



Universidad de Concepción
Facultad de Humanidades y Arte
Traducción/Interpretación en Idiomas Extranjeros

**HISTORIAS QUE TRASCIENDEN ESPACIO Y TIEMPO:
ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DE LA FIDELIDAD
DE TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE TRES FÁBULAS DE
JEAN DE LA FONTAINE**

Tesina presentada a la Facultad de Humanidades y Arte de la
Universidad de Concepción para optar al grado académico de Licenciada
en Translatología

POR: OLIVIA MARGARITA VILLEGAS CABRERA
Profesora Guía: Carole Sabine Garidel

enero 2021
Concepción, Chile

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.



AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a mi profesora guía, Carole Sabine Garidel, por brindarme constantemente recursos materiales y herramientas necesarias para el desarrollo de mi trabajo de investigación, y por sus consejos y apoyo en cada una de las etapas de esta tesina.

Igualmente deseo expresar mi gratitud al Sr. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, traductor profesional y docente de la Universidade da Coruña, España, por enviarme desinteresadamente todas sus traducciones de la primera recopilación de Jean de La Fontaine, elemento indispensable para llevar a cabo la presente investigación.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia, a mis padres, por su apoyo incondicional a lo largo de toda mi carrera universitaria y, especialmente, durante este proceso.

A todos, muchas gracias.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	i
TABLA DE CONTENIDO	ii
ÍNDICE DE TABLAS	vi
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	vii
RESUMEN	viii
ABSTRACT	ix
1. INTRODUCCIÓN	1
2. MARCO TEÓRICO	3
2.1. La fábula	3
2.2. Las Fábulas de Jean de La Fontaine	6
2.3. Clave del éxito de las Fábulas	11
2.4. Características del estilo poético de La Fontaine	12
2.5. Métrica	16
2.6. Traducción literaria	27
2.7. Las especificidades de la traducción poética	33
2.8. Fidelidad	48
2.9. Sobre los traductores y las editoriales de nuestro corpus	59
3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	65
4. HIPÓTESIS	66
5. OBJETIVOS	66
5.1. Objetivo general	66

5.2. Objetivos específicos	66
6. METODOLOGÍA	68
7. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS	72
7.1. Análisis del espíritu de textos fuente y textos meta	72
7.2. Análisis de los elementos métricos de textos fuente y textos meta	77
7.2.1. Número de versos y estrofas	77
7.2.2. Metro	78
7.2.3. Disposición de rimas	80
7.3. Análisis de los elementos lingüísticos de textos fuente y textos meta	85
7.3.1. Tiempos verbales	85
7.3.2. Campos léxicos	90
7.3.3. Figuras literarias	93
8. CONCLUSIONES	101
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
10. ANEXOS	117
10.1. Fábula 1. LE CORBEAU ET LE RENARD - Jean de La Fontaine	117
10.2. Traducción 1. Traducción de 1787 por Bernardo María de Calzada	118
10.3. Traducción 2. Traducción de 1883 por Lorenzo Elizaga	119

10.4. Traducción 3. Traducción de 1885/1951 por Teodoro Llorente	120
10.5. Traducción 4. Traducción de 1966 por Juan y José Bergua	121
10.6. Traducción 5. Traducción de 2016 por Alfredo Rodríguez López-Vázquez	122
10.7. Fábula 2. LE LION ET LE RAT - Jean de La Fontaine	123
10.8. Traducción 6. Traducción de 1787 por Bernardo María de Calzada	124
10.9. Traducción 7. Traducción de 1883 por Lorenzo Elizaga	125
10.10. Traducción 8. Traducción de 1885/1951 por Teodoro Llorente	126
10.11. Traducción 9. Traducción de 1966 por Juan y José Bergua	127
10.12. Traducción 10. Traducción de 2016 por Alfredo Rodríguez López-Vázquez	128
10.13. Fábula 3. LE LIÈVRE ET LA TORTUE - Jean de La Fontaine	129
10.14. Traducción 11. Traducción de 1787 por Bernardo María de Calzada	130
10.15. Traducción 12. Traducción de 1883 por Lorenzo Elizaga	131
10.16. Traducción 13. Traducción de 1885/1951 por Teodoro Llorente	133
10.17. Traducción 14. Traducción de 1966 por Juan y José Bergua	134
10.18. Traducción 15. Traducción de 2016 por Alfredo Rodríguez López-Vázquez	135

10.19. Tabla 1. Metro de <i>Le corbeau et le renard</i> y de traducciones	147
10.20. Tabla 2. Metro de <i>Le lion et le rat</i> y de traducciones	149
10.21. Tabla 3. Metro de <i>Le lièvre et la tortue</i> y de traducciones	151
10.22. Tabla 4. Disposición de rimas de <i>Le corbeau et le renard</i> y de traducciones	154
10.23. Tabla 5. Disposición de rimas de <i>Le lion et le rat</i> y de traducciones	156
10.24. Tabla 6. Disposición de rimas de <i>Le lièvre et la tortue</i> y de traducciones	158



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Espíritus de textos origen y textos meta	72
Tabla 2. Recapitulativo de resultados sección 7.2. Análisis de elementos métricos de textos fuente y textos meta	84
Tabla 3. Campos léxicos de la fábula <i>Le corbeau et le renard</i> y traducciones	90
Tabla 4. Campos léxicos de la fábula <i>Le lion et le rat</i> y traducciones	91
Tabla 5. Campos léxicos de la fábula <i>Le Lièvre et la tortue</i> y traducciones	91
Tabla 6. Figuras literarias de <i>Le corbeau et le renard</i> y traducciones	94
Tabla 7. Figuras literarias de <i>Le lion et le rat</i> y traducciones	95
Tabla 8. Figuras literarias de <i>Le lièvre et la tortue</i> y traducciones	97

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Número de versos en <i>Le corbeau et le renard</i> y <i>Le lièvre et la tortue</i>	77
Figura 2. Número de versos y estrofas en <i>Le lion et le rat</i>	77
Figura 3. Tiempos verbales de La Fontaine en <i>Le corbeau et le renard</i>	86
Figura 4. Tiempos verbales de Calzada en <i>Le corbeau et le renard</i>	86
Figura 5. Tiempos verbales de Elizaga en <i>Le corbeau et le renard</i>	86
Figura 6. Tiempos verbales de Llorente en <i>Le corbeau et le renard</i>	86
Figura 7. Tiempos verbales de J. y J. Bergua en <i>Le corbeau et le renard</i>	86
Figura 8. Tiempos verbales de Rodríguez en <i>Le corbeau et le renard</i>	86
Figura 9. Tiempos verbales de La Fontaine en <i>Le lièvre et la tortue</i>	86
Figura 10. Tiempos verbales de Calzada en <i>Le lièvre et la tortue</i>	86
Figura 11. Tiempos verbales de Elizaga en <i>Le lièvre et la tortue</i>	86
Figura 12. Tiempos verbales de Llorente en <i>Le lièvre et la tortue</i>	87
Figura 13. Tiempos verbales de J. y J. Bergua en <i>Le lièvre et la tortue</i>	87
Figura 14. Tiempos verbales de Rodríguez en <i>Le lièvre et la tortue</i>	87
Figura 15. Tiempos verbales de La Fontaine en <i>Le lion et le rat</i>	87
Figura 16. Tiempos verbales de Calzada en <i>Le lion et le rat</i>	87
Figura 17. Tiempos verbales de Elizaga en <i>Le lion et le rat</i>	87
Figura 18. Tiempos verbales de Llorente en <i>Le lion et le rat</i>	87
Figura 19. Tiempos verbales de J. y J. Bergua en <i>Le lion et le rat</i>	87
Figura 20. Tiempos verbales de Rodríguez en <i>Le lion et le rat</i>	87

RESUMEN

En este trabajo de investigación se describe la variación cronológica, desde el siglo XVIII hasta el siglo XXI, de la fidelidad de las traducciones al español de tres fábulas de Jean de La Fontaine: *Le corbeau et le renard*, *Le lion et le rat* y *Le lièvre et la tortue*. El concepto de fidelidad utilizado para analizar las traducciones es el que plantea Jin Di (2003/2014). Para este autor, ser fiel a la obra original es respetar a la vez su fondo (“espíritu”) y forma; ambos elementos los agrupa en la noción de “*message*” (mensaje). Para llevar a cabo la investigación, se examinó el espíritu, en este caso, la moraleja y la forma de los textos origen y textos meta. Luego, se realizó una comparación entre las diferentes traducciones. Los resultados evidencian que entre los siglos XVIII y XIX, y en el XXI, los traductores, en general, se mantuvieron fieles tanto al espíritu como a la forma. Mientras que, entre finales del siglo XIX y XX, los traductores sólo fueron fieles al espíritu. El presente siglo es la época en la que mayor fidelidad se logró a las tres fábulas de Jean de La Fontaine.

Palabras clave: fidelidad, traducciones al español, fábula, Jean de La Fontaine, espíritu, forma, mensaje, moraleja.

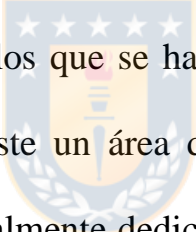
ABSTRACT

This research describes the chronological variation, from the 18th to the 21st century, of the fidelity of spanish translations of three Jean de La Fontaine's fables: *Le corbeau et le renard*, *Le lion et le rat* and *Le lièvre et la tortue*. The concept of fidelity used to analyze the translations is the one posed by Jin Di (2003/2014). For this author, being faithful to the original work means respecting both its content ("spirit") and its form; both elements are grouped together in the notion of "message". To carry out this study, the spirit, in this case the moral, and the form of the source and target texts were analyzed. Then, a comparison was made between the different translations. The results show that between the 18th and 19th centuries, and in the 21st century translators, in general, remained faithful to both spirit and form. Whereas, between the end of the 19th and 20th centuries, translators were only faithful to the spirit. The present century is the period in which the greatest fidelity was achieved to the three fables of Jean de La Fontaine.

Key words: fidelity, spanish translations, fable, Jean de La Fontaine, spirit, form, message, moral.

1. INTRODUCCIÓN

La fábula, como relato, existe desde hace siglos; sin embargo, se define como género literario gracias a Jean de La Fontaine. Sus Fábulas han trascendido tiempo y espacio, prueba de ello es la vigencia en los programas educacionales franceses y las múltiples traducciones en diversas épocas y a diferentes idiomas. Esto da cuenta del rotundo éxito que han tenido desde el siglo XVII.



Numerosos estudios son los que se han realizado de las Fábulas de La Fontaine, puesto que existe un área de investigaciones, dentro de los estudios literarios, especialmente dedicada a este autor. Por el contrario, no existen investigaciones específicamente sobre la fidelidad de traducciones al español y una comparación entre ellas. Es por esta razón que nace el interés de realizar el presente trabajo de investigación.

Si bien existen múltiples definiciones de fidelidad en el campo traductológico, el concepto que constituyó el eje de esta investigación es el desarrollado por Jin Di (2003/2014), el cual está enmarcado en la traducción literaria. Este autor plantea que la fidelidad consiste, en términos generales, en ser fiel tanto al fondo como la forma del texto

original, ambos elementos en igual grado de importancia. Una noción que abarca los dos elementos centrales de una obra literaria.

En base al concepto de Jin Di, el presente estudio buscó contribuir con información detallada sobre cómo ha variado, a través del tiempo, la fidelidad de las traducciones al español de tres fábulas de La Fontaine: *Le corbeau et le renard*, *Le lion et le rat* y *Le lièvre et la tortue*. Para ello, se realizó un análisis descriptivo-comparativo del contenido y de la forma de los textos fuente y los textos meta, considerando diversos elementos estilísticos.



En el capítulo siguiente se presenta la teoría existente sobre diversos temas relacionados con la investigación, tales como la fábula, las Fábulas de La Fontaine, la fidelidad, la traducción literaria, la traducción poética, entre otros. Posteriormente se describe la metodología utilizada, luego se presentan los resultados del análisis, para finalmente describir la variación cronológica de la fidelidad de las traducciones al español de las tres fábulas de Jean de La Fontaine.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. La fábula

Piqueras (1998), quien estudió exhaustivamente el género de la fábula, aclara que:

El hábito de narrar historias o cuentos se remonta a nuestras primeras civilizaciones como un medio más de comunicación tribal o de manifestación cultural, tanto escrita como verbal. En la aparente sencillez de esas narraciones, subyacen realmente objetivos didácticos o mensajes políticos, patrióticos o religiosos. Esos relatos eran protagonizados por seres animados e inanimados y así surge la fábula. (p. 1)

De acuerdo con Leichter (1997), la historia de la fábula comienza en la antigüedad, ilustrada principalmente por Esopo (autor griego del siglo VI a.C.), luego por Fedro (autor latino del siglo I d.C.); es la moralidad, situada ya sea al final (como en Esopo) o al principio (como en Fedro), la que distingue la fábula del cuento. Y por muy populares que fuesen entre el público, las fábulas antiguas nunca fueron objeto de teorización por parte de los poetas: ni Aristóteles ni Horacio las mencionan en sus artes poéticas. Así como señala Leichter (1997), la fábula, en ese periodo, era

un instrumento de persuasión moral que cuidaba el amor propio, la fábula era “para todos los públicos”: más que un género literario, representaba un ejercicio escolástico y pedagógico, que todavía se consideraba como una parte del arte de la argumentación.

El concepto actual de fábula, según la Real Academia Española (s. f., definición 1), se define como: “breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica o crítica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados”. Miguens y Paris (2015) detallan el significado de fábula:

Pequeña composición ejemplificadora en verso o en prosa, cuyos protagonistas son generalmente animales y con una moraleja final o alguna enseñanza que se desprende de la historia. Los diálogos y las descripciones son breves, y el tono suele ser festivo o burlón. En general, el autor suele tomar partido por un personaje y ridiculizar a otro. (p. 10)

Ambas definiciones difieren del concepto clásico de las primeras narraciones, planteado por Piqueras (1998). Con respecto a los

protagonistas y a la moraleja, Vandendorpe (2008) aclara lo siguiente:

-Plantas y humanos también pueden ser protagonistas en las fábulas. Todos los personajes no sólo juegan sus propios papeles, sino que se antropomorfizan para evocar características de la sociedad humana, tales como la astucia, poder, salvajismo, inocencia, estupidez, etc.

-Algunas fábulas no tienen una moraleja explícita, pero otras ofrecen dos.

Asimismo, este último autor señala que, de todos los géneros, la fábula es probablemente el que mejor se presta a un tipo de reflexión genérica: es un prototipo de la narración reducida a sus elementos fundamentales y que destaca los dos principales tipos de texto, el diálogo y el narrativo, y que a la vez, incluye una importante dimensión argumentativa. De igual modo, sugiere que la fábula indudablemente debe su éxito a las lecciones de sabiduría que se suponía debía dar y que, si ha desaparecido de la producción contemporánea, su estructura todavía sigue muy viva.

Sin dejar de lado su recepción en la cultura hispánica, Atalaya (2017) menciona que las fábulas irrumpieron el panorama español con el arribo

del Romanticismo, se volvieron populares principalmente por dos motivos: su inclusión en el sistema educativo y el incremento de la cantidad de lectores (p. 282). Así, el siglo XIX fue el “verdadero siglo de la fábula” (Gómez 1969, como se citó en Atalaya, 2017, p. 282). Ortiz (2018) subraya que las fábulas componen un conjunto de relatos que repetida y persistentemente a lo largo del tiempo se ha dirigido a los niños por su simplicidad, personajes y carácter didáctico.

Rodríguez (1979-1987, como se citó en Piqueras, 1998) señala que la idea moderna de la fábula proviene del siglo XVII, más concretamente de La Fontaine.



2.2. Las Fábulas de Jean de La Fontaine

2.2.1. Influencia

Leichter (1997), Piqueras (1998), Ferreira (2003) y Leplatre *et al.* (2011) afirman que Jean de La Fontaine se inspiró en las fábulas de Esopo y Fedro, especialmente para su primera recopilación. De hecho, según los últimos autores, Fedro provee más de un cuarto de sus textos a La Fontaine. Leichter (1997) y Piqueras (1998) coinciden en que el escritor

francés adaptó las fábulas clásicas, añadiendo alegría y humor; lo que se expresa a través de los versos (Leichter, 1997).

Leplatre *et al.* (2011) añaden que, referente a este legado, La Fontaine pretende recogerlo como compilador y *passeur*, por lo tanto, hace una selección entre las fábulas que dispone: “*J’ai choisi véritablement les meilleures, c’est-à-dire celles qui m’ont semblé telles (Préface)*” (p. 31). Además, señalan que esta selección; sin embargo, debe ser entendida respecto del proyecto: sólo se conservan aquellas fábulas que mejor favorecen la experimentación a la cual el poeta quiere abocarse. Esto consiste entonces en un intento inigualable de poner de relieve audazmente un género que se ha identificado como menor o netamente didáctico, e imponerlo con fuerza en el campo literario; escribir la fábula consistió sobre todo para La Fontaine en releerla y reinventarla (Leplatre *et al.*, 2011).

En resumen, la influencia clásica es innegable: La Fontaine rinde así homenaje a unos veintitrés siglos de tradición a los que añadió su cuota (Ferreira, 2003).

2.2.2. Objetivo

Leplatre *et al.* (2011) señalan que en el Prefacio (de la primera recopilación), La Fontaine insiste en el valor de ejercicio de inteligencia de las fábulas por la variedad de sus objetos y la manera agradable de presentarlas para el aprendizaje: son un compendio de informaciones, una enciclopedia miniatura y alegre, alejada del peso de los tratados. Así, todas las edades están satisfechas: “*ce qu’elles nous représentent confirme les personnes d’âge avancé dans les connaissances que l’usage leur a données, et apprend aux enfants ce qu’il faut qu’ils sachent (Préface)*” (Leplatre *et al.*, 2011, p. 37). Para Ferreira (2003), la intención más importante de La Fontaine no era instruir a los niños, sino criticar sutilmente lo que pasaba en su época. Lebrun (2000) y Leichter (1997), concuerdan con la naturaleza didáctica que poseen las Fábulas. Leichter (1997) menciona, además, la finalidad pedagógica de éstas, haciendo referencia a una oración de la dedicatoria: “*je me sers des animaux pour instruire les hommes*” (p. 16). El mismo Jean de la Fontaine especifica en el Prefacio de su primera recopilación: “*ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint*” (Leichter, 1997, p. 16).

2.2.3. Animales

Leplatre *et al.* (2011), académicos que realizaron un análisis exhaustivo de los libros I a VI, aclaran los siguientes puntos:

-En las fábulas de La Fontaine, los animales no son figuras excesivas y deformadas destinadas exclusivamente a satirizar al hombre. El fabulista quería posicionar a los humanos y animales en el mismo nivel. Esta perspectiva implica un doble movimiento: degradar al hombre, afirmando que no es de naturaleza diferente a la del animal, y ascender al animal, negándose a considerarlo como un ser inferior despreciable en el seno de la creación.

-El bestiario se cruza con las pasiones humanas. Los animales son elegidos de acuerdo con los vicios que el fabulista examina. Estos sacan a la luz lo que el hombre es, consciente o inconscientemente. Los hombres abusan de la razón, prefiriendo la mala fe, la fría venganza, la maldad, la agresión.

En definitiva, las Fábulas articulan y combinan los grados de humanidad y animalidad (Leplatre *et al.*, 2011).

2.2.4. Moraleja

Vandendorpe (2008) define la moraleja como el resumen, la idea sobre la cual el relato se construye. Tanto este autor como Leplatre *et al.* (2011) señalan que, contrariamente a lo que se encuentra en las fábulas clásicas, en las de La Fontaine, la moraleja no siempre es explícita. Lo que según Vandendorpe (2008), ha producido interpretaciones muy divergentes entre los comentaristas.

De acuerdo con Leplatre *et al.* (2011), La Fontaine se rehúsa a garantizar el significado a través de un discurso de autoridad sistemáticamente conclusivo, a producir un sistema de la fábula que repetiría su código histórico; de esta manera, libera sus virtualidades y le substituye una forma de composición más arriesgada, por ende, más inestable (a veces las fábulas tendrán una moraleja y otras veces no). Asimismo, Leplatre *et al.* (2011) comentan que La Fontaine advierte a su lector que, por su parte, ha podido prescindir de ella: “*que s’il m’est arrivé de le faire, ce n’a été que dans les endroits où elle n’a pu entrer avec grâce, et où il est aisé au lecteur de la suppléer (Préface)*” (p. 44). Estos autores aclaran que es en función de la calidad de la narración que La Fontaine establece los criterios para el mantenimiento o no de la moraleja. “*Le lecteur n’a donc*

pas à s'étonner de la possibilité de la 'fable toute nue' : 'Que le lecteur en tire une moralité' (IV, 12, v. 4 y 3)" (Leplatre et al., 2011, p. 45).

Según estos mismos autores, por un lado, el fabulista argumenta a favor de esta moraleja por su obviedad; pero, por otro lado, como el relato se enriquece, La Fontaine corre el riesgo, que asume para jugar con eso, de que el lector no sea capaz de captar el mensaje tan fácilmente. Esto significa que estas reorientaciones, impulsadas por la creatividad, afectan las bases de la fábula: a través de estas, el fabulista reinventa el género (Leplatre et al., 2011, p. 45).

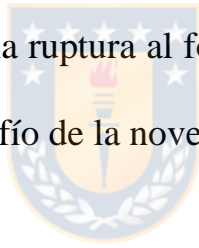


2.3. Clave del éxito de las Fábulas

¿Cómo logró La Fontaine tener un éxito rotundo y, de ese modo, elevar la fábula a la categoría de género literario? Leichter (1997), Piqueras (1998), Hadjadj-Aoul (2009), Leplatre et al. (2011) y Miguens y Paris (2015) aseveran que dicho fenómeno se debe al uso de la poesía. Leichter (1997) resalta: “*et c'est, de ce fait, une véritable révolution poétique que La Fontaine effectue sur ce noyau vieux comme le monde*” (p. 16). De esta manera, La Fontaine immortaliza la fábula, rebasando en gracia y vuelo artístico las de Esopo y Fedro, y acomodándola en la literatura (Miguens

y Paris, 2015). Es por esta razón que las fábulas de Jean de La Fontaine han trascendido en espacio y tiempo hasta nuestros días.

Según Leichter (1997), La Fontaine era plenamente consciente de que, gracias a su primera recopilación, la posteridad iba a recordar su nombre. El autor asegura esto al interpretar un segmento de la dedicatoria a *Mme.* de Montespan en la segunda recopilación “*protégez désormais le livre favori, par qui j’ose espérer une seconde vie*” (p. 14). La Fontaine asume a la vez la continuidad y la ruptura al formar parte de una tradición, pero también al aceptar el desafío de la novedad (Lebrun, 2000).



2.4. Características del estilo poético de La Fontaine

La poesía, herramienta utilizada para elevar el género de la fábula, tiene una particularidad en los relatos de Jean de La Fontaine, la cual representa una de las características más importantes de su estilo: la heterométrica (Mazaleyrat, 1980; Lebrun, 2000; Billy, 2012; Pernice, 2018). La heterométrica es la utilización de versos de diferentes metros o medidas en el mismo texto (Pernice, 2018). Para este último autor, La Fontaine es uno de los primeros autores en practicar, de manera constante, la

heterométrica, incluso si ésta ya estaba presente en las canciones y estancias. Sin embargo, para Mazaleyrat (1980), La Fontaine es el primero en utilizar esta técnica con frecuencia. Si bien entre Pernice y Mazaleyrat se puede observar una leve discrepancia, ambos concuerdan con que sólo una pequeña minoría de las fábulas están escritas con un mismo metro y que los libros II, X y XI, de la primera recopilación, no tienen ninguna con esta característica. La alternancia de versos de longitud desigual puede ser suficiente para dibujar una “forma” (Ellrodt, 2006). Lebrun (2000) indica que la métrica *lafontainienne* está más hecha de regularidad que de libertad.



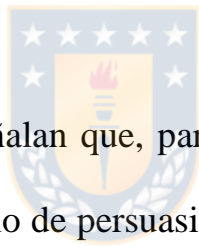
Mazaleyrat (1980), Lebrun (2000), Halba (2006) y Pernice (2018) afirman que la métrica de La Fontaine fue enormemente influenciada por Malherbe, iniciador de la doctrina poética clásica. Mazaleyrat (1980) precisa que esta influencia se ve reflejada en una prosodia pulcra, estructura de metro vigorosa y una tentación de orden estrófico en las Fábulas. Lebrun (2000) y Halba (2006), aseguran que el lenguaje del escritor francés también se nutre de los preceptos de Voiture, poeta y prosista francés. Para esta última autora, Halba, ambas influencias en el

lenguaje de La Fontaine hacen que ilustre brillantemente el advenimiento del francés llamado “moderno”.

Bouchard (2012) y Pernice (2018) afirman que La Fontaine empleó versos irregulares porque, según él, estos tienen “*un air qui tient beaucoup de la prose*”. Según Lebrun (2000), por la perfecta unidad del estilo de La Fontaine, él supo evitar uno de los peligros más grandes del verso irregular: el *burlesque*. Para Pernice (2018), es con el dominio experto del verso que La Fontaine logra entregar a sus textos una cierta “naturalidad”. En cuanto a este estilo natural de La Fontaine, Molinié (1992) y Lebrun (2000) indican que dicho estilo ilustra a menudo una perfecta mediocridad, característica del ideal de naturalidad forjada en la galantería de los salones.

El segundo mayor elemento que caracteriza el estilo fluido de La Fontaine es el encadenamiento de los versos, específicamente: el encabalgamiento estrófico (Mazaleyrat, 1980; Lebrun, 2000; Pernice, 2018). Según Mazaleyrat (1980), estos encabalgamientos son constantes y, sin duda, una de las originalidades de la técnica del fabulista.

Lebrun (2000) señala que, con esta combinación entre el arte de variar el metro de los versos y su agrupación en estrofas, La Fontaine promueve la fábula con dignidad poética y se convierte, así, en un creador. El lugar de La Fontaine en la historia francesa de técnicas no es ni como conservador ni como reformador, sino como inventor, y su invención es la de una forma original de poesía narrativa (Mazaleyrat, 1980). Retomando la terminología de Leichter (1997), esta “revolución poética” es finalmente la alegría de *Les Fables*.



Leplatre *et al.* (2011) señalan que, para La Fontaine, divertir al mundo como un niño es el modelo de persuasión que se aplica al lector que, por ser un hombre, huye fácilmente a la evidencia de la verdad, y que la seducción del relato permite al lector concentrarse mejor.

Cabe destacar que el estilo de La Fontaine no reside únicamente en una métrica heterogénea o en los encabalgamientos de estrofas, sino también en elementos lingüísticos como: entrelazados de *passé simple et imparfait*, y *présents et infinitifs de narration* (Molinié, 1992), diferentes valores del presente del indicativo, *de narration y de vérité générale* en la moraleja, (Bertagna y Carrier-Nayrolles, 2005), los adjetivos y los adverbios (Abdel

Fattah, 2001), las figuras retóricas (Génetiot, 2012), el vocabulario jurídico (Halba, 2006) o el de la *galanterie* (Molinié, 1992) y el “artículo cero” (Macé, 2012), entre otros. Respecto de este último elemento, por un lado, Biard (como se citó en Macé, 2012) lo califica como uno de los recursos privilegiados del estilo de Jean de La Fontaine y, por otro lado, Leplatre *et al.* (2011) señalan que la ausencia de un artículo, en el francés del siglo XVII, podría analizarse rápidamente, y más particularmente en La Fontaine, como una indicación de su gusto por el arcaísmo.



A pesar de que Jean de La Fontaine se inspira en modelos antiguos de fábulas, retoca estas fuentes, aportando al relato y a la moralidad, modificaciones que hacen que su obra se vuelva totalmente original (Leichter, 1997).

2.5. Métrica

Si bien existen definiciones de métrica más actuales, G. Castillo (1958) define este concepto de forma clara y completa:

Ciencia que estudia la medida de los versos. Pero no sólo la medida, sino todo lo que tiene relación con el análisis externo del verso: su

ritmo, su rima y su distribución en estrofas. Tal vez la Métrica estaría mejor definida como la ciencia del verso o como la técnica de la versificación. (p. 8)

2.5.1. Metro

A pesar de que existe una gran similitud en los principios de las métricas francesa y española (Marín, 2001), es importante establecer sus diferencias. Para ambos sistemas, la unidad de medida es la sílaba. Por ende, para medir un verso, se debe llevar a cabo un cómputo silábico. Cabe mencionar que las sílabas métricas de un verso no corresponden a las sílabas gramaticales que componen una determinada palabra.

2.5.2. Reglas del cómputo silábico en la versificación francesa

Para realizar la escansión (o medición de un verso) en la versificación francesa, se debe tener en cuenta las siguientes reglas:

1. La e caduca (*e caduc*): “la e caduca en los versos métricos recibe un tratamiento distinto al modo como suele pronunciarse en el habla

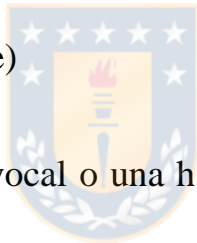
coloquial” (Marín, 2001, p. 231). Es decir, las “e” que son mudas en la lengua hablada, no lo son siempre en la escansión.

1.1. Si la e precede una consonante, cuenta como una sílaba, ya sea si esta se encuentra en posición final (*aile*) o al interior de una palabra (*voûtes*) (Allen, s. f.):

“*Sur / l’ai / le / du / zé / phyr // na / ger / dans / un / ciel / pur*”

“*S’en / vo / ler / com / me un / sou // ffle aux / voû / tes / é / ter/ nelles*”

(“*Le Papillon*”, Lamartine)



1.2. Si la e precede una vocal o una h muda, no cuenta como sílaba, se elide, es decir, se produce una *élision* (Allen, s. f.):

“*S’en / vo / ler / com / me un / sou / ffle aux / voû / tes / é / ter/ nelles*”

1.3. Al final del verso, la e caduca nunca se cuenta como sílaba, incluso si la siguen una “s” o “nt” (Allen, s. f.):

“*Naî / tre a / vec / le / prin / temps, // mou / rir / a / vec / les / roses*”

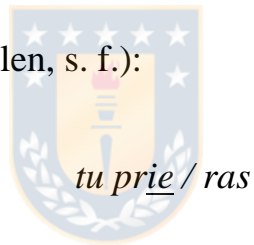
“*S’en / vo / ler / com / me un / sou / ffle aux / voû / tes / é / ter/ nelles*”

(“*Le Papillon*”, Lamartine)

“*Les / mois, / les / jours, / les / flots // des / mers, / les / yeux / qui /
pleurent*”

(“*À Villequier*”, Hugo)

1.4. Si la e caduca va después de una vocal al interior de una palabra, no se cuenta como sílaba (Allen, s. f.):



2. La sinéresis y la diéresis

La e caduca no es la única vocal que complica el cómputo silábico en la métrica francesa. Algunas vocales también pueden crear problemas cuando entran en contacto al interior de una palabra. En la mayoría de los casos, el encuentro de dos vocales distintas no presenta una dificultad: las combinaciones *ai*, *ou*, *au* y *eu* se pronuncian en una sola sílaba (Allen, s. f.). La complejidad surge cuando la primera vocal de la serie es una *i*, *u* o *ou* (Aquién, 1990/2014). En estos casos, se puede pronunciar en una sola sílaba o en dos. Con el ejemplo de la palabra “*lion*”, la sinéresis es la

pronunciación monosilábica (*lion*) y la diéresis, la pronunciación bisilábica de dos (o tres) vocales contiguas en la misma palabra (*li-on*). Por lo tanto, la diéresis permite añadir una sílaba donde la sinéresis la elimina (Aquien, 1990/2014).

Según Aquien (1990/2014), la métrica tradicional ha establecido leyes para codificar el uso de la diéresis en el verso. Por regla general, la diéresis sólo se aplica a las vocales que ya son distintas en los orígenes de la lengua o la palabra: es lo que se denomina el principio etimológico. Por el contrario, la sinéresis corresponde a las vocales unificadas en una sola emisión en los orígenes de la palabra. Para Dépêche (Minute Facile, 2013), no existe ninguna norma sobre la aplicación de una sinéresis o una diéresis, son las necesidades del texto, las limitaciones de la versificación del poema que imponen la elección.

3. El hiato

Aquien (1990/2014) define el hiato como el encuentro entre dos vocales pronunciadas dentro de una palabra o en una secuencia de dos palabras (*il alla à...*), dentro de la palabra siempre fue aceptado, mientras que no lo

fue en el otro caso. Aboumounir (FLASH, 2020) recalca que la poesía clásica intentaba evitar el hiato y, de hecho, Malherbe, al principio del siglo XVII, proscribió el hiato del segundo caso.

2.5.3. Reglas del cómputo silábico en la versificación española

Para realizar la escansión en la versificación española, hay que tener presente las siguientes licencias métricas, es decir: “modificación artificial que el poeta se permite para ajustar el verso al metro [...] también pueden ser modificaciones de la forma de la palabra o licencias de acento” (Darebný y Vázquez, 2016, p. 85).

1. La sinalefa es la unión de dos o más vocales contiguas de diferentes palabras, para formar una sola sílaba (Caparrós, 1993, como se citó en Darebný y Vázquez, 2016) :

“Del / sa / lón / en / el / án / gu / loobs / cu / ro”

(“Rima VII – Del salón en el ángulo oscuro”, Bécquer)

“A / sia a un / la / do, / al / o / tro Eu / ro / pa”

(“La canción del pirata”, Espronceda)

Darebný y Vázquez (2016) añaden que, como la *h* no se pronuncia en castellano, también se produce la sinalefa, por ejemplo, en el caso de “mi hijo”.

2. El hiato o dialefa: pronunciación en sílabas diferentes de las vocales finales e iniciales de dos palabras contiguas donde normalmente habría una sinalefa, por ende, el hiato es el contrario de la sinalefa (Darebný y Vázquez, 2016):

“Ves / ti / dos / los / de / jó / **de** / her / mo / su / ra”

(“Cántico especial”, San Juan de la Cruz)

3. La sinéresis: “unión en una sola sílaba de dos vocales contiguas que no forman diptongo en el interior de la palabra” (Darebný y Vázquez, 2016, p. 19).

“Tren / za, / ve / le / ta, / poe / sí / a”

(“El viento y el verso”, Dámaso Alonso)

4. La diéresis: “consiste en deshacer un diptongo dentro de una palabra y pronunciar las vocales en sílabas distintas. En los versos antiguos normalmente se indica con la crema encima de la vocal” (Darebný y Vázquez, 2016, p. 20).

“con / sed / in / sa / **ĭ** / a / ble”

(“Oda I, Vida retirada”, Fray Luis de León)

5. La ley del acento final, de acuerdo con G. Castillo (1958), consiste en modificar el número de sílabas según la acentuación de la última palabra del verso, es decir:

- Si la última palabra del verso es aguda o un monosílabo, se suma una sílaba al verso.
- Si la última palabra del verso es grave, el verso no se modifica.
- Si la última palabra del verso es esdrújula, se resta una sílaba al verso.
- Si la última palabra del verso es sobresdrújula, se restan dos sílabas al verso.

Darebný y Vázquez (2016) explican la identificación de las licencias métricas:

¿Cómo sabemos que el verso cuenta con una sinalefa u otra licencia? Al analizar la métrica de un poema hay que partir del contexto: el poema de Quevedo (“A Lope de Vega”) es un soneto del que sabemos que en la época del autor se compone en versos endecasílabos. Como no es probable una desviación de la medida silábica en un poeta del siglo XVII, suponemos que todos los versos del soneto tendrán once sílabas y, si no corresponde nuestro análisis con esta medida, buscamos los recursos con los que el poeta pudo ajustar el número de sílabas al metro. Sería distinto en el siglo XX, cuando no es nada raro que un verso tenga una medida diferente de los demás (verso libre). Es aquí donde se hace evidente el carácter interpretativo y no normativo de la métrica: ¿qué licencias ha utilizado (o no ha utilizado) el poeta y por qué? (p. 19)

2.5.4. Los tipos de verso

En la métrica francesa y española, los versos son clasificados por su número de sílabas: monosílabos, bisílabos, trisílabos, tetrasílabos,

pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, etc. No obstante, cabe destacar lo siguiente:

-En la versificación francesa, el verso de 12 sílabas se llama “alejandrino” (*alexandrin*). Y a partir de versos de 13 sílabas en adelante, estos no tienen nombre (Khalil, comunicación personal, 27 de septiembre de 2020).

-En la versificación española, el verso de 12 sílabas se llama dodecasílabo, el de 13, tridecasílabo, el de 14, alejandrino, el de 15, pentadecasílabo y el de 16, octonario. Además, los versos están divididos en dos grandes grupos: los de arte menor, hasta 8 sílabas, y los de arte mayor, de 9 sílabas o más (Díaz, 2009). Esta situación no ocurre en la métrica francesa.

2.5.5. Disposición de las rimas al final del verso

La disposición de las rimas en ambos sistemas métricos es la misma.

- Rimadas continuas (*continues*): AAAA
- Rimadas gemelas o pareadas (*plates* o *suivies*): AABCC
- Rimadas cruzadas (*croisées* o *alternées*): ABAB o ABCABC
- Rimadas abrazadas (*embrassées*): ABBA
- Rimadas redobladas (*redoublées*): AAABBB

- Rimas tripartitas (*tripartites*): AABCCBDDDB
- Rimas cuatripartitas (*quadripartites*): AAABCCCBDDDB

Cabe mencionar que, en la métrica española, se debe escribir el esquema de rimas de los versos de arte menor con letras minúsculas (abc...) y el de las rimas de los versos de arte mayor con mayúsculas (ABC...) (Díaz, 2009).

2.5.6. Estrofa

En la métrica francesa, el nombre de las estrofas se rige sólo por la cantidad de versos, y en la métrica española, por cuatro elementos: la cantidad de versos y sus sílabas correspondientes, el esquema y tipo de rimas. Por ejemplo, una estrofa de cuatro versos en la métrica española puede recibir distintos nombres (cuarteto, redondilla, serventesio, quarteta y copla, entre otros), mientras que, en la métrica francesa, sólo se empleará el término *quatrain* para una estrofa de cuatro versos. En consecuencia, se puede observar que la estrofa en la métrica francesa no tendría un equivalente en la métrica española.

2.6. Traducción literaria

La traducción literaria es una de las dos grandes vertientes del campo de la traducción. V. García (1989) define, de manera simple y concisa, este concepto: “la que tenga por objeto una obra perteneciente a la literatura” (p. 126). Uno de los grandes debates históricos en el ámbito de la traducción literaria ha sido su traducibilidad o intraducibilidad; no obstante, la existencia innegable de múltiples obras literarias traducidas da cuenta de una respuesta. A pesar de que V. García (1989) plantea que la posibilidad de la traducción literaria depende, primero que todo, de la posibilidad de entender la obra a traducir, como procedimiento inicial del traductor, él realiza el siguiente silogismo:

Si la traducción literaria es imposible todos los demás problemas relacionados con ella carecen de sentido. La posibilidad de la traducción literaria supone la de traducción en general. La traducción literaria es una especie del género traducción. Si el género es imposible, no es posible la especie. (p. 124)

Henri Meschonnic y Barbara Catenaro comparten la postura de este autor. Por su parte, Meschonnic (2007) afirma que no existe nada intraducible (p. 85). Y para Catenaro (2008), “la traducción literaria es posible, lo que

es imposible es la traducción literaria perfecta” (p. 6). V. García (1989) y Santoyo (1995, como se citó en M. Martínez, 2017) concuerdan con esta imperfección. Este último autor además menciona que no existen traducciones acabadas “es decir, lo que para un traductor es pérdida, otro lo puede recuperar. Todo en traducción literaria está sometido a una revisión permanente, sincrónica y diacrónica. Asimismo, toda traducción puede perfeccionarse, y la literaria más aún” (Santoyo, 1995, como se citó en M. Martínez, 2017, p. 32). R. Valdés (1970) concuerda con Santoyo sobre la inexistencia de traducciones definitivas, afirmando que son contribuciones temporales a la comprensión de un autor foráneo. Por último, Zondek (como se citó en Fondebrider, 2017) va en la misma línea que Santoyo, al afirmar que las traducciones “se complementan y no son perfectas” (párr. 4).

2.6.1. Características de la traducción literaria

Varios autores, tales como V. García (1989), Catenaro (2008), Lyszczyna (2012), Spahić (2013) e I. Castillo (2015), señalan que la función principal de los textos literarios es la función poética (o estética). Para Jakobson (1960, como se citó en Lyszczyna, 2012), la función poética es la que

dictamina el resultado de una traducción y establece el valor estético del texto meta. Hurtado *et al.* (1999, como se citó en Catenaro, 2008) indican que “la integración entre forma y contenido, mayor de la habitual, y una especial vocación de originalidad son características propias de los textos literarios” (p. 5). Nord (1993) también menciona la originalidad como un elemento característico de la literatura.

Lo que se suele decir sobre la traducción literaria es que esta, aparte de potenciar la literatura de la sociedad de destino, también ayuda a la conservación de la obra original; sin embargo, una mala traducción literaria puede arruinar una obra extraordinaria o deformar su recepción (Jandová, 2017). La traducción literaria se caracteriza principalmente por:

-Ser simbólica, atemporal y universal, y tender a desviarse de las normas del lenguaje (Belhaag, 1997, como se citó en Hassan, 2011).

-Ser expresiva, conativa, subjetiva y permitir múltiples interpretaciones (V. García, 1989; Belhaag, 1997, como se citó en Hassan, 2011).

-Enfocarse tanto en la forma como en el contenido (V. García, 1989; Corredor, 1995; Eco, 2003/2006; Meschonnic, 2007; Belhaag, 1997,

como se citó en Hassan, 2011). En este último punto, Meschonnic (2007) recalca que “*forme, ou contenu, ces deux opposés ne font qu’un*” (p. 111).

Toury, uno de los mayores expositores de la teoría de los polisistemas, indica (como se citó en Palomares *et al.*, 2005) que la traducción literaria se ve influenciada por una constante ‘toma de decisiones’, basadas esencialmente en algunos elementos como el estilo y estructura del texto literario, su tema, su complejidad, la intención del autor y el destinatario.



El traductor literario, además de verse sometido a realizar estas continuas determinaciones, cumple dos funciones implícitas dentro del proceso traductológico. Por un lado, Corredor (1995), Albaladejo (2001), Eco (2003/2006), Sabetska (2017) y Jandová (2017) explican que el traductor de textos literarios tiene un vínculo de intérprete con el texto, lo que influye en dicho proceso. Por otro lado, Albaladejo (2001), Lyszczyzna (2012), Spahić (2013) y Jandová (2017) mencionan que el traductor literario es un importante creador. De acuerdo con los dos últimos autores, este tipo de traductor debe crear la función poética del texto origen en la lengua meta, conforme al sistema, normas o exigencias de esta. Además,

Jandová (2017) destaca que esa creatividad no supone una libertad total, existen límites.

2.6.2. Problemas en la traducción literaria

A menudo, de acuerdo con Jandová (2017), cuando los traductores literarios no comprenden que dicha creatividad es limitada: participan arbitrariamente en los textos fuente y, por ejemplo, los “mejoran”, los “embellecen” o aclaran las connotaciones, y abordan la traducción sin realizar un estudio acabado de la obra original, lo que permite conocer su estructura artística. Esta incomprensión es una “falsa creatividad” que, a menudo, origina la denominada “ilusión de traducción” o “seudotraducción”. Esta ilusión es definida por Jandová (2017) como:

Una trampa que hace que el lector desconocedor del original no pueda darse cuenta de que el texto no corresponde a la obra original, a menos que aparezca alguna señal, lingüística u otra, que despierte su sospecha. Es más, a veces incluso un lector que conoce el original puede dudar: “¿Será que el autor realmente lo escribió así?”. (p. 297)

Jandová (2017) aclara que estas seudotraducciones pueden, con frecuencia, pasar inadvertidas y no sólo con textos literarios complejos como la poesía, sino también con obras en prosa, y las cuales pueden llegar a deformar las obras originales. A causa de esta falsa creatividad que conlleva seudotraducciones, o una ilusión de traducción, la autora opina, por consiguiente, que no ha desaparecido la imagen del *traduttore*, *traditore*.

Para Nord (1993), la traducción literaria trae consigo diversos problemas, tales como la distancia cultural que se desarrolla en el contenido y en la forma estilística (adaptarla a las normas vigentes de la cultura de llegada); las expectativas del lector meta sobre la conducta oral (expresión, lenguaje típico) de ciertos personajes en determinadas situaciones; el efecto sonoro del texto (prosodia, acentuación, etc.) y, finalmente, los juegos de palabras.

Según V. García (1989), como se mencionó anteriormente, la posibilidad de traducir obras literarias depende, primero que todo, de la posibilidad de entenderlas. Por lo tanto, para él, la comprensión es el primer problema que presenta la traducción literaria. V. García (1989) y Santoyo (1995,

como se citó en M. Martínez, 2017) señalan que la peculiaridad del lenguaje literario dificulta la comprensión (del sentido o mensaje) de las obras originales. V. García (1989) atribuye esa dificultad, en parte, a lo connotativo del lenguaje literario porque “suele estar fuertemente impregnado de elementos emotivos y volitivos” (p. 128). Por lo tanto, esta connotación produce una pluralidad de representaciones (V. García, 1989).

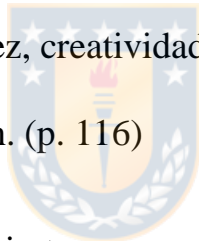
Junto con la importancia de la comprensión, V. García (1989) indica que la capacidad expresiva es el segundo gran problema de la traducción literaria: “comprensión y expresión: he aquí las dos alas del traductor. Cualquiera de ellas que le falle, no podrá remontar el vuelo” (p. 130). Para este autor, la relación entre fidelidad y libertad también representa una dificultad en este tipo de traducción, pero su postura se presentará más adelante, en el capítulo de la fidelidad.

2.7. Las especificidades de la traducción poética

La investigación literaria y lingüística hasta el momento ha prestado poca atención al estudio de la traducción del texto poético, desde Roman

Jakobson, la lingüística se fue progresivamente abriendo a este estudio (Lombez, 2003). F. García (1993) define la traducción poética como:

Aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima, y a su vez se esfuerza por estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en cuanto a la sutilidad en el uso léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión. (p. 116)



Torrent (2006) muestra ciertas concomitancias con la definición de F. García, al plantear que la traducción poética abarca la traducción de poesía, pero que, ante todo, es la tarea del traductor como “recreador del texto original en una nueva lengua, para un nuevo público con unos horizontes culturales específicos y en base a unos planteamientos (teóricos, estéticos, etc.) determinados” (p. 26).

Para Kayra (1998), la traducción poética es ante todo un arte de recodificación, es decir, una actividad lingüística destinada a descifrar los códigos de un mensaje fuente y a producir, mediante transferencia de

sentido y estilo, su doble objetivo, cuyos componentes están vinculados a estos mismos códigos por una relación interna y externa a la vez. La actividad de la traducción poética no consiste, para este autor, en sólo transferir un pensamiento o un sentimiento de un idioma a otro, sino también en poner en práctica un valor de naturaleza estética, pero de carácter sonoro. Asimismo, asevera que la traducción poética no es una simple operación de orden léxico. Y la estricta relación entre la poesía y el lenguaje hace de la poesía un arte del lenguaje, y del traductor un buen técnico del lenguaje, pero consciente del efecto poético que es básicamente el trabajo común del sentido y del sonido. Leclercq (2010) rechaza con vehemencia la dicotomía entre fondo y forma porque “*en poésie, la forme c’est (aussi) le fond*” (p. 35). Finalmente, en la traducción poética, se debe comenzar por ver la poesía como el pensamiento mejor organizado tanto del punto de vista lingüístico como del punto de vista estético (Kayra, 1998).

2.7.1. (In)traducibilidad de la poesía

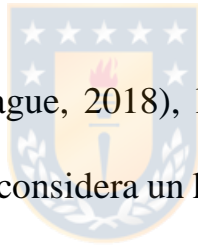
F. García (1993), Gallego (2014) y A. Martínez (2017) indican que históricamente ha existido la controversia entre la posibilidad y la

imposibilidad de la traducción de poesía. De hecho, la polémica es tan antigua que, por ejemplo, en el siglo XIV, Alighieri (como se citó en Ellrodt, 2006) escribe en su obra *Convivio*:

Aucune chose de celles qui ont été mises en harmonie par lien de poésie ne peut se transporter de sa langue en une autre sans qu'on rompe sa douceur et son harmonie, et c'est la raison pourquoi Homère ne doit pas être mis du grec en latin. (p. 1)

A pesar de que Gallego (2014) y A. Martínez (2017) no muestran una clara postura, para F. García (1993) no existe dicha controversia, sino que existen sólo buenas y malas traducciones. Para Torrent (2006), la poesía es traducible, pero el receptor, ya sea crítico o lector, debe ser tolerante con la libertad del traductor. En la misma línea que Torrent, Leclercq (2010) asevera que ningún poema es intraducible. Y Vincent-Arnaud (2015) señala de manera más rotunda que la poesía, con sus juegos de sonoridades, extrema movilidad sintáctica, gráfica y acentual, “*apparaît ainsi comme le ‘summum’ du traduisible puisque sa traduction semble enseigner la définition même de l’acte de traduire*” (p. 42).

Por su parte, Eco (2003/2006) asegura que muchas poesías son intraducibles por su substancia extralingüística (forma). Jakobson (como se citó en Lombez, 2003) es más categórico al sostener que “*la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice*” (p. 355). Y al igual que Jakobson, Camus (como se citó en Sinard, 2017) tenía una posición determinante sobre este tema: la poesía es por esencia intraducible, por eso el novelista se negaba a leer poesía extranjera traducida.



Para Pelán (CEFRES Prague, 2018), la tesis de la imposibilidad de la traducción de poesía sólo considera un lado del arte de la traducción: el de la reproducción; sin embargo, existe otro lado, el de la creación. Por lo tanto, este autor considera lo siguiente: si no se puede reproducir exactamente algunas cualidades del original, se pueden recrear, y las traducciones pueden ser muy difíciles, pero no imposibles. Lussier (2018) indica que los teóricos no sólo discuten sobre la intraducibilidad de la poesía, sino también de que sea *surtraduisible*, es decir, que sea posible engendrar múltiples traducciones.

Por último, A. Valdés (2003) realiza una precisión sobre esta (in)traducibilidad de la poesía:

Los que insisten en la total traducibilidad de la poesía no suelen ser los poetas. O si son poetas, como Huidobro, es porque hacen una poesía muy particular, que depende mucho menos de la sonoridad y del espesor verbal, y más de la imagen visual. (párr. 10)

2.7.2. Problemas o dificultades de la traducción poética

“Que la traduction de la poésie présente des difficultés particulières, on l’a reconnu depuis l’Antiquité” (Ellrodt, 2006, p. 2). Para Étkind (como se citó en Meschonnic, 1999) y Gallego (2014), un poema, en términos generales, es un sistema de conflictos para el traductor por sus características. Gallego (2014) y A. Martínez (2017) mencionan que el traductor se enfrenta primeramente, de manera global, al contenido y a la forma del poema. De acuerdo con Eco (2003/2006), Torrent (2006) y Langlais (2015), la dificultad de la traducción de poesía radica en los elementos formales como el ritmo, rima, juegos de palabras, recursos estilísticos, etc. Es por esta razón que Eco (2003/2006) asevera que la poesía es el género textual más difícil de traducir, precisando que, en este

tipo de texto, los elementos formales determinan el contenido y no viceversa. Frente a la complejidad de los elementos formales, Langlais (2015) sugiere que el traductor debe intentar descubrir los equivalentes de estos elementos en la lengua de llegada, establecer un puente entre las estructuras sonoras de las dos lenguas; sin embargo, añade, que cuanto más la poesía es de naturaleza oral, más difícil se vuelve la tarea.

Mientras R. Valdés (1970) incluye la comprensión del texto dentro de los problemas en la traducción poética, F. García (1993) la califica como la mayor dificultad, incluso más que la traslación de los elementos formales. Esto se debe no solamente “a que en la poesía especialmente, forma y contenido componen una amalgama significativa, sino también a que en la poesía la concentración de elementos formales es particularmente alta [...] lo que dificulta tanto la comprensión como, por supuesto, la traducción” (F. García, 1993, p. 135). R. Valdés (1970) recalca que aun cuando el texto original se comprende a cabalidad, la traducción exacta no es posible. Si bien esta autora indica que siempre existirá una distancia entre la lengua origen y la terminal, ésta aumenta según la naturaleza de los idiomas. Es decir, a mayor distancia entre las lenguas, más difícil será la traducción porque “cada idioma tiene sus propias estructuras

morfológicas y sintácticas que entorpecen la posibilidad de equivalencias entre el valor del verso original y el verso traducido” (R. Valdés, 1970, p. 114). V. García (1989) concuerda con la dificultad que surge de la distancia idiomática y expresa lo siguiente cuando dicha distancia es menor: “la traducción al español en versos rigurosamente medidos, y en ocasiones hasta rimados, es relativamente fácil cuando se trata de poemas escritos en portugués o italiano; incluso, aunque ya no tanto, en francés” (p. 150). V. García (1989) aconseja no traducir poemas cuando la distancia entre las dos lenguas implicadas no permite rescatar la forma del texto origen, cuando ésta es más importante que el contenido (pp. 142-143).

2.7.3. ¿Sacrificios en la traducción poética?

Silvestre (2008), Langlais (2015) y Zondek (como se citó en Fondebrider, 2017) concuerdan con el hecho de que no todos los elementos formales del texto origen se pueden conciliar en el texto meta, por lo que siempre habrá que sacrificar uno de estos (la rima o el ritmo, etc.). Garnarczyk (2019) concuerda con los tres autores al sostener que, si bien la poesía no es intraducible, la traducción poética tiene un costo: el texto de destino no podrá, por definición, presentar todas las particularidades del texto origen. Por lo tanto, al traducir, según la expresión de Umberto Eco, se debe

“negociar” constantemente, en otras palabras, ante todo definir las prioridades: decidir lo que uno cree que debe conservar absolutamente (lo que otorga al poema original su valor literario), lo que se puede adaptar y a lo que puede renunciar, ciertamente sin arrepentirse, pero con la satisfacción de haberlo compensado respetando las prioridades preestablecidas (Garncarzyk, 2019). “*Traduire c’est renoncer et c’est choisir*” (Colin, 2018, párr. 9). Para J. Muñoz (2008); sin embargo, no siempre se harán sacrificios, pero en el caso de tomar una decisión, esta será fundamental porque determinará la calidad de una traducción, sobre todo si el texto es un clásico. Gallego (2014) destaca que el genio de los traductores constaría en reconocer los elementos que predominan en el poema y sacrificar la menor cantidad posible. Por su parte, Vigée (1991, como se citó en Vincent-Arnaud, 2015), estima que no sólo es difícil restituir completamente la forma del texto original, el sentido también.

De acuerdo con Torrent (2006), los textos cuyo contenido y forma están plenamente congeniados “transmiten la sensación de que todo podría quedar destruido al mínimo cambio formal: cualquier infracción de estas interrelaciones nos parece un atentado contra la obra” (p. 27). Además, indica que un cambio en los elementos formales puede, con frecuencia,

producir modificaciones en el contenido. Para esta misma autora, los poemas rimados deben ser traducidos obligatoriamente con rimas por dos motivos: en el caso contrario, sería una infidelidad al texto fuente y una mentira al destinatario que desconozca la lengua origen, y porque la rima representa el sello al final de un verso, estableciendo un componente fundamental al momento de percatarse de la melodía de un texto. No obstante, Torrent (2006) asegura que no es imperioso reproducir el mismo esquema de rimas ya que lo esencial es una repetición sonora regular. Étkind (como se citó en Meschonnic, 1999) también es partidario de la mantención de la rima porque para él no es un simple ornamento sonoro o un eco, sino un principio de composición, el motor de lo ininterrumpido. *“La rime est l’une des choses les plus difficiles à restituer en traduction et la source de beaucoup de chevilles”* (Garnarczyk, 2019, párr. 15). Tanto para Gallego (2014) como para Degott (2015), la traducción “ideal” sería aquella que mantenga y respete los componentes estéticos.

Expresar lo mismo en otro idioma sin perder su música y su armonía, su color y su ritmo interior requiere necesariamente una práctica lingüística y peri-lingüística, así como una serie de habilidades de un carácter específico, incluyendo la especialización en el campo, un sentido de la armonía y del ritmo, y, sobre todo, un gusto por la hermosura poética, que

reside tanto en la forma como en el contenido, en lo visible y en lo oculto (Kayra, 1998). Finalmente, Torrent (2006) subraya: “es inevitable traducir según las propias concepciones poéticas y estéticas, las cuales van ligadas a una época determinada” (p. 38).

2.7.4. Traslación de efectos

Torrent (2006) y Gallego (2014) coinciden en que la traducción poética debe recrear una estética o producir efectos similares a los del texto fuente. Vincent-Arnaud (2015) lo denomina el “*équivalent stylistique*” (p. 43). Bonnefoy (2010, como se citó en Amadori, 2015) plantea un ejemplo con el caso de sus traducciones de la obra de Shakespeare y menciona que ir de un idioma a otro, encontrar en el francés los ritmos, los timbres, los campos denotativos y connotativos de los grandes vocablos, que son el lugar mismo de la invención en la obra de Shakespeare es, por supuesto, imposible. “*On ne retrouve pas sur le clavier du piano les sonorités du violon ou de la flûte. Mais les musiciens savent transposer pour un instrument l'œuvre qui a été écrite pour un autre, ou pour tout l'orchestre*” (Bonnefoy, 2010, como se citó en Amadori, 2015, p. 4).

En esta búsqueda reside el reto de cualquier traducción poética (Torrent, 2006). Es de hecho, a través de la traducción poética en particular, que algunos de los principales desafíos de la traducción en general se pueden comprender gradualmente, afirma Vincent-Arnaud (2015) en base a sus experiencias. Para J. Muñoz (2008), cuando la mayoría de los recursos artísticos se trasladan al texto meta, es factible que haya una aproximación saludable entre el público actual y un autor clásico y, a partir de eso, comienza el proceso individual de interpretación del texto. Y según Silvestre (2008), la traducción literal no es siempre la mejor manera de abordar un texto poético.



Por su parte, Meschonnic (como se citó en Ellrodt, 2006) insiste en que “*il n’y a pas d’équivalent poétique à la répartition musicale entre rythme, mélodie, polyphonie*” (p. 6). Ellrodt (2006) está absolutamente de acuerdo con el postulado de Meschonnic; no obstante, cree, así como Yves Bonnefoy, que sólo hay poesía si hay música en las palabras. ¿Cómo introducir esta música? Por la elección del ritmo, pero también con la ayuda de asonancias y aliteraciones (Bensimon, como se citó en Ellrodt, 2006).

Anteriormente se señaló el planteamiento de Umberto Eco sobre el “*presque*” en las traducción general y literaria. Cuando todo va bien en la traducción, se dice casi lo mismo; no obstante, el problema del *presque* se vuelve central en la traducción poética hasta el límite de una recreación tan brillante que del *presque*, se pasa a otra cosa, que tiene con el original sólo una deuda moral (Eco, 2003/2006, p. 325).

Según Kayra (1998), lo importante para el traductor es captar la idea central y reformularla con las palabras correspondientes en el idioma de destino, pero sin perder el humor y el estilo del texto de origen.



2.7.5. El traductor poético: creador de un nuevo mundo

“La traduction de la poésie appelle ainsi tout naturellement à la création [...] d’une véritable grammaire de l’oralité et des sonorités s’élaborant en écho à celle qui parcourt le texte d’origine” (Vincent-Arnaud, 2015, p. 2). R. Valdés (1970), Torrent (2006) y Silvestre (2008), en la misma dirección que Vincent-Arnaud, afirman que el traductor poético se transforma en un creador, utilizando los recursos de su lengua. Incluso R. Valdés (1970) exige que este tipo de traductores se convierta en “un nuevo poeta” (p. 115). Y considerando la etimología de la palabra

“poesía”, proveniente del griego, Silvestre (2008) sostiene que este subgénero literario no puede ser traducido “sino en más creación” (p. 93).

2.7.6. ¿Traducción en verso o prosa?

Torrent (2006) indica que, por un lado, se justifica traducir versos en prosa, por ejemplo, cuando el público meta conoce el idioma original y hace uso de la traducción únicamente como si fuese un repertorio de vocabulario o cuando la finalidad de la traducción es más lingüística que literaria. Por otro lado, se justifica la traducción de versos rimados en versos sin rimas cuando, por ejemplo, los del texto origen son enormemente extensos. Para Étkind (como se citó en Meschonnic, 1999), sólo se debe traducir los versos en versos y para Bonnefoy (como se citó en Meschonnic, 1999), hay que salvar los versos cuando se traduce a Shakespeare, o a cualquier otro poeta, de lo contrario, se pierde lo esencial de lo que intentaron llevar a cabo; y la traducción en prosa, que conserva la ilusión de que mantuvo la especificidad poética, es obviamente peligrosa (p. 332). En la misma dirección que los últimos dos autores, Leclercq (2010) sostiene que “*traduire en prose un poème versifié, c’est*

le mettre en bière [...] Un poème versifié appelle son pendant, son analogue versifié dans la langue-culture d'accueil” (p. 35).

Finalmente, V. García (1989) estima que la decisión, delicada y comprometida, entre traducir en prosa o en verso obras poéticas versificadas es uno de los problemas sin resolver en la teoría de la traducción (p. 137). En este último punto, el autor explica que en una traducción en verso, cuando están implicadas dos lenguas muy próximas, no habría muchas omisiones de valores expresivos del original; no obstante, una traducción en prosa abandona todo lo que está relacionado con el verso, algo posiblemente sustancial en el poema. Para realizar tal elección, el autor considera que el traductor debe estudiar las posibilidades de cada caso en base a ciertos elementos como la estructura del texto fuente, la cercanía o distancia de las dos lenguas, la intención de la traducción y los lectores meta (p. 139). Como regla global, V. García (1989) afirma: “vale más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso; pero una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa” (pp. 139-140).

2.8. Fidelidad

El objetivo de todo traductor es realizar una traducción fiel; desde que el ser humano traduce, nunca ha dejado de reflexionar sobre la manera de traducir fielmente (El-Médjira, 2001). Ya en el siglo XVII, para autores como Méziriac o Longepierre, la fidelidad constituía la calidad más importante de una traducción (Léger, 1996). Es por esa razón que una de las nociones clave en la teoría de la traducción es la fidelidad; sin embargo, los investigadores aún no han podido llegar a un consenso sobre su significado. Hurtado (2001) explica que históricamente el concepto de fidelidad se ha relacionado con la traducción literal y se ha opuesto a la traducción libre; no obstante, la autora no concuerda con dicho postulado, ya que ella establece la “fidelidad” como el simple vínculo existente entre el texto original y su traducción, cuya naturaleza no está definida y que es necesario caracterizar. Además, Hurtado (2001) aboga por un principio de fidelidad al sentido, en el cual una traducción se considera fiel a lo que “ha ‘querido decir’ el emisor del texto original, a los mecanismos propios de la lengua de llegada y al destinatario de la traducción” (p. 202). Asimismo, esta autora establece tres dimensiones a tener en cuenta para analizar la fidelidad: la subjetividad (el traductor), la historicidad (la época

en la cual traduce) y la funcionalidad (las características del texto y su finalidad).

Gutt (1991, como se citó en Espí, 2014) define a la fidelidad en términos de semejanza en aspectos pertinentes, ya sean semánticos o puramente formales. Espí (2014) considera que la apreciación de Gutt tiene que ver con lo que él denomina “integridad”, es decir, “la inclusión de todo el contenido y la forma de la información del texto original en la reexpresión de éste en la lengua de llegada” (p. 4). Para el mismo Espí (2014), quien construye su concepto de fidelidad en base a planteamientos de diversos autores (Nida, Taber, Popovič, Gutt y Delisle y Bastin, entre otros) considera que:

La fidelidad en traducción es la correspondencia o relación de identidad entre el sentido de un enunciado en una lengua y el sentido de su reexpresión en otra. Implica la integridad y la exactitud del contenido del texto original en la reexpresión en la lengua de llegada, así como la naturalidad, la uniformidad terminológica y el efecto comunicativo de esa reexpresión [...] La traducción es fiel al sentido del original cuando hay fidelidad al

autor del texto original, a su motivación y a su intención, al tema tratado, al tipo de texto empleado, a los recursos lingüísticos utilizados, por supuesto éstos últimos en la medida de lo posible, y fidelidad a los destinatarios del texto original y al de la traducción, respectivamente. (p. 11)

Según Ost (2009), para el texto origen, se debe ser fiel a la intención del autor, a la forma del mensaje, a las palabras utilizadas y al sentido buscado, y para el texto meta, se debe ser fiel a la lengua meta, a las expectativas del lector y a las posibilidades de entendimiento de la cultura receptora; sin embargo, estima que el traductor “*ne peut servir deux maîtres à la fois*” (p. 230).

Cuando se aborda la fidelidad en la traducción literaria, los autores se enfocan en el respeto de los elementos característicos de esta. Como se mencionó anteriormente, para V. García (1989) la relación entre fidelidad y libertad representa un problema en la traducción literaria y para ello propone la siguiente fórmula: “el traductor debe aspirar a decir todo y sólo lo que el autor original ha dicho, y a decirlo del mejor modo posible” (p.

135). Este mismo problema relacional, Torralbo (2010) lo denomina un “dilema”, el cual debe ser enfrentado por el traductor literario:

En ocasiones la fidelidad a los aspectos formales conlleva una pérdida notoria del contenido así como de los efectos semántico-pragmáticos. Otras veces, la fidelidad al mensaje desemboca en un vaciamiento formal que en la obra de arte literaria centra el mensaje mismo, perdiendo, por tanto, el efecto retórico-estilístico que se ubica en la forma. (p. 247)

Lyszczyna (2012) concomita con el segundo punto planteado por Torralbo (2010) y agrega que dicha pérdida es algo inadmisibles cuando se trata de obras literarias.

Perdu y Jandová tienen posturas semejantes con respecto al concepto de fidelidad. Por una parte, Perdu (2004) define la fidelidad como el intento del traductor para que las distintas características, que este estima significativas del texto origen, sean reconocidas de manera similar por los lectores meta (p. 41). Por otra parte, Jandová (2017), quien aborda el vínculo fidelidad-creatividad, explica que la teoría de la traducción

literaria ha dejado de contraponer los conceptos de “fidelidad al original” y el de “creatividad del traductor”:

La fidelidad ya no se entiende como traducción "palabra por palabra" sino como la identificación y trasposición de los elementos significantes de la obra original, y la creatividad del traductor es vista como su capacidad para identificar dichos elementos y hallar para ellos equivalencias funcionales con medios lingüísticos y estilísticos a menudo muy diferentes de los originales. (p. 291)

Sánchez (1993), Huertas (2012), Spahić (2013) y Sabetska (2017) señalan que la traducción de obras literarias no sólo debe preservar el contenido de estas, sino también su estilo. Este se relaciona directamente con el estilo del autor. Hassan (2011) establece que una traducción literaria debe reflejar la estética del texto fuente. Lyszczyna (2012) subraya que, en el texto meta, se debe mantener el equilibrio existente entre el significado (contenido) y el significante (forma) del texto original, ya que ambos elementos conforman la totalidad del signo, son recíprocos, interdependientes y tienen el mismo grado de importancia. Esta autora destaca que el fondo y la forma son inseparables, ninguno existe sin el otro, por lo que un texto literario es una integridad imposible de dividir. Torrent (2006) recalca que “no traducir las estrechas interrelaciones entre

contenido y forma en un texto literario cuando éstas se dan en el original es traicionar el texto y engañar al lector” (p. 39). Para Meschonnic (1999), “*dans un texte littéraire, c’est l’oralité qui est à traduire. Toute traduction qui montre qu’elle n’en a pas la moindre idée se juge aussitôt elle-même. Forme traductionnelle du suicide*” (p. 29). *Oralité* se refiere a la primacía del ritmo y la prosodia en la semántica, en ciertos modos de significado, escritos o hablados; es la integración del discurso en el cuerpo y la voz, y del cuerpo y la voz en el discurso (Meschonnic, 1982, como se citó en Amadori, 2015). Meschonnic (cómo se citó en Lepape, 1999) señala que dicha oralidad, como marca característica de una escritura, es el desafío de la *poétique du traduire*, del “cómo” traducir. La oralidad en la obra de Henri Meschonnic es lo que distingue a la literatura de cualquier otra forma de escritura (Cordingley, 2014).

Existen autores como Schlegel y Berman que inclinan la fidelidad hacia un sólo elemento: la forma. Para Berman (2012), ser fiel a una obra es ser fiel a su letra (forma), la que, según él, debe ser considerada como el *signifiant* fundamental para todas las *oeuvres-de-langue*. Incluso el autor señala que hablar de “fidelidad al *esprit*” es ya permitirse ser infiel, infiel a la fidelidad (p. 174). Corredor (1995) explica que, en esta teoría de

fidelidad a la letra, la forma del texto origen es sustancial porque contribuye a transmitir y constituir el sentido, es relevante en sí misma y evidencia la experiencia o mundo del autor. En concreto, es conferir a la forma del original la importancia que detenta, no sólo en textos literarios versificados como la poesía, sino también en textos escritos en prosa. “No hay sentido sin la letra que lo acompaña” (Berman, 1985, como se citó en Corredor, 1995, p. 182). Para Schlegel (como se citó en Scheu Lottgen y Aguado, 1995), toda traducción que desee ser poética, debe ser fiel a la forma del original. “La fidelidad hacia la forma es la condición principal para conseguir la fidelidad al contenido” (Schlegel, como se citó en Scheu Lottgen y Aguado, 1995, p. 77). Dicha fidelidad a la forma, el autor la considera principalmente para la traducción poética.

Por un lado, Nord (1993) y Corredor (1995) concuerdan con el hecho de que la forma del texto original ejerce un efecto en el lector y es importante que el traductor lo traspare al texto meta. Por otro lado, Scheu Lottgen y Aguado (1995), y Eco (2003/2006) hablan de producir, en el texto meta, el efecto global que busca el texto original, aunque no exactamente el mismo efecto, pero uno similar. Umberto Eco, en su libro *Dire presque la même chose*, propone que una traducción siempre dirá *presque* lo mismo

que el discurso fuente, nunca será igual. En este sentido, Eco (2003/2006) recalca que una traducción debe producir *presque* el mismo efecto que el del texto original y, en el caso de una traducción de textos literarios, producir *presque* el mismo efecto estético, el que contempla fondo y forma, lo que naturalmente implica que el traductor haga una hipótesis interpretativa del efecto previsto por la obra original. Para Eco (2003/2006), el concepto de fidelidad siempre debe tener como objetivo encontrar no la intención de autor, pero la intención del texto, lo que este dice o sugiere en relación con la lengua en la que está escrito y en el contexto cultural donde nació (p. 15). Con respecto a su planteamiento sobre el *presque* en una traducción, el autor aclara que fidelidad no significa exactitud, sino lealtad o respeto (p. 435).

Hurtado (1990) indica que, para definir el concepto de “fidelidad” en traducción, se debe tener en cuenta dos grandes aspectos de análisis: “definir a qué se es fiel [...] y cómo se ha de ser fiel, el método que hay que aplicar” (p. 59). Si bien este planteamiento lo establece para la traducción en general, Berman (2012) discrepa de este, enfocándose en la traducción literaria, y destaca que preguntar “a qué” se es fiel en una traducción (al espíritu o a la forma del original, a la obra o a los


destinatarios, etc.) no tiene ningún sentido porque la traducción debe ser fiel, y únicamente, a la obra original. Preguntar “a qué” debe ser fiel una traducción equivale a preguntar “a quién” deben ser fieles marido y mujer (p. 173).

Jin Di, sin embargo, aplica, en su libro *Literary Translation: Quest for Artistic Integrity*, las dos grandes vertientes de análisis propuestas por Hurtado (1990). Di (2003/2014) aboga por un enfoque de integridad artística (*artistic integrity approach*) junto con un efecto equivalente (*equivalent effect*) en las traducciones literarias. Este enfoque se logra siendo fiel, lo más cercano posible, al mensaje del texto original. El autor afirma que el “mensaje” (*message*) es más que información. No sólo abarca la sustancia de la comunicación, sino también la manera, el tono, las sutilezas que ayudan a que la comunicación produzca el efecto deseado. Brevemente, el “mensaje” se refiere a la suma total de lo que comunica el texto, el cual normalmente se compone de tres elementos esenciales:

1. El espíritu, el empuje
2. La sustancia, las imágenes
3. El tono, el sabor del texto

El autor menciona que el espíritu es el corazón del mensaje; sin embargo, Jin Di no tiene ninguna intención de relegar los asuntos formales de un texto a una posición insignificante.

Di (2003/2014) afirma que la fidelidad del mensaje en una traducción literaria se logra con la absorción del cuerpo completo del texto origen, es decir, con el espíritu y la forma del texto:



As the spirit and the form of the text are inextricably united, I have emphasized before anything else the necessity for the translator to grasp the message by absorbing the whole body of the source text, including all the features of its language, down to its minutest particles, so that nothing is missed or misunderstood. This is really the groundwork of any translational loyalty, but it has often been neglected in theoretical discussions of translation studies – or rather taken for granted while being actually neglected. (p. 53)

Di (2003/2014) establece un método para traspasar el mensaje del autor fielmente y de esa manera preservar el enfoque de integridad artística en

una traducción literaria. Este método consiste en un movimiento cuádruple: penetración, adquisición, transición y presentación.

1. ¿Penetración en qué? El entorno en el que la obra original fue escrita para los lectores de la lengua original. El entorno lingüístico y cultural en el que el mensaje estaba destinado a ser recibido.

2. ¿Adquisición de qué? El mensaje, incluyendo el espíritu, la sustancia y el sabor, que sólo puede ser plenamente comprendido y apreciado por los lectores que comparten el idioma y la cultura del original.

3. ¿Transición de qué a qué? Lo que ha tomado forma en la mente del traductor como el mensaje original en el entorno del idioma de origen se transforma en un nuevo mensaje en el entorno del idioma de destino.

4. ¿Presentación de qué? El mensaje recién formado en términos que preservan la integridad artística del texto y producen en los lectores del idioma de destino un efecto que se aproxima lo más posible al efecto que el mensaje original produce en los lectores del idioma de origen.

En resumen, la “fidelidad” planteada por Jin Di, consiste en ser fiel al mensaje del autor, lo que comprende tanto el fondo (*spirit*) como la forma del texto, ambos elementos al mismo nivel de importancia. Es este el

concepto de fidelidad que constituye el eje de la investigación que propongo.

A pesar de que existen diferentes significados de fidelidad, tanto para la traducción en general como para la traducción literaria, Eco (2003/2006) estima que toda traducción presenta un margen de infidelidad en relación con un presunto núcleo de fidelidad, pero la decisión sobre la posición del núcleo y el tamaño del margen dependen de los objetivos del traductor (pp. 16-17).



El término “fidelidad” sigue siendo profundamente polisémico, puede tener, según los puntos de vista, significados diametralmente opuestos (Léger, 1996).

2.9. Sobre los traductores y las editoriales de nuestro corpus

2.9.1. Bernardo María de Calzada

Ballard (2013) indica que Bernardo María de Calzada traduce por primera vez al español, en 1787 (Imprenta Real), las Fábulas de La Fontaine (p. 126). Por su parte, Ozaeta (s. f.), especialista en la obra de La Fontaine en

España, señala que este traductor produjo fábulas fieles, moralizadoras y muy asequibles, las que resultaron ser foco de reiteradas apropiaciones aun en el siglo XX. Ozaeta (2004) menciona que este traductor admite su deuda con La Fontaine en la introducción del libro:

Ojala que como lo he imitado en esto pudiera haber conseguido imitarle en la viveza de sus expresiones, en el chiste de sus diálogos, en la variación de sus frases, y en todo el lleno de sus gracias ligeras y delicadísimos ornamentos, que tanto se conforman con la amable sencillez de la naturaleza! Pero es inimitable *La Fontaine* (Id.: XVI-XVII). (p. 335)



Ozaeta (2004) igualmente hace referencia a un dato destacado de este traductor en la introducción de su libro: la finalidad de la traducción y el destinatario. El traductor dice así:

La empresa de darlas completamente á luz en Castellano, no admite duda que requiera otra gracia, otro ingenio, y otras fuerzas, que las débiles mías, pero me impelió á ella el deseo vehemente de contribuir con quanto alcancen mis facultades, á la educación moral de la juventud (Id.: XV-XVI). (p. 335)

Por último, Ozaeta (2004) pone de relieve un breve análisis de la traducción realizada por el traductor español:

En cuanto a las alteraciones por exceso, Calzada, que evita traducir las fábulas más extensas de La Fontaine, alarga las suyas considerablemente. Tal proceder se debe a razones métricas y rítmicas, así como a la distribución léxica. Calzada adiciona sintagmas, o lexemas, a fin de mantener la rima -muchas veces asonante en los versos pares- diversificando el léxico por el mismo motivo. (p. 336)



2.9.2. Lorenzo Elizaga

No existe mucha información acerca de este literato mexicano, sólo el año de su fallecimiento (1883) y sus traducciones de variadas obras al español (A. Muñoz, 1995). Ozaeta (s. f.) asegura que Elizaga “vertió fielmente en verso casi todas las fábulas (París, Ch. Bouret, 1883)” (párr. 4).

2.9.3. Teodoro Llorente Olivares

Atalaya (2017) explica que la editorial Montaner y Simón le encomendó a Llorente una nueva traducción de las Fábulas del escritor francés. Esta

autora y Lafarga (s. f.) concuerdan en que, inversamente su práctica habitual, Llorente tradujo las fábulas en prosa. Por un lado, Atalaya (2017) induce que fue:

Un encargo de la editorial pues es de sobra conocido lo que opinaba Llorente de la traducción en prosa de los versos. En realidad, a más difícil empresa había enfrentado antes, por ejemplo con el Fausto, como para ser incapaz de traspasar las fábulas en rima. (p. 283)

Por otro lado, Lafarga (s. f.) expresa que no hubo ninguna justificación por la parte del traductor. De acuerdo con Atalaya (2017): “el lector al que se dirigía esta edición de Montaner y Simón era un público culto” (p. 287).

Ozaeta (como se citó en Atalaya, 2017) califica la versión de Llorente como una traducción “libre” y Atalaya (2017) resalta que, a pesar de que este traductor no respetó el verso, se atiene “al sentido de los textos y reproduce fielmente el valor moralizante y didáctico de las fábulas” (p. 285). Por último, Atalaya (2017) agrega que, si bien esta traducción de Llorente es la única en prosa, su versión se regocijó de “varias reimpresiones que han llegado incluso hasta nuestro días, convirtiéndose en la traducción más reeditada y actual del vate valenciano” (p. 288).

2.9.4. Juan y José Bergua

Bergua y Bergua (1966) expresan su punto de vista sobre sus traducciones de las Fábulas en el libro donde las publicaron:

Vertidas las fábulas del vate francés, de su verso flúido, ligero y cantarín, a la severa prosa castellana, no cabe duda que perderán muchísimo de su belleza; pero no puede hacerse otra cosa: las traducciones en verso son verdaderas falsificaciones. Un mérito tiene esta edición: aparte de que se ha procurado guardar la mayor fidelidad a La Fontaine, dando a nuestra traducción en prosa cierto ritmo y sabor poéticos, creemos que por primera vez en España se publican *íntegros* los doce libros de fábulas de La Fontaine. (p. 223)

Cabe mencionar que uno de los traductores, Juan Bergua, fundó la editorial “Ediciones Ibéricas”, a través de la cual publicó el libro con sus traducciones de las Fábulas.

2.9.5. Alfredo Rodríguez López-Vázquez

El traductor A. Rodríguez (comunicación personal, 22 de agosto de 2020) informa lo siguiente sobre la editorial Cátedra y sus requisitos:

La editorial Cátedra pone un único requisito en los casos de ediciones de poesía en otra lengua que no sea el español: que se edite al mismo tiempo el texto original y la traducción española. Esto se hace con cualquier lengua, no solo con lenguas del mismo alfabeto, como el inglés, el francés o el italiano. Ha sido el caso cuando publicó ediciones bilingües con el original en latín, griego o ruso. Son muy estrictos.

Este traductor explica porqué tradujo en verso las Fábulas de La Fontaine:

La razón es muy sencilla: las traducciones españolas o en español eran casi todas en prosa, salvo algunas parciales hechas en Hispanoamérica que llegaban a un máximo de cuarenta poemas. Se me ocurrió que, si podía conseguir un número similar de poemas traducidos en verso, tendría posibilidad de abordar la traducción entera, especialmente lo más difícil de todo, que es la traducción del Libro XII. (A. Rodríguez, comunicación personal, 21 de mayo de 2020)

3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Considerando el concepto de fidelidad definido por Jin Di, surge la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo ha variado la fidelidad de las traducciones al español de tres fábulas de Jean de La Fontaine a través del tiempo?



4. HIPÓTESIS

1. Desde el siglo XVIII hasta el siglo XXI, todas las traducciones al español de las tres fábulas de La Fontaine se mantuvieron fieles al espíritu de éstas.
2. Mientras más reciente la traducción, menos fiel a la forma de las fábulas.

5. OBJETIVOS

5.1. Objetivo general:



Describir la variación de la fidelidad de las traducciones al español de tres fábulas de Jean de La Fontaine a través del tiempo, específicamente desde el siglo XVIII hasta el siglo XXI.

5.2. Objetivos específicos:

1. Identificar el espíritu de las tres fábulas de La Fontaine y el de los textos meta.

2. Analizar la forma de las tres fábulas de La Fontaine y la de los textos meta.

3. Definir las principales variaciones de la fidelidad en las traducciones de las tres fábulas.

4. Determinar en qué siglo se logró la mayor fidelidad de las traducciones al español de las tres fábulas.



6. METODOLOGÍA

Para la composición del corpus textual, se han escogido tres fábulas: “*Le corbeau et le renard*”, “*Le lion et le rat*” y “*Le lièvre et la tortue*”. La primera corresponde a la segunda fábula del libro I, la segunda, a la undécima del libro II y la última, a la décima del libro VI, todos de la primera recopilación. Los textos originales fueron extraídos del libro “*Fables, Jean de La Fontaine*” de la biblioteca digital de TV5 Monde, publicado el 2014. La selección de estas fábulas se debe a la popularidad que han tenido, en comparación con las otras, a lo largo del tiempo. Las traducciones al español que componen el corpus pertenecen a autores que tradujeron la totalidad o casi totalidad de los 12 libros de fábulas de la primera recopilación de La Fontaine. La elección de estos autores corresponde a los criterios necesarios para la realización de esta investigación, es decir, representantes de distintas épocas y cuyas obras, en su estructura general, mostraron diferencias perceptibles. De igual modo, la accesibilidad limitada a traducciones en español constituyó un elemento de selección del corpus, ya que no fue posible obtener todos los libros disponibles en bibliotecas extranjeras, la mayoría están restringidos para público en general. Se descartaron traducciones de fábulas aisladas

publicadas en páginas web o en revistas literarias privilegiando el conjunto de traducciones redactadas por un mismo autor, lo que permite realizar un estudio comparativo más preciso. Las traducciones al español consultadas en orden cronológico son las siguientes:

- Fábulas morales escogidas de Juan de La Fontaine en verso castellano. Imprenta Real, Madrid, 1787. Traductor: Bernardo María de Calzada
- Fábulas de La Fontaine traducidas en verso castellano. Librería de Ch. Bouret, 1883. Traductor: Lorenzo Elizaga
- Fábulas de La Fontaine ilustradas por Gustavo Doré, UTEHA, 1951. Traductor: Teodoro Llorente Olivares
- Esopo-Fedro-La Fontaine-Iriarte y Samaniego. Fábulas completas. Ediciones Ibéricas, 1966. Traducción, noticias y notas: Juan y José Bergua

- La Fontaine, Fábulas. Edición bilingüe. Cátedra, Letras universales, 2016. Traductor: Alfredo Rodríguez López-Vázquez

Cabe señalar que el tercer libro mencionado, a pesar de ser de 1951, contiene las traducciones sin modificar de 1885 realizadas por Teodoro Llorente. Se seleccionaron dos traducciones del siglo XIX, ya que la de 1885 representa la primera traducción en prosa que se hizo de estas fábulas y la que se ha retomado en múltiples reediciones desde su aparición hasta el día de hoy, tal como se mencionó en el segmento sobre el traductor correspondiente, Teodoro Llorente. Entre estas cinco traducciones, tres están escritas en verso (1787, 1883 y 2016) y dos en prosa (1885/1951 y 1966). Sólo una de ellas, la del año 2016, es una versión bilingüe.

A continuación, se explica en detalle las etapas seguidas para el análisis del corpus considerando el concepto de fidelidad desarrollado por Di (2003/2014):

-En primer lugar, se determinó el espíritu de cada fábula original (moraleja o enseñanza que se desprende del relato).

-En segundo lugar, se analizó la forma de cada fábula original, identificando sus elementos estilísticos predominantes: primero los pertenecientes a la métrica (estrofas, metro y disposición de rimas) y posteriormente, los lingüísticos (tiempos verbales, campos léxicos y figuras literarias).

-En tercer lugar, se evaluó si las fábulas traducidas al español traspasaron el espíritu del texto original.

-En cuarto lugar, se examinó la forma de cada fábula traducida al español, identificando, en el mismo orden que para el análisis de las fábulas originales, los elementos estilísticos predominantes.

-Finalmente, se realizó una comparación entre las diferentes traducciones al español considerando los elementos analizados.

Es importante mencionar, para evitar confusiones o ambigüedades, que la presente investigación, al tener como escenario el concepto de fidelidad establecido por Jin Di, quien utiliza el término “*message*” para indicar la suma total de lo que comunica el texto (contenido y forma), se utilizó el término “espíritu” (*spirit*) para indicar lo que comúnmente en traductología se conoce como el “mensaje” o “contenido”.

7. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

El presente capítulo tiene por objetivo presentar los resultados obtenidos del análisis del corpus. En primer lugar, se presentarán los del análisis del espíritu y su traspaso en las traducciones al español, en segundo lugar, aquellos de los elementos estilísticos predominantes pertenecientes a la métrica (estrofa, metro y disposición de rimas) de los textos origen y los textos meta. Y finalmente, se presentarán los resultados del análisis de los elementos estilísticos predominantes pertenecientes a la lingüística (tiempos verbales, campos léxicos y figuras literarias) de los textos fuente y textos meta.



7.1. Análisis del espíritu de textos fuente y textos meta

Primeramente, se encontró que el espíritu (moralaja) en las tres fábulas de La Fontaine aparece explícitamente. Un aspecto que distingue a la fábula *Le lion et le rat* de las otras es que esta cuenta con dos de ellos: uno al principio y otro al final del relato (ver fábula 2, Anexos, p. 121).

Tabla 1. Espíritus de textos origen y textos meta

Fábula	<i>LE CORBEAU ET LE RENARD</i>	<i>LE LION ET LE RAT</i>	<i>LE LIÈVRE ET LA TORTUE</i>
La Fontaine 1668	<i>“Apprenez que tout flatteur Vit aux dépens de celui qui l’écoute.”</i>	<i>“Il faut, autant qu’on peut, obliger tout le monde : On a souvent besoin d’un plus petit que soi”.</i> <i>“Patience et longueur de temps Font plus que force ni que rage”.</i>	<i>“Rien ne sert de courir ; il faut partir à point”.</i>
Bernardo María de Calzada 1787	“Sepa usted, buen caballero, Que todo lisonjero Vive á expensas de aquel que oidos le presta”.	“En buena razon fundo El decir que se debe, En lo grave y lo leve, Servir, sin distincion, á todo el mundo. Porque suelen llegar urgentes casos, En que, el mas despreciable, Es muy recomendable Para prestar auxilio en duros pasos”. “Mas que el poder, la rabia y la violencia, Hacen, juntos, el tiempo y la paciencia”.	“De nada sirve, á veces, correr mucho, Sino se parte á tiempo”.
Lorenzo Elizaga 1883	“Señor mío, Sepa que todo lisonjero vive De quien le oye y recibe”.	“Servir á todo el mundo, De cada cual segun las proporciones, Es cálculo muy hábil y profundo; Pues muchas ocasiones Para cualquier empeño Se necesita de otro más pequeño”. “Porque triunfan el tiempo y la paciencia Donde fuerza y furor son impotentes”.	“Correr no sirve de nada, Partir á punto es preciso”.
Teodoro Llorente 1885/1951	“Aprended, señor mío, que el adulador vive siempre á costas del que le atiende”.	“Importa favorecer y obligar á todos. Muchas veces puede sernos útil la persona más insignificante”. “Paciencia y constancia consiguen á veces más que la fuerza y el furor”.	“No llega más pronto quien más corre: lo que importa es partir á buena hora”.
Juan y José Bergua 1966	“Sabed, señor cuervo, que todo adulón es un parásito de aquel que sin más lo escucha”.	“Seamos, tanto como podamos, generosos con todo el mundo, pues a menudo necesitamos la ayuda de alguien más débil que nosotros”. “Pueden más la paciencia y el tiempo que la ira y la fuerza”.	“Correr importa poco, sino partir a punto”.
Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016	“Buen señor, siempre el adulador vive a costa de quienes se emboban con su labia”.	“Conviene, si se puede, ser amable con todos. Se necesita, a veces, a quien es inferior”. “Mucho tiempo y paciencia son mejores que rabia y violencia”.	“Correr, de nada sirve; hay que salir a tiempo”.

Tal como se puede observar en la Tabla 1, para *Le corbeau et le renard*, todos los traductores traspasaron fielmente su espíritu. Ahora bien, es conveniente señalar una mínima diferencia encontrada entre las traducciones: Rodríguez (2016) es el único que no emplea el imperativo de La Fontaine (*apprenez*). Sin embargo, la ausencia de dicho modo verbal no tergiversa el valor moralizante.

En la misma Tabla 1, para *Le lion et le rat*, se producen dos fenómenos interesantes. Primero, mientras Elizaga (1883), Llorente (1885/1951) y Juan y José Bergua (1966) traducen “furor” u “ira” por “*rage*”, de Calzada (1787) y Rodríguez utilizan la palabra “violencia”. Si bien esta palabra no corresponde estrictamente a la traducción de *rage*, en el contexto analizado funciona y su uso se justificaría por la rima consonante que ambos traductores quisieron crear con la palabra “paciencia”.

Segundo, se puede apreciar que tanto de Calzada como Llorente añaden información en el segundo espíritu. El primer traductor incorpora un sustantivo (poder) y el segundo traductor, una locución adverbial de tiempo (á veces). En este último caso, Llorente traduce la moraleja con un matiz, mientras que La Fontaine la formula de manera categórica y sin

sutilezas. Sin embargo, ese matiz no modifica radicalmente la esencia moralizante y tampoco lo hace el sustantivo extra de Calzada.

Esta situación se reproduce, con una cierta variación, en el espíritu de *Le lièvre et la tortue*. Por una parte, de Calzada incluye, al igual que Llorente en *Le lion et le rat*, la locución adverbial de tiempo “á veces”, pero no deforma completamente el sentido de la moraleja. Por otra parte, Llorente altera el sentido de ésta al emplear el pronombre relativo “quien” en la construcción “no llega más pronto quien más corre”. Esto se traduce en un menor grado de universalidad que el uso del infinitivo “*courir*” en “*rien ne sert de courir*” con una significación impersonal. Por lo tanto, el traductor reduce la visión de universalidad, asociándola a un contexto más acotado. Adicionalmente, esa misma oración está explicitando la moraleja de La Fontaine.

Estos últimos resultados no concuerdan plenamente con estudios previos globales de Ozaeta y Atalaya sobre las traducciones de Calzada y Llorente, respectivamente. Ozaeta (s. f.) señala que el primer traductor produjo fábulas fieles y moralizadoras, pero como se desconoce los parámetros de la autora para evaluar la fidelidad, al menos en lo que respecta sólo las

moralejas de *Le lion et le rat* y *Le lièvre et la tortue*, Calzada altera su sentido, por consiguiente, no es totalmente fiel. Por otro lado, Atalaya (2017) indica que, a pesar de que Llorente no respetó el verso, reproduce fielmente el valor moralizante de las fábulas. Los resultados del análisis de la presente investigación, respecto de los espíritus, tampoco coinciden enteramente con lo mencionado por Atalaya (2017) ya que Llorente, al igual que de Calzada, deforma su sentido en las fábulas de *Le lion et le rat* y *Le Lièvre et la tortue*. Posiblemente ambas autoras generalizaron sus planteamientos para la totalidad de las traducciones de la primera recopilación de fábulas.



Dicho lo anterior, se podría decir que de Calzada y Llorente, al cambiar información, no serían cabalmente fieles a los espíritus correspondientes porque no estarían transmitiendo únicamente lo que ha dicho el autor de la obra original, tal como lo propone V. García (1989).

7.2. Análisis de los elementos métricos de textos fuente y textos meta

7.2.1. Número de versos y estrofas

Fig. 1

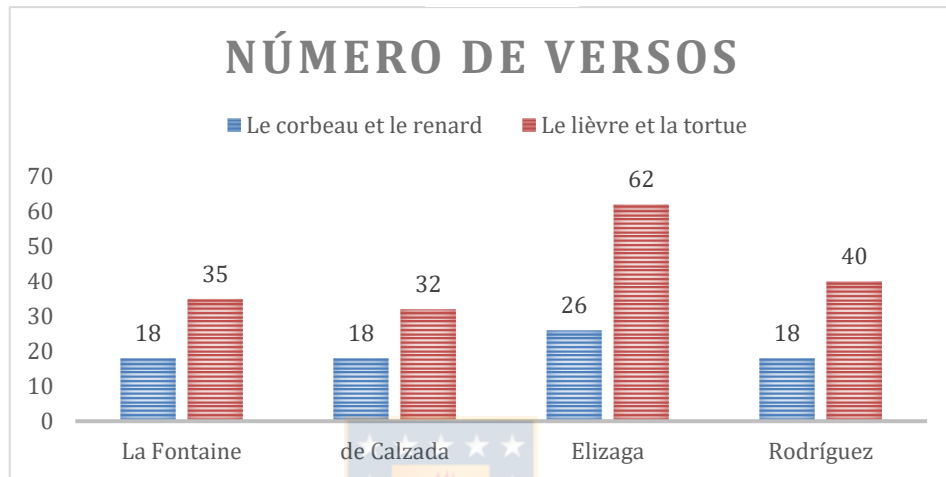
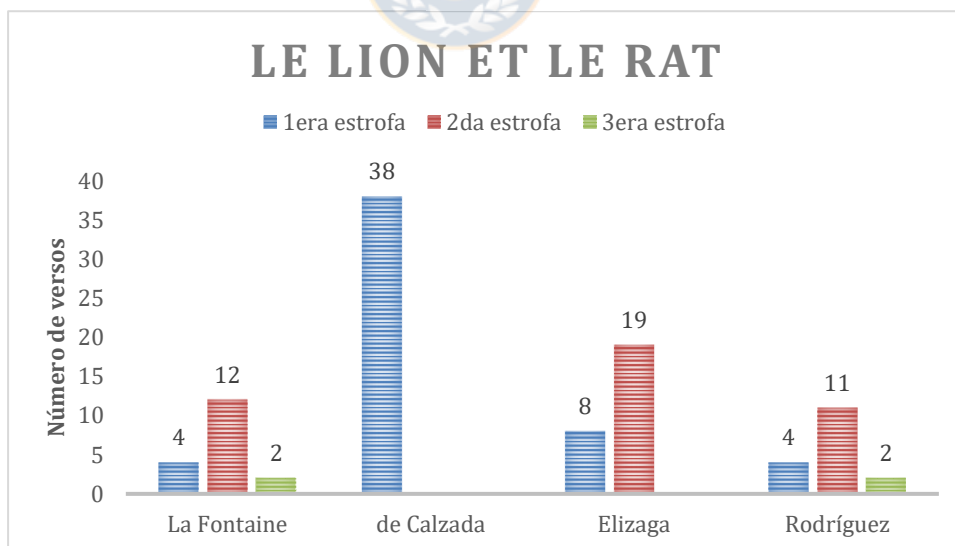


Fig. 2



En cuanto a la forma global de los textos origen, se puede observar en los gráficos que La Fontaine redacta dos de sus relatos (*Le corbeau et le renard* y *Le lièvre et la tortue*) en una gran estrofa y *Le lion et le rat* lo

divide en tres estrofas irregulares. Con respecto a las dos traducciones en prosa, de Llorente y de Juan y José Bergua, la forma evidentemente se pierde, y con respecto a las traducciones en verso: de Calzada, de forma general, intenta respetar la misma cantidad de versos, excepto por *Le lion et le rat* donde escribió un poco más del doble de versos en sólo una estrofa. Elizaga igualmente extiende notablemente los versos en sus traducciones para cada fábula, y finalmente, Rodríguez es el traductor cuyas obras respetan prácticamente en su totalidad la cantidad de versos y estrofas de los textos fuente.



7.2.2. Metro

Los resultados obtenidos en el análisis del metro fueron muy interesantes. Ninguna de las tres fábulas originales hace uso de hiatos en una secuencia de dos palabras. Esto comprueba la teoría de Mazaleyra (1980), Lebrun (2000), Halba (2006) y Pernice (2018) quienes afirman que la métrica de La Fontaine fue enormemente influenciada por Malherbe: poeta clásico que prescribió este tipo de hiato a principios del siglo XVII (Aboumounir en FLASH, 2020).

Asimismo, como se puede apreciar en las Tablas 1, 2 y 3 (Anexos, pp. 147, 149 y 151, respectivamente), La Fontaine efectivamente hace uso de una heterométrica, lo que resalta como una de las principales características de su estilo, tal como lo mencionan varios autores: Mazaleyrat (1980), Lebrun (2000), Billy (2012) y Pernice (2018).

Además, se puede notar que, a pesar del uso de distintos metros en un mismo texto, existe una cierta regularidad en su disposición. Este resultado guarda relación con lo que sostiene Lebrun (2000) al indicar que la métrica de este autor es más regular que libre, así como se observa en las Tablas mencionadas previamente.

Con respecto al metro de las traducciones, este criterio de análisis no aplica, evidentemente, en los textos traducidos en prosa. En cambio, en los textos versificados, se puede apreciar en las mismas Tablas 1, 2 y 3, que de Calzada implementa en una de sus traducciones (La liebre y la tortuga) una métrica totalmente homogénea, en El cuervo y el zorro hay una métrica homogénea casi completa, excepto por un verso (14) y sólo en la fábula de El león y el ratón, utiliza una heterométrica con disposición regular como lo hace La Fontaine. Elizaga hace uso de esta heterométrica

“regular” en dos de sus traducciones, a excepción de *La liebre y la tortuga* en la que utiliza una métrica íntegramente homogénea. Por último, Rodríguez es fiel a la heterométrica regular en sus tres traducciones.

7.2.3. Disposición de rimas

Con respecto al análisis de la disposición de las rimas, este igualmente reveló resultados curiosos. La Fontaine utiliza en sus tres fábulas las disposiciones más conocidas: las rimas continuas (AAAA), gemelas (AABBCC), cruzadas (ABAB) y abrazadas (ABBA) (ver Tablas 4, 5 y 6 en Anexos, pp. 154, 156 y 158, respectivamente). De sus tres relatos, *Le lièvre et la tortue* es el único que presenta un verso (25) sin rima, esto muy probablemente se debe al número de versos impar (35).

Las traducciones en prosa quedan nuevamente descartadas en este punto de análisis. Las tres traducciones versificadas de *Le corbeau et le renard* mantienen una disposición de rimas gemelas. Cabe mencionar que, en esa fábula, Rodríguez es el que más se acerca a la Fontaine al aplicar, a parte de las rimas gemelas, unas rimas cruzadas en los cuatro primeros versos (ver Tabla 4, Anexos, p. 154).

En las traducciones de *Le lion et le rat* (Tabla 5, Anexos, p. 156), de Calzada presenta, en su mayoría, rimas abrazadas. Cabe mencionar que este traductor extiende notablemente la cantidad de versos en esta fábula, tal como se pudo observar en la Fig. 2. Esta extensión la realiza adicionando sintagmas e incorporando variedad de léxico seguramente con el objetivo de mantener la rima (Tabla 5). Esto correspondería a lo que indica Ozaeta (2004) en su análisis de las traducciones de este autor. Si bien de Calzada privilegia mantener una musicalidad mediante las rimas al final del verso, esta decisión lo perjudica en cuanto a la fidelidad al contenido puesto que no está diciendo sólo lo que el autor original ha dicho.

Por su parte, Elizaga, en esta misma fábula de *Le lion et le rat*, dispone mayoritariamente rimas gemelas y abrazadas, aunque al final de su traducción (v. 17-23) se puede notar un esquema un tanto irregular (no conocido); no obstante, siempre los versos son rimados. Además, es quien logra utilizar las tres disposiciones empleadas por La Fontaine: abrazadas, gemelas y cruzadas. En el caso de Rodríguez quien, si bien mantiene en rimas gemelas en todo su relato, tiene tres versos sin rimar (v. 1, 2 y 6), tal como se puede observar en la Tabla 5 (Anexos, p. 156).

Por último, las traducciones de la fábula *Le lièvre et la tortue* son las que presentan más diferencias sobre la disposición de las rimas (Tabla 6, Anexos, p. 158). Se puede apreciar que de Calzada aplica una disposición de rimas bastante irregular (no conocido) y donde varios versos (9) carecen de éstas. El caso de Elizaga en esta traducción es particular porque, dentro de las tres traducciones, esta es la única en la que se ve un esquema de rimas distinto: mitad de versos con rimas (asonantes) y la otra sin, pero con una estructura regular. Esto sería lo que se denomina “versos sueltos”.



Cabe hacer hincapié en un aspecto en común encontrado en las traducciones de Calzada y Elizaga para esta misma fábula (*Le lièvre et la tortue*): al comparar las Tablas 3 y 6 (Anexos, pp. 151 y 158, respectivamente), se puede ver que ambos traductores seguramente “sacrificaron” las rimas en pos de una métrica homogénea. Finalmente, Rodríguez, pese a la ausencia de rimas en los dos primeros versos, implementa, en lo que queda del relato, mayoritariamente rimas gemelas y cruzadas, tal como lo hace la Fontaine (ver la siguiente Tabla 2, p. 84).

En general, los traductores que realizaron obras versificadas no reprodujeron exactamente la misma disposición de rimas que La Fontaine; sin embargo, se puede afirmar que, en su mayoría, recrearon o produjeron efectos musicales similares a los de los textos fuente; esta traslación de efectos es lo que propugnan autores como Torrent (2006), Gallego (2014) y Vincent-Arnaud (2015) para la traducción poética. Según los dichos metafóricos de Bonnefoy (2010, como se citó en Amadori, 2015), se podría determinar que los traductores lograron transportar las sonoridades de un instrumento a otro.



Tabla 2. Recapitulativo de resultados sección 7.2. Análisis de elementos métricos de textos fuente y textos meta

ESTROFAS						
Fábula	La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
LE CORBEAU ET LE RENARD	1 estrofa de 18 versos	1 estrofa de 18 versos	1 estrofa de 26 versos	Prosa	Prosa	1 estrofa de 18 versos
LE LION ET LE RAT	3 estrofas 1era estrofa: 4 versos 2da estrofa: 12 versos 3era estrofa: 2 versos	1 estrofa de 38 versos	2 estrofas 1era estrofa: 8 versos 2da estrofa: 19 versos	Prosa	Prosa	3 estrofas 1era estrofa: 4 versos 2da estrofa: 11 versos 3era estrofa: 2 versos
LE LIÈVRE ET LA TORTUE	1 estrofa de 35 versos	1 estrofa de 32 versos	1 estrofa de 62 versos	Prosa	Prosa	1 estrofa de 40 versos
METRO						
LE CORBEAU ET LE RENARD	Heterométrica regular	Casi homogénea (excepto por verso 14)	Heterométrica regular	-	-	Heterométrica regular
LE LION ET LE RAT	Heterométrica regular	Heterométrica regular	Heterométrica regular	-	-	Heterométrica regular
LE LIÈVRE ET LA TORTUE	Heterométrica regular	Métrica homogénea	Métrica homogénea	-	-	Heterométrica regular
DISPOSICIÓN DE RIMAS*						
LE CORBEAU ET LE RENARD	-Cruzadas -Gemelas -Continuas -Gemelas	-Gemelas	-Gemelas	-	-	-Cruzadas -Gemelas
LE LION ET LE RAT	-Abrazadas -Cruzadas -Gemelas -Cruzadas	-Abrazadas (9 veces) -Gemelas	-Cruzadas -Gemelas -Abrazadas -Gemelas -Disposición no	-	-	-Versos 1, 2 y 6 sin rimas -Gemelas

			conocida (v. 17-23) -Abrazadas			
LE LIÈVRE ET LA TORTUE	-Cruzadas -Gemelas -Cruzadas -Gemelas -Cruzadas -Gemelas -Verso 25 sin rima -Cruzadas	-Disposición no conocida y 9 versos sin rimas	-Versos sueltos: mitad con rimas (asonantes) y la otra sin	-	-	-Versos 1 y 2 sin rimas -Cruzadas -Continuas -Cruzadas -Gemelas -Cruzadas -Gemelas -Cruzadas -Gemelas

* En el orden en el que aparecen en los textos

7.3. Análisis de los elementos lingüísticos de textos fuente y textos meta



7.3.1. Tiempos verbales

Con respecto a la forma de las fábulas, también se indicó que se analizaron los elementos estilísticos lingüísticos más predominantes. Todos los gráficos que se muestran a continuación (Fig. 3-20) son meramente una representación cualitativa para apoyo visual.

Fig. 12

Llorente



- Pretérito imperfecto (narración)
- Pretérito perfecto simple (narración)
- Presente del indicativo (valor: narrativo)
- Presente del indicativo (moraleja/valor: gnómico)

Fig. 13

J. y J. Bergua



- Pretérito imperfecto (narración)
- Pretérito perfecto simple (narración)
- Presente del indicativo (valor: narrativo)
- Presente del indicativo (moraleja/valor: gnómico)

Fig. 14

Rodríguez



- Pretérito perfecto simple (narración)
- Presente del indicativo (valor: narrativo)
- Presente del indicativo (moraleja/valor: gnómico)

Le lion et le rat

Fig. 15

La Fontaine



- Futuro simple (narración)
- Presente del indicativo (valor: narrativo)
- Pretérito perfecto simple (narración)
- Presente del indicativo (moraleja/valor: gnómico)

Fig. 16

de Calzada



- Pretérito perfecto simple (narración)
- Pretérito imperfecto (narración)
- Presente del indicativo (moraleja/valor: gnómico)

Fig. 17

Elizaga



- Futuro simple (narración)
- Pretérito perfecto simple (narración)
- Pretérito imperfecto (narración)
- Presente del indicativo (moraleja/valor: gnómico)

Fig. 18

Llorente



- Presente del indicativo (valor: narrativo)
- Pretérito perfecto simple (narración)
- Pretérito imperfecto (narración)
- Presente del indicativo (moraleja/valor: gnómico)

Fig. 19

J. y J. Bergua



- Futuro simple (narración)
- Pretérito perfecto simple (narración)
- Pretérito imperfecto (narración)
- Presente del indicativo (moraleja/valor: gnómico)

Fig. 20

Rodríguez



- Presente del indicativo (valor: narrativo)
- Pretérito perfecto simple (narración)
- Pretérito imperfecto (narración)
- Presente del indicativo (moraleja/valor: gnómico)

En los gráficos se puede observar que en dos de las tres fábulas (*Le corbeau et le renard* y *Le lièvre et la tortue*), Jean de La Fontaine efectúa entrelazados de pretérito perfecto simple, pretérito imperfecto y presente del indicativo. Además, se puede apreciar el uso del presente del indicativo con dos valores: el narrativo y el gnómico. El presente narrativo está empleado en la narración, junto con los pretéritos, y el presente gnómico en todos los espíritus, éste último en todos los textos fuente y textos meta. Es importante resaltar que el uso del presente gnómico no es particular en las Fábulas de La Fontaine, sino que en la fábula en general puesto que se expresan realidades no sujetas al tiempo y de valor universal.

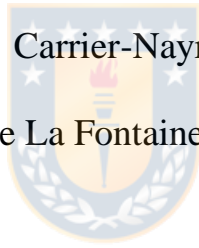


En los gráficos de *Le corbeau et le renard* (Fig. 3-8), se puede percibir que los traductores de los tres últimos siglos, es decir, Llorente, Juan y José Bergua y Rodríguez implementaron la misma entrecruzada de tiempos verbales que el fabulista para la narración.

En cuanto a *Le lièvre et la tortue* (Fig. 9-14), se observa que todos los traductores, excepto Rodríguez, hacen uso del pretérito imperfecto, pretérito perfecto simple y presente del indicativo con valor narrativo.

Probablemente, como el fabulista francés no aplica este notorio entrelazado en *Le lion et le rat* (Fig. 15), los cinco traductores se dieron mayor libertad en este campo y sólo mantuvieron el tiempo verbal predominante: el pretérito perfecto simple (ver Fábula 2 en Anexos, p. 121).

El entrecruzado de tiempos verbales y el uso del presente del indicativo con dos valores corresponde a lo que definen respectivamente Molinié (1992) y Bertagna y Carrier-Nayrolles (2005) como elementos característicos del estilo de La Fontaine.



7.3.2. Campos léxicos

Tabla 3. Campos léxicos de la fábula *Le corbeau et le renard* y traducciones

Fábula: <i>Le corbeau et le renard</i>					
La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
<p>-Adulación: <i>monsieur du corbeau, joli, beau, le phénix de ces bois, mon bon monsieur, flatteur.</i></p> <p>-Arrepentimiento: <i>honteux, confus, jura, n'y prendrait plus.</i></p>	<p>-Adulación: señor Don cuervo, hermoso, galán, fénix de estos bosques, buen caballero, lisonjero.</p> <p>-Arrepentimiento: avergonzado, confundido, precavido, lección, jurar.</p>	<p>-Adulación: señor de Cuervo, de belleza, el fénix debe ser, señor mío, raro portento, primor, lisonjero.</p> <p>-Arrepentimiento: avergonzado, confuso, acuitado, otra ocasión.</p>	<p>-Adulación: caballero Cuervo, gallardo, hermoso, el Ave Fénix, señor mío, adulator.</p> <p>-Arrepentimiento: avergonzado, mohino, garlito, jurar.</p>	<p>-Adulación: señor cuervo, bello, el fénix, su voz hermosa, adulón.</p> <p>-Arrepentimiento: avergonzado, confundido, jurar, nunca más.</p>	<p>-Adulación: don Cuervo, qué figura la vuestra, qué apostura, sois el Fénix del bosque y de los lagos, halagos, buen señor, adulator, labia, embobar.</p> <p>-</p> <p>Arrepentimiento: avergonzado, confundido, jurar, precavido.</p>

Tabla 4. Campos léxicos de la fábula *Le lion et le rat* y traducciones

Fábula: <i>Le lion et le rat</i>					
La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
<p>-Estatus del león: <i>le roi des animaux,</i> <i>ses rugissements,</i> <i>force, rage.</i></p> <p>-Prisión: <i>fut pris,</i> <i>rets, défaire,</i> <i>maille.</i></p>	<p>-Estatus del león: garras, valiente, rey de los brutos, nobleza, su grandeza, corage, fuerte, poder.</p> <p>-Naturaleza del ratón: inocente, flaco, oficioso.</p> <p>-Prisión: preso, escapar, muerte, malla, libertado.</p>	<p>-Estatus del león: el señor de las béstias, poderoso, rugía, fuerza, furor.</p> <p>-Prisión: aprimionado, librarse, red, mallas.</p>	<p>-Estatus del león: el Rey de los animales, garras, valiente animal, a fuerza de rugidos, selvático monarca.</p> <p>-Prisión: redes, librarse, mallas, dejar en libertad.</p>	<p>-Estatus del león: garras, el rey de los animales, fieros rugidos, sus selvas.</p> <p>-Prisión: redes, librarle, malla.</p>	<p>-Estatus del león: rey de la selva, grandeza, rugía, rabia, violencia.</p> <p>-Prisión: librar, trampa, malla.</p>

Tabla 5. Campos léxicos de la fábula *Le Lièvre et la tortue* y traducciones

Fábula: *Le lièvre et la tortue*

La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
<p>-Competencia: <i>courir, victoire, atteindre, se reposer, s'amuser, carrière, élans, lenteur, première, vitesse, emporter, gager, enjeux.</i></p> <p>-Esfuerzo: <i>partir, s'évertuer, se hâter.</i></p> <p>-Vanidad: <i>animal léger, commère, ellébore, mépriser une victoire, laisser la tortue aller son train de sénateur, honneur.</i></p>	<p>-Competencia: correr, apostamos, apuesta, juez, contienda, victoria, carrera, corredora.</p> <p>-Esfuerzo: sin cesar caminaba.</p> <p>-Vanidad: su ligereza, comadre, despreciaba la victoria, creer con orgullo, confiada.</p>	<p>-Competencia: correr, partir, apostar, apuestas, litigio, triunfo, primera, triunfante, victoria.</p> <p>-Esfuerzo: paso de arzobispo, se esfuerza, poco a poquito.</p> <p>-Vanidad: loca, eléboro, sólo cuatro pasos de camino, prodigio, tiempo sobra, dormir una siesta, honor, grande ligereza.</p>	<p>-Competencia: corre, apostemos, emprender la carrera, apuesta, juez, contrincante, meta, rival, contienda.</p> <p>-Esfuerzo: parte el pesado reptil, esfuérase cuanto puede, apresura lentamente.</p> <p>-Vanidad: tiempo de sobra, desdeña una fácil victoria, más que cuatro saltos, regodéase, se entretiene, enviar enhoramala.</p>	<p>-Competencia: correr, meta, apuesta, carrera, honor.</p> <p>-Esfuerzo: parte, paso de senador romano, se apresura con lentitud.</p> <p>-Vanidad: el animal ligero, comadre, eléboro, sólo cuatro pasos, tiempo de sobra, despreciar semejante victoria, honor, ligereza.</p>	<p>-Competencia: correr, puesto, meta, juez, ventaja, salida, primera, velocidad, ganar, celérico.</p> <p>-Esfuerzo: va como un senador, lentamente va aprisa, pundonor.</p> <p>-Vanidad: sólo cuatro zancadas, se dedica a triscar, tumbarse por la hierba, la apuesta le da risa, desdeñar la victoria, se demora.</p>

En las precedentes Tablas 3 y 5, se puede observar que para las fábulas de *Le corbeau et le renard* y *Le lièvre et la tortue*, todos los traductores hicieron uso de los campos léxicos originales. No obstante, es importante señalar que de Calzada es el único que ocupa sólo una proposición para referirse al campo léxico del esfuerzo en *Le lièvre et la tortue*, mientras

que los otros traductores utilizan dos o las tres formuladas por La Fontaine. Contrariamente a esta escasez de proposiciones, se puede ver en la Tabla 4, que para la fábula de *Le lion et le rat*, sólo Calzada integra un campo léxico inexistente en el original: otorga calificativos al ratón haciendo referencia a su naturaleza (inocente, flaco, oficioso).

7.3.3. Figuras literarias

Finalmente, las figuras literarias también formaron parte de los elementos estilísticos analizados. En las siguientes tres Tablas (6, 7 y 8), aparecen las figuras retóricas más identificables extraídas de cada fábula.

En *Le corbeau et le renard*, La Fontaine utiliza varias, aunque sólo se seleccionaron tres para su análisis.

Tabla 6. Figuras literarias de *Le corbeau et le renard* y traducciones

Fábula: <i>Le corbeau et le renard</i>					
La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
<p>-Personificación: « <i>Maître corbeau, maître renard</i> ».</p> <p>-Anáfora retórica: « <i>Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !</i> »</p> <p>-Metáfora: « <i>Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois</i> ».</p>	<p>-Anáfora retórica: “¡Qué hermoso y qué galan!”.</p> <p>-Metáfora: “Usted sería El Fenix de estos bosques”.</p>	<p>-Personificación: “Maese Cuervo, maese Zorro”.</p> <p>-Metáfora: “De este bosque salvaje El fénix debe ser”.</p>	<p>-Personificación: “señor Cuervo, señor Zorro”.</p> <p>-Metáfora: “entre los huéspedes de este bosque sois vos el Ave Fénix”.</p>	<p>-Personificación: “señor cuervo, señora zorra”.</p> <p>-Metáfora: “serías el fénix de cuantas aves viven en los bosques”.</p>	<p>-Personificación: “Don Cuervo, Don Zorro”.</p> <p>-Anáfora retórica: “¡qué figura la vuestra, qué apostura!”.</p> <p>-Metáfora: “Sois Fénix del bosque y de los lagos”.</p>

Una de ellas es la personificación. A pesar de que ésta no es una figura literaria exclusiva del estilo de La Fontaine, sino de la fábula en general, se puede notar que de Calzada es el único traductor que no la aplica, sólo nombra a los animales por su nombre: “Cuervo” y “Zorra” (ver Traducción 1 en Anexos, p. 116); esto excluye la personificación que aparece en el momento de la adulación al cuervo. Elizaga, Llorente y Juan y José Bergua sólo emplean dos de ellas (la personificación y la metáfora), en consecuencia, Rodríguez es el traductor que aplica la totalidad de las

figuras. Este último, junto con Calzada, logran emplear la anáfora retórica que hace referencia a la adulación del zorro.

Le lion et le rat es un caso particular. Se puede apreciar en la siguiente Tabla 7 que La Fontaine hace uso de la misma figura retórica, la comparación, para las dos moralejas.

Tabla 7. Figuras literarias de *Le lion et le rat* y traducciones



Fábula: *Le lion et le rat*

La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
<p>-Comparación: « <i>On a souvent besoin d'un plus petit que soi</i> ».</p> <p>-Perífrasis: « <i>Le roi des animaux</i> ».</p> <p>-Personificación: « <i>Sire rat</i> ».</p> <p>-Comparación: « <i>Patience et longueur de temps Font plus que force ni que rage</i> ».</p>	<p>-Perífrasis: “el Rey de los brutos”.</p> <p>-Comparación: “Mas que el poder, la rabia y la violencia, Hacen, juntos, el tiempo y la paciencia”.</p>	<p>-Comparación: “Pues muchas ocasiones Para cualquier empeño Se necesita de otro más pequeño”.</p> <p>-Perífrasis: “El señor de las bestias poderoso”.</p>	<p>-Perífrasis: “el Rey de los animales” y “selvático monarca”.</p> <p>-Comparación: “Paciencia y constancia consiguen á veces más que la fuerza y el furor”.</p>	<p>-Comparación: “pues a menudo necesitamos la ayuda de alguien más débil que nosotros”.</p> <p>-Perífrasis: “El rey de los animales”.</p> <p>-Comparación: “Pueden más la paciencia y el tiempo que la ira y la fuerza”.</p>	<p>-Perífrasis: “el rey de la selva”.</p> <p>-Personificación: “Doña Rata”.</p> <p>-Comparación: “Mucho tiempo y paciencia son mejores que rabia y violencia”.</p>

Como se observa en la Tabla 7, ninguno de los cinco traductores logra aplicar las cuatro figuras analizadas; sin embargo, como punto en común, todos incorporan la perífrasis del león. Además del uso de las dos comparaciones y la perífrasis, se encuentra una personificación. Esta figura literaria cobra mayor relevancia al utilizarla con el propósito de enaltecer al ratón (“*Sire rat*”) en el momento de realizar el acto sublime de salvar al león, su enemigo; procedimiento literario que no fue utilizado previamente en el relato. La Fontaine reemplaza este recurso retórico de elogio hacia el león a través del campo léxico expuesto anteriormente. Por su parte, Rodríguez es el único traductor que logró captar esta sutileza de La Fontaine al emplear “Doña Rata”; mientras que los otros traductores sólo se refirieron al roedor, en ese momento, como “ratón”, “rata” o “ratoncillo” (ver Traducciones 6, 7, 8 y 9 en Anexos, pp. 122, 123, 124 y 125, respectivamente). En general, los que traspasaron en mayor número las figuras retóricas para *Le lion et le rat* son Juan y José Bergua y Rodríguez con tres de ellas.

Por último, en *Le lièvre et la tortue*, se escogieron cinco figuras para su análisis donde una de ellas se repite dos veces, la antítesis, la que hace referencia a cada animal.

Tabla 8. Figuras literarias de *Le lièvre et la tortue* y traducciones

Fábula: <i>Le lièvre et la tortue</i>					
La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
<p>-Acumulación: « <i>pour brouter, Pour dormir, et pour écouter</i> ».</p> <p>-Antítesis: « <i>elle se hâte avec lenteur</i> ».</p> <p>-Antítesis: « <i>méprise une telle victoire</i> ».</p> <p>-Comparación: « <i>il partit comme un trait</i> ».</p> <p>-Metáfora: « <i>Si vous portiez une maison ?</i> »</p>	<p>-Acumulación: “comer, beber, dormir”.</p> <p>-Antítesis: “despreciaba la victoria”.</p> <p>-Comparación: “como un rayo tomó”.</p>	<p>-Acumulación: “come, descansa, se ocupa”.</p> <p>-Comparación: “Cual flecha parte sin tino”.</p> <p>-Antítesis: “Ve su triumfo como indigno”.</p> <p>-Metáfora: “Si vos tambien á la espalda Lleváseis un edificio!”</p>	<p>-Acumulación: “para pacer, para dormir y para olfatear el viento”.</p> <p>-Antítesis: “se apresura lentamente”.</p> <p>-Antítesis: “desdeña una fácil victoria”.</p> <p>-Comparación: “parte como un rayo”.</p> <p>-Metáfora: “¿[...] si llevases, como yo, la casa á cuestas?”</p>	<p>-Acumulación: “ramonear, dormir, escuchar”.</p> <p>-Antítesis: “se apresura con lentitud”.</p> <p>-Antítesis: “despreciar semejante victoria”.</p> <p>-Comparación: “parte como una flecha”.</p> <p>-Metáfora: “¿[...] si llevaras una casa encima?”</p>	<p>-Acumulación: “triscar, tumbarse por la hierba, escuchar”.</p> <p>-Antítesis: “Lentamente va aprisa”.</p> <p>-Antítesis: “desdeña esa victoria”.</p> <p>-Comparación: “sale veloz, zumbando cual saeta”.</p> <p>-Metáfora: “Y eso que tú no cargas con tu casa”.</p>

Se puede apreciar en la Tabla 8 que tres de los traductores, Llorente, Juan y José Bergua y Rodríguez, emplearon las cinco. A Elizaga sólo le faltó la antítesis de la tortuga (“*elle se hâte avec lenteur*”). Y Calzada, por su parte, aplicó la menor cantidad: tres. Se podría decir que la falta de la antítesis de la tortuga se debe a la escasez de las proposiciones en el campo léxico del esfuerzo antes expuesto (Tabla 5). Con respecto a la ausencia de la metáfora, esta se debe a que Calzada realiza una modulación: “¿De qué le sirve á usted su ligereza?”, por lo que el punto de vista planteado por La Fontaine se modifica y la metáfora desaparece.



En resumen, se puede apreciar a través de las Tablas 6, 7 y 8 de este capítulo, que Rodríguez, entre los cinco traductores, es el que logra emplear, con mayor cabalidad, las figuras retóricas utilizadas por La Fontaine. Por el contrario, y siempre considerando los tres textos fuente, de Calzada es el traductor que menos figuras literarias presenta en sus textos en relación con aquellas empleadas por el fabulista francés. El caso de Calzada se puede deber a que probablemente prioriza otros elementos estilísticos, como el metro o la rima (dependiendo de la fábula), por sobre las figuras retóricas.

A modo de recapitulación de esta sección sobre el análisis elementos lingüísticos, se observa que, en los tiempos verbales, las mayores diferencias se encuentran en la fábula de *Le lion et le rat*, donde Jean de La Fontaine no hace uso del entrelazado entre pretérito perfecto simple, pretérito imperfecto y presente del indicativo. En esta fábula, ninguno de los traductores logra utilizar los mismos cuatro tiempos que La Fontaine. Y la fábula en la que mayor respeto hay por los mismos tiempos verbales utilizados por el fabulista es en *Le lièvre et la tortue*. Con respecto a los campos léxicos, todos los traductores, excepto por de Calzada en *Le lion et le rat*, son fieles a los léxicos originales de las tres fábulas. Finalmente, en relación con las figuras literarias y considerando la totalidad de los traductores, es en *Le lièvre et la tortue* donde se puede notar un mayor respeto por este recurso estilístico.

A partir de todos los resultados anteriormente expuestos, se puede definir las principales variaciones de la fidelidad en las traducciones de las tres fábulas: en 1787, 1883 y 2016, éstas, de manera global, son fieles a fondo y forma de los textos origen. Y en 1885/1951 y 1966, las traducciones sólo son fieles al fondo. Considerando la noción de fidelidad planteada por Jin Di (2003/2014), quien aboga por un respeto igualitario tanto del contenido

como de la forma del texto original, el análisis del corpus permite establecer que Rodríguez (2016), entre los cinco traductores, es el más fiel a la mayoría de los elementos analizados. En consecuencia, esto faculta determinar que es en el siglo XXI cuando se logra la mayor fidelidad de las traducciones al español de los tres relatos.



8. CONCLUSIONES

La finalidad de este trabajo de investigación fue describir la variación de la fidelidad, bajo el concepto de Jin Di, de las traducciones al español de tres fábulas de Jean de La Fontaine a través del tiempo, específicamente desde el siglo XVIII hasta el siglo XXI.

El análisis del corpus de esta tesina reveló que la mayoría de los traductores, a excepción de Calzada (1787) y Llorente (1885/1951), se mantuvo fiel al espíritu de las fábulas. En un comienzo se esperaba que la totalidad de las traducciones se mantuviera fiel a éste ya que son historias mundialmente conocidas que han trascendido espacio y tiempo gracias a su elevación a la categoría de género literario por parte de La Fontaine. Sin embargo, dicho resultado refuta la hipótesis planteada, ya que no todas las traducciones respetaron las moralejas. Se podría establecer que de Calzada y Llorente, al cambiar información, no estarían aspirando a “decir todo y sólo lo que el autor original ha dicho” (V. García, 1989, p. 135), fórmula propuesta por el autor con el propósito de que el traductor sea fiel ante la complejidad de la traducción literaria.

Con respecto a la forma de las fábulas, las traducciones en prosa evidentemente fueron las menos fieles a los textos fuente, sobre todo por la métrica. Y en las traducciones versificadas, se observaron variaciones en relación con los elementos estilísticos analizados, tanto los pertenecientes a la métrica como los lingüísticos. Un caso particular es el de Calzada quien extiende considerablemente la cantidad de versos en *Le lion et le rat*, y Elizaga, en *Le lièvre et la tortue*.

Como se mencionó previamente, Rodríguez es el traductor quien mayor respeto tiene al fondo y forma de las fábulas de Jean de La Fontaine, por lo tanto, este hecho rechaza la hipótesis de que la traducción más reciente es la menos fiel a la forma de las tres fábulas. Se postuló esta suposición porque en los últimos años las traducciones españolas o en español han sido casi todas escritas en prosa.

Dicho lo anterior, el presente trabajo permite responder a la pregunta de investigación: desde fines del siglo XVIII (1787) hasta fines del siglo XIX, específicamente 1883, las traducciones en español fueron, en gran parte, fieles a las fábulas originales, tanto al fondo como a la forma. No obstante, a partir del mismo siglo XIX (1885) hasta el siglo XX (1966), las

traducciones sólo se mantuvieron fieles a los espíritus, aunque con algunas alteraciones de sus sentidos (T. Llorente). Finalmente, en el presente siglo, las traducciones al español son completamente fieles a los espíritus de los tres textos origen y a gran parte de sus elementos formales, es decir, al “mensaje”, retomando los términos de Jin Di (2003/2014). Ahora bien, cabe recordar que una traducción literaria nunca será perfecta, tal como lo estiman V. García (1989); Santoyo (1995, como se citó en M. Martínez, 2017) y Catenaro (2008). En consecuencia, no se podrán encontrar exactamente todos los elementos, especialmente los formales, en las traducciones. Los traductores se ven obligados a sacrificar algunos de ellos porque “*traduire c’est renoncer et c’est choisir*” (Colin, 2018, párr. 9).

Probablemente, si a Llorente no le hubiesen solicitado expresamente una traducción en prosa, habría traducido en verso como era su práctica habitual para obras versificadas (Lafarga, s. f. y Atalaya, 2017). Asimismo, Juan y José Bergua (1966) posiblemente hubiesen hecho lo mismo, de no ser por la concepción que tenían sobre traducciones en verso: “verdaderas falsificaciones” (p. 223).

Este análisis descriptivo-comparativo buscó aportar información detallada acerca de la fidelidad de las traducciones al español de tres fábulas de Jean de la Fontaine. No obstante, la variación temporal sobre la fidelidad descrita previamente no puede ser considerada como concluyente debido a que existen otras traducciones al español pertenecientes al siglo XX: la de Enrique Diez Canedo (1918) y la del Duque de Medinaceli (1933), entre otras.

Con respecto a la metodología utilizada, esta resultó ser útil para responder a la pregunta de investigación. Se escogieron los elementos métricos y lingüísticos indicados en los capítulos anteriores, ya que se consideró que estos eran componentes aptos y variados para entregar un primer análisis descriptivo-comparativo detallado de un tema inexplorado.

Finalmente, se espera que la presente tesina sirva como base y motivación para futuras investigaciones en esta temática, tanto en esta casa de estudios como en otras del país. Representaría un aporte realizar un estudio similar incluyendo las traducciones españolas faltantes del siglo XX, mencionadas anteriormente. Otro estudio interesante sería que investigaciones posteriores pudiesen realizar un análisis descriptivo-

comparativo, pero con traducciones al inglés o al alemán de las fábulas, ya que la métrica de ambos idiomas está basada en la acentuación de las sílabas y no en su cantidad, como en la versificación francesa o española. Para este último caso, sería igualmente llamativo analizar cuáles son las estrategias aplicadas o decisiones tomadas por los traductores con el objetivo de recrear un efecto estético semejante.



9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abdel Fattah, E. (2001). *Les modificateurs argumentatifs et leur fonction dans les fables de La Fontaine* [Tesis de doctorado, Université du Caire]. Repositorio HAL.

Albaladejo, T. (2001). Traducción e interferencias comunicativas. *Hermēneus*, (3), 1-14.
[https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/9431/Hermeneus-2001-3-Traducci%
c3%b3nInterferencias.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/9431/Hermeneus-2001-3-Traducci%c3%b3nInterferencias.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Allen, B. (s. f.). *Éléments de versification française*. Eweb Furman University.
<http://eweb.furman.edu/~ballen/frn415/documents/versification.pdf>

Amadori, S. (2015). Les traductions de Shakespeare par Bonnefoy, entre oralité « silencieuse » et intensification mélodique et sensorielle. *Palimpsestes*, (28), 137-154.

Aquien, M. (2014). *La versification*. Que sais-je?.(Trabajo original publicado en 1990).

Atalaya, I. (2017). *Traducción y creación en la obra de Teodoro Llorente* [Tesis de doctorado, Universitat de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona.

Ballard, M. (2013). *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels* [Historia de la traducción. Hitos históricos y culturales]. De Boeck Supérieur.

Bergua, J., y Bergua, J. (1966). Esopo-Fedro-La Fontaine-Iriarte y Samaniego. Fábulas completas. Ediciones Ibéricas.

Berman, A. (2012). *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France* (I. Berman y V. Sommella, Eds.) [Jacques Amyot, traductor francés. Ensayo sobre los orígenes de la traducción en Francia]. Belin.

Bertagna, C., y Carrier-Nayrolles, F. (2005). *Fleurs d'encre. Français 3e*. Hachette Livre.

Billy, D. (2012). De la convention poétique dans le style familier : le cas de la versification dans les Livres I à VI des *Fables* de La Fontaine. *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, (23), 65-85. https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2012_num_23_1_1217

Bouchard, B. (2012). Un air de prose. Les vers irréguliers chez La Fontaine. *Poétique*, 2 (170), 195-218. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2012-2-page-195.htm>

de Calzada, B. (1787). *Fábulas morales escogidas de Juan de La Fontaine en verso castellano*. Imprenta Real. http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020025993_C/1020025993_T1/1020025993.PDF

Castillo, G. (1958). *Apuntes de métrica*. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/53072/1/253874.pdf>

Castillo, I. (2015, 24-26 de noviembre). La traducción médica y la traducción literaria. Características, diferencias, ¿coincidencias?. En J. Írsula (Moderador), *XIII Simposio de Traducción Literaria 2015*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, Cuba. <http://www.acti.cu/wp-content/uploads/2016/01/Ponencia-Traducci%C3%B3n-m%C3%A9dica-y-literaria.pdf>

Catenaro, B. (2008). La obra literaria: posibilidades y límites del traductor. *Espéculo*, (37). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/obratrad.html>

CEFRES Prague. (2018, 26 de junio). *Traduire la poésie* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=jpJ8htNUJuU&list=WL&index=72>

Colin, Y. (2018, 10 de noviembre). Comment traduire un poème?. *Nonfiction*. <https://www.nonfiction.fr/article-9635-comment-traduire-un-poeme.htm>

Cordingley, A. (2014). L'oralité selon Henri Meschonnic. *Palimpsestes*, (27), 47-60. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2029>

Corredor, A. M. (1995). El proceso de recreación del original en la traducción literaria. En F. Lafarga, A. Ribas y M. Tricás (Eds.), *La traducción. Metodología/Historia/Literatura* (1.^a ed., pp. 181-186). Promociones y Publicaciones Universitarias. <http://hte.upf.edu/wp-content/uploads/La-traducion-metodolog%C3%ADa.pdf>

Darebný, J., y Vázquez, D. (2016). *E-manual de métrica española*. IS MUNI. https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps16/metrica_espanola/web/media/docs/metrica_espanola-skripta.pdf

Degott, P. (2015). Traduire l'opéra, ou la tentation du calque phonique. *Palimpsestes*, (28), 25-39.

Díaz, E. (2009). *Métrica, rima y estrofa*. Biblioteca Virtual FAHUSAC. <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/files/original/b9ace0694757ff394c67d30b4aaf4698>

Di, J. (2014). *Literary Translation: Quest for Artistic Integrity* (W. McNaughton, Ed.). Routledge. (Trabajo original publicado en 2003). <https://books.google.cl/books?id=F5O3AwAAQBAJ>

Eco, U. (2006). *Dire presque la même chose. Expériences de traduction* (Trad. M. Bouzaher) [Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción]. Grasset. (Trabajo original publicado en 2003).

Elizaga, L. (1883). *Fábulas de La Fontaine*. Librería de Ch. Bouret. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000188199&page=1>

Ellrodt, R. (2006). Comment traduire la poésie?. *Palimpsestes*, 65-75. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.247>

El-Médjira, N. (2001). Fidélité en traduction ou l'éternel souci des traducteurs. *Translation Journal*, 5(4). <https://translationjournal.net/journal/18fidelite.htm>

Espí, R. (2014, 9-11 de diciembre). *Encargo de traducción: consideraciones ético-profesionales y fidelidad en la traducción*. IX Simposio de Traducción, Interpretación y Terminología Cuba-Quebec-Canadá. Salón Solidaridad del Hotel Habana Libre, La Habana, Cuba.
<http://www.acti.cu/wp-content/uploads/2015/04/Roberto-Esp%C3%AD.pdf>

Ferreira, A. (2003). *De fabula confabulemus: la matrice classique des Fables de La Fontaine*. Repositorio Aberto.
<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/54041/2/anafferiradefabula000121419.pdf>

FLASH. (2020, 28 de marzo). *Poésie et Versification Semestre 2 / Part 1 Prof. Lahsen ABOUMOUNIR FLASH-UIZ* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=zAbeN4-cIjE&list=WL&index=45>

Fondebrider, J. (2017, 13 de diciembre). La traducción en Chile y sus traductores (III). *Club de Traductores Literarios de Buenos Aires*.
http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2017/12/la-traduccion-en-chile-y-sus_13.html

Gallego, T. (2014). El reto de la traducción poética: Versiones en lengua española de dos poemas de Verlaine. *Anales de Filología Francesa*, (22), 129-142.
<https://revistas.um.es/analesff/article/view/217591/171241>

García, F. (1993). Traducción de poesía y traducción poética. En M. Raders y J. Sevilla (Eds.), *III Encuentros complutenses en torno a la traducción, 2-6 de abril de 1990* (pp. 115-135). Editorial Complutense.
https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/12_garcia.pdf

García, V. (1989). *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia* (2.^a ed.). Gredos.

Garnarczyk, D. (2019, 19 de agosto). Comment travaille un traducteur de poésie?. *The Conversation*. <https://theconversation.com/comment-travaille-un-traducteur-de-poesie-115670>

Génetiot, A. (2012). Poétique de l'allégorie dans les fables de La Fontaine. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 112(2), 315-334.

<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2012-2-page-315.htm>

Hadjadj-Aoul, M. (2009). Les Fables de La Fontaine et leurs Sources Orientales. *Synergie Algérie*, (5), 243-250.
<https://gerflint.fr/Base/Algerie5/hadjadj-aoul.pdf>

Halba, E. (2006). Le vocabulaire juridique dans les Fables de La Fontaine. *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, (17), 48-54.
https://www.persee.fr/doc/lefab_0996-6560_2006_num_17_1_1126

Hassan, B. A. (2011). *Literary Translation: Aspects of Pragmatic Meaning* [Traducción Literaria: Aspectos del Significado Pragmático]. Cambridge Scholars Publishing.
https://books.google.cl/books?id=dB4rBwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Huertas, C. (2012). Aproximación a la funcionalidad en traducción literaria. *Estudios De Traducción*, 2, 9-19.
<https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2012.v2.38973>

Hurtado, A. (1990). La fidelidad al sentido: problemas de definición. En M. Raders y J. Conesa (Eds.), *II Encuentros complutenses en torno a la traducción, 12-16 de diciembre de 1988* (pp. 57-63). Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid.
https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_ii/08_hurtado.pdf

Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Cátedra.

Jandová, J. (2017). La creatividad del traductor literario y la ilusión de la traducción. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19(2), 291-314.
<https://doi.org/10.15446/lthc.v19n2.63913>

Kayra, E. (1998). Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique. *Meta*, 43(2), 254-261.
<https://doi.org/10.7202/003295ar>

Lafarga, F. (s. f.). *Llorente, Teodoro*. Portal de Historia de la Traducción en España. <http://phte.upf.edu/castellano-siglo-xix/llorente-teodoro/>

de La Fontaine, J. (2014). *Fables* [Fábulas]. Ligarán. <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/78/Les-Fables-de-La-Fontaine>

Langlais, E. (2015). « La Flûte de l'Infini » : traduire Kabîr en anglais et en français. *Palimpsestes*, (28), 157-174.

Lebrun, M. (2000). *Regards actuels sur les Fables de La Fontaine* [Miradas actuales sobre las Fábulas de La Fontaine]. Presses Universitaires du Septentrion. https://books.google.cl/books?id=h999B0eNIYYC&printsec=frontcover&hl=es&authuser=0&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Leclercq, G. (2010). Traduire l'inévidence de la poésie ou l'inévidence de traduire la poésie. *Équivalences*, (37/1-2), 29-63. <https://doi.org/10.3406/equiv.2010.1353>

Léger, B. (1996). Soumission et assujettissement : la fidélité chez les traducteurs et « théoriciens » de la traduction française dans la première moitié du XVIIIe siècle. *Traduction, Terminologie, Rédaction*, 9(2), 75-101. <https://doi.org/10.7202/037259ar>

Leichter, F. (1997). *Jean de La Fontaine: Livres VII à XII* [Jean de La Fontaine: Libros VII a XII]. Bréal. https://books.google.cl/books?id=S677Efg2T1sC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Lepape, P. (1999, 04 de junio). Fidèle, mais à quoi?. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/06/04/fidele-mais-a-quoi_3551024_1819218.html

Leplatre, O., Hache, S., y Benini, R. (2011). *Fables de La Fontaine. Livres I à VI* (M. Mirroir y P. Rosellini, Eds.) [Fábulas de La Fontaine. Libros I a VI]. Atlande.

Llorente, T. (1951). *Fábulas de La Fontaine*. Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana. (Trabajo original publicado en 1885).

Lombez, C. (2003). Traduire en poète: Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett. *Poétique*, 3(135), 355-379. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2003-3-page-355.htm>

Lussier, A. (2018). Traduire la poésie: un poème d'Auden et ses diverses traductions [Tesis de maestría, Université du Québec à Montréal]. Archipel.

Lyszczyna, J. (2012). *La semiótica de la traducción literaria*. Core. <https://core.ac.uk/download/pdf/61912466.pdf>

Macé, S. (2012). Les Fables de La Fontaine et l'emploi de l'article zéro: de la grammaire à l'esthétique. *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, (23), 87-92. <https://doi.org/10.3406/lefab.2012.1218>

Marín, D. (2001). *La traducción al español de los esquemas métricos franceses en Les Fleurs du Mal y sus repercusiones lingüísticas* [Tesis de doctorado, Universidad de Málaga]. Repositorio Institucional RIUMA.

Martínez, A. (2017). *La traducción métrica: estudio de traducción de los poemas «Beasts of England» y «Comrade Napoleon» de la obra Animal Farm (1945), de George Orwell* [Trabajo de fin de grado, Universidad de Valladolid]. Repositorio Documental UVaDOC.

Martínez, M. (2017). *En torno a la traducción de variantes dialectales en obras literarias. Análisis lingüístico-estilístico y propuesta de traducción de los cuentos Le vieux y Aux champs de Guy de Maupassant* [Tesis de pregrado, Universidad Ricardo Palma]. Repositorio Institucional-URP.

Mazaleyrat, J. (1980). Le vers de La Fontaine. *L'information grammaticale*, (5), 23-29. https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1980_num_5_1_2490

Meschonnic, H. (1999). Poétique du traduire [Poética del traducir]. Verdier.

Meschonnic, H. (2007). *Éthique et politique du traduire* [Ética y política del traducir]. Verdier.

Miguens, S., y Paris, D. (2015). *Fábulas: Esopo, Fedro, La Fontaine, Samaniego, Iriarte*. Cántaro.

https://kipdf.com/fabulas-esopo-fedro-la-fontaine-samaniego-iriarte_5ae49a307f8b9a57238b461d.html

Minute Facile. (2013, 20 de septiembre). *Français facile : décompte des syllabes en poésie* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=IoCZvYKBDvs&list=WL&index=47>

Molinié, G. (1992). Le style de la Fontaine dans ses Fables. *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, (4), 25-26.

<https://doi.org/10.3406/lefab.1992.916>

Muñoz, A. (1995). *Fichero bio-bibliográfico de la literatura mexicana del siglo XIX*. Enciclopedia de la literatura en México.

<http://www.elem.mx/obra/datos/4670>

Muñoz, J. (2008). La traducción literaria: una reflexión. Academia.

https://www.academia.edu/5563564/La_traducci%C3%B3n_literaria_una_reflexi%C3%B3n

Nord, C. (1993). La traducción literaria entre intuición e investigación. En M. Raders y J. Sevilla (Eds.), *III Encuentros complutenses en torno a la traducción, 2-6 de abril de 1990* (pp. 99-109). Editorial Complutense.

https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/10_nord.pdf

Ortiz, A. (2018). Historias de siempre para lectores de hoy: la recepción infantil de la fábula de La Tortuga y los Patos. *Anuario de investigación en Literatura Infantil y Juvenil*, (16), 115-130. <https://doi.org/10.35869/ailij.v0i16.1343>

Ost, F. (2009). *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme* [Traducir. Defensa e ilustración del multilingüismo]. Fayard.

Ozaeta, M. (s. f.). *La Fontaine, Jean de*. Portal de Historia de la Traducción en

España. <http://phte.upf.edu/frances/la-fontaine-jean-de/>

Ozaeta, M. (2004). Bernardo María de Calzada, traductor de La Fontaine. *Anales de Filología Francesa*, (12), 333-356. <https://revistas.um.es/analesff/article/view/19761>

Palomares, R., Gómez, C., y Roser, N. (2005). Traducción de un texto musical andalusí: estudio desde un enfoque documental. En C. Gonzalo y V. García (Eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria* (pp. 365-380). Arco/Libros, S.L. https://www.academia.edu/23087013/Traducci%C3%B3n_de_un_texto_musical_andalus%C3%AD_estudio_desde_un_enfoque_documental

Perdu, N. A. (2004). *La relevancia de la pragmática en la traducción de textos multiculturales: versión del Kitáb-i-Aqdas*. https://books.google.cl/books?id=Y5ryCwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Pernice, M. (2018). *Carnet Jean de La Fontaine. Synthèse – Travail du vers et hétérométrie dans les Fables*. La Voix d'un texte. <http://lavoixduntexte.fr/wp-content/uploads/2019/01/Synth%C3%A8se-H%C3%A9t%C3%A9rom%C3%A9trie-La-Fontaine-LaVoixduntexte-MP.pdf>

Piqueras, R. (1998). *La fabulación como reflejo social en Joel Chandler Harris* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense]. Repositorio Institucional UCM.

Real Academia Española. (s. f.). Fábula. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de setiembre de 2020 de, <https://dle.rae.es/f%C3%A1bula>

Rodríguez, A. (Ed.). (2016). *Fábulas*. Cátedra.

Sabetska, Y. (2017). *La traducción literaria y la creatividad: traducción y análisis comparativo de un fragmento de El amante japonés de Isabel Allende* [Trabajo fin de grado, Universitat Jaume I]. Repositori UJI.

Sánchez, I. (1993). Sentido y traducción literaria. En M. Raders y J. Sevilla

(Eds.), *III Encuentros complutenses en torno a la traducción, 2-6 de abril de 1990* (pp. 111-114). Editorial Complutense.

https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/11_sanchez-panos.pdf

Scheu Lottgen, D., y Aguado, P. (1995). Vista de A. W. Schlegel: los principios de fidelidad y agilidad estilística en la traducción de William Shakespeare. *Cuadernos de Filología Inglesa*, 4, 75-92.

<https://revistas.um.es/cfi/article/view/52931/51041>

Silvestre, A. (2008). *La traducción poética, un reto posible*. Centro Virtual Cervantes.

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones centros/PDF/brasilia_2008/10_silvestre.pdf#page340

Sinard, A. (2017, 29 de septiembre). Faut-il traduire la poésie?. *France Culture*. <https://www.franceculture.fr/litterature/faut-il-traduire-la-poesie>

Spahić, E. (2013). *Fraseología y traducción literaria: el caso del bosnio y del español* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense.

Torralbo, J. (2010). Hacia un estudio de la traducción literaria: texto, lenguaje literario y traductor. *Hikma*, 9(9), 233-258. <https://doi.org/10.21071/hikma.v9i.5275>

Torrent, A. (2006). Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética. *Cuadernos del Ateneo*, (22), 26-43.

<https://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/cateneo/id/222/rec/1>

Valdés, A. (2003). *Abrirse a la experiencia de lo extraño*. Memoria chilena: Biblioteca Nacional de Chile. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-126778.html>

Valdés, R. (1970). El problema de la traducción poética. Dos traducciones de Neruda al alemán. *Aisthesis*, (5), 99-115.

<http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis5/el%20problema%20de%20la%20traduccin%20potica-%20regina%20valdes.pdf>

Vandendorpe, C. (2008). La fable. Un genre exemplaire. *Québec français*, (148), 65-68.

<https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2008-n148-qf1101512/1700ac.pdf>

Vincent-Arnaud, N. (2015). « Percussion bone » : du sonore à l'organique dans la traduction de *Jazz from the Haiku King* (James A. Emanuel). *Palimpsestes*, (28), 41-53.



10. ANEXOS

10.1. Fábula 1. LE CORBEAU ET LE RENARD - Jean de La

Fontaine

1 Maître corbeau, sur un arbre perché,
2 Tenait en son bec un fromage.
3 Maître renard, par l'odeur alléché,
4 Lui tint à peu près ce langage :
5 Eh ! bonjour, monsieur du corbeau.
6 Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
7 Sans mentir, si votre ramage
8 Se rapporte à votre plumage,
9 Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.
10 À ces mots le corbeau ne se sent pas de joie ;
11 Et, pour montrer sa belle voix,
12 Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
13 Le renard s'en saisit, et dit : Mon bon monsieur,
14 Apprenez que tout flatteur
15 Vit aux dépens de celui qui l'écoute :
16 Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute.
17 Le corbeau, honteux et confus,
18 Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

10.2. Traducción 1. Traducción de 1787 por Bernardo María de

Calzada

EL CUERVO Y LA ZORRA

1 Sobre un árbol un Cuervo presumido
2 Tenia con el pico un queso asido.
3 La Zorra que lo olia y codiciaba,
4 Astuta de esta suerte le jonjaba:
5 A Dios, señor Don Cuervo, muy buen dia.
6 ¡Qué hermoso y qué galan! Usted sería
7 El Fenix de estos bosques, si cupiese
8 Que á su pluma su voz correspondiese.
9 Con esto el Cuervo se envanece tanto,
10 Que emprende hacer alarde de su canto.
11 Abre el pico anchuroso, el queso suelta;
12 Atrápalo la Zorra, y desenvuelta
13 Le dice: Sepa usted, buen caballero,
14 Que todo lisonjero
15 Vive á expensas de aquel que oidos le presta.
16 Bien vale un queso una lección como esta.
17 Avergonzado el Cuervo y confundido,
18 Juró, aunque tarde, ser mas precavido.

10.3. Traducción 2. Traducción de 1883 por Lorenzo Elizaga

EL CUERVO Y EL ZORRO

1 Maese Cuervo, de un árbol en la rama
2 Estaba, según fama,
3 En el pico teniendo con cuidado
4 Un queso delicado.
5 Al husmo, maese Zorro luego vino,
6 Y díjole ladino,
7 Con grande cortesía:
8 «Tenga el señor de Cuervo muy buen día.
9 De belleza es usted raro portento,
10 Y en verdad, si su acento
11 Corresponde al primor de su plumaje,
12 De este bosque salvaje
13 El fénix debe ser.» El Cuervo vano
14 Quiso mostrar ufano
15 Su voz; el pico abrió, y en tal anhelo
16 El queso cayó al suelo.
17 El Zorro le tomó con mucho brío,
18 Diciendo: «Señor mío,
19 Sepa que todo lisonjero vive
20 De quien le oye y recibe;
21 Y esta lección, sin que parezca exceso,
22 Vale muy bien un queso.»
23 Entonces juró el Cuervo avergonzado,
24 Confuso y acuitado,
25 Que nadie otra ocasión le atraparía;
26 Pero tarde, á fé mía.

10.4. Traducción 3. Traducción de 1885/1951 por Teodoro Llorente

EL CUERVO Y EL ZORRO

Estaba un señor Cuervo posado en un árbol, y tenía en el pico un queso. Atraído por el tufillo, el señor Zorro le habló en estos ó parecidos términos: «¡Buenos días, caballero Cuervo! ¡Gallardo y hermoso sois en verdad! Si el canto corresponde á la pluma, os digo que entre los huéspedes de este bosque sois vos el Ave Fénix.»

Al oír esto el Cuervo, no cabía en la piel de gozo, y para hacer alarde de su magnífica voz, abrió el pico, dejando caer la presa. Agarróla el Zorro, y le dijo: «Aprended, señor mío, que el adulador vive siempre á costas del que le atiende: la lección es provechosa; bien vale un queso.»

El Cuervo, avergonzado y mohino, juró, aunque algo tarde, que no caería más en el garlito.



10.5. Traducción 4. Traducción de 1966 por Juan y José Bergua

LA ZORRA Y EL CUERVO

Encaramado a un árbol, sujetaba el señor cuervo con su pico un rico queso. Y la señora zorra, atraída por el olorillo, le habló de esta manera:

— ¡Buenos días, señor cuervo! ¡Cuán bello sois y me lo parecéis! Si fuera vuestro canto igual a vuestras plumas, sin mentir, os digo, que seríais el fénix de cuantas aves viven en los bosques.

Oyendo el cuervo tales palabras, desborda de alegría, y abriendo el pico para lucir su voz hermosa, deja caer el queso. Lo atrapa la zorra al instante, y dice:

— Sabed, señor cuervo, que todo adulón es un parásito de aquel que sin más lo escucha; esta lección bien vale un queso.

Avergonzado y confundido, juró el cuervo, aunque algo tarde, que nunca más le engañarían.



10.6. Traducción 5. Traducción de 2016 por Alfredo Rodríguez López-Vázquez

EL CUERVO Y EL ZORRO

1 Don Cuervo, en un árbol posado,
2 en el pico tenía un queso;
3 Don Zorro, que al olor se ha presentado,
4 más o menos le vino a decir eso:
5 «Buenos días, don Cuervo, ¡qué figura
6 la vuestra, qué apostura!
7 Si el canto no desmerece
8 del plumaje, me parece
9 que sois Fénix del bosque y de los lagos».
10 No puede más Don Cuervo a los halagos:
11 para exhibir su voz quiere cantar;
12 abre el pico y el queso va a soltar.
13 Lo coge el Zorro y dice:« Buen señor,
14 siempre el adulador
15 vive a costa de quienes se emboban con su labia.
16 Bien vale un queso una lección tan sabia».
17 Don Cuervo, avergonzado y confundido,
18 juró, aunque ya algo tarde, andar más precavido.

10.7. Fábula 2. LE LION ET LE RAT - Jean de La Fontaine

1 Il faut, autant qu'on peut, obliger tout le monde :
2 On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
3 De cette vérité deux fables feront foi ;
4 Tant la chose en preuves abonde.

5 Entre les pattes d'un lion
6 Un rat sortit de terre assez à l'étourdie.
7 Le roi des animaux, en cette occasion,
8 Montra ce qu'il était, et lui donna la vie.
9 Ce bienfait ne fut pas perdu.
10 Quelqu'un aurait-il jamais cru
11 Qu'un lion d'un rat eût affaire ?
12 Cependant il advint qu'au sortir des forêts
13 Ce lion fut pris dans des rets,
14 Dont ses rugissements ne le purent défaire.
15 Sire rat accourut, et fit tant par ses dents
16 Qu'une maille rongée emporta tout l'ouvrage.

17 Patience et longueur de temps
18 Font plus que force ni que rage.

10.8. Traducción 6. Traducción de 1787 por Bernardo María de

Calzada

EL LEON Y EL RATON

1 En buena razon fundo
2 El decir que se debe,
3 En lo grave y lo leve,
4 Servir, sin distincion, á todo el mundo.
5 Porque suelen llegar urgentes casos,
6 En que, el mas despreciable,
7 Es muy recomendable
8 Para prestar auxilio en duros pasos.
9 De entre las garras de un Leon valiente,
10 Salió despavorido,
11 Creyéndose perdido,
12 Un Raton inocente.
13 Mas, el Rey de los brutos generoso
14 Obró con la nobleza,
15 Propia de su grandeza,
16 La vida concediéndole piadoso.
17 No fué al Leon inútil esta gracia.
18 ¿Pero quien creería,
19 Que á este Leon serviría
20 Un flaco Ratoncillo en su desgracia?
21 Pues sucedió, no ostante, como digo,
22 Que al salir de un espeso
23 Bosque, el Leon fué preso
24 En redes, que dispuso su enemigo.
25 Bramaba de corage el Leon fuerte,
26 Por escapar del lazo:
27 No pudo. En el ribazo
28 Creyó encontrar su desgraciada muerte.
29 Viólo, en esto, el Ratón agradecido:
30 Acudió presuroso,
31 Y comenzó oficioso,
32 Con sus dientes, á roer el retorcido
33 Cordél con que la malla fué tejida:
34 Su afan continuado
35 Consiguió libertado
36 Ver al Leon, y le pagó la vida.
37 Mas que el poder, la rabia y la violencia,
38 Hacen, juntos, el tiempo y la paciencia.



10.9. Traducción 7. Traducción de 1883 por Lorenzo Elizaga

EL LEON Y LA RATA

1 Servir á todo el mundo,
2 De cada cual segun las proporciones,
3 Es cálculo muy hábil y profundo;
4 Pues muchas ocasiones
5 Para cualquier empeño
6 Se necesita de otro más pequeño.
7 Dos fábulas diré, por mengua de una,
8 Para probar verdad tan oportuna.

9 De la tierra saliendo cierta Rata
10 Muy aturdidamente,
11 Se encontró de repente
12 De un Leon bajo la pata.
13 El señor de las bestias poderoso
14 Se mostró generoso,
15 Y á la pobre aturdida
16 Le perdonó la vida.
17 Este inmenso favor no fué olvidado.
18 ¿Quién hubiera creído
19 Fuése un Leon de una Rata protegido?
20 De la selva saliendo cierto día
21 Fué el Leon en una red aprisionado
22 Y por más que rugía
23 De sus mallas librarse no podía;
24 Vino entónces la Rata, y con sus dientes
25 Deshizo de la red la consistencia;
26 Porque triunfan el tiempo y la paciencia
27 Donde fuerza y furor son impotentes.

10.10. Traducción 8. Traducción de 1885/1951 por Teodoro Llorente

EL LEÓN Y EL RATONCILLO

Importa favorecer y obligar á todos. Muchas veces puede sernos útil la persona más insignificante. Dos fábulas puedo alegar en apoyo de esta máxima: tanto abundan las pruebas.

Un Ratoncillo, al salir de su agujero, vióse entre las garras de un León. El Rey de los animales, portándose en aquel caso como quien es, perdonóle la vida. No fue perdido el beneficio. Nadie creería que el León necesitase al Ratoncillo; sucedió, sin embargo, que, saliendo del bosque, cayó el valiente animal en unas redes, de las que no podía librarse á fuerza de rugidos. El Ratoncillo acudió, y royendo una de las mallas, dejó en libertad al selvático monarca.

Paciencia y constancia consiguen á veces más que la fuerza y el furor.



10.11. Traducción 9. Traducción de 1966 por Juan y José Bergua

EL LEON Y EL RATON

Seamos, tanto como podamos, generosos con todo el mundo, pues a menudo necesitamos la ayuda de alguien más débil que nosotros. De esta verdad dos fáculas darán fe en un instante.

Saliendo de un agujero harto aturcido, un ratoncillo fué a caer entre las garras de un león. El rey de los animales, demostrando quién era, le perdonó la vida. Generosidad que no fue vana, porque ¿quién hubiera creído que el león pudiera tener deuda de gratitud con un simple ratoncillo?

Sucedió que al salir de sus selvas el león cayó en unas redes, de las cuales no podían librarle sus fieros rugidos. Acudió el ratoncillo y trabajó tan bien con sus dientes, que una vez roída una malla, el león desgarró la trama entera.

Pueden más la paciencia y el tiempo que la ira y la fuerza.



10.12. Traducción 10. Traducción de 2016 por Alfredo Rodríguez López-Vázquez

EL LEÓN Y LA RATA

1 Conviene, si se puede, ser amable con todos.
2 Se necesita, a veces, a quien es inferior.
3 De esta verdad dos fábulas son ejemplo bastante,
4 pues la cosa es en pruebas abundante.

5 Fue a dar entre las patas de un león
6 una rata al salir de su agujero.
7 Y el rey de la selva, en esta ocasión,
8 mostrando su grandeza le perdonó la vida.
9 No fue causa perdida.
10 ¿Quién hubiera creído
11 que un león a una rata quedara agradecido?
12 Este nuestro león acabó en una trampa.
13 Por mucho que rugía no se pudo librar.
14 Acudió Doña Rata, y tanto fue royendo
15 que al roer una malla todo acabó cediendo.

16 Mucho tiempo y paciencia
17 son mejores que rabia y violencia.

10.13. Fábula 3. LE LIÈVRE ET LA TORTUE - Jean de La Fontaine

1 Rien ne sert de courir ; il faut partir à point :
2 Le lièvre et la tortue en sont un témoignage.
3 Gageons, dit celle-ci, que vous n'atteindrez point
4 Sitôt que moi ce but. Sitôt ! êtes-vous sage ?
5 Repartit l'animal léger :
6 Ma commère, il vous faut purger
7 Avec quatre grains d'ellébore
8 — Sage ou non, je parie encore.
9 Ainsi fut fait ; et de tous deux
10 On mit près du but les enjeux.
11 Savoir quoi, ce n'est pas l'affaire,
12 Ni de quel juge l'on convint.
13 Notre lièvre n'avait que quatre pas à faire ;
14 J'entends de ceux qu'il fait lorsque, près d'être atteint,
15 Il s'éloigne des chiens, les renvoie aux calendes,
16 Et leur fait arpenter les landes.
17 Ayant, dis-je, du temps de reste pour brouter,
18 Pour dormir, et pour écouter
19 D'où vient le vent, il laisse la tortue
20 Aller son train de sénateur.
21 Elle part, elle s'évertue ;
22 Elle se hâte avec lenteur.
23 Lui cependant méprise une telle victoire,
24 Tient la gageure à peu de gloire,
25 Croit qu'il y va de son honneur
26 De partir tard. Il broute, il se repose ;
27 Il s'amuse à toute autre chose
28 Qu'à la gageure. À la fin, quand il vit
29 Que l'autre touchait presque au bout de la carrière,
30 Il partit comme un trait ; mais les élans qu'il fit
31 Furent vains : la tortue arriva la première.
32 Eh bien ! lui cria-t-elle, avais-je pas raison ?
33 De quoi vous sert votre vitesse ?
34 Moi l'emporter ! et que serait-ce
35 Si vous portiez une maison ?

10.14. Traducción 11. Traducción de 1787 por Bernardo María de

Calzada

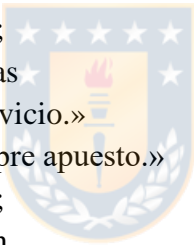
LA LIEBRE Y LA TORTUGA

1 De nada sirve, á veces, correr mucho,
2 Si no se parte á tiempo. — Lo comprueban
3 La Liebre y la Tortuga. — “¿Qué apostamos,
4 (Ésta la dixo á la otra) que no llegas,
5 Tan pronto como yo, que soy pesada,
6 A tocar aquel árbol?” — “Usted sueña,
7 (La respondió la Liebre corredora)
8 Comadre, calle usted, y no sea necia.”
9 “Necia, ó no (la responde) ya lo he dicho.”
10 Últimamente, hicieron una apuesta.
11 Poco importa saber lo que apostáron,
12 Ni si asistió algun juez á su contienda.
13 Eran, para la Liebre, quatro pasos
14 No mas; pero de aquellos pasos que ella
15 Suele dar, quando Galgos la persiguen,
16 Y los dexa burlados sin la presa.
17 Teniendo tiempo, pues, para pasearse,
18 Comer, beber, dormir, y otras haciendas,
19 En práctica lo puso muy confiada,
20 Y dexó á la Tortuga que anduviera
21 Con su paso lentísimo. No ostante,
22 Sin cesar caminaba, aunque tan lenta.
23 La Liebre despreciaba la victoria,
24 Creyendo con orgullo, que no la era
25 Decoroso correr hasta muy tarde.
26 En fin, quando ya vió que estaba cerca
27 Del árbol la Tortuga, como un rayo
28 Tomó hácia el punto dicho la carrera;
29 Pero fuéronla inútiles sus saltos.
30 La Tortuga llegó primero que ella,
31 Y la dixo: “¿qué tal, señora Liebre?
32 ¿De qué la sirve á usted su ligereza?”

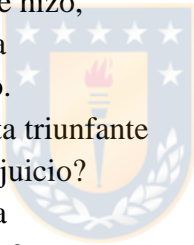
10.15. Traducción 12. Traducción de 1883 por Lorenzo Elizaga

LA LIEBRE Y LA TORTUGA

1 Correr no sirve de nada,
2 Partir á punto es preciso;
3 Y la Liebre y la Tortuga
4 De tal cosa son testigos.
5 — «Apostemos, propuso esta,
6 A que yo llevo á ese sitio
7 Antes que vos, mi querida.»
8 — «¡Antes que yó! ¡desatino!
9 ¿Estais loca?» — Nuestra Liebre
10 Muy asombrada le dijo;
11 « Cara comadre, purgaros
12 Con eléboro es preciso;
13 Cuatro granos en ayunas
14 Os harán muy buen servicio.»
15 — «Loca ó nó, yo siempre apuesto.»
16 Y se hizo como se dijo;
17 Las apuestas se colocan
18 Cerca del punto escogido;
19 Saber en qué consistían
20 No nos importa un comino,
21 Ni saber nos interesa
22 Quién fué juez en el litigio.
23 La Liebre sólo tenía
24 Cuatro pasos de camino,
25 De aquellos pasos suele
26 Dar á modo de prodigio,
27 Cuando la siguen los perros
28 Y escapa de sus colmillos.
29 El tiempo, pues, le sobraba
30 Para echar de yerba un pisto,
31 Dormir una buena siesta,
32 Escuchar todos los ruidos,
33 Saber cómo sopla el viento,
34 Y ver saltar á los grillos.
35 Deja, pues, á la Tortuga



36 Que con paso de arzobispo,
37 Parte y en llegar se esfuerza
38 Despacio y poco á poquito.
39 Mientras tanto, nuestra Liebre
40 Ve su triunfo como indigno,
41 Tiene la apuesta en muy poco,
42 Piensa que comprometido
43 Está su honor si se pone
44 Al par de la otra en camino;
45 Come, descansa, se ocupa
46 En asuntos muy distintos
47 De su apuesta, y cuando mira
48 Que ya llega el enemigo
49 Casi al fin de la carrera,
50 Cual flecha parte sin tino,
51 Pero resultaron vanos
52 Todos los esfuerzos que hizo,
53 Porque llegó la Tortuga
54 La primera á su destino.
55 — «¿Qué tal?» — le grita triunfante
56 «Decid, ¿me faltaba el juicio?
57 Vuestra grande ligereza
58 ¿Para qué pudo serviros?
59 ¡Ganar yó! ... ¡Cuánto más fácil
60 Mi victoria hubiera sido
61 Si vos tambien á la espalda
62 Lleváseis un edificio!»



10.16. Traducción 13. Traducción de 1885/1951 por Teodoro Llorente

LA LIEBRE Y LA TORTUGA

No llega más pronto quien más corre: lo que importa es partir á buena hora. Ejemplo son de esta verdad la Liebre y la Tortuga. «Apostemos, dijo ésta, á que no llegarás tan pronto como yo á aquel mojón. —¿Qué no llegaré tan pronto como tú? ¿Estás loca? Contestó la Liebre. Tendrás que purgarte, antes de emprender la carrera. —Loca ó no loca, mantengo la apuesta.» Apostaron, pues, y pusieron junto al mojón lo apostado; saber lo que era, no importa á nuestro caso, ni tampoco quién fue juez de la contienda.

Nuestra Liebre no tenía que dar más que cuatro saltos; digo cuatro, refiriéndome á los saltos desesperados que da, cuando la siguen ya de cerca los perros, y ella los envía enhoramala, y les hace devorar el yermo y la pradera. Teniendo, pues, tiempo de sobra para pacer para dormir y para olfatear el viento, deja á la Tortuga andar á paso de canónigo. Parte el pesado reptil, esfuerzase cuanto puede, se apresura lentamente; la Liebre desdeña una fácil victoria, tiene en poco á su contrincante, y juzga que importa á su decoro no emprender la carrera hasta última hora. Regodéase paciendo la fresca hierba, y se entretiene, atenta á cualquier cosa, menos á la apuesta. Cuando ve que la Tortuga llega ya á la meta, parte como un rayo; pero sus bríos son ya inútiles: llega primero su rival. «Qué te parece? dícele ésta: ¿tenía ó no tenía razón? ¿De qué te sirve tu agilidad? ¡Vencida por mí! ¿Qué te pasaría, si llevases, como yo, la casa á cuestras?»

10.17. Traducción 14. Traducción de 1966 por Juan y José Bergua

LA LIEBRE Y LA TORTUGA

*Correr importa poco, sino partir a punto:
la tortuga y la liebre servirán de trasunto*

—Te apuesto —dijo la tortuga— a que no llegas antes que yo a esa meta.
— ¿Antes que tú? Pero ¿estás loca? —replicó el animal ligero. ¡Púrgate, comadre, con cuatro granos de eléboro!
—Loca o cuerda, mantengo mi apuesta— repuso la tortuga.

Así quedó convenido, y ambas depositaron junto a la meta las apuestas respectivas. Nuestra liebre sólo tenía que dar cuatro pasos; bien se entiende: de esos que da cuando, a punto de ser atrapada por los galgos, de pronto los despista. Con tiempo, digo, de sobre para ramonear, dormir y escuchar de qué lado sopla el viento, deja ir a la tortuga con su paso de senador romano. Esta parte y se apresura con lentitud: aquélla desprecia semejante victoria; no le importa la apuesta, sino el honor, y para ella el honor consiste en partir tarde. Come, pues, y reposa, pensando en todo menos en la apuesta. Al fin, viendo a la tortuga cerca ya del término de la carrera, parte como una flecha. Pero sus saltos son vanos: llega antes la tortuga a la meta.

— ¿No tenía yo razón? —le dice ésta—. ¿De qué te sirve tu ligereza? ¿Qué sería si llevaras una casa encima?

10.18. Traducción 15. Traducción de 2016 por Alfredo Rodríguez López-Vázquez

LA LIEBRE Y LA TORTUGA

1 Correr, de nada sirve; hay que salir a tiempo.
2 La liebre y la tortuga son la demostración.
3 «Te apuesto a que no llegas de aquí a aquella señal
4 al tiempo que yo llego. —¿Al tiempo? ¿Tú estás sana?
5 —contesta el animal
6 celérico—. Paisana,
7 ¿qué pavadas son éstas?
8 —Sana o no, ¿qué te apuestas?».
9 De esta forma lo hicieron: cada cual
10 llevó a la meta lo que se apostaron;
11 lo que fuese da igual,
12 o el juez que acordaron.
13 Nuestra liebre lo haría sólo en cuatro zancadas,
14 digo, de esas que dan cuando andan apuradas
15 y que al llegar los perros, ya cerca de Alcañices,
16 se quedan con un palmo de narices.
17 Así que nuestra liebre se dedica a triscar,
18 tumbarse por la hierba y escuchar
19 por dónde viene el viento. La tortuga, a su bola.
20 Va como un senador,
21 tranquilamente sola
22 y es todo pundonor.
23 Lentamente va aprisa.
24 A la liebre la apuesta le da risa.
25 Desdeña esa victoria
26 tan fácil, que le quita mucha gloria.
27 Y así está convencida
28 que ha de darle ventaja en la salida,
29 saliendo algo más tarde. Se demora
30 triscando hasta la hora
31 de salir. Finalmente
32 ve a la tortuga casi ya en la meta,
33 y apresuradamente
34 sale veloz, zumbando cual saeta.
35 De nada le valió. Llegó primera
36 la tortuga a la meta. Allí la espera:
37 «¿Qué te dije? ¿Lo ves? ¿No era verdad?
38 ¿De qué te sirve la velocidad?
39 Te he ganado. No es guasa.
40 Y eso que tú no cargas con tu casa».

10.19. Tabla 1. Metro de *Le corbeau et le renard* y de traducciones

La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
10	11	11	-	-	9
8	11	7	-	-	9
10	11	11	-	-	11
8	11	7	-	-	11
8	11	11	-	-	11
12	11	7	-	-	8
8	11	7	-	-	8
8	11	11	-	-	8
12	11	11	-	-	11
12	11	7	-	-	11
8	11	11	-	-	11
12	11	7	-	-	11
12	11	11	-	-	11
7	7	7	-	-	7
10	11	11	-	-	15
12	11	7	-	-	11
8	11	11	-	-	11
12	11	7	-	-	15
		11			
		7			
		11			

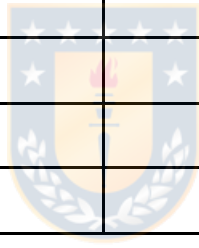
		7			
		11			
		7			
		11			
		7			



10.20. Tabla 2. Metro de *Le lion et le rat* y de traducciones

La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
12	7	7	-	-	14
12	7	11	-	-	14
12	7	11	-	-	15
8	11	7	-	-	11
8	11	7	-	-	11
12	7	11	-	-	11
12	7	11	-	-	14
12	11	11	-	-	14
8	11	11	--	-	7
8	7	7	-	-	7
8	7	7	-	-	15
12	7	7	-	-	14
8	11	11	-	-	14
12	7	7	-	-	14
12	7	7	-	-	14
12	11	7	-	-	7
8	11	11	-	-	10
8	7	7	-	-	
	11	11			
	11	11			
	11	11			
	7	7			

	7	11			
	11	11			
	11	11			
	7	11			
	7	11			
	11				
	11				
	7				
	7				
	11				
	11				
	7				
	7				
	11				
	11				
	11				



10.21. Tabla 3. Metro de *Le lièvre et la tortue* y de traducciones

La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
12	11	8	-	-	14
12	11	8	-	-	14
12	11	8	-	-	14
12	11	8	-	-	14
8	11	8	-	-	7
8	11	8	-	-	7
8	11	8	-	-	7
8	11	8	-	-	7
8	11	8	-	-	11
8	11	8	-	-	11
8	11	8	-	-	7
8	11	8	-	-	7
12	11	8	-	-	14
12	11	8	-	-	14
12	11	8	-	-	14
8	11	8	-	-	11
12	11	8	-	-	14
8	11	8	-	-	11
10	11	8	-	-	14
8	11	8	-	-	7
8	11	8	-	-	7
8	11	8	-	-	7

		8			
		8			
		8			
		8			
		8			
		8			
		8			
		8			
		8			
		8			
		8			
		8			
		8			
		8			



10.22. Tabla 4. Disposición de rimas de *Le corbeau et le renard* y de traducciones

La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
A	A	A	-	-	A
B	A	a	-	-	B
A	B	B	-	-	A
B	B	b	-	-	B
C	C	C	-	-	C
C	C	c	-	-	c
D	D	d	-	-	d
D	D	D	-	-	d
E	E	E	-	-	E
E	E	e	-	-	E
E	F	F	-	-	F
E	F	f	-	-	F
F	G	G	-	-	G
F	g	g	-	-	g
G	H	H	-	-	H
G	H	h	-	-	H
H	I	I	-	-	I
H	I	i	-	-	I
		J			
		j			
		K			

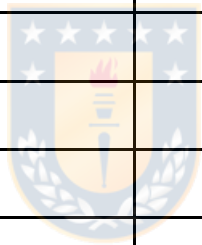
		k			
		L			
		l			
		M			
		m			



10.23. Tabla 5. Disposición de rimas de *Le lion et le rat* y de traducciones

La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
A	a	a	-	-	-
B	b	B	-	-	-
B	b	A	-	-	A
A	A	b	-	-	A
C	C	c	-	-	B
D	d	C	-	-	-
C	d	D	-	-	B
D	C	D	-	-	C
E	E	E	--	-	c
E	f	f	-	-	d
F	f	f	-	-	D
G	e	e	-	-	E
F	G	H	-	-	E
G	h	h	-	-	F
H	h	i	-	-	F
I	G	i	-	-	g
H	I	J	-	-	G
I	j	k	-	-	
	J	K			
	I	L			
	K	J			
	l	l			

	l	L			
	K	M			
	M	N			
	n	N			
	n	M			
	M				
	O				
	p				
	p				
	O				
	Q				
	r				
	r				
	Q				
	S				
	S				



10.24. Tabla 6. Disposición de rimas de *Le lièvre et la tortue* y de traducciones

La Fontaine 1668	Bernardo María de Calzada 1787	Lorenzo Elizaga 1883	Teodoro Llorente 1885/1951	Juan y José Bergua 1966	Alfredo Rodríguez López-Vázquez 2016
A	-	-	-	-	-
B	A	a	-	-	-
A	-	-	-	-	A
B	A	a	-	-	B
C	-	-	-	-	a
C	A	a	-	-	b
D	-	-	-	-	c
D	A	a	-	-	c
E	-	-	-	-	D
E	A	a	-	-	E
F	B	-	-	-	d
G	A	a	-	-	e
F	B	-	-	-	F
G	A	a	-	-	F
H	-	-	-	-	G
H	A	a	-	-	G
I	C	-	-	-	H
I	A	a	-	-	H
J	-	-	-	-	I
K	A	a	-	-	j
J	C	-	-	-	i

K	A	a	-	-	j
L	-	-	-	-	k
L	A	a	-	-	K
-	C	-	-	-	l
M	A	a	-	-	L
M	B	-	-	-	m
N	A	a	-	-	M
O	B	-	-	-	N
N	A	a	-	-	n
O	-	-	-	-	o
P	A	a	-	-	P
Q		-	-	-	o
Q		a	-	-	P
P		-	-	-	Q
		a			Q
		-			R
		a			R
		-			s
		a			S
		-			
		a			
		-			
		a			
		-			
		a			
		-			
		a			

		-			
		a			
		-			
		a			
		-			
		a			
		-			
		a			
		-			
		a			
		-			
		a			
		-			
		a			

