones textuales de ambas culturas coincide o se simultanea con la salvación del personaje bueno, terminando el bloque principal y comenzando el final del cuento.

5.3.4. Final del cuento.

Las adaptaciones efectuadas por el traductor en (35) mediante **redistribución** y **ampliación** resultan muy acertadas:

35) TO: *Presently Kep opened the door of the shed, and let out Jemima Puddle-duck. Unfortunately the puppies rushed in and gobbled up all the ggs before he could stop them.*

TM: *Por fin, Kim abrió la puerta del cobertizo para dejar salir a la oca Carlota. Pero, al tiempo que ella salía, entraron los dos sabuesos y...¡se comieron los huevos en un santiamén!*

Como ya hemos visto en otras situaciones, dos párrafos del TO se convierten en uno solo en el TM, haciéndolo más natural, más acorde a las normas del comportamiento verbal de la cultura meta; además, con el marcador temporal *al tiempo que ella salía*, el ritmo de la narración gana, en el TO quedaba algo interrumpido por el punto y aparte, mientras que en el TM resulta apoyado por los puntos suspensivos, la oración exclamativa final, y con un nuevo elemento marcador temporal, de registro coloquial: *en un santiamén*. Las adaptaciones son admisibles y acertadas, ya que sin infringir el programa conceptual del autor, se ajustan a las convenciones textuales y a las normas del comportamiento verbal de la cultura meta.

En (36) se aprecia un nuevo marcador temporal en el TM, un nivel más alto de implicidad respecto al TO, lo que no contradice la intención del autor aclarando mejor la situación comunicativa para los lectores españoles:

36) TO: *He had a bite on his ear and both the puppies were limping.*

TM: *Después de la pelea, Kim tenía un mordisco en la oreja y los dos cachorros cojeaban.*

Quisiéramos aprovechar (36) para volver a enfocar el tema de la ausencia de la información adicional en los cuentos infantiles, a primera vista, la información de este segmento podría parecer poco importante. La lucha ha terminado, el agresor desapareció, la protagonista está a salvo. ¿Qué relevancia comunicativa tiene *el mordisco en la oreja del perro y la cojera de los cachorros*?. En realidad, la relevancia comunicativa del fragmento es bastante grande, ya que estos detalles son marcadores indirectos de que el castigo al agresor fue una tarea difícil, fue la lucha a brazo partido. También son

Capítulo V

marcadores indirectos de peligro, sin hablar de su contribución a la realización del subprograma emotivo-evaluativo.

Como concluimos en el análisis de las convenciones textuales de los cuentos españoles e ingleses, aquéllos resultan muchas veces más explícitos dentro de su contexto cultural, que los cuentos ingleses. Si sumamos a esta característica general, el que este cuento inglés en particular se caracteriza, por el alto nivel de implicaturas, la tarea del traductor es muy difícil, por una parte, debe preservar en el TM el nivel de implicación del TO, puesto que corresponde a la intención de su autor. Por otra parte, debe tomar en consideración la posible no coincidencia de los conocimientos presupositivos de los niños en ambas culturas y, además, la de las convenciones textuales y de las normas del comportamiento verbal en general. De ahí, las adaptaciones efectuadas por el traductor:

37) TO: *Jemima Puddle-duck was escorted home in tears on account of those eggs.*

She laid some more in June, and she was permitted to keep them herself: but only four of them hatched.

Jemima Puddle-duck said that it was because of her nerves; but she had always been a bad sitter.

TM: *Carlota, una vez más, había perdido sus huevos y lloraba desconsolada de vuelta a la granja.*

Volvió a poner en el mes de junio y, en esta ocasión, le dejaron que ella misma los incubara... ¡pero sólo cuatro patitos salieron del cascarón!

Ella decía que era por culpa de los nervios, pero la verdad es que nunca fue lo que se dice una buena incubadora.

Como se puede apreciar, las ampliaciones: *una vez más y en esta ocasión*, son marcadores de la cadena lógica, lo que apoya el dinamismo de la narración. Las otras adaptaciones hacen el texto más expresivo, gracias a la semántica de: *desconsolada*; los puntos suspensivos; los signos de exclamación y por último los elementos coloquiales, tan característicos y acertados en esta situación comunicativa, y tan propias de las

convenciones textuales de los cuentos españoles. Por tanto las adaptaciones nos parecen acertadas y admisibles.

Este cuento, aunque es del subtipo de peligro, presenta una especie de moraleja al final, ya que la protagonista de alguna manera desobedeció y salió de su casa, resuelta en el TM con una adaptación mediante la técnica **antonímica**: *always been a bad sitter/nunca fue lo que se dice una buena incubadora*.

5.4. EL CUENTO DE PERICO EL CONEJO TRAVIESO.⁵

Como ya comentamos en el análisis de las convenciones textuales, este cuento pertenece al subtipo moralizante, no de peligro, por lo que posiblemente las adaptaciones que requiera serán diferentes a la de los cuentos anteriores.

5.4.1. El título.

En principio, la adaptación realizada nos parece **admisible**, aunque nos gustaría hacer unas observaciones.

1) TO: *The Tale of Peter Rabbit*

TM: *El cuento de Perico el conejo travieso*

Al igual que en cuento anterior, diremos que aun cuando el empleo de nombres propios no es habitual en los títulos de los cuentos de animales españoles, la adaptación realizada con la sustitución por este nombre, sí nos parece aceptable por varios motivos: en primer lugar porque utiliza un diminutivo, el nombre familiar de *Perico*, factor muy propio de los cuentos españoles, como ya vimos en sus convenciones textuales; en segundo lugar, porque desde el punto de vista de la corriente internacionalista y del conocimiento de los "otros", de otras culturas, los personajes, conocidos en todo el mundo, no pueden ser desconocidos por los niños españoles. Si bien es verdad que se podrían conservar el

⁵ Beatrix Potter (1989) *Cuentos completos. El cuento de Perico el conejo travieso*. Barcelona: Debate. Traductora: Mónica Rubio.

su versión original, como ya comentamos en el cuento anterior (Yemima, Peter), hay otras razones, que comentaremos en el siguiente apartado, que fuerzan su sustitución en la cultura española.

Además, apreciamos una **ampliación** del título. Aun siendo muy lógico que el traductor hubiera optado por ejemplo por: *El cuento del conejo Perico*, en el que está reflejado el nombre propio acompañado del genérico (características de los cuentos ingleses de animales, y a veces de los españoles), sin embargo, optó por una ampliación, que, aunque no necesaria, nos parece **admisible**, ya que no contradice el programa conceptual del TO, hace el TM más explícito, más expresivo, reflejando la modalidad emotivo-evaluativa desde el comienzo del cuento, todas características que apreciamos en las convenciones textuales de los cuentos de animales españoles. Además, esta misma característica la hemos encontrado en algunos cuentos españoles (Colección de *La Hormiga sabia; Becbrú, el gorrión friolero*, etc.).

5.4.2. Presentación (Introducción).

Este cuento tiene la secuencia de presentación bastante clásica, que se respeta en el TM. Apreciamos dos adaptaciones interesantes:

2) TO: *Once upon a time there were four little Rabbits, and their names were __Flopsy, Mopsy, Cotton-tail and Peter.*

They lived with their mother in a sand-bank, underneath the root of a very big fir-tree.

TM: *Había una vez cuatro conejitos que se llamaban Pelusa, Pítusa, Colita de Algodón y Perico.*

Vivían con su madre bajo las raíces de un abeto muy grande.

La adaptación **necesaria** del comienzo de la presentación del cuento se ha realizado por la sustitución del cliché inglés por el español.

Respecto a los nombres de los personajes, que en un principio podríamos considerar que su adaptación no siempre es necesaria y, que en ciertos cuentos incluso optaríamos por mantener en versión original, en éste está fundada y la encontramos

además acertada. Los dos primeros nombres de las conejitas: *Flopsy* y *Mopsy*, aunque no están connotados desde el punto de vista de su semántica, sí lo están emotivamente, suenan graciosos y se logra cierta rima al ir siempre juntos. Hay que tener en cuenta también el significado del sufijo -y, que se suele añadir a los nombres propios para expresar cariño y familiaridad. Estos elementos conceptuales se han conservado en el TM, ya que *Pelusa* y *Pitusa*, son nombres simpáticos, riman entre sí y tienen cierta connotación de familiaridad y cariño. Respecto a *Cotton-tail*, que tiene la connotación semántica clara, ya que se ha sustituido en el TM por el nombre de la misma semántica, apoyado además por el diminutivo, luego se han seguido no sólo las convenciones textuales sino las normas del comportamiento verbal en la cultura meta, lo que hace el TM tan natural. Precisamente, para no perder esta semántica en la denominación de este último personaje, consideramos **necesaria** la adaptación.

Al mismo tiempo sería incoherente cambiar en el TM sólo uno de los nombres (*Flopsy*, *Mopsy*, *Colita de Algodón* y *Peter*). Por todo esto, la adaptación de los nombres cumplen con las dos condiciones necesarias para una buena traducción: no infringir la intención del TO y lograr la aceptabilidad del TM.

La secuencia de presentación en el TM contiene una omisión: *in a sand bank*, que puede considerarse como **admisible**, puesto que se trata de una información no relevante para el programa conceptual del texto. Es posible que la omisión obedezca al deseo del traductor de preservar en el TM el ritmo narrativo (*Vivían con su madre en un banco de arena, bajo las raíces de un abeto muy grande*).

5.4.3. Bloque principal.

En el primer subbloque que es de advertencia, apreciamos varias adaptaciones:

3) TO: *"Now, my dears," said old Mrs. Rabbit one morning, "You may go into the fields or down the lane, but don't go into Mr. Mc Gregor's garden: your Father had an accident there; he was put in a pie by Mrs. Mc Gregor. Now run along, and don't get into mischief. I am going out."*

TM: *Una mañana su madre les dijo. _Hijitos, podéis ir a jugar al campo o a corretear por la vereda..., pero no vayáis al huerto del tío Gregorio: ya sabéis la desgracia que le ocurrió allí a vuestro padre. ¡La tía Gregoria lo hizo picadillo!*

_¡Hala! Iros a jugar pero no hagáis travesuras. Yo voy a salir.

Como en el análisis de las convenciones textuales de los cuentos españoles, apreciamos que el marcador de inicio del bloque principal era la mayoría de las veces de semántica temporal, la adaptación realizada en el TM, mediante la alteración del orden de palabras, está plenamente justificada, y hasta diríamos necesaria: *Una mañana...*

En segundo lugar apreciamos varias adaptaciones que hacen el TM más expresivo, más emotivo, característica muy propia de los cuentos españoles y lo adaptan a las normas del comportamiento verbal en la cultura meta. Estas adaptaciones se han efectuado mediante ampliaciones, sustituciones y omisiones usando expresiones coloquiales. En el caso de *go into the fields or down the lane /ir a jugar al campo o a corretear por la vereda* apreciamos no sólo la sustitución de expresiones neutras en el TO por las coloquiales en el TM, sino también de una expresión de semántica más general: *go into the fields*, por otra que explicita el valor añadido y concreto que adquiere ese elemento en el texto: *ir a jugar al campo*; en el caso de: *down the lane/corretear por la vereda*, aparte de lo dicho antes, se hace una omisión, ya que en el TO se precisa que la vereda está bajando. La omisión es posible por no tener este elemento relevancia para el programa conceptual del TO.

Muchas sustituciones y ampliaciones: *my dears/hijitos; go into the fields/ir a jugar al campo*, se subordinan a las normas del comportamiento verbal en la cultura meta (recordemos el ejemplo de Ch. Nord en el capítulo II (*How are you getting on, my dear?/¿cómo te encuentras, ahora querida?*), donde no hay adaptación del tratamiento, lo que hace el texto no aceptable.

Las mismas razones explican la omisión y sustitución de: *old Mrs. Rabbit/su madre*. El análisis de las convenciones textuales demostró que los tratamientos humanos no son nada usuales en los cuentos españoles de animales. La adaptación hecha en este caso es

Capítulo V

necesaria, aunque se podría también haber optado por: *la señora Conejo, la mamá conejo...*, para respetar el programa conceptual del autor, las costumbres de otro pueblo, sin romper con las convenciones ni las normas de comportamiento verbal. La omisión de *old*, nos parece fundamentada, pues aunque es un marcador de cariño, familiar, característica que encontramos en todos los cuentos ingleses, no encajaría dentro de las normas del comportamiento verbal de la cultura española. La *mamá conejo*, recogería la connotación emotiva.

Las adaptaciones que no nos parecen ni fundamentadas ni acertadas son los nombres de los dueños de la granja a donde va Perico. Son nombres típicos de la cultura británica. Por una parte, si se considera que ni los apellidos ni los tratamientos son usuales en los cuentos españoles de animales, como comprobamos en las convenciones textuales, la adaptación del apellido por un nombre propio de pila, nos parece fundamentado y, en particular Gregorio es acertado, por lo que nos parece inadmisibles es que se acompañe con "tío, tía" y que los dos, ya que son esposos, tengan el mismo nombre: Gregorio/Gregoria. Aunque en algunos lugares "tío" se puede anteponer al nombre o al apodo de una persona entrada en años, no creemos que esta acepción se encuentre entre los conocimientos presupositivos del niño-lector, sino que posiblemente lo identifique con la relación familiar, convirtiéndose en un marcador positivo, mientras que en el TO la connotación es claramente negativa, y que seguramente le llevaría a la confusión. Por tanto posibles opciones, entre otras, podrían ser: *huerta del Gregorio* (recuérdese: *huerta del Chato*)/ *huerta del señor Gregorio*, donde se aprecian diferentes grados de familiaridad y coloquialismo, siendo la primera más familiar y la segunda más respetuosa. Estas opciones no infringirían el programa conceptual del autor del TO.

Respecto al denominador de la mujer, no aceptamos el apelativo *tía*, por las razones ya mencionadas. El que los esposos aparezcan en el TM con nombres iguales *Gregoria/Gregoria* parece provenir de un error traductológico, ya que se trata de una referencia cultural (en Inglaterra la esposa lleva el apellido de su marido), pero también puede ser la intención del traductor (compárese Juan/Juana). En todo caso, como la opción

del traductor no corresponde a las convenciones textuales de los cuentos españoles, podría ser sustituida por *Gregorio y su esposa*.

La siguiente adaptación la encontramos en la secuencia de desobediencia del protagonista:

4) TO: *But Peter, who was very naughty, ran straight away to Mr. Mc Gregor's garden, and squeezed under the gate!*

TM: *Pero Perico, que era un conejito muy travieso, se fue derecho al huerto del tío Gregorio y, estirándose mucho...;se coló por debajo de la verja!*

La adaptación efectuada en el TM resulta de lo más acertada puesto que, como ya hemos comentado, el uso de los sufijos diminutivos como marcadores de modalidad emotivo-evaluativa era muy frecuente en los cuentos de animales españoles. Así se demuestra que la simpatía está al lado del protagonista, desde la focalización del narrador, aunque con cierto tono de reprimenda al estar desobedeciendo a su madre. Por tanto esta adaptación mediante la ampliación con el diminutivo parece admisible, ya que está en consonancia con las convenciones textuales de los cuentos españoles y no infringe el programa conceptual el autor del TO.

La ampliación *estirándose mucho*, acompañada de puntos suspensivos y la exclamación, también nos parece admisible ya que le da mayor expresividad al texto, destacando los esfuerzos que el conejito no escatima para lograr sus propósitos. Estas características de mayor expresividad fueron destacadas en el análisis de las convenciones textuales de los cuentos españoles.

Las mismas razones justifican la adaptación en (5):

5) TO: *and then he ate some radishes.*

TM: *y por último...;se zampó unos rabanitos!*

Los puntos suspensivos, al igual que la sustitución *then/por último*, y los signos de exclamación, le dan mayor expresividad al TM. La expresión coloquial: *se zampó*, es muy típica y propia de los cuentos españoles y por último el sufijo diminutivo final: *radishes/rabanitos*. Todas estas adaptaciones están fundamentadas, son acertadas y

Capítulo V

admisibles, ya que sin contradecir el programa conceptual del autor, cumplen con las convenciones textuales de los cuentos españoles, con las normas de comportamiento verbal, resultando un TM de gran aceptabilidad, muy expresivo y natural.

En (6) apreciamos dos adaptaciones mediante la **explicitación** y la **ampliación**, que hacen el TM aceptable en la cultura meta:

6) TO: *And then feeling rather sick, he went to look for some parsley.*

TM: *Después le dolía la tripa de tanto comer y se fue a buscar unas ramitas de perejil.*

Al explicitar la información que estaba implícita en el TO: *feeling rather sick/le dolía la tripa*, la traductora no ha infringido el programa conceptual de éste y ha dado un toque coloquial bastante aceptable en el TM, junto con *las ramitas de perejil*, apoyado además con el diminutivo, características todas ellas muy propias de la cultura meta constatadas en el análisis de las convenciones de los cuentos españoles, por tanto consideramos la adaptación admisible.

En (7) apreciamos asimismo bastantes adaptaciones mediante **ampliación** y **sustitución y omisión**:

7) TO: *But round the end of the cucumber frame, whom should he meet but Mr. Mc Gregor!*

Mr. Mc Gregor was on his hands and knees planting out young cabbages, but he jumped up and ran after Peter, waving a rake and calling out, "Stop thief!"

TM: *Pero al dar la vuelta al invernadero...;se dio de narices con el tío Gregorio! El tío Gregorio estaba de rodillas plantando unas coles. Pero en cuanto vio a Perico se lanzó tras él con el rastrillo en alto, gritando: "¡Al ladrón!"*

Todas las adaptaciones tanto por sustitución como por ampliación y omisión favorecen la aceptabilidad del TM.

En el caso de *whom should he meet but...* se aprecia tanto una fuerte connotación emotiva como la intención de resaltar la información, funciones comunicativas que se

Capítulo V

logran en el TM mediante varios procedimientos (puntos suspensivos, una expresión muy coloquial y la exclamación. Todos los recursos enumerados son muy propios de los cuentos españoles a juzgar por los resultados de nuestro análisis. Consideramos esta adaptación como necesaria por no coincidir las normas de comportamiento verbal en las dos culturas, en especial en lo que se refiere a los elementos coloquiales. Ahora bien, evidentemente, no es la única opción posible, pero la que vemos en el TM está argumentada.

También son necesarias, por las mismas razones que la anterior, las sustituciones *was in his hands and knees/estaba de rodillas; waving a rake/con el rastrillo en alto; Stop thief!/¡Al ladrón!*. Prácticamente en todos estos casos se trata de fórmulas hechas, clichés o expresiones que se le acercan y que no coinciden en ambas culturas (normas del comportamiento verbal).

La omisión: *planting out young cabbages/plantando unas coles* también es necesaria. Aunque no se trata de un cliché, sin embargo, la no coincidencia de las normas del comportamiento verbal en las dos culturas hace necesaria la omisión.

Las adaptaciones en (8) dan una mayor expresividad y emotividad al TM:

8) TO: *Peter was dreadfully frightened; he rushed all over the garden, for he had forgotten the way back to the gate.*

TM: *Perico estaba muerto de miedo. Corría por el huerto de acá para allá sin encontrar la verja por donde había entrado.*

En la adaptación *all over/de acá para allá*, el giro adverbial de semántica neutra está sustituido por un giro coloquial, desde el programa conceptual del autor y de las convenciones textuales de los cuentos españoles. El grado de emotividad tal vez es más alto en *muerto de miedo*. La sustitución de tipo metonímico (efecto-cause): *he had forgotten the way.../sin encontrar la verja...* y el empleo de la técnica antonímica: *the way back to the gate/la verja por donde había entrado*, son admisibles y fundamentadas, ya

Capítulo V

que sin contradecir el programa conceptual del TO, permite lograr mayor fuerza expresiva y hasta "llena" más la imagen del pobre conejito completamente perdido y aterrizado.

Dentro de la secuencia de peligro, el ritmo, elemento tan importante de los cuentos, se preserva en el TM y hasta se ve mejorado con las adaptaciones:

9) TO: *After losing them, he ran on four legs and went faster, so that I think that he might have got away altogether if he had not unfortunately run into a gooseberry net, and got caught by the large buttons on his jacket.*

TM: *Al encontrarse sin zapatos, comenzó a correr a cuatro patas tan de prisa, tan de prisa que ya casi se había escapado cuando... ¡los botones de su chaqueta se engancharon en una red que cubría una mata de grosellas!*

En principio, apreciamos una **explicitación** (*them/zapatos*) que conlleva la repetición, acompañada por la sustitución de un marcador temporal, que aparte de marcar la relación temporal, también destaca la circunstancia de efecto, que en la situación dada tiene mayor importancia que la causa puesto que garantiza la coherencia con el postexto; explica el porqué empezó a correr el conejito a cuatro patas, y por consiguiente tan deprisa. Aun no siendo necesaria esta adaptación puede considerarse **admisible**. La repetición del giro adverbial: *tan de prisa*, ayuda a crear el ritmo y apoya al dinamismo de la narración, presente sobre todo en las secuencias de peligro y que vienen marcadas por adverbios. También aporta al ritmo y la aceleración del tiempo fantástico que se produce en la secuencia de peligro, la sustitución de la relación de lógica: *if he had not unfortunately.../cuando... ¡los botones... se engancharon en una red...*, apoyado además por los puntos suspensivos y los signos de exclamación, que dan mayor expresividad al TM, donde la modalidad emotivo-evaluativa típica de los cuentos españoles, queda absolutamente reflejada. Por tanto, las adaptaciones de (9), nos parecen muy acertadas y **admisibles**.

Capítulo V

A veces las adaptaciones mediante la **ampliación** hacen el TM algo más explícito; aunque no siempre son necesarias, las consideramos **admisibles** siempre y cuando no infrinjan el programa conceptual del TO y ayudan a que el TM sea más natural, es decir, corresponda más a las normas de comportamiento verbal:

10) TO: *Peter gave himself up for lost, and shed big tears; but his sobs were overheard by some friendly sparrows, who flew to him in great excitement, and implore him to exert himself.*

TM: *Perico se dio por vencido y comenzó a llorar. Pero unos gorriones muy simpáticos que volaban por allí, al oír los sollozos de Perico, se dirigieron a donde él estaba y le pidieron que hiciera un último esfuerzo.*

En otro momento de la secuencia de peligro, se aprecian varias adaptaciones en un mismo párrafo, que se realizan empleando diferentes técnicas:

11) TO: *And rushed into the toolshed and jumped into a can. It would have been a beautiful thing to hide in, if it had not had so much water in it.*

TM: *Corriendo a más no poder, se metió en la caseta de las herramientas y, de un salto, se escondió en la regadera. Habría sido un escondite perfecto si no fuera porque...estaba llena de agua.*

Se aprecia un grado algo mayor de explicitud del TM, pero a costa de perder cierto ritmo que se deja sentir en la primera oración del TO, efecto de por sí no deseable. De todas formas esa pérdida del componente emotivo viene compensada mediante la **ampliación** a costa de expresiones coloquiales muy adecuadas: *corriendo a más no poder; de un salto*, por lo que nos parece **admisible** la adaptación. Así mismo la expresividad del TM, viene apoyada por el añadido de los puntos suspensivos, que son muy propios de los cuentos españoles.

Dentro de la misma secuencia apreciamos una adaptación **necesaria**:

12) TO: Presently Peter sneezed __kertyschoo!

TM: De pronto Perico estornudó __¡a...a...chís!

Capítulo V

El motivo de esta adaptación está en la no coincidencia de las normas de comportamiento verbal, en este caso de las onomatopeyas en las dos lenguas.

La adaptación en (13) también está motivada por la no coincidencia de las normas del comportamiento verbal entre ambas culturas, que requiere una serie de cambios para que el TM sea más aceptable en la cultura meta:

13) TO: *And tried to put his foot upon Peter, who jumped out of a window, upsetting three plants. The window was too small for Mr. Mc Gregor, and he was tired of running after Peter. He went back to his work.*

TM: *Estaba a punto de pisarle cuando Perico, de un salto, se escapó por la ventana, tirando unos cuantos tiestos. La ventana era demasiado pequeña para el tío Gregorio y, además, estaba cansado de perseguir a Perico. Así es que dio media vuelta y se volvió a su trabajo.*

Como se puede apreciar, todo este conjunto de adaptaciones realizadas por la traductora, en principio, benefician al TM y ayudan a darle mayor expresividad; por una parte, la ampliación mediante: *además*, supone para el TM tener marcadores explícitos del desarrollo lógico del texto, que no existían en el TO; por otra parte, encontramos otras ampliaciones con elementos coloquiales: *de un salto; dio media vuelta*, que al no contradecir el programa conceptual del autor y estar acorde con las convenciones textuales de los cuentos españoles, son **necesarias y admisibles**.

Recordemos que las adaptaciones pueden ser calificada a la vez como **necesarias y admisibles**; se explica por las siguientes razones: la no coincidencia de las normas del comportamiento verbal o la falta de conocimientos presupositivos de los lectores del TM, hacen las adaptaciones necesarias. Pero la lengua, sin embargo instrumento de la comunicación verbal, siempre admite más de una expresión de la misma idea en una expresión dada. Entre todas las variantes posibles de expresión, unas serán **admisibles**, a partir de todos los factores que determinan la opción del traductor, porque por ejemplo, corresponden a las convenciones textuales de la cultura meta, y otras **inadmisibles** porque pasan por alto algún factor relevante de estas convenciones propias de un tipo de texto dado.

Regresando a (13) podríamos ilustrar esta idea con el siguiente caso:

TO: *...and he was tired of running after Peter. He went back to his work.*

TM: *...y, además, estaba cansado de perseguir a Perico. Así que dio media vuelta y se volvió a su trabajo.*

A partir de las posibilidades de la lengua de llegada, se podría formular el TM casi sin cambiar nada, por ejemplo: *...pero estaba cansado de correr tras Perico. Regresó a su trabajo.* Sin embargo, para la situación dada y a partir de las convenciones de los cuentos españoles, la opción de la traductora es mucho más admisible.

Nos damos perfecta cuenta de que es imposible separar totalmente las normas del funcionamiento de la lengua y las normas del comportamiento verbal, pero tampoco se pueden identificar estos conceptos, puesto que las normas de la lengua es un concepto lingüístico, mientras que las del comportamiento verbal es un concepto comunicativo, dependiendo estas últimas de muchos factores culturales.

En el párrafo (14) apreciamos una **reducción**:

14) TO: *Also he was very damp with sitting in that can.*

TM: *Estaba sin aliento, mojado, temblaba de miedo...*

Esta reducción es posible puesto que la información omitida está contenida en el pretexto:

Para adaptar el fragmento (15) a las normas del comportamiento verbal de ciertas situaciones, el traductor emplea la técnica de **sustitución** en una adaptación **necesaria**:

15) TO: *After a time he began to wander about, going lippity__ lippity- not very fast, and looking all around.*

TM: *Después de un rato, comenzó a rondar por los alrededores, dando pequeños saltitos __plop, plop, plop__ y mirando a ver qué veía.*

Aparte de una sustitución necesaria y bien realizada de la onomatopeya: lippity, lippity/plop, plop, plop, apreciamos otra adaptación que también favorece las normas del comportamiento verbal y las convenciones textuales, con la **ampliación** y el uso del

Capítulo V

diminutivo, que le da mayor gracia y expresividad al TM, por tanto consideramos estas adaptaciones del fragmento **admisibles**.

Las adaptaciones realizadas en el siguiente ejemplo nos parecen acertadas, ya que además de marcar la modalidad emotivo-evaluativa, marcan el desarrollo lógico del cuento (ver 4.2.2):

16) TO: *He found a door in a wall: but it was locked.[...] An old mouse was running...*

TM: *Por fin, encontró una puerta en la tapia que rodeaba al huerto, pero estaba cerrada [...] Pero vio un ratoncito...*

En principio la **ampliación** *la tapia que rodeaba al huerto*, hace el TM más explícito, lo cual es **admisible**, puesto que no contradice la intención del autor, ni ninguna norma ni convención; asimismo, en la **sustitución** de *old mouse/ratoncito*, apreciamos una compensación, ya que la expresión inglesa es de cariño, de familiaridad, que se ve compensada por el diminutivo en el TM; por tanto también está fundamentada y es **admisible**. Las dos últimas adaptaciones mediante la ampliación: *por fin* y *pero*, son marcadores que ayudan al desarrollo lógico del texto y aportan ritmo a la narración. Como no infringen el programa conceptual y favorecen que el TM sea más aceptable, las consideramos **admisibles**.

Aunque no es una técnica muy frecuente, apreciamos la antonímica o lo contrario negativado junto a otras técnicas:

17) TO: *she sat very, very still, but now and then the tip...*

TM: *Estaba sentada sin moverse pero, de vez en cuando, la punta de la cola...*

En (18) la traductora vuelve a efectuar una adaptación fundamentada, desde las convenciones textuales, puesto que ya hemos visto que el uso de signos de exclamación y de puntos suspensivos marca la modalidad emotivo-evaluativa, tan fuerte en los cuentos españoles:

18) TO: *He had heard about cats from his cousin, little Benjamin Bunny.*

TM: ...*¡Había oído cosas terribles de los gatos en boca de su primo, el conejito Benjamín!*

Apreciamos además de los puntos suspensivos y los signos de exclamación, que no existían en el TO, tres ampliaciones más, que aunque no necesarias, al no infringir el programa conceptual del autor y estar acorde con las normas de comportamiento verbal del TM, son admisibles. La primera realizada a través de la ampliación, explicita los marcadores indirectos de la agresividad de los personajes "malos": *cosas terribles*. La segunda también es una ampliación con empleo de una expresión coloquial: *en boca de*, ambos muy propios en las convenciones textuales de los cuentos españoles. Por último el marcador inglés de personajes "buenos" *little*, se sustituye por el español, el sufijo diminutivo del nombre genérico que se introduce especialmente con este objetivo. Habría que destacar también la adaptación del nombre realizada acorde a las convenciones de cuentos españoles.

19) TO: *He went back to the tool-shed, but suddenty, quite close to him, he heard the noise of a hoe _scr-r-ritch, scratch, scratch, scritch.*

TM: *Volvió de nuevo a la caseta de herramientas, pero, de pronto, oyó el ruido del azadón _zaca, zaca, zaca _al cavar en el campo.*

La primera adaptación se efectúa en (19) mediante la omisión, que aunque no es necesaria, tampoco puede considerarse inadmisibles, puesto que la información expresada en el TO explícitamente, pasó a ser implícita en el TM y se entiende por la lógica (para poder oír el ruido, el conejito tenía que acercarse a la caseta). En la línea siguiente se aprecia una ampliación justificada, desde el desarrollo posterior del argumento (*al cavar en el campo*). La última adaptación es necesaria y está motivada por la aparición de la onomatopeya, si acaso, nos gustaría hacer la observación que en el TM no se ha logrado la expresividad ni el ritmo del TO. Aunque sabemos que las lenguas románicas no son tan ricas en onomatopeyas como las germánicas, la opción del TM se podría haber mejorado.

20) TO: *Peter got down very quietly of the wheelbarrow, and started running as fast as he could go, along a stright walk behind some black-currant bushes.*

Mr.Mc Gregor caught sight of him at the corner, but Peter did not care.

TM: *Perico se bajó de la carretilla sin hacer ruido, y echó a correr por una senda medio oculta entre matas de grosellas.*

El tío Gregorio le echó el ojo cuando Perico doblaba la esquina del huerto, pero era ya demasiado tarde.

En primer lugar apreciamos una adaptación mediante lo contrario negativado: *quietly/sin hacer ruido*, que es **admisible** y hasta recomendable por no coincidir las normas de comportamiento verbal en las dos culturas. Lingüísticamente, la construcción *echar a +infinitivo*), ya de por sí contiene el sema de un inicio brusco de acción, lo que permite omitir *as fast as he could go*. Sin embargo, el TM sin dejar de ser **admisible**, pierde en expresividad, ritmo, dinamismo, características tan propias de la secuencia de peligro de los cuentos españoles. Por lo tanto consideramos esta adaptación mediante la omisión como **inadmisible**.

La tercera adaptación que efectúa la traductora nos parece **inadmisible**: *caught sight/echó el ojo*. Quizá en otro contexto situacional sería aceptable, pero en este concreto, podría ser, entre otras muchas opciones: *lo avistó, lo vió*; incluso una expresión más coloquial: *lo vio de chiripa*, etc. Eso quiere decir que el TM no corresponde, en este caso concreto, a las normas del comportamiento verbal en la cultura meta.

La cuarta adaptación: *at the corner/cuando doblaba la esquina del huerto*, mediante la sustitución de un marcador espacial por otro temporal, lo que lleva a la ampliación del TM, es necesaria, por no coincidir las normas de comportamiento verbal. En general, este tipo de sustitución (espacio-tiempo) está bastante extendida en la traducción y hasta en la comunicación monolingüe (compárese: *Andando, andando...* en *Los tres cochinitos* que marca no sólo el espacio, sino también el tiempo).

Sin embargo, al final del fragmento (20) apreciamos un cambio de focalización, que esta vez afecta, en nuestra opinión, el programa conceptual del TM. En el TO la

focalización es desde el personaje: Peter estaba tan asustado, que cuando lo descubrió el tío Gregorio, ya no le importó arriesgarse porque ya estaba muy cerca de su salvación, es un marcador positivo de la salvación. Pero en el TM, la focalización es desde el tío Gregorio, versión que resulta algo ambigua, puesto que no deja muy clara la idea de la salvación, aunque hay que reconocer cierta relación de causa-efecto, que existe entre el intento fallido del tío Gregorio y la salvación de Perico.

5.4.4. Final del cuento.

Ya en la secuencia final del cuento se siguen apreciando adaptaciones con el empleo de diferentes técnicas:

21) TO: *Peter never stopped running or looked behind him till he got home to the big fir-tree.[...] He flopped down[...] on the floor of the rabbit-hole and shut his eyes. His mother was busy cooking; she wondered what he had done with his clothes.*

TM: *Perico no paró de correr hasta que llegó a su casa, bajo las raíces del gran abeto.*

Estaba tan cansado que se dejó caer en el suelo [...] y allí se quedó con los ojos cerrados. Su madre estaba cocinando y, al verlo llegar, se preguntó qué había hecho con la ropa...

La primera adaptación efectuada es a través de una omisión: *looked behind him*, que no la vemos motivada, además de que resta emotividad al TM. En parte se compensa con la ampliación: *allí se quedó*, puesto que también demuestra el grado de su susto y cansancio, la idea de que se sintió a salvo, por fin. La ampliación *al verlo llegar* se justifica por las normas de comportamiento verbal y por las convenciones textuales (marcador temporal). Por lo tanto la consideramos admisible. Por último, nos gustaría comentar la sustitución de la expresión informal del TO: *flopped down*, por una coloquial en el TM: *se dejó caer*. Está bien realizada y por tanto es admisible. También nos gustaría señalar el añadido acertado y admisible de los puntos suspensivos, al final del fragmento como marcador de la modalidad textual (la madre reprocha su conducta).

Capítulo V

Como es un cuento del subtipo moralizante, dentro del subbloque final aparece el castigo por haber desobedecido.

22) TO: *His mother put him to bed, and made some camomile tea; and she gave a dose of it to Peter!*

"One table-spoonful to be taken at bed-time."

TM: *Su madre lo acostó, le preparó una infusión de manzanilla amarga...¡y se la hizo tomar al pobre Perico!*

"Una cucharada sopera antes de acostarse", tal como decía el médico.

Apreciamos una referencia cultural: la costumbre de tomar manzanilla cuando alguien está enfermo; no creemos que exista mayor problema a la hora de su traducción, ya que es una costumbre también de la cultura meta española. Lo que hay que comentar son las ampliaciones del TM que deja muy marcada la simpatía hacia el personaje travieso; la modalidad emotivo-evaluativa es mucho mayor en el TM, debido a los marcadores explícitos (dos adjetivos y los puntos suspensivos: *amarga...al pobre*). Esta simpatía, transformada en sentimiento de pena hacia el pobre personaje que llegó atemorizado a su casa, está apoyada, por la expresión: *¡y se la hizo tomar...!*, que es mucho más negativa que: *gave a dose of it*.

Esta modalidad emotivo-evaluativa del TM podría ser puesta en duda a partir del tipo de cuento. En los cuentos moralizantes, el castigo del personaje desobediente se percibe como merecido. La moraleja implícita consiste en que los niños deben seguir los consejos de su madre y si no lo hacen, las consecuencias serán desagradables, si no graves (compárese con *La cabra del señor Samuel*). Nos parece que la tonalidad del final del TM, debería ser mucho más severa, aunque sea evitando el adjetivo *pobre*. Hay otra sustitución que no nos parece muy acertada, en nuestra cultura, la manzanilla no se toma por cucharadas. Nuestra opción, entre otras muchas sería: *una tacita de manzanilla*. De todas formas insistimos en que no es un detalle que confunda al niño-lector, ni contradice el programa conceptual. En cambio, hay una ampliación, al final del fragmento, que nos gustaría comentar y señalar como innecesaria, injustificada e incluso inadmisibles: *tal como*

decía el médico. Si bien es cierto que no contradice las convenciones textuales, creemos que contradice el programa conceptual del autor del TO, porque le falta algo de lógica: para dar al niño la manzanilla no se pide el consejo del médico.

Volviendo al tema del final del cuento moralizante hay que decir que la moraleja en el TM queda mucho más explícita que en el TO, debido a la ampliación de aquél a costa de los marcadores de modalidad emotiva-evaluativa del castigo al desobediente y el premio a las conejitas, que se habían portado bien:

23) TO: *But Flopsy, Mopsy and Cotton-tail had bread and milk and blackberries for supper.*

TM: *En cambio, sus hermanas Pelusa, Pitusa y Colita de Algodón cenaron tan ricamente: sopas de leche con pan y, de postre, zarzamoras.*

La traductora al realizar estas ampliaciones, explicitó de forma más clara que la manzanilla era un castigo, era algo malo (amarga; el pobre), pero: *en cambio, sus hermanas...fueron recompensadas: cenaron tan ricamente; de postre*. Luego la moraleja es más clara, más explícita en el TM que en el TO, lo que nos parece acertado y las adaptaciones realizadas admisibles, puesto que no contradicen el programa conceptual del autor, al contrario, recompensan la pérdida de la tonalidad de reproche y castigo en (22) y se acercan a las convenciones textuales de los cuentos españoles.

5.5. EL CUENTO DE JUANITO RATON DE CIUDAD.⁶

Recordemos que en el análisis de las convenciones textuales de los cuentos ingleses, habíamos clasificado *The Tale of Johnny Town-mouse* en el subtipo de cuentos costumbristas, donde la intención principal de la autora era contrastar la diferencia que hay entre las costumbres del campo y de la ciudad a través de sus personajes: Johnny Town-mouse y Timmy Willie, las molestias, inseguridad y miedo que les causa a cada uno el

⁶ Beatrix Potter (1989) *Cuentos completos. El cuento de Juanito Ratón de Ciudad*. Barcelona: Debate. Traductora: Mónica Rubio.

Capítulo V

estar fuera de su habitat natural. Este subprograma emotivo-evaluativo de la autora requiere especial importancia y debe quedar reflejado también en el TM, para no infringir el programa conceptual del TO. las costumbres del campo y de la ciudad son, por supuesto, referencias culturales que probablemente no coinciden en ambas culturas.

5.5.1. El título.

1) TO: *The Tale of Johnny Town-mouse*

TM: *El cuento de Juanito Ratón de Ciudad*

El título del TM parece acertado desde el punto de vista de respeto a la intención de la autora del TO. En cuanto a las convenciones textuales de los cuentos españoles, el título del TM también es nominal, y sirve de especie de presentación del personaje; su marcador básico va a repetirse a lo largo del cuento. En esta ocasión la sustitución está justificada y admisible, puesto que además se respeta la semántica del nombre, muy importante en este cuento. Sin embargo, nos gustaría comentar una circunstancia vinculada al título del TO y su posible adaptación en el TM, a partir de otras convenciones textuales que hemos apreciado en el análisis de los cuentos españoles de animales; los títulos de estos se caracterizan, entre otras convenciones, por la presencia del nombre, aunque sea genérico, del personaje o personajes principales (El lobo y los cabritillos; los tres cochinitos; el gatito desobediente, etc.).

En el título de este cuento aparece sólo un nombre, pero, sin embargo, los protagonistas son dos: *Johnny Town-mouse* y *Timmy Willie*. Más aún, desde la focalización y el programa conceptual de la autora, este último es incluso más importante, por lo menos sus simpatías están del lado del ratón de campo.

Siguiendo las convenciones textuales de los cuentos españoles, sería justificada la adaptación del título mediante su ampliación que permita incluir a ambos protagonistas. TM (posible): *El cuento de Juanito Ratón de Ciudad y Tomy Ratón de Campo*. También sería posible omitir el marcador del género (tale/cuento). Pero el no hacerlo en la

traducción tiene su explicación: se trata de conseguir la homogeneidad de todos los títulos de los cuentos incluidos en la obra *Cuentos completos de Beatrix Potter*.

5.5.2. Presentación (Introducción).

En este cuento la introducción incluye casi exclusivamente la presentación de los personajes y su entorno sin otras especificaciones, apreciándose varias adaptaciones:

2) TO: *Johnny Town-mouse was born in a cupboard. Timmy Willie was born in a garden. Timmy Willie was a little country mouse who went to town by mistake in a hamper.*

TM: *Juanito Ratón de Ciudad, nació en un armario. Timoteo Ratón de Campo, en un jardín. Pero ocurrió que Timoteo fue a la ciudad por equivocación, metido en una cesta.*

Respecto a las adaptaciones mediante **sustitución** de los nombres propios, nos parece acertada y admisible, como ya comentamos, la del primer nombre, ya que respeta la intención de la autora de dejar sentado desde el principio el lugar de residencia de Juanito con la semántica del segundo nombre. En cuanto al segundo ratón, también nos parece acertada la elección: *Ratón de Campo*, explicitando con el mismo nombre dónde vive. Sin embargo, nos parece **inadmisible** que no se haya conservado la modalidad emotivo-evaluativa que apreciamos en el TO, en los sufijos diminutivos de los nombres y del adjetivo *little*, marcadores que muestran desde la introducción del TO las simpatías de la autora hacia el ratoncillo del campo. El fallo se deja ver con mayor claridad desde la oposición de dos nombres. A juzgar por los marcadores emotivo-evaluativos, puede crearse la impresión que la autora simpatiza más con *Juanito Ratón de Ciudad* que con *Timoteo Ratón de Campo*, mientras que en realidad no es así. *Juanito*, es una adaptación bastante apropiada muy familiar y corriente en las dos culturas; *Timoteo* no refleja en absoluto la emotividad del TO, es un nombre fuerte, sonoro, nada cariñoso ni familiar, como es *Timmy Willie*. Así, nuestra propuesta sería:

TM(posible): *Tomy Ratón de Campo nació en un jardín. Pero ocurrió que el pequeño ratoncillo del campo fue a la ciudad por equivocación.*

Eligiendo el nombre de *Tomy*, respetamos la intención de la autora y las convenciones textuales de los cuentos españoles del uso del diminutivo para los personajes que se consideran "buenos", junto a la explicitación del "apellido", que ayuda al lector a ver más clara desde el principio la diferencia entre los dos personajes. El añadido de: *Pero ocurrió que...* nos parece también acertado, ya que marca el desarrollo lógico del TM, dando cierto ritmo a la acción, más sosegado que en el TO, lo que también corresponde a las convenciones textuales de cuentos españoles.

Abriendo un paréntesis, podríamos decir que tanto el TO como el TM, contienen marcadores indirectos e implícitos emotivo-evaluativos que posiblemente podrían recompensar la falta de estos en el nombre del ratón de campo. Se trata de la diferencia que se acusa entre *nacer en un armario* y *nacer en un jardín*. Es mucho más bonito nacer en un jardín; sin embargo, para comprender estos marcadores, los niños deberían tener bien claros sus valores y preferencias, cosa que a menudo no ocurre, puesto que la ciudad tiene sus encantos para ellos. La implicación referente a la diferencia entre los dos entornos se comprendería más por los adultos. El objetivo didáctico que se plantea la autora del cuento, su programa conceptual, consiste precisamente en inculcar a los niños el amor por la naturaleza. Así que, a partir de las características específicas del lector, nuestra crítica de la opción hecha por la traductora en (2), sigue siendo vigente.

5.5.3. Bloque principal.

Conforme a las convenciones textuales de los cuentos españoles, el marcador del inicio del bloque principal suele ser de semántica temporal. En este sentido, la aparición en el TM de un marcador temporal, parece admisible y muy justificada, más aún, porque no contradice al programa conceptual del TO, más bien se explicita lo que en el TO es implícito:

3) TO: *The gardener left the hamper...*

TM: *Un día, el jardinero dejó la cesta...*

4) TO: *Timmy Willie fell fast asleep.*

TM: *se quedó profundamente dormido.*

Apreciamos otra sustitución de un adverbio de tiempo por uno de modo, que aunque no es necesaria, parece acertada, no infringe ni la intención, ni las convenciones, sino al contrario, tal vez explicita incluso más que el TO la causa de lo sucedido en el postexto (no importa tanto que se durmiera *pronto*, sino *profundamente*).

Ya hemos comentado que las expresiones del tipo coloquial, informales, requieren mucha atención ya que la adaptación es necesaria, por no coincidir las normas del comportamiento verbal:

5) TO: *He awoke in a fright*

TM: *Se despertó sobresaltado*

6) TO: *Then there was a jolting, and a clattering of horse's feet; other packages were thrown in; for miles and miles __jolt- jolt-jolt! and Timmy Willie trembled amongst the jumbled up vegetables.*

TM: *Hubo una sacudida y Timoteo pudo oír el triquitraque del caballo en la carretera. A veces el caballo se paraba y el carretero echaba otros paquetes dentro del carro. Y de nuevo echaba a andar y recorría kilómetros y kilómetros...El pobre Timoteo iba dando tumbos __plis, plas, plis, plas!__ dentro de la cesta de verduras.*

Ya a simple vista se observa que la mayoría de las adaptaciones realizadas son ampliaciones, que han alargado el TM. Respecto a la sustitución: *jolting/sacudida*, aunque aceptable, admite mejoras; en nuestra opinión, quedaría mejor la opción *traqueteo*, buscando la aliteración con: *el triquitraque del caballo*; además *traqueteo* es precisamente el ruido de un carro que va dando tumbos. La adaptación, mediante **ampliación**: *A veces el caballo se paraba*, hace el TM más explícito, creemos que es **necesaria**, ya que el

Capítulo V

ratoncito nunca ha salido del campo y no sabía que el cochero se paraba para recoger más cosas y llevarlas a la ciudad.

La ampliación: *Y de nuevo echaba a andar y recorría kilómetros y kilómetros...*, nos parece bastante acertada y admisible, ya que entra dentro de la intención del TO y recuerda a los marcadores espaciales-temporales de los cuentos españoles (y *andando, andando...*); aunque en otros cuentos hemos comentado que los pesos o medidas, como kilómetro, nos parecían muy técnicos para cuentos infantiles, en este caso creemos que refleja bien la angustia del pobre ratoncillo que se le hace el viaje interminable, apoyado además por los puntos suspensivos. Sin embargo, *kilómetros* podría ser sustituido por *horas*. Las adaptaciones mediante la ampliación *pobre*, y la expresión: *dando tumbos*, nos parecen muy acertadas, ya que son marcadores explícitos del subprograma emotivo-evaluativo, dejan ver la simpatía del autor hacia el ratoncito. La última adaptación: *jolt, jolt, jolt/plis, plas, plis, plas*, es necesaria, sin embargo, no nos parece muy acertada, por varias razones: primero porque no expresa la onomatopeya del ruido del carro, que podría ser, entre otras muchas, algo como: *triquitrán, triquitrán/ trop, trop*, etc. y, sin embargo, añade el posible ruido que hacían los golpes que producía Timoteo dentro de la cesta. En todo caso, no nos parecen muy adecuadas: *plis, plas*, son sonidos "débiles"; si se toma en consideración la situación de angustia del ratoncito, y además, van contra las normas de comportamiento verbal; en esta situación iría mucho mejor una onomatopeya más intensa, más fuerte, que dé la sensación de golpes: ¡*plim, plam, plum!*, etc. Por tanto nuestra opción sería:

TM(posible): *Hubo un traqueteo y Tomy pudo oír el triquitraque del caballo en la carretera. A veces, el carretero se paraba para echar otros paquetes dentro del carro, y de nuevo comenzaba a andar y andar kilómetros y kilómetros/mucho, mucho tiempo/horas y horas..._¡Tracatrán, tracatrán! El pobre Tomy iba dando tumbos_¡plim, plam, plum!_entre el revoltijo de las verduras.*

Capítulo V

En el siguiente fragmento apreciamos diferentes adaptaciones, entre ellas una necesaria de referencia cultural que entra según Christiane Nord en el grupo de "comportamiento fáctico" (pesos, medidas y monedas):

7) TO: *The cook gave the carrier sixpence; the back door banged, and the cart rumbled away. But there was no quiet; there seemed to be hundreds of carts passing.*

TM: *La cocinera dio al carretero una moneda de propina. Timoteo oyó un portazo y el ruido del carro que se alejaba... Pero los ruidos no cesaron. Timoteo oía el ruido de otros carros que pasaban.*

Como en todas las referencias culturales de este tipo, habrá que decidir si optar por dejar la moneda extranjera, si adaptarla a las monedas de la cultura meta o neutralizar su valor. En este caso, la traductora ha optado por la adaptación mediante la neutralización: *sixpence/moneda*, lo que nos parece muy lógico porque el valor de la propina no es relevante para el programa conceptual. Se acude a la vez a la ampliación: *de propina*, información que en el TO es implícita y que se explicita conforme a las normas del comportamiento verbal en la cultura meta. La adaptación es necesaria y, además, acertada.

Dentro del mismo (7), se aprecian dos adaptaciones mediante el cambio de focalización que lleva a la ampliación del TM: *Timoteo oyó; Timoteo oía*. Aunque no son adaptaciones necesarias, desde luego hacen el TM más acorde con las normas del comportamiento verbal en la cultura meta y corresponden a las convenciones textuales de cuentos españoles: al cambiar la focalización el lector percibe mejor todas esas sensaciones del ratoncillo, se siente mejor la angustia de Timoteo, lo que corresponde al programa conceptual del TO y a las convenciones textuales del cuento español.

Aunque las normas del comportamiento verbal dentro de una cultura constituyen un hecho comunicativo, sin embargo, y precisamente porque el instrumento de la comunicación verbal es la lengua, los hechos lingüísticos no pueden menos que influir en el comportamiento verbal. Esta "influencia" se percibe en el caso analizado, igual que en otros casos que ya mencionamos anteriormente, en que en los textos ingleses prevalecen

las oraciones impersonales, mientras que en los españoles, los personales. Puede ser una de las causas de mayor grado de emotividad de los cuentos españoles, por ejemplo en este caso los ruidos descritos, desde la focalización del ratoncito, se convierten en los marcadores explícitos aunque indirectos de su miedo.

Así que ya no es la primera ocasión para convencernos de que el cambio de la focalización no siempre conlleva el cambio del programa conceptual, sino a veces contribuye a su realización. Creemos que estas adaptaciones son razonables y admisibles. Sin embargo, no encontramos acertada la omisión de: *hundreds (of carts)*, que le da la sensación de un ruido tremendo, que no se percibe en *otros (carros)*. Existe cierta pérdida injustificada de la modalidad emotiva. Nuestra opción, que es una entre muchas, sería: TM(possible): *Pero los ruidos no cesaron, parecía que pasaban cientos de carros/ a Timoteo le parecía oír pasar cientos de carros...*

Las dos opciones que hemos señalado nos parecen acertadas, pero preferimos la segunda, ya que da lugar a un ritmo acelerado y a cierta rima que se percibe claramente en el TM, y que no existe en el TO.

8) TO: *Dogs barked; boys whistled in the street; the cook laughed, the parlour maid ran up and down-stairs; and a canary sang like a steam engine.*

TM:... *carros que pasaban, de perros que ladraban, de chicos que silbaban, de la cocinera que reía, de la criada que subía y bajaba las escaleras, de un canario que cantaba a pleno pulmón...*

Como se puede apreciar, el TM está totalmente acorde con las normas del comportamiento verbal, resultando muy natural, y en consonancia con las convenciones textuales de los cuentos españoles. Llama la atención la adaptación que se aplicó a la traducción de la metáfora comparativa: *sang like a steam engine/cantar a pleno pulmón*. Esta adaptación puede considerarse como necesaria. En la cultura española, más dada a las metáforas líricas, la comparación del canto del canario con la *máquina de vapor*, sonaría muy mal. Por otro lado, desde la focalización del ratoncito en la situación dada, todos los ruidos constituían el motivo del miedo, incluso el canto del canario que suena

Capítulo V

de diferente manera en un jardín y en una casa. La opción del traductor nos parece muy acertada, puesto que destaca la intensidad del ruido.

Como ya hemos comentado en varias ocasiones, las expresiones idiomáticas y coloquiales requieren de adaptación necesariamente, como ocurre en este ejemplo:

9) TO: *Timmy Willie,...., was almost frightened to death.*

TM: *Timoteo,...., estaba muerto de miedo.*

10) TO: *Out sprang the terrified Timmy Willie.*

TM: *Timoteo pegó un salto y cayó al suelo.*

En primer lugar apreciamos la omisión de: *terrified*, que nos parece injustificada, es el marcador emotivo de miedo, ayuda a expresar los sentimientos del protagonista; recordemos que en las convenciones textuales de los cuentos españoles uno de los grupos de marcadores claves de los personajes eran los socios textuales, con semántica connotada de temor, miedo, susto, etc. Por eso, consideramos que esta omisión contradice las convenciones textuales y por tanto no es acertada. La fórmula coloquial *pegó un salto* y la ampliación: *cayó al suelo*, sirven de cierta compensación, porque son dos acciones violentas capaces de infundir miedo al ratoncito, sin embargo, no optaríamos por la omisión injustificada de *terrified/ aterrorizado*, puesto que este adjetivo combinaría muy bien con la expresión coloquial: *pegar un salto*.

11) TO: *Up jumped the cook on a chair, exclaiming "A mouse! a mouse! Call the cat! Fetch me the poker, Sarah!"*

TM: *La cocinera pegó otro salto y se subió a una silla.*

__ ¡Un ratón! ¡He visto un ratón! __ gritaba desahogada __ ¡Sara! ¡Llama al gato y trae la escoba!

Tanto la primera como la segunda nos parecen adaptaciones muy acertadas, pero sobre todo la sustitución de: *exclaiming/gritó desahogada*, es acertadísima, pensando en las normas del comportamiento verbal. Es lo que realmente se diría en la cultura española

Capítulo V

en la que se destaca la manera de expresarse muy expresiva, repleta de expresiones coloquiales, y en cierto modo hasta vulgares, si la situación lo requiere.

12) TO: *He dropped half a foot, and crashed into the middle of a mouse dinner-party, breaking three glasses. "Who in the world is this?" inquired Johnny Town-mouse.*

TM: *Cayó en picado y fue a parar sobre una mesa donde se estaba celebrando un banquete de ratones, causando un gran estropicio.*

__ *¿De dónde ha salido este bicho?* __ preguntó Juanito Ratón de Ciudad.

La primera adaptación se hace mediante la **neutralización** (omisión) de una medida que realmente no es nada relevante para el programa conceptual del TO. Aparece sustituida por una expresión más coloquial *caer en picado*. La adaptación es necesaria, la opción nos parece bastante acertada. Las dos siguientes adaptaciones nos parecen algo exageradas, aun conociendo la gran expresividad de los cuentos españoles: *dinner-party*, podría interpretarse como algo más que una *cena*, pero no un *banquete*. Lo más probable es que la traductora quisiera comunicar a los niños-lectores esa diferencia tan grande entre las costumbres de la ciudad y el campo. Contribuyen a esa idea los dibujos donde se les ve muy emperchados hasta con corbatas de pajarita, aunque en el TM, la traductora los llama, con poco acierto, *cuellos de pajarita/neckties*. De todas formas, esa exageración no cambia sustancialmente el programa conceptual de la autora ni contradice las convenciones textuales, por lo que podría considerarse **admisible**. Lo mismo sucede con la segunda adaptación: *breaking three glasses/causando gran estropicio*; es una sustitución de tipo metonímico (efecto por causa). Bien es cierto que no infringe el programa conceptual del TO, y sigue las convenciones textuales de los cuentos españoles, pues da una gran expresividad al TM. Al mismo tiempo, también la tendría *rompiendo tres vasos*. En todo caso, las adaptaciones son **admisibles**.

Respecto a la última adaptación, de una expresión coloquial, muy corriente en la cultura inglesa: "*¿Who in the world is this?*" / *¿De dónde ha salido este bicho?*, no nos parece acertada por varias razones, aunque es necesaria. En primer lugar, por las normas

de comportamiento verbal, puesto que en una situación similar a ésta, en la cultura española se diría algo así como: *¿Qué demonios es ésto/Quién demonios/diantres es éste?*. En segundo lugar, porque *bicho* tiene cierta connotación negativa que no existe en el TO, ni es ésa la intención dentro del programa conceptual. En tercer lugar, la expresión del TM, no es tan vulgar como para que en el postexto se diga: *se repuso en seguida y recobró sus buenos modales*. Por tanto esta adaptación nos parece **inadmisible**, aunque se reconoce su **necesidad**.

Las adaptaciones que siguen son necesarias por tartarse de expresiones idiomáticas y, además, **admisibles**:

13) TO: *With the utmost politeness he introduced Timmy Willie [...]; but they were too well bred to make personal remarks;*

TM: *Con toda cortesía, Juanito presentó a Timoteo [...], pero eran demasiado bien educados para hacer comentarios indiscretos.*

Como hemos dicho, las necesarias adaptaciones de estas expresiones idiomáticas están bien realizadas, aunque nos gustaría señalar que no consideramos muy adecuada la opción en lo que se refiere al empleo del verbo ser: *eran demasiado bien educados*; encontramos más aceptable: *estaban demasiado bien educados/eran demasiado educados*...aunque sean normas puramente lingüísticas.

14) TO: *The continual noise upstairs made him so nervous that he dropped a plate. "Never mind, they don't belong to us," said Johnny.*

TM: *...con el ruido que había arriba, se puso nervioso y se le cayó el plato de las manos. __No te preocupes__ le dijo Juanito __al fin y al cabo...;no son nuestros!*

La **ampliación**: *se le cayó el plato de las manos*, explicita algo que es **admisible**, por razones de expresividad; la segunda **ampliación**: *al fin y al cabo*, aunque tampoco es necesaria, también añade expresividad, es un marcador de la actitud emotivo-evaluativa de Juanito hacia el ratón de campo (positiva), pero también marca su carácter superficial.

Capítulo V

Los puntos suspensivos y los signos de exclamación, tan propios de los cuentos, cumplen la misma función, como vimos en el análisis de las convenciones textuales, por tanto las consideramos **admisibles**.

La adaptación *Never mind/no te preocupes* es **necesaria** a partir de las normas del comportamiento verbal.

Al igual que en el ejemplo de *bicho* en (12), apreciamos en (15) una sustitución que no nos parece adecuada, ya que contradice, en nuestra opinión, el programa conceptual del TO:

15) TO: *"Why don't those youngsters come back with the dessert?"*

TM: *¿Cuándo van a traer el postre esos gandules?*

La razón por la que no nos parece aceptable es porque *gandules* tiene una connotación negativa, despectiva, que no se aprecia en el TO, *youngsters* es simplemente *esos jovencitos*, con una connotación de simpatía y cariñosa; además, en el posttexto se señala que *llegaban corriendo* de la cocina, y que los perseguía el gato, luego la opción de la traductora es poco afortunada, va en contra del programa conceptual del TO. Nuestra opción sería:

TM(possible): *¿Cuándo van a volver esos jovencitos/ratoncillos con el postre?*

En (16) apreciamos una **ampliación** muy acertada, que aporta expresividad, al usar una expresión coloquial, dejando patente la modalidad emotivo- evaluativa, tan propia de los cuentos infantiles españoles, por tanto es **admisible**:

16) TO: *Several times they had come tumbling in, squeaking and laughing.*

TM: *A veces llegaban corriendo de la cocina, chillando y riéndose a mandíbula batiente.*

La explicitación de un marcador espacial (*de la cocina*), es oportuna.

17) TO: *His appetite failed, he felt faint. "Try some jelly?" said Johnny Town-mouse.*

TM: *Se le quitó el apetito y sintió náuseas en el estómago. ¿Un poco de pastel? le preguntó Juanito.*

La adaptación *he felt faint/sintió náuseas en el estómago*, se debe a la no coincidencia de las normas de comportamiento verbal en las dos culturas, por tanto es necesaria. Sin embargo, la opción de la traductora nos parece algo exagerada; es distinto sentirse con fatigas o desfallecer, que sentir náuseas. También es necesaria y aceptable la adaptación *jelly/pastel*, ya que *gelatina* no es un postre tan corriente en la cultura meta como en la inglesa. Por razones de la no coincidencia de las normas de comportamiento verbal, se elige la opción *said/preguntó*, es más lógica y acertada en la situación dada; respecto al nombre que aparece abreviado en el TM, ya hemos comentado que en el análisis de las convenciones textuales de los cuentos españoles, se apreció que los nombres normalmente no llevan "apellidos"; por tanto, *Juanito* está más cerca de las convenciones de los cuentos españoles que *Juanito Ratón de Ciudad*, y corresponde más a la situación, considerando esta omisión admisible.

En este cuento, como ya hemos comentado, existen muchas expresiones idiomáticas o coloquiales que hacen las adaptaciones necesarias. Sin embargo, el hecho de que la adaptación sea necesaria no significa que la adaptación del TM sea siempre aceptable o acertada, o por lo menos susceptible de mejorar.

18) TO: *"No? Would you rather go to bed? I will show you a most comfortable sofa pillow"*

TM: *¿No quieres? ¿Prefieres ir a la cama? ¡Te voy a llevar a un sofá donde hay una almohada la mar de cómoda!*

La no coincidencia de las normas de comportamiento verbal es el motivo de las dos primeras adaptaciones. En el primer caso, vemos la ampliación de la negación que, en realidad, tiene el valor comunicativo de confirmación; en el segundo caso, se trata de la expresión *go to bed*, y de la opción que no consideramos muy afortunada, pues en esta misma situación se diría en la cultura española: *irte a dormir/ ir a acostarte*. Sin embargo,

consideramos muy bien realizada la ampliación con el empleo de la expresión coloquial *la mar de cómoda*, que hace que el TM, resulte muy natural y familiar. Aunque no es relevante para el programa conceptual y puede ser admisible, no consideramos muy acertada la sustitución: *sofa pillow/almohada*, por dos razones: una, porque no es lógico que haya una *almohada* en un sofá y la otra, porque en la ilustración se ve que es un *cojín*, en todo caso un almohadón, que se ponen en los sofás para estar más cómodos.

19) TO: *An excellent breakfast was provided for mice accustomed to eat bacon; but Timmy Willie has been reared on roots and salad.*

TM: *Se sirvió un desayuno excelente...para ratones acostumbrados al jamón. Pero Timoteo solía comer lechuga y algún rabanito.*

Apreciamos desde la primera línea del TM, los puntos suspensivos, muy usuales en las opciones de la traductora y que, como se vio en las convenciones textuales de los cuentos españoles, dan gran expresividad al texto; por tanto la adaptación mediante el añadido de estos signos es admisible. Seguimos con otra adaptación, que nos gustaría separar en dos partes, la primera es la sustitución: *has been reared/solía comer*, que aunque elegiríamos quizá otra opción (*siempre se había alimentado...*), es admisible, pues no contradice el programa conceptual del TO. En la segunda parte, la referencia cultural al tipo de comida en el desayuno (*bacon/jamón*), fue adaptada sin haber motivos suficientes para ello, ya que por una parte el *bacon* es ya muy conocido en la cultura española; por otra parte, como somos partidarios de la internacionalización, conservaríamos la misma referencia cultural inglesa. En cambio, aunque la sustitución de: *roots and salad/lechuga y algún rabanito*, no es relevante para el programa conceptual ni las convenciones textuales, da mayor expresividad al TM con el uso del diminutivo en *rabanito*. En todo caso, sea cual sea la opinión acerca de estas opciones, no podemos negar que son admisibles.

20) TO: *Johnny Town-mouse and his friends racketted about under the floors, and came boldly out all over the house in the evening.*

TM: *Juanito y sus amigos se pasaban el día trasteando en el sótano, y cuando llegaba la noche subían por las escaleras y se paseaban por toda la casa a sus anchas.*

En principio las dos ampliaciones, aunque no son necesarias, son admisibles y justificadas, ya que hacen el TM más explícito y ayudan a marcar el desarrollo lógico de éste, mediante el empleo de un marcador temporal. En cambio, nos parece muy afortunada la sustitución de *boldly/paseaban... a sus anchas*, puesto que las expresiones coloquiales son muy propias de los cuentos españoles, como vimos en el análisis de las convenciones textuales, ajustándose además perfectamente a la intención del autor en el TO: *pasearse a sus anchas* es lo mismo que ser *muy atrevidos*, pero dicho de forma más coloquial, algo totalmente aceptable en la cultura española y, además, es un socio contextual perfecto de las denominaciones de los ratones de ciudad, que los caracteriza como atrevidos y menos sensibles que el del campo.

Recordemos que al analizar la cadena lógica de los cuentos españoles, vimos que los marcadores más importantes del desarrollo lógico y el dinamismo de nuestro género de texto, eran los temporales y espaciales. Precisamente esta característica convencional de los cuentos españoles nos hace considerar como **admisibles** las siguientes opciones:

21) TO: *One particularly loud crash had been caused by Sarah tumbling downstairs with the tea-tray; there were crumbs and sugar and smears of jam to be collected, in spite of the cat.*

TM: *Un día se oyó un gran estrépito al caerse Sara por la escaleras con todo el servicio del té. Los ratones acudieron en seguida en busca de las migas de pan y los restos de mermelada y azúcar que quedaban en el suelo.*

Aparte de la adaptación **admisible** mediante la introducción del marcador temporal anterior, se aprecian otras adaptaciones. Por ejemplo, el cambio de focalización con cierta ampliación en: *los ratones acudieron en seguida*, una adaptación **admisible** y justificada

Capítulo V

desde las normas del comportamiento verbal, acompañada de otra que no lo es. En la primera parte se ha sustituido el impersonal *to be collected*, por *los ratones acudieron...*(personal), lo que corresponde a las normas del comportamiento verbal; en cambio, se ha añadido un marcador temporal que no parece necesario, al mismo tiempo que se omite *a pesar del gato*, todo lo cual nos parece inadmisibile, pues junto a la siguiente ampliación: *que quedaban por el suelo*, ayudan a comprender el programa conceptual. Por ello, nuestra opción sería:

TM(posible): *Los ratones acudieron en busca de las migas de pan y los restos de mermelada y de azúcar que quedaban en el suelo, a pesar del gato.*

22) TO: *Timmy Willie longed to be at home in his peaceful nest in a sunny bank. The food disagreed with him; the noise prevented him from sleeping. In a few days he grew so thin that Johnny Town-mouse noticed it, and question him.*

TM: *Timoteo soñaba con la tranquilidad de su hogar en la soleada colina del jardín donde nació. En la ciudad, la comida le sentaba mal y el ruido no le dejaba dormir. Se quedó tan delgado que su amigo Juanito Ratón de Ciudad comenzó a preocuparse por él.*

Apreciamos desde el principio dos ampliaciones que vienen a explicitar información que en el TO está implícita, y que recuerda el origen de Timoteo, marcando al mismo tiempo la diferencia entre el campo y la ciudad de forma explícita. Por tanto nos parecen admisibles y acertadas, pues ayudan al niño-lector a apreciar claramente el programa conceptual, la intención de la autora, que es precisamente contrastar las diferentes costumbres de la ciudad y el campo, con la expresa simpatía hacia estas últimas.

Sin embargo, una omisión inadmisibile: *in a few days*. El marcador temporal en este caso, no sólo ayuda a marcar el desarrollo lógico del texto, sino que también marca indirectamente la gravedad del estado del protagonista, que adelgazó en pocos días; sería como un "socio contextual" de la cadena temática del Ratón de Campo. Por tanto consideramos esta adaptación inadmisibile. La ampliación *su amigo*, es aceptable pues es el marcador de la modalidad emotivo-evaluativa que apoya la actitud del Ratón de Ciudad

y del mismo autor hacia el personaje . Esta idea encuentra su expresión en la última adaptación, donde existe una sustitución de un verbo de semántica neutra: *questioned him*, por una expresión tan marcada emotivamente como: *comenzó a preocuparse por él*, haciendo que el TM sea mucho más expresivo y emotivo que el TO, lo cual entra dentro de las convenciones textuales de los cuentos españoles y por lo tanto, la adaptación es admisible y argumentada.

23) TO: *When it rains, I sit in my little sandy burrow and shell corn and seeds from my Autumn store. I peep out at the throstles and blackbirds on the lawn, and my friend Cock Robin. [...] no noise except the birds and bees, and the lambs in the meadows.*

TM: *Cuando llueve __ le contó Timoteo __, yo paso las horas sentado en mi madriguera desgranando las mazorcas de maíz que he recogido en el otoño. De vez en cuando, saco la cabeza para ver a los tordos y a los mirlos revoloteando por el césped o para saludar a mi amigo Petirrojo. [...] y sólo se oye el murmullo de los pájaros, el zumbido de las abejas y el lejano balido de las ovejas en los pastos.*

Ya a simple vista vemos que la diferencia entre los dos textos se debe a las múltiples ampliaciones que aparecen en el TM. Comentemos una a una y veamos el grado de justificación y admisibilidad que tienen. La primera se refiere a la fuente de información (*le contó Timoteo*). A primera vista, parece innecesaria, pues ante la pregunta de Juanito en el pretexto, se supone que es Timoteo el que responde, la fuente de información está implícita. Pero bastaría recordar las convenciones textuales de los cuentos españoles en los que las múltiples repeticiones de la fuente de información, constituyen una característica relevante. Además, en este caso le atribuye una tonalidad especial al TM, la de añoranza, de dulces recuerdos. Así que consideramos esta adaptación como admisible y justificada. La ampliación *que he recogido en el otoño*, tiene valor didáctico, y la forma más explícita que en el TO. Las dos siguientes ampliaciones mediante el empleo de marcadores temporales: *paso las horas; de vez en cuando*, aunque tampoco pueden considerarse adaptaciones necesarias, ayudan a marcar la misma tonalidad

Capítulo V

en el TM y apoyan la idea del autor sobre las ventajas de la vida en el campo, por lo que se consideran **admisibles**. Se aprecia otra adaptación realizada mediante el empleo de una técnica no muy empleada por la traductora, la **antonímica**: *no noise/sólo se oía*, que enfatiza la misma idea y es acertada y **admisible**. Ya el resto de las ampliaciones: *revolotear; para saludar; el murmullo; el zumbido; el lejano balido...*, son marcadores de la modalidad subjetiva, emotiva. Aunque en los cuentos analizados españoles no apreciamos esta característica bucólica (los cuentos ingleses son más detallistas en las descripciones, sobre todo de los paisajes), estos marcadores aportan un alto grado de emotividad, de expresividad, característica muy típica de los cuentos españoles. Al mismo tiempo mediante esta adaptación, se logra marcar un ritmo sosegado, tan característico de la cadena de gozo, siendo todos estos marcadores socios contextuales de la cadena temática del Ratón de Ciudad.

De gran expresividad es también la adaptación (24) resultante de la **ampliación**, totalmente justificada y **admisible**, no solo por las convenciones textuales, sino porque sigue las normas de comportamiento verbal, de la cultura española:

24) TO: *"There goes that cat again!" exclaimed Johnny Town-mouse.*

TM: *¡Cuidado! __exclamó Juanito __ ¡Por allí viene el gato de nuevo!.*

Las adaptaciones de (25) poseen distintos grados de admisibilidad:

25) TO: *"I confess I am a little disappointed; we have endeavoured to entertain you, Timothy William."*

TM: *__Estoy decepcionado__ le dijo a Timoteo __ ¡Hemos intentado por todos los medios de entretenerte!*

La **omisión** de *I confess* no es muy relevante y viene compensada con: *le dijo a Timoteo*. Está compensada por las normas del comportamiento verbal. La fórmula *confieso/ reconozco que estoy decepcionado* resultaría demasiado formal, poco apropiada para el trato entre amigos en la cultura española, luego la omisión se puede considerar **admisible**. Sin embargo, dentro de esa admisibilidad, no encontramos acertada la

Capítulo V

sustitución de *disappointed/decepcionado*, pues creemos que no expresa lo que sentía el pobre Juanito en esos momentos, no estaba decepcionado, estaba *apesadumbrado* y *preocupado* por la salud de su amigo, que en unos pocos días había adelgazado y estaba triste aunque ellos lo intentaban distraer. Por último ha sido una pena que no se haya podido mantener esta única vez en que se llama al ratoncillo de campo con su nombre completo *Timothy William*, dando esa sensación de preocupación, seriedad y formalidad tan propia del Ratón de Ciudad; si desde un principio se le hubiese dado un nombre diminutivo, como lo exige el programa conceptual del TO y las convenciones textuales, en esta situación se podría haber expresado la diferencia del trato.

26) TO: *"It may be that your teeth and digestion are unaccustomed to our food; perhaps it might be wiser for you to return in the humper."*

"Oh? Oh!" cried Timmy Willie.

"Why of course as a matter of that we could have sent you back last week", said Johnny rather huffily__

TM: *__Debe ser la comida__ dijo__. Sin duda, tu estómago no está acostumbrado a nuestros manjares...En fin, no habrá más remedio que devolvete en la cesta.*

__¿La cesta?__ repitió Timoteo. __¿Pues claro!__ exclamó Juanito __ Para el caso, podías haber vuelto hace una semana.

Comentaremos una a una las adaptaciones que no siempre son acertadas. La ampliación que se aprecia en *debe ser la comida*, no es necesaria, sino admisible, aunque no compensa la omisión de: *your teeth*, ya que los dientes son importantes para un ratón, pues son roedores, que nos parece inadmisibile. El TM posible, dentro de la ampliación: *Sin duda, tus dientes y tu estómago...* Tampoco nos parece acertada la sustitución de *food/manjares...*, pues no es esa la connotación que apreciamos en el TO; en el TM existe presunción ante el ratón de campo, mientras que en el TO es totalmente neutro, puesto que los ratones de ciudad desconocen otra comida. Así que se infringe el programa conceptual del TO, por tanto es inadmisibile. Por la misma razón es inadmisibile: *En fin, no habrá*

Capítulo V

más remedio; mientras que en el TO se desea expresar una posibilidad: *perhaps, it might be*, en el TM se expresa algo definitivo, con una actitud de firmeza y no de consulta con Timoteo, lo que cambia el subprograma emotivo-evaluativo y por lo tanto el sentido. Nuestra opción sería: *quizá sería más sensato/prudente/ mejor que volvieras a casa en la cesta*.

Dentro de la siguiente adaptación muy acertada: *¿La cesta?*, pues expresaría la sorpresa en el TO, echamos de menos una pequeña ampliación, del tipo: *repitió Timoteo gritando/con gran sorpresa/susto*, pues esta sería la expresión del verdadero sentido del verbo *cried*, en la situación dada en la cultura meta. La siguiente adaptación realizada por la traductora: *Para el caso*, era totalmente necesaria y además es acertada, pues la no coincidencia de las normas de comportamiento verbal exigen que esa expresión idiomática (*Why of course as a matter of that*) sea sustituida por la propia de la cultura meta. Por último encontramos injustificada e inadmisibles, la omisión: *rather huffily*, pues expresa el estado de ánimo de Juanito, es un marcador importante de la modalidad subjetivo-objetiva del TO, que debería mantenerse en el TM.

TM (posible): *dijo Juanito muy malhumorado*.

La adaptación mediante la sustitución en (27) es admisible y acertada. Su motivo es la no coincidencia de las normas de comportamiento verbal en las dos culturas:

27) TO: *he was set down safely in his own garden*.

TM: *Timoteo regresó sano y salvo al jardín de donde había salido*.

Se aprecia también una ampliación, al final de la oración, que explicita lo implícito en el TO. Aunque no es claramente necesaria, puede ser considerada admisible. El TM resulta más rítmico y sosegado, infunde tranquilidad, característica del desenlace feliz de una aventura en los cuentos españoles.

En (28) apreciaremos ampliaciones que, aunque a veces no son necesarias, aportan al TM expresividad y emotividad, características propias de los cuentos españoles:

Capítulo V

28) TO: *Sometimes on Saturdays he went to look at the hamper lying by the gate, but he knew better than to get in again. And nobody got out, though Johnny Town-mouse had half promised a visit.*

TM: *A veces, al llegar el sábado, Timoteo salía a la puerta de su jardín para echar un vistazo a la cesta que estaba junto a la verja... ¡pero ya no volvió a cometer el error de meterse dentro! Lo que en el fondo esperaba es que alguien saliera de la cesta, porque su amigo Juanito Ratón de Ciudad le había prometido una visita.*

Como hemos comentado en otras ocasiones, algunas adaptaciones no son necesarias, pero son admisibles, si no hacen el TM demasiado largo o pesado, ni contradicen el programa conceptual del TO, ni las convenciones textuales o normas del comportamiento textual de la cultura meta. Este es el caso de la ampliación *salía a la puerta de su jardín*. Hay que reconocer, sin embargo, que la opción elegida deja el TM más rítmico. La siguiente, mediante sustitución está justificada: *look/echar un vistazo* y es admisible, por introducir la traductora una expresión informal y coloquial, algo muy propio de los cuentos españoles. También es admisible la adaptación de *la cesta que estaba junto a la verja...*, apoyada además, por los puntos suspensivos y los subsiguientes signos de exclamación. La ampliación no es necesaria: *Lo que en el fondo esperaba es que alguien saliera de la cesta*, sin embargo, ayuda a comprender mejor el fragmento, aportando lógica a la narración, que en el TO queda quizá algo cortante y fría; en el TM, con la ampliación y la antonimia, se reflejan mejor los sentimientos del ratoncillo, marcando así la modalidad emotivo-evaluativa, apoyada al final con la ampliación: *su amigo*. Así que las adaptaciones de (28) se realizan en consonancia con el programa conceptual del TO, convenciones textuales y las normas del comportamiento verbal en la cultura meta.

De nuevo, volvemos a apreciar ampliaciones, que dan cierto sabor bucólico a la narración:

29) TO: *The winter passed; the sun came again; Timmy Willie sat by his burrow warming his little fur coat and sniffing the smell of violets and spring grass.*

TM: *Pasó el invierno y comenzó a despuntar la primavera. Timoteo se sentaba a la puerta de su casa, dejando que el calor del nuevo sol acariciara su abrigo de piel, mientras aspiraba el perfume de las violetas y el olor de la hierba recién cortada.*

La información implícita en el TO, que después del invierno viene la primavera y vuelve el sol, queda explícita en el TM mediante la ampliación; no es necesaria, pero es admisible y justificada, pues hace el texto más expresivo. El muy poco expresivo *warming*, se convierte en una frase de muy marcada expresividad: *dejando que el calor del nuevo sol acariciara...*, marcador de la modalidad emotivo-evaluativa, al igual que la sustitución de: *smell*, de semántica neutra, por *el perfume de las violetas; hierba recién cortada*.

Por tanto, aunque las ampliaciones en su mayoría no son necesarias, se deben considerar admisibles, justificadas y acertadas, pues aportan gran expresividad y emotividad que son características convencionales propias de los cuentos españoles, sin infringir al mismo tiempo el programa conceptual del autor.

Lo mismo podríamos decir respecto a (30):

30) TO: *When up the sandy path all spick and span with a brown leather bag came Johnny Town-mouse!*

TM: *[...]cuando, un buen día, vio aparecer por el sendero...¡al mismísimo Juanito Ratón de Ciudad! Iba, como siempre, hecho un dandi, y llevaba una maleta de cuero en la mano.*

La primera ampliación es muy acertada puesto que los marcadores temporales son, como hemos dicho, muy importantes para seguir el desarrollo lógico del texto, especialmente cuando se trata del inicio de un nuevo episodio. Por supuesto que la próxima: *...al mismísimo Juanito*, es también admisible, aparte de muy acertada, pues da un tono muy alto de expresividad, ayudado con los puntos suspensivos, vemos la adaptación necesaria de la sustitución de la expresión idiomática: *spick and span/hecho un*

dandi, la correspondiente en la cultura española, marcador además de la modalidad emotivo-evaluativa, aunque al ser una expresión algo anticuada, y ser el usuario un niño, se podría elegir una opción más comprensible, una explicación lacónica: *Iba tan arreglado como siempre, hecho un dandi*.

Aunque la mayoría de las veces coincidimos en que las adaptaciones realizadas por la traductora son acertadas y admisibles o simplemente necesarias, existen casos en los que creemos que no capta la intención de la autora del TO, resultando sus versiones arbitrarias e inadmisibles:

31) TO: "...we will have herb pudding and sit in the sun".

"H'm'm! it is a little damp", said Johnny Town-mouse, who was carrying his tail under his arm, out of the mud.

TM: *¡Comeremos un buen pastel de hierba y nos sentaremos a tomar el sol!*

__¿Tú crees? ¡No estará el suelo un poco húmedo?__ le respondió Juanito, que llevaba la cola recogida debajo del brazo para que no se le ensuciara en el barro.

Lo que creemos apreciar en el TO es cierto disgusto, cierto asco del Ratón de Ciudad ante el barro del campo; él que estaba e iba siempre tan elegante y pulcro, como se aprecia luego en el postexto. En cambio en el TM no apreciamos esa misma sensación; Johnny no pide opinión, da una exclamación bastante clara de disgusto, repugnancia: *¡Puff!, está mojado ¿no?*; por tanto nos parece inadmisibile, por infringir el programa conceptual del TO.

Del mismo tipo consideramos la adaptación siguiente:

32) TO: "What is that fearful noise?" he started violently.

TM: *¿Qué ha sido ese infernal ruido?__ exclamó Juanito temblando de pies a cabeza.*

Lo primero que no nos parece muy acertado es el orden del adjetivo respecto al sustantivo, pues aunque algunas veces se puede dejar delante del nombre, en este caso queda muy poco natural; tampoco nos parece apropiado ni el verbo *exclamó*, de semántica bastante más neutra, cuando en el TO se percibe la sensación de *susto, sobresalto*, ni la

Capítulo V

expresión *temblando de pies a cabeza*, que aunque aceptable, por lo coloquial, no refleja la violencia con la que saltó el Ratón de Ciudad, que se llevó un susto tremendo. Quizá, nuestra opción, entre otras, podría ser:

TM(possible): *¿Qué ha sido ese ruido tan horrible?, gritó Juanito, asustándose muchísimo/llevándose un susto de muerte.*

En (32) creemos que la adaptación realizada contradice o no ha tenido en cuenta la intención de la autora:

32) TO: *He explained why he was paying his visit so early in the season; the family had gone to the seaside for Easter; the cook was doing spring cleaning, on board wages, with particular instructions to clear out the mice.*

TM: *Dijo que había venido a visitarle aprovechando las vacaciones de Pascua, cuando la familia de la casa donde vivía se marchaba a la playa. La casa había quedado al cuidado de la cocinera, que tenía órdenes de hacer limpieza general, empezando por los ratones.*

Creemos que el TM es **inadmisible** desde el principio, porque no se especifica claramente el porqué había venido pronto; las razones que se dan en el TO son porque la familia se había ido y porque la cocinera tenía instrucciones claras de eliminar a los ratones. En cambio en el TM se contradice el programa conceptual, pues da la impresión que, como es Pascua, todos se van de vacaciones y él aprovecha esa fecha. Lo que sí nos parece necesaria y admisible es la sustitución de la referencia cultural: *spring cleaning/limpieza general*; la omisión de: *on board wages*, nos parece también admisible, puesto que no es nada relevante para el sentido del texto. Nuestra opción, entre otras muchas posibles sería:

TM(possible): *Explicó que había venido tan pronto/había adelantado su visita porque la familia se había ido a la costa durante las vacaciones de Pascua/Semana Santa, y porque la cocinera se había quedado haciendo limpieza general, con instrucciones concretas de que eliminara a los ratones.*

En cambio, nos parecen muy acertadas las adaptaciones del (33):

33) TO: *There were four kittens, and the cat had killed the canary. "They said we did it; but I know better", said Johnny Town-mouse. "Whatever is that fearful noise?"* .

TM: *La cocinera había metido en la casa al gato y a sus cuatro gatitos y allí no había quien parara. El gato se había comido ya al canario. _Los gatos dicen que fuimos nosotros... añadió Juanito_. ¡Pero fueron ellos! Por cierto, ¿qué demonios es ese ruido?.*

Las dos primeras ampliaciones: *La cocinera había metido en la casa...;* y *allí no había quien parara*, ayudan a crear la atmósfera de peligro que está en el programa conceptual del TO de forma implícita, explicitando también las instrucciones de las que hablábamos anteriormente. La segunda de ellas (*no había quien parara*), al ser una expresión coloquial, aporta expresividad y resulta justificada y admisible. Del mismo tipo es la sustitución: *I know better/¡pero fueron ellos!*, que resulta mucho más expresiva que la inglesa, apoyada además por los puntos suspensivos. Está justificada y es admisible, ya que todo lo que aporte emotividad y expresividad al TM lo es, si desde luego no infringe la intención de la autora. En este caso se cumplen todos los requisitos. B
último, la adaptación final: *Por cierto, ¿qué demonios es ese ruido?*, que es necesaria, está justificada y se ajusta a las normas de comportamiento verbal de la cultura española.

34) TO: *I am sure you had better settle in the country, Johnny.* "

"H'm'm_ we shall see by Tuesday week;

TM: *¡Juanito, será mejor que te quedes a vivir en el campo!*

_Bueno, tengo tiempo para pensarlo.

La primera adaptación es el haber introducido los signos de exclamación que en el TO no se aprecian y que una vez más dan mayor expresividad al TM, marcador claro del programa emotivo-evaluativo. En la segunda: *H'm'm/Bueno*, ya no estamos tan de acuerdo, puesto que lo que se desea expresar en el TO es duda, inseguridad, y la sustitución no parece ajustada a la intención de esa situación, es inadmisibile; nosotros

optaríamos con una expresión más de duda, entre otras: *No sé, no sé...Esperemos hasta el martes/Ya veremos de aquí al martes...*

5.5.4. Final del cuento.

Al ser este cuento del subtipo costumbrista, en el final no hay secuencia de salvación, pero sí el contraste final, la decisión final por una vida o por la otra, o como dice la autora en la moraleja final:

35) TO:... *he said it was too quiet!! One place suits one person, another place suits another person. For my part I prefer to live in the country, like Timmy Willie.*

TM: ...*¡decía que la vida en el campo era demasiado tranquila para él! A unos les va un sitio y a otros no. Yo prefiero vivir en el campo, como Timoteo.*

Las adaptaciones del final no son muy relevantes. Hay que destacar los puntos suspensivos del TM, práctica habitual de esta traductora que aportan cierto grado de emotividad, y que es un recurso admisible, así como lo es la expresión coloquial en la moraleja final: *A unos les va un sitio y a otros no.*

5.6. CONCLUSIONES

1- Las adaptaciones dentro de la traducción pueden estar motivadas por diferentes razones comunicativas que sintetizamos con el término "intertextualidad cultural" (falta de conocimientos presupositivos-culturales; no coincidencia de las normas de comportamiento verbal y no verbal y de las convenciones textuales).

2- Si los dos primeros motivos son válidos para las adaptaciones en la traducción de cualquier tipo de texto, la no coincidencia de las convenciones textuales se convierte en la razón de adaptaciones sólo en los textos convencionales, entre los cuales figuran los cuentos infantiles, en general, y los de animales, en particular.

3- Comprendemos por las **normas de comportamiento verbal o no verbal** los posibles comportamientos de los representantes de una cultura en una situación comunicativa dada, en función de condición histórico-social de aquellos. Las normas del comportamiento verbal y no verbal, constituyen un concepto comunicativo, puesto que dependen de factores extralingüísticos y son vigentes para diferentes tipos de textos.

4- Aun siendo un concepto extralingüístico, las normas de comportamiento verbal están muy unidas al nivel de uso de cada lengua. No se pueden identificar las normas del comportamiento verbal con las normas lingüísticas, pero tampoco se los puede separar definitivamente. Así, por ejemplo, si en la cultura inglesa predomina la tendencia del uso de oraciones impersonales y pasivas, frente a la de la cultura española que prefiere las personales y activas, ambas repercutirán, sin lugar a dudas, en las normas de comportamiento verbal en la cultura respectiva. Un ejemplo claro de esta repercusión son las adaptaciones mediante el cambio de la focalización, a veces posible y necesaria en las traducciones de los cuentos, y que en ciertas situaciones no conlleva el cambio del programa conceptual:

TO: *There were crumbs and sugar and smears of jam to be collected...*

TM: *Los ratones acudieron en seguida en busca de las migas de pan y de los restos de mermelada y azúcar...*

5- El concepto de normas del comportamiento verbal es más amplio que el de convenciones textuales, puesto que éstas constituyen las características tipológicas sólo de un tipo de textos dado, mientras que aquellas se manifiestan en toda actividad verbal. Así que la no coincidencia de las convenciones textuales en dos culturas es tan sólo una parte de la no coincidencia de sus respectivas normas del comportamiento verbal, siendo precisamente esa no coincidencia de unas y otras los posibles motivos de adaptación en la traducción.

6- Comprendemos por **adaptación** cualquier cambio de la estructura semántica del TM respecto al TO, que sea justificado, por una de las tres razones arriba expuestas.

7- La evaluación de las traducciones al español de cuentos ingleses de animales, demostró que las adaptaciones pueden ser subdivididas, desde cierta óptica, de la siguiente manera: las **necesarias/obligatorias**, las **admisibles** y las **inadmisibles**.

8- La adaptación dentro de la traducción será **admisible**, siempre y cuando su resultado reúna dos requisitos de la actividad bilingüe equivalente que son: máxima fidelidad al programa conceptual del autor del TO y la aceptabilidad del TM en la cultura meta.

9- Dado que las opciones de la traducción pueden ser múltiples, o sea, que puede haber más de un TM del mismo TO, circunstancia que se debe tanto al carácter subjetivo de cualquier actividad comunicativa, como a las posibilidades que ofrece la lengua de por sí, hemos introducido el concepto de adaptación **admisible**. Será **admisible** cualquier adaptación motivada por una de las razones enumeradas en (1), que no contradiga al programa conceptual del autor del TO y garantice la aceptabilidad del TM en la cultura meta.

10- Son **necesarias** las adaptaciones sin las cuales el TM quedaría incomprensible o inaceptable en la cultura meta. En la mayoría de los casos, las adaptaciones **necesarias/obligatorias** están motivadas por la falta de conocimientos presupositivo-culturales, por la no coincidencia de las normas del comportamiento verbal y no verbal en dos culturas y de las convenciones textuales muy marcadas.

11- Para delimitar la arbitrariedad del traductor, se establece el concepto de adaptaciones **inadmisibles**. Son aquellas que no reúnen los dos requisitos que constituyen la característica definitoria de la actividad bilingüe equivalente.

12- Las adaptaciones dentro de la traducción se realizan mediante el empleo de distintas técnicas traductológicas que *grosso modo* pueden ser reducidas a todo tipo de **sustituciones, ampliaciones y omisiones**.

13- Las tres razones de las adaptaciones (1), casi nunca actúan por separado, sino que se solapan. Lo mismo ocurre con las técnicas empleadas por el traductor; por eso, las adaptaciones motivadas por la falta de conocimientos presupositivo-culturales pueden

Capítulo V

realizarse mediante el empleo de diferentes técnicas que, en definitivas cuentas se reducen a tres tipos generalizados mencionados en (12) que se aplican por separado o solapadas.

14- El estudio realizado permite deducir que en el caso de falta de conocimientos presupositivo-culturales, la técnica más empleada es la ampliación del TM respecto al TO que se emplea, en particular, cuando:

- en el TO aparecen referencias culturales desconocidas en la cultura meta:

TO: *...there lived an ugly troll.*

TM: *vivía un ogro horrible/ TM(possible): vivía un trol, una especie de ogro horrible...*

- el TO contiene implicaciones relevantes para su programa conceptual, que quedarían incomprensibles para el usuario del TM si no se realiza dicha adaptación:

TO: *...amongst some fox-gloves...*

TM: *...rodeada de dedaleras/ TM(possible): rodeada de plantas que en unos sitios llaman guantes de zorro y nosotros llamamos dedaleras...*

En el caso de los cuentos estas ampliaciones deben ser lo más lacónicas posible.

15- La adaptación mediante la omisión es posible cuando algún elemento/fragmento del TO, que resulta incomprensible o inaceptable, por diferentes razones, para el usuario del TM, no es relevante para el programa conceptual del TO, o cuando lo requieren las normas del comportamiento verbal:

TO: *The cook was doing spring-cleaning, on board wages, with particular...*

TM: *...al cuidado de la cocinera, que tenía órdenes de hacer limpieza general, empezando...*

16- La adaptación mediante la sustitución de un elemento del TO, que resulte incomprensible o inaceptable para el usuario del TM, se hace cuando en la cultura meta es posible encontrar fenómenos, objetos, etc. afines por su valor comunicativo a los que encontramos en la cultura de origen:

TO: *The cook gave the carrier sixpence.*

TM: *La cocinera dio al carretero una moneda de propina.*

Capítulo V

17- Las adaptaciones motivadas por la no coincidencia de las normas del comportamiento verbal, en general, y de las convenciones textuales en particular, se realizan mediante el empleo de las mismas técnicas traductológicas, resultando muchas veces necesaria la combinación de diferentes técnicas dentro de la adaptación del mismo fragmento del texto:

TO: *Now, my dears, said Mrs.Old Rabbit one morning, you may go into the fields or down the lane, but don't go into Mr.Mc Gregor's garden: your father had an accident there; he was put in a pie by Mrs.Mc Gregor.*

TM: *Una mañana, su madre les dijo: Hijitos, podéis ir a jugar al campo o a corretear por la vereda...,pero no vayáis al huerto del tío Gregorio: ya sabéis la desgracia que le ocurrió allí a vuestro padre. ¡La tía Gregoria lo hizo picadillo!*

18- La evaluación de las traducciones de los cuentos de animales ingleses al español demostró la necesidad de adaptaciones, siempre que se trate de los marcadores de los parámetros textuales, tales como cadenas temáticas de los personajes, la modalidad emotivo-evaluativa del texto, los de la cadena lógica, y los del inicio y el final del cuento.

19- Las convenciones textuales referentes a las cadenas temáticas de los personajes, no coinciden en ambas culturas. Si los nombres de los personajes de los cuentos ingleses se componen de lo que denominamos, condicionalmente, nombre de pila y "apellido", incluyendo uno de los dos el nombre genérico, los nombres propios de los cuentos españoles son mucho más lacónicos, incluyendo principalmente el genérico, empleado como propio. Además, el marcador principal de los nombres de los personajes "buenos" de los cuentos españoles es el sufijo diminutivo, mientras que en los cuentos ingleses esta función comunicativa se realiza a veces con ayuda del adjetivo *little* o implícitamente, destacándose en ambas culturas el papel de conocimientos presupositivo-culturales que implican los nombres genéricos (lobo, zorro). Debido a estas no coincidencias convencionales, las adaptaciones empiezan por los nombres de los protagonistas:

Jemima Puddle-duck/la oca Carlota; Peter Rabbit/Perico; Mrs. Rabbit/su madre; little Benjamin Bunny/el conejito Benjamín; Timmy Willie/Timoteo Ratón de Campo.

Capítulo V

20- Como en los cuentos españoles de animales se aprecia un subprograma emotivo-evaluativo (de modalidad subjetiva y objetiva prácticamente fundidas) mucho más fuerte que en los cuentos ingleses, siendo sus marcadores de diferente índole (léxico semánticamente connotado, neutro que adquiere en el texto el valor añadido, palabras y expresiones coloquiales, recursos sintácticos y prosódicos), se necesitan a menudo adaptaciones que correspondan, por una parte, a las convenciones textuales de la cultura meta y, por la otra, que no infrinjan el programa conceptual del TO.

La mayoría de estas adaptaciones se realizan mediante sustitución y ampliación, técnicas que cambian la estructura semántica del TM respecto al TO, sin cambiar su sentido intencional, sin que se excluya la necesidad de su combinación con la omisión:

TO: *...and made some camomile tea; and she gave a dose of it to Peter!*

TM: *...preparó una infusión de manzanilla amarga... ¡y se la hizo tomar al pobre Perico!*

21- Como el desarrollo lógico y carácter dinámico de la narración se aseguran, la mayoría de las veces, (aparte de la sucesión fija de las secuencias) con marcadores temporales y espaciales, que a veces resultan implícitos en los cuentos ingleses, se necesitan adaptaciones mediante la ampliación/explicitación de estos marcadores:

TO: *The gardener left the hamper...*

TM: *Un día, el jardinero dejó la cesta...*

22- Al ser el ritmo una característica propia de los cuentos de animales (sosegado al principio y final del cuento, y con la "aceleración" del tiempo fantástico en las secuencias de peligro), al serles también propia la rima, especialmente en determinados episodios o "conjuros", y al actuar ambos como marcadores emotivo-evaluativos y estructurales, pueden convertirse en motivo de adaptación siempre y cuando sea necesario:

TO: *No, no, by the hair of my chinny, chin, chin, I will not let you in.*

Then I'll huff and I'll puff and I'll blow your house in. (3 veces)

TM: *¡Ni aunque estuviese loco te dejaría entrar!*

Entonces soplaré y soplaré hasta que la casa se caiga.

TM(posible): *¡De eso ni hablar, ahí te vas a quedar!!; Rabia, rabea, ahí fuera te quedas!*

¡Soplaré y soplaré y la casa derribaré/tiraré!

23- Nuestra investigación demostró que la aparición en el TO de elementos coloquiales, onomatopeyas y expresiones idiomáticas siempre lleva a la necesidad de adaptación del TM a las normas del comportamiento verbal y no verbal:

TO: *Presently Peter sneezed- kertyschoo!*

TM: *De pronto Perico estornudó_ a...a...chís!*

24- Asimismo se demostró que se dan bastantes casos de adaptaciones inadmisibles que se explican porque el traductor hace caso omiso del programa conceptual del TO y/o de la aceptabilidad del TM. Consideramos como **inadmisibles y arbitrarias** aquellas adaptaciones que infringen el programa conceptual del autor del TO y/o las normas de comportamiento verbal, en general, y las convenciones textuales de la cultura meta, haciendo que el TM no sea comunicativamente equivalente al TO y/o no aceptable en la cultura meta. Recordemos un fragmento que se ha omitido totalmente:

TO: *He was a very big billy goat. His beard was long and his horns were almost fully grown.*

TM(possible): *Era un macho cabrío/chivo muy grande, con la barba y los cuernos bastante crecidos.*

CONCLUSIONES GENERALES

La investigación realizada permitió sacar diferentes conclusiones tanto referentes al mismo objeto de estudio, que es la adaptación en la traducción, como a los problemas que se plantearon necesariamente en su curso. Empezaremos por estos últimos.

I- Características tipológicas de cuentos de animales en ambas culturas.

1. Siendo los cuentos de animales "cultos" o "literarios", acusan, sin embargo, una estructura estable y universal, al igual que los cuentos populares de hadas, analizados por Vladimir Propp. Esta estructura incluye las siguientes secuencias: *presentación, advertencia/explicación, gozo, peligro, salvación*, que aparecen en el orden indicado.

2. Aunque el inicio de cada secuencia suele tener sus marcadores explícitos o implícitos, se dan casos de compenetración de elementos de una secuencia en otra, lo que ratifica las ideas de Propp al respecto.

3. A partir del programa conceptual del autor y su repercusión en la estructura de los cuentos de animales (presencia/ausencia de las secuencias de peligro y salvación), pueden ser divididas en tres subtipos: los de "peligro", los "moralizantes" y los "costumbristas".

4. En los cuentos moralizantes, la secuencia de salvación viene sustituida por el castigo al desobediente. En los cuentos costumbristas no se aprecia la secuencia de peligro, sino que se oponen buenas y malas costumbres, siendo sustituido el castigo por la desaprobación y la crítica de las malas (moraleja del cuento).

5. En los cuentos de animales, se observan ciertas características tipológicas referentes a las manifestaciones de los parámetros textuales universales: *cadena temática, cadena lógica, modalidad subjetiva y modalidad objetiva del texto, tiempo y espacio fantásticos, composición*.

Conclusiones

6. Los marcadores de todos los parámetros textuales están compenetrados en ambas culturas con el subprograma emotivo-evaluativo del autor. El grado de esta compenetración, así como el carácter de los marcadores varían de una cultura a otra.

7. La cadena lógica prácticamente no tiene sus propios marcadores en ambas culturas, asegurándose el desarrollo lógico del texto y el dinamismo de la narración por el orden fijo de las secuencias y los marcadores de tiempo-espacio, respectivamente.

8. Dentro de la cadena lógica de cuentos de animales, no se acusa la presencia de información adicional, lo que de por sí constituye su característica tipológica. Incluso las pocas "desviaciones" del tema principal (texto en el texto) tienen un valor comunicativo (emotivo-evaluativo o fáptico) tan importante para el programa conceptual de este tipo de texto, que no se perciben como información adicional.

9. La modalidad textual subjetiva y objetiva aparecen, la mayoría de las veces, fundidas como ocurre en todos los textos literarios. Sin embargo, el nivel de modalidad textual, su explicitud, el peso de cada uno de los dos componentes y sus marcadores varían de una cultura a otra, aunque los tipos de recursos, utilizados en ambas culturas, coinciden, incluyendo: el léxico marcado connotativamente desde los conocimientos culturales o desde su semántica, el léxico de semántica neutra que adquiere el valor añadido en el texto, elementos coloquiales, repeticiones, exclamaciones, onomatopeyas, ritmo, rima, etc.

10. Los marcadores de tiempo fantástico son léxicos en las dos culturas. La semántica temporal de las formas verbales, se neutraliza, resaltando el valor aspectivo de las mismas.

11. Los bloques composicionales del cuento de animales (título, introducción/presentación, bloque principal y final) también acusan características tipológicas universales, a saber:

- carácter nominativo de los títulos en los que aparecen los nombres de los personajes;
- presencia en la introducción/presentación de los clichés culturales de inicio, al tratarse de cuentos más tradicionales, y la ausencia de estos clichés en los cuentos más modernos

de ambas culturas; la ubicación, dentro del mismo bloque, de los personajes en el tiempo y el espacio fantásticos;

- la subdivisión del bloque principal en los subtemas/ subbloques en función del subtipo de cuento (ver las secuencias del 1), cada uno de los cuales tiene sus marcadores que acusan tanto las características comunes en dos culturas, como las no coincidencias.

12. Entre las características comunes de los marcadores de cada secuencia, hay que destacar:

- el léxico semánticamente connotado, que contiene semas respectivos (advertencia, explicación, gozo, peligro, salvación);
- léxico culturalmente connotado (*lobo* en España, *zorro*, *trol*, etc. en Inglaterra);
- léxico neutro que adquiere en el texto el valor añadido desde el programa conceptual del autor, la situación y la focalización;
- elementos coloquiales, repeticiones, ritmo y rima, así como expresiones idiomáticas, onomatopeyas, etc. que apoyan al subprograma emotivo-evaluativo;
- "socios" contextuales de los personajes "buenos y malos", o sea, palabras y expresiones que combinan con las denominaciones de unos y otros y que aportan a sus características.

Si los dos primeros grupos de marcadores pueden considerarse directos, los demás son indirectos. En los cuentos de animales de las dos culturas, se aprecia la presencia de marcadores directos e indirectos, así que es otra característica tipológica del tipo de texto.

13. En ambas culturas, la secuencia de peligro se marca desde diferentes focalizaciones, entre las cuales es muy importante la de las víctimas, su miedo, convirtiéndose en un marcador indirecto de peligro y constituyendo una característica tipológica de un subtipo de cuentos de animales, el de "peligro".

14. El final de los cuentos de animales no es tan tradicional en las dos culturas, como el de los cuentos maravillosos y varía en función del subtipo. El de peligro tiene el final marcado por un cliché cultural, siempre que su tema sea tradicional. Los cuentos moralizantes terminan con una moraleja explícita; los costumbristas las tienen unas veces explícitas y otras, implícitas.

15. Las características tipológicas de los cuentos de animales demuestran su carácter muy reglamentado, lo que corresponde a la visión de Propp y otros estudiosos permitiendo deducir que los cuentos infantiles son, tal vez, el único género literario convencional, tanto en lo que se refiere a su morfología (estructura semántico-lógica) como a la tipología de recursos lingüísticos utilizados.

16. Los cuentos infantiles constituyen uno de los géneros más tradicionales, puesto que sus orígenes se remontan a los mitos y los cuentos populares, tanto universales como de cada cultura en particular, lo que implica que los marcadores de los parámetros textuales universales no coincidan en diferentes culturas, siendo la no coincidencia de las convenciones textuales uno de los motivos de adaptación dentro de la traducción.

II- Características contrastivas de las convenciones textuales de los cuentos españoles en comparación con los ingleses.

1. El análisis de las convenciones textuales de los cuentos españoles de animales tiene importancia primordial para esta investigación (aunque no constituye el objetivo final de la misma), puesto que se trata de las tendencias que marcan este tipo de texto en la cultura meta y por las cuales debe orientarse el traductor al elegir sus opciones, para que el TM sea aceptable en la cultura española, sin dejar de ser comunicativamente equivalente al TO.

2. El marcador principal de las cadenas temáticas de personajes es, la mayoría de las veces, el nombre genérico que se emplea como propio aunque se escriba con minúscula (*cochinito, lobo, etc.*), mientras que en los cuentos ingleses se utilizan los nombres propios acompañados de los genéricos que funcionan como especie de "apellido" (*Peter Rabbit, Jemima Puddle-duck, etc.*).

3. La cadena temática de personajes, al igual que los marcadores de los demás parámetros textuales, están mucho más compenetrados por el subprograma emotivo-evaluativo del autor en los cuentos españoles, que en los ingleses, lo que atribuye a aquellos mayor expresividad.

Conclusiones

4. El **marcador principal del personaje bueno**, en los cuentos españoles son los sufijos diminutivos **-ito y/o -illo**, que se aprecian tanto en los nombres genéricos como en los adjetivos y marcadores metonímicos (*cabritillos, cochinitos, pobrecitos, orejitas, etc.*). También se aprecia una fuerte presencia de marcadores coloquiales (*el guarrete, marranito*). En los cuentos ingleses aparece bastante poco el adjetivo **little** y menos aún el sufijo **-y** (*little rabbit, Flopsy, bunny, etc.*). Apenas se aprecian marcadores coloquiales en las denominaciones de los "buenos".

5. Los "socios" contextuales de los personajes "buenos" (marcadores indirectos) se subdividen en las dos culturas, en tres grupos:

- léxico connotado positivamente (*hermosos bebés, very pleased, beautifully, safe quiet spot, etc.*);
- léxico semánticamente neutro que adquiere el valor añadido en el texto o desde la cultura (*disponerse a comer, jugar, get home, smell of violets, etc.*);
- palabras y expresiones que contienen el sema de miedo y temor, que siendo marcadores indirectos de las víctimas, lo son también de la secuencia de peligro (*asustarse, temblar, fell down with fright, trembling, etc.*).

Siendo del mismo tipo, estos marcadores son mayor en número y más variables en los cuentos españoles.

6. El **marcador principal del "malo"** en las dos culturas es su nombre genérico, que figura como símbolo cultural del mal, peligro y agresión. El *lobo* se percibe como tal en ambas culturas, mientras que el *fox* es más propio de la cultura inglesa y *troll* no se encuentra nunca en la cultura española.

7. Otro marcador del "malo", muy importante para la cultura española y que no se aprecia en los cuentos ingleses, es el uso casi normativo de ciertas expresiones convertidas en especies de cliché para los cuentos españoles de animales (*hacerse la boca agua, comer hasta hartarse, etc.*).

8. Todos los **marcadores indirectos del "malo"**, en los cuentos españoles, son de semántica peyorativa que caracteriza tanto las denominaciones metonímicas del personaje

(*terribles ojos, boca llena de afilados dientes, etc.*) como los "socios" contextuales del marcador principal de este personaje (*malvado, irritado, acechar, etc.*). También se acusa la presencia de elementos coloquiales y hasta "vulgares" (*pegar una culada, desollarse el trasero*). El número de socios contextuales del agresor, que sean de semántica neutra, es muy bajo; adquieren en el texto el valor peyorativo añadido a partir de la situación y la focalización. Los verbos de semántica neutra van acompañados, en este caso, de pronombres enfáticos del dativo de interés (*comerse, subirse, etc.*).

Sin embargo, en los cuentos ingleses, los marcadores indirectos del agresor, que constituyen la mayoría, son mucho menos relevantes y expresivos, a veces hasta implícitos (*fox-gloves*). No se aprecian denominaciones metonímicas, ni semántica peyorativa. La mayoría, con pocas excepciones (*ugly troll*), son de semántica neutra, que adquiere el valor añadido en el texto. Tampoco se aprecian elementos coloquiales.

9. La semántica de los marcadores de la **cadena temática de advertencia** varía, en ambas culturas, en función del subtipo de cuento. El marcador más típico de advertencia es el imperativo (*no salgáis, don't get into mischief, take care that the wolf... etc.*), en la cultura española también lo es el futuro con valor de imperativo (*permaneceréis en casa*). En los cuentos españoles, se aprecia un número mucho mayor de marcadores coloquiales de explicación, que en los cuentos ingleses (*una señora casa, lo mejor de lo mejor, etc.*).

10. En las dos culturas, los marcadores de la **cadena temática de gozo** son de semántica connotada (*dar saltos de alegría, risa, peaceful nest, best bed, etc.*), destacando los cuentos españoles por los marcadores más variados con elementos coloquiales (*ponerse como el Quico*) o exclamaciones (*¡Ja, ja!, ¡Yupi!*).

El gozo de los "malos" tiene otro tipo de marcadores, aunque también destaca la presencia de elementos coloquiales en los cuentos españoles (*atiborrarse de queso, hartarse, ¡Humm!*). En la cadena española, los elementos implícitos de evaluación aparecen, a veces, en los marcadores de gozo de los "malos", para destacar su torpeza, mientras que esta tendencia se acusa más en los cuentos ingleses, donde muchos

Conclusiones

marcadores indirectos del agresor podrían parecer, a primera vista, de gozo pero, en realidad, son "socios" contextuales del personaje "malo", implicando su hipocresía, ironía y engaño (*dear madam, very polite, etc.*). Estas características así ni se acusan en los cuentos españoles.

11. La cadena temática de peligro, en ambas culturas, se constituye principalmente de marcadores de semántica correspondiente. El marcador principal es el nombre del agresor, que muchas veces no coincide en los cuentos españoles (*lobo*) y en los ingleses (*fox, troll*). Incluso, a veces, en estos últimos se marca de forma implícita (*foxy-whiskered gentleman*), característica que no hemos encontrado en ningún cuento español.

Entre los marcadores indirectos destacan:

- las denominaciones metonímicas, de mayor número y mucho más connotadas peyorativamente en español que en inglés (*lengua como una suela de zapato, terribles ojos, ugly troll*);
- marcadores indirectos de peligro desde el miedo de las víctimas (*sobresaltado, lleno de miedo, temblando, in a fright, trembling, etc.*);
- "socios" contextuales de semántica de agresión (*devorar, lanzarse, zamparse, gobble up, eat up, etc.*), que se aprecian mucho más en los cuentos españoles que en los ingleses;
- "socios" contextuales de semántica neutra que adquieren el valor añadido de peligro en el texto, que caracterizan sobre todo los cuentos ingleses con su gran número de implicaturas textuales (*full of feathers, foxy-whiskered gentleman, dismal-looking house, etc.*);
- marcadores de peligro culturales, convertidos en especie de "símbolos", más propios de los cuentos españoles (*hacerse de noche, ir al monte, etc.*). El único marcador cultural de peligro en los cuentos ingleses, que lo es también en los españoles, es el nombre genérico del agresor (*lobo, wolf, fox, troll*);
- exclamaciones, onomatopeyas, repeticiones y la aceleración del ritmo narrativo en la secuencia de peligro (*¡Ya verás!, ¡Hop!, ¡Auuu!*); en los cuentos ingleses destacan dentro de estos recursos, las onomatopeyas.

12. Los marcadores de la cadena temática de salvación aparecen fundidos, en ambas culturas, con los de castigo al agresor y final feliz, subdividiéndose en:

- los de castigo al "malo" de semántica de violencia que, sin embargo, no se percibe como tal, sino de castigo merecido (*el lobo se achicharró, embistió con sus cuernos la barriga del lobo, the end of the wolf, the troll fell head first into the deep water, etc.*)

- los de felicidad, motivados por la salvación (*sentirse a salvo, vivir muy felices, was safe at last, they lived happily, etc.*);

- los de inteligencia de los "buenos" que logran engañar y castigar al agresor, que, siendo de semántica neutra adquieren el valor añadido en el texto (*volverse a casa, correr más rápido, too clever for him, etc.*).

En los cuentos moralizantes o costumbristas el final suele ser "justo", y a veces triste. La moraleja aparece explícita en todos los cuentos españoles (*Si Blanquita no hubiera hecho eso, aún estaría viva*), pero sólo en algunos cuentos ingleses (*One place suits one person, another place suits another person*). Así y todo, se deja ver que la moraleja final es más explícita en los cuentos españoles que en los ingleses.

13. La cadena lógica de cuentos, en ambas culturas, viene marcada, como ya hemos comentado, por el orden estricto de las secuencias y por los marcadores temporales y espaciales. La mayoría de las veces son de semántica neutra o algo connotada en los cuentos ingleses (*one day, one fine morning*), mientras que en los cuentos españoles se aprecian marcadores coloquiales (*en menos que canta un gallo mudo, en un santiamén, por allí cerca, etc.*).

Dentro de la cadena lógica, se aprecia la presencia de marcadores de la información principal que son de semántica temporal en ambas culturas (*un día, one day, etc.*). También en las dos culturas se emplean exclamaciones, repeticiones, el ritmo, y construcciones enfáticas como marcadores de la información que se resalta. Sin embargo, en los cuentos españoles se aprecia un mayor número de exclamaciones, puntos suspensivos y exclamaciones enfáticas (*¡El lobo!, ¡A comer!, etc.*). Sin embargo, en los

Conclusiones

cuentos ingleses se utilizan más las onomatopeyas, la rima, la cursiva y la mayúscula (*scritch, scratch; TRIP, TRAP, BANG; lippity, lippity; chinny chin chin, etc.*).

De todas formas la expresividad es mucho mayor en los cuentos españoles que en los ingleses.

14. Los marcadores de la **modalidad subjetiva (emotiva) y objetiva (evaluativa)** se funden en los cuentos de ambas culturas. Sin embargo, en los cuentos ingleses prevalece, de alguna forma, la objetiva sobre la subjetiva (*clever, too clever for him*), en comparación con los cuentos españoles, que son más emotivos y expresivos. Los marcadores de la modalidad textual se diferencian bastante en las dos culturas, ya que son mucho más variadas y numerosas en los cuentos españoles: sufijos diminutivos (*corderillo, solito, cabecita, etc.*); léxico connotativamente marcado (*malvado, zamparse, apenado, etc.*); elementos coloquiales, expresiones idiomáticas (*en un santiamén, hacerse la boca agua, ¡a fe mía!, era una señora casa, etc.*); palabras cuyo valor en el texto es contrario al enciclopédico (*festín, ¡es un placer!, banquete, maldito puerco, etc.*); exclamaciones que aparecen, a veces con valor diferente, en distintas situaciones (*¡Hummm!*); el ritmo, etc. Prácticamente, todos los elementos del cuento español resultan connotados emotiva y evaluativamente.

Los recursos empleados en el cuento inglés, para el mismo fin, son mucho más escasos, aunque como ya hemos comentado, destacan el ritmo y sobre todo la rima en ciertas repeticiones, así como el empleo muy marcado de adverbios de cantidad (*very, very; quiet, rather, too, great, the most, etc.*). Si en los cuentos españoles resaltaban los sufijos diminutivos para denominar a los "buenos", en los ingleses se acusa mayor empleo de palabras y formas de semántica "aumentativa", que resalta la fuerza tanto de los "buenos" como de los "malos".

15. En lo que respecta a los **marcadores composicionales** y, antes que nada, a los títulos, hay que destacar que, aunque en ambas culturas son nominativos e incluyen los nombres de los personajes, los títulos ingleses son menos explícitos que los españoles; no

aparace el nombre del agresor, a veces ni siquiera el del personaje principal (*Johnny Town-mouse*, donde la aventura la protagoniza más el otro personaje *Timmy Willie*).

16. El cambio de ritmo y la tonalidad con el paso de una secuencia a otra, está más marcada en los cuentos españoles. También queda más marcada en estos, la aceleración del ritmo en la secuencia de peligro.

17. En la moraleja final, o simplemente en el final, se aprecia mayor explicitud y carga emotiva en los cuentos españoles que en los ingleses. Los primeros, a veces, describen una felicidad bucólica (y *colorín colorado, este marrano cuento se ha acabado, vivieron felices en su casita del bosque, miró a la Luna, su salvadora, etc.*), frente a un final lacónico y sin moraleja clara e incluso implícita (*and that was the end of the troll; but Flopsy, Mopsy and Cotton Tail had bread, milk and blackberries for supper*).

18. El análisis comparativo de las convenciones textuales de los cuentos de animales, españoles e ingleses, permitió enfocar con mayor rigor científico, el objeto principal de nuestro estudio.

III- Adaptaciones dentro de la traducción.

1. Las adaptaciones dentro de la traducción pueden estar motivadas por diferentes razones comunicativas que sintetizamos con el término "intertextualidad cultural" (falta de conocimientos presupositivo-culturales; no coincidencia de las normas de comportamiento verbal y no verbal y de las convenciones textuales).

2. Si los dos primeros motivos son válidos para la adaptación en la traducción de cualquier tipo de texto, la no coincidencia de las convenciones textuales se convierte en la razón de adaptaciones sólo en los textos convencionales, entre los cuales figuran los cuentos infantiles, en general, y los de animales, en particular.

3. Comprendemos por las **normas de comportamiento verbal o no verbal** los posibles comportamientos de los representantes de una cultura en una situación comunicativa dada, en función de condición histórico-social de aquellos. Las normas del

Conclusiones

comportamiento verbal y no verbal, constituyen un concepto comunicativo, puesto que dependen de factores extralingüísticos y son vigentes para diferentes tipos de textos.

4. Aun siendo un concepto extralingüístico, las normas de comportamiento verbal están muy unidas al uso de cada lengua. No se pueden identificar las normas del comportamiento verbal con las normas lingüísticas, pero tampoco se los puede separar definitivamente. Así, por ejemplo, si en la cultura inglesa predomina la tendencia del uso de oraciones impersonales y pasivas, frente a la de la cultura española que prefiere las personales y activas, ambas repercutirán, sin lugar a dudas, en las normas de comportamiento verbal en la cultura respectiva. Un ejemplo claro de esta repercusión son las adaptaciones mediante el cambio de la focalización, a veces posible y necesaria en las traducciones de los cuentos, y que en ciertas situaciones no conlleva el cambio del programa conceptual:

TO: *There were crumbs and sugar and smears of jam to be collected...*

TM: *Los ratones acudieron en seguida en busca de las migas de pan y de los restos de mermelada y azúcar...*

5. El concepto de normas del comportamiento verbal es más amplio que el de convenciones textuales, puesto que éstas constituyen las características tipológicas sólo de un tipo de textos dado, mientras que aquellas se manifiestan en toda actividad verbal. Así que la no coincidencia de las convenciones textuales en dos culturas es tan sólo una parte de la no coincidencia de sus respectivas normas del comportamiento verbal, siendo precisamente esa no coincidencia de unas y otras los posibles motivos de adaptación en la traducción.

6. Comprendemos por **adaptación** cualquier cambio de la estructura semántica del TM respecto al TO, que sea justificado, por una de las tres razones arriba expuestas (ver punto 1).

7. La evaluación de las traducciones al español de cuentos ingleses de animales, demostró que las adaptaciones pueden ser clasificadas, desde cierta óptica, de la siguiente manera: las **necesarias/obligatorias**, las **admisibles** y las **inadmisibles**.

Conclusiones

8. Son **necesarias** las adaptaciones sin las cuales el TM quedaría incomprensible o inaceptable en la cultura meta. En la mayoría de los casos, las adaptaciones necesarias/obligatorias están motivadas por la falta de conocimientos presupositivo-culturales, por la no coincidencia de las normas del comportamiento verbal y no verbal, y de las convenciones textuales muy marcadas en dos culturas.

9. Dado que las opciones de la traducción pueden ser múltiples, o sea, que puede haber más de un TM del mismo TO, circunstancia que se debe tanto al carácter subjetivo de cualquier actividad comunicativa, como a las posibilidades que ofrece la lengua de por sí, hemos introducido el concepto de adaptación **admisible**. Será admisible cualquier adaptación motivada por una de las razones enumeradas en (1), que no contradiga al programa conceptual del autor del TO y garantice la aceptabilidad del TM en la cultura meta.

10. Para delimitar la arbitrariedad del traductor, se establece el concepto de adaptaciones **inadmisibles**. Son aquellas que no reúnen los dos requisitos que constituyen la característica definitoria de la actividad bilingüe equivalente.

11. Las adaptaciones dentro de la traducción se realizan mediante el empleo de distintas técnicas traductológicas que *grosso modo* pueden ser reducidas a todo tipo de **sustituciones, ampliaciones y omisiones**.

12. Las tres razones de las adaptaciones, casi nunca actúan por separado, sino que se solapan. Lo mismo ocurre con las técnicas empleadas por el traductor; por eso, las adaptaciones motivadas por la falta de conocimientos presupositivo-culturales pueden realizarse mediante el empleo de diferentes técnicas que, en definitivas cuentas se reducen a tres tipos generalizados mencionados en (11) que se aplican por separado o solapadas.

13. El estudio realizado permite deducir que en el caso de falta de conocimientos presupositivo-culturales, la técnica más empleada es la ampliación del TM respecto al TO que se utiliza, en particular, cuando:

- en el TO aparecen referencias culturales desconocidas en la cultura meta:

TO:....*there lived an ugly troll.*

Conclusiones

TM: *vivía un trol, una especie de ogro horrible...*

- el TO contiene implicaciones relevantes para su programa conceptual, que quedarían incomprensibles para el usuario del TM si no se realiza dicha adaptación:

TO: *...amongst some fox-gloves...*

TM: *:rodeada de plantas que en unos sitios llaman guantes de zorro y nosotros llamamos dedaleras...*

En el caso de los cuentos, estas ampliaciones deben ser lo más lacónicas posible.

14. La adaptación mediante la omisión es posible cuando algún elemento/fragmento del TO, que resulta incomprensible o inaceptable, por diferentes razones, para el usuario del TM, no es relevante para el programa conceptual del TO, o cuando lo requieren las normas del comportamiento verbal:

TO: *The cook was doing spring-cleaning, on board wages,...*

TM: *...al cuidado de la cocinera, que tenía órdenes de hacer limpieza general...*

15. La adaptación mediante la sustitución de un elemento del TO, que resulte incomprensible o inaceptable para el usuario del TM, se hace cuando en la cultura meta es posible encontrar fenómenos, objetos, etc. afines por su valor comunicativo a los que encontramos en la cultura de origen:

TO: *The cook gave the carrier sixpence.*

TM: *La cocinera dio al carretero una moneda de propina.*

16. Las adaptaciones motivadas por la no coincidencia de las normas del comportamiento verbal, en general, y de las convenciones textuales en particular, se realizan mediante el empleo de las mismas técnicas traductológicas, resultando muchas veces necesaria la combinación de diferentes técnicas dentro de la adaptación del mismo fragmento del texto:

TO: *Now, my dears, said Mrs.Old Rabbit one morning, you may go into the fields or down the lane, but don't go into Mr.Mc Gregor's garden: your father had an accident there; he was put in a pie by Mrs.Mc Gregor.*

TM: *Una mañana, su madre les dijo: Hijitos, podéis ir a jugar al campo o a corretear por la vereda...,pero no vayáis al huerto del tío Gregorio: ya sabéis la desgracia que le ocurrió allí a vuestro padre. ¡La tía Gregoria lo hizo picadillo!*

17. La evaluación de las traducciones de los cuentos de animales ingleses al español demostró la necesidad de adaptaciones, siempre que se trate de los marcadores de los parámetros textuales, tales como cadenas temáticas de los personajes, la modalidad emotivo-evaluativa del texto, los de la cadena lógica, y los del inicio y el final del cuento, por las razones que siguen.

18. Las convenciones textuales referentes a las cadenas temáticas de los personajes, no coinciden en ambas culturas. Si los nombres de los personajes de los cuentos ingleses se componen de lo que denominamos, condicionalmente, nombre de pila y "apellido", incluyendo uno de los dos el nombre genérico, los nombres propios de los cuentos españoles son mucho más lacónicos, incluyendo principalmente el genérico, empleado como propio. Además, el marcador principal de los nombres de los personajes "buenos" de los cuentos españoles es el sufijo diminutivo, mientras que en los cuentos ingleses esta función comunicativa se realiza a veces con ayuda del adjetivo *little* o implícitamente, destacándose en ambas culturas el papel de conocimientos presupositivo-culturales que implican los nombres genéricos (*lobo, fox*). Debido a estas no coincidencias convencionales, las adaptaciones empiezan ya por los nombres de los protagonistas:

Jemima Puddle-duck/la oca Carlota; Peter Rabbit/Perico; Mrs. Rabbit/su madre; little Benjamin Bunny/el conejito Benjamín; Timmy Willie/Timoteo Ratón de Campo.

19. Como en los cuentos españoles de animales se aprecia un subprograma emotivo-evaluativo (de modalidad subjetiva y objetiva prácticamente fundidas) mucho más fuerte que en los cuentos ingleses, siendo sus marcadores de diferente índole (léxico semánticamente connotado, neutro que adquiere en el texto el valor añadido, palabras y expresiones coloquiales, recursos sintácticos y prosódicos), se necesitan a menudo adaptaciones que correspondan, por una parte, a las convenciones textuales de la cultura meta y, por la otra, que no infrinjan el programa conceptual del TO.

La mayoría de estas adaptaciones se realizan mediante sustitución y ampliación, técnicas que cambian la estructura semántica del TM respecto al TO, sin cambiar su sentido intencional y sin que se excluya la necesidad de su combinación con la omisión:

TO: *...and made some camomile tea; and she gave a dose of it to Peter!*

TM: *...preparó una infusión de manzanilla amarga... ¡y se la hizo tomar al pobre Perico!*

20. Como el desarrollo lógico y el carácter dinámico de la narración se aseguran, en la mayoría de los casos, (aparte de la sucesión fija de las secuencias) con marcadores temporales y espaciales, que a veces resultan implícitos en los cuentos ingleses, se necesitan adaptaciones mediante la ampliación/explicitación de estos marcadores:

TO: *The gardener left the hamper...*

TM: *Un día, el jardinero dejó la cesta...*

21. Al ser el ritmo una característica propia de los cuentos de animales (sosegado al principio y al final del cuento, y con la "aceleración" del tiempo fantástico en las secuencias de peligro), y al serles también propia la rima, especialmente en determinados episodios o "conjuros", actuando ambos como marcadores emotivo-evaluativos y estructurales, pueden convertirse en motivo de adaptación siempre y cuando sea necesario:

TO: *No, no, by the hair of my chinny, chin, chin, I will not let you in.*

Then I'll huff and I'll puff and I'll blow your house in. (3 veces)

TM: *¡De eso ni hablar, ahí te vas a quedar! ¡Rabia, rabea, ahí fuera te quedas!*

¡Soplaré y soplaré y tu casa derribaré/tiraré!

22. Nuestra investigación demostró que la aparición en el TO de elementos coloquiales, onomatopeyas y expresiones idiomáticas siempre lleva a la necesidad de adaptación del TM a las normas del comportamiento verbal y no verbal:

TO: *Presently Peter sneezed- kertyschoo!*

TM: *De pronto Perico estornudó_ a...a...chís!*

23. El análisis evaluativo de los TMs demostró que se dan bastantes casos de adaptaciones inadmisibles que se explican porque el traductor hace caso omiso del programa conceptual del TO y/o de la aceptabilidad del TM. Consideramos como

inadmisibles y arbitrarias aquellas adaptaciones que infringen el programa conceptual del autor del TO y/o las normas de comportamiento verbal, en general, y las convenciones textuales de la cultura meta, haciendo que el TM no sea comunicativamente equivalente al TO y/o no aceptable en la cultura meta. Recordemos un fragmento que se ha omitido totalmente sin justificación alguna y en detrimento del programa conceptual del TO:

TO: *He was a very big billy goat. His beard was long and his horns were almost fully grown.*

TM: —

TM(possible): *Era un macho cabrío/chivo muy grande, con la barba y los cuernos bastante crecidos.*

IV- Implicaciones metodológicas.

1. El método y los enfoques aplicados en esta investigación pueden ser utilizados para el análisis de cualquier texto convencional, tanto con fines estilísticos contrastivos como con fines traductológicos.
2. Las conclusiones sobre los motivos de la adaptación en la traducción y la clasificación de adaptaciones, pueden ser de gran utilidad tanto en la enseñanza de la traducción de los textos convencionales, que son prácticamente todos los textos traducidos (menos los literarios), como en la de la estilística contrastiva.
3. Si es posible hacer una buena traducción a partir de un alto nivel de profesionalidad, que implica, en el caso de la actividad creativa del traductor, la intuición, diferentes saberes culturales, tanto enciclopédicos como de fondo, la sensibilidad, etc. no es posible enseñar a traducir a partir de dichos factores, puesto que los alumnos no poseen competencias profesionales, ni diferentes tipos de saberes que forman parte integrante de aquellos. Se necesita una base y métodos de enseñanza científicamente elaborados y comprobados.

Conclusiones

Por lo tanto, esperamos que este trabajo, con su modesta aportación, contribuya tanto a la didáctica de la enseñanza de la traducción de diferentes tipos convencionales de textos, o de la estilística contrastiva, como a la teoría de la traducción, en particular, en lo que se refiere a un problema tan difícil como es la adaptación dentro de la actividad bilingüe equivalente.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- AARNE, A.(1964) *The Types of the Folktale*. Translated and enlarged by S. Thompson. Folklore Fellows Communication n.184. Helsinki.
- AA.VV.(1992) *El libro de hadas de Arthur Rackham*. Barcelona: Editorial Juventud. Trad. A. Nadal.
- ACOSTA, L.(1982) *Cuestiones de lingüística textual*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- ALARCOS LLORACH, E.(1994) *Gramática de la lengua española*. Real Academia Española. Madrid: Espasa Calpe.
- ALVAREZ CALLEJAS, A.(1991) *Estudios de traducción (inglés-español): teoría, práctica, aplicaciones*. Madrid: UNED.
- AMORES GARCIA, M.(1994) "Cuentos populares españoles: la labor pionera de Fernán Caballero". *CLIJ*, N°58, pp.7-14.
- ANDERSON IMBERT, E.(1992) *Teoría y técnica del cuento*.Barcelona: Ariel.
- AVERY, W.(1994) *Behold the Child*. London: The Bodley Head.
- AYALA, F. (1984) *La estructura narrativa*. Barcelona: Editorial Crítica.
- BAJTIN, M. (1989) "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en M.Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, pp: 237-409. Madrid: Taurus. Trad. H. Kriúkova/V.Cazcarra.
- BAKHTIN, M.(1990) *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- BAMBERGER, R.(1978) "The Influence of Translation on the Development of National Children's Literature" en Klingberg (eds.), pp.19-27.
- BAQUERO GOYANES, M.(1988) *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Universidad de Murcia.
- BAQUERO GOYANES, M.(1992) *El cuento español: Del Romanticismo al Realismo*. Madrid: CSIC.
- BARSTONE, W. (1993) *The Poetics of Translation*. Yale University.

Bibliografía

- BASSNETT, S.(1985) *Translation Studies*. London: Methuen.
- BASSNETT, S.(1981) "Translating for the Theatre: The Case Against Performability." *TTR*, V.4, N°1, pp.99-111.
- BASSNETT, S.(1994) "The Visible Translator". *In Other Words*. Journal of the Translator Association N° 4, pp.11-15.
- BASSNETT, S./A. LEFEVERE (1990) *Translation, History and Culture*. London: Pinter.
- BATCHELDER, M.(1966) "Learning about Children's Books in Translation". *American Library Association. ALA Bulletin*, pp.33-42.
- BATCHELDER, M.(1988) "Children's Books in Translation". *Five Owls*, 2, pp.65-67.
- BEAUGRANDE, R.(1987) "Teoría lingüística y metateoría para una ciencia del texto" en Bernárdez (ed.),pp.35-94.
- BELL, R.T. (1991) *Translation and Translating*. London: Longman.
- BELL, A.(1979) "Children's Books in Translation" *Signal*, pp.47-53. Thimble Press.
- BELL, A.(1985) "Translating Humour for Children". *Bookbird* 23, N°2, pp.8-13.
- BEN-ARI, N.(1992) "Didactic and Pedagogical Tendencies in the Norms Dictating the Translation of Children's Literature". *Poetics Today* 13:1, (Spring 1992), pp.221-230. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- BENJAMIN, W.(1974) *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Buenos Aires: Edit.N.V.
- BENJAMIN, W.(1985) "The task of the Translator" en *Illuminations*. New York: H. Arendt.
- BERNARDEZ, E.(1982) *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa Calpe.
- BERNARDEZ, E.(ed.) (1987) *Lingüística del texto*. Madrid: Lecturas.
- BETTELHEIM, B.(1990) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica. Trad. Furió Silva.
- BEUCHAT, C./C. VALDIVIESO (1992) "Translation of Children's Literature: Intercultural Communication". *Bookbird* V.30, N°1, pp.9-14.
- BORTOLUSSI, M.(1985) *Análisis del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.

Bibliografía

- BRAVO-VILLASANTE, C.(1968) *Catálogo Histórico de Libros Infantiles Españoles de 1544 a 1920*. Madrid: El Libro Español.
- BRAVO-VILLASANTE, C.(1970) "La ilustración de los libros infantiles". *Bellas Artes* 70, N°2, pp.13-19. Madrid.
- BRAVO-VILLASANTE, C.(1978) "Translation Problems in my Experience as a Translator" en Klingberg (ed.), pp. 46-50.
- BRAVO-VILLASANTE, C.(1985) *Historia de la literatura infantil española*. Madrid: Escuela española.
- BRAVO-VILLASANTE, C.(1988) *Historia y antología de la literatura infantil universal*. 4 V. Valladolid: Miñón.
- BRAVO-VILLASANTE, C.(1989) *Ensayos de literatura infantil*. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- BRAVO-VILLASANTE, C.(1992) "Prólogo" a *Cien cuentos populares españoles* de Sánchez Pérez. Mallorca: Olañeta.
- BREMOND, C.(1966) "La logique des possibles narratifs". *Communications*, V. 8, pp.60-76.
- BREMOND, C.(1979) "Le Méccano du Conte". *Magazine littéraire*, N°150.
- BRIGGS, K.(1992) *Diccionario de las hadas*. Palma de Mallorca: J.de Olañeta (ed.) Trad. Esteve Serra.
- BROWER, R. A.(ed.) (1966) *On translation*. New York: Oxford University Press.
- BROWER, R.(1974) *Mirror on mirror: Translation, Imitation, Parody*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BÜHLER, H.(ed.) (1985) *Proceedings of Xth. World Congress of FIT*. Wien: W. Braumüller.
- BÜHLER, K.(1985) *Teoría del lenguaje*. Madrid:Alianza Universidad. Trad. Julián Marías.
- BURNS, M.(1962) "The work of the Translator." en Persson (eds.), pp. 68-94.
- BUTTS, D.(ed.) (1992) *Children's Literature in its Social Context*. London: MacMillan.

Bibliografía

- CABALLERO DIAZ, L. "¿Con quién dialoga el traductor?" Ponencia presentada en el Congreso Traducción dentro del fin de siglo. Universidad de La Habana, diciembre 1994, (en prensa).
- CAILLE, P.F. (1960) "Cinéma et Traduction". *Babel*, 6, pp. 103-109.
- CALLEJA, S. (1992), *Todo está en los cuentos*. Bilbao: Mensajero.
- CAMP, K. van (1989) "When Books Become Films" en *Children's Literature and the New Media*, pp.96-97.
- CAMP, K. van (1991) "The Translation of Pippi Longstockings into Dutch: A Test Case", pp.19-47. Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1989-1991.
- CARANDELL, J. (1977) "Reflexiones acerca de la llamada literatura infantil", *Cuadernos de Pedagogía*, 36. Suplemento 7, pp.65-67.
- CARPENTER, H. (1985) *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*. London: Allen and Unwin.
- CARPENTER, H./ M. PRICHARD (1984) *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- CARUS, M. (1980) "Translation and Internationalism in Children's Literature". *Children's Literature in Education*. V.11. Nº4, pp.171-179.
- CASTAÑÓN DIAZ, J. et al. (1986) *Encuentros con la Literatura Infantil: el cuento*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CATFORD, J.C. (1965) *A Linguistic Theory on Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- CATFORD, J.C. (1970) *Una teoría lingüística de la traducción*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Trad. F. Rivera.
- CELAYA VILLANUEVA, M.L. (1989) "Swift's Gulliver's Travels and Los viajes de Gulliver: Errors in Some 20th Century Translations into Spanish" en Santoyo (ed.), pp.59-65.
- CENDAN PAZOS, F. (1986) *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*. Madrid: Pirámide.
- CERDA, H. (1985) *Ideología y cuentos de hadas*. Madrid: Akal.

Bibliografía

- CERRILLO, P.(1990) "Literatura y folklore. Lírica popular de tradición infantil", *CLIJ*, N°14, pp.14-19.
- CERRILLO, P./J.GARCIA (eds.) (1990) *Literatura Infantil*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.
- CERRILLO, P./J.GARCIA (eds.) (1993) *Literatura infantil de tradición popular*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CERVERA, J.(1988) *La Literatura infantil en la educación básica*. Madrid: Editorial Cincel.
- CERVERA, J.(1991) *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Mensajero.
- CERVERA, J.(1992) "La literatura infantil: momento actual y futuro" en Navarro y Trigo (coord.),pp.9-14.
- CHAFFEY,P.et al.(eds)(1988) *Translation Theory in Scandinavia*. Proceedings from SSOTT III. Oslo.
- CHAMBERS, A.(1990) "The Reader in the Books" en P. Hunt(ed.), pp.91-115.
- CHAPARRO, A.(1992) "What do you mean by that?: Jaime de Ojeda's Spanish Translation of Alice's Adventures in Wonderland". *Lenguaje y Textos*, N°2, pp.87-89. La Coruña: Universidade Da Coruña.
- CHAU, S.(1984) Aspects of translation pedagogy. Unpublished PhD thesis, Edinburg University.
- CHESTER, T.(1989) *Children's Books Research: a Practical Guide to Techniques and Sources*. South Woodchester: Thimble Press.
- CHESTERMAN, A.(ed.)(1989) *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Finn Lectura.
- CHESTERMAN, A.(1993) "From 'Is' to 'Ought': Laws, Norms and Strategies in Translation Studies." *Target* 5:1, pp.1-20.
- Children's Literature* (1980) Annual of the Modern Language Association Division @ Children's Literature and the Children's Literature Association. London: Yale University Press. V. 8-21.
- Children's Literature and the New Media* (1989) 21 st. Congress of the IBBY. Oslo, September 1988. Oslo: Selskabet for Bornelitteratur.

Bibliografía

- CIANCIOLO, P.(1984) "Internationalism of Children's Literature: Trends in Translation and Disseminations". *Bookbird* 21, N°1, pp.5-14.
- COLOMER, T.(1992) "La literatura infantil y juvenil en España" en Nobile, pp.139-167.
- Congreso Nacional del Libro Infantil y Juvenil (1994). *Memoria*. Avila, 1993. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.
- CORTAZAR, J.(1963), "Algunos aspectos del cuento". *Casa de las Américas*, año 11, N°15-16, pp.3-14.
- CORREIA, R.(1989) "Literary Translation and Translation of Literary Texts: Some Thoughts on Theory and Criticism" en *TexConText*, 4(4), pp.232-242.
- COSERIU E.(1981) *Kontrastive Linguistik und Übersetzung swissenschaft*. München: Fink.
- COTT, J.(ed.) (1993) Prólogo en *Cuentos de hadas victorianos*. Madrid: Ed.Siruela. Trad. C.Martín Gaité.
- CRAMPTON, P.(1975) "Will it Travel Well?" *Signal* 17, pp.75-80.
- CRAMPTON, P.(1983) "Crossing Frontiers: Children's Books in Translation." *Childrens' Book News*. Spring.
- CRYSTAL,D./D.DAVY (1969) *Investigating English Style*. London: Longman.
- CUBELLS SALAS, F.et al.(1990) *Corrientes actuales de la narrativa infantil y juvenil española en lengua castellana*. Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil.
- DARTON, H.(1982) *Children's books in England, Five Centuries of Social Life*. Cambridge: University Press.
- DARBELNET, J.(1970) "Traduction littérale ou traduction libre?". *Meta* 15 (2), pp.88-94.
- DAVENPORT, T.(1981) "Personal Notes on Adapting Folk-Fairy Tales to Film". *Children's Literature* V.9, pp.107-115.
- DAVISON, A./R.KANTOR (1982) "On the Failure of Readability Formulas to Define Readable Texts: A case Study from Adaptations". *Reading Research Quarterly* 17:2, pp.187-209.
- DELGADO, A.(1993) "Literatura para niños. Cenicienta:sugerencias para un estudio intertextual" en Delgado, pp.71-84.

Bibliografía

- DELGADO, A./E. MENENDEZ (1993) *Lengua, literatura, didáctica*. Las Palmas de G.C.: Universidad.
- DELISLE, J.(1988) *Translation: an interpretive approach*. Ottawa: University Press.
- DERRIDA, J.(1985) *The ear of the Other: Otobiography, Transference and Translation*. New York: Schocken Books.
- DIAZ-PLAJA TABOADA, A.(coord.)(1994) *Temps d'Educació. Monografia: La literatura infantil i juvenil*. N°12. Universitat de Barcelona.
- DIEZ RODRIGUEZ, M.(1985) *Antología del cuento literario*. Madrid: Alhambra.
- DIJK, T.A. van (1989) *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós. Trad. Sibila Hunzinger.
- DOLLERUP, C./A. LODDEGAARD (eds.) (1992) *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*. Amsterdam: John Benjamins.
- DOMINGUEZ, A.(1990) "El hechizo de Arthur Hackham" *CLIJ*, N° 21, pp.48-58.
- DONAIRE, M.L./F.LAFARGA (eds.)(1991) *Traducción y adaptación cultural*. Universidad de Oviedo.
- DOYLE, B.(1968) *The Who's Who of Children's Literature*. London: Hugh Evelyn.
- DRYDEN, J.(1680) "Metaphrase, paraphrase and imitation" en Chesterman (ed.), pp.7-12.
- DURHAM ROGER, M.(1978) "Translation- Art, Science or Craft" en Klingberg (eds.), pp.104-112.
- DYE, O.(1971) "The Effects of Translation on Readability." *Language and Speech* 14, pp.392-397.
- EGOFF, S. et al.(eds.)(1969) *Only Connect: Reading on Children's Literature*. London: Oxford University Press.
- EGUILUZ, F. et al.(eds.)(1994) *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción*. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- ELENA GARCIA, P.(1990) *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- EMBLETON, S.(1991) "Names and Their Substitutes: Onomastic Observations on Astérix and Its Translations". *Target* 3:2, pp.175-206.

Bibliografía

- Encontros de literatura infantil: 1991* (1992). Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
- ERARD, J. (1983) "La traduction dans le livre pour enfants: un problème souvent mal résolu". *Jugendliteratur*, N°3.
- ESCOBAR, J.(1995) "El pozo de Babel". *Cuadernos Cervantes*, N°1, pp.46-48.
- EVEN-ZOHAR, B.(1992) "Translation Policy in Hebrew Children's Literature: The Case of Astrid Lindgren". *Poetics Today* 13:1, pp.231-245. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- EVEN-ZOHAR, I.(1978) "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem" en Holmes et al.(eds.), pp.117-127.
- EVEN-ZOHAR, I.(1979) "Polysystem Theory" . *Poetics Today* 1:1-2, pp.287-310. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- EVEN-ZOHAR, I./G.TOURY (eds.)(1981) *Translation Theory and Intercultural Relations*. *Poetics Today* 2:4. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- EVEN-ZOHAR, I.(1990) "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". *Poetics Today* 11:1, pp.45-51. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- EWRES, H.H.(1992) "Children's Literature and the Traditional Art of Storytelling". *Poetics Today* 13:1, pp.169-178. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- FEELEY, J.(1975) "Television and Reading in the Seventies". *Language Arts* 52, pp.797-801.
- FERNANDEZ-BARRIENTOS, J.(ed.)(1993) *Jornadas Internacionales de Lingüística Aplicada. Robert Di Pietro. In Memoriam*. Granada: I.C.E.
- FERNANDEZ LOPEZ, M.(1989) "La traducción de las series juveniles anglosajonas en España" en Santoyo (ed.), pp.97-105.
- FERNANDEZ LOPEZ, M.(1991) "Análisis textual en *The Wind in the Willows* de Kenneth Grahame: su aplicación a los estudios de traducción". *Boletín de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*. N°18, pp.14-24.
- FERNANDEZ LOPEZ, M.(1994) "Cuarenta años de un clásico juvenil anglosajón en España: Traducciones de *The Wind in the Willows*, de Kenneth Grahame". *Amigos del libro*. N°26-27, pp.33-46.

Bibliografía

- FERNANDEZ LOPEZ, M. (1996) *Traducción y literatura juvenil: Narrativa Anglosajona Contemporánea en España*. León: Secretariado de Publicaciones Universidad.
- FERNANDEZ VERNET, E. (1995) "La escuela soviética de traducción". *Sendebarr*, N° 6 pp.53-71. Granada: Servicio Publicaciones Universidad de Granada.
- FOX, G./G.HAMMOND (eds.)(1980) *Responses to Children's Literature*. London: K.G.Saul.
- FRY, D.(1990) *Children Talk about Books, Seeing Themselves as Readers*. Buckingham: Open University.
- GALDA, L.(1991) "Translated Children's Books: Voyaging to other countries". *The Reading Teacher*, V.44. N°7, pp.486-492.
- GARCIA LANDA, M.et al.(1988) *Jornadas europeas de traducción e interpretación*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCIA PADRINO, J.(1986) "Evolución del cuento literario infantil español" en Castañón et al. pp.32-56.
- GARCIA PADRINO, J.(1992) *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- GARCIA YEBRA, V. (1982) *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.
- GARCIA YEBRA, V.(1988) "La traducción: ¿Equivalencia o adecuación?" *Jornadas Europeas de Traducción e Interpretación*, pp.39-43. Granada: Universidad.
- GARDNER, H.(1977) "Brief on Behalf of Fairy Tales" *Semiotica*. 21:3/4, pp.363-380.
- GENETTE, G.(1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. Trad. C. Fernández Prieto.
- GENTZLER, E. (1993) *Contemporary Translation Theories*. London: Routledge.
- GOMEZ CERDA, A.(1989) "En torno al 'momento' de la literatura infantil", *Arbela. Revista de Educación*, 9, pp.7-9.
- GONCHARENKO, S.(1988) "Translation or adaptation? Verse information and poetic translation" en Nekeman (ed.), pp.249-254.
- GORSCHENEK, M./A.RUCKTÄSCHEL (eds.) (1979) *Kinder und Jugendliteratur*, München: Wilhelm Fink Verlag.

Bibliografía

- GREIMAS, A.J.(1973) "En búsqueda del miedo. Reflexiones sobre un grupo de cuentos populares". *En torno al sentido*, pp.271-290.
- GRISWOLD, J.(1994) "La literatura juvenil en Estados Unidos". *CLIJ*, N°64, pp.20-25.
- GROSS, S./H.WATTS (1961) "Torments of Translation". *School of Library Journal*, 8, pp.97-100.
- HALLIDAY, M.A.K. (1973) *Explorations in the Functions of Language*. London: Longman.
- HARTMANN, R.R.K. (1981) "Contrastive Textology, Applied Linguistics and Translation". *Poetics Today*, V.2:4, pp.111-120.
- HARRANTH, W.(1985) "Some Reflections on the Criticism on Translations". *Bookbird*. N°2, pp.4-8.
- HARRANTH, W.(1991) "Das Übersetzen von Kinder und Jugendliteratur". *Literatur Informationen*. N°1, pp.23-27. München.
- HATIM, B./I.MASON (1990) *Discourse and the translator*. London:Longman.
- HAZARD, P.(1964) *Los libros, los niños y los hombres*. Barcelona: Editorial Juventud. Trad. M. Manent.
- HELD, J.(1981) *Los niños y la literatura fantástica*. Barcelona: Paidós. Trad. M.T. Brutocao.
- HERMANS, T.(ed.)(1985) *The Manipulation of Literature: Studies on Literary Translation*. London: Croom Helm.
- HERMANS, T.(1986) "Literary Translation: The Birth of a Concept". *New Comparison*, 1, pp.28-42.
- HOLMES, J.et al (eds.)(1970) *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*.The Hague: Mouton.
- HOLMES,J./J.LAMBERT/R.van der BROECK (eds.)(1978)*Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: ACCO.
- HOLMES, J.(1978) "Describing Literary Translations: Models and Methods" en J.Holmes et al. (eds.), pp.69-82
- HOLMES, J.(1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi B.V.

Bibliografía

- HOLZ-MÄNTTÄRI J./C.NORD (eds.)(1993) *Traducere Navem*. Tampere: Tampereen Yliopisto.
- HOUSE, J.(1977) *A model for translation quality assessment*. Tübingen: Gunter Narr.
- HOUSE, J./S.BLUM-KULKA (eds.)(1986) *Interlingual and intercultural communication: discourse and cognition in translation*. Tübingen: Gunter Narr.
- HUGHES, F.(1990) "Children's Literature: Theory and Practice" en P.Hunt(ed.), pp.71-90.
- HULPKE, E.(1991) "Cultural Constraints: A Case of Political Censorship" en Kittel (eds.), pp.71-74.
- HUNT, P.(ed.)(1990) *Children's Literature. The Development of Criticism*. London: Routledge.
- HUNT, P.(1991) *Criticism, Theory, & Children's Literature*. Oxford: Blackwell.
- HUNT, P.(1992) *Literature for Children: Contemporary Criticism*. London: Routledge.
- HUNT, P.(1994) *An Introduction of Children's Literature*. Oxford: O.U.P.
- HUNT, P.(ed.)(1995) *Children's Literature. An Illustrated History*. O.U.P.
- HÜRLIMANN, B.(1968) *Tres siglos de literatura infantil europea*. Barcelona: Juventud. Trad. M. Orta.
- HURTADO ALBIR, A.(ed.)(1994) *Estudis sobre la Traducció*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- JAKOBSON, R.(1960) "Linguistics and Poetics" en Sebeok(ed.)*Style in Language*. Cambridge, Mass.
- JAKOBSON, R.(1981) "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción". Ensayos de lingüística general, pp.67-79. Barcelona: SeixBarral. Trad. J.Pujol.
- JANER MANILA, G.(1994) "A los seres humanos les encantan las historias". *Congreso Nacional del Libro Infantil y Juvenil*. Avila 1993, pp.85-96.
- JEAN, G.(1988) *El poder de los cuentos*. Barcelona: Pirene. Trad. C.Molina.
- JOBE, R.(1983) "Reflections of Reality: Literature in Translation for Young People". *English Journal*, V.27, N°1, pp.22-26.

Bibliografía

- JOBE, R.(1987) "Translations for Young People: an Endangered Species?" *Bookbird*. V.25, N°1, pp.8-9.
- JOFRE, M.(1992) "A propósito del cuento: entre oralidad y la escritura" en Navarro y Trigo (coord.), pp.481-486.
- JOHNSON, M.A. (1984) "Translation and Adaptation" *Meta* 29(4), pp.421-425.
- JOLLES, A.(1972) *Formas simples*. Santiago de Chile.
- KEMPPINEN, A.(1989) "Translating for Popular Literature with Special Reference to Harlequin Books" en Tirkkonen-Condit (ed.), pp.113-140.
- KESELMAN, G.(1994) "Caperucita: Un cuento que se las trae". *Padres Hoy*, pp.23-25.
- KITTEL, H./A.FRANK (eds.)(1991) *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlín: Erich Schmidt.
- KLINGBERG, G.et al.(eds.)(1978) *Children's Books in Translation. The Situation and the Problems*. Proceedings of the 3rd. Symposium of the IRSCL 1976. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- KLINGBERG, G.(1978) "The Different Aspects of Research into the Translation of Childrens' Books and Its Practical Application" en Klinberg (eds.), pp.84-89.
- KLINGBERG, G.(1986) *Childrens' Fiction in the Hands of Translators*. Lund, CWK Gleerup.
- KLOEPFER, R.(1981) "Intra and Intercultural Translation". *Poetics Today*, V.2:4, pp.29-37.
- KNOWLES, M./K.MALMKJAER (1989) "Translating Ideology: Language, Power and the World of the Tin Soldier". *ELR Journal*, 3, pp.205-242.
- KOLLER, W.(1989) "Equivalence in Translation Theory" en Chesterman, pp.99-104.
- KOLMER, R./J.PAINE (eds.): *Babel, the Cultural and Linguistic Barriers between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press.
- KRUSE, G.(1989) "Translated Children's Books". *Booklist* 85, pp.1394-96.
- KUEPPER, K.(1977) "Literary Translation and the Problem of Equivalency." *Meta*, 22(4), pp.243-251.

Bibliografía

- LAMBERT, J./H.van GORP (1985) "On Describing Translations" en T. Hermans (ed.), pp.42-53.
- LAMBERT, J.(1991) "In Quest of Literary Maps" en H.Kittel and A.P.Frank (eds.), pp.133-144.
- LANCELYN, R.(1990) "The Golden Age of Children's Books" en Peter Hunt, pp.36-57.
- LANCELOTTI, M.(1965) *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Eudeba.
- LANG, A.(1889 y ss) *The Fairy Books*. 12 V. London: Longmans.
- LARSEN, S.(ed.)(1990) *Translation a Means to an End*. The Dolphin 18. Aarhus University Press.
- LARSON, M.(1989) *La traducción basada en el significado*. Buenos Aires: Eudeba. Trad.D. Burns y R.von Molkte.
- LEESON, R.(1989) "When Books Became Movies" en *Children's Literature and the New Media*, pp.93-96.
- LEFEVERE, A.(1970) "The Translation of Literature: an Approach" en *Babel*, 16(2), pp.75-79.
- LEFEVERE, A.(1981) "Programmatic Second Thoughts on Literary and Translation". *Poetics Today*, V.2:4, pp.39-50.
- LEFEVERE, A.(1983) "Literature, Comparative and Translated". *Babel*, 29(2), pp.70-75.
- LEFEVERE, A.(1985) "Why waste our times on rewrites?" en Hermans(ed.),pp.215-243.
- LEFEVERE, A.(1991) "Translation and Comparative Literature: The Search for the Center". *TTR*, V.4, N°1, pp.129-144.
- LEFEVERE, A.(1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- LEPMAN, J.(1969) *A Bridge of Children's Books*. Chicago: ALA.
- LEUVEN, K.van/T.NAAIJKENS (eds.)(1991) *Translation Studies: The State of the Art*. Amsterdam: Rodopi.
- LEVY, J.(1989) "Translation as a Decision Process" en A. Chesterman (ed.),pp. 37-52.

Bibliografía

- LÉVY-STRAUSS, C.(1972) "La estructura y la forma". *Polémica Lévi-Strauss/Propp*. Madrid.
- LEVENSTON, E./G.SONNENSCHNEIN (1986) "The Translation of Point-of-View in Fictional Narrative" en House et al.(eds),pp.49-59.
- LEVINE, S.(1992) "Translation as (Sub)version: On Translating Infante's Inferno" en Venuti (ed.)pp.75-86.
- LEWIS, C.L. (1969)"On Three Ways of Writing for Children" en Egoff et al. pp.
- LINDGREN, A.(1969) "Traduire des livres d'enfant-est ce possible?" *Babel* V.15:2. pp.98-100.
- LOMHOLT, K.(1991) "Problems of intercultural translations" *Babel* V.37:1. pp.28-35.
- LOPEZ TAMES, R.(1989) *Introducción a la literatura infantil*. Universidad de Murcia.
- LUKENS, R.(1995) "Pictures Books". *A Critical Handbook of Children's Literature*, pp.201-232. New York: Harper Collins.
- LVOVSKAYA, Z.(1992) "Sistemas de ejercicios en la enseñanza de la traducción" en *El Guigiguada* N°3,V.2. Servicio de Publicaciones Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- LVOVSKAYA, Z.(1994) "Estructura del sentido del texto y niveles de equivalencia en la traducción"en *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, pp.127-133. Madrid.
- LVOVSKAYA,Z.(1995) "Estructura del sentido del texto" en Aspectos de la didáctica de la lengua y la literatura. *Actas del III Congreso Internacional de S.E.D.L.L.* Universidad de Murcia, pp.261-265.
- LVOVSKAYA, Z. *Problemas actuales de la traducción (Teoría y práctica)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (en prensa).
- LVOVSKAYA, Z. "Concepto de texto paralelo en la traducción especializada". Universidad Autónoma de Barcelona, (en prensa).
- LVOVSKAYA, Z. "Enfoque textual de la estilística contrastiva". *Comunicación presentada en I Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación: Nuevas Tendencias*. Universidad de Las Palmas de G.C., febrero 1994 (en prensa).

Bibliografía

- LVOVSKAYA, Z. "Problemas metodológicos de la ciencia de traducción". Conferencia inaugural del Congreso de la Universidad de La Habana sobre Traducción. Diciembre 1994 (en prensa).
- LVOVSKAYA, Z. "Dos tipos de actividad bilingüe: dos teorías" Comunicación presentada en el I Congreso Internacional de Traducción e Interpretación. Buenos Aires, Septiembre 1996.
- MACURA, V. (1990) "Culture as Translation" en Bassnett and Lefevere, pp.64-70.
- MARSHALL, M.(1988) *An Introduction to the World of Children's Books*. London: Gower.
- MARTIN JIMENEZ, A.(1993). *Tiempo de imaginación en el texto narrativo*. Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones.
- MARTINEZ AMADOR, E.(1953) *Diccionario gramatical y de dudas del idioma*. Barcelona: Sopena.
- MARTINEZ SANCHEZ, J.(1977) *Narración infantil. Una experiencia pedagógica*. Madrid: INCIE.
- MARTINEZ LLORCA, R.(1993)"El pequeño Sempé" *CLIJ*, N°54, pp.44-47.
- MAS ALVAREZ,I./FIGUEROA,J.(1991) "La genialidad de Beatrix Potter" *CLIJ* N°24, pp.40-44.
- MATEO MARTINEZ-BARTOLOME, M.(1995). *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*. Universidad de Oviedo.Servicio de Publicaciones.
- MAYORAL ASENSIO, R.(1994) "La explicitación de la información en la traducción intercultural" en Hurtado (ed.), pp.73-96.
- McELRRY,M./D.SMITH/V.HAVILAND (1962) "The Flow of Children's Books from Country to Country" en Persson (eds.), pp.95-114.
- MEDEROS MARTIN, H.(1988) *Procedimientos de cohesión en el español actual*. Santa Cruz de Tenerife: Publicaciones Científicas del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.
- MERINO ALVAREZ, R.(1994). *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones.
- MEZEI, K.(1989) "Translation: The Relationship between Writer and Translator". *Meta*, 34, pp.209-224.

Bibliografía

- MIRA, E.(1971) "Notes on a Comparative Analysis of American and Spanish Comic Books". *Journal of Popular Culture* 5, pp.203-220.
- MOLINER, M.(1970) *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- MOLIST, P.(1994) "C.S.Lewis, Narnia y el armario". *CLIJ*, N°67, pp.16-23.
- MORENO VERDULLA, A.(1994) *Literatura infantil*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- MOTYASHOV, I.(1978) "The Social and Aesthetic Criteria Applied in Choosing Children's Books in Translation", en Klingberg (eds.), pp.97-103.
- MOUNIN, G.(1963) *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- MOUNIN, G.(1971) *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Gredos. Trad. J.Lago Alonso.
- MUÑOZ MARTIN, R.(1995) " El léxico extramuros" en *Lingüística para traducir*, pp.189-208. Barcelona: Teide.
- NAVARRO J.L./J.M. TRIGO (coord.) (1992) *Actas del I Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- NEKEMAN, P.(ed.)(1988) *Translation, our future: Proceedings: XIth. World Congress of FIT*. Maasticht: Euroterm.
- NEUBERT, A.(1990) "The Impact of Translation on TargetLanguage Discourse Text vs.System". *Meta*, XXXV,1, pp.96-100.
- NEUBERT, A.(1992) "Lingüística del texto y traducción". *Sendebare* N°3, pp.13-25. Granada:Universidad. Trad. M.A.Hens Córdoba.
- NEUMANN, G.(1979) "Probleme beim Übersetzen von Kinder und Jugendliteratur" en Gorschenek et al.(eds.), pp.115-128.
- NEWMARK, P.(1981) *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press.
- NEWMARK, P.(1988) *A textbook of translation*. London: Prentice Hall.
- NEWMARK, P.(1991) *About Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- NIDA, E.(1964) *Towards a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E.J.Brill.

Bibliografía

- NIDA, E.(1985) "Translating Means Translating Meaning- A Sociosemiotic Approach to Translation" en Bühler (ed.), pp.119-126.
- NIDA, E.(1991) "Theories of Translation". *TTR*, V.4.Nº1,pp.19-32.
- NIDA, E./C.TABER (1986) *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Cristiandad. Trad. A.de la Fuente.
- NIDA, E./J.de WAARD (1986) *From One Language to Another. Functional Equivalence in Bible Translating*. Nashville: Thomas Nelson Publishers.
- NIKOLAJEVA, M.(1988) *The Magic Code: The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Sweden: Almqvist & Wiksell International.
- NIST, J.(1979) "Cultural Constallations in Translated Children's Literature: Evidence from the Mildred Batchelder Award". *Bookbird* 17, Nº2, pp.3-8.
- NOBILE, A.(1992) *Literatura infantil y juvenil*. Madrid: Ediciones Morata S.A. Trad. Inés Marichalar.
- NODELMAN, P.(1992) "The Other: Orientalism, Colonialism and Children's Literature". *Children's Literature Association Quarterly* 17, pp.29-35.
- NORD, C.(1990) "Funcionalismo y lealtad: algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos". *Actas de los II Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense, pp.153-162.
- NORD, C.(1991a) "Scopos, Loyalty and Translational Conventions." *Target* 3:1, pp.91-109.
- NORD, C.(1991b) *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam: Rodopi.
- NORD, C. "El papel de la cultura en la traducción literaria". Apuntes del curso impartido en la Universidad de Las Palmas, marzo 1993.
- NORD, C.(1993) "Alice im Niemandsland" en Holz-Mänttári(eds), pp.395-416.
- NORD, C.(1994) "Traduciendo funciones" en Hurtado (ed.),pp.97-112.
- OITTINEN, R.(1987) "The dialogic on translation: On Translating for Children. A Finnish Point of View". *Early Child Development and Care*. New York, Vol 48, pp.29-37.
- OITTINEN, R.(1990) "The Dialogic Relation of Text and Illustration: A Traslatoological View". *TextConText*. Heidelberg: J.Groos Verlag, pp.40-53.

Bibliografía

- OITTINEN, R.(1992) "Teaching Translation of Fiction. A Dialogic Point of View" en Dollerup (ed.), pp.75-81. Amsterdam: John Benjamins.
- OITTINEN, R.(1993) "The situation of Translating for Children" en Holz-Mänttari y Nord (eds.), pp.301-334.
- OITTINEN, R.(1993b) *I Am Me-I Am the Other: On the Dialogics of Translating for Children*. Academic dissertation. Tampere: University of Tampere.
- OPIE, I.& P.(1985) *The Puffin Book of Nursery Rhymes*. Harmondsworth, Middlesex: Puffin Books.
- ORTEGA Y GASSET, J.(1980) *Miseria y esplendor de la traducción*. Granada: Universidad.
- ORVIG, M.(1972) "Children's Books in Translation: Facts and Believes." *School Library Journal* 19, pp.23-27.
- PAINTER, H.(1968) "Translation of Traditional and Modern Material". *Evaluating Books for Children and Young People*, pp.36-56.
- PASCUA FEBLES, I.(1992) "La traducción subordinada. Estudio de las onomatopeyas en Astérix". *El Guiniguada* N°3, pp. 387-392. Servicio Publicaciones Universidad Las Palmas G.C.
- PASCUA FEBLES, I.(1993a) "La traducción de las variedades de lengua: problemas y dificultades". Congreso AEDEAN 1991, en Ruiz de Mendoza y Cunchillos (eds.), pp.755-759.
- PASCUA FEBLES, I.(1993b) "Traducción o adaptación de la literatura infantil entre las culturas anglosajonas y española" en Fernández-Barrientos (ed.). V 1, pp.680-684.
- PASCUA FEBLES, I.(1994) "Translating for Children: Second Class Translation?". *Conexión: Globalizando*, pp.26-28.
- PASCUA FEBLES, I.(1995a) "La literatura infantil en televisión y video. *The Wind in the Willows: ¿El viento en los sauces o El señor Sapo?*". 24º Congreso Internacional IBBY. *Memoria*, pp.284-287. Madrid: OEPLI.
- PASCUA FEBLES, I.(1995b) "Situación periférica de la traducción de la literatura infantil en España." *Parallèles*, N°17, pp.69-75. Université de Genève.
- PASCUA FEBLES, I.(1996) "Carmen Bravo-Villasante y el mundo de la traducción". *Temas de Literatura Infantil*. N° 18, pp. 355-368.

Bibliografía

- PASCUA FEBLES, I. "Traducción y literatura infantil en España". Comunicación presentada en el Segundo Congreso Internacional sobre Traducción. Marzo 1994, Barcelona.
- PASCUA FEBLES, I. "Visibility in Translating for Children". Comunicación presentada en EST Congress-Prague. (Septiembre 1995).
- PASCUA FEBLES, I. "Factores extralingüísticos en la traducción de la literatura infantil". Comunicación presentada en el VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción. (Diciembre 1995).
- PASCUA FEBLES, I. "El deslinde entre adaptación y traducción en la literatura infantil". Comunicación presentada en el I Congreso Internacional de Traducción e Interpretación. Buenos Aires, Septiembre 1996.
- PAUL, L.(1990) "Enigma Variations: What Feminist Theory Knows about Children's Literature" en P.Hunt (ed.), pp.148-166.
- PAZ, O.(1981) *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- PEARSON, P.et al.(1979) "The Effect of Background Knowledge of Young Children's Comprehension of Explicit and Implicit Information". *Journal of Reading Behaviour* 11, pp. 201-210.
- PEDERSEN, V.(1988) "Ugly Ducklings? Reflections on some English Versions of Hans Andersen's Den Grimme Elling" en Chaffey et al.(eds.), pp.229-243.
- PEDERSEN, V.(1988a) *Essays on Translations*. Kobenhavn:Nyt Nadisk Forlag Arnol Busik.
- PELLOWSKI, A. (1977) "Internationalism in Children's Literature" en Sutherland / Arbuthnot, pp.616.
- PEREZ, M.(1992) "Animismo, juego simbólico y fabulación en el lenguaje infantil". *Lenguaje y textos* N°2, pp.109-137. La Coruña: Universidade Da Coruña.
- PERSSON, L.(ed.)(1962) *Translation of Children's Books*. Lund.
- PETRINI, E.(1963) *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid: Rialp. Trad. M.Carrión.
- PICKEN, C.(ed.)(1989) *The translator's handbook*. London: ASLIB.

Bibliografía

- POPOVIC, A.(1970) "The concept Shift of Expression in Translation Analysis" en J.Holmes et al (eds.), pp.78-87.
- POTTIER, B. (1993) *Semántica general*. Madrid: Gredos. Trad. F. Díaz Montesinos.
- PRADO ESCOBAR, M. (1990) "Un aspecto poco estudiado de la literatura española anterior a 1936: narrativa para niños". *El Guiniguada* N°1, Universidad de Las Palmas G.C.
- PROPP, V.(1985) *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.Trad: F.Díez del Corral.
- PUURTINEN, T.(1989) "Assessing Acceptability in Translated Children's Books". *Target* 1:2, pp.201-213.
- PUURTINEN, T.(1991) "Translating Children's Literature: Theoretical Approaches and Empirical Studies". Selected Paper of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1989-1991.
- PUURTINEN, T.(1992) *Towards a Definition of Acceptability in Translation: A Comparison of Two Finnish Translations of the Wizard of Oz*. Savonlinna: University of Joensuu. Unpublished Licentiate thesis.
- PUURTINEN, T.(1995) *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*. Joensuu: University of Joensuu. Publications in the Humanities.
- RABADAN ALVAREZ, R.(1991) *Equivalencia y traducción.Problemática de la equivalencia traslémica inglés-español*. León: Servicio de Publicaciones Universidad.
- RABADAN ALVAREZ, R.(1992) "Translation and Adaptation: Context and Culture". Comunicación presentada en el I Translation Studies Congress. Viena.
- RABADAN ALVAREZ, R.(1994a) "Traducción, intertextualidad y manipulación" en Hurtado (ed.), pp.129-139.
- RABADAN ALVAREZ, R.(1994b) "Traducción, función y adaptación" en Fernández Nistal (coord.), pp.31-41.
- REISS, K.(1981) "Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation" en *Poetics Today* 2:4, pp.121-131.
- REISS, K.(1982) "Zur Übersetzung von Kinder und Jugendbüchern". *Lebende Sprachen* XXVII, 1, pp.7-13.

Bibliografía

- REISS, K.(1989) "Text types, translations types and translations assessments" en Chesterman (ed.), pp.105-115.
- REISS, K./H.VERMEER (1984) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niermeyer.
- RICKARD, P.(1975)."Alice in France or Can Lewis Carrol be Translated?" en *Comparative Literature Series*, 12, pp:45-66.
- ROBERTS, R.(1992) "The Concept of Function of Translation and its Applications to Literary texts". *Target* 4:1, pp.1-16.
- ROBERTS, R.(1995) "Towards a Typology of Translations". *Hieronymus Complutensis* N° 1, pp.69-78.
- ROBINSON, D.(1991) *The Translator's Turn*. Baltimore: J.Hopkins University Press.
- RODARI, G.(1979) *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Reforma de la Escuela. Trad. Carlos Alonso.
- RODRIGUEZ ALMODOVAR, A.(1982) *Los cuentos maravillosos españoles*. Barcelona: Editorial Crítica.
- RODRIGUEZ ALMODOVAR, A.(1986) "Estructuras del cuento folklórico español" en Castañón et al., pp.9-12.
- ROSE, M.(ed.)(1981) *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*. New York: State University of New York Press.
- ROY, K.K. (1984) "Literature in Translation". *Bookbird* 22, N°2, pp.26-27.
- RUIZ DE MENDOZA, F./C. CUNCHILLOS (1993) *Fif'ti:n*. XV Congreso de AEDEAN, Logroño, 1991. Logroño: Servicio Publicaciones Colegio Universitario de La Rioja.
- RUZICKA KENFEL, V.et al. (1994) "Orígenes de la literatura infantil anglo-germana". *CLIJ*, N°64, pp.8-18.
- SAIZ RIPOLL, A.(1994) "Aproximación a los cuentos de Calleja". *CLIJ* N°67, pp.7-14.
- SALWAY, L.(1986) *Reading about Children's Books: An Introductory Guide to Books about Children's Literature*. National Book League.
- SAN JOSE VILLACORTA, P.(1992) "De Tolkien a C.S.Lewis." *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, N°11-12, pp.157-170, Barcelona.

Bibliografía

- SANTAMARIA, L.(1988) "The teaching of literary translation" en Nekeman (ed.), pp.210-212.
- SANTOYO, J.C.(ed.)(1987) *Teoría y crítica de la traducción: antología*. Bellaterra: S.P.Universidad Autónoma.
- SANTOYO, J. C.(1988) "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología". *Cuaderno de Teatro Clásico*, pp.95-113. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- SANTOYO, J.C.(ed.)(1989) *Translation Across Cultures*. XI Congreso AEDEAN. León: Secretariado Publicaciones de la Universidad.
- SANTOYO, J.C. (1994) "Traducción de cultura, traducción de civilización" en Hurtado (ed.), pp.141-152.
- SARTO, M.(1991) "Traducción y literatura infantil". *LaGaceta del Fondo de Cultura Económica*, N°251, pp.19-20.
- SARTRE, J.P.(1972) *Las palabras*. Buenos Aires: Losada. Trad. M. Lamana.
- SAVORY, TH. (1968) *The Art of Translation*. London: Jonathan Cape.
- SCHON, I.(1995) "Libros en español en Estados Unidos". *CLIJ*,N°69, pp.21-26.
- SCHNEIDER, W.(1979) "Kinder und Jugendliteratur in Film, Funk und Fernsehen" en Gorschenek (ed.), pp.341-357.
- SCHULTZE, B.(1991) "Problems of Cultural Transfer and Cultural Identity: Personal names and Titles in DramaTranslation" en Kittel (eds.), pp.91-110.
- SERRA, E.(1978) *Tipología del cuento literario*. Madrid: Cupsa.
- SHAVIT, Z.(1981) "Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem" en Even Zohar y Toury (eds.), pp.171-179.
- SHAVIT, Z.(1986) "Translation of Children's Literature"en Shavit, pp.111-130.
- SHAVIT, Z.(1986) *Poetics of Children's Literature*. Georgia: University of Georgia Press.
- SHEN, D.(1988) "Objetivity in the translation of narrative fiction". *Babel* V.4, N°3, pp.131-140.
- SNELL-HORNBY, M.(1988) *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins.

Bibliografía

- SORIANO, M.(1968) *Les Contes de Perrault: Culture Savante et Traditions Populaires*. Paris: Gallimard.
- SOTO VAZQUEZ, A.(1993) "La jerga marginal de *Oliver Twist* en las traducciones al español". *Livius* 4, pp.231-241.
- STEINER, T.R.(1975) *English Translation Theory 1650-1800*. Amsterdam: Ropodi.
- STEINER, G.(1980) *Después de Babel: aspectos del lenguaje y de la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. A.Castañón.
- STOLT, B.(1978) "How Emil becomes Michael on the Translation of Children's Books" en Klinberg et al.(eds.),pp.130-145.
- SUTHERLAND, Z.(1981) "The Problems of Translating Children's Literature". *The Role of Literature in Reading Instruction: Cross-Cultural Views*, pp.15-24.
- TEIXIDOR, E.(1994) "Libros y televisión" *CLIJ*, N°63, pp.62-64.
- THELEN, M./B.LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK (1990) *Translation and Meaning*. Part 1, Preceedings of the Maastricht Session of the 1990 Maastricht-Lódz Duo Colloquium...Maastricht: Euroterm.
- TIRKKONEN-CONDIT, S./S.CONDIT (eds.) (1989) *Empirical Studies in Translation and Linguistics*. Joensuu: University of Joensuu.
- TIRKKONEN-CONDIT, S.(ed.)(1991)*Empirical Research in Translation and Intercultural Studies*. Papers of the TRANSIF Seminar, Savonlinna 1988. Tubingen: Gunter Narr.
- TIRKKONEN-CONDIT, S./J.LAFFLING (eds.) (1993) *Recent Trends in Empirical Translation Research*. Studies in Languages 28. Joensuu: University of Joensuu.
- TOLEDANO BUENDIA, C. Cinco Traducciones de *Robinson Crusoe*. Memoria de licenciatura inédita,1994. Universidad de La Laguna.
- TOLKIEN, J.R. (1980) "Children and Fairy Stories". *Only Connect*, pp.111-120. Toronto: Oxford University Press.
- TORAL, C. (1966) *Los mejores cuentos juveniles de la literatura universal*. Barcelona: Labor.
- TOURY, G.(1978) "The Nature and Role of Norms in Literary Translations" en Holmes et al. (eds.), pp.83-100.

Bibliografía

- TOURY, G.(1980) *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Tel Aviv University.
- TOURY, G.(1981) "Translated Literature: System, Norm, Performance Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation" en Even-Zohar y Toury (eds.), pp.9-27.
- TOURY, G.(1984) "Translation; Literary Translation and Pseudotranslation". *Comparative Criticism* 6, pp.73-85.
- TOURY, G.(1986) "Natural Translation and the Making of a Native Translator". *TextContext* 1, pp.11-29.
- TOURY, G.(1991) "What are Descriptive Studies into Translation Likely to Yield apart from Isolated Descriptions" en K. van Leuven-Zwart et al.(eds.), pp.179-192.
- TOURY, G.(1995) *Descriptive Translation Studies- and Beyond*. Amsterdam: J.Benjamins.
- TOWNSEND, J.(1990) *Written for Children: An Outline of English Language. Childrens'Literature*. London: Bodley Head.
- TYMOCZKO, M.(1990) "Translation in Oral Tradition as aTouchstone for Translation Theory and Practice" en Bassnett and Lefevere, pp.46-55.
- URE, J.(1964) "Types of Translation and Translatability" en *Babel* 10, pp.3-11.
- VALDIVIESO, C.(ed.)(1990) *Taller de Letras: Traducción*, V.18. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- VALDIVIESO, C.et al.(1991) *Literatura para niños: Cultura y traducción*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- VALLES CALATRAVA, J.(1994) *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*. Almería: Servicio de Publicaciones Universidad Almería.
- VAZQUEZ-AYORA, G.(1977) *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University.
- VENUTI, L.(ed.)(1992) *Rethinking Translation*. London: Routledge.
- VENUTI, L.(1994), "The Translator's Invisibility: The Evidence of Reviews". *In Other Words*. Journal of the Translators Association 1994, pp.16-22.
- VENUTI, L.(1995) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.

Bibliografía

- VERMEER, H.(1985) *Esboço de uma teoria da tradução*. Porto: Edições Asa.
- VERMEER, H.(1989) "Skopos and Commission in Translational Action" en Chesterman (ed.), pp.173-187.
- VIDAL CLARAMONTE, M.C.A.(1995) *Traducción, manipulación, deconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- VIDAL CLARAMONTE, C./ALVAREZ, R. (1995) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- VINAY, J.P./J.DALBERNET (1965) *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París: Didier.
- VINAY, J.P./J.DALBERNET (1989) "Translation Procedures" en Chesterman (ed.), pp.61-69.
- WEAVER, W.(1964) *Alice in many tongues*. Univ. of Wisconsin Press.
- WEINREICH, T.(1978) "International Book Production for Children Related to the Children's Local Experiences and Local Consciousness" en Klingberg (eds.), pp. 147-158.
- WHITE, M.(1992) "Children's Books from Other Languages: A Study of Successful Translations". *Journal Services in Libraries*, Vol.5, Nº3, Spring, pp.261-275.
- WILSS, W.(1982) *The science of translation: problems and methods*. Tübingen: Gunter Narr.
- WITTE, H.(1994) "Translation as a Means for a Better Understanding Between Cultures". *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, aims, visions*. Amsterdam: John Benjamins, pp.69-75.
- WOLFF, H.(1973) "The Trials of Translation: The Publisher Speaks". *Publishers Weekly*, V.204, pp.120.
- WOODSWORTH, J.(1988) "The role of the translator in the literary translation" en Nekeman (ed.), pp.193-200.
- ZIMINZKI, J.(1989) "The Inspirative Television for Children" en *Children's Literature and the New Media*, pp.34-37.
- ZLATEVA, P.(1990) "Translation: Text and Tre-text. 'Adequacy' and 'Accetability' in Crosscultural Communication" en Bassnett y Lefevere, pp.29-37.

Bibliografía

ZUMTHOR, P.(1990) *Performance. Réception lecture*. Quebec: Le Préalable.

MATERIAL EMPIRICO

CUENTOS ESPAÑOLES ORIGINALES

ALDECOA, I.(1973) *Cuentos completos*. Madrid: Alianza.

ALMODOVAR, A.R.(1985) *Los tres cochinitos*. Sevilla: Algaida.

— *El medio pollito y el medio real*. Sevilla: Algaida

— *El parlamento de los animales*. Sevilla: Algaida

ALONSO, F.(1975) *La gallina Paulina y el grano de trigo*.Madrid: Santillana.

ANONIMO.(1995) *El lobo y el corderillo*. Cuento popular anónimo. Madrid: Santillana.

BRAVO-VILLASANTE, C. (1973) *Antología de la literatura infantil española*. Madrid: Doncel.

CAPDEVILLA, P. (1994) *Poli Policía*. Barcelona: B.S.A.

CARREÑO CARRASCO,E.(recop.) (1993) "Cuentos de animales" en *Cuentos murcianos de tradición oral*, pp.287-352. Murcia: Universidad de Murcia.

GARCIA HORTELANO (1979) *Cuentos completos*. Madrid: Alianza.

MARTIN GAITE, C. (1981) *Cuentos completos*. Madrid: Alianza.

MARTINEZ VENDRELL,M./SOLÉ VENDRELL,C.(1986) *Becbrú, el gorrión friolero*. Colección *La Hormiga Sabia*. Barcelona: Casals.

MATA, M.(1979) *El lobo, el cerdito, el pato y la oca*. *Cuentos populares*. Barcelona: La Galera.

MAURE,M./L.BULLICH (recop.) (1991) *Mil años de cuentos*. Barcelona: Milán.

— *El lobo y los cabritillos*

— *El gatito desobediente*

Bibliografía

MEDINA, I. *Cuentos canarios para niños: Epidemia en el mar. Ranita y Ranito*. Las Palmas: Cabildo Insular.

MENDOZA MORENO, S.(1979) *La cabra del señor Samuel*, en *Cuentos infantiles*. Las Palmas G.C.: Ed. Pérez.

SANCHEZ PEREZ, J.(1992) *Cien cuentos populares españoles*. Mallorca: Olañeta.

TORAL, C.(1965) *Los mejores cuentos universales de la literatura infantil universal*. Barcelona: Labor.

CUENTOS INGLESSES ORIGINALES

BLYTON, E.(1992) *Classic Enid Blyton Stories*. Manchester: World International Publishing Limited.

— *Pink, Pink.*

— *The rabbit who lost his tail.*

— *The careless kitten.*

— *The goat, the duck, the goose and the cock.*

— *The dormouse and the fairy.*

— *The poor little sparrow.*

BUNFORD, S.(1995) *The Incredible Journey*. London: The Red House.

CARROLL, L.(1982) *Alice's Adventures in Wonderland*. Macmillan Press.

DANIEL, L.(1995) *Bunnies in the Bathroom*. London: The Red House.

DANIEL, L.(1995) *Owl in the Office*. London: The Red House.

DUNBAR, J.(1993) *Mouse and Mole*. London: Corgi Books.

ELKIN, J.(1991) *The Puffin Book of Twentieth-Century Children's Books*. London: Puffin Books.

GALDONE, P.(1973) *The Little Red Hen*. New York: Clarion Books.

GARNER, A.(1993) *The Girl and the Geese y The Fox, the Hare and the Cock en Once upon a Time*. London: Dorling Kindersley Book.

Bibliografía

GRAHAME, K.(1983) *The Wind in the Willows*. Ladybird.

GRAHAME, K.(1993) *The Wind in the Willows*. London: Everyman's Library.

HERMANN, M.(1992) *How the Toad Got its Spots*. Illinois: N.T.C.

___ *The Cu Bird*.

___ *The Lion and the Mouse*.

___ *Belling the Cat*.

___ *The Tortoise and the Hare*.

HOBAN, R.(1992) *Jim Hedgehog and the Lonesome Tower*. London: Puffin Books.

___ *Dinner at Alberta's*. London: Puffin Books.

___ *Jim Hedgehog's Supernatural Christmas*. London: Puffin Books.

___ *The Marzipan Pig*. London: Puffin Books.

___ *The Mouse and his Child*. London: Puffin Books.

HOLMELUND, M.E.(1993) *Little Bear*. London: Mammoth.

HORWOOD, W.(1995) *The Willows in Winter*. London: Harper Collins.

LOBEL, A.(1992) *Frog and Toad Together*. London: Mammoth

___ (1994) *Frog and Toad Are Friends*. London: Mammoth.

MILNE, A.A.(1994) *Winnie-The-Poo*. The Complete Collection of Stories and Poems.
London: Methuen.

MURPHY, J.(1988) *Five Minutes' Peace*. London: Walker Books.

OPIE, I.& P.(1992) *The Classic Fairy Tales*. London: Oxford University Press.

POTTER, B.(1987) *The Tale of Peter Rabbit*. London: Frederick Warne.

___ *The Tale of Benjamin Bunny*. London: Frederick Warne

___ *The Tale of Tom Kitten*. London: Frederick Warne

___ *The Tale of Jemima Puddle Duck*. London: Frederick Warne

___ *The Tale of the Flopsy Bunnies*. London: Frederick Warne

___ *The Tale of Johnny Town-Mouse*. London: Frederick Warne

___ *The Tale of Two Bad Mice*. London: Frederick Warne.

___ *The Tale of Squirrel Nutkin*. London: Frederick Warne.

___ *The Tale of Mr. Jeremy Fisher*. London: Frederick Warne.

___ *The Tale of Mrs. Tittlemouse*. London: Frederick Warne.

___ *The Tale of Timmy Tiptoes*. London: Frederick Warne.

Bibliografía

- ___ *The Tale of Mr. Tod*. London: Frederick Warne.
- ___ *The Tale of Little Pig Robinson*. London: F. Warne.
- ___ *The Tale of a Fierce Bad Rabbit*. London: F. Warne.

SOUTHGATE, V. (1979) *The Wolf and the Seven Little Kids*. Well Loved Tales. Ladybird, 1979.

- ___ (1987) *The Three Billy Goats Gruff*. Well Loved Stories. Ladybird.
- ___ (1989) *The Three Little Pigs*. Well loved Stories. Ladybird.
- ___ (1989) *Goldilocks and the Three Bears*. Well Loved Stories. Ladybird.

STIMSON, J. (1993) *The Sly Fox and the Little Red Hen*. Traditional Folk Tale. Ladybird.

WADDELL, M. (1988) *Can't You Sleep Little Bear?* London: Walker Books.

WHITE, E.B. (1993) *Charlotte's Webb*. London: Puffin Books.

ZEMACH, M. (1994) *The Little Red Hen*. London: Red Fox Books.

TRADUCCIONES

AA.VV. *Animales y aventuras en El mundo de los niños*. Tomo IV. Barcelona: Salvat. (1958) Trad. Childcraft Ed.

CARROLL, L. (1970) *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Alianza Editorial. Trad. Jaime de Ojeda.

CARROLL, L. (1984) *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Madrid: Anaya. Trad. Ramón Buckley.

DALY, A. (1994) *Ricitos de Oro y los tres ositos*. Cuentos de siempre. Ladybird. Trad. M^a. Ester Sánchez Núñez.

GRAHAME, K. (1990) *El viento en los sauces*. Ladybird. Trad. F. Alba.

KINCAID, L. (1985) *Cuentos de animales*. Madrid: Everest. Trad. T. González Santos.

Mc QUEEN, L. (1987) *La gallinita roja*. Tradicional. New York: Scholastic. Trad. Elva R. López.

MILNE, A.A. (1991) *El osito Winnie*. Colección Disney. León: Everest. Trad. F. Capdevila.

Bibliografía

POTTER, B.(1989) *Cuentos completos de Beatrix Potter*. Barcelona: Debate. Trad. Mónica Rubio.

SOUTHGATE, V.(1994) *Los tres cerditos*. Cuentos de siempre. Ladybird. Trad. M^a Ester Sánchez Núñez (1994)

RACKHAM, A.(1992) *Gallina fina* en *El libro de hadas de Arthur Rackham*. Barcelona: Juventud, pp.52-55. Trad. Alfonso Nadal.

Los tres cabritos Billy. Cuenta cuentos.Nº 13. Barcelona: Salvat (1987).