

Joanna Wilk-Racięska

En busca de la imaginería y la atmósfera
de la obra original en la traducción

In search of the imagery and atmosphere
of the original work in the translation

Per el cel i el terra,
un elefant i un asna
y el jazmín i un asna
sin sangre i un asna
y la nit i un asna
nocturno i un asna
por el immenso paviment
oscuro.

Entre el jazmín
y el toro
o garfios de marfil
o gente dormida.

En el jazmín un elefante
y en el toro el esqueleto
de la niña.

Mais le ciel est
un éléphant et le taureau
et le jasmin est une saute
exsangue
et la fille est un bouc
de nuit
à travers le vase trop noir
sombre.
Entre le jasmin et
le taureau
ou des crochets en ivoire
ou des os
endormis.
Dans le jasmin
un éléphant et dans le taureau
nuages et dans le taureau
le squelette de la jeune
fille.

The jasmine and the
bull
or hooles of ivory
or people asleep.
In the jasmine, an
elephant and clouds,
and in the bull, the
skeleton of the girl
skel of the girl

But the sky is an
elephant, and the
the jasmine is a
with out blood
and the girl is a
at night
across the endless dark
paving.

a jasminy są wdą,
którą nie ma krwi,
dziwczynka jest jedną
z gałęzi tej nocy
ponad ogromną
imrozną posadzką.

Między kwiatami jaśminu
i bykiem
i haki z kości słoniowej
albo ludzie śpiący.
W kwiatkach jaśminu
słoni i kilka chmur,
i w każdym byku jest
szkielet dziewczynki.



Joanna Wilk-Racięska es catedrática de Lingüística en la Universidad de Silesia. Actualmente trabaja en el Instituto de Lingüística de la Facultad de Humanidades de esta universidad en la que fue fundadora del Departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos. Entre 2012–2017 también fue investigadora y profesora en la Universidad Matej Bel en Eslovaquia. También ha sido profesora invitada en 5 universidades de España y México, así como principal ponente en congresos científicos en Francia, México, Chile y Brasil.

Sus intereses científicos se centran en la semántica, la pragmática, la lingüística cognitiva y la cultural. Explora la naturaleza del significado, así como la conceptualización de significados en diferentes idiomas. De ahí su interés por la traductología, la semántica léxica y la poética cognitiva. Su investigación es interdisciplinaria, además de las herramientas derivadas de la metodología lingüística (semántica, pragmática, cognitivismo), también se nutre de conceptos filosóficos, sociológicos y los desarrollados dentro de la antropología cultural. Autora de 5 monografías y más de 90 artículos. Presidenta, desde 2017, de la Sociedad Internacional de Estudios del Humor Luso-Hispano (UMKC, EE.UU.) y miembro de otras 6 asociaciones científicas y 7 comités de revistas científicas internacionales.

Joanna Wilk-Racięska is a Polish linguist at the Institute of Linguistics, Faculty of Humanities, at the University of Silesia. She is the founder of the Department of Iberian and Latin American Studies. From 2012 to 2017, she also taught at Matej Bel University in Slovakia. She has also been a visiting professor at five universities in Spain and Mexico and a keynote speaker at scientific conferences in France, Mexico, Chile, and Brazil.

Her research interests focus on semantics, pragmatics, cognitive and cultural linguistics. She investigates the nature of meaning and the conceptualisation of meaning in different languages, hence her interest in traductology, lexical semantics and cognitive poetics. Her research is interdisciplinary because, in addition to tools from linguistic methodology (semantics, pragmatics, cognitivism), she also draws on philosophical and sociological concepts and those developed within cultural anthropology.

She is the author of 5 monographs and more than 90 articles. Since 2017, she has been president of the International Society for Luso-Hispanic Humor Studies (UMKC, USA) and is a member of 6 other scientific societies and 7 scientific journal committees.

Joanna Wilk-Racięska jest polską językoznawczynią w Instytucie Językoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Twórczyni Zakładu Badań Iberyjskich i Latinoamerykańskich. W latach 2012–2017 wykładała również na Uniwersytecie Mateja Bela na Słowacji. Była także profesorem wizytującym na 5 uniwersytetach w Hiszpanii i Meksyku, a także głównym prelegentem na konferencjach naukowych we Francji, Meksyku, Chile i Brazylii.

Jej zainteresowania naukowe skupiają się na semantyce, pragmatyce, językoznawstwie kognitywnym i kulturowym. Bada naturę znaczenia, a także konceptualizacji znaczeń w różnych językach. Stąd jej zainteresowanie traduktologią, semantyką leksykalną i poetyką kognitywną. Jej badania mają charakter interdyscyplinarny, gdyż oprócz narzędzi pochodzących z warsztatu metodologicznego lingwisty (semantyka, pragmatyka, kognitywizm) czerpie także z koncepcji filozoficznych i socjologicznych oraz tych wypracowanych w obrębie antropologii kultury.

Jest autorką 5 monografii i ponad 90 artykułów. Od roku 2017 jest przewodniczącą International Society for Luso-Hispanic Humor Studies (UMKC, USA) oraz członkiem 6 innych stowarzyszeń naukowych i 7 komitetów czasopism naukowych.

**En busca
de la imaginería
y la atmósfera
de la obra original
en la traducción**

Joanna Wilk-Racińska

**En busca
de la imaginería
y la atmósfera
de la obra original
en la traducción**

Recenzja

Beata Brzozowska-Zburzyńska

Bohdan Krzysztof Bogacki

Índice

Parte I

- 7 _____ ¿Por qué este libro?
- 14 _____ 1. En búsqueda de las herramientas
- 16 _____ 2. Herramientas de la poética cognitiva
- 17 _____ 2.1. *La conceptualización*
- 18 _____ 2.1.1. Selección del perfil
- 21 _____ 2.1.2. Selección del léxico
- 25 _____ 2.2. *La perspectiva*
- 25 _____ 2.2.1. Figuras del primer plano y el fondo
- 30 _____ 2.2.2. El punto de vista
- 31 _____ 2.2.3. El uso del tiempo gramatical es también cuestión
de perspectiva
- 36 _____ 2.2.4. Con el ojo del operador de la cámara
- 46 _____ 2.2.5. Estatividad/dinamicidad
- 49 _____ 2.2.6. ¿Familiarizar o extranjerizar?
- 51 _____ 2.2.7. Subjetividad/objetividad
- 52 _____ 2.2.8. Introduciendo al lector en la escena
- 53 _____ 3. Observaciones finales

Parte II

- 55 _____ 4. En busca de la imaginería y la atmósfera del texto origen
en el texto meta
- 56 _____ 4.1. *La poesía de Federico García Lorca es difícil..*
- 56 _____ 4.1.1. “Casida del sueño al aire libre”
- 72 _____ 4.1.2. “Gacela del amor que no se deja ver”
- 77 _____ 4.1.3. “La historia de los jinetes”

Índice	80	_____	"Camino"
	86	_____	"Muerte de la petenera"
	90	_____	"De profundis"
	94	_____	4.2. Julio Cortázar: nunca se sabe si el poema nos lleva o nos deja plantado
	96	_____	4.2.1. "Ahora escribo pájaros"
	102	_____	4.2.2. "Ley del poema"
	114	_____	4.3. Los caballos de Pablo Neruda
	114	_____	4.3.1 "Caballos"
	126	_____	5. Para concluir
	129	_____	Bibliografía
	137	_____	Índice onomástico
	139	_____	Índice analítico
	141	_____	Streszczenie
	145	_____	Summary
	149	_____	Resumen

¿Por qué este libro?

Desde que empecé a leer en idiomas extranjeros ha ocurrido alguna vez que un libro o un poema que me gustaron en la versión original no les gustaban a mis amigos o alumnos al leerlos en polaco. Y no me refiero solamente a nuestros gustos personales, sino al hecho de que los mismos textos traducidos a otras lenguas lograron un verdadero éxito en otros países. ¿Serán las diferencias culturales? Es posible que en parte sí, pero, en la mayoría de los casos a los que me refiero, el problema estriba en la traducción. Y no se trata de la equivalencia como la entendían los reconocidos estudiosos (Nida, 1964; Jakobson, 1966; Catford, 1970; Koller, 1995; Newmark, 1982 y otros), ni, tampoco, de los errores de traducción. En los casos que me interesan, se trata de la recreación de la imaginería del autor y/o de la atmósfera de la obra original.

Según Gary Palmer (2000: 71-72), “[el] término imaginería pone de relieve que los conceptos se originan como representaciones de experiencias sensoriales, aunque luego puedan surgir complejos procesos de formación y recombinación. [...] Este uso del término corresponde con bastante exactitud a la definición del Oxford English Dictionary [del término] image”.

Los neurolingüistas¹ han probado ya que el hombre no piensa con oraciones bien estructuradas en su idioma, sino con imágenes. Lo mismo pasa cuando leemos un libro y, más aún, un poema. Veamos la famosísima frase con la que comienza *Don Quijote de la Mancha*: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”. Lo que nos viene a la mente al leer esta frase es precisamente lo que vemos en tantos dibujos y pinturas que representan al ingenioso hidalgo perdido en la inmensidad de las llanuras manchegas.

1 Véase, por ejemplo, el interesante libro de Bergen B.K., 2012.

La frase que da comienzo a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”, evoca dos escenas. La primera es la del fusilamiento ante un pelotón con el protagonista situado en un lugar lúgubre, probablemente a la madrugada. La otra, ya no tan plástica por estar ubicada en un tiempo remoto, solo nos presenta a un hombre con un muchacho, que van a alguna parte, mientras que la palabra *hielo*, relegada al final de la oración, evoca poca cosa.

Las imágenes de todo tipo tienen su atmósfera. Basta con contemplar las pinturas *El sueño de la razón produce monstruos*, de la serie *Los Caprichos de Goya*, para sumergirnos en un ambiente lúgubre. Por el contrario, *Paseo a orillas del mar*, del luminista valenciano Joaquín Sorolla, está lleno de luz y sosiego. Los pintores logran estos efectos gracias a las técnicas que usan, pero ¿cómo se consigue la atmósfera que emana de las imágenes que dejan en nosotros las obras literarias? La respuesta es simple: haciendo uso de los signos lingüísticos.

Las expresiones lingüísticas, su orden en las oraciones y todo tipo de recursos que usa el autor del texto evocan en nuestra mente imágenes y escenas. Estas últimas se quedan en nuestra memoria y, a veces, no nos permiten aceptar elementos de las películas rodadas sobre el libro que hemos leído: “¡Me lo imaginaba de otra manera!”, “¡Así no me gusta!”, decimos en tales casos. Este libro hablará no solo de cómo los autores –teniendo a su disposición tan solo signos lingüísticos– crean las imágenes que se plasman ante los ojos de sus lectores, sino también de la necesidad y posibilidades de recrear la imaginación del autor en la traducción.

La atmósfera y la imaginación de una obra literaria no son nada fáciles de definir. Julio Cortázar (1996/1969), por ejemplo, define la atmósfera como “ese aura que pervive en el relato y poseerá al lector como antes había poseído, en el otro extremo del puente, al autor”. La definición formulada por un poeta no tiene por qué ser concreta, pero la facilitada por una de las investigadoras del tema, Teresa Martín Taffarel (2003: 17), tampoco le da pistas al traductor:

La atmósfera se manifiesta en un conjunto de cualidades y efectos producidos en el espacio que rodea a un personaje o que se respira en un texto poético.

El término procede de la ciencia [...] y se refiere al aire, al cielo, a la intemperie. En este sentido podemos hablar de una atmósfera clara, pesada, seca, irrespirable, húmeda... Si trasladamos estas cualidades a un paisaje o a un ambiente, creados con ciertas imágenes y expresados en un lenguaje poético con una particular carga emotiva, sugerimos un estado de ánimo especial.

En suma, la atmósfera literaria es parte del espacio emotivo que envuelve a todos los personajes y sirve para introducir al lector dentro de la narración, hacerle sentir emociones y sensaciones descritas. Ello, sin embargo, no nos explica qué herramientas lingüísticas pueden usarse para hacerlo, ni cómo recrear la atmósfera de un texto literario en una lengua meta. El traductor, tanto como el autor del texto, dispone tan solo de la gramática y del lexicon de su lengua materna. La pregunta que se plantea de inmediato es la siguiente: ¿existen unos recursos lingüísticos especializados en la creación y recreación de la imaginaria del autor que crea la atmósfera literaria? La respuesta es no. La atmósfera, así como cualquier otro elemento del texto, debe crearse mediante los recursos existentes en una lengua dada. El autor recurre a diferentes palabras y expresiones. Especialmente a los adjetivos y adverbios que enfatizan el mensaje, a los verbos que le dan vida, a los tiempos gramaticales y complementos que ubican la imagen conceptualizada en el tiempo y espacio, a las figuras literarias que enriquecen la expresión o a las modificaciones del orden de palabras canónico. Todos estos recursos le permiten crear escenas y dotarlas de la atmósfera que, a veces, se crea mediante recursos considerados menos importantes. Es decir, los que no influyen mucho en la llamada equivalencia semántica. No obstante, la omisión de estos elementos por el traductor priva al texto de la atmósfera. Para ilustrarlo, consideremos un fragmento de la novela *El tiempo entre costuras* de María Dueñas (2009). La novela llegó al lector español en 2009 y en una década se ha traducido a 40 idiomas. La serie que se filmó basada en la novela fue otro éxito, y todavía se la puede ver en Netflix. Se tradujo también al polaco, pero en Polonia pasó sin pena ni gloria, hecho que me llevó a analizar las causas.

Antes de analizar uno de los fragmentos de la novela, habría que recordar que uno de los tipos más importantes de relaciones que se dan en el esquema de un texto literario son las relaciones de causa-efecto. Estas, junto con las otras, como, por ejemplo, las temporales, pertenecen al esquema eventivo. Por supuesto, en una obra dada, puede haber varios esquemas eventivos, pero,

por regla general, todos encajan dentro de un esquema principal (cfr. Matter Mandler, 1984; Langacker, 1991).

El fragmento que voy a citar a continuación pertenece al esquema principal de eventos en la novela, el cual puede resumirse en las siguientes etapas:

1. Preparación: la vida de la protagonista, Sira, en el Madrid de antes de la Segunda Guerra Mundial, poco interesante y poco susceptible al cambio.
2. Punto de inversión: encuentro con Ramiro y salida hacia Tánger.
3. Tánger.
4. Regreso a Madrid.

Es obvio que cada etapa tiene su propio esquema principal y esquemas subordinados, pero aquí me interesa el fragmento que motiva el encuentro entre Sira y Ramiro, el principal punto de inversión de la historia. En otras palabras, la escena que presento a continuación es el punto de partida para la segunda etapa del esquema, porque inicia la cadena de eventos de causa y efecto.

Mientras su prometido está negociando con el vendedor la compra de una máquina de escribir, Sira, aburrida, está paseando por la tienda sin saber que el gerente de esta, Ramiro, la está observando. En la versión original, la descripción de las acciones de Sira es muy sugerente, ya que destaca la gracia y la coquetería de la protagonista, sea esta última característica consciente o no:

Un gran armario con puertas de cristal recorría parte de una de las paredes. Contemplé en él mi reflejo, observé que un par de mechones se me habían escapado del moño, los coloqué en su sitio; aproveché para pellizcarme las mejillas y dar al rostro aburrido un poco de color. Examiné después mi atuendo sin prisa. [...] Me estiré las medias repasándolas desde los tobillos en movimiento ascendente; me ajusté de manera pausada la falda en las caderas, el talle al tronco, la solapa al cuello. Volví a retocarme el pelo, me miré de frente y de lado, observando con calma la copia de mí misma que la luna de cristal me devolvía. Ensayé posturas, di un par de pasos de baile y me reí² (Dueñas, 2009: 25).

2 Los subrayados de aquí en adelante son míos.

Fueron la gracia y la coquetería los que sedujeron a Ramiro y provocaron el gran cambio en la vida de Sira. La autora de la traducción al polaco, Dorota Walasek-Elbanowska, sin embargo, decidió presentar esta escena de una manera muy objetiva:

[...] Przyjrzałam się swemu odbiciu, zauważyłam, że kilka kosmyków wymknęło mi się z koka, i uporządkowałam włosy; wyszczypałam policzki, żeby przydać znudzonej twarzy odrobinę rumieńców. Następnie bez pośpiechu zlustrowałam swój wygląd. [...] Podciągnęłam opadające pończochy, sprawdziłam, czy spódnica dobrze leży na biodrach i w talii, przyglądałam klapy żakietu. Raz jeszcze poprawiłam uczesanie, starannie obejrzałam się z przodu i z boku. Wypróbowałam różne pozy, zrobiłam kilka tanecznych kroków i uśmiechnęłam się do siebie³ (Dueñas, 2014: 25).

Si quisiéramos retraducir el antedicho fragmento obtendríamos –más o menos– lo siguiente:

Contemplé en él mi reflejo, observé que un par de mechones se me habían escapado del moño, y me alisé el cabello; me pellizqué las mejillas para agregar un poco de rubor a mi cara aburrida. Luego me tomé mi tiempo sin apresurarme a examinar mi apariencia. [...] Me levanté las medias que caían, me aseguré de que la falda me quedaba bien en las caderas y la cintura, alisé las solapas de mi chaqueta. Me arreglé el cabello una vez más, miré cuidadosamente el frente y el costado. Probé diferentes poses, di algunos pasos de baile y sonreí para mis adentros⁴.

Las dos descripciones presentan escenas diferentes y, por consiguiente, difieren en la atmósfera. En la versión original, Sira está divirtiéndose. Incluso se podría decir que, consciente o inconscientemente, es provocadora:

-
- 3 No es mi intención criticar las traducciones, sino analizar las diferencias en la imaginería presentes en las versiones traducidas. Por este motivo, aunque en numerosos casos existen más traducciones de una misma obra, solo me interesan las que ilustran alguno de los aspectos tratados en el presente estudio.
 - 4 A lo largo de este libro, al retraducir los ejemplos intento hacerlo de forma literal simplemente para acercar de algún modo la forma y el significado de una determinada traducción y, en consecuencia, la conceptualización formada en la lengua meta.

Me estiré las medias repasándolas desde los tobillos en movimiento ascendente; me ajusté de manera pausada la falda en las caderas, el talle al tronco, la solapa al cuello. Volví a retocarme el pelo, me miré de frente y de lado, observando con calma la copia de mí misma que la luna de cristal me devolvía. Ensayé posturas, di un par de pasos de baile y me reí.

En la traducción al polaco, sin embargo, la traductora omitió todos los complementos de manera, dos de ellos muy sugerentes como: “repasándolas desde los tobillos en movimiento ascendente”, en el que la mirada del observador sigue las manos de Sira desde los tobillos para arriba y de manera pausada. Estas dos omisiones se unen al uso de la modulación que cambia la interpretación de otro fragmento de la escena original: “me ajusté de manera pausada la falda en las caderas, el talle al tronco, la solapa al cuello”. En esta escena, los ojos del observador se mueven desde las caderas hasta la cintura, y luego a las solapas de la chaqueta. Todo esto sucede lentamente (“de manera pausada”) y con un toque sensual. En la versión polaca, en cambio, Sira se limita a levantarse las medias que caían, asegurarse de que la falda le quedaba bien en las caderas y la cintura, alisar las solapas de su chaqueta. El juego de Sira con su propio reflejo termina de forma dinámica: “Ensayé posturas, di un par de pasos de baile y me reí”, pero en polaco Sira simplemente sonríe.

En consecuencia, el lector polaco ve a Sira comportándose como una mujer que se prepara frente a un espejo para, por ejemplo, salir de casa. Es atenta, pero sin coquetería: “Podciągnęłam opadające pończochy, sprawdziłam, czy spódnica dobrze leży na biodrach i w talii, przyglądałam klapy żakietu. Raz jeszcze poprawiłam uczesanie, starannie obejrzałam się z przodu i z boku” [Me levanté las medias caídas, me aseguré de que la falda me quedara bien en las caderas y la cintura, y alisé las solapas de mi chaqueta. Me arreglé el cabello una vez más, miré cuidadosamente el frente y el costado]. Incluso la última parte queda atenuada por la sustitución del verbo más dinámico (*me reí*) por otro, claramente más débil, que expresa satisfacción más que alegría: “Wypróbowałam różne pozy, zrobiłam kilka tanecznych kroków i uśmiechnęłam się do siebie” [Probé diferentes poses, di unos pasos de baile y sonreí para mis adentros].

A primera vista, las omisiones no parecen significativas. Sin embargo, como se ha podido comprobar, cambiaron por completo la personalidad de Sira. De una joven llena de vida y coqueta, se convirtió en una pedante

casi aburrida. ¿Le haría caso el *playboy* Ramiro a una Sira así? Es evidente que la descripción polaca resulta plana. Además, las omisiones cambiaron la atmósfera de la escena: la escena en polaco no recrea el matiz de sensualidad del original.

En cambio, el traductor inglés, Daniel Hahn, reprodujo esta escena con bastante precisión, dándole una atmósfera muy similar a la original:

A big cupboard with mirrored doors ran along part of one wall. I considered my reflection in it, noticing that a couple of strands had come loose from the bun in my hair. After attending to that, I took advantage of the opportunity to pinch my cheeks and give my bored face a little color. Then I examined my attire at leisure. [...] I smoothed out my stockings, upward from my ankles; slowly and deliberately, I adjusted the dress on my hips, at the waistline and collar. I retouched my hair again and looked at myself from the front and the side, calmly observing the copy of myself that the mirror glass returned to me. I struck poses, made a couple of dance steps, and laughed (Dueñas, 2011: 26).

En definitiva, la atmósfera puede esconderse en lo que parece ser secundario: en la reproducción de la imaginería del autor del texto. Entra aquí en juego la elección del vocabulario con todo su bagaje asociativo y connotativo que no siempre es igual en ambas lenguas, la elección de la perspectiva que adopta el autor para visualizar la escena y la elección del tiempo y espacio en que la ubica, etc. ¿Acaso volvemos a la cuestión de la importancia del autor? De algún modo sí, aunque no intento entrar en la polémica sobre la visibilidad del autor y el papel del traductor cuando traduce, empezada por los postmodernistas (Derrida, 1989; Foucault, 2010) –después de que Barthes (1984/1968) enterrara al autor– y nunca terminada. Mi objetivo es demostrar que el traductor, siendo el primer lector de la obra que se propone traducir, debería convertirse en el lector modelo de Umberto Eco (2008). Para este autor, el lector modelo es el que puede interpretar el texto de manera análoga a la del autor que lo creó. En la opinión de los traductólogos de corte cognitivo, para hacerlo, el traductor debería tener en cuenta la manera en que el autor construye las escenas que a lo largo de la lectura se despliegan ante los ojos del futuro lector (Tabakowska, 1993). El traductor es el primer lector del texto que recreará para los lectores en la lengua meta. Por este motivo,

la equivalencia semántica, el estilo y la estética del texto meta no son sus únicas preocupaciones, puesto que, en muchos casos, es exactamente la imaginaria y, por supuesto, la atmósfera, lo que una obra deposita en el lector para mucho tiempo.

1. En búsqueda de las herramientas

Para los teóricos de la traducción de corte, más bien, lingüística, la tarea principal del traductor es mantener la equivalencia: “reproducir en la lengua del receptor el equivalente natural más cercano del mensaje original, primero en términos del significado, en segundo lugar en términos del estilo” (Nida, 1964: 4). Es bien sabido que, a lo largo de los debates sobre la equivalencia, los estudiosos iban modificando la definición y el programa, extendiéndola, por ejemplo, a la cuestión de cultura como la unidad traductológica básica (Lefevere, 1995), divagando sobre la domesticación o extranjerización (Venuti, 2018), etc. Todo ello es cierto y enriquece a la traductología. No obstante, parece que es tan solo Mona Baker (1992), quien, analizando la cuestión de equivalencia, observa que en el proceso de la traducción de obras literarias aparece “algo elusivo”, un aspecto que los teóricos no han definido, porque no se revela en la traducción no literaria. Este “algo elusivo” no codificado en la traductología puede ser la reproducción de la imaginaria del autor, del clima emocional, de la atmósfera del texto literario. ¿Existen herramientas para detectarla en el texto de origen y reproducirla en la lengua meta?

En primer lugar, tenemos que darnos cuenta de que cualquier decisión del autor –la elección del tiempo y espacio en que se ubicará su historia, la selección de las palabras y de su categoría gramatical, de las construcciones lingüísticas o del orden de palabras en las oraciones que guiarán la perspectiva desde la que se verán las escenas imaginadas– implica, en último término, una conceptualización.

Y aquí la lingüística cognitiva entra en el juego. La lingüística cognitiva es una corriente lingüística que concibe el lenguaje como una capacidad integrativa dentro de las tareas cognitivas propias del ser humano. Ello significa que el lenguaje es un resultado de procesos de cognición complejos (percepción, conceptualización, categorización, inferencia, etc.). Sin embargo, es la conceptualización uno de los conceptos primordiales de la lingüística cognitiva que forma la base de toda la metodología elaborada por los

cognitivistas. Según George Langacker (1987), se entiende por **conceptualización** un proceso de crear el sentido mediante el lenguaje. La lingüística cognitiva cree que las unidades lingüísticas, por ejemplo, las palabras, no “vehicular” el sentido, sino que participan en el proceso de su creación que se desarrolla en el nivel conceptual. Las expresiones lingüísticas abren acceso al conocimiento enciclopédico que recoge tanto los sentidos denotativos básicos como asociaciones, connotaciones, prejuicios, estereotipos, etc., relacionados con ellas y latentes en la memoria de cada ser humano. Así las cosas, el contexto en que una unidad lingüística se encuentre puede desencadenar un proceso muy complejo de integraciones de conceptos.

La metodología cognitiva muy pronto llegó a ser una inspiración para otras ramas derivadas de la lingüística cognitiva, como la poética cognitiva propuesta por Peter Stockwell (2002) o el análisis cognitivo de traducción originalmente propuesto por Elżbieta Tabakowska (1993). Stockwell y sus seguidores adaptaron unas herramientas cognitivas al análisis de la literatura. La poética cognitiva “ve la literatura no solo como un asunto para unos pocos felices, sino como una forma específica de la experiencia humana cotidiana, especialmente la cognición, que se basa en nuestras habilidades cognitivas generales para comprender el mundo” (Gavins y Steen, 2003: 1).

Por otro lado, Tabakowska ha aplicado unas herramientas cognitivas al análisis de la traducción de los textos polacos al inglés y a la inversa. La lingüista polaca en su libro *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation* (1993) corroboró que los hallazgos de la lingüística cognitiva sirven perfectamente para reproducir la imaginería del autor en la traducción. Ambas propuestas, la de Stockwell y la de Tabakowska, tienen un cierto número de características en común: por ejemplo, ambas incluyen categorías de perspectiva y los ajustes focales de selección y abstracción. No obstante, Tabakowska se basa ante todo en la teoría langackeriana, mientras que la poética cognitiva hace también uso de otras teorías cognitivas, incluyendo metáforas (Lakoff y Johnson, 2003), espacios mentales (Fauconnier, 1984) e integraciones conceptuales (Fauconnier y Turner, 2002).

Es necesario añadir, en este momento, que lo que propone la poética cognitiva sirve para enriquecer el análisis literario, pero no lo sustituye. Tampoco la propuesta del análisis cognitivo de la traducción puede sustituir los métodos y técnicas ya existentes en la traductología, sino que simplemente los complementa. En mi opinión, la poética cognitiva junto a la traducción

cognitiva ofrece al traductor una buena pista para entender mejor la imaginación del autor de la obra por traducir. No obstante, los trabajos realizados hasta el momento en la línea de la poética cognitiva se refieren a la conceptualización de la imaginación en lengua inglesa. Asimismo, aunque los trabajos realizados hasta el momento en el marco del análisis cognitivo de la traducción toman como punto de partida la lengua polaca, la lengua meta es también el inglés. En este estudio intentaré explorar estos métodos para analizar las traducciones del español al polaco, comparándolas con las versiones francesas o inglesas. Para el objetivo de este estudio he elegido unas herramientas cognitivas que también aparecen en las teorías mencionadas. Además, demostraré el papel de la perspectiva tempo-aspectual y, al analizar los ejemplos, abordaré el de la metáfora, del juego de palabras y de la puntuación en la creación de la imaginación. Igual que en el caso de las antedichas teorías, la base será la clasificación de Langacker.

2. Herramientas de la poética cognitiva para el análisis de la obra literaria

Se supone que, en la primera etapa del proceso, el traductor, como el primer lector del texto por traducir, analiza su composición: el tema, el motivo, la situación, los recursos poéticos, los principios que siguió el autor. A veces, aunque no siempre, le interesa también la interpretación: cuál es el propósito de la estructura de la obra, cuál es su mensaje, cómo encaja el texto en la historia y la filosofía. Las investigaciones que toman en cuenta la interpretación, reducidas a menudo a la pregunta ¿qué quería decir el autor?, suelen ser tratadas como pertenecientes más al ámbito de la psicología que al del análisis literario. Sin embargo, la lingüística cognitiva proporciona herramientas que permiten probar las conclusiones de tal análisis basándose en la construcción lingüística del texto. Estas herramientas contribuyen también a detectar la atmósfera de una obra artística y, en consecuencia, facilitar su recreación en la lengua meta.

Tal y como ya he mencionado, la teoría lingüística de Langacker “supone que el lenguaje no es autónomo ni descriptible sin una referencia esencial al procesamiento cognitivo” (Langacker, 2006: 29). El significado es visto como conceptualización y la gramática como imaginación constituida por unidades simbólicas. Aunque Langacker considera la imaginación sensorial (en la que se basa la definición de Palmer, 2000, ver *supra*) como un tipo

de conceptualización importante para el análisis semántico, su definición del concepto es un poco diferente y se refiere “to our manifest capacity to structure or construe the content of a domain in alternate ways. This multifaceted ability is far too often neglected in semantic studies” (Langacker, 1987: 33). En este estudio, la definición y las herramientas propuestas por Langacker serán útiles para explicar la “gramática” de la imaginación sensorial definida al principio del libro.

La gramática se construye con los conceptos principales –como *base y perfil*, *trayectoria/figura* y *landmark/fondo*, *prominencia*, *alcance de la predicación*– y otros. La mayoría de ellos pueden también servir como herramientas del análisis literario.

2.1. La conceptualización

La elección de una oración en forma activa en vez de pasiva, de la expresión *azul marino* en lugar de *azul oscuro*, *follaje* por *hojas*, del tiempo presente por el pasado para contar una historia, del pronombre *nosotros* por *vosotros/ustedes* para dirigirse a un electorado, todas estas elecciones implican, de un modo u otro, una conceptualización.

Siempre que pronunciamos una oración construimos inconscientemente una escena, una imagen⁵ que queremos comunicar estructurando cada uno de sus aspectos. En suma, cada ser humano cuando hace uso del lenguaje se convierte en conceptualizador. Los lingüistas han elaborado una gama de procesos de conceptualización basados en tres parámetros que permiten estructurar los elementos de la imagen según la intención del conceptualizador. Organizando lingüísticamente una escena mediante la elección entre varias expresiones o construcciones lingüísticas, es decir, **perfilando** (dando prominencia a unos de sus aspectos e ignorando otros), el enunciador impone su modo de construirla. Langacker (1987, cap. 3.3.) los analiza bajo la denominación de **ajustes focales**.

5 En lingüística cognitiva existen dos constructos teóricos relacionados con la conceptualización de experiencia: el primero hace referencia a los *sistemas generadores de imágenes* (la denominación acuñada por Leonard Talmy, 2000), uno propuesto por Langacker y otro por Talmy cuyos elementos se exploran en este libro. Otro constructo, los denominados *esquemas de imágenes*, elaborados ante todo por Lakoff (1987), no se explora en este estudio.

2.1.1. Selección del perfil

El primer aspecto señalado por Langacker (1987) es la **selección del perfil**, un ajuste focal que consiste en elegir entre los aspectos de la escena a los que damos prominencia y está relacionado con el concepto del **dominio cognitivo**. El dominio cognitivo constituye un **marco semántico**, una **base**, o, por decirlo de algún modo, un contexto cognitivo para otros conceptos de una misma índole. Por ejemplo, el de TEMPERATURA es la base para los conceptos *caliente, frío, templado*. Todos estos parámetros constituyen herramientas útiles para analizar una serie de cuestiones semánticas, especialmente las relacionadas con la elección entre los llamados sinónimos, es decir, conceptos que denotan o parecen denotar el mismo objeto. Consideremos la pareja *follaje/hojas* que son equivalentes en términos veritativo-funcionales y, a veces, pueden sustituirse. Sin embargo, existen situaciones que favorecen un uso sobre otro. El encuadre básico de ambas palabras es PLANTA. Tanto las hojas de una planta como su follaje dirigen la vista del observador hacia la parte superior de la planta. No obstante, existe una diferencia en el grado de plasticidad de la imagen que evoca el uso de una u otra palabra: *follaje*, siendo un sustantivo colectivo, evoca una imagen menos plástica de la que evoca *hojas*, que es un nombre individual en plural, pues al visualizar una escena en cuya descripción este sustantivo se perfila, discriminamos cada una de las hojas. Por ejemplo, en “Si mis manos pudieran deshojar”, para describir una escena de noche durante la cual las formas se vuelven borrosas, Lorca eligió sustantivos colectivos, es decir, aquellos que aluden a un conjunto, por lo general indeterminado, de objetos o de individuos de cualquier especie. Ello le permitió presentar la escena como una totalidad indiferenciada, con el grado de plasticidad muy bajo:

Yo pronuncio tu nombre
 En las noches oscuras
 Cuando vienen los astros
 A beber en la luna
 Y duermen los ramajes
 De las frondas ocultas⁶.

6 Los poemas de García Lorca provienen de García Lorca F., 1962.

Las palabras *ramaje* y *fronda* tienen sus equivalentes en polaco: *korona drzewa* y *listowie*, respectivamente. Es evidente que la licencia poética permite al traductor buscar una salida más adecuada y es lo que hizo Zofia Szlejen⁷ en su traducción del sustantivo *ramaje* como “a konary splątane” [y las ramas enredadas], donde la palabra *enredadas* reduce la plasticidad de *ramas*. No obstante, el grado de plasticidad de las *hojas* que aparecen en el siguiente verso en vez del equivalente polaco de *fronda*, es mucho más alto: “pod liśćmi śpią ukryte” [bajo las hojas duermen escondidas]:

Wymawiam twoje imię
w czas ciemnych godzin nocy,
kiedy gwiazdy się schodzą
z księżycą spijając soki,
a konary splątane
pod liśćmi śpią ukryte.

Jerzy Ficowski, en cambio, usa en su traducción el equivalente del sustantivo colectivo *fronda*, pero no reduce el grado de plasticidad de *ramas* con ningún adjetivo: “kiedy usną już gałęzie / z listowiem tajemnie” [cuando ya se duerman las ramas / con el follaje, en secreto]:

W noce pociemniałe
wymawiam imię twoje.
Kiedy gwiazdy się schodzą
na księżycowe wodopoje,
kiedy usną już gałęzie
z listowiem tajemnie.

En definitiva, ninguna de las traducciones ha conseguido recrear el grado de plasticidad equivalente al original.

También la traducción al francés⁸ mantiene un solo sustantivo colectivo *ramures* [ramaje]:

7 Mientras no se diga lo contrario, las traducciones al polaco de los poemas de García Lorca provienen de García Lorca F., 2020.

8 Mientras no se diga lo contrario, las traducciones al francés provienen de García Lorca F., 1981.

Je prononce ton nom
 Au cœur des nuits obscures,
 Lorsque viennent les astres
 Boire leau de la lune
 Et que dorment les feuilles
 Des secrètes ramures.

La traductora al inglés, Mariza G. Goes, en cambio, recurrió a una modulación en la cual la palabra *tufts* [mechones] reduce ligeramente la plasticidad:

I pronounce your name
 on dark nights,
 when the stars come
 to drink on the moon
 and sleep in tufts
 of hidden fronds.

Los sustantivos colectivos son mucho más numerosos en el español que en el polaco, pues no siempre es posible encontrar un equivalente adecuado, pero, en numerosos casos, la licencia poética permite a los traductores encontrar una salida. Así es el caso del último fragmento de la “Casida de la mano imposible”: “[Lo demás es lo otro; viento triste] / mientras las hojas huyen en bandadas”. En la lengua polaca no existe un solo vocablo que equivalga a la palabra *bandada*, la cual denota un conjunto de aves que vuelan juntas. Por este motivo, para que el receptor polaco visualice una escena parecida, Jarosław Marek Rymkiewicz recurrió a una modulación diciendo que las hojas huyen como pájaros: “[Wszystko inne jest czymś innym; smutny wiatr] i jak ptaki uciekają stąd liście” [y como pájaros huyen de aquí las hojas].

Sin embargo, existen palabras con el significado perfectamente “acotado”. A este grupo pertenece *imposible*, la cual significa algo que no puede ocurrir. Si una novela o un poema tiene el título, este suele servir como guía de comprensión. De este modo, el título “Casida de la mano imposible” implica, ya desde el principio, la imposibilidad de que se realicen los deseos del yo lírico expresados en el poema. Szlejen, al traducir el poema al polaco, decidió sustituir el equivalente de *imposible* [niemożliwy] por *niedosięgly* [inalcanzable] que parece una buena elección tanto de un punto de vista semántico

–lo *inalcanzable* es *imposible de alcanzar*– como estilístico. No obstante, la traducción de Rymkiewicz, quien eligió la palabra *nieprawdopodobny* [*improbable*], ya suprime la implicatura. Mientras que *imposible* e *inalcanzable* están en la misma posición de la escala de probabilidad, *imposible* e *improbable* ya ocupan dos posiciones distintas: *imposible* - *posible* - *probable* - *seguro*, puesto que lo improbable puede ser posible, pero no a la inversa. Por esta razón, el título polaco no predice un fracaso total descrito en el poema.

En conclusión, a la hora de crear el perfil, la selección del léxico no puede basarse solamente en la equivalencia semántica, ya que al elegir una palabra, el autor tiene en consideración algo más: la imagen.

2.1.2. Selección del léxico

Antes de adentrarnos en las cuestiones de sinonimia hay que darnos cuenta de la gama de significados que una palabra puede representar en diferentes contextos. En la traducción no literaria, lo más importante es la equivalencia del sentido básico entre el texto de origen y el meta. En cambio, el significado que las palabras de una novela o de un poema encapsulan no es simplemente denotativo. David A. Cruse (1986) destacó tres importantes significados de las palabras en contexto. El primero es, obviamente, su **significado literal, denotativo**, el cual relaciona la palabra con su referente, pero existe también el **significado expresivo** que se relaciona con los sentimientos y actitudes que están expresados, más que descritos. El significado expresivo (ya descubierto antes por la pragmática y la semántica de conceptos primitivos) puede estar inscrito en el sentido de la palabra, como lo es con *desear* frente a *querer* que se diferencian entre sí por el concepto de *intensidad* presente en la semántica de *desear* y ausente en la de *querer*. Muchas palabras tienen también la capacidad de evocar en el receptor imágenes y sentimientos más allá de su significado denotativo y/o expresivo. Las connotaciones producidas por una palabra pueden ser personales o compartidas en mayor o menor medida por una comunidad lingüística concreta. No obstante, solo en el segundo caso pueden ser consideradas parte de su **significado evocativo**. El estudioso distingue dos tipos de **evocación léxica**. El primero corresponde realmente a propiedades de los referentes de las palabras. En este caso, las asociaciones surgen de los conocimientos enciclopédicos propios de una persona. Por ejemplo, la *cal* y el *color blanco* son símbolos de la muerte en la obra de Federico

García Lorca (Salazar, 1998). Aunque no podemos decir que estos símbolos denoten muerte, ni que la expresen, en los receptores españoles pueden evocar la imagen de cementerios andaluces. Otras evocaciones están definitivamente más ligadas con el contexto. Así, el simbolismo del color verde es polivalente: el verde fresco y alegre de las hojas en primavera contrasta con el verde de aguas remansadas que evoca putrefacción y el verde mortal de cadáveres. Todos estos matices y asociaciones se plasman ante los ojos del receptor del “Romance somnábulo” de Lorca: el verde de los árboles y el metafórico verde del viento adquieren matices trágicos en “verde carne, pelo verde”. En suma, el sentido de las palabras no se limita a lo que llamamos su definición literal, denotativa, sino que viene de más allá y en un contexto adecuado (lingüístico o extralingüístico) es capaz de abrir acceso a una red de asociaciones y connotaciones mucho más complejas y, a veces, inesperadas.

Como ya hemos visto antes, al seleccionar un vocablo con el grado de plasticidad más adecuado para representar la escena visualizada, el autor debe elegir entre palabras que se enmarcan en el mismo dominio, pero no siempre evocan la misma imagen.

He dicho que el dominio es un tipo de contexto cognitivo indispensable para entender el significado de una palabra concreta. Las palabras no solo denotan sus referentes, sino que también abren acceso a un conjunto de asociaciones y connotaciones lingüísticas y extralingüísticas que entran en el dominio cognitivo de una palabra, aunque no forman su enmarque básico. Gilles Fauconnier (1984) denominó **espacio mental** al dominio que comprende toda una gama de significados, asociaciones y connotaciones de un vocablo. En palabras de Esther Pascual, los espacios mentales son “dominios de cognición que quedan ‘detrás del escenario’ [y] que se activan de forma dinámica cuando se escucha un discurso o se lee un texto” (Pascual, 2012: 152). Dicho de otro modo, podemos considerar los espacios mentales estructuras conceptuales que reúnen significados denotativos, expresivos y evocativos, así como todas las connotaciones de una palabra, la cual, por su parte, es el nudo de acceso a ellos. La palabra *café*, por ejemplo, usada sin contexto, denota un tipo de bebida; pero, en un contexto adecuado puede denotar el color, el sabor, un lugar donde se lo toma, o bien evocar una reunión, un reposo y, en extensión, sentimientos relacionados con cualquiera de estas asociaciones. En consecuencia, el **alcance del dominio** de una palabra puede variar según el contexto, pero, tal y como veremos más adelante, los alcances de palabras

consideradas sinónimos no se solapan del todo. Para no perderse entre tantas posibilidades, la mente humana debe ordenar las relaciones básicas entre las palabras. Ilustrémoslo sobre la traducción de dos ejemplos: *navaja* y *comer* que Lorca utiliza en su poema “La vaca” para desmitificar la muerte (Tomassini, 1979: 77):

Se tendió la vaca herida;
árboles y arroyos trepaban por sus cuernos.
Su hocico sangraba en el cielo.

Su hocico de abejas
bajo el bigote lento de la baba.
Un alarido blanco puso en pie la mañana.

Las vacas muertas y las vivas,
rubor de luz o miel de establo,
balaban con los ojos entornados.

Que se enteren las raíces
y aquel niño que afila su navaja
de que ya se pueden comer la vaca.

Arriba palidecen
luces y yugulares.
Cuatro pezuñas tiemblan en el aire.

Que se entere la luna
y esa noche de rocas amarillas:
que ya se fue la vaca de ceniza.
Que ya se fue balando
por el derribo de los cielos yertos,
donde meriendan muerte los borrachos.

En la estrofa “Que se enteren las raíces / y aquel niño que afila su navaja / de que ya se pueden comer la vaca”, la palabra *navaja* abre el acceso a varias connotaciones que pueden activarse en nuestra mente en un contexto

adecuado. Para los cognitivistas, cada palabra evoca, en primer lugar, su dominio directo que en el caso de *navaja* es el de *cuchillo*. Podemos tratarlo como su hipónimo, ya que *cuchillo* es simplemente “[un] instrumento formado por una hoja de acero y de un solo corte, con mango” (*DLE*, en línea) y no pensamos en *navaja* sin tener en la mente, “por detrás del escenario”, el *cuchillo*. No obstante, la *navaja* es un *cuchillo* especial, es una pieza multiuso, algo que, aparte de sus usos en el ejército, es un objeto de deseo y un instrumento que todos los muchachos poseen en un momento u otro de su juventud. Las connotaciones de *navaja* para un muchacho son, pues, obvias: virilidad, coraje, valentía.

Aunque en este poema las connotaciones no se activan, en la versión polaca pasa todo lo contrario. El traductor eligió una palabra de un campo semántico muy restringido: es la palabra *majcher* que circula en el argot de los delincuentes. Según el *Diccionario de la lengua polaca (SJP)* (en línea), *majcher* es “cualquier objeto susceptible de ser afilado” –desde un cepillo de dientes hasta el palo de una escoba– que puede servir como puñal para los internos. Su dominio directo es también *cuchillo*, pero al contrario que *navaja*, sus connotaciones –delincuente y violencia– son tan fuertes que se activan también en esta estrofa causando la degeneración del estilo: “Niech się dowiedzą korzenie / I ten chłopiec, co swój majcher ostrzy” [Que se enteren las raíces / y aquel niño que afila su puñal].

El traductor al francés, en cambio, recurrió a la metonimia: al usar el vocablo *lame* [filo] desplaza el perfil conceptual del verbo y dirige el ojo mental a la parte cortante del *cuchillo*, resaltándola de este modo:

Apprenez aux racines
et à cet enfant qui afflûte sa lame
qu'ils peuvent maintenant manger la vache.

Otro ejemplo, el verbo *comer*, por sí mismo es el hipónimo que abarca tanto la acción de tomar la comida principal, como la de tomar un determinado alimento. Se utiliza también como una metáfora (p.ej.: *me comen los celos*). En el poema estudiado *comer* desempeña ambas funciones: la primera es metafórica (las raíces que van cubriendo la vaca muerta, se la están comiendo) y la segunda es literal (los niños comen). En la versión polaca, sin embargo, estamos ante una especificación innecesaria que reduce el significado al concepto

de *tomar la comida principal*, hecho que elimina la metáfora, ya que, la metáfora o connotación *las raíces tomando comida principal*, sería muy forzada. En efecto, el doble significado de *comer*, figurativo y literal, se reduce a uno solo, el último. Dicho sea de paso, en esta versión polaca, la especificación innecesaria se repite en la última estrofa de “La vaca”, donde los borrachos meriendan con gusto muertos. En suma, los vocablos mal elegidos y las especificaciones confieren un fuerte manifiesto social de García Lorca, en una anécdota de mal gusto:

donde meriendan muerte los borrachos	Gdzie podwieczorki ze zmarłych pijacy ze smakiem jedzą [Donde meriendan con gusto muertos, los borrachos].
---	--

2.2. La perspectiva

2.2.1. Figuras del primer plano y el fondo

Al mirar una fotografía, lo primero que hacemos es centrarnos en las figuras que están en primer plano, mientras que todo lo demás queda en el fondo. Al describir una escena también intentamos destacar lo que percibimos como más relevante. Teniendo en cuenta su carácter lineal, la lengua ha elaborado un abanico de recursos gramaticales, especialmente los sintácticos, que permiten poner en primer plano lo que percibimos como más importante. Los creadores de la literatura lo saben aún mejor: “generalmente, las innovaciones literarias y las expresiones creativas pueden verse como un primer plano en un contexto de lenguaje cotidiano no literario. Desde este punto de vista, una de las funciones principales de la literatura es **desfamiliarizar** el tema para alejar al lector de ciertos aspectos del mundo para presentarlo de una manera creativa y nueva” (Stockwell, 2002: 14). A veces, para obtener una creación artística, basta con modificar el orden de palabras en la oración, como es el caso de este verso: *N'est-ce pas plutôt le jardin / qui traverse doucement / le chat?* [¿No es más bien el jardín / que cruza dulcemente / al gato?], que Hamilton presenta como ejemplo de una poesía *ad hoc* copiada en un metro de París y concluye que la inversión del orden de palabras es un factor importante que hace de este poema un poema (Hamilton, 2003: 57).

Hamilton señala que la relación entre los recursos formales del texto y la parte de la experiencia que más conmueve al lector reside en la descripción de la figura y del fondo. Es un proceso dinámico porque en el curso de la lectura de un texto diversos elementos se ponen de relieve. Los recursos pueden ser descritos y analizados desde el punto de vista estilístico, por lo que el proceso de detectar figuras y fondos en el texto se puede seguir con bastante precisión a medida que ellos salen a la luz (ibíd.).

Para explicar con más precisión qué es la **alineación figura-fondo** y qué importancia tiene en el planteamiento de una escena recurriré a dos fragmentos de poemas: “En el balcón, un momento, / nos quedamos los dos solos” (Jiménez, “Adolescencia”, 2001) y “El animal totémico con sus uñas de luz, / los objetos que junta la oscuridad debajo de la cama” (Cortázar⁹, “Ceremonia recurrente”).

No es posible leer estos versos sin visualizar las escenas que los poetas describen. La conceptualización de la escena siempre depende de la imaginación del autor, quien, además de ubicarla en un marco temporal, elige también el modo en que los componentes de la escena se despliegan ante sus ojos y los del lector “distribuyendo” los elementos de la escena, es decir, resaltando unos y pasando otros a un segundo plano mediante los recursos gramaticales. En el primer fragmento citado, lo primero que visualizamos es el lugar, mientras que las personas “entran” más tarde: “En el balcón, un momento, / nos quedamos los dos solos”. En otro ejemplo, es el animal totémico y los objetos los que aparecen en primer lugar: “El animal totémico con sus uñas de luz, / los objetos que junta la oscuridad debajo de la cama”.

Desde el nacimiento de la Escuela de Praga, conocemos el orden de las palabras en la oración donde el sujeto va primero como *orden no marcado*. También, el orden inverso, es decir, cuando es el predicado de una oración bimembre o un complemento circunstancial el que encabeza el enunciado, lo denominamos *orden marcado*. El cambio de orden suele identificarse con la estructura temático-remática, tiene un carácter comunicativo y es un recurso fundamental para poner de relieve los elementos que creemos más importantes. En la estructura canónica de la oración, el tema, es decir, la información conocida, viene seguido del rema: información nueva. El cambio del orden exige condiciones especiales. Por ejemplo, cambiamos el orden de las

9 Los poemas de Cortázar provienen de Cortázar J., 2005.

palabras en la oración cuando queremos poner el foco en uno de sus componentes: *Es Paulo y no Pablo quien estudia lenguas*. En suma, es la posición en el orden de palabras de la oración la que determina el carácter temático-reemático de sus componentes. No obstante, detrás de esta distinción, aparentemente solo gramatical, se esconde la diferencia de experimentar el mundo. Al leer “En el balcón, un momento, / nos quedamos los dos solos”, en primer lugar, visualizamos el balcón y, más tarde, las personas que allí se ubican. Si el poeta hubiera querido dar prioridad a las personas, habría aplicado el orden canónico *los dos solos nos quedamos / en el balcón*. Recordemos que Langacker denominó *perfilamiento* al proceso mediante el cual se selecciona un aspecto de alguna base.

El proceso de **perfilamiento** consiste, entre otras cosas, en elegir estructuras lingüísticas más adecuadas para el objetivo del autor del enunciado y ordenarlas de tal manera para que el componente que el autor quiere resaltar sea el más visible. La gramática cognitiva se sirve de los conceptos langackerianos de *trayector* y *landmark*. No obstante, al estudiar el problema de la conceptualización de la escena, Talmy (1972, 1983, 2000) ha sustituido estos conceptos por la distinción *figura-fondo*, un concepto procedente de la psicología de *Gestalt*. La distinción sirve para caracterizar la expresión de relaciones espaciales en el lenguaje natural y así, los elementos de primer plano centrados en la enunciación se denominan **figura**, mientras que otros objetos que están en relación con la figura forman el **fondo** para esta, en ocasiones más de uno. Como ilustración pueden servir los ejemplos de William Croft y D. Alan Cruse (2008) en la traducción de Benítez Burraco:

Sheila [figura] entró en la casa [fondo]

Los CDs de Isaac [figura] están entre Compère [fondo] y Josquin [fondo]

La poética cognitiva recogió la noción de perfilamiento de la escena y la adaptó al análisis de la literatura que, como ya he mencionado antes, también opera con un concepto muy similar, el de *primer plano*. Para ilustrar la validez del perfilamiento para el análisis literario, Reymond W. Gibbs, Jr. (2003) pone un ejemplo que explica cómo el lector construye una interpretación significativa del enunciado. Consideremos la frase “Hasta donde alcanzaba la vista, los tallos de maíz se doblaban como olas bajo una fuerza aplastante de una cortina de lluvia creciente” (MacWhinney, 1998, citado por

Gibbs, 2003: 37). Gibbs admite que probablemente habrá lectores que construirán una simple imagen de la lluvia que cae en un extenso campo de maíz, pero esta caracterización no refleja la riqueza de lo que la gente normalmente entiende de este enunciado. Según él, para entender el enunciado, los lectores adoptan diferentes perspectivas. En primer lugar, el lector puede adoptar la perspectiva del “ojo”, es decir, imaginar un proceso de escanear la escena desde el primer plano hasta el horizonte. Esta perspectiva espacial proporciona una interpretación del enunciado “Hasta donde alcanzaba la vista” de la que parte la visualización. Las palabras que siguen cambian la perspectiva espacial, concentrando nuestra “vista” en los tallos de maíz que imaginamos como una figura ubicada en el terreno entre nuestro “ojo” y el horizonte. De este modo, el marco espacial queda acotado. Más tarde, el lector ve que los tallos se doblan. Esta imagen surge de una perspectiva espacial secundaria sugerida por “bajo una fuerza aplastante”. Y, por último, la imagen se completa gracias a otro cambio de perspectiva hacia “una cortina de lluvia creciente” (Gibbs, 2003: 36–37).

Hay que recordar que los cambios de perspectiva se deben al carácter lineal de la lengua que imita secuencias de acciones en la realidad. Por ejemplo, sería extraño decir *desayunó y se despertó*, puesto que la secuencia de estas acciones en la realidad es inversa. En la mayoría de los casos, es el carácter lineal el que –al imponer el orden de palabras en la oración– impone, al mismo tiempo, la dirección en la que el destinatario construye la escena visualizada. Y así, la construcción sintáctica del enunciado de MacWhinney pone el foco en los tallos de maíz como figura del primer plano. Notemos que un cambio de orden de los componentes cambiaría la dirección del escaneo: *Una fuerza aplastante de una cortina de lluvia creciente doblaba los tallos de maíz, hasta donde alcanzaba la vista*.

La alineación figura-fondo es también muy importante en la poesía. Como ya se ha señalado anteriormente, las primeras palabras del poema de Juan Ramón Jiménez “Adolescencia” (2001) delimitan el marco espacial de la historia, una historia que en sí empieza más tarde:

En el balcón, un momento,
nos quedamos los dos solos,
desde la dulce mañana
de aquel día, éramos novios.

Lo primero que visualiza el lector es el *balcón*; más tarde, su atención pasa a las personas. La tercera perspectiva es la temporal, un *momento* delimita el tiempo del encuentro. La siguiente perspectiva temporal indicada por *desde la dulce mañana* recurre a las circunstancias que preceden al encuentro: *éramos novios*. En consecuencia, el lector puede visualizar el balcón como una isla solitaria suspendida en el espacio, donde en la segunda perspectiva aparecen dos personas. También las circunstancias antecedentes condensadas en una oración simple *éramos novios* van precedidas de la descripción de la *dulce mañana* que inspira una atmósfera romántica. El orden marcado de los componentes de ambas oraciones dota la escena de una cierta distancia, una cierta timidez.

La traductora polaca, Małgorzata Zięba, propone una perspectiva distinta, con la cual el lector imagina primero las personas para ubicarlas, más tarde, en el tiempo y, por último, en el balcón:

Sami, we dwoje, przez chwilę
Staliśmy tam – na balkonie.

La escena en polaco es, pues, diferente. La inversión de la perspectiva cambia también de atmósfera. La escena se vuelve más concreta, menos fina. La misma modificación afecta a la presentación de las circunstancias que preceden al encuentro; si aparecen como primeras pierden, de algún modo, la sutileza del original:

Ze sobą dziś zaręczeni
śród ciszy poranka słodkiej.

Otro ejemplo. En la primera estrofa de “Soneto I. From fairest creatures we desire increase”, dedicado a Lord Southampton, Shakespeare (2001/1606) habla de que la belleza moral y física debe ser transmitida a los hijos, ya que solo de este modo puede perdurar. Lo fundamental de los primeros dos versos, la *metafigura*, es la belleza. Por este motivo, en el primer verso son las *fairest creatures* [criaturas más bellas] quienes entran en la escena como primeras y, en el segundo, la figura es la *beauty’s rose* [rosa de la belleza]:

From fairest creatures we desire increase,
 That thereby beauty's rose might never die,
 But as the ripper should by time decease,
 His tender heir might bear his memory:

García González (2003) en la versión española se concentró en la métrica del poema, pero presenta una escena distinta:

Queremos que propaguen, las más bellas criaturas,
 su especie, porque nunca, pueda morir la rosa
 y cuando el ser maduro, decaiga por el tiempo
 perpetúe su memoria, su joven heredero.

En el primer verso, la figura son los deseos del yo lírico y en el segundo, una posible muerte de la rosa. La inversión del orden de los elementos en ambas oraciones llevó consigo la inversión del enfoque de los sustantivos en los verbos. En consecuencia, en la versión española el eje de estos dos versos ya no es la belleza, sino los conceptos modales sobrepuestos en eventos.

En la versión polaca de Jerzy Kasprowicz (1922), en cambio, la alineación figura-fondo en el primer verso es idéntica al original, pero el yo lírico se esconde y el modo imperativo empleado en este verso cambia la atmósfera de la estrofa en una más dinámica:

Nadobne byty niech się krzewią dalej,
 Iżby nie zmarła nam róža urody
 I by ich pamięć, gdy je czas powali,
 Przechował w sobie ich następca młody.

En suma, la alineación figura-fondo inversa a la original cambia de perspectiva y, alguna vez, influye también en la atmósfera de la escena que el lector de la lengua meta visualice.

2.2.2. El punto de vista

El punto de vista en la literatura es –simplificando la definición– el tipo de narrador. El narrador protagonista cuenta la historia en primera persona,

el omnisciente en tercera, etc. En la poética cognitiva, en cambio, el **punto de vista** (*viewpoint*) es un tipo de mirador desde el cual el autor conceptualiza la escena. La imagen creada depende de la posición que adopte el conceptualizador –denominada **posición ventajosa** (*vantage point*)– y, en consecuencia, la misma escena puede ser diseñada desde diferentes puntos de vista, porque la elección de uno de ellos influye en la alineación figura-fondo. Además de la posición ventajosa¹⁰, el conceptualizador dispone de otro elemento del punto de vista denominado **orientación** que hace referencia a la dimensión vertical, definida por la posición erguida canónica de una persona (Langacker, 1987: 22–26). En la definición langaqueriana, el punto de vista opera en la dimensión espacial: horizontal (la posición ventajosa) y vertical (la orientación): “El camino subía y bajaba; sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene baja” (Rulfo, 2019/1955: 219).

2.2.3. El uso del tiempo gramatical es también cuestión de perspectiva

Los humanos hablamos del tiempo en términos espaciales. Esta extensión metafórica ha permitido, por ejemplo, crear la construcción *ir + a + infinitivo*, y muchas otras. La extensión metafórica del punto de vista espacial al temporal nos lleva a situar al conceptualizador (y al lector) en el tiempo. La conceptualización occidental del tiempo es lineal; lo conceptualizamos desde la perspectiva del *aquí-y-ahora* del hablante, por lo cual el pasado está detrás de nosotros y el futuro delante. Ello significa que en nuestra cultura europea existen tres dimensiones del tiempo real: el pasado, el presente y el futuro. El hablante ve cada una de estas dimensiones desde la perspectiva de su propio *aquí-y-ahora*. Así ocurre también cuando el narrador, o yo lírico, se sitúa dentro de la narración.

Por lo general, elegir un tiempo no es nada difícil: los eventos ocurridos (o bien, los que el conceptualizador quiere presentar como tales) se cuentan en tiempos del pasado, los que están en curso, en los del presente y para hacer conjeturas acerca del futuro se eligen tiempos futuros. No obstante, las motivaciones de un escritor o un poeta son más complejas, porque son ellos

10 Términos españoles como *posición ventajosa* y *orientación* provienen de la traducción de Croft y Cruse (2008) por Benito Burraco.

quienes inventan toda la historia. En cualquier caso, sin embargo, el marco temporal sobrepuesto en el texto tiene un objetivo concreto. Consideremos la quinta estrofa del poema “La Vaca” de García Lorca:

Se tendió la vaca herida;
árboles y arroyos trepaban por sus cuernos.
Su hocico sangraba en el cielo.

Su hocico de abejas
bajo el bigote lento de la baba.
Un alarido blanco puso en pie la mañana.

Las vacas muertas y las vivas,
rubor de luz o miel de establo,
balaban con los ojos entornados.

Que se enteren las raíces
y aquel niño que afila su navaja
de que ya se pueden comer la vaca.

Arriba palidecen
luces y yugulares.
Cuatro pezuñas tiemblan en el aire.

Que se entere la luna
y esa noche de rocas amarillas:
que ya se fue la vaca de ceniza.
Que ya se fue balando
por el derribo de los cielos yertos
donde meriendan muerte los borrachos.

Los pocos verbos que aparecen en las estrofas 1-4 van en pasado y es a partir de la quinta estrofa cuando el centro deíctico o, simplemente, la perspectiva temporal pasa del pasado al presente. En la quinta estrofa, observamos cómo “[a]rriba palidecen luces y yugulares. / Cuatro pezuñas tiemblan en el aire”. El yo lírico ya no cuenta, sino que está observando la escena. Por

ser tan cercana y actual, la imagen nos presenta una tragedia, una muerte que está ocurriendo aquí y ahora, ante nuestros ojos. En la traducción de Leszek Engelking, sin embargo, la tragedia ya es pasado: “W górze poblady światła, / Poblady tętnica szyjna” [Arriba palidecieron las luces / palideció la yugular].

La **deixis temporal**, es decir, el tiempo gramatical y el aspecto de los verbos junto con las expresiones temporales, sirve para ubicar el **centro déictico** en el tiempo y diferenciar entre el *ahora del hablante*, el *ahora de la historia* y el *ahora del lector* (Stockwell, 2002: 46). Según este autor, la consistencia del tiempo gramatical y del aspecto mantiene el centro temporal déictico, mientras que cada cambio del tiempo gramatical y del aspecto lo desplaza. Por otro lado, las desviaciones breves de la secuencia temporal actual, si se introducen con conjunciones, no ocasionan desplazamiento temporal: *Me quedo aquí, vendré cuando sea el momento adecuado, pero por ahora, me quedo*¹¹. El *pero* no permite desplazar la locación temporal hacia el futuro (Stockwell, 2002: 54). Lo ilustra perfectamente este fragmento de *Corazón tan blanco* de Javier Marías (1992: 1)

No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola de su propio padre, que estaba en el comedor con parte de la familia y tres invitados,

donde *cuando ya* y *no hacía mucho que* no permiten desplazar la locación temporal hacia el pasado.

No obstante, un cambio de tiempo gramatical “sin aviso previo” provoca un brusco desplazamiento, rompiendo el marco temporal actual de la narración. Si no es intencionado, puede ocasionar una ruptura de la narración y oscurecer su sentido. Como una ilustración de esta última situación puede servir una traducción al polaco de “A song for Nina” de Cortázar, un poema en el que se evoca a la amada ausente. El poeta, operando con las tres dimensiones temporales, crea tres perspectivas y tres marcos temporales. Dos primeras estrofas en presente preparan el escenario para un recuerdo:

11 I am staying here, I will come when the time is right, but for now, I am staying.

Voz que de lejos canta
 tal las voces del sueño,
 agua de los cencerros
 bajando la montaña.
 Otra vez como entonces
 retornas, corazón,
 a tu distante amor
 de caminos y alcores.

La expresión *otra vez*, que encabeza la segunda estrofa, sirve como una presuposición, es decir, se desprende de ella que no es la primera vez que “el corazón retorna” al recuerdo. Luego, la perspectiva cambia; en dos estrofas siguientes, el yo lírico evoca los recuerdos convencido de la inevitabilidad del paso del tiempo. Las imágenes o, mejor dicho, impresiones en futuro son efecto de lo ya experimentado en el pasado:

Ya no será la sombra
 de los sauces tan fina,
 ni el olor de las lilas
 te andará por la boca.

Ya no veremos juntos
 la vuelta de la tarde,
 ni iremos a buscarte,
 colmena entre los juncos.

La distancia temporal se nota, especialmente, en la sexta estrofa donde se combinan el tiempo futuro con el pasado. Hasta ahora, el yo lírico ha evocado impresiones, mientras que en este momento, gracias al uso del imperfecto de indicativo, evoca el recuerdo de un evento visto como una escena que se despliega ante los ojos del yo lírico. En esta estrofa, la figura (*El pichel de agua mansa*) se sitúa en el pasado (*que bebías ansiosa*), para desplazarse bruscamente al futuro (*se secará en la sombra / morosa y solitaria*). De este modo, la destinataria de las palabras del yo lírico sigue siendo un recuerdo:

El pichel de agua mansa
que bebías ansiosa
 se secará en la sombra
 morosa y solitaria

En la penúltima estrofa, el conceptualizador vuelve al presente del yo lírico, quien se dirige a la amante ausente:

Ah, mírate en el no
 que se lleva tu imagen;
 así se van las tardes
 libres de ti, al olvido.

Y en la última, el centro temporal se desplaza de nuevo al futuro con una pregunta retórica:

Inclinado, en el gesto
 del que sacia la sed,
 ¿alguna vez veré
 tu cara entre mis dedos?

La combinación de los tiempos permite guiar la vista del lector entre imágenes más o menos plásticas. El tiempo futuro y la negación funcionan como un filtro a través del cual podemos ver las imágenes del pasado. La perspectiva se desplaza cuatro veces: en las dos primeras estrofas el escenario se sitúa en el presente, luego se desplaza al futuro, a continuación retorna hacia el pasado para volver al futuro en la misma estrofa y terminar allí en la última. La locución presuposicional *otra vez* y el adverbio temporal *entonces* señalan el principio de un viaje mental hacia el pasado, filtrado por el tiempo futuro y reforzado con la negación y un único recuerdo directo evocado por el *pichel de agua mansa*. La estructura del poema es coherente, porque los desplazamientos temporales son naturales; van y vienen como los pensamientos de una persona inmersa en sus recuerdos.

En la versión polaca de Mieszko A. Kardyni y Paweł Rogoziński (2013), que es una traducción muy libre, el *pichel de agua mansa* no evoca recuerdos, sino una conjetura, puesto que, en la sexta estrofa, la amante, destinataria del

poema, aparece en el universo de *aquí-y-ahora* del yo lírico bebiendo el *agua mansa*, lo que, por algún motivo, inspira en el yo lírico la convicción de que dicho jarro *se secará en la sombra / morosa y solitaria*:

Cynowy dzban wody spokojnej
Co pijesz zachłannie wyschnie w cieniu
Powolnym i samotnym.

El desplazamiento temporal hacia el presente, en esta estrofa, distorsiona el curso de la narración, la oscurece, por lo cual la atmósfera también queda perturbada.

2.2.4. Con el ojo del operador de la cámara: el papel del aspecto

Otra dimensión relacionada con el tiempo y estrechamente asociada con la creación de la atmósfera del texto literario es el aspecto. Mientras que el tiempo sitúa los eventos en el pasado, el presente o el futuro respecto a la posición del enunciador, el aspecto los presenta como en curso, durativos (aspecto imperfectivo) o en su totalidad, cumplidos (aspecto perfectivo). La elección del aspecto perfectivo o imperfectivo puede equipararse al trabajo del operador de cámara. Por ejemplo, las escenas pueden desarrollarse ante nuestros ojos lentamente como si estuviéramos viendo una película en cámara lenta:

Tiempo ha, cuando los hombres atravesaban el mundo a pie o a caballo o en naves, el viaje los iba acostumbrando a los cambios. Las imágenes de la tierra se desplazaban despacio ante sus ojos, el escenario del mundo apenas giraba. El viaje duraba semanas, meses. El hombre tenía tiempo para familiarizarse con ambientes diferentes, con nuevos paisajes. El clima también cambiaba gradualmente, poco a poco (Kapuściński R., 2004, "El comienzo, el impacto, Ghana 1958").

No obstante, el conceptualizador puede también distanciarse de su narración y presentarla como un suceso ya cumplido, distanciado en el tiempo como es el caso de este fragmento de la canción de Víctor Jara *Juan Sin Tierra*:

Voy a cantar el corrido
De un hombre que fue a la guerra
Que anduvo en la sierra herido [...]

El problema del aspecto es una de las cuestiones más discutidas en la lingüística y peor presentada en los manuales, pero entrar en esta discusión no es el objetivo de este estudio¹². Para entender el uso y la importancia del aspecto en la creación del ambiente, será suficiente recordar que existe una diferencia significativa entre lenguas románicas y eslavas en la lexicalización de la manera en la cual el hablante quiera presentar su enunciación en el tiempo y esbozar en qué consiste. El español dispone de dos tiempos gramaticales más asociados con la expresión del aspecto (el imperfecto y el indefinido) y numerosas construcciones perifrásticas que pueden expresar el modo de ver un evento desde su comienzo, durante su desarrollo o ya acabado. Mientras tanto, las lenguas eslavas no poseen tiempos especializados y las perífrasis utilizadas en español también son ajenas a estas lenguas. En su lugar, la mayoría de sus verbos disponen de dos formas, una perfectiva y una imperfectiva. Ello, sin embargo, no significa que la traducción del aspecto no sea posible. Ya he señalado anteriormente que la manipulación del aspecto es uno de los instrumentos lingüísticos sumamente importantes en la creación de la atmósfera de una narración. Lo ilustra perfectamente el poema de Cortázar “Después de las fiestas”. Al leerlo, nos sumergimos en el ambiente íntimo del poema gracias al uso del imperfecto que permite ver las escenas presentadas exactamente como en cámara lenta:

Y cuando todo el mundo se iba
y nos quedábamos los dos
entre vasos vacíos y ceniceros sucios,

qué hermoso era saber que estabas
ahí como un remanso,
sola conmigo al borde de la noche,
y que durabas, eras más que el tiempo,

12 Desarrollo este tema con más detalle en Wilk-Racięska J., 2004, 2020, entre otros.

eras la que no se iba
 porque una misma almohada
 y una misma tibieza
 iba a llamarnos otra vez
 a despertar al nuevo día,
 juntos, riendo, despeinados.

La elección del tiempo pasado es natural, porque el poema describe un encuentro con Zoé Valdés, joven escritora y artista cubana, en una fiesta en la Habana. Por otra parte, aunque fue una sola fiesta, un solo encuentro entre ellos, el tiempo gramatical elegido para contarlos es el imperfecto de indicativo. El uso canónico de este tiempo con los verbos que expresan actos puntuales o de una duración breve sirve para describir eventos repetidos. Por cierto, un lector que no esté al tanto de la historia del poema, podría pensar que los encuentros se repetían en el pasado. No olvidemos, sin embargo, que este tiempo gramatical, además de indicar el tiempo pasado, tiene también un valor durativo que permite “alargar” las acciones creando, de este modo, una atmósfera intimista, algo que el poema analizado ilustra perfectamente, o bien la impresión de que el receptor ha estado presente en los eventos narrados. Los ejemplos ilustrativos de esta última función serían los siguientes: “[...] vieron con incredulidad cómo un automóvil chocaba contra el edificio del estudio” (TVE, 22.06.2021), “Una hora más tarde subía en el avión”.

Ya Andrés Bello considera el empleo del pretérito imperfecto en contextos narrativos y señala que esta forma “pone a la vista los adjuntos y circunstancias, y presenta, por decirlo así, la decoración del drama” (Bello, 1981/1847: § 632). También Pier Marco Bertinetto (1986: 381-403) señala, a propósito del uso del imperfecto italiano en los mismos contextos en que aparece en español, que

es significativo que al principio, en la novela decimonónica, el imperfecto ‘narrativo’ tendiese a aparecer exactamente en los mismos lugares en los que, normalmente, se solía utilizar el imperfecto descriptivo; es decir, en las fases iniciales, finales o de transición de una narración, habitualmente destinadas a delinear el fondo ambiental. La única diferencia estaba en el hecho de que el nuevo imperfecto se insertaba directamente en el hilo de la narración (de aquí surge precisamente la denominación de ‘narrativo’), en vez de crear

pausas de naturaleza puramente descriptiva (Bertinetto, 1986: 392, citado por García Fernández, 2004: 66).

En definitiva, el empleo del imperfecto de indicativo se asocia a efectos estilísticos propios del discurso figurado (Bres, 2005, citado por Azpiazu, 2015: 29-30).

En el poema de Cortázar, el empleo del imperfecto está también destinado a delinear el fondo ambiental del poema. La versión inglesa del poema, encontrada en una de las páginas web, mantiene constantemente el marco temporal e intenta recrear el valor narrativo del imperfecto utilizando en el primer verso de la primera estrofa el Past Continuous, y en los siguientes el Simple Past:

“After the holidays”

And when everyone was leaving
and we both stayed
between empty glasses and dirty ashtrays,

how beautiful it was to know that you were there
like a haven,
alone with me on the edge of the night,
and that you lasted, you were more than time,

you were the one who did not leave
because the same pillow and the same warmth
was going to call us again
to wake up to the new day,
together, laughing, disheveled¹³.

La versión de Stephen Kessler (2016), aunque muy poética, no mantiene el marco temporal ni recrea el valor narrativo del imperfecto español, utilizando en el primer verso de la primera estrofa el Past Perfect:

13 Fragmento extraído de la página web de Dean B. Burks *The 10 best poems by Julio Cortázar*. En el sitio web, no se proporciona el nombre del traductor.

“After the Party”

And when everyone had gone
and just the two of us were left
among the empty glasses and dirty ashtrays,

how beautiful it was to know that you
were there like an oasis,
alone with me at the night's edge,

and you were lasting, you were more than time,
you were the one who wouldn't leave because one
pillow one warmth
was going to call us again awake to the new day,
together, laughing, disheveled.

La estrategia adoptada por la traductora al francés, Silvia Baron Super-
vielle (2010), fue tan solo la de mantener el marco temporal, ya que para los
dos primeros verbos eligió un tiempo muy formal, el *passé simple*:

“Après les vacances”

Et quand tout le monde partit
et que nous restâmes tous les deux
entre verres vides et cendriers sales,

comme il était beau de savoir que vous étiez
là comme un marigot,
seul avec moi au bord de la nuit,
et que vous avez duré plus longtemps que vous étiez,

vous étiez qui n'est pas parti
parce que le même oreiller
et la même chaleur
allaient nous appeler
pour nous réveiller au nouveau jour,
ensemble, riant, écoeurés.

Respecto a las traducciones al polaco, he encontrado dos versiones y ninguna de ellas mantiene el marco temporal ni aspectual. El polaco dispone de formas imperfectivas que, además de describir eventos en su desarrollo, pueden desempeñar una función narrativa: *Dwie godziny później wchodził do samolotu* [Dos horas más tarde subía en el avión]. Sin embargo, en la mayoría de los casos, las formas verbales imperfectivas de los verbos que describen actos puntuales o de una duración muy breve, como, por ejemplo, *skakać* (infinitivo perfectivo de *saltar*), utilizadas tanto en el presente como en el pasado, expresan eventos repetitivos, lo que no es el caso de este poema. El uso de formas perfectivas, en cambio, podría otorgarle un matiz de objetividad (como lo es el caso de la versión francesa). Parece que es por este motivo por el que los traductores de la primera versión, Kardyni y Rogoziński (2013), al traducir el poema al polaco, optaron por desplazar el centro deíctico al futuro en los primeros cuatro versos: “Kiedy wszyscy odejdą / I zostaniemy sami” [Cuando todo el mundo se vaya y nos quedemos solos]. Mientras tanto, a partir del quinto verso, el marco temporal se traslada al pasado, lo que provoca un giro inesperado de la perspectiva; el punto de vista se desplaza, las imágenes visualizadas parecen ser una proyección hacia el pasado desde la perspectiva del futuro, donde ambos protagonistas se encontrarán: “Jak pięknie będzie wiedzieć, że byłaś tam (...)” [Qué hermoso será saber que estabas allí (...)]. No obstante, si es así, la “situación temporal” de la destinataria del poema en la narración no está nada clara. En la versión original, el personaje de Zoé tiene una naturaleza compleja: es la destinataria real del texto que el poeta escribió, es la destinataria poética y es también una participante simultánea de toda la historia narrada. En cambio, en la versión polaca analizada, participa tan solo en la escena descrita en la primera estrofa, mientras que a partir del sexto verso el yo lírico está describiendo eventos que parecen ya pasados y que se recordarán en el futuro imaginado por el yo lírico.

„Po imprezach”

Kiedy wszyscy odejdą

I zostaniemy sami

Pośród pustych kieliszków i brudnych popielniczek

Jak pięknie będzie wiedzieć, że byłaś
 Tam jak martwa woda,
 Sama ze mną na skraju nocy,
 I że trwałaś, byłaś więcej niż tylko czasem

Byłaś tą, która nie odeszła
 Bowiem ta sama poduszka
 I ta sama obojętność
 Znowu nas przyzywały
 Budząc nowy dzień
 Razem, śmiejąc się, rozczochrani

En consecuencia, la versión polaca no es un recuerdo, sino un sueño del yo lírico, hecho que cambia por completo el sentido del poema. Además, en vez de un solo marco tempo-aspectual del original presenta unos cambios de la perspectiva. El yo lírico desde el punto de vista de su *aquí-y-ahora* está soñando que en algún momento del futuro, cuando él y la destinataria de sus palabras se queden los dos solos “entre vasos vacíos y ceniceros sucios”, podrán sumergirse en los recuerdos de algún otro momento ya pasado que ambos experimentaron. El hecho de recurrir al futuro como marco temporal básico de la primera parte del poema, tampoco parece haber salvado la atmósfera del poema, especialmente si consideramos el salto que debe dar la imaginación del lector al continuar la lectura. No obstante, si los traductores hubieran limitado el uso del futuro tan solo al primer verso, su versión habría sido más fiel al original, puesto que el llamado *imperfecto lúdico*¹⁴ suele traducirse al polaco mediante el tiempo futuro.

Jacek Lyszczyn (2019), al traducir el mismo poema, adoptó una estrategia diferente. Probablemente, al constatar que sería imposible recrear la atmósfera en el tiempo pasado, recurrió al tiempo futuro en el primer verso y al presente como el marco temporal básico. Ello le permitió mantener el ambiente de intimidad:

14 Un ejemplo del uso del imperfecto lúdico extraído del *Manual de la Nueva gramática de la lengua española* de la Real Academia (NGLE) (2010: 445): “Tú hazte cuenta que vamos los dos en una barca. Oye, —¡qué, divertido! Tú eras el que iba remando; la mar estaba muy revuelta, muy revuelta” (Sánchez Ferlosio, Jarama).

„Po świętach”

A kiedy wszyscy już pójdą
I zostajemy tylko we dwójkę
Pomiędzy pustymi talerzami i brudnymi popielniczkami

Jak miło jest wiedzieć, że zostałam
tu jak odpoczynek,
Sama ze mną u progu nocy,
i będziesz tak trwać, jesteś więcej niż czasem

jesteś tą, która nie poszła
Bo ta sama poduszka
I ta sama ospałość
Znów nas wezwie
Aby obudzić nowy dzień
Razem, weseli, rozczochrani.

La imagen que pinta el poeta al crear su poema y la que crea el traductor deberían ser coherentes. Es obvio que el empleo del marco temporal presente en la traducción polaca cambia la perspectiva del yo lírico que, en esta versión, cuenta una historia simultánea a su aquí-y-ahora. En mi opinión, no obstante, lo más importante de este poema es aquella atmósfera de intimidad que ambos experimentaron durante este primer encuentro y que se mantiene en la traducción de Lyszczyna.

No obstante, este poema demuestra que no siempre es posible servir-se de los recursos lingüísticos que parecen ser los más adecuados a primera vista. Por otro lado, también es cierto que en el tema del aspecto existe un margen de intraducibilidad, como ocurre en el caso de *Ébano* de Ryszard Kapuściński. Consideremos el ya mencionado fragmento de “El comienzo, el impacto, Ghana 1958”. El maestro del reportaje crea en él una atmósfera pausada, tranquila y calmada de los viajes de antes, cuando no había aviones. Logra este efecto sirviéndose de formas verbales imperfectivas poco comunes en un contexto como este:

Dawniej, kiedy ludzie wędrowali przez świat pieszo, jechali na wierzchowcach albo płynęli statkami, podróż przyzwyczajała ich do zmiany. Obrazy ziemi

przesuwały się przed ich oczami wolno, scena świata obracała się ledwie-ledwie. Podróż trwała tygodniami, miesiącami. Człowiek miał czas, żeby żyć się z innym otoczeniem, z nowym krajobrazem. Klimat też zmieniał się etapami, stopniowo. Nim podróżnik dotarł z chłodnej Europy do rozpalonego równika, miał już za sobą przyjemne ciepło Las Palmas, upały El-Mahary i piekło Zielonego Przylądka.

Dzisiaj nic nie zostało z tych gradacji! (Kapuściński R., 2014, *Heban*).

Veamos también la versión española del fragmento analizado traducida por Agata Orzeszek-Sujak:

Tiempo ha, cuando los hombres atravesaban el mundo a pie o a caballo o en naves, el viaje los iba acostumbrando a los cambios. Las imágenes de la tierra se desplazaban despacio ante sus ojos, el escenario del mundo apenas giraba. El viaje duraba semanas, meses. El hombre tenía tiempo para familiarizarse con ambientes diferentes, con nuevos paisajes. El clima también cambiaba gradualmente, poco a poco. Antes de que el viajero de la fría Europa alcanzase el ardiente ecuador, ya había experimentado la temperatura agradable de Las Palmas, el calor de El-Mahara y el infierno de Cabo Verde.

¡Hoy no queda nada de aquellas gradaciones! (Kapuściński, 2004: 1).

Al describir las formas de viajar en el fragmento subrayado, Kapuściński utiliza tres verbos imperfectivos que expresan la acción en curso, su durabilidad en tiempo. No obstante, dos de ellos, *jechać* (*jechali na wierzchowcach*) y *plynąć* (*plynęli statkami*) que significan, respectivamente, *ir en un medio de transporte terrestre* e *ir en un medio de transporte acuático*, son verbos imperfectivos primarios y como tales sirven para describir acciones en curso, y no su repetición en el tiempo. Empero, era de esperar que en la antedicha descripción aparecieran, más bien, las formas secundarias *jeździć* y *plywać*, respectivamente, que sirven para describir la repetición en tiempo de las mismas acciones¹⁵. Con las formas secundarias el enunciado hubiera adquirido

15 Muchos verbos primariamente imperfectivos como, por ejemplo, *ir* tienen dos formas imperfectivas: la primera expresa la duración/continuación de la acción, mientras que la segunda representa acción repetitiva. En consecuencia, solo la segunda forma puede ir acompañada de complementos cuantitativos tipo *muchas/x veces*.

un estilo objetivo, reportativo. Mientras tanto, las formas primarias con el valor de duración no interrumpida e indeterminada permiten al lector visualizar la acción en curso, verla más de cerca, otorgándole al enunciado esta atmósfera pausada, tranquila y calmosa de los viajes de antes.

Sin embargo, sería muy difícil, si no imposible, recrear en español este matiz tan sutil y, a la vez, tan significativo. El problema estriba también en otra diferencia importante entre nuestras lenguas que atañe a los verbos de movimiento. El primer enunciado –compuesto en polaco de cuatro oraciones basadas en cuatro verbos de movimiento– en la traducción al español se limita a dos verbos, *atravesar* e *ir*, siendo el primero acompañado de unos complementos de manera y el otro, la base de una perífrasis: “Tiempo ha, cuando los hombres atravesaban el mundo a pie o a caballo o en naves, el viaje los iba acostumbrando a los cambios”.

La traducción recrea muy bien la atmósfera lenta y calmosa del original, pero, como ya he señalado, el primer enunciado no lo hace de un modo tan intenso como el polaco. Ello se debe a que las lenguas expresan de manera diferente los aspectos del movimiento. Talmy observó que las lenguas naturales se dividen en dos grandes grupos según el modo de expresar la dirección, la manera y otras circunstancias del movimiento. A la primera clase pertenecen las lenguas llamadas *lenguas de marco satélite*, en las cuales el verbo principal aglutina el movimiento y una de sus circunstancias, ya sea la manera o la causa, mientras que la dirección del movimiento viene expresada con una forma llamada *satélite*. La lengua polaca (y otras lenguas eslavas) pertenece a esta clase, porque las raíces de los verbos de movimiento polacos expresan también la manera en que este ocurre. Pongamos un ejemplo: en el enunciado *Chłopiec wybiegł z domu* [El chico salió de casa corriendo], el lexema principal del verbo *bieg* [corr-] expresa la manera, mientras que la dirección está en el prefijo *wy-*. En las lenguas románicas, en cambio, los verbos principales suelen expresar el movimiento y la dirección (*salió*), pero la manera aparece, de forma opcional, en un constituyente independiente (*corriendo*). Como ilustración puede servir el verbo *ir*, ya que es el que plantea un verdadero problema. En español, este verbo aglutina tan solo el movimiento y la dirección (hacia fuera del enunciador), mientras que en polaco su equivalente básico contiene también la manera (*iść* = *ir andando*). Por este motivo, a pesar del uso del imperfecto, la traductora encontró dificultades en recrear el matiz que envuelve el texto polaco. Los verbos que significan, respectivamente, *ir en*

un medio de transporte terrestre e ir en un medio de transporte acuático, podían haberse traducido como *viajaban a caballo, iban en naves*: Tiempo ha, cuando los hombres atravesaban el mundo a pie, *viajaban a caballo o iban en naves*, el viaje los iba acostumbrando a los cambios. No obstante, lo que subraya la atmósfera de este fragmento se mantiene gracias al uso de la perífrasis que resalta la lentitud de los viajes de antaño: *el viaje los iba acostumbrando a los cambios*.

Por los mismos motivos que la traductora al español, la traductora al italiano, Vera Verdiani, adaptó la misma estrategia: “In passato, quando gli uomini giravano il mondo a piedi, a cavallo o per nave, il viaggio dava loro il tempo di abituarsi al cambiamento” (Kapuściński, 2007: 1).

El inglés, como el polaco, es una lengua del marco satélite. Sin embargo, no dispone de formas verbales perfectivas e imperfectivas ni, por supuesto, de las secundarias. Tampoco el Simple Past permite marcar la diferencia sutil de la duración, por lo cual la traductora al inglés –aunque más afín al original en cuanto a la elección de los verbos– tampoco recreó por completo el matiz propio del texto origen (TO): “In times past, when people wandered the world on foot, rode on horseback, or sailed in ships, the journey itself accustomed them to the change” (Kapuściński, 2002: 1).

No obstante, los ejemplos de intraducibilidad debidos a la gramática son mucho más raros que los relacionados con el léxico.

2.2.5. Estatividad/Dinamicidad

Según el tipo de recursos que elige, el conceptualizador puede visualizar la escena como dinámica o estática. Un buen ejemplo de la conceptualización dinámica de una situación estática es el ya citado fragmento de Pedro Párramo de Juan Rulfo (2019/1955: 219): “El camino subía y bajaba; sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene baja”.

En realidad, el camino ni sube ni baja, porque no se mueve, pero se conceptualiza como si lo hiciese. Talmy denomina este tipo de conceptualización como **movimiento ficticio** (Talmy, 2000), ya que es solamente el “ojo mental” el que se pasea sobre el camino.

Otro recurso que permite dinamizar la escena, aunque no único, es la ya mencionada elección del aspecto. El rol de la alternancia entre estatividad y dinamicidad se aprecia, perfectamente, en la “Madrugada” de Lorca:

Pero como el amor
los saeteros
están ciegos.

Sobre la noche verde,
las saetas,
dejan rastros de lirio
caliente.

La quilla de la luna
rompe nubes moradas
y las aljabas
se llenan de rocío.

¡Ay, pero como el amor
los seateros
están ciegos!

En su totalidad, el poema es dinámico, pero su dinamismo no deriva de recursos típicos, como el uso de verbos dinámicos o interjecciones. Lorca usa un solo verbo dinámico, *romper* (tercera estrofa) y las interjecciones aparecen solo en la última estrofa. El dinamismo estriba, ante todo, en sorprendentes efectos visuales conseguidos gracias a sinestesias y metáforas cerradas entre dos estrofas que expresan extrañeza. La primera “Pero como el amor / los saeteros / están ciegos” y la última que es la repetición de la primera con puntuación dinámica. Sin embargo, la primera estrofa es evidentemente estática. El conceptualizador no está todavía seguro de lo que ve; es solo después de “haber visto todo el espectáculo” cuando la extrañeza y aflicción expresada en la primera estrofa queda confirmada: “¡Ay, pero como el amor / los saeteros / están ciegos!”. La interjección “¡Ay!” y los signos de exclamación son prueba elocuente de ello.

Archer, en su traducción al inglés, mantiene el ritmo y el modo en que el conceptualizador llega a la última conclusión. El receptor junto al conceptualizador pasa desde este estático y tímido asombro hasta su confirmación: “But like love / the archers / are blind / [...] Ay, but like love / the archers / are blind”.

“Before the dawn”

But like love
the archers
are blind

Upon the green night,
the piercing saetas
leave traces of warm
lily.

The keel of the moon
breaks through purple clouds
and their quivers
fill with dew.

Ay, but like love
the archers
are blind!

El traductor polaco abordó una estrategia diferente y desde el primer momento montó un caballo al galope: “A przecież – jak miłość / rwie się saeta / na oślep”. Ambas estrofas, la primera y la última, son dinámicas por causa del uso del verbo *rwać się* que significa “intentar con vehemencia llegar o salir de algún lugar”, o bien “desear algo desesperadamente” (SJP). Además, es la saeta que salta / desea desesperadamente saltar / a ciegas que se vuelve sujeto –y a la vez, figura– de la primera estrofa. El traductor polaco mantiene de este modo un cierto lazo con el original, pero pierde el ritmo característico del poema.

„Świt”

A przecież – jak miłość
rwie się saeta
na oślep.

Zieloną przestrzeń nocy
 strzały saety
 znaczą śladem irysów
 gorejących.

Taran księżycy
 rozbija sine obłoki
 i kołczany
 już pełne są kropel.

Aj, przecież jak miłość
 rwie się saeta
 na oślep!

2.2.6. ¿Familiarizar o extranjerizar?

Hablando de la elección del léxico, no es posible omitir la existencia de los llamados **culturemas** que representan un verdadero reto para los traductores y, en muchos casos, simplemente no se dejan traducir. Según Lucía Luque Nadal (2009: 94):

Los culturemas son, por definición, nociones específico-culturales de un país o de un ámbito cultural y muchos de ellos poseen una estructura semántica y pragmática compleja. Los culturemas son también unidades de comunicación que necesariamente han de ser tenidas en cuenta e inventariadas en diccionarios ad hoc.

En suma, son expresiones que engloban en su semántica valores lingüísticos, culturales y, a veces, ideológicos. Lawrence Venuti cree, con razón, que la traducción nunca será completamente “fiel” al original, puesto que el traductor siempre debe elegir una de dos estrategias: la de **domesticar** el texto, amoldándolo a los valores de la cultura meta, o la de mantener contenidos extranjeros en el texto, rompiendo con el canon narrativo de la cultura meta. En el primer caso, el texto traducido es fluido, ya que el receptor no encuentra dificultades relacionadas con una cultura ajena. Mientras tanto, al elegir la **extranjerización** el traductor saca al lector del molde bien conocido del canon literario de su cultura (Venuti, 2018: 20).

Los culturemas aparecen con frecuencia tanto en la narrativa como en la poesía. A mi parecer, en este segundo caso la elección entre domesticación y extranjerización puede ser mucho más difícil tomando en cuenta no solo el contenido semántico del vocablo, sino también la propia estructura del poema.

En el citado poema “Madrugada” de Lorca encontramos dos palabras que podemos considerar culturemas: *saeta* y *saetero*. La *saeta* es una flecha que se dispara con el arco, pero es también una “copla breve [...] que se canta en ciertas solemnidades religiosas” (DLE). El *saetero* es, a su vez, una “persona que canta saetas, y, solo en segundo lugar, un soldado que luchaba con arco y saeta” (DLE). Ambas acepciones de *saeta*, así como las de *saetero*, caben en el espacio mental de un receptor español, activándose, el uno o el otro, según el contexto. Como observa Demetrio Brisset (2010: 2), las saetas son “coplas disparadas a modo de flechazos contra el empedernido corazón de los fieles”. En consecuencia, para un receptor español, tanto el *saetero* (en ambas acepciones) como el amor disparan sus saetas bruscamente contra los corazones que no lo esperan.

Sin embargo, las palabras *saeta* y *saetero* no son familiares ni a los receptores ingleses o franceses ni a los polacos. Como parece, fue por este motivo por el que, en el poema “Madrugada”, la traductora al inglés, Sarah Arvio (2017), decidió traducir *saetero* como *archer* despojándolo, de este modo, de su acepción musical: “But like love / the archers / are blind”. En la versión francesa de André Belamich (1981), en cambio, encontramos el vocablo *chanteur*: “Mais comme l’amour / les chanteurs / sont aveugles”. De este modo, cada uno de los traductores recurrió a una acepción diferente de la palabra *saetero*.

El traductor polaco tampoco pudo salvar el culturema, pero decidió mantener un cierto lazo con el original al cambiar *saetero* por *saeta* y ubicarla en un contexto lingüístico que implica el vuelo de una flecha: “A przecież – jak miłość / rwie się saeta / na ośle”. En la segunda estrofa, la palabra *saeta* se repite tanto en la versión polaca como en la francesa e inglesa, pero, mientras que el traductor polaco integró ambas acepciones del vocablo en la expresión *strzały saety* [las flechas de la saeta] y la traductora al inglés en la de *piercing saetas* [saetas penetrantes], el francés dejó solo la palabra *saeta*:

Sur la nuit verte
les saetas

laissent des traces de lys
Brûlant.

En consecuencia, los traductores al inglés y al polaco consiguieron la compleja conceptualización que bascula entre dos dominios, el de GUERRA y el de CANCIÓN, compilando dinámicamente las imágenes provenientes de ellos, mientras que el francés decidió recrear el poema solamente en el dominio CANCIÓN.

2.2.7. Subjetividad/Objetividad

La última operación de conceptualización propuesta por Langacker (1990) son los recursos de **subjetividad** y **objetividad**. Ambos están relacionados con la manera en que se conceptualiza una escena, es decir, si esta incluye o no al propio enunciador. Aunque tanto la subjetividad como la objetividad son bien conocidas en la literatura¹⁶, las recojo aquí para presentar todos los ajustes focales. Langacker (1987: 132, citado por Croft y Cruse, 2008: 92) lo ilustra sobre los siguientes ejemplos:

[dicho por una madre a su hijo]
¡No me mientas!
¡No mientas a tu madre!

El primer ejemplo representa la conceptualización subjetiva, lo que indica el uso del posesivo *me*, con el que la enunciadora se incluye a sí misma en la escena. La segunda frase, en cambio, representa la conceptualización objetiva, ya que la enunciadora se excluye a sí misma de la escena (*tu madre*). Como hemos podido ver, los recursos lingüísticos que subjetivan la escena son, ante todo, adjetivos posesivos y pronombres personales de la primera persona del singular y plural. La distinción entre subjetivación y objetivación (Langacker, 1990) es importante para crear imágenes: subjetivando la escena el autor nos hace verla desde dentro; objetivándola, nos deja afuera, lo que, en consecuencia, ofrece diferentes perspectivas de entrada.

16 Por ejemplo, cada narración llevada por el narrador intradieгético, sea este un testigo más de la acción o el protagonista, siempre es subjetiva.

2.2.8. Introduciendo al lector en la escena

El problema que, a veces, puede plantear la gramática es el artículo como signo de la determinación del sintagma nominal, es decir, de un sintagma cuyo referente ha sido determinado previamente por el autor del enunciado. A pesar de lo que suelen decir los manuales, no es necesario que este referente sea conocido; lo importante es que el hablante lo trate como tal. La función básica del artículo determinado (como signo de la determinación de un SN) permite a los autores jugar con los lectores forzándolos a compartir con ellos el universo discursivo que solo ellos mismos conocen. “El soldadito de plomo” de Eduardo E. Parrilla Sotomayor (2008: 16) empieza así:

Con su mínima estatura
y cadencia de metrónomo,
por la calle transitaba
el soldadito de plomo.
La gente le llamaba así,
sin ocasionar desaires,
pues decían que una vez
se batió contra el cáncer [...]

En una conversación corriente y según las reglas que conocemos todos, la introducción de un objeto lingüístico en el discurso mediante el artículo determinado no es correcta, ya que viola las reglas pragmáticas de cooperación. No podemos, pues, empezar una conversación con la oración: *He hablado con la chica*, sin habernos cerciorado de que nuestro interlocutor comparte nuestro universo discursivo, es decir, sabe a quién nos referimos. No obstante, en un poema, este recurso aprovecha el principio de cooperación: si el autor lo dice, por algo debe ser y así el poeta, en vez de introducir un objeto en el texto, nos introduce a nosotros, los lectores, en su propio mundo donde caminamos con él y observamos al soldadito de plomo como si también lo conociéramos (Wilk-Racięska, 2008: 14).

3. Observaciones finales

La conceptualización constituye un elemento más relevante del uso del lenguaje y de su relación con el pensamiento y la experiencia. Cualquier operación, desde la selección de las palabras y construcciones sintácticas hasta la puntuación para estructurar un enunciado, implica, en último término, una conceptualización. Es así, porque pensamos con imágenes y no con palabras. Las palabras, las construcciones gramaticales solo evocan estas imágenes. Si queremos que evoquen una determinada imagen también en la mente del destinatario, tenemos que seleccionarlas con mucho cuidado.

4. En busca de la imaginería y la atmósfera del texto origen en el texto meta

Ningún texto traducido será completamente fiel al original, pero es posible recrear en el texto meta la imaginería del autor y la atmósfera que emana del original. Ambas pueden, aunque no necesariamente, influir en el mensaje del texto. Es bien sabido que una y otra se crean mediante recursos lingüísticos disponibles tanto para el que las conceptualiza como para el que traduce el texto y –aunque estos recursos no en todas las lenguas se solapan– casi siempre hay modos de expresarlas en cada una de ellas. Las diferencias entre las gramáticas rara vez plantean un obstáculo muy grave, puesto que la gramática refleja nuestra visión del mundo. Las visiones del mundo, en la llamada óptica occidental, no difieren tanto como para que no sea posible recrear la imaginería y, ante todo, la atmósfera de un texto en la lengua meta, si ambas pertenecen a la misma visión lingüística del mundo *macro* (Wilk-Racięska, 2007). Ya hemos visto, en la primera parte del presente estudio, que lo que puede ayudar a recrear el ambiente del texto original es analizarlo desde el punto de vista del conceptualizador. En primer lugar, de mucha ayuda sería analizar desde qué perspectiva temporal y espacial se construyen las escenas descritas: ¿cómo se alinean las figuras y fondos? y ¿cómo se desplaza el centro deíctico? El segundo paso, no menos importante, es la elección del léxico que construye la plasticidad de escenas, evoca connotaciones y emociones. En el caso de la poesía, los símbolos, las metáforas y otros recursos estilísticos son también de suma importancia.

A lo largo de este apartado intentaré analizar la recreación de las imágenes y la atmósfera de unos poemas elegidos de Federico García Lorca, Julio Cortázar y Pablo Neruda en las traducciones al polaco, inglés y/o francés. La imaginación que nutre la imaginería de los tres poetas es desaforada y desbordante, por lo cual sus poemas son susceptibles a ser interpretados

de diferentes maneras y difíciles de traducir. Por este motivo, un análisis de la conceptualización puede contribuir de modo útil al análisis estilístico, junto a el de versificación y características métricas. La sensibilidad musical de ambos poetas también influyó en la elección de sus obras. Los poemas de Pablo Neruda, en cambio, destacan por la plasticidad y, por este motivo, al analizar sus traducciones quisiera contestar a la pregunta de si hay diferencias entre las imágenes creadas por el poeta y las que se desvelan ante los ojos de los destinatarios de su obra traducida a otros idiomas.

4.1. La poesía de Federico García Lorca es difícil...

La frase tan evidente y tantas veces repetida que da título a este capítulo se debe, ante todo, a la imaginería desenfadada del gran poeta de la tierra andaluza, a su simbolismo bastante hermético, a su afán de buscar poesía en lugares que parecen no tenerla:

Nuestros sentimientos son de más elevación que el alma de los colores y las músicas, pero casi en ningún hombre se despiertan para tender sus alas enormes y abarcar sus maravillas. La poesía existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma. Lo admirable de un espíritu está en recibir una emoción e interpretarla de muchas maneras, todas distintas y contrarias. Y pasar por el mundo, para que cuando hayamos llegado a la puerta de la «ruta solitaria» podamos apurar la copa de todas las emociones existentes, virtud, pecado, pureza, negrura. [...] Hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana. Verlo todo, sentirlo todo,

escribe García Lorca en el prólogo a “Impresiones y paisajes” (García Lorca, 1994/1918: 3).

4.1.1. “Casida del sueño al aire libre”

La poesía de García Lorca es también difícil de traducir. Consideremos, por ejemplo, el poema “Casida del sueño al aire libre” traducido al polaco, al inglés y al francés.

“Casida del sueño al aire libre”

Flor de jazmín y toro degollado.
 Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.
 La niña finge un toro de jazmines
 y el toro es un sangriento crepúsculo que brama.

Si el cielo fuera un niño pequeño,
 los jazmines tendrían mitad de noche oscura,
 y el toro circo azul sin lidiadores,
 y un corazón al pie de una columna.

Pero el cielo es un elefante,
 y el jazmín es un agua sin sangre
 y la niña es un ramo nocturno
 por el inmenso pavimento oscuro.

Entre el jazmín y el toro
 o garfios de marfil o gente dormida.
 En el jazmín un elefante y nubes
 y en el toro el esqueleto de la niña.

Como observa M.^a José Merlo Calvente (2015: 543), «“Casida del sueño al aire libre” es uno de los poemas que confieren [al “Poema del cante jondo”] este carácter hermético que lo ha definido, justamente, por la complicación de sus imágenes». Según Linda Britt (1986), el poema está dominado por un contraste entre ilusión y realidad. La autora cita a Robert Bly quien, interpretando este poema, habla de “flitting rapidly” or “leaping” between the conscious and the unconscious (Bly, 1967, citado por Britt, 1986: 28).

La atmósfera del contraste entre lo consciente y lo inconsciente se refuerza, entre otros, mediante el uso o, mejor dicho, la ausencia del artículo en los primeros dos versos que les proporciona una nota de abstracción. Esta nota de abstracción se debe al paso desde el campo demostrativo al conceptual. Ya Amado Alonso decía que la falta del artículo ante un nombre señala su referencia a la esencia misma, al concepto puro del objeto y no al objeto mismo: sin artículo “el objeto intencional es el mismo, pero la intención con que

vamos al objeto es otra, nuestra mención es otra, porque lo que ahora está aludido en nuestro pensar no es la existencia [de aquel objeto], sino su esencia [...]” (Alonso, 1967: 125–136). Es decir, el sustantivo con artículo se refiere a objetos existenciales y sin él, a objetos esenciales. La ausencia del artículo es muy frecuente en la lengua literaria donde proporciona una valoración subjetiva y emotiva, lo que aclaran muy bien dos ejemplos del mismo Alonso: “No es hombre quien se porta así” y “Moza tan fermosa non vi en la frontera” (Alonso, 1967: 135)¹.

Uno de los problemas de la recepción de la poesía de García Lorca es su simbología muy particular. Por este motivo, para que el receptor llegue a entender la primera estrofa y a visualizar las escenas pintadas por el conceptualizador, debe tener en la mente todo el abanico de símbolos típicos para el poeta granadino. Si el primer verso privado de artículos suena como si no tuviera anclaje en la realidad, el segundo parece, a primera vista, una agrupación de sustantivos con una puntuación abundante. Sin embargo, un lector instruido sabe que el poeta denomina “pavimiento” al cielo (Anderson, 2016), así que puede imaginar un mapa del firmamento: la constelación de Tauro, con dos estrellas que forman los cuernos del toro (“los jazmines”), Arpa con Vega y el alba, que en este grupo ya no extraña. Anderson dice que “the ‘pavimiento infinito’ (infinite paving) conjures up several different pictures: on the most literal level, the ground, and on more figurative planes either the sky” (Anderson, 1990: 116, citado por Merlo Calvente, 2015: 545). El escenario del poema es, pues, el concepto o, mejor dicho, la esencia del firmamento que contemplamos con los ojos del poeta: “Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba”. La orientación de la perspectiva es vertical. El conceptualizador observa el firmamento desde un sitio en la tierra. En primer lugar, como dos figuras abstractas, aparecen los conceptos de flor de jazmín y de toro degollado. Es la primera figura, vaga todavía, no concreta. Más tarde la vista se desplaza puntualmente, como si fuera guiada por la luz de un reflector: “Mapa. Sala. Arpa. Alba”. En este escenario, este fondo –un poco abstracto, un poco onírico– se concretiza la verdadera figura: “La niña [que] finge un toro de jazmines

1 Dicho sea de paso, Amado Alonso, con su visión del lenguaje literario –apoyada en una teoría del lenguaje y del estilo– que, además de la obra y su efecto estético en la recepción, abarca también su creación como uno de los elementos influyentes en dicha recepción, se acerca a la poética cognitiva.

y el toro [que] es un sangriento crepúsculo que brama". La plasticidad de estas últimas imágenes se manifiesta mediante la presencia de los artículos.

Para Britt (1986), la conexión entre las flores y el toro se explica en el tercer y cuarto verso: "la niña finge un toro de jazmines / y el toro es un sangriento crepúsculo que brama", porque "[i]t is only in the imagination of the innocent girl that the harsh reality of the bleeding bull can be converted into the illusion of fragrant flowers" (Britt, 1986: 28). La primera estrofa es sumamente importante, ya que el hecho de situar el escenario en el cielo y al conceptualizador en la tierra, desde la cual observa el firmamento, le abre a este último la posibilidad de experimentar el sueño descrito en la segunda estrofa. Por este motivo, a pesar de un fuerte matiz de inquietud introducido por *degollado* y *sangriento*, la atmósfera de la primera estrofa es pausada, no muy dinámica.

Dos traducciones al inglés que analizo a continuación, en su mayor parte no recrean la imaginaria del poeta andaluz, aunque se aprecian diferencias:

Versión de Peter Archer (P.A.)

Flower of jasmine and a decapitated bull.
 Endless paving. A map. A room. A harp. Dawn.
 The girl dreams of a bull of jasmine
 and the bull is bloody dusk that bellows.
 If the sky were a little boy
 the jasmine would be the dark centre of the night,
 and the bull a blue arena without matadors,
 and a heart at the foot of a column.
 But the sky is an elephant,
 the jasmine is water without blood,
 and the girl is a branch at night
 across the endless dark paving.

The jasmine and the bull
 or hooks of ivory or people asleep.
 In the jasmine, an elephant and clouds,
 and in the bull, the skeleton of the girl.

Versión de Martin Sorrell (M.S.)

Jasmine bloom and butchered bull.
 Endless paving. Map. Room. Harp. Dawn.
 The girl feigns a jasmine bull
 and the bull's a bleeding sunset bellowing.
 If the sky were a tiny child, half the jasmines'
 night would be darkness, the bull a blue arena
 without matadors, and a heart at the foot of
 a column.
 But the sky's an elephant and jasmine bloodless
 water.
 The girl's a bough by night on the huge dark
 paving.

Entre el jazmín y el toro o garfios de marfil
 o gente dormida. En el jazmín un elefante y nubes
 y en el toro el esqueleto de la niña².

2 El traductor no tradujo la última estrofa.

Ambos autores de la versión inglesa intentan transmitir la imagen de los primeros versos mediante la omisión del artículo. No obstante, mientras que la traducción de Sorrell recrea perfectamente la imagen borrosa del original, Archer omite el artículo al principio de cada uno de los dos primeros versos, pero introduce el artículo indeterminado ante los demás sustantivos de la “lista”, dotando la imagen de una cierta plasticidad:

Flower of jasmine and a decapitated bull.
 Endless paving. A map. A room. A harp. Dawn.
 The girl dreams of a bull of jasmine
 and the bull is bloody dusk that bellows.

También el autor de la traducción al francés (1981) recrea la imagen del original omitiendo el artículo en los primeros versos:

Fleur de jasmin et taureau abattu.
 Chaussée infinie. Carte. Chambre. Harpe. Lever du soleil.
 La fille fait semblant d'un taureau de jasmin
 et le taureau est un crépuscule sanglant qui rugit.

No obstante, en la versión francesa aparecen dos innovaciones: las palabras *abattu* y *chaussée*. La primera de ellas es una generalización que aplicada a un sujeto animal significa simplemente *muerto*. *Abattu* puede servir de base para *degollado*, porque ambos vocablos connotan muerte, pero –como siempre pasa con las generalizaciones– priva la escena de cierta brutalidad presente en el original. La segunda palabra, en cambio, significa *calzada*, *avenida*. Con este vocablo no es necesario recurrir a la simbología de Lorca para comprender el sentido: el cielo como una avenida evoca una atmósfera más abierta y llena de aire.

La lengua polaca no posee artículos, así que el traductor no pudo recurrir a este elemento para recrear la imagen. Por este motivo, la diferencia sutil entre el fondo y la figura de la primera estrofa es inalcanzable para el receptor polaco. No olvidemos, sin embargo, que la manipulación de los artículos construye tan solo una parte de la atmósfera, así que la traducción literal de los dos primeros versos sería satisfactoria para un lector instruido en la imaginería de García Lorca. En cambio, en la traducción al polaco,

el segundo verso de la primera estrofa se vuelve una invocación injustificable: “O posadzki nieskończone. Harfo. Mapo. Blady świcie”, lo que podría traducirse como *O pavimento infinito. O arpa. O mapa. O álba pálida*. Curiosamente, en la versión polaca los signos de exclamación tampoco aparecen y es tan solo el caso vocativo de los sustantivos el que señala su forma de invocación. Además, el traductor, Jarosław M. Rymkiewicz (2020), cambia el sentido del tercer verso donde la niña ya no *finje*, sino *será* un toro de jazmines, mientras que el toro sigue siendo un *sangriento crepúsculo que brama*: “Dziewczynka będzie jaśminowym bykiem, / a byk jest zmierzchem ryczącym we krwi”:

Kwiaty jaśminu i zarżnięty byk.

O posadzki nieskończone. Harfo. Mapo. Blady świcie.

Dziewczynka będzie jaśminowym bykiem,

a byk jest zmierzchem ryczącym we krwi.

De este modo, la escena cambia diversificándose en tres imágenes distintas:

	Estrofa I (versión original)	Estrofa I (versión polaca)
Figura 1	Flor de jazmín y toro degollado.	Figura 1: traducción literal
Fondo	Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.	Invocación
Figura 2	La niña finje un toro de jazmines y el toro es un sangriento crepúsculo que brama.	Figura 2: Desplazamiento del centro deíctico al futuro (<i>la niña será...</i>) y el regreso al presente (<i>el toro es...</i>)

Así las cosas, en la versión polaca, se pierde tanto la imagen como la atmósfera que, en el original, iban desarrollándose paulatinamente desde la aparición de la *figura 1* en forma de un concepto vago en un *fondo* enigmático hasta la *figura 2* que logra una cierta plasticidad. La pérdida se debe, en primer lugar, a la invocación cuya presencia inesperada e injustificada cambia la orientación de la conceptualización y dota a la estrofa de una dinamicidad, y, en el segundo, a dos desplazamientos bruscos de la perspectiva

(el primero al futuro y el otro, de vuelta, al presente) que también originan la dinamicidad de la imagen.

En la segunda estrofa, García Lorca diseña un mundo ideal. En la interpretación de Britt, los jazmines disminuyen el temor de la noche y el toro también se vuelve inocente. Lo simboliza el circo azul sin la sangre roja ni los lidiadores (Britt, 1986). “Si el cielo fuera un niño pequeñito”, dice el poeta subrayando su sueño con el condicional.

Las dos versiones en inglés, así como la francesa, conservan el condicional de un sueño del primer verso y la figura del segundo:

If the sky were a little boy
the jasmine would be the dark center of the night, (P.A.)

If the sky were a tiny child,
half the jasmynes' night would be darkness, (M.S.)

Si le paradis était un petit garçon,
le jasmin aurait une demi-nuit noire,

Sin embargo, en la versión de Archer, los jazmines del segundo verso ya no iluminan la noche, sino que se convierten en su centro oscuro. La modificación altera la perspectiva y la atmósfera, ya que los jazmines —siendo el centro de la imagen— atraen la vista, mientras que el adjetivo *oscuro* priva toda la escena (dos últimos versos de la estrofa) de la tranquilidad y esperanza del original. En otras palabras, el adjetivo afecta tanto la atmósfera como el sentido de la estrofa. En la versión de Sorrell, los jazmines tampoco iluminan la noche. Debido a la inversión de la alineación figura-fondo, la vista se centra en la mitad de la noche que se convierte en oscuridad.

En el texto francés, en cambio, la elección de *paraíso* en vez de *cielo* también modifica la atmósfera y el sentido porque evoca connotaciones religiosas no existentes en el original y sitúa el escenario en un sitio al que las almas van después de la muerte. En consecuencia, la imagen que se nos presenta ya no es el cielo lleno de constelaciones, sino algo mucho más matizado con que, obviamente, se puede soñar, pero no verlo. Además, gracias a *chaussée* y *paradis*, la atmósfera se vuelve más sublime.

En la traducción polaca también tenemos el condicional, pero el sentido de la estrofa cambia por completo. En primer lugar, se modifica la perspectiva, el sueño se vuelve aún menos probable, puesto que ya no depende del conceptualizador, sino de los deseos del propio cielo “Gdyby niebo zechciało być małą dziewczynką” [Si el cielo quisiera ser una niña pequeña]. Sabemos que en Lorca los niños simbolizan inocencia y, en la segunda estrofa de este poema, el poeta imagina el cielo como un *niño pequeñito*. Es importante tanto el cambio del género –el masculino es menos matizado, luego más “general”– como la especificación de “pequeñito”, es decir, muy pequeño, pues aún más inocente. En suma, con estas palabras el poeta imagina un mítico estado de inocencia.

En cuanto a la traducción inglesa del primer verso, la versión de Sorrell es más precisa gracias a la palabra *tiny* que equivale a *pequeñito* y *child* que, por su parte, es un vocablo menos especificado que *boy*, el vocablo que aparece en la traducción de Archer. Como resultado, la imagen diseñada por Sorrell, recrea mucho mejor la imagen original. Mientras tanto, el verso polaco omite estos matices entablando, por algún motivo, la relación con la niña de la primera estrofa. Además, recordemos que en la versión original (“Si el cielo fuera un niño pequeñito, / los jazmines tendrían mitad de noche oscura”) la imagen que se abre ante los ojos del conceptualizador (y el receptor del poema) se vuelve menos oscura gracias a los jazmines (figura) que iluminan la mitad de la noche (fondo). El traductor al polaco, al igual que Sorrell, voltea la alineación figura-fondo, y la imagen que aparece como primera ante el ojo mental del lector es oscura, pero el fondo ya la ilumina: “połowe ciemnej nocy miałyby jaśminy” [la mitad de la noche oscura la tendrían los jazmines].

Dos últimos versos de esta estrofa en polaco tampoco reflejan la imagen original. En el original “[los jazmines tendrían mitad de noche oscura] y el toro circo azul sin lidiadores, / y un corazón al pie de una columna”. Merlo Calvente (2015: 549) entiende *circo* como “símil de la cópula de cielo” –el adjetivo *azul* podría corroborar tal suposición–, o bien “como el circo romano donde la ausencia de lidiadores implica la ausencia de sacrificio”. Es verdad que la palabra *circo* abre el acceso a ambas interpretaciones (al igual que la palabra *arena*, la cual eligieron los traductores al inglés y al polaco). La imagen que el poeta pinta en esta estrofa es inocente, tranquila: “El toro también vuelve a un estado inocente, simbolizado por el círculo azul

impoluto por la sangre roja que traen los toreros”³, y un corazón yace al pie de una columna...

En la versión inglesa de Archer, sin embargo, la oscuridad del verso anterior se extiende sobre los versos siguientes. Además de ello, a consecuencia de la transposición innecesaria (*los jazmines* que en el original *tendrían la mitad de la noche*, en esta versión inglesa se convierten en ella: *the jasmine would be*), no solo los jazmines son el centro oscuro de la noche, sino que también el toro se identifica con el circo:

and the bull a blue arena without matadors,
and a heart at the foot of a column.

Por supuesto, una modificación tan fuerte de la perspectiva influye en la atmósfera del texto. Ambos traductores sustituyeron también *lidiadores* por *matadores* lo que parece una buena elección, si esta palabra es más familiar para los receptores anglosajones, puesto que las dos connotan agresión. Dicho sea de paso, la palabra *matador* también es mucho más familiar al receptor polaco que la de *lidiador*.

No obstante, en la versión polaca en vez de *lidiadores* aparece una *espada* que podría entenderse como metaftonimia de la agresión (o una metonimia del torero con estoque). Lo más interesante es, sin embargo, que el corazón del último verso no yace al pie de la columna, sino que se vuelve su basa: “a byk miałby błękitną arenę bez szpady, a serce, / serce byka byłoby podstawą kolumny”. En consecuencia, no solo la imagen que se presenta ante los ojos del receptor polaco es distinta a la original, sino que también la interpretación que se da puede diferir. En primer lugar, el artículo indefinido ante el sustantivo *corazón* no indica la relación con el toro; “un corazón al pie de una columna” evoca una imagen separada que se asocia, más bien, con “desamparo e indefensión” mucho más general. Por si fuera poco, la palabra *basa* que aparece en la versión polaca connota *soporte* y *fuerza*, porque algo que sirve de asiento de una columna debe ser fuerte. Como resultado, la versión polaca propone una interpretación totalmente distinta del original.

3 The bull also returns to an innocent state, symbolized by the blue ring untainted by the red blood brought by bullfighters” (Britt, 1986: 8)

En las estrofas siguientes, García Lorca destruye esta imagen idílica de la precedente. El yo lírico vuelve a la realidad: los jazmines ya no tienen flores, el toro ha sido reemplazado por elefante y la niña que soñaba, está muerta. En la última estrofa ya nada recuerda el sueño inocente (Britt, 1986: 28–29). El poeta ve claramente que la realidad es otra: oscura como la piel de un elefante; y la describe con imágenes precisas sin adornos innecesarios. Consigue este efecto gracias a la sencillez y precisión de la forma, al uso de metáforas y símbolos cerrados en oraciones simples con predicados nominales: “el cielo es un elefante, el jazmín es un agua sin sangre” y “la niña es un ramo nocturno”, que flotan por “el inmenso pavimento oscuro”. Los traductores al inglés y al francés recrean esta imagen y atmósfera tristes, estrictas y oscuras casi literalmente, creándolas también mediante el uso de recursos lingüísticos sobrios. Sin embargo, aunque la atmósfera de la traducción francesa es igual de oscura gracias al uso muy moderado de los recursos lingüísticos, la elección de otra palabra específica –*trottoir* [acera]– en vez de *chaussée* puede traer consigo un cierto malentendido, ya que no hay una relación directa con el pavimento (*chaussée*) de la primera estrofa. En esta situación, la palabra *trottoir* evoca, más bien, su sentido denotativo. En consecuencia, estamos ante un desplazamiento del centro deíctico de esta estrofa desde el cielo hasta la tierra.

La imagen que pinta el traductor polaco no es tan sencilla y expresiva, ante todo, por causa de la modalidad introducida –aquí también– con el verbo *querer*. En la versión polaca, el cielo no *es*, sino *quiere ser elefante*. Y, además, *quiere ser elefante y no una niña pequeña*: “Ale niebo chce być słoniem, nie dziewczynką”. Ya en el primer verso, estamos ante una construcción compleja, modal, más una extensión del texto original. El primer recurso falsifica la imagen: la modalidad la traslada al nivel irreal. Si la modalidad en la segunda estrofa no complica tanto la impresión del sueño (tanto la modalidad como la ilusión son irreales), la oración modal que encabeza la tercera ya elimina por completo el choque de sueño y realidad.

No obstante, el segundo recurso –una extensión textual– no tiene justificación semántica. Una de las características de la traducción libre es que el traductor puede añadir información al texto para mejorar su comprensión o fluidez. Parece que mantener la fluidez y el ritmo del poema traducido fue la intención de Rymkiewicz a la hora de introducir estas palabras adicionales a la tercera estrofa, así como otro recurso, una repetición, que aparece

en la estrofa precedente: “a serce, / serce byka byłoby podstawą kolumny” [y el corazón, el corazón del toro (...)]. Las repeticiones son recursos muy lorquianos, pero en este poema no se dan. También otras modificaciones introducidas por el traductor en la misma estrofa parecen ser cuestión del ritmo, más lento, de la versión polaca: el número plural de la palabra *jazmín* [jaśminy] que ofrece una sílaba más o la transposición de *agua sin sangre* en una oración relativa “a jaśminy są wodą, w której nie ma krwi”. Sin embargo, el reemplazar el *ramo nocturno* por *una de las ramas de esta noche* (“a dziewczynka jest jedną z gałęzi tej nocy”), ya no parece justificado, ya que las palabras *ramo* y *rama*, aunque parecidas fonéticamente en español⁴, no despiertan las mismas asociaciones:

Si el «ramo nocturno» nos hace pensar en los jazmines, y consideremos brevemente la posibilidad de que sea la niña –y no el toro la que se componga de estas flores–, su ubicación «por el inmenso pavimento oscuro» nos obliga a conjeturar que la niña blanca y nocturna (por su asociación con los jazmines) no es una muchacha de pocos años, sino más bien una imagen de la luna (en contraposición con el sol/toro) (Anderson, 2016:17).

En cambio, *una de las ramas de esta noche* de Rymkiewicz, no se asocia con símbolo alguno del poema.

Parece que el mismo deseo de mantener el ritmo acompaña la traducción de la última estrofa. Una vez más, el *jazmín* se vuelve *jazmines* o, más precisamente, *flores de jazmín*; el ritmo no permite repetir la conjunción *o* en el segundo verso, porque su equivalente polaco sería más largo. Por otro lado, es muy probable que la especificación de *nubes* (“En el jazmín un elefante y *nubes*”) como *unas nubes* (“W kwiatach jaśminu słoń i kilka chmur”) sea también cuestión del ritmo. Sin embargo, sería interesante considerar cómo estas innovaciones modifican la imagen original.

La escena conceptualizada por García Lorca está bien acotada entre el jazmín y el toro, pero el conector *o* en el segundo verso no permite ver claramente si son *garfios de marfil* (la metáfora de *rayos* para Anderson, 2016) o, más bien, *gente dormida*. No obstante, nada impide ver lo que hay en el jazmín

4 Es posible que esta semejanza fonética fuera la fuente del error de la traducción de *ramo* como *rama* en polaco.

(*un elefante y nubes*) y dentro del toro (*la niña muerta*). Esta estrofa construida sin un solo verbo describe –una vez más– un paisaje severo y pasivo. *El jazmín* en singular y *nubes* sin adyacente disminuyen la plasticidad de la escena nocturna, los sintagmas definidos *el toro* y *el esqueleto de la niña* del último verso remiten al toro y a la niña de las estrofas precedentes cerrando así el poema.

Las innovaciones introducidas en esta estrofa (versos 1–3) por el traductor polaco no afectan mucho la imagen dándole simplemente más plasticidad, pero la traducción de la última línea, como “i w każdym byku jest szkielet dziewczynki” [en cada toro se encuentra el esqueleto de la niña], impone una lectura universal rompiendo con la imagen diseñada por el poeta granadino. Sin embargo, para poder contestar a la pregunta de si las traducciones del poema reflejan las imágenes del original es menester resumir lo más importante del análisis. En primer lugar, hay que subrayar que los críticos (Anderson, Britt, Merlo Calvente, entre otros) están de acuerdo en que el poema se divide en tres partes: escenario (I estrofa), sueño/ilusión (II estrofa) y realidad (estrofas III y IV). Agreguemos también que el poeta, quien, por supuesto, perfectamente maneja la lengua, la utiliza de modo muy preciso para marcar esta división. La forma del poema y los recursos son muy sobrios: las estrofas I, III y IV se caracterizan por el uso del tiempo presente, enumeración de sustantivos, pocos adjetivos, frases nominales y unas pocas oraciones simples basadas en el verbo *ser*. La enumeración es un recurso poderoso, puesto que las palabras sueltas –sin contexto alguno–, como nudos de acceso a los espacios mentales, abren paso a configuraciones de integraciones conceptuales más complejas. También la puntuación es importante. Por ejemplo, el hecho de que los sustantivos (2º verso, I estrofa) estén separados por puntos en vez de comas sugiere que no se trata de una serie de objetos, sino de imágenes puntuales susceptibles de ser configuradas según un común denominador que, en este caso, serían símbolos lorquianos. En consecuencia, a un lector familiarizado con la simbología de García Lorca, no le parece muy difícil de descifrar el escenario en el cual el poeta sitúa su poema (I estrofa). En cambio, la invocación introducida por el traductor polaco en vez de la enumeración, así como el cambio de verbo (*fingir* por *ser* en futuro) oscurece si no dificulta la imaginaria. El traductor francés, en cambio, no recurre al símbolo lorquiano y sustituye *pavimiento* por *paraíso*, vocablo que despierta connotaciones diferentes y vuelve más sublime la atmósfera.

El sueño o el mundo perfecto imaginado (II estrofa) está cuidadosamente deslindado de la realidad (estrofas III y IV) a través de la única construcción más compleja en el poema, el condicional irreal de presente que suspende la realidad. Es precisamente esta construcción la que permite soñar, aunque supiéramos que la condición necesaria para que el sueño se volviese realidad no se da. ¿Qué escenas se presentan en esta estrofa? El conceptualizador imagina un mundo inocente (*niño pequeñito*), con luz (*los jazmines*) y sin violencia (*circo sin lidiadores*), aunque se da cuenta de que tal mundo sería desamparado (*un corazón al pie de una columna*). Las escenas que visualiza el receptor inglés (de ambas traducciones) son mucho más oscuras, por causa del cambio del foco. Mientras que en las escenas que visualiza el receptor polaco, la personificación del cielo de la escena –que aquí es el protagonista activo– dificulta un poco la perspectiva; hay menos luz (cambio de lugar entre la figura y el fondo del 2º verso). Por último, la repetición de la palabra *corazón* la focaliza como el elemento más importante de la estrofa dotando, además, este concepto de connotaciones totalmente diferentes del original gracias a la metáfora *el corazón del toro es la basa de una columna*. Con esta estrofa cambia también el ritmo del poema: las oraciones se vuelven más largas, con lo cual disminuye la severa expresividad del poema original.

Los recursos lingüísticos utilizados en las estrofas III y IV precisan que la condición necesaria para que el sueño se vuelva realidad no se da. Vuelve la severa expresividad marcada, en la III estrofa, por oraciones simples, metáforas construidas en forma de declaraciones categóricas (A es B). En la versión polaca, a pesar del conector adversativo *pero* que encabeza la III estrofa, la separación entre el sueño y la realidad no se da con tanta fuerza, puesto que el traductor no renuncia a la personificación del sujeto (*cielo*) ni a la modalidad (*quiere*) que sigue suspendiendo la realidad. En consecuencia, el primer verso que en el original presenta una escena simple y categórica, en la versión polaca se vuelve una conjetura. Todos los elementos que construyen el escenario de esta estrofa en español son simples, presentados de un modo categórico que no deja lugar a dudas. Y solo de la imaginación del receptor y su conocimiento de metáforas y símbolos lorquianos depende qué integración conceptual será el resultado de la lectura. Sin embargo, este no es el caso de la versión polaca. La conjetura del primer verso, enunciados más largos y el ritmo más lento despojan el poema de la simple y categórica claridad del original. También el cambio de un elemento de la escena, *un ramo*

nocturno reemplazado por *una de las ramas de esta noche*, introduce una cierta inquietud del receptor quien no sabe cómo interpretar este nuevo elemento.

La última modificación en la versión polaca se presenta en la IV estrofa. Es el cambio del alcance de la palabra *toro*. La “Casida del sueño al aire libre” es un poema difícil, como todos los poemas del poeta granadino. A pesar de ello, es un poema coherente desde el punto de vista semántico. *Jazmín, toro y niña* –dicho sea de paso, así fue el primer título del poema– son los protagonistas. Por este motivo los encontramos a lo largo del texto en forma de sintagmas definidos que –junto a las metáforas que se asocian con ellos o a veces simbolizan a los protagonistas– confieren al poema un carácter cerrado. Dicho en otras palabras, la trama se desarrolla durante una noche, entre el cielo y la tierra, entre tres “personajes” principales. El único “personaje” nuevo que entra en este mundo es un elefante, enorme, oscuro, amenazante y, por supuesto, presentado con un sintagma indefinido. Mientras tanto, en el último verso de la traducción polaca, el sintagma *cada toro* (“a w każdym byku jest [...]” [en cada toro hay (...)]) cambia definitivamente el alcance del concepto *toro* que ya no es el del poema, sino un toro universal, cualquiera que sea, antes, ahora o después. El texto pierde su carácter cerrado y, a lo mejor, también el mensaje queda oscurecido. En definitiva, Rymkiewicz escribió su propio poema basado en el texto de García Lorca, mientras que los traductores al inglés y al francés modificaron las imágenes conceptualizadas por el poeta granadino, matizando la atmósfera con más oscuridad, los primeros y más sublimación, el otro. Además, el traductor al francés, al situar el escenario del poema en el paraíso, cambió la perspectiva y afectó el sentido del poema.

	Federico García Lorca "Casida del sueño al aire libre"	Versión polaca	Versión francesa
Escenario	Flor de jazmín y toro degollado. Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.	Kwiaty jaśminu i zarżnięty byk. O posadzki nieskończono- ne. Harfo. Mapo. Błady świcie.	Fleur de jasmin et taureau abattu. Chaussée infinie. Carte. Chambre. Harpe. Lever du soleil.
Sueño	La niña finge un toro de jazmines y el toro es un san- griento crepúsculo que brama. Si el cielo fuera un niño pequeñito, los jazmines tendrían mitad de noche oscura, y el toro circo azul sin lidiadores, y un corazón al pie de una columna.	Dziewczynka będzie jaśminowym bykiem, a byk jest zmierzchem ryczącym we krwi. Gdyby niebo zechciało być małą dziewczynką, połowę ciemnej nocy miałyby jaśminy, a byk miałby błękit- ną arenę bez szpady, a serce, serce byka byłoby pod- stawą kolumny.	La fille fait semblant d'un taureau de jasmin et le taureau est un cré- puscule sanglant qui rugit. Si le paradis était un petit garçon, le jasmin aurait une demi-nuit noire, et le taureau bleu du cirque sans combattants et un coeur au pied d'une colonne.
Realidad	Pero el cielo es un elefante, y el jazmín es un agua sin sangre y la niña es un ramo nocturno por el inmenso pavi- mento oscuro. Entre el jazmín y el toro o garfios de marfil o gente dormida. En el jazmín un elefan- te y nubes y en el toro el esqueleto de la niña.	Ale niebo chce być sło- niem, nie dziewczynką, a jaśminy są wodą, w której nie ma krwi, a dziewczynka jest jed- ną z gałęzi tej nocy ponad ogromną i mroczną posadzką. Między kwiatami ja- śminu i bykiem haki z kości słoniowej albo ludzie śpiący. W kwiatach jaśminu słoń i kilka chmur, i w każdym byku jest szkielet dziewczynki.	Mais le ciel est un éléphant et le jasmin est une eau exsangue et la fille est un bou- quet de nuit à travers le vaste trot- toir sombre. Entre le jasmin et le taureau ou des crochets en ivoi- re ou des personnes endormies. Dans le jasmin un éléphant et des nuages et dans le taureau le squelette de la jeune fille.

	Versión inglesa de Peter Archer	Versión inglesa de Martin Sorrell
Escenario	Flower of jasmine and a decapitated bull. Endless paving. A map. A room. A harp. Dawn.	Jasmine bloom and butchered bull. Endless paving. Map. Room. Harp. Dawn.
Sueño	The girl dreams of a bull of jasmine and the bull is bloody dusk that bellows. If the sky were a little boy the jasmine would be the dark center of the night, and the bull a blue are- na without matadors, and a heart at the foot of a column.	The girl feigns a jas- mine bull and the bull's a bleeding sunset, bellowing. If the sky were a tiny child, half the jasmynes' night would be dark- ness, the bull a blue arena without matadors, and a heart at the foot of a column.
Realidad	But the sky is an elephant, the jasmine is water without blood, and the girl is a branch at night across the endless dark paving. The jasmine and the bull or hooks of ivory or people asleep. In the jasmine, an elephant and clouds, and in the bull, the skeleton of the girl.	But the sky's an elephant, and jasmine bloodless water. The girl's a bough by night on the huge dark paving. Entre el jazmín y el toro o garfios de marfil o gente dor- mida. En el jazmín un elefante y nubes y en el toro el esqueleto de la niña

4.1.2. “Gacela del amor que no se deja ver”

Otro ejemplo interesante lo presentan las traducciones de la “Gacela del amor que no se deja ver”, la Gacela IV, también del *Diván del Tamarit*, donde el yo lírico “reflexiona sobre lo abrupto, intempestivo e imprudente de la relación” (Anderson, 2016: 9). El uso de los tiempos gramaticales en el poema desempeña un papel significativo en la construcción de las escenas. A lo largo del poema se alternan dos figuras, el yo lírico cuyos actos se describen en el pretérito perfecto simple, como acabados, cumplidos; y Granada personificada como una luna o una corza. Tal y como era de prever, las descripciones de Granada aparecen, en imperfecto (*Granada era una luna, Granada era una corza*):

Solamente por oír
la campana de la Vela
te puse una corona de verbena.

Granada era una luna
ahogada entre las yedras.

Solamente por oír
la campana de la Vela
desgarré mi jardín de Cartagena.

Granada era una corza
rosa por las veletas.

Una de las funciones básicas del imperfecto español es la de copretérito. Por este motivo, la combinación imperfecto-indefinido parece estar predestinada a expresar la alineación figura (indefinido)-fondo (imperfecto). Gracias a su valor de duración, el imperfecto puede desempeñar el papel del fondo sobre el cual se desarrollan eventos más importantes para el emisor. Tal alineación suele dar como efecto, una impresión de simultaneidad de ambos eventos. En “Gacela del amor que no se puede ver”, el poeta logra la impresión de simultaneidad destacando los actos del yo lírico (en pretérito simple) y construyendo las imágenes relacionadas con Granada de tal modo que la visualización parte de la descripción (el lector se imagina primero a Granada

como luna), y solo más tarde resulta que la luna está ahogada. La construcción marcada se repite en la siguiente estrofa: primero visualizamos a Granada como una corza y más tarde resulta que la corza está herida. De este modo, los actos del yo lírico parecen ser la figura y lo que le ocurre a Granada, el fondo de las imágenes. Solo en la última estrofa, la situación cambia, ya que el uso del imperfecto parece subrayar la continuidad de “lo abrupto, intempestivo e imprudente de la relación” (ver *supra*). El imperfecto no funciona aquí como copretérito, sino que su función es narrativa:

Solamente por oír
la campana de la Vela
me abrasaba en tu cuerpo
sin saber de quién era.

No en vano el poeta escribe los dos primeros actos del yo lírico (“te puse una corona de verbena, desgarré mi jardín de Cartagena”) y lo que le ocurrió a Granada (“una luna ahogada entre las yedras”) como cumplidos, puesto que –como sugiere con razón Melissa Botero Triana– son sacrificios que el yo lírico tuvo que realizar para oír la campana de la Vela, es decir, ajustar su amor a las normas y costumbres vigentes (Botero, 2016: 25–27). Así las cosas, el imperfecto narrativo en que se expresa el último sacrificio también es natural, porque:

El último gran sacrificio que hace la voz poética resulta ser el mismo. Ya ha sacrificado bastante: la libertad de la amada, la coquetería de la luna, sus mismos jardines ese sitio privado que tiene tanta importancia en estos poemas, pero no es suficiente. Necesita hacer el último gran sacrificio que resulta no ser otro sino él mismo. Se abrasa, además, en una manera muy interesante de morir. Imposible no pensar en los sacrificios humanos y las piras sacrificiales. El cuerpo del otro ha mutado en un altar de sacrificios donde la voz poética trata de pagar su última moneda por poder volver a formar parte de un compendio de ritos y ciclos que el amor oscuro ha desplazado (Botero, 2016: 26).

Muy interesante es la solución que adoptó el traductor al francés, quien –para conseguir la impresión de simultaneidad– no solo presentó los actos del yo lírico en *passé composé* y las imágenes relacionadas con Granada

en *imparfait*, sino que también utilizó la cursiva para describir estos últimos y subrayar su función de fondo:

“Gasela de l’amour qui ne se lasse pas voir”

Seulement pour entendre
la cloche de la Vela
j’ai posé sur ta tête une couronne de verveine.

*Grenade était une lune
noyée parmi les lierres.*

Seulement pour entendre
la cloche de la Vela
j’ai détruit mon jardin de Carthagène.

*Grenade était une chevrete
rose sur les girouettes.*

Seulement pour entendre
la cloche de la Vela
à tout ton corps je m’embrasais
sans savoir à qui il était.

Aunque en la última estrofa la alineación figura-fondo se modifica (“à tout ton corps je m’embrasais”), la versión francesa no solo recrea las imágenes y atmósfera del original, sino que también las refuerza.

Debido al hecho de que la mayor parte de los verbos polacos ofrecen dos formas de presentar una escena descrita –un evento puede presentarse como continuo, en curso, o bien como discontinuo, es decir, puntual o ya acabado, en la mayoría de los casos–, la alternancia de tiempos de la versión española puede conseguirse a través de la alternancia de formas perfectivas e imperfectivas polacas:

Tylko po to, by usłyszeć
jak uderza dzwon z la Vela,
nałożyłem ci wieniec z werbeny.

Grenada była księżycem
uduszonym w gałązkach bluszczu.

Tylko po to, by usłyszeć
jak uderza dzwon z la Vela,
rozdziarałem me ogrody w Kartaginie.

Grenada była łanią
nagą pośród chorągiewek.

Tylko po to, by usłyszeć
jak uderza dzwon z la Vela,
paliłem się w twoim cieple,
nie wiedząc czyje to ciało

El traductor polaco, J. Lyszczyna (2019), mantiene la alternancia de tiempos en casi toda la traducción menos un fragmento: el verso “desgarré mi jardín de Cartagena” fue traducido en plural (*jardines*) y con la forma imperfectiva: “rozdziarałem me ogrody w Kartaginie” [desgarraba mis jardines de Cartagena], hecho que altera el sentido y la dinámica del poema.

El traductor al inglés mantiene todo el poema en el Simple Past. Este tiempo se puede utilizar para hablar de una acción o estado finalizado o para denotar acciones que tienen lugar casi simultáneamente, por lo cual la diferencia de la perspectiva –marcada por la alternancia de tiempos gramaticales en español y formas perfectivas/imperfectivas en polaco– aquí no se da tan claramente:

“Gacela: The Love that Hides from View”

Just so as to hear
the bell of the Vela
I crowned you with verbena.

Granada was a moon
drowned in the ivy.

Just so as to hear
the bell of the Vela
I ripped up my garden in Cartagena.

Granada was a doe
pink among the weather vanes.

Just so as to hear
the bell of the Vela
I burned in your body
without knowing whose it was (trad.: P. Archer).

En suma, las traducciones al francés y al polaco mantienen, por lo general, la perspectiva tempo-aspectual y la atmósfera del poema, aunque en la polaca aparecen algunas inconsecuencias. Solo la versión inglesa no permite mantener la impresión de simultaneidad debido al uso del Simple Past con el que no es posible destacar las diferencias de este tipo.

Federico García orca "Gacela de amor que no se deja ver"	Versión francesa	Versión polaca	Versión inglesa
Solamente por oír la campana de la Vela te puse una corona de verbena.	Seulement pour entendre la cloche de la Vela j'ai posé sur ta tête une couronne de verveine.	Tylko po to, by usłyszeć jak uderza dzwon z la Vela, nałożyłem ci wieniec z werbeny.	Just so as to hear the bell of the Vela I crowned you with vervena.
Granada era una luna ahogada entre las yedras.	<i>Granade était une lune noyée parmi les lierres.</i>	Granada była księżycem uduszonym w gałązkach bluszczu.	Granada was a moon drowned in the ivy.
Solamente por oír la campana de la Vela desgarré mi jardín de Cartagena.	Seulement pour entendre la cloche de la Vela j'ai détruit mon jar- din de Carthagène.	Tylko po to, by usłyszeć jak uderza dzwon z la Vela, rozdzieralem me ogrody w Kartaginie.	Just so as to hear the bell of the Vela I ripped up my gar- den in Cartagena.
Granada era una corza rosa por las veletas.	<i>Granade était une chevrette rose sur les girouettes.</i>	Granada była łanią nagą pośród chorągiewek.	Granada was a doe pink among the weather vanes.
Solamente por oír la campana de la Vela me abrasaba en tu cuerpo sin saber de quién era.	Seulement pour entendre la cloche de la Vela à tout ton corps je m'embrasais sans savoir à qui il était.	Tylko po to, by usłyszeć jak uderza dzwon z la Vela, paliłem się w twoim ciele, nie wiedząc czyje to ciało	Just so as to hear the bell of the Vela I burned in your body without knowing whose it was.

4.1.3. "La historia de los jinetes"

Poema del cante jondo es una obra de García Lorca que "ha recibido mayor atención por parte de la crítica que [sus poemas] anteriores, ya que se ha unido, por afinidades temáticas y de temperatura, a la que, sin duda, es la más popular de todas las obras lorquianas: el Romancero gitano" (Díez de Revenga, 1987: 240).

Los ejemplos que se analizarán a continuación provienen del “Gráfico de la Petenera”, el poemario contenido en la obra poética *Poema del cante jondo*, escrito en 1921 y publicado en 1931. *Poema del cante jondo* se inspira en el cante jondo andaluz y la tradición andaluza. El cante jondo –que llevaron a Andalucía los gitanos incorporando a su canto elementos locales⁵– se convirtió en uno de los aspectos más distinguibles de la tradición andaluza. García Lorca fue un gran admirador de aquel cante al que describe así en su conferencia “El cante jondo” que dio el 19 de febrero de 1922:

Vean ustedes, señores, la transcendencia que tiene el canto jondo y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso (García Lorca, 2021).

La temática del poemario contempla el dolor, la pena, la muerte, la desesperación y el amor frustrado. Las primeras secciones de la obra se dedican a los cantes flamencos populares: la seguirilla, la soleá, la saeta y la petenera. La petenera –que aquí nos interesa– es un cante flamenco de tono grave y gran intensidad dramática con coplas de cuatro versos octosílabos (*DLE*), pero la propia petenera es, según la tradición sefardí-española –y también la mexicana– un símbolo de la mujer fatal, perdición de los hombres (Gómez-Ullate García de León, 2009). Cada una de las modalidades del cante es personificada en forma de mujer, y cada una de estas secciones es un pequeño drama completo (Zardoya, 1954: 302). Como observa Tsareva “ocho poemas del ciclo «Gráfico de la petenera» son ocho cuadros dramáticos” (Tsareva, 2001: 399).

5 Natalia I. Tsareva (2001: 390) afirma que “[t]res hechos históricos han influido mucho en los cantos: la adopción por la iglesia española del canto litúrgico, la invasión sarracena y la llegada a España de numerosas bandas de gitanos, quienes dan la forma definitiva al cante jondo. Pero eso no quiere decir que este canto sea puramente gitano, se trata de un canto puramente andaluz, que ya existía en esta región antes de que los gitanos llegaran allí”.

El primer poema “Campana” anuncia una muerte o, mejor dicho, la anticipa. En el segundo, titulado “Camino”, cien jinetes enlutados parecen venir al funeral anticipado por la campana. El cante jondo se canta de noche y el escenario de los poemas también es la noche. En “Las seis cuerdas”, el sollozo de la guitarra teje “una gran estrella / para cazar suspiros, / que flotan en su negro / aljibe de madera”. En “Danza”, las cuerdas de la guitarra son seis gitanas vestidas de blanco que bailan en la noche del huerto. El poema siguiente describe una muerte solitaria de la petenera. En este poema de nuevo aparecen los cien jinetes, pero ahora ya están muertos. “La muerte de Petenera” va seguida de “Falsete” que cuenta el funeral triste de la protagonista. El séptimo poema, titulado “De profundis”, está dedicado a los cien jinetes/amantes quienes, enterrados, serán conmemorados con “cien cruces de olivo”. “Clamor”, el último poema, cierra el drama con el paseo de la Muerte “coronada de azahares marchitos que canta y canta / una canción, mientras que “en las torres amarillas, / cesan las campanas [y] el viento con el polvo, / hace proras de plata”. Los poemas del ciclo se enlazan temáticamente: “Campana” corresponde a “Clamor”; “Camino”, a “De Profundis”; “Las seis cuerdas”, a “Falseta”; y “Danza”, a “Muerte de la Petenera”.

Alguien podría pensar que “Gráfico de la Petenera” es la historia banal de una mujer fatal que llevó a la muerte a numerosos hombres enamorados de ella (la hipérbole *cien jinetes/amantes*). No obstante, lo importante en este ciclo no es la historia, sino su intensa dramaturgia. El ciclo desarrolla dos temas enlazados: el de la muerte y entierro de la Petenera y el de los jinetes/amantes, ambos “envueltos” en la metáfora global de guitarra. Es la guitarra que cuenta y, a la vez, es la historia de la gitana desde el primer poema cuyo subtítulo es “Bordón”. Con el sonido del bordón, el ciclo empieza, pues, en tono bajo, sombrío y sigue así hasta el último verso. La guitarra vuelve en “Las seis cuerdas”⁶ donde su sollozo “teje una gran estrella / para cazar suspiros” –los sufrimientos y dolores de los sueños rotos en la vida de las almas perdidas–, “que flotan en su negro / aljibe de madera”. La podemos detectar también en la “Danza”: la imagen de “las seis gitanas vestidas de blanco y coronadas / con rosas de papel / y biznagas” que bailan “en el huerto

6 En el *Poema del cante jondo* encontramos más poemas de la guitarra: “La guitarra” en el “Poema de la seguirilla gitana”, “Las seis cuerdas” y “Danza” en *Gráfico de la petenera*, y “Adivinanza de la guitarra” en *Seis caprichos*.

de la Petenera, en la noche del huerto”, como seis cuerdas bajo los dedos de un guitarrista, es plástica y un poco inquietante. La impresión de la inquietud se acentúa en los versos siguientes donde los “dientes de nácar (de las bailarinas) escriben la sombra / quemada. / Y en la noche del huerto / sus sombras se alargan, / y llegan hasta el cielo / moradas”. Y por fin, en la “Muerte de la Petenera”, “el bordón de una guitarra / se rompe”. Podemos imaginarnos este sonido que se oye al romperse el bordón, sordo e irritante, que pone el acento musical último a la vida de los protagonistas.

En la historia de los jinetes la guitarra es menos visible, aunque presente por la metonimia de *bordón*. El *bordón* del primer poema establece el tono siniestro, y el sonido que acompaña la ruptura de esta cuerda subraya la tragedia de la muerte. Son tres poemas que forman este subciclo, “Camino”, “Muerte de la Petenera” –en el que ambos temas se encuentran– y “De profundis”. Los tres están llenos de símbolos lorquianos, como, por un lado, el caballo y su jinete –que portan valores de muerte, pero pueden también representar el erotismo varonil–, los muslos, uno de los símbolos más utilizados en la poesía de Lorca para representar el erotismo (Arango, 1995; Gil, 2008; Karageorgou-Bastea, 2008; entre otros) Y, por el otro, el contrapunto de la muerte: flor de jazmín, flor de azahar y olivo que simbolizan fecundidad (Arango, 1995).

“Camino”

La campana del primer poema anticipa una muerte y en el “Camino” los jinetes ya están enlutados, pero no está claro si es el dolor por la muerte presentida de la Petenera o por la suya. El tercer y cuarto versos nos revelan que no necesariamente se trata de hombres: los hombres no suelen ir por el camino del cielo. ¿Serán, pues, almas perdidas?

Cien jinetes enlutados,
¿dónde irán,
por el cielo yacente
del naranjal?

El sintagma nominal *Cien jinetes enlutados*, sin algún verbo que lo siga, nos presenta una imagen estática de los personajes. De este modo, los jinetes

se convierten en el tema, la figura principal del poema. Gracias al adjetivo, *enlutados*, la imagen adquiere un tono angustioso. En la imagen siguiente (versos 2-4), el centro deíctico se desplaza moderadamente al futuro. Es la coma que separa estos versos del primero, la que permite evitar un cambio brusco de la perspectiva. Así, el centro deíctico se desplaza al futuro y allí queda hasta el último verso. Sin embargo, no se trata de conjeturas que suelen relacionarse con una narración en futuro, sino de una preocupación. En este poema el yo lírico se preocupa por el destino de las cien almas perdidas, que van por el paisaje onírico del cielo yacente.

El traductor al inglés⁷ recrea la primera imagen, separando, además, con dos puntos, el tema principal de los versos siguientes:

Hundred mourning cavaliers:
 where are they going,
 hunched against the sky
 of the orange grove?

No obstante, los versos que siguen hacen visualizar una imagen que el original no evoca: los jinetes van *encorvados contra* el cielo del naranjal (“hunched against the sky / of the orange grove?”). Además, si van encorvados *contra* y *no por* el cielo del naranjal, la perspectiva es horizontal, los jinetes se desplazan por la tierra, así que no es posible aventurar la suposición de las almas perdidas. También, el uso del Present Continuous cambia la perspectiva: el conceptualizador observa la escena que ocurre ante sus ojos. En consecuencia, la escena que observamos parece real.

En la traducción al polaco⁸, el tiempo es también presente. Por ello, al leerla, tenemos la impresión de observar una escena real, pero, de acuerdo con el original, se desarrolla en el cielo. Sin embargo, la escena en polaco difiere de la original también por su dinamismo, ya que, para expresar el movimiento, el traductor eligió el verbo más dinámico entre los que expresan la manera de moverse: *pędzić* [correr mucho].

7 Las traducciones al inglés del “Gráfico de la Petenera” provienen de Mallan L., 1940.

8 Mientras no se diga lo contrario, las traducciones al polaco de los poema del “Gráfico de la Petenera” provienen de Lyszczyna J., 2019.

Stu jeźdźców żałobnych
 dokąd pędzi
 przez niebo niskie
 pomarańczowych drzew?

En consecuencia, ambas versiones de los versos 1–4 expresan, más bien, una curiosidad que una preocupación y no recrean la visión onírica tan típica para los poemas lorquianos.

En tres versos del original que siguen a esta escena, los puntos centrales de la imagen, es decir, las figuras respectivas de las enunciaciones, son las tres ciudades (y los destinos) más importantes de Andalucía:

Ni a Córdoba ni a Sevilla
 llegarán.
 Ni a Granada la que suspira
 por el mar.

La versión polaca recrea las imágenes con la misma alineación figura-fondo y el uso del tiempo futuro. La única diferencia es que, en esta versión, Granada no *suspira por el mar*, sino lo *añora*, hecho que puede despertar extrañeza por el valor de presuposición encerrado en la semántica de *añorar*: ‘recordar con pena la ausencia, privación o pérdida de alguien o algo muy querido’ (DLE).

En la versión inglesa, la alineación figura-fondo es inversa: el traductor acentúa la imposibilidad de llegar al destino y no el destino mismo:

They cannot reach Cordoba,
 nor Seville,
 nor Granada sighting by the sea

Es interesante que Granada, tampoco aquí, no *suspira por el mar*, sino, esta vez, *mira hacia él*. Sin embargo, aunque este cambio influye en la imagen, no despierta extrañeza, ya que no abre dominios conceptuales adicionales, como es el caso de *añorar* que presupone alguna historia pasada.

La alineación figura-fondo que pone en el primer plano a Córdoba, Sevilla y Granada como destino deseado, sirve de contrapunto al sitio que será el destino real hacia el que los caballos llevarán a sus jinetes, el cementerio:

Esos caballos soñolientos
 los llevarán,
 al laberinto de las cruces
 donde tiembla el cantar.

Aquí, la figura son los caballos. Ello sugiere que los jinetes ya no podrán guiar a sus caballos, porque estarán muertos. Hay que subrayar que, aunque la imagen del cementerio sirve de fondo, su plasticidad no es nada borrosa. Ello se debe a la elección de las palabras con un fuerte simbolismo, *laberinto*, símbolo, entre otras cosas, de los ritos funerarios y del cementerio (Arango, 1995: 152) y *cruces*, que son un elemento indispensable del cementerio cristiano.

La versión inglesa de estos versos es fiel al original. La única modificación consiste en sustituir el adjetivo demostrativo que sugiere distancia (*esos*) por uno posesivo (*their*), pero, aun así, la concordancia entre este verso y los precedentes queda recalcada:

Their drowsy horses
 will carry them
 to the labyrinth of crosses
 where a song trembles

La traducción polaca, en cambio, pinta una imagen totalmente distinta. En primer lugar, el lector sigue observando la escena que se desarrolla en presente. No obstante, en esta versión, los caballos soñolientos *los llevan [a los jinetes] / dentro del laberinto de ramas enredadas / que tiemblan del canto:*

Senne konie
 niosą ich
 w labiryncie splełanych gałęzi,
 drżących od śpiewu.

En este momento, el lector se pierde: ¿qué significa esta imagen?, ¿dónde están los jinetes? A lo mejor ¿se han perdido en el naranjal mencionado al principio del poema? Y, por fin, ¿quién canta? Hay también una disonancia introducida por haber emparejado el verbo *nieść* (aquí en la tercera

persona del plural: *niosq*) –que se puede traducir como *llevar* y que contiene en su semántica la dirección– con un espacio cerrado, puesto que la preposición *w* [en, dentro de] indica claramente que los jinetes están dentro del laberinto de ramas enredadas y no se dirigen a él. Esta versión elimina por completo la metáfora del laberinto / cementerio, lo que tiene sus consecuencias en los versos siguientes.

Los últimos versos del poema, con una clara referencia al Apocalipsis, nos revelan que los jinetes están condenados por haberse opuesto al propósito de Dios (¿por haber amado?) y su destino no será el paraíso:

Con siete ayes clavados,
¿dónde irán,
los cien jinetes andaluces
del naranjal?

También aquí la plasticidad de la imagen es alta. El cambio de perspectiva es brusco por causa de la intertextualidad, que desplaza el centro deíctico hacia el Apocalipsis y los siete ayes de la Pasión de Cristo, pero solo al conocerlos y entender su mensaje podemos comprender la tragedia de los jinetes. Además, los jinetes no pueden desprenderse de los siete ayes, porque estos están clavados. En suma, las imágenes evocadas por este poema forman un cuadro dramático muy coherente. Hablan de la condena que espera al amor que se opone a las reglas comúnmente aceptadas, el tema presente en toda la obra de García Lorca.

En España y especialmente en Andalucía, la Semana Santa es una de las expresiones más auténticas del cristianismo andaluz y, aunque es también un fenómeno de carácter sociocultural, es muy probable que el mensaje de los siete ayes sea reconocible. Los siete ayes pertenecen a la Pasión de Cristo y se conmemoran el Martes Santo, porque, según la Biblia, el martes fue el día en que Jesús pronunció sus siete “ayes” contra los fariseos. Por otra parte, también es posible que los lectores, fuera de Andalucía, no estén tan familiarizados con los elementos de la Pasión de Cristo y no sean capaces de comprender el mensaje. El traductor inglés decidió traducir literalmente la expresión *siete ayes* confiando en que el lector sería un lector-cómplice, como lo llamaba Julio Cortázar, y haría su propia contribución a la lectura del poema:

With seven precise laments,
 where are they going,
 the hundred Andalusian cavaliers
 from the orange grove?

Las imágenes que evoca la versión polaca de la última copla son completamente distintas. Recordemos que en la versión original tenemos dos figuras: *los siete ayes clavados* y *los cien jinetes andaluces*. Ambos sintagmas nominales proyectan imágenes precisas de alta plasticidad. Aunque los *ayes* son abstractos, gracias al numeral y el adyacente *clavados*, la imagen que evoca este sintagma es plástica. Mientras tanto, ya la primera frase polaca “Unosząc siedem westchnień” [Llevando consigo siete suspiros], encabezada por el equivalente polaco del gerundio de simultaneidad, pinta una imagen bastante borrosa, puesto que la figura “*stu jeźdźców andaluzyjskich*” [cien jinetes andaluces] no aparece hasta el tercer verso. El gerundio no puede ser figura al no poder crear una imagen precisa, su función es tan solo la de implicar una acción simultánea del sujeto (la figura que aquí no aparece). En esta versión hay una sola figura: *los jinetes*, quienes corren llevando consigo siete suspiros. La consecuencia de tal alineación figura-fondo es que la copla comienza con una imagen borrosa, la cual, sin embargo, se corresponde con la atmósfera angustiosa de los versos precedentes. No obstante, a estas alturas, otro problema se plantea; aunque los *suspiros* tienen relación con el luto del primer verso del poema, no interactúan con el símbolo de los *ayes*. Además, un lector atento podría preguntarse ¿por qué son siete los suspiros si los jinetes son cien? El resultado de esta elección del traductor es pertinente, ya que la versión polaca no transmite el mensaje del poeta andaluz que parece ser el sustancial de este poema. En la lengua polaca *siete ayes* se traducen como *siedem biada* y, aunque el lector polaco no familiarizado con la Pasión de Cristo también tendría dificultades para interpretar la expresión, si fuera *cómplice*, lo conseguiría.

Al seguir la lectura nos enteramos también de que los jinetes no han salido nunca del naranjal: “*dokąd pędzi / stu jeźdźców andaluzyjskich / przez pomarańczowy gaj?*” [¿adónde corren tanto / cien jinetes andaluces / a través del naranjal?]. En efecto, el poema creado por el traductor polaco, aunque bello e impresionante, cuenta su propia historia:

Unosząc siedem westchnień,
dokąd pędzi
stu jeźdźców andaluzyjskich
przez pomarańczowy gaj?

Federico García Lorca "Camino"	Versión inglesa	Versión polaca
Cien jinetes enlutados, ¿dónde irán, por el cielo yacente del naranjal? Ni a Córdoba ni a Sevilla llegarán. Ni a Granada la que suspira por el mar. Esos caballos soñolientos los llevarán, al laberinto de las cruces donde tiembla el cantar. Con siete ayes clavados, ¿dónde irán, los cien jinetes andaluces del naranjal?	Hundred mourning cavaliers: where are they going, hunched against the sky of the orange grove? They cannot reach Cordoba, nor Seville, nor Granada sighting by the sea. Their drowsy horses will carry them to the labyrinth of crosses where a song trembles With seven precise laments, where are they going, the hundred Andalusian cavaliers from the orange grove?	Stu jeźdźców żałobnych dokąd pędzi przez niebo niskie pomarańczowych drzew? Do Kordoby, do Sewilli nie dotrą. Ani do Granady, która tęskni za morzem. Senne konie niosą ich w labiryncie splełanych gałęzi, drżących od śpiewu. Unosząc siedem westchnień, dokąd pędzi stu jeźdźców andaluzyjskich przez pomarańczowy gaj?

"Muerte de la petenera"

El siguiente poema donde de nuevo aparecen los jinetes es "Muerte de la Petenera". Aunque separado de "Camino" por otros dos poemas, muestra una clara relación no solo con él, sino, dicho sea de paso, también con "Campana", "Danza" y "Seis cuerdas". Encontramos en este poema tanto a los jinetes como el bordón de "Campana". Por fin aparece también la muerte anticipada en los poemas precedentes, y es en este en el que se contestan las preguntas que "Camino" dejó sin contestar: "¿dónde irán, / por el cielo yacente / del naranjal?"

El título del poema habla de la muerte de la Petenera caracterizada ya en el segundo verso como una mujer fatal, la *perdición de los hombres*, pero en el poema hay más muertes: los jinetes también vienen muertos. Por ello, como señala Karageorgou-Bastea (2008:162), el poema oscila entre dos

tipos de lamento: el de deseo ejemplificado en el personaje de Petenera, y el de la muerte, destino común de la Petenera y de los jinetes andaluces. La dualidad de la escritura poética se manifiesta en la diferencia entre el estribillo en cursiva y el resto del poema. Esta doble expresión tiene su correlato temático: si bien el título del poema remite a la muerte de la Petenera, la elegía es para los jinetes.

Las imágenes que se despliegan ante los ojos del lector son muy plásticas, aunque rodeadas de un ambiente cada vez más abrumador. El tiempo del poema es presente, pero el centro deíctico se desplaza constantemente entre varias escenas: la Petenera muere en la casa blanca que se presenta como figura del primer verso, luego aparecen por primera vez los jinetes muertos, pero la escena no es nada estática, las jacas que los llevan caracolean. Después, la vista llega hasta “las estrellas estremecidas de los velones”, para en fin volver a la Petenera y posarse en “su falda de moaré que tiembla entre sus muslos de cobre”. Los verbos *caracolear* y *temblar*, junto al participio *estremecidas*, introducen un ambiente sumamente inquietante. Más tarde la vista vuelve a las jacas que caracolean. El estribillo se repetirá una vez más para cerrar el poema. Mientras tanto, el ojo mental se desplaza muy lejos para observar “largas sombras afiladas / [que] vienen del turbio horizonte”. El ambiente se vuelve más tenso. Y, de repente, “el bordón de una guitarra / se rompe” poniendo fin a la historia y solo cien jacas caracolean con paciencia:

En la casa blanca muere
la perdición de los hombres.

*Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos.*

Bajo las estremecidas
estrellas de los velones,
su falda de moaré tiembla
entre sus muslos de cobre.

*Cien jacas caracolean.
Sus jinetes están muertos.*

Largas sombras afiladas
 vienen del turbio horizonte,
 y el bordón de una guitarra
 se rompe.

*Cien jacas caracolean.
 Sus jinetes están muertos.*

La atmósfera de estos versos se construye a partir del participio *afiladas*, el adjetivo *turbio* y el sonido del bordón que se rompe. El mensaje, en cambio, se basa en sintagmas nominales que representan símbolos y connotaciones: *perdición de los hombres*, *jinetes*, *jacas* y *muslos de cobre*, todos relacionados con el erotismo. Tal y como he mencionado al principio, los símbolos de jinete y caballo se relacionan con el erotismo masculino y el de muslo, con el femenino. No obstante, todos, así como los metales (cobre), se asocian también con la muerte. En este poema todos estos símbolos se encuentran. En “Camino” los jinetes montaban a sus caballos o eran llevados por ellos. Como señala Flavia Falquez (2020), “[e]ste animal está muy presente en [la] obra [de García Lorca] simbolizando una vez la muerte y otras, la vida y la virilidad masculina. Desde el “Libro de poemas” hasta sus últimas obras de teatro, el caballo es una presencia tenebrosa o es, también, la pasión masculina desbocada”. No obstante, aquí la palabra *caballo* no aparece, sustituida por *jaca*, que en Andalucía es el caballo castrado (Altamirado, 2007). La perdición de los jinetes es total, ya están muertos no solo ellos, sino también sus deseos.

En la versión francesa del poema, la Petenera también muere en la casa blanca, pero su falda no tiembla “bajo estremecidas estrellas”, sino “sous la palpitante / constellation des lampes” [la palpitante / constelación de lámparas], así que la escena se desarrolla dentro de la casa. El traductor guardó todos los elementos lingüísticos restantes que construyen la atmósfera del poema y la mayoría de los símbolos. No obstante, la palabra clave para la interpretación del poema, *jaca*, viene sustituida por *pouliche*, que en francés significa ‘jument n’ayant pas atteint la maturité sexuelle [yegua joven, potranca]’ (*Dictionnaire Larousse*). Es verdad que las acepciones más conocidas de *jaca*, recogidas también en el *DLE*, son ‘caballo cuya alzada no llega a metro y medio’ y ‘yegua (hembra del caballo)’. Como es evidente que la primera

acepción no entra en el juego en este contexto, es la segunda la que parece más adecuada, especialmente si el traductor conoce este fragmento de la famosa “Canción de jinete”: “Jaca negra, luna grande, / y aceitunas en mi alforja”, pero no está familiarizado con la acepción andaluza. No obstante, la especificación, es decir, la sustitución de caballo por yegua joven, llena de vigor, tampoco tiene mucho sentido en el contexto del poema, ya que este habla de la muerte del deseo. Por este motivo, aunque la traducción recrea la atmósfera y en una buena parte las imágenes, no guarda el mensaje crucial del poema.

La traducción polaca recrea la atmósfera del poema, pero no la imaginaria del poeta creada mediante la simbología ni, en consecuencia, su mensaje. En primer lugar, la falda de la Petenera no tiembla, sino centellea, bajo el resplandor estremecido de las estrellas de aceite envuelta del cobre de sus muslos: “W poświacie drzącej / oliwnych gwiazd / błyska spódnica z mory/ spowija miedz jej ud”. Esta vez la imagen es más poética que la francesa, pero no recrea la imagen original. Las estrellas de aceite se asocian con las lámparas (como es el caso de la traducción francesa), pero la falda emite una luz discontinua, hecho que crea una imagen más cercana al parpadeo de un faro, con el hincapié hecho en la luz. La figura de esta imagen es, pues, la luz que la falda emite. En el estribillo son los caballos los que caracolean y no las jacas. Aunque en polaco existe un equivalente de *jaca* en la acepción de *caballo castrado* (*walach*), es muy probable que el traductor, así como el francés, no haya llegado a la acepción andaluza de esta palabra. Además, los jinetes, en la versión polaca, murieron ya hace tiempo: “Sto koni krąży dokoła. / Ich jeźdźcy dawno pomarli” [Cien caballos están dando vueltas. / Sus jinetes llevan mucho tiempo muertos]. Desaparece también el ruido del bordón que se rompe, el fuerte acento musical que cierra la tragedia, sustituido por la voz monótona de la guitarra / [que] se interrumpe: “aż głos monotonny gitary / urywa się”. Recordemos que el bordón abre el ciclo en el subtítulo de “Campana”. En suma, desaparecen dos acentos, los dos símbolos importantes de la imaginaria del poeta y del sentido del poema.

Muerte de la Petenera	Versión francesa	Versión polaca
En la casa blanca muere la perdición de los hombres.	Dans la maison blanche se meurt la perdition des hommes.	W białym domu umiera mężczyzn pokusa zgubna.
<i>Cien jacas caracolean.</i> <i>Sus jinetes están muertos.</i>	<i>Cent pouliches caracolent</i> <i>Leurs cavaliers sont morts.</i>	<i>Sto koni krąży dokoła.</i> <i>Ich jeźdźcy dawno pomarli.</i>
Bajo las estremecidas estrellas de los velones, su falda de moaré tiembla entre sus muslos de cobre.	Et sous la palpitante constellation des lampes, tremble sa jupe moirée entre ses cuisses de bronze.	W poświacie drżącej oliwnych gwiazd błyska spódnica z mory, spowija miedź jej ud.
<i>Cien jacas caracolean.</i> <i>Sus jinetes están muertos.</i>	<i>Cent pouliches caracolent.</i> <i>Leurs cavaliers sont morts.</i>	<i>Sto koni krąży dokoła.</i> <i>Ich jeźdźcy dawno pomarli.</i>
Largas sombras afiladas vienen del turbio horizonte, y el bordón de una guitarra se rompe.	De longues ombres affilées viennent du trouble horizon et le bourdon d'une guitare se rompt.	Kładą się długie cienie od horyzontów zamglonych, aż głos monotonny gitary urywa się.
<i>Cien jacas caracolean.</i> <i>Sus jinetes están muertos.</i>	<i>Cent pouliches caracolent.</i> <i>Leurs cavaliers sont morts.</i>	<i>Sto koni krąży dokoła.</i> <i>Ich jeźdźcy dawno pomarli.</i>

“De profundis”

El penúltimo poema de “Gráfico de la Petenera” se enlaza temáticamente con “Camino” y el estribillo de “Muerte de la Petenera”, y resuelve el destino de los cien jinetes del naranjal. El título recurre al salmo por los difuntos, mientras que los cien jinetes son denominados –ya abiertamente– amantes. García Lorca anuncia este enlace con los poemas precedentes ya desde el principio, haciendo uso del sintagma nominal determinado “Los cien enamorados”. En uno de los apartados anteriores, señalando la importancia para la traducción del uso del artículo determinado, indiqué que si un autor hace uso de un sintagma determinado sin una introducción previa del objeto lingüístico designado por su núcleo, por algo debe hacerlo. En tales situaciones, el escritor o el poeta se sirve del principio de cooperación y, en vez de introducir un objeto en el texto, nos introduce a nosotros, los lectores, en el mundo narrado. Este es también el caso de “De profundis”:

Los cien enamorados
duermen para siempre
bajo la tierra seca.
Andalucía tiene
largos caminos rojos.
Córdoba, olivos verdes
donde poner cien cruces,
que los recuerden.
Los cien enamorados
duermen para siempre.

¿Por qué no es simplemente *cien enamorados*? La respuesta es simple: el sintagma nominal de este tipo abriría acceso a una historia triste, pero indeterminada, una canción más sobre los amores del pasado. El sintagma definido, en cambio, conduce al lector al texto precedente, lo que es la función principal de una anáfora lingüística enlazando este poema con los precedentes (Wilk-Racięska, 2008). Aun leído por separado el poema, la presencia del artículo determinado tiene que llamar la atención del traductor, porque en tal caso confiere al poema la presuposición de una existencia previa de cien personas enamoradas tan importantes que su pasión no puede caer en el olvido. Es evidente que la omisión del valor del artículo definido eliminaría por completo la presuposición. El artículo no existe en el sistema gramatical polaco, pero existe en francés y en inglés. En la versión francesa, el artículo se mantiene:

Les cent amoureux
dorment à jamais
sous la terre sèche.
L'Andalousie
a de longs chemins rouges.
Cordoue, des oliviers verts
où planter cent croix
qui les rapellent.
Les cent amoureux
dorment à jamais.

A pesar de la existencia del artículo en su lengua, el traductor al inglés, Carlos Bauer (1987), no se contentó con una traducción literal y optó por un demostrativo que subrayaba el enlace con los poemas precedentes del ciclo de un modo aún más evidente, aunque, traduciendo el título, descartó la relación con el salmo: "Sleep forever".

Those hundred lovers
 Sleep forever
 Under the dry earth.
 Andalusia has
 long, red roads.
 Córdoba, green olive trees
 where a hundred crosses
 will mark their memory.
 Those hundred lovers
 sleep forever.

Los artículos no existen en polaco, pero los pronombres demostrativos sí. No obstante, el traductor polaco decidió no subrayar la alusión escondida en el sintagma definido español y, en consecuencia, el lector polaco puede jugar con ambas interpretaciones antes mencionadas:

Stu zakochanych
 śpi snem wiecznym,
 nad nimi ziemia wyschła.
 Rozciąga się Andalusja
 czerwienią dalekich dróg.
 Kordoba zielenią oliwek.
 Niechaj w nią wrośnie sto krzyży,
 co pamięć o nich zachowa.
 Stu zakochanych
 Śpi snem wiecznym.

También merece la pena mencionar la traducción de este poema al ruso, cuyo autor, Iosif Havkin, modifica sustancialmente la imaginería del poeta:

Сотни сердец влюбленных
 Здесь, под землей сухой,
 На веки веков уснули.
 На Андалусии тропах,
 Длинных и красноватых,
 В Кóрдове, где оливы
 Сотни крестов укроют,
 Мы позабыть не сможем
 Сотен сердец влюбленных,
 На веки веков уснувших.

El traductor no utiliza pronombres para traducir el primer verso (los artículos tampoco existen en ruso), pero en su visión de la escena no son necesarios, ya que no fueron los cien amantes, sino *cientos de corazones de amantes* [que] *aquí, bajo la tierra seca / por siempre y para siempre durmieron*. Al servirse de las hipérbolés y una metonimia, el autor de la traducción nos ofrece una escena distinta de la original. La hipérbole sirve para subrayar la importancia de un fenómeno, su valor, y es verdad que *cientos de corazones* evoca una imagen mucho más potente que *los cien amantes*. La imagen que se visualiza al leer estos versos nos presenta el panorama de una tragedia total, especialmente cuando, al leer los versos siguientes, visualizamos cientos de cruces –la figura de la escena– que conmemorarán los cientos de corazones de amantes. Además, también en esta versión, así como en la polaca, hay modificaciones de la alineación figura-fondo. Sin embargo, tanto estas como las hipérbolés (*Sotni* [cientos], *Na veki vekov* [por siempre y para siempre]) y la metonimia (*[Sotni] serdets vlyublennykh* [cientos de corazones enamorados]) sirven para fortalecer la expresión, tan típica para la cultura rusa (cfr. Styrz-Przebinda, 2017). En consecuencia, la traducción es un ejemplo de la domesticación (Venuti, 2018) o, lo que es lo mismo, la adaptación de una obra literaria a las necesidades del lector, aunque no creo que sea una actividad deliberada como en el proceso de refracción de André Lefevere (1992).

Federico García Lorca "De Profundis"	Versión francesa	Versión inglesa "Sleep forever"	Versión polaca	Versión rusa
Los cien enamorados duermen para siempre bajo la tierra seca. Andalucía tiene largos caminos rojos. Córdoba, olivos verdes donde poner cien cruces, que los recuerden. Los cien enamorados duermen para siempre.	Les cent amoureux dorment à jamais sous la terre sèche. L'Andalousie a de longs chemins rouges. Cordoue, des oliviers verts où planter cent croix qui les rapellent. Les cent amoureux dorment à jamais.	Those hundred lovers Sleep forever Under the dry earth. Andalusia has long, red roads. Córdoba, green olive trees where a hundred crosses will mark their memory. Those hundred lovers sleep forever.	Stu zakochanych śpi snem wiecznym, nad nimi ziemia wyschła. Rozciąga się Andaluzja czerwienią dalekich dróg. Kordoba zieleń oliwek. Niechaj w nią wrośnie sto krzyży, co pamięć o nich zachowa.	Сотни сердец влюбленных Здесь, под землей сухою, На веки веков уснули. На Андалусии тропях, Длинных и красноватых, В Кórдове, где оливы Сотни крестов укроют, Мы позабыть не сможем Сотен сердец влюбленных, На веки веков уснувших.

4.2. Julio Cortázar: nunca se sabe si el poema nos lleva o nos deja plantado⁹

Durante la presentación de *Poesía y poética*, el IV volumen de las *Obras Completas* de Julio Cortázar (14 de octubre de 2005), Aurora Bernárdez, viuda y albacea del escritor advirtió que el Gran Cronopio

[...] [e]mpezó a escribir poesía a los 12 años; sin embargo, su profunda timidez impidió desvelar a sus lectores los versos que descubren sus más profundos sentimientos [...] Si alguien quiere saber cómo era Cortázar, qué pensaba, qué soñaba, cómo se imaginaba el mundo, tiene que leer su poesía. Era un poeta hasta cuando escribía en prosa (Intxausti, 2005, en línea).

9 Paráfrasis de las palabras de Cortázar en *Rayuela* (2004: 621).

Así que, no está claro por qué la prosa de Cortázar ha eclipsado casi completamente su poesía. Sus poemas deambulan por antologías, blogs y, por supuesto, forman una parte importante de sus *libros-collage*, pero no han recibido mucha atención por parte de los lectores, aunque revelan la segunda cara de Cortázar, más personal, más íntima, sobre todo porque “escribía la prosa inmediatamente a máquina de escribir, pero sus poemas los escribía a mano” (Canales, 1996: 173).

Los semánticos, pero, desde luego, también los escritores y poetas saben que el lenguaje es mucho más que las palabras. Sin embargo, las palabras son el material plástico del lenguaje. Se pueden dividir, separar y combinar; se pueden alargar y acortar; se pueden utilizar como señal de tráfico que remite a otras palabras, a otros textos; evocan recuerdos, pensamientos y situaciones; también se pueden utilizar como caricias o como espada, hacha y ariete. Pero siempre significan algo. Cortázar era plenamente consciente de ello y supo hacer uso de este conocimiento en sus libros y, aún más, en sus poemas. Todas sus obras, especialmente la poesía, están llenas de referencias al lenguaje. Lo vio como la base de su participación en las cosas de este mundo. En el cuento *Un tal Lucas* formula su visión:

Ser escritor/ poeta/ novelista/ narrador/ es decir ficcionante, imaginante, delirante, [...] quiere decir en primerísimo lugar/ que el lenguaje es un medio, como siempre, / pero este medio es más que medio,/ es como mínimo tres cuartos./ [...] y hay otra cosa, simple y grave:/ no se conocen límites a la imaginación/ como no sean los del verbo,/ lenguaje e invención son enemigos fraternales/ y de esa lucha nace la literatura (Cortázar, citado por Yurkievich, 2004: 172).

Por este motivo, queriendo alejarse del camino trillado de la poesía, a menudo elegía palabras que “invitan a buscar, a reflexionar más profundamente” (ibíd.: 175) Y buscaba nuevos significados para palabras familiares. En una conferencia en Madrid (1981) titulada “Las Palabras”, lamentó el hecho de que algunas

palabras pueden llegar a cansarse y a enfermarse, como se cansan y se enferman los hombres o los caballos. Hay palabras que, a fuerza de ser repetidas y muchas veces mal empleadas, terminan por agotarse, por perder poco

a poco su vitalidad. En vez de brotar de las bocas o de la escritura como lo que fueron alguna vez, flechas de la comunicación, pájaros del pensamiento y de la sensibilidad, las vemos o las oímos caer como piedras opacas, empezamos a no recibir de lleno su mensaje [...] (Cortázar, 1981, en línea).

Metáforas muy fuertes de *piedras opacas* y *sombrías* y *monedas desgastadas* aparecen a menudo en sus poemas.

4.2.1. “Ahora escribo pájaros”

Sin embargo, el poeta puede dar vida a metáforas “cansadas”. En el primer poema de “Cinco últimos poemas para Cris” Cortázar *escribe pájaros*. Esta metáfora desgastada *las palabras son pájaros* adquiere en él un significado más profundo: las palabras son libres, pueden aportar naturalidad y un nuevo significado. De ahí las frecuentes referencias al vuelo, las alas y el aire en la obra del poeta. García Cerdán habla incluso de “la poética del aire” (García Cerdán, 2008: 312).

Ahora escribo pájaros.
 No los veo venir, no los elijo,
 de golpe están ahí, son esto,
 una bandada de palabras
 posándose
 una
 a
 una
 en los alambres de la página,
 chirriando, picoteando, lluvia de alas
 y yo sin pan que darles, solamente
 dejándolos venir. Tal vez
 sea eso un árbol
 o tal vez
 el amor.

La interpretación de este poema no es muy complicada. El primer verso, “ahora escribo pájaros”, sirve de guía a través del poema. Las palabras

que vienen a la mente del poeta son libres como pájaros, no se dejan domar (“No los veo venir, no los elijo, / [...] y yo sin pan que darles, solamente / dejándolos venir”). No obstante, las imágenes que evoca el poema ya no son tan simples; son como una ilusión óptica que hace confundir realidad con ilusión y le da vueltas al cerebro del lector. La perspectiva tempo-aspectual es de aquí-y-ahora. El yo lírico observa los pájaros-palabras al llegar y convertirse en un poema (“de golpe están ahí, son esto”) sin que él pueda intervenir (“y yo sin pan que darles, solamente / dejándolos venir”). El yo lírico está dentro de las escenas imaginadas, no las observa desde afuera gracias al uso del verbo de dirección hacia el enunciador (*venir*), las formas verbales en primera persona (*escribo, veo, elijo*) y el pronombre personal (*yo*). De este modo, la perspectiva es subjetiva. Además, solo el primer verso es estático o, mejor dicho, evoca una imagen no dinámica. Los demás ya son dinámicos, inquietantes. La atmósfera dinámica y la impresión de que todo está ocurriendo aquí-y-ahora se deben al uso de los gerundios de simultaneidad.

La perspectiva y la selección del léxico que permite abrir el acceso a las connotaciones parecidas a las que abren las palabras originales del poeta son elementos considerables de la traducción. La versión francesa de Silvia Baron Supervielle (2010) conserva la perspectiva subjetiva del original responsable del dinamismo y la impresión de que todo ocurre aquí y ahora con el yo poético –y el lector– dentro. Solamente, al seleccionar la palabra para traducir el sustantivo *bandada* (“bandada de palabras”), la traductora no decidió usar el equivalente francés de este vocablo, *volée*, sino que eligió *nuée* (“une nuée de mots”). El sustantivo *nuée* significa en francés una nube grande y espesa, como, por ejemplo, una nube de tormenta, o bien una multitud de seres u objetos agrupados en masa y más o menos amenazantes¹⁰. Tanto *volée* como *nuée* comprenden en su semántica el concepto de *cantidad*, pero es solamente *volée* el que abre el camino a la asociación con *pájaros*, mientras que *nuée* dota a la traducción un matiz de amenaza ausente en el original y, por consiguiente, afecta a su atmósfera.

10 Nuée: 1. ‘Gros nuage épais: *Une nuée doragé*’; 2. ‘Multitude d’êtres ou d’objets groupés en masse et plus ou moins menaçants: *Une nuée de moustiques. Une nuée d’ennemis*’ (Larousse, en línea).

Maintenant j'écri des oiseaux
 Je ne les vois pas venir, ne les choisis pas,
 d'un coup ils sont là, sont ceci,
 une nuée de mots
 se posant
 un
 par
 un
 sur les fils de fer de la page,
 piaillant, picotant, pluie d'aïlles
 et moi sans pain à leur donner, les laissant
 seullement venir. Peut-être
 est-ce cela un arbre

ou peut-être
 l'amour

Las diferencias entre la gramática española y la polaca ya, desde el principio, imponen unas transposiciones, aunque estas no necesariamente deberían influir en la imaginación y/o atmósfera de la traducción. En polaco existen, por lo menos, dos versiones del primer poema de “Cinco últimos poemas para Cris”, la primera de Kardini y Rogoziński (2013) y la otra de Lyszczyna (2019). Ambas versiones empiezan por “Teraz opisuję ptaki” [Ahora describo pájaros], lo que, ya desde el principio, tergiversa el mensaje del poema. En la versión de Kardini y Rogoziński, la perspectiva hacia el conceptualizador se conserva a lo largo de la traducción gracias al uso del equivalente polaco del verbo *venir* [“przybywają”, “przybyć”]. No obstante, solo los primeros tres versos permiten visualizar una escena coherente. En cambio, los siete que siguen son incongruentes desde el punto de vista gramatical, hecho que dificulta la visualización y la comprensión del sentido. En primer lugar, los traductores han sustituido el verbo original en gerundio *posándose* (las palabras) por el gerundio de un verbo completamente distinto y le han agregado el complemento directo: *posiadając je* [poseyéndolas]. En consecuencia, las palabras no “se posan en los alambres de la página”, sino que el yo lírico las posee recluidas –además– dentro de los alambres de la página (“posiadając je / jedno / po / drugim / w drutach strony,”). Esta última innovación se debe

a la sustitución de la preposición *en* (los alambres) no por su equivalente requerido en este contexto *na*, sino *w* que significa *dentro de* (algún recipiente). Sin embargo, la consecuencia más significativa de haber elegido el verbo *po-seer* en vez de *posar* y haber conservado el gerundio es otra. Teniendo en cuenta que el sujeto del gerundio coincide con el sujeto de la oración principal, en esta traducción, por algún motivo, el yo lírico también chirría y picotea. En definitiva, dicha sustitución y la elección de una preposición que significa *dentro de* en vez de *en*, *sobre* introducen un caos tanto en la gramática como en la imaginería: “stado słów / posiadając je / jedno / po / drugim / w drutach strony, / ćwierkając, dziobiąc, [...]” [una bandada de palabras / poseyéndolas / una / a / una / dentro de los alambres de la página, / chirriando, picoteando].

Teraz opisuję ptaki.
nie widzę, jak przybywają, nie wybieram ich,
nagle są tam, są tym,
stado słów
posiadając je
jedno
 po
 drugim
w drutach strony,
ćwierkając, dziobiąc, deszcz skrzydeł
i ja bez chleba, aby im dać, jedynie
pozwalając im przybyć. Być może
byłoby to drzewo
lub być może
miłość.

La traducción más reciente del poema “Ahora escribo pájaros”, aunque gramatical y estilísticamente muy buena, también empieza por el cambio de la imagen y del mensaje, ya presente en la versión anterior: “ahora describo pájaros” que afecta sustancialmente al sentido del poema. Además, la palabra polaca *banda* [banda], elegida por el traductor para el vocablo *bandada*, lleva un matiz levemente negativo, ya que la primera acepción de este vocablo polaco es ‘un grupo de personas que cometen actos ilegales’ (*SJP*, en línea).

Por otro lado, la escena de posarse las palabras, tan dinámica en el original, aquí es estática: las palabras están ya posadas en el alambre de la página (“bandą słów / siedzących / jedno / po / drugim / na drutach strony,”). Por último, el verbo *venir* del verso once (“yo sin pan que darles, solamente / dejándolos venir”) ha sido sustituido por *irse* (“i ja bez chleba dla nich, tylko / pozwalając im odlecieć”). En el verbo *venir* del verso original se basa no solamente la perspectiva hacia el conceptualizador, sino también, una imagen muy sugestiva: visualizamos las palabras que llegan al poeta como pájaros para después convertirse en “un árbol o tal vez el amor”. En esta versión polaca, en cambio, las palabras se van sin dejarnos entender los últimos versos:

Teraz opisuję ptaki.
 Nie widzę, jak lecą, nie wybieram ich,
 nagle są tu, są tym,
 bandą słów
 siedzących
 jedno
 po
 drugim
 na drutach strony,
 ćwierkając, dziobiąc, ulewa skrzydeł
 i ja bez chleba dla nich, tylko
 pozwalając im odlecieć. Być może
 to będzie drzewo
 albo być może
 miłość.

Julio Cortázar "Ahora escribo pájaros"	Versión francesa	Versión polaca de M.A. Kardini y P. Rogoziński	Versión polaca de J. Lyszczyzna
Ahora escribo pájaros. No los veo venir, no los elijo, de golpe están ahí, son esto, una bandada de palabras posándose una a una en los alambres de la página, chirriando, picoteando, lluvia de alas y yo sin pan que darles, solamente dejándolos venir. Tal vez sea eso un árbol o tal vez el amor.	Maintenant j'écris des oiseaux. Je ne les vois pas venir, ne les choisis pas, d'un coup ils sont là, sont ceci, une nuée de mots se posant un par un sur les fils de fer de la page, piaillant, picotant, pluie d'ailles et moi sans pain à leur donner, les laissant seulement venir. Peut-être est-ce cela un arbre ou peut-être l'amour	Teraz opisuję ptaki. nie widzę jak przybywają, nie wybieram ich, nagle są tam, są tym, stado słów posiadając je jedno po drugim w drutach strony, ćwierkając, dziobiąc, deszcz skrzydeł i ja bez chleba, aby im dać, jedynie pozwalając im przybyć. Być może byłoby to drzewo lub być może miłość	Teraz opisuję ptaki. Nie widzę, jak lecą, nie wybieram ich, nagle są tu, są tym, bandą słów siedzących jedno po drugim na drutach strony, ćwierkając, dziobiąc, ulewa skrzydeł i ja bez chleba dla nich, tylko pozwalając im odlecieć. Być może to będzie drzewo albo być może miłość.

El poema "Ahora escribo pájaros" es uno de los ejemplos evidentes de que "la poesía cortazariana lleva inscrita genéticamente la necesidad de ser más, de ir más allá de cualquier poética impuesta y de conciliar las respiraciones de la vida y el arte en la construcción de un texto que crezca por encima de todo discurso previsto" (García Cerdán, 2008: 45). La construcción *escribo pájaros*, siendo imposible desde el punto de vista semántico, no permite visualizar imagen alguna, lo cual llevó a los traductores polacos a buscar una salida más viable. No obstante, el juego que Cortázar aplica en el lenguaje no es un simple arte por el arte. La construcción *escribo pájaros* trajo consigo una integración conceptual nueva, portadora del mensaje poético de este poema.

Las palabras-pájaros se posan en numerosos poemas del Cortázar poeta. Pero no son solo las palabras, las que son libres, todo su lenguaje poético es lo que el hombre nuevo debe ser: libre de reglas que lo aten. Entonces, las

palabras a menudo se posan en cualquier lugar, sin apearse a la métrica, sintaxis o puntuación. Vale la pena recordar aquí que para Cortázar, como para Nietzsche, el lector es cocreador del texto literario. Muy misógino, divide a sus lectores en dos categorías, el lector-cómplice y el lector-hembra. El lector-hembra es un lector pasivo que no busca problemas, sino soluciones, no descubre ni cocrea y se deja guiar por el narrador. Por otro lado, el lector-cómplice es un verdadero “cómplice del autor que, confiado y pleno de energía participativa, accederá al orden abierto de un libro que pretende ser «puente vivo de hombre a hombre»” (Cortázar, citado por Fernández, 2014: 62). Estas palabras valen no solo para su *Rayuela*, sino también para su poesía. Es poco probable que un lector-hembra se enamore de ella. Mientras tanto, un lector-cómplice obtendrá una verdadera satisfacción descifrando, paso a paso, los significados ocultos de sus poemas. Cortázar busca la autenticidad original de las palabras haciendo uso de varios recursos. El juego de palabras se convierte en un juego con el lector que se manifiesta en varios niveles. No todos de ellos pueden recrearse en la traducción, como, por ejemplo, el de desglosar los significados de los nombres para obtener un efecto completamente nuevo. Lo hizo en el primer verso del poema “El interrogador” desglosando los elementos del nombre de una flor primaveral *gloria de las nieves* para separar la esperanza de los principios de la tragedia del final:

No pregunto por las glorias ni las nieves,
 Quiero saber dónde se van juntando las golondrinas muertas,
 adónde van las cajas de fósforos usadas.

4.2.2. “Ley del poema”

En “Ley del poema” (incluido en *Salvo el Crepúsculo*) el autor critica irónicamente las normas poéticas. Para Cortázar, la ley del poema no es otra cosa que la de someterse a constricciones formales que posibiliten el acceso al sentido. Para los que creen en las normas, el rigor métrico es un “amargo precio” que hay que pagar para que el poema tenga éxito:

Amargo precio del poema,
 las nueve sílabas del verso;

una de más o una de menos
lo alzan al aire o lo condenan.

No obstante, al tiempo que el poema cuestiona la “buena poesía”, su autor emplea una métrica precisa: versos eneasílabos perfectos. El recurso sirve para demostrar que el rigor métrico no es suficiente para alcanzar el sentido. En las estrofas que siguen a la antes citada confesión meta-poética, “la inexcusable sujeción a la forma en el plano poético contrasta con el sometimiento a la fuerza incontrolable de la suerte en el plano de la vida” (Mesa Gancedo, 2015: 354). El hombre presentado en las estrofas 2 y 4 es un “sujeto definido básicamente por estar a expensas del azar, la estrofa 3 y central sintetiza en el símbolo de la «caída» los dos planos: el meta-poético y el vital” (ibíd.). Mientras que las reglas estrictas definen la poesía, la condición humana viene definida por el azar y el juego:

Somos el ajedrez de un río,
el naípe siempre entre dos lumbres;
caen las caras y las cruces
a cada curva del camino.

El vocabulario relacionado con los juegos de azar: *ajedrez*, *naípe*, *cara* y *cruz* abre el espacio mental del *azar*. Las imágenes de los juegos de azar, inseguros y peligrosos (“entre dos lumbres”), que visualizamos al leer esta estrofa, son subjetivas y muy sugestivas. La subjetividad introducida por la primera persona del plural, *somos*, sitúa al lector en el universo loco de los juegos al azar que son nuestras vidas.

Resulta, sin embargo, que la palabra también “cae en el verso”, en vez de venir meticulosamente elegida por el poeta. El verbo *caer* es la **figura**¹¹ de las imágenes desequilibradas del azar evocadas por los versos de esta estrofa. La impresión de desequilibrio y casualidad se profundiza gracias a la repetición del concepto de *caer*:

11 A primera vista, el movimiento no parece ser una buena elección como figura, pero por muchas veces que lea este pasaje, siempre veo primero el movimiento, la caída, y solo después lo que cae.

Cae en el verso la palabra,
 en el recuerdo llueve el llanto,
 cae la noche, cae el pájaro,
 todo es caída amortiguada.

La reflexión de Mesa sobre la interpretación de los versos 2-4 de la estrofa parece muy acertada:

Esos tres versos pueden leerse meta-textualmente, como si fueran traducciones de «la palabra» caída en el verso y, así, representaciones de algunos tópicos poéticos. O bien pueden leerse analógicamente, extendiéndose de lo dicho a lo no dicho: las mismas condiciones de esfuerzo laborioso y sometimiento a una ley que preparan la epifanía de la palabra imprevista en el verso son las que en el orden de la vida conceden la reacción del sujeto ante un recuerdo o la maravilla de una determinada noche o pájaro (Mesa Gancedo, 2015: 542).

La metáfora de azar continúa en la estrofa siguiente (“golpe de dados”). Esta estrofa tiene la forma de una invocación a la libertad que en realidad no existe. Las imágenes evocadas son tres. El ojo mental pasa desde la figura de una libertad abstracta (1) a la escena de echar los dados (2) que rompen una telaraña enigmática (3):

¡Oh libertad de no ser libre,
 golpe de dados que desata
 la sigilosa telaraña
 de encrucijadas y deslindes!

La perspectiva objetiva en las estrofas 3-4 se convierte de nuevo en subjetiva en los dos primeros versos de la quinta estrofa gracias al uso de los adjetivos posesivos *tu/tus*, *mi/mis*. Estos versos presentan la metaftonimia de atracción inevitable –evocada por la preposición *a-*, y construida mediante las metonimias (versos 1-2), tan típicas para Cortázar. La metaftonimia forma el preludeo a la escena siguiente (versos 3-4). Al principio, la vista se desplaza entre las figuras respectivas del primer plano (*tu boca, mis manos*) y sus fondos (*la manzana, tus senos*):

Como tu boca a la manzana,
como mis manos a tus senos,

Ambas escenas evocadas por estos versos son agradables, pero todo cambia en el tercer verso donde el verbo *ir* desplaza bruscamente el centro deíctico a una escena que simboliza el destino inevitable de todas las cosas:

irá la mariposa al fuego
para danzar su última danza.

Este poema demuestra que lo sustancial en la poesía de Cortázar es la selección de palabras. Estas abren espacios mentales, los cuales, al integrarse, permiten entender el mensaje del poema. En “Ley del poema”, las expresiones *ley, poema, nueve sílabas al verso* se integran en el espacio de NORMAS. Otro espacio de entrada es el de AZAR, evocado por las expresiones relacionadas con juegos de azar y claramente ligado con el destino del hombre por *somos*. La palabra que permite la integración conceptual de los espacios de entrada es *caer*. Ni el hombre ni el poema son libres. Ambos caen en la trampa del destino como la mariposa atraída por el fuego.

La versión francesa, traducida por Baron Supervielle (2010), recrea casi perfectamente la imaginería del poeta, aunque la traductora optó por hacer el poema más fácil de entender. Lo consiguió mediante la selección de palabras que caben en los mismos dominios que las originales, pero son más específicas. Desde luego, este recurso ha afilado las imágenes evocadas agregándoles más plasticidad. Consideremos: *échiquier* [tablero de ajedrez] evoca el tablero donde el juego se desarrolla y no el juego mismo o las figuras como es el caso del original; *un cours d'eau* [un curso de agua] da a entender el movimiento del río y, por último, *prison* [cárcel, prisión] concretiza la enigmática expresión de “no ser libre”, aunque la sustitución de *palabra* por *ritmo* (“rythme”) y de *encrucijadas* por *muros* (“murs”) o la repetición “*tombent les faces tombent les piles*” [caen las caras, caen los cruces] ya son efecto de la invención poética de la traductora. Por supuesto, estas innovaciones, así como unas modificaciones en la alineación figura-fondo (por ejemplo, “*Tombe le rythme dans les vers, / pleuvent les larmes dans le souvenir*” [Cae el ritmo en el verso / llueven las lágrimas en el recuerdo]), afectan a la perspectiva y, en consecuencia, a las imágenes

evocadas por el lector francés, pero no tanto como para afectar al sentido y la atmósfera del poema:

Amer est le prix du poème,
 les neuf syllabes de chaque vers;
 l'une superflue, l'autre manquante
 le font voler ou le condamnent.

Nous sommes l'échiquier d'un cours d'eau
 la carte à jouer entre deux feux;
 tombent les faces tombent les piles
 chaque fois que tourne le chemin

Tombe le rythme dans les vers,
 pleuvent les larmes dans le souvenir,
 tombe la nuit, tombe l'oiseau
 tout est chute lente sans bruit.

Ô liberté de la prison,
 coup de dés qui lance et détache
 l'énigmatique toile d'araignée
 des murs et des démarcations!

Comme ta bouche découvre la pomme
 comme mes mains découvrent tes seins,
 le papillon suivra le feu
 pour sa dernière danse danser.

Tal y como he mencionado antes, los estudiosos señalan que en el poema analizado, el poeta utiliza los versos de arte mayor para demostrar que el rigor métrico no es suficiente para alcanzar el sentido. A medida que el poeta avanza en la construcción del poema ideal, comienza a dar forma a su propia ley (Mesa Gancedo, 2015: 470). No obstante, recrear el rigor métrico en una lengua meta muy distinta de la original es un reto desafiante para el traductor. Por este motivo, y teniendo en cuenta el valor que la métrica añade al mensaje de este poema concreto, la pregunta que se le podría plantear al traductor es ¿cuál será este valor para la recreación del sentido y la imaginación en la traducción: crucial o simplemente añadido? Desde luego,

el significado de la obra y el cómo el receptor lo descifra depende directamente de la línea narrativa creada por el autor, de su capacidad para evocar emociones, imágenes y sensaciones en el lector. Dicho con otras palabras, depende de los recursos que crean la perspectiva y de las palabras cruciales que abren acceso a los espacios mentales y llevan a sus integraciones conceptuales que son, ante todo, el léxico y los recursos literarios (personificaciones, metáforas, onomatopeyas, anáforas, etc.).

La traductora francesa descartó el rigor métrico concentrándose en recrear tan solo la imaginaria del autor. A pesar de ello y de unas modificaciones de la perspectiva y palabras cruciales introducidas en la traducción, consiguió recrear la mayoría de las imágenes, la atmósfera y, ante todo, el mensaje del poema. El traductor al inglés, en cambio, se centró en la versificación, hecho que causó numerosas intromisiones en la imaginaria. Aunque la primera estrofa es una recreación casi perfecta de la original, ya las siguientes presentan cambios sustanciales en la imaginaria. La segunda estrofa empieza con una imagen de las cartas repartidas entre dos fuegos (1), mientras que el río aparece solo en el segundo verso. Más precisamente, el segundo verso evoca la imagen de los ríos que juegan al ajedrez. La perspectiva sigue siendo subjetiva gracias al pronombre personal *we* [nosotros] que es la figura de toda la estrofa. Además, a pesar de que las imágenes cambian y que la necesidad de tener las nueve sílabas en cada verso exigió una amplificación (“the chess games rivers are known to play” [los juegos de ajedrez que se sabe que juegan los ríos]), la impresión de azar no ha sido afectada. Más aún, gracias a la plasticidad de las imágenes creadas por el traductor, parece ser más fuerte. La plasticidad queda aún más reforzada en los versos 3-4 que evocan una imagen menos complicada que la original. Ello se debe a la introducción de los verbos *ganar* y *perder* –“we win or lose” [ganamos o perdemos]– en la primera persona del plural y la forma canónica de la oración que permite visualizar los jugadores jugando a cara y cruz. La perspectiva es subjetiva, puesto que la figura de toda la estrofa sigue siendo *nosotros*:

We are the cards dealt between two fires,
the chess games rivers are known to play,
we win or lose with our heads or tails
at every turn of the curving way.

La situación cambia en la tercera estrofa. Gracias a empezar los versos con el verbo *caer*, Cortázar consigue reforzar la impresión de inercia y casualidad. Los versos de esta estrofa en inglés no la recrean, puesto que todos empiezan con los sustantivos: “the words fall into lines of verses / [...] / night falls, birds fall / everything plunges earthward” [las palabras caen en líneas de versos / [...] / la noche cae, los pájaros caen / todo se precipita hacia la tierra]. Este cambio de la alineación figura-fondo centra la mente respectivamente en *las palabras, la noche, los pájaros*:

The words fall into lines of verses,
weeping pours into our memories,
night falls, birds fall,
everything plunges earthward
through an air muffling the cries.

También desaparece el efecto sonoro del segundo verso, donde el *tiro* [de dados] sustituye al *golpe* (que es otro recurso reforzador aplicado por Cortázar): “it’s a throw of dice that disentwines” [es una tirada de dados que desenreda]. La selección de una palabra tética de dirección, en vez de la que directamente implica un ruido, modifica la imagen. En efecto, los recursos usados por el traductor debilitan el impacto de las escenas afectando a la atmósfera, pero, hasta este momento, no influyen en el sentido. No obstante, el mensaje del primer verso de la cuarta estrofa original “¡Oh libertad de no ser libre!” en la versión inglesa se convierte en otro, totalmente opuesto: “freedom means more than just being free” [la libertad es mucho más que simplemente ser libre], introduciendo de este modo un caos interpretativo:

freedom means more than just being free,
it’s a throw of dice that disentwines
invisible silent spiderwebs
of intersections and boundary lines.

La última estrofa, igual que la original, desplaza bruscamente la perspectiva, presentando dos imágenes completamente nuevas. En la versión cortazariana, esta estrofa es el remate del poema que sella la suerte del hombre y del poema. El poeta guía al lector mediante vocablos clave *como - a - irá* que

trazan el camino del razonamiento: “al igual que tu boca va atraída [...] / mis manos van atraídos [...] irá la mariposa atraída [...]”.

En la versión inglesa no aparece este sistema de señales. La imagen evocada por el primer verso, “I like your mouth as it bites an apple” [Me gusta tu boca como / mientras muerde la manzana], no parece coincidir ni con las anteriores ni con las que la siguen. El segundo verso tampoco coincide, porque el conector de comparación *like* [como, igual que] no se relaciona con la frase siguiente encabezada por *as* en la acepción de *mientras*: “like my hands as they caress your breasts” [como mis manos mientras acarician tus senos]:

I like your mouth as it bites an apple,
like my hands as they caress your breasts

La metáfora de atracción podría detectarse a partir del tercer verso donde la *polilla* –no la *mariposa*– sale volando hacia el fuego:

the moth goes flying into the flame
dancing one last dance that never lasts.

En suma, la versión inglesa no recrea la imaginaria del poeta. El mensaje y la coherencia semántica del poema son también discutibles. Sin embargo, el poema escrito por Kessler (2016) puede también juzgarse por su belleza y rigor métrico:

“Law of the poem”

Bitter price of the perfect poem,
precisely nine syllables per line,
not one too many or one too few,
and they'll cite you if it doesn't rhyme.

We are the cards dealt between two fires,
the chess games rivers are known to play,
we win or lose with our heads or tails
at every turn of the curving way.

The words fall into lines of verses,
 weeping pours into our memories,
 night falls, birds fall,
 everything plunges earthward
 through an air muffling the cries.

freedom means more than just being free,
 it's a throw of dice that disentwines
 invisible silent spiderwebs
 of intersections and boundary lines.

I like your mouth as it bites an apple,
 like my hands as they caress your breasts,
 the moth goes flying into the flame
 dancing one last dance that never lasts.

La primera estrofa de “Ley del poema” traducida al polaco recrea el mensaje poético, a pesar de que la traducción de “lo alzan al aire” del cuarto verso (“na wiatr go rzucają” [lo tiran al viento]) puede evocar una connotación parecida a la original solo con la ayuda del contexto. Los traductores polacos, Kardyni y Rogoziński, han descartado el valor de recurrir a los juegos como metáfora del azar. En primer lugar, aunque en polaco existe el juego a cara y cruz y el equivalente de su nombre: *orzeł i reszka*, lo han traducido literalmente como *twarze i krzyże* (respectivamente: *cara* en la acepción de rostro y *cruz*, insignia y señal del cristiano o figura formada por dos líneas que se atraviesan o cortan). De igual modo, en vez de usar el equivalente de *dados* [kości (do gry)], los traductores han elegido la palabra *palce* [dedos] cuyo golpe desata la telaraña oculta (“palców uderzenie co rozwiązuje skrytą pajęczynę”). En consecuencia, solo las palabras *szachy* [ajedrez] y [za/u/o]padać [caer] evocan la metáfora del azar, puesto que también el sustantivo *naïpe* ha sido traducido simplemente como *karta*. La palabra *naïpe* se traduce al polaco, al igual que al francés, con un adyacente que especifica el sentido muy amplio del vocablo *karta*. Aunque en un contexto del juego de naipes no es necesario especificarlo, el uso de la palabra *karta* en el caso de esta versión del poema no connota ningún juego; es, más bien, la imagen de una hoja de papel que se está quemando entre dos fuegos (“kartą zawsze pośród dwóch ogni”). Poco afortunada es también la elección de la palabra *zamortyzowany* como

un equivalente de *amortiguado*. La palabra polaca es muy técnica y se combina con el sustantivo *caída* en el sentido de *amortiguar un choque*. Mientras tanto, en el poema de Cortázar significa, más bien, *silenciamiento*. Lo han comprendido los traductores al francés y al inglés quienes han reflejado esta acepción de la palabra en sus respectivas versiones: “tout est chute lente sans bruit” [todo es caída lenta sin ruido] y “everything plunges earthward / through an air muffling the cries” [todo se precipita hacia la tierra / a través de un aire que amortigua los gritos]¹².

Resumiendo lo antedicho, las palabras *twarze* y *krzyże* (*caras* y *cruces*, en las acepciones anteriormente mencionadas), así como *karta* sin especificación ni contexto adecuado y el *golpe de dedos* en vez de *dados*, abren el acceso a dominios sin relación ni entre sí ni con la idea del poema. El lector se pierde entre las imágenes evocadas por cada uno de los versos saltando entre las escenas no relacionadas la una con la otra. Los dos primeros versos de la segunda estrofa pueden evocar la metáfora del azar, pero el siguiente connota, más bien, una caída de autoridades. En la tercera estrofa, la repetición del concepto de *caer* combinado, respectivamente, con *palabra*, *noche* y *pájaros* (en la alineación figura-fondo revertida) profundiza el ambiente angustioso y desesperante de una caída total, aunque no violenta.

La cuarta estrofa traslada el centro déictico a una escena donde un golpe de dedos (otra vez en la alineación figura-fondo revertida) desata la telaraña oculta de encrucijadas y deslindes (“palców uderzenie co rozwiązuje / skrytą pajęczynę / skrzyżowań i rozgraniczeń!”). El cambio del sustantivo (*dedos* por *dados*) no permite ligarla con la metáfora del azar ni, tampoco, con la idea de la estrofa precedente.

La idea de comparación que, mediante la metáfora de atracción, presenta la suerte del hombre y la del poema en la versión original cortazariana, en la última estrofa polaca aparece distorsionada, porque, en los dos primeros versos, al igual que en la versión inglesa, no aparece el segundo elemento de comparación. En el primero, la combinación de la preposición *w* [dentro de, en] y el sustantivo *jabłko* [manzana] sugiere un movimiento, pero no atracción, ya que este complemento representa, más bien, la imagen de los dientes mordiendo una manzana que la de la boca atraída por ella: “Jak twe usta w jabłko, /” [“Como

12 Aunque, hay que añadir que la palabra inglesa *plunge* [aquí: precipitarse], con el concepto de intensidad contenido en su semántica, modifica sustancialmente la expresividad del verso inglés.

tu boca [¿mientras se clava?] en la manzana]. En el segundo verso, en cambio, ya no aparece comparación alguna “Jak me dłonie na twych piersiach” [Como mis manos sobre tus senos]. En consecuencia, no hay conexión semántica entre los dos primeros versos y el tercero. Las imágenes que evoca la versión polaca resultan ser caóticas e incongruentes. Por consiguiente, la versión polaca no recrea el sentido ni la imaginería ni aún la atmósfera del original:

„Prawo wiersza”

Gorzka cena wiersza,
Dziewięć sylab w wersie
Jedna więcej, lub jedna mniej
Na wiatr go rzucają, albo
potępiają.

Jesteśmy szachami rzeki,
kartą zawsze pośród dwóch ogni;
upadają twarze i krzyże
na każdym zakręcie drogi.

W wiersz upada słowo,
we wspomnieniu pada szloch,
noc zapada, upada ptak,
wszystko to zamortyzowany upadek.

Och, wolności nie bycia wolnym,
palców uderzenie co rozwiązuje
skrytą pajęczynę
skrzyżowań i rozgraniczeń!

Jak twe usta w jabłko,
Jak me dłonie na twych piersiach,
tak motyl w ogień podąży
aby zatańczyć swój taniec ostatni.

¿Por qué no leemos la poesía de Cortázar? Quizás sea porque la poesía cortazariana es muy difícil de traducir, puesto que opera, ante todo, con los espacios mentales, creando integraciones conceptuales increíbles mediante combinaciones de palabras arriesgadas y metaftonimias frecuentes.

Julio Cortázar "Ley del poema"	Versión francesa	Versión inglesa	Versión polaca
Amargo precio del poema, las nueve sílabas del verso; una de más o una de menos lo alzan al aire o lo condenan.	Amer est le prix du poème, les neuf syllabes de chaque vers; l'une superflue, l'autre manquante le font voler ou le condamnent.	Bitter price of the perfect poem, precisely nine syllables per line, not one too many or one too few, and they'll cite you if it doesn't rhyme.	Gorzka cena wiersza, Dziewięć sylab w wersie Jedna więcej, lub jedna mniej Na wiatr go rzucają, albo potępiają.
Somos el ajedrez de un río, el naipe siempre entre dos lumbres; caen las caras y las cruces a cada curva del camino.	Nous sommes l'échiquier d'un cours d'eau la carte à jouer entre deux feux; tombent les faces tombent les piles chaque fois que tourne le chemin.	We are the cards dealt between two fires, the chess games rivers are known to play, we win or lose with our heads or tails at every turn of the curving way.	Jesteśmy szachami rzeki, kartą zawsze pośród dwóch ogni; upadają twarze i krzyże na każdym zakręcie drogi.
Cae en el verso la palabra, en el recuerdo llueve el llanto, cae la noche, cae el pájaro, todo es caída amortiguada.	Tombe le rythme dans les vers, pleuvent les larmes dans le souvenir, tombe la nuit, tombe l'oiseau tout est chute lente sans bruit.	The words fall into lines of verses, weeping pours into our memories, night falls, birds fall, everything plunges earthward through an air muffling the cries.	W wiersz upada słowo, we wspomnieniu pada szloch, noc zapada, upada ptak, wszystko to zamortyzowany upadek.
¡Oh libertad de no ser libre, golpe de dados que desata la sigilosa telaraña de encrucijadas y deslindes!	Ô liberté de la prison, coup de dés qui lance et détache l'énigmatique toile d'araignée des murs et des démarcations !	Freedom means more than just being free, it's a throw of dice that disentwines invisible silent spiderwebs of intersections and boundary lines.	Och, wolności nie bicia wolnym, palców uderzenie co rozwiązuje skrytą pajęczynę skrzyżowań i rozgraniczeń!
Como tu boca a la manzana, como mis manos a tus senos, irá la mariposa al fuego para danzar su última danza.	Comme ta bouche découvre la pomme comme mes mains découvrent tes seins, le papillon suivra le feu pour sa dernière danse danser.	I like your mouth as it bites an apple, like my hands as they caress your breasts, the moth goes flying into the flame dancing one last dance that never lasts.	Jak twe usta w jabłko, Jak me dłonie na twych piersiach, tak motyl w ogień podąży aby zatańczyć swój taniec ostatni.

4.3. Los caballos de Pablo Neruda

Si Cortázar se expresa, ante todo, por las integraciones conceptuales, Neruda es el poeta de las imágenes. Para ilustrarlo elegí “Caballos”, el poema lleno de imágenes, uno de los que llevan al lector al interior de la imaginería del poeta. El poema apareció en *Estravagario* escrito por el poeta chileno tras haber regresado a Chile, después de muchas peregrinaciones.

Los elementos importantes de la poesía de Neruda son los animales y, entre ellos, los caballos¹³. Los caballos eran parte del paisaje de la tierra austral en la que Neruda pasó su infancia. Y la imagen del caballo es recurrente en la obra del poeta: en “Lautaro contra el centauro”, “llegó Lautaro, en un galope negro de caballos”; en “No será bueno prohibir”, el poeta pregunta si “las herraduras no se hicieron para caballos de la luna”; en Veracruz desembarcan los caballos y no los conquistadores (“Los caballos de los conquistadores”), y en “España pobre por culpa de los ricos”, “la pobreza era por España / como caballos llenos de humo”. Hasta el título de la revista que Neruda dirigió en Madrid (1935–1936) fue “El caballo verde para la poesía”.

4.3.1. “Caballos”

Pero “Caballos” es distinto. Aunque *Estravagario*, que marca una etapa importante en la poesía de Neruda, se diferencia de sus otros poemas por la ironía y el humor llevando al poeta chileno a acercarse a un estilo antipoético (Neyenesch, 1975; González-Cruz, 1979), en este poema no aparecen lo irónico ni el humor. Es un poema muy emotivo y lleno de imágenes impresionantes:

Vi desde la ventana los caballos.

Fue en Berlín, en invierno. La luz
era sin luz, sin cielo el cielo.

El aire blanco como un pan mojado.

13 Véanse, por ejemplo: Alonso (1976), Bellini (2000), Binns (2004), Donoso y Araya (2016).

Y desde mi ventana un solitario circo
mordido por los dientes del invierno.

De pronto, conducidos por un hombre,
diez caballos salieron a la niebla.

Apenas ondularon al salir, como el fuego,
pero para mis ojos ocuparon el mundo
vacío hasta esa hora. Perfectos, encendidos,
eran como diez dioses de largas patas puras,
de crines parecidas al sueño de la sal.

Sus grupas eran mundos y naranjas.

Su color era miel, ámbar, incendio.

Sus cuellos eran torres
cortadas en la piedra del orgullo,
y a los ojos furiosos se asomaba
como una prisionera, la energía.

Y allí en silencio, en medio
del día, del invierno sucio y desordenado,
los caballos intensos eran la sangre,
el ritmo, el incitante tesoro de la vida.

Miré, miré y entonces reviví: sin saberlo
allí estaba la fuente, la danza de oro, el cielo,
el fuego que vivía en la belleza.

He olvidado el invierno de aquel Berlín oscuro.

No olvidaré la luz de los caballos.

La perspectiva del poema es subjetiva, con la orientación vertical. El yo lírico observa la escena descrita desde la ventana, en Berlín, en invierno. Las

dos últimas informaciones marcan también la perspectiva espaciotemporal: el poema es un recuerdo de un país donde los inviernos son duros y angustiosos. El recurrir a los conocimientos extralingüísticos es importante para poder visualizar las imágenes evocadas por los primeros nueve versos cuyo dominio básico es el invierno. Junto al yo lírico visualizamos “la luz [que] era sin luz, / sin cielo el cielo y el aire blanco como un pan mojado”. El verbo en imperfecto dota la imagen del matiz de una continuidad agobiante que antecede la aparición de los caballos. En la siguiente estrofa la escena cambia, el centro deíctico se desplaza del cielo a “un solitario circo / mordido por los dientes del invierno”. El desplazamiento vertical no es brusco gracias a la conjunción (y) que introduce el escenario en el que todo va a desarrollarse. Luego, los caballos salen de algún sitio “a la niebla” que envuelve el paisaje invernal y “de pronto” el paisaje angustioso se llena de emociones positivas evocadas por su aparición. Es la preposición *a*, el verbo *ondularon* y la alineación figura-fondo los que causan la visualización de las formas todavía poco claras, aunque ya impresionantes, de los caballos:

De pronto, conducidos por un hombre,
diez caballos salieron a la niebla.
Apenas ondularon al salir, como el fuego,
pero para mis ojos ocuparon el mundo
vacío hasta esa hora.

En las estrofas siguientes, la figura de todas las imágenes diseñadas con ayuda de los símiles son los caballos. Por este motivo, la perspectiva de la parte central del poema es objetiva –el yo lírico observa la escena desde afuera–, pero en la última estrofa la subjetividad vuelve para borrar la impresión angustiosa del invierno berlinés y dar un fin positivo al poema:

Miré, miré y entonces reviví: sin saberlo
allí estaba la fuente, la danza de oro, el cielo,
el fuego que vivía en la belleza.

He olvidado el invierno de aquel Berlín oscuro.

No olvidaré la luz de los caballos.

En suma, la perspectiva subjetiva que abre y cierra el poema es señalada por las formas verbales en la primera persona del singular y el adjetivo posesivo *mi*, mientras que los elementos cruciales que guían el ojo mental entre las imágenes evocadas en la estrofa siguiente son la preposición *a*, el verbo *ondularon* y la alineación figura-fondo. La alineación figura-fondo canónica, junto a los sustantivos que dirigen la vista del receptor a partes concretas de los cuerpos de los caballos desempeñan el papel crucial en el movimiento del centro déictico en las estrofas con perspectiva objetiva. A pesar del hecho de que aparece el hombre en primer lugar, la figura de la primera de estas estrofas es la de los caballos. Son ellos los que salen “de pronto [...] a la niebla”. A primera vista, la descripción de los caballos parece ser, a la vez, la descripción de su movimiento. Los caballos son pura energía (“perfectos, encendidos”). Sus “largas patas puras” salen a la vista junto a sus “crines parecidas al sueño de la sal”. Mientras los caballos pasan, aparecen “sus grupas [que] eran mundos y naranjas”. No obstante, resulta que no es así. En vez de alejarse del yo lírico, los caballos le muestran “sus cuellos [que] eran torre” y “los ojos furiosos”. De este modo, y aunque lo sugiere el aspecto de duración de la forma imperfectiva del verbo *ser*, la vista no se pasea tranquilamente de una imagen a la otra.

Guy Suarès (2013), el traductor al francés del poema “Caballos”, es el único que toma en consideración casi todos los elementos cruciales que construyen la imaginaria. La única modificación en la alineación figura-fondo que aparece en su versión, por ser tan abstracta la imagen evocada, no influye sustancialmente en su recepción:

Et à leurs yeux furieux l'énergie
Se penchait telle une prisonnière

También la traducción al polaco (Rodowska, 2011), aunque presenta unas ampliaciones lingüísticas y omisiones, no modifica sustancialmente la construcción de la imaginaria. Desde luego, un lector polaco muy sensible y exigente podría expresar reservas sobre la selección de la palabra *pycha* [soberbia] elegida por la traductora como equivalente a *orgullo* en “sus cuellos eran torres / cortadas en la piedra del orgullo”. Los caballos son un elemento muy importante de la cultura polaca y se asocian siempre con el *orgullo* en su acepción positiva y no con *soberbia*, que es el equivalente español de la palabra

polaca con connotaciones negativas: *pycha*. Por este motivo, la combinación de esta palabra con caballos puede provocar una disonancia:

Ich szyje to były wieże
Wyciosane w kamieniu pychy

En el verso siguiente, “y a los ojos furiosos se asomaba / como una prisionera, la energía”, se observa también una modificación de la perspectiva. El sustantivo *prisionera* fue sustituido por una construcción con participio “*jakby uwięziona*” [como encarcelada], hecho que da como resultado dos figuras (*ojos, energía*) y no tres, como es el caso del verso original (*ojos, prisionera, energía*). No obstante, las modificaciones no son sustanciales:

z ich oczu, pełnych furii wyzierała,
jakby uwięziona, energia

En definitiva, la traducción francesa, así como la polaca presentan unas modificaciones de la imaginería mínimas, mientras que el sentido y la atmósfera quedan intactos.

Las modificaciones mucho más importantes aparecen, en cambio, en dos versiones inglesas que analizo a continuación. Los traductores, tanto Alastair Reid como Stephen Mitchell, subrayan la subjetividad de la primera estrofa al convertir su segundo verso en una oración personal “I was in Berlin, in Winter” [Estuve en Berlín, en invierno]. Reid modificó también la segunda estrofa del poema. En primer lugar, la secuencia de frases sin verbo encabezada por la preposición *y*, que introduce la imagen del escenario en que iban a entrar los caballos, quedó sustituida por una oración (“I could see” [podía ver]). La idea de no usar el verbo permitió a Neruda pintar una imagen desrealizada, un poco onírica, mientras que la introducción del verbo en la versión de Reid la priva de este matiz. Hay también una amplificación que introduce una precisión no formulada en el texto original:

From my window, I could see
a deserted arena, a circle
bitten out by the teeth of winter.

Los caballos de esta versión no salieron a la niebla, sino que iban entrando lentamente en la nieve: “ten horses were stepping, stepping into the snow” [diez caballos estaban adentrándose, adentrándose en la nieve]. La lentitud fue subrayada por el Past Continuous y la repetición de la forma verbal. Tal y como he mencionado antes, el dominio básico de dos primeras estrofas es el INVIERNO. Entre otras expresiones que lo evocan está, también, “el aire blanco” de la primera estrofa que permite visualizar una niebla fría a la cual, más tarde, saldrán los caballos. No obstante, nada impide imaginar una ventisca. Al parecer, así fue la idea del traductor al elegir “nieve” en vez de “niebla” en la que entran los caballos. La imagen siguiente no solo se distingue del original, sino que también introduce una disonancia: en la primera escena, los caballos están entrando lentamente en la nieve. Tal y como he mencionado antes, la lentitud de la escena está acentuada no solo por el verbo elegido (*step*: aquí, *adentrarse*), sino también por el Past Continuous y la repetición de la forma verbal: “ten horses were stepping, stepping into the snow”. En cambio, el siguiente verso está construido sobre la base de un verbo muy dinámico (*rip*: aquí, *ir de prisa*): los caballos de esta versión cobran existencia de un modo dinámico, brusco, como el fuego. No está claro qué pasó entre la lentitud de los caballos al entrar al escenario y la situación tan dinámica presentada en el verso siguiente. En la versión original, los caballos –tal y como ocurre al mirar algo en la niebla– “apenas ondularon al salir”, pero a los ojos del yo lírico ya llenaron el mundo. Los dos sucesos son simultáneos. En la versión inglesa, la imagen de caballos entrando lentamente en la nieve es plástica y precede la escena siguiente, donde los caballos cobran existencia como llamas, como lo hace el fuego: de repente y con fuerza. La diferencia entre lo onírica que es la escena original y lo dinámica y plástica que se presenta la inglesa, es evidente.

Hay más modificaciones de las imágenes que, a pesar de hacerlas más plásticas, no las afectan demasiado. Por ejemplo, en el verso “su color era miel, ámbar, incendio”, el último sustantivo se convirtió en una oración: “was on fire” [estaba en llamas] ofreciéndole al lector una imagen más plástica que la original. Asimismo, en los versos 23–24 observamos una ampliación lingüística y la modificación de la alineación figura-fondo: “sheer energy showed itself, a prisoner inside them” [(en los ojos de los caballos) se mostró pura energía, una prisionera dentro de ellos]. La ampliación también hace la imagen más plástica, mientras que la alineación revertida, al igual que

en la versión francesa, no influye mucho en la recepción. Además, en el tercer verso de la penúltima estrofa, el adjetivo *intenso* se refiere directamente a la presencia de los caballos, ya que el sintagma original “los caballos intensos” fue sustituida por “the horses’ intense presence” [la intensa presencia de los caballos]. La presencia es la figura de esta imagen, la cual –en el verso siguiente– ya no es “el tesoro de la vida”, sino *la luz llamativa de todo ser* (“was the beckoning light of all being”):

And there, in the silence, at the midpoint
of the day, in a dirty, disgruntled winter,
the horses’ intense presence was blood,
was rhythm, was the beckoning light of all being.

En la estrofa siguiente el verbo *see* sustituye al equivalente de *mirar* [look]: “I saw, I saw and seeing, I came to life” [Ví/ veía, ví/ veía y viendo volví a la vida]. Además, el verbo *sprang* utilizado en adelante (“the fire that sprang to life in beautiful things”) es un verbo de acción muy dinámico, mientras que en la versión original el fuego no cobraba vida en cosas hermosas, sino que “vivía en la belleza”:

I saw, I saw and seeing, I came to life.
There was the unwitting fountain, the dance of gold, the sky,
the fire that sprang to life in beautiful things.

En consecuencia, el poema en inglés recrea la emoción básica que emana del poema original: la fascinación. No obstante, es mucho más dinámico que el original y presenta modificaciones en la imaginería (unas de ellas sustanciales):

“From the window I saw the horses”

I was in Berlin, in winter. The light
was without light, the sky skyless.
The air white like a moistened loaf

From my window, I could see a deserted arena,
a circle bitten out by the teeth of winter.

All at once, led out by a single man,
ten horses were stepping, stepping into the snow.

Scarcely had they rippled into existence
like flame, then they filled the whole world of my eyes,
empty till now. Faultless, flaming,
they stepped like ten gods on broad, clean hoofs,
their manes recalling a dream of salt spray.

Their rumps were globes, were oranges.

Their colour was amber and honey, was on fire.

Their necks were towers
carved from the stone of pride,
and in their furious eyes, sheer energy
showed itself, a prisoner inside them.

And there, in the silence, at the midpoint
of the day, in a dirty, disgruntled winter,
the horses' intense presence was blood,
was rhythm, was the beckoning light of all being.

I saw, I saw and seeing, I came to life.
There was the unwitting fountain, the dance of gold, the sky,
the fire that sprang to life in beautiful things.

I have obliterated that gloomy Berlin winter.

I shall not forget the light from these horses.

La versión de Mitchell es más fiel al original. No todos los cambios gramaticales causan modificaciones de las imágenes evocadas. Así es el caso

de la traducción del verso “La luz / era sin luz” que Mitchell tradujo como “the light had no light”. Empero, la selección de sustantivos ya puede llevar consigo dificultades de interpretación. Los sustantivos, especialmente los comunes, evocan fácilmente sus referentes y la sustitución de equivalentes a veces da como resultado una imagen y/o sentido distintos. Pero, no siempre es así. El vocablo *cielo*, por ejemplo, evoca, ante todo, el firmamento, el espacio en que se mueven los astros y, solo en segundo lugar, el paraíso. El verso de Neruda “La luz / era sin luz, sin cielo el cielo” evoca las nubes del invierno que no permiten ver el firmamento. Michell sustituyó la frase “sin cielo el cielo” por “the sky had no heaven” que podría traducirse como “El cielo no tenía el paraíso” o bien “El cielo no tenía el cielo”, ya que la primera acepción de *heaven es sede de las deidades, paraíso*. No obstante, en el contexto del poema –el paisaje invernal– podemos entenderlo en su segunda acepción: *firmamento* (Merriam-Webster, en línea). En suma, el cambio de vocablo no parece haber afectado sustancialmente la imagen evocada por el verso. En definitiva, a pesar de unas pocas incongruencias, la versión de Michell es más fiel al original que la de Reid.

Los poemas que operan con imágenes muy plásticas y perspectivas canónicas resultan ser más fáciles de traducir que los que ofrecen al lector imágenes borrosas, cambios de la alineación figura-fondo frecuentes e inesperados y desplazamientos del centro deíctico.

Pablo Neruda „Caballos”	Versión francesa	Versión polaca	Versión inglesa de A. Reid	Versión inglesa de S. Mitchell
Vi desde la ventana los caballos.	J'ai vu de la fenêtre les chevaux.	Przez okno zobaczyłem konie.	From the window I saw the horses.	From the window I saw the horses.
Fue en Berlín, en invierno. La luz era sin luz, sin cielo el cielo.	Ce fut à Berlin, en hiver. La lumière était sans lumière, sans ciel le ciel.	Było to pewnej zimy w Berlinie. Światło bez światła, niebo było bez nieba. Powietrze białe jak rozmokły chleb.	I was in Berlin, in winter. The light was without light, the sky skyless. The air white like a moistened loaf	I was in Berlin, in winter. The light had no light, the sky had no heaven. The air was white like wet bread.
El aire blanco como un pan mojado.	L'air blanc comme un pain mouillé.			
Y desde mi ventana un solitario circo mordido por los dientes del invierno.	Et de ma fenêtre un cirque solitaire mordu par les dents de l'hiver.	I nagle, w moim oknie, ten samotny cyrk nadgryziony zębem zimy.	From my window, I could see a deserted arena, a circle bitten out by the teeth of winter.	And from my window a vacant arena, bitten by the teeth of winter.
De pronto, conducidos por un hombre, diez caballos salieron a la niebla.	Soudain, conduits par un homme, dix chevaux surgirent dans la brume.	Prowadzonych przez jakiegoś mężczyznę Dziesięć koni wyłoniło się z mgły.	All at once, led out by a single man, ten horses were stepping, stepping into the snow. Scarcely had they rippled into existence like flame, than they filled	Suddenly driven out by a man, ten horses surged through the mist.
Apenas ondularon al salir, como el fuego,	Ils frémissaient à peine en sortant, comme le feu,	Falowały niezaawazalnie, jak to ogień, lecz w moich oczach zawładnęły światem,	the whole world of my eyes, empty till now. Faultless, flaming, they stepped like ten gods on broad, clean hoofs, their manes recalling a dream of salt spray.	Like waves of fire, they flared forward and to my eyes filled the whole world, empty till then. Perfect, ablaze,
pero para mis ojos ocuparon el mundo	mais pour mes yeux ils ont occupé le monde	ten, pustym do tej pory. Doskonałe, płomiennie, były jak dziesięć długonogich bogów o grzywach		they were like ten gods with pure white hoofs, with manes like a dream of salt.
vacío hasta esa hora. Perfectos, encendidos, eran como diez dioses de largas patas puras, de crines parecidas al sueño de la sal.	Parfaits, enflammés, ils étaient comme dix dieux aux longues pattes pures, aux crins semblables au rêve du sel.	zrodzonych ze snu o soli.		

Pablo Neruda „Caballos”	Versión francesa	Versión polaca	Versión inglesa de A. Reid	Versión inglesa de S. Mitchell
<p>Sus grupos eran mundos y naranjas. Su color era miel, ámbar, incendio.</p> <p>Sus cuellos eran torres cortadas en la piedra del orgullo, y a los ojos furiosos se asomaba como una prisionera, la energía.</p> <p>Y allí en silencio, en medio del día, del invierno sucio y desordenado, los caballos intensos eran la sangre, el ritmo, el incitante tesoro de la vida.</p> <p>Miré, miré y entonces reviví: sin saberlo allí estaba la fuente, la danza de oro, el cielo, el fuego que vivía en la belleza.</p>	<p>Leurs croupes étaient des mondes et des oranges. Leur couleur était miel, ambre, incendie.</p> <p>Leurs cous étaient des tours taillées dans la pierre de l'orgueil, et à leurs yeux furieux, l'énergie se penchait telle une prisonnière.</p> <p>Et là en silence, au milieu du jour, de l'hiver sale et désordonné, les chevaux impétueux étaient le sang le rythme, l'incitant trésor de la vie.</p> <p>J'ai regardé, j'ai regardé et alors j'ai revécu : sans le savoir là se trouvait la source, la danse d'or, le ciel, le feu qui vivait dans la beauté.</p>	<p>Ich zady: całe świąty, pomarańcze. Ich barwa: miód, bursztyn i pożar.</p> <p>Ich szyje, to były wieże, wyciosane w kamieniu pychy, z ich oczu, pełnych furii, wyzierała, jakby uwięzioną, energia.</p> <p>I tam w ciszy, w samym środku dnia owej zimy niechlujnej i brudnej, te pulsujące konie były krwią i rytmem, podniecającym skarbem życia.</p> <p>Patrzyłem i patrzyłem, wracało mi życie: tam było źródło, taniec złota, niebo i sam ogień, który mieszka w pięknie.</p>	<p>Their rumps were globes, were oranges. Their colour was amber and honey, was on fire.</p> <p>Their necks were towers carved from the stone of pride, and in their furious eyes, sheer energy showed itself, a prisoner inside them.</p> <p>And there, in the silence, at the midpoint of the day, in a dirty, disgruntled winter, the horses' intense presence was blood, was rhythm, was the beckoning light of all being.</p> <p>I saw, I saw, and seeing, I came to life. There was the unwitting fountain, the dance of gold, the sky, the fire that sprang to life in beautiful things.</p>	<p>Their rumps were worlds and oranges. Their color was honey, amber, fire.</p> <p>Their necks were towers cut from the stone of pride, and behind their transparent eyes energy raged, like a prisoner.</p> <p>And there, in silence, at mid-day, in that dirty, disordered winter, those intense horses were the blood the rhythm, the inciting treasure of life.</p> <p>I looked. I looked and was reborn: for there, unknowing, was the fountain, the dance of gold, heaven and the fire that lives in beauty.</p>

Pablo Neruda „Caballos”	Versión francesa	Versión polaca	Versión inglesa de A. Reid	Versión inglesa de S. Mitchell
He olvidado el invierno de aquel Berlín oscuro.	J'ai oublié l'hiver de ce Berlin obscur.	Zapomniałem o zimie szarego Berlina.	I have obliterated that gloomy Berlin winter.	I have forgotten that dark Berlin winter.
No olvidaré la luz de los caballos.	Je n'oublierai pas la lumière des chevaux.	Nie zapomnę światła tamtych koni.	I shall not forget the light from these horses.	I will not forget the light of the horses.

5. Para concluir

Tal y como he mencionado al principio, las herramientas de la poética cognitiva no pueden sustituir al análisis tradicional del texto por traducir, pero ayudan a entenderlo. A lo largo de este estudio he intentado demostrar la importancia que tiene entender la imaginería del autor cuya obra se va a traducir. Para este objetivo, he elegido las herramientas de la poética cognitiva que permiten analizarla a ella y a su traducción. Las imágenes que evoca una obra literaria no son otra cosa que una traducción de los pensamientos y sentimientos del escritor a través de los signos lingüísticos. Por este motivo, en una situación ideal, el producto de la traducción a una lengua meta debería evocar en el receptor meta las mismas o, por lo menos, parecidas imágenes. Sin embargo, no siempre es así. A veces la traducción hace que el texto traducido sea más difícil de entender porque las imágenes y los significados que estaban claros en el original se pierden en la traducción. Lo hemos visto en los análisis de algunas traducciones de las obras de García Lorca, Cortázar o Neruda. Aunque todo tipo de obra literaria evoca imágenes, he elegido analizar los poemas, porque la poesía es más proclive a hacerlo. He elegido a estos tres poetas porque operan con las imágenes con distintos objetivos.

La poesía de García Lorca está llena de símbolos herméticos que –al recurrir a los tópicos andaluces, la religión y asociaciones visuales– evocan imágenes muy específicas, pero coherentes. Al haberlos entendido y visualizado, el receptor llega más fácilmente al mensaje de la obra lorquiana. Por este motivo, el traductor no debería descartar las elecciones lexicales ni sintácticas del poeta que sirven para pintar unas imágenes concretas, sino que intentar buscar –entre los dominios de palabras de la lengua meta y sus posibilidades sintácticas– los elementos que mejor las recrean.

Lo mismo ocurre con los poemas de Cortázar. Este es un poeta de integraciones conceptuales; juega con las palabras y los espacios mentales a los que estas dan acceso creando integraciones conceptuales nuevas y frescas, al tiempo que aportan una nueva vida a las palabras y metáforas desgastadas. Una elección equivocada de la palabra o cambio del orden sintáctico injustificado en el proceso de la traducción pueden acabar por malentender las intenciones del poeta y destruir la sofisticada construcción lingüística y visual creada por él.

A veces, sin embargo, el poema es una pura imagen que no oculta significados encriptados. Así ocurre con el poema “Caballos” de Neruda que he analizado en último lugar. La traducción de este tipo de poesía no plantea demasiados problemas, aunque –como hemos visto– el traductor que no se fija en la imaginería del autor puede alejarse del original.

Es obvio que no es posible una traducción “sin ganancias ni pérdidas”, pero un análisis previo de la imaginería del autor puede ayudar al traductor a producir un texto mucho más fiel al original, puesto que la conceptualización constituye el elemento más relevante del uso del lenguaje y de su relación con el pensamiento y la experiencia. Cualquier operación, desde la selección de las palabras y construcciones sintácticas hasta la puntuación para estructurar un enunciado, implica, en último término, una conceptualización. Es así porque pensamos con imágenes y no con palabras. Las palabras, las construcciones gramaticales solo evocan estas imágenes. Si queremos que evocuen una determinada imagen también en la mente del destinatario, tenemos que seleccionarlas con mucho cuidado.

Bibliografía

- Alonso, A. (1967) *Estudios Lingüísticos. Temas españoles*. Madrid: Gredos.
- Alonso, A. (1976) *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Madrid: Gredos.
- Anderson, A.A. (2016) "Diván del Tamarit", *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 2, pp. 5-25.
- Arango, M.A. (1995) *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Espiral Hispano Americana.
- Azpiazu Torres, S. (2015) "El pretérito perfecto compuesto y el imperfecto narrativo en la prensa audiovisual peninsular", *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, 21, pp. 5-26.
- Baker, M. (1992) *In Other Words. A Coursebook on Translation*. London-New York: Routledge.
- Barthes, R. (1984/1968) "La mort de l'auteur", *Manteia*, 5, pp. 61-67.
- Bellini, G. (2000) *Viaje al corazón de Neruda*. Roma: Bulzoni.
- Bello, A. (1981/1847) *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello-Cabildo Insular de Tenerife.
- Bergen, B.K. (2012) *Louder Than Words: The New Science of How the Mind Makes Meaning*. New York: Basic Books.
- Binns, N. (2004) *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Botero Triana, M. (2016) *Breve estudio de Diván Del Tamarit*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Brisset, D. (2010) "Visión antropológica de las *satiras de Loja*. Análisis de las fiestas de Granada (8)", *Gazeta de Antropología*, 26, pp. 1-23.
- Britt, L. (1986) "Love and Death: Thematic Considerations on Lorca's Diván del Tamarit", *Mester*, 15(1), pp. 22-31.

- Canales, J. (1996) "En la sedimentación del hábito". En: Polo García, V. Coord. *Encuentros con Cortázar. Conversaciones de Famas y cronopios*. Universidad de Murcia, Cajamurcia, Murcia, pp. 161-172.
- Catford, J.C. (1970): *Una teoría lingüística de la traducción: Ensayo de lingüística aplicada*. Caracas: Universidad de Venezuela.
- Croft, W., Cruse, D.A. (2008) *Lingüística cognitiva*. Traducción de A. Benítez Burraco. Madrid: Akal.
- Cruse, D.A. (1986) *Lexical Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Cervantes Saavedra, M. (2005) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa Calpe.
- Derrida, J. (1989) *La Escritura y la diferencia*. Traducción de P. Peñalver. Barcelona: Anthropos.
- Díez de Revenga, F. (1987) *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia.
- Donoso Aceituno, A., Araya, J. G. (2016) "Representaciones del animal en la poesía de Pablo Neruda", *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18(1), pp. 29-51.
- Eco, U. (2008) *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Traducción de H. Lozano Millares. Barcelona: Lumen.
- Falquez, F. (2020) "Los símbolos en la obra de Federico García Lorca". *Agulha Revista de Cultura 1999-2022*, 159. Disponible en: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2020/10/flavia-falquez-los-simbolos-en-la-obra.html> [Consultado 17-09-22].
- Fauconnier, G. (1984) *Espaces mentaux: Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Fauconnier, G., Turner, M. (2002) *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Fernández, M. (2014) "Aproximación a la idea de lector cómplice en Julio Cortázar", *Letral*, 12, pp. 58-69.
- Foucault, M. (2010) *¿Qué es un autor?* Traducción de S. Mattoni. Córdoba: El Cuenco de Plata.
- García Cerdán, A. (2008) *La poesía de Julio Cortázar. Discurso del no método, método del no discurso*. Murcia: Universidad de Murcia.
- García Fernández, L. (2004) *El pretérito imperfecto: repaso histórico y bibliográfico*. Madrid: Gredos.
- García Márquez, G. (1967) *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gavins, J., Steen, G. (2003) *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge.

- Gibbs, R.W. Jr. (2003) "Prototypes in Dynamic Meaning Construal". En: Gavins, G., Steen, J. Eds. *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge, pp. 27-40.
- Gil, H. (2008) "Poema del Cante Jondo". *Bulletin hispanique*, 110-1, DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.636> [Consultado 15-07-2022].
- Gómez-Ullate García de León, M. (2009) "El arquetipo de la mujer fatal en un género musical hispanoamericano", *Revista Ostara*, 1 y 2, *Época 1*, pp.145-168.
- González-Cruz, L. F. (1979) "The Poetry of Pablo Neruda", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 33 (4), pp. 367-369, DOI: <https://doi.org/10.1080/00397709.1979.10733427>.
- Hamilton, C. (2003) "A Cognitive Grammar of «Hospital Barge» by Wilfred Owen". En: J. Gavins, J., Steen, G. Eds. *Cognitive Poetics in Practice*. London: Routledge, pp. 55-66.
- Intxausti, A. (2005) "Los poemas de Julio Cortázar desvelan su parte más oculta y su gran timidez". En *El País Cultura*, 15.10.2005. Disponible en: https://elpais.com/diario/2005/10/15/cultura/1129327203_850215.html [Consultado 7-01-22].
- Jakobson, R. (1966) *On Linguistic Aspects of Translation*. New York: R.A. Broker.
- Karageorgou-Bastea, Ch. (2008) *Arquitectónica de voces: Federico García Lorca y el Poema del cante jondo*. México, D.F: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- Koller, W. (1995) "The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies". *Target. International Journal of Translation Studies*, 7(2), pp. 191-222, DOI: <https://doi.org/10.1075/target.7.2.02kol>.
- Lakoff, G., Johnson, M. (2003) *Metaphors we live by*. London: The University of Chicago Press.
- Langacker, R.W. (1987) *Foundations of Cognitive Grammar*, t. 1: *Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.
- Langacker, R.W. (1990) "Subjectification". *Cognitive Linguistics*, 1(1), pp. 5-38, DOI: <https://doi.org/10.1515/cogl.1990.1.1.5>.
- Langacker, R.W. (1991), *Foundations of Cognitive Grammar*, t.2: *Descriptive Application*, Stanford: Stanford University Press.
- Langacker, R.W. (2006) "Subjectification, Grammaticization, and Conceptual Archetypes". En: Athanasiadou, A, Canakis, C., Cornillie B. Eds. *Cognitive Linguistics Research Subjectification: Various Paths to Subjectivity*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, pp. 17-40. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1515/9783110892970.17> [Consultado 12-07-22].

- Lefevere, A. (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Lefevere, A. (1995) "Introduction: Comparative Literature and Translation". *Comparative Literature*, 47 (1), pp. 1-10. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1771359>. [Consultado 17-01-22].
- Luque Nadal, L. (2009) "Los culturemas ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?", *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*, 11, pp. 93-120.
- Martín Taffarel, T. (2003) *Caminos de la escritura*. Barcelona: Octaedro.
- Matter Mandler, J. (1984) *Stories, Scripts, and Scenes. Aspects of Schema Theory*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Merlo Calvente, M^a.J. (2015) *Para una edición del Diván de Tamarit de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/43419> [Consultado 11-09-2021].
- Mesa Gancedo, D. (2015) *La obra poética de Cortázar*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/289979365.pdf> [Consultado 19-01-22].
- Newmark, P. (1982) *Approaches to Translation*. London: Pergamon Press.
- Neyenesch, J.G. (1975) *The Dialectics of Personal Salvation: An Analysis of "Estravagario" by Pablo Neruda*. New York: University ProQuest Dissertations.
- Nida, E. (1964) *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*. London: Leiden.
- Palmer, G.B. (2000) *Lingüística cultural*. Traducción de E. Bernádez. Madrid: Alianza Editorial.
- Parrilla Sotomayor, E. (2003) *El palpitar de lo inasible*. México, D.F.: Ediciones Eón (Poesía).
- Pascual, E. (2012) "Los espacios mentales y la integración conceptual". En: Ibarretxe-Antuñano, I., Valenzuela, J. Eds. *Lingüística Cognitiva*. Barcelona: Anthropos, pp. 147-166.
- Real Academia Española (2010) *Nueva Gramática de la Lengua Española. Manual (NGLE)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Salazar Rincón, J. (1998) "Arco, yeso y cal: Tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca". *EPOS*, XIV, pp. 277-292.
- Stockwell, P. (2002) *Cognitive Poetics: An Introduction*. London and New York: Routledge.

- Styrz-Przebinda, L. (2017) "TOCKA, czyli jak się mówi o smutku po rosyjsku i po polsku". *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Linguistica*, 12, pp. 266–277, DOI: <https://doi.org/10.24917/20831765.12.26>.
- Tabakowska, E. (1993) *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Talmy, L. (1975) "Figure and Ground in Complex Sentences". *Proceedings of the First Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, pp. 419–430.
- Talmy, L. (1983) "How language structures space". En: Herbert Pick, L.Jr., Acredolo, L.P. Eds. *Spatial orientation: theory, research, and application*. New York: Plenum Press, pp. 225–282.
- Talmy, L. (2000) *Toward a Cognitive semantics: Volume 1: Concept structuring systems*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Tomasini, G.S. (1979) "Estructura y estilo de «Poeta en Nueva York»". *Universidad*, 93, pp. 153–186.
- Tsareva, N.I. (2001) "El mundo poético de Lorca en el proceso de la enseñanza del E/LE", *Actas XXXV (AEPE)*, pp. 397–402.
- Venuti, L. (2018) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London, New York: Routledge Translation Classics.
- Wilk-Racięska, J. (2004) *El tiempo interior. Aproximación al aspecto en español*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wilk-Racięska, J. (2007) "Nuestro mundo, nuestras visiones del mundo y las lenguas que lo describen todo...", *Anuario de Estudios Filológicos*, XXX, pp. 439–453.
- Wilk-Racięska, J. (2008) "Como enseñar a un extranjero el uso del artículo en español: reglas básicas macro frente a reglas pragmáticas propias del español". *Decires*, 11(12–13), pp. 45–60, DOI: <https://doi.org/10.22201/cepe.14059134e.2008.11.12-13.193>.
- Wilk-Racięska, J. (2020) "Sobre los pares aspectuales en polaco: un acercamiento a la aspectualidad eslava". *Revista Española de Lingüística Aplicada/Spanish Journal of Applied Linguistics*, 33 (2), pp. 618 – 640, DOI: <https://doi.org/10.1075/resla.18021.wil>.
- Yurkievich, S. ed. (2004) "Notas". En: Cortázar, J., *Obras completas IV. Poesía y poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores.
- Zardoya, C. (1954) "Técnica metafórica de Federico García Lorca". *Revista Hispánica Moderna*, Año XX, 4, pp. 295–326.

Poemas y fragmentos de las novelas:

- Cortázar, J. (1981) "Las palabras". Conferencia disponible en: Las palabras. Conferencia de Cortázar - Proyecto Aula. (lenguayliteratura.org) [Consultado 23-07-22].
- Cortázar, J. (1996/1969) "Del cuento breve y sus alrededores". En: Cortázar, J., *Último round*. México: Siglo XXI, pp. 58-83.
- Cortázar, J. (2004) *Rayuela*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Cortázar, J. (2005) *Obras completas: Poesía y poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores.
- Cortázar, J. (2010) *Crépuscule d'automne*. Traducción de S. Baron Supervielle. París: CORTI.
- Cortázar, J. (2013) *Świat na wspanak. Antologia*. Traducción de M.A. Kardyni y P. Rogoziński. Kraków: Dr Lex.
- Cortázar, J. (2016) *Save Twilight: Selected Poems: Pocket Poets, Nº 53*. Traducción de S. Kessler. San Francisco: City Lights Books.
- Cortázar, J. (2020) *Powracająca ceremonia. Ceremonia recurrente*. Traducción de J. Lyszczyna. Katowice: Biblioteka Śląska Instytut Literatury.
- Cortázar, J., s/a, *The 10 best poems by Julio Cortázar*. Traducido por D.D. Burns. Disponible en: <https://virtualpsychcentre.com/the-10-best-poems-by-julio-cortazar/> [Consultado 12-11-2022].
- Dueñas, M. (2009) *El tiempo entre costuras*. Madrid: Ediciones Planeta.
- Dueñas, M. (2011) *The Time In Between*. Traducción de D. Hahn. New York: Simon and Schuster.
- Dueñas, M. (2014) *Krawcowa z Madrytu*. Traducción de D. Walasek-Elbanowska. Warszawa: Świat Książki.
- García González, R. (2003) *Sonetos / William Shakespeare*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--15/html/ffe9a362-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Consultado 9-01-22].
- García Lorca, F. (1962) *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- García Lorca, F. (1981) *Oeuvres completes*. Traducción de A. Belamich, Paris: Gallimard.
- García Lorca, F. (1987) *Poem of the deep song = Poema del cante Jondo*. Traducción de C. Bauer. San Francisco: City Light Books.
- García Lorca, F. (1994/1918) *Impresiones y paisajes*. Madrid: Cátedra
- García Lorca, F. (2006) *Si mes mains pouvaient effeuiller...: poèmes d'amour, de soleil et de mort*. Traducción de A. Belamich. Bruxelles: Complexe.

- García Lorca, F. (2017) *Poet in Spain. Federico García Lorca*. Traducción de S. Arvio. New York: Knopf Publishing Group.
- García Lorca, F. (2018) *Selected Poems*. Traducción de M. Sorrell. Oxford: Oxford University Press.
- García Lorca, F., Lyszczyna J. oprac. (2019) *Federico García Lorca – od symbolizmu do surrealizmu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- García Lorca, F. (2020) *Wiersze i Wykłady*. Wrocław: Biblioteka Narodowa.
- García Lorca, F. (2021) *Poema del cante jondo (Poesía)*. Barcelona: Linkgua ediciones (e-book, mobi).
- García Lorca, F. (s/a) *If My Hands Could Defoliate*. Traducción de M.G. Goes. Disponible en: <https://allpoetry.com/If-My-Hands-Could-Defoliate---translated-from-Si-Mis-Manos-Pudieran-Deshojar> [Consultado 11-07-22].
- García Lorca, F. (s/a) "Before the Dawn". Traducción de P. Archer. Disponible en: <https://www.goodreads.com/quotes/8976767-before-the-dawn-but-like-love-the-archers-are-blind> [Consultado 24-07-22].
- García Lorca, F. (s/a) "El Diván del Tamarit". Disponible en: <http://www.paularcher.net/translations.html> [Consultado 27-07-22].
- García Lorca, F. (s/a) "Les cent amoureux dorment pour toujours". Traducción de G. Laffaille. Disponible en: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=77520 [Consultado 24-07-22].
- García Lorca, F. (s/a) "Mort de la Peterena". Disponible en: <http://perso.modulonet.fr/chemin/federico-garcia-lorca.htm> [Consultado 15-07-22].
- García Lorca, F. (s/a). "De profundis". Traducción de I. Havkin. Disponible en: <https://lyricstranslate.com/pl/de-profundis-de-profundis.html-16> [Consultado 24-07-22].
- Jiménez, J. R. (2002) *Wiek młodości*. Trad. Małgorzata Zięba. En: Strasburger, J. (opr.), *Poezje. Juan Ramón Jiménez*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza ANAGRAM.
- Jiménez, J.R. (2001) "Adolescencia". En: *Antología poética*, t.1: *Primeras poesías y otros libros*. Barcelona: RBA.
- Kapuściński, R. (2002) *The Shadow of the Sun*. Traducción de K. Glowczewska. Dubai: Vintage Canada (e-book, mobi).
- Kapuściński, R. (2004) *Ébano*. Traducción de A. Orzeszek-Sujak. Barcelona: Folio.
- Kapuściński, R. (2007) *Ebano*. Traducción de V. Verdiani. Milano: Feltrinelli.
- Kapuściński, R. (2014) *Heban*. Warszawa: Czytelnik.
- Marías, J. (1992) *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama.

- Mallan, L. (1940) "An Etching of La Petenera: Federico Garcia Lorca", *New Mexico Quarterly*, 10 (40). Disponible en: <https://digitalrepository.unm.edu/nmq/vol10/iss4/5> [Consultado 24-07-22].
- Neruda, P. (1958), *Estravagario*. Ciudad de México: Titivillus.
- Neruda, P. (1972) *Estravagaria*. Traducción de A. Reid. London: Jonathan Reid.
- Neruda, P. (s/a) "Horses". Traducción de S. Mitchell. Disponible en: <https://fiercefragi.com/2011/01/27/horses-pablo-neruda/> [Consultado 24-9-22].
- Neruda, P. (2013) *Vaguedivague*, coll. «Poésie » no 485. Trad. de G. Suarès. Gallimard: Paris.
- Rodowska, K. (2011) *Umocz wargi w kamieniu*. Wrocław: Biuro Literackie.
- Rulfo, J. (2019/1955) *Pedro Páramo*. Monterrey: Fondo de Cultura Económica (e-book, mobi).
- Shakespeare, W. (2001/1606) *Sonnets*, Global Language Resources, Inc. (e-book, mobi).
- Shakespeare, W. (1922) *Sonety*. Traducción de J. Kasproicz. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”.

Diccionarios

- Altamirano, J.C. (2007) *Diccionario Ecuestre Español*. Málaga: AMC Editores.
- Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española (*DLE*) (act. 2021).
Disponible en: <https://dle.rae.es/>
- Dictionnaires Français Larousse. Disponible en: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- Merriam-Webster. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/>
- Słownik języka polskiego PWN (*SJP*). Disponible en: <https://sjp.pwn.pl/so/on-line;4480749.html>

Índice onomástico

A

Alonso, Amado 57, 58, 114
Anderson, Andrew 58, 66, 67, 72
Arango, Manuel Antonio 80, 83
Araya Grandón, Juan Gabriel 114
Azpiazu Torres, Susana 39

B

Baker, Mona 14
Barthes, Roland 13
Bellini, Giuseppe 114
Bello, Andrés 38, 85
Bergen, Benjamin, K. 7
Bertinetto, Pier Marco 38, 39
Binns, Niall 114
Bres, Jacques 39
Brisset, Demetrio 50
Britt, Linda 57, 59, 62, 64, 65, 67

C

Canales, Jacque 95
Catford, J.C. 7
Cortázar, Julio 8, 26, 33, 37, 39, 55, 94,
95, 96, 101, 102, 104, 105, 107, 108,
110, 112, 113, 114, 126
Croft, William 27, 31, 51
Cruse, Alan David 21, 27, 31, 51

D

Derrida, Jacques 113
Díez de Revenga, Francisco Javier 77
Donoso Aceituno, Arnaldo 114
Dueñas, María 9, 10, 11, 13

E

Eco, Umberto 13

F

Falquez, Flavia 88
Fernández, Mariángeles 102
Foucault, Michel 13
Fauconnier, Gilles 15, 22

G

García Cerdán, Andrés 96, 101
García González, Ramón 30
García Lorca, Federico 18, 19, 22, 23,
25, 32, 47, 50, 55, 56, 58, 60, 62, 63,
65, 66, 67, 69, 70, 77, 78, 80, 84, 86,
88, 90, 94, 126
Gavins, Joanna 15
Gibbs, Raymond W. Jr. 27, 28
Gil, Henry 80
Gómez-Ullate García de León, Martín
78
González-Cruz, Luis F. 114

H

Hamilton, Craig 25, 26

I

Intxausti, Aurora 94

J

Jakobson, Roman 7

Jiménez, Juan Ramón 26, 28

Johnson, Mark 15

K

Kapuściński, Ryszard 36, 43, 44, 46

Karageorgou-Bastea, Christina 80,
86**L**

Lakoff, George 15, 17

Langacker, Ronald W. 10, 15, 16, 17, 18,
27, 31, 51

Lefevre, André 14

Luque Nadal, Lucía 49

M

MacWhinney, Brian 27, 28

Mallan, Lloyd 81

Martín Taffarel, Teresa 8

Matter Mandle, Jean 10

Merlo Calvente, Ma José 57, 58, 63,
67

Mesa Gancedo, Daniel 103, 104, 106

NNeruda, Pablo 7, 56, 114, 118, 122, 123,
124, 125, 126, 127

Newmark, Paul 7

Neyenesch, John Grant 114

Nida, Eugene 7, 14

P

Pascual, Esther 22

R

Rodowska, Krystyna 117

Rulfo, Juan 31, 46

S

Salazar Rincón, Javier 22

Shakespeare, William 29

Steen, Gerard 15

Stockwell, Peter 15, 25, 33

Strasburger, Janusz 135

Styrcz-Przebinda, Leokadia 93

T

Tabakowska, Elżbieta 13, 15

Talmy, Leonard 17, 27, 45, 46

Tomasini, Graciela Sara 23

Tsareva, Natalia I. 78

Turner, Mark 15

V

Venuti, Lawrence 14, 49, 93

W

Wilk-Racięska, Joanna 37, 52, 57, 91

Y

Yurkievich, Saul 95

Z

Zardoya, Concha 78

Índice analítico

a

abstracción 15, 57
ajustes focales 15, 17, 51
alcance de la predicación 17
alcance del dominio 22
alineación figura-fondo 26, 28, 30, 31,
62, 63, 74, 82, 85, 93, 105, 108, 111,
116, 117, 119, 122
artículo 52, 57, 58, 60, 64, 90, 91, 92
asociaciones 15, 21, 22, 66, 126
aspecto 33, 36, 37, 43, 46, 117

b

base 17, 18, 27, 60

c

centro deíctico 32, 33, 41, 55, 65, 81,
84, 87, 105, 111, 116, 117, 122
connotaciones 15, 21, 22, 23, 24, 55, 62,
67, 68, 88, 97, 118
culturemas 49, 50

d

deixis temporal 33
desfamiliarizar 25
determinación del sintagma nominal
52
dinamicidad 46, 61, 62
domesticar 49
dominio cognitivo 18, 22

e

espacio mental 15, 22, 50, 67, 103, 105,
107, 112, 126, 150
estatividad 46
evocación léxica 21

f

figura 9, 17, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,
34, 48, 55, 58, 60, 61, 62, 63, 68, 72,
73, 74, 81, 82, 83, 85, 87, 89, 93, 103,
104, 105, 107, 108, 111, 116, 117, 118, 119,
120, 122
fondo 17, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 38, 39,
55, 58, 60, 61, 62, 63, 68, 72, 73, 74,
82, 83, 85, 93, 104, 105, 108, 111, 116,
117, 119, 122

i

imaginería 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17,
26, 55, 56, 59, 60, 67, 89, 92, 98, 99,
105, 106, 107, 109, 112, 114, 117, 118,
120, 126, 127
integraciones conceptuales 15, 67, 68,
101, 105, 112, 114, 126

l

landmark 17, 27

m

marco semántico 18

- metáfora 16, 24, 25, 66, 68, 79, 84, 96,
 104, 109, 110, 111
 metaftonimia 64, 104
 movimiento ficticio 46
- n**
- nivel conceptual 15
- o**
- objetividad 41, 51
 orientación 31, 58, 61, 115
- p**
- puntuación 16, 47, 54, 58, 67, 102, 127
 perfil 17, 18, 21, 24
 perfilamiento 27
 perspectiva 13, 14, 15, 16, 25, 28, 29, 30,
 31, 32, 34, 35, 41, 42, 43, 55, 58, 61, 62,
 63, 64, 68, 69, 75, 76, 81, 84, 97, 98,
 100, 104, 105, 107, 108, 115, 116, 117,
 118
- perspectiva tempo-aspectual 16, 76, 97
 poética cognitiva 15, 16, 27, 31, 58, 126
 posición ventajosa 31
 prominencia 17, 18
 punto de vista 20, 25, 26, 30, 31, 41
- s**
- selección 14, 15, 18, 21, 53, 97, 105, 108,
 117, 122
 selección de perfil 18
 selección del léxico 21, 97
 sentido denotativo 65
 significado evocativo 21
 significado expresivo 21
 significado literal 21
 subjetividad 51, 103, 116, 118
- t**
- teorías cognitivas 15
 tiempo gramatical 31, 33, 38, 142, 151
 trayectoria 17

W poszukiwaniu obrazowania i atmosfery oryginału w tłumaczeniu

Streszczenie

Niniejsza monografia pokazuje, jak ważne jest uwzględnienie w procesie tłumaczenia roli obrazowania, czyli sposobu, w jaki autor konstruuje opisywane sceny za pomocą doboru konstrukcji gramatycznych. Pierwsza część książki przedstawia narzędzia badawcze mogące służyć zarówno analizie obrazowania w dziele oryginalnym, jak i jego odtworzenia w tłumaczeniu. Są to, przede wszystkim, narzędzia poetyki kognitywnej (Stockwell, 2002 I in.) oraz elementy poetyki przekładu zaproponowane przez E. Tabakowską (1993). Poza tym, szerzej omawia się rolę czasu i aspektu (Wilk-Racięska, 2004, 2020) oraz integracji pojęciowych (Fauconnier y Turner, 2002) w tłumaczeniu. Porusza się także kwestię tłumaczenia metafor i kulturemów oraz problemy związane z udomowieniem lub egzotyzacją (Venuti, 2018) tekstu, które również mają znaczenie dla odtworzenia obrazowania tłumaczonego dzieła, jego atmosfery, a czasami nawet sensu.

Teoria językoznawcza Langackera, na której opiera się zarówno poetyka kognitywna, jak i poetyka przekładu zakłada, że język nie jest autonomiczny, ani nie da się opisać bez powiązań z procesami poznawczymi. Znaczenie rozumiane jest jako konceptualizacja, a gramatyka jako obrazowanie budowane z jednostek symbolicznych. Także neurolodzy udowodnili już, że nie myślimy zdaniami, tylko obrazami. Co więcej, za każdym razem, gdy wypowiadamy zdanie, nieświadomie tworzymy scenę, obraz, który chcemy przekazać budując każdy jego aspekt; to co ważne podkreślamy, stawiając na początku zdania, lub po prostu akcentując. Resztę sytuujemy dalej, jakby w tle, tego co najważniejsze. Krótko mówiąc, każdy człowiek, kiedy posługuje się językiem, staje się *konceptualizatorem*. Pisarze i poeci wymyślają własne światy, organizując językowo każdą scenę; *profilują* ją wybierając między różnymi wyrażeniami lub konstrukcjami językowymi, podkreślając niektóre aspekty i ignorując inne. W ten sposób autor narzuca odbiorcy swój sposób widzenia. Tak powstają powieści i wiersze, które wywołują u odbiorców niezapomniane obrazy, emocje i uczucia.

W pierwszym rozdziale tej części zaproponowano konkretne narzędzia badawcze, które można wykorzystać zarówno do analizy konstruowania obrazu przez autora dzieła (*obrazowania*), jak i jego odtworzenia w przekładzie. W pierwszym rzędzie zostały opisane sposoby *wyostrażania obrazu* (Langacker, 1987). Jest to, przede wszystkim *profilowanie*, czyli relacja między najważniejszym elementem wypowiedzi (*profilem*) a jego *domeną pojęciową*, bezpośrednim kontekstem stanowiącym *bazę* nie tylko dla niego, lecz także dla innych pojęć tego samego rodzaju; na przykład, pojęcie TEMPERATURY jest bazą dla pojęć *gorący, zimny i ciepły*, a słowa *nos, oko* czy *usta*, zawsze przywołują TWARZ, jako swój kontekst bezpośredni. Zależności pomiędzy profilem a bazą zostały opisane w podrozdziale „Selección de perfil”.

Kolejnym opisanym parametrem konstrukcji sceny jest dobór wyrażen językowych w procesie tłumaczenia. Oczywiście, nie może się on opierać wyłącznie na ekwiwalencji semantycznej,

ponieważ przy wyborze słowa autorowi chodzi także o coś innego: o obraz, który jawi się przed jego oczami i pojawi się przed oczami odbiorcy. W przekładzie nieliterackim najważniejsza jest równoważność semantyczna pomiędzy tekstem źródłowym a docelowym. Natomiast, znaczenie zawarte w słowach powieści lub wiersza nie jest po prostu denotacyjne. W dziale „Selección del léxico” przedstawiono trzy zasadnicze typy znaczenia słów w kontekście (Cruse, 1986) oraz podkreślono konieczność ich rozróżniania, jako że, w odpowiednim kontekście (językowym lub pozajęzykowym), słowo może otworzyć dostęp do znacznie bardziej złożonej, a czasem nieoczekiwanej sieci skojarzeń i konotacji. Tu również podkreślono związek między wyborem słowa a *plastycznością* obrazu, który może ono wywołać. Szukając wyrażenia o stopniu plastyczności najbardziej odpowiednim dla przedstawienia wizualizowanej sceny, autor musi wybierać między wyrazami, które należą wprawdzie do tej samej domeny, ale nie zawsze przywołują ten sam obraz; wyraz *liście* wywołuje obraz bardziej plastyczny niż niepoliczalny rzeczownik *listowie*. Słowa nie tylko denotują nazywane nimi obiekty, lecz także otwierają dostęp do całego zbioru związanych z nimi konotacji i asocjacji językowych i pozajęzykowych. Wszystkie one tworzą tzw. *przestrzeń mentalną* (Fauconnier, 1984). Innymi słowy, przestrzeń mentalna to istniejąca w naszych umysłach struktura pojęciowa, która obejmuje całą gamę znaczeń danego słowa wraz ze wszystkimi jego konotacjami i asocjacjami. Wyraz *kawa*, na przykład, użyty bez kontekstu, odnosi się najczęściej do typu napoju. Jednak w odpowiednim kontekście, może oznaczać kolor, smak, zapach, może przywołać miejsce, spotkanie, chwilę relaksu, a nawet uczucia związane z każdą z tych asocjacji. W konsekwencji, zakres danego wyrażenia ulega zmianie w zależności od kontekstu i, co ważne, zakresy słów uznawanych powszechnie za synonimy (czy ekwiwalenty w innym języku) nie zawsze się całkowicie pokrywają.

Rozdział „La perspectiva” został poświęcony sposobom uzyskania perspektywy, z której ma być oglądana dana scena. Język wytworzył szereg środków gramatycznych, zwłaszcza składowych, które pozwalają wysunąć na pierwszy plan to, co postrzegamy jako najważniejsze. Element pierwszoplanowy zwany jest za Talmy’em *figurą*, dla której pozostałe elementy tworzą *tło*. Jedną z operacji mających na celu wyróżnienie danego elementu zdania względem innych jest tzw. szyk przestawny. *Uporządkowanie figura-tło* oraz jego rola w tłumaczeniu zostały opisane w podrozdziale „Figuras del primer plano y el fondo”.

Kolejnym istotnym elementem perspektywy jest *punkt widzenia*, którego nie należy mylić z tym znanym z teorii literatury. W poetyce kognitywnej punkt widzenia jest rodzajem „punktu widokowego”, z którego autor konceptualizuje scenę. Tworzony obraz zależy więc od pozycji przyjętej przez konceptualizatora (narratora, podmiotu lirycznego). Oznacza to, że tę samą scenę można przedstawić (i oglądać) z różnych *punktów obserwacyjnych*. Konceptualizator ma jeszcze do dyspozycji drugi element punktu widzenia, *orientację*, która odnosi się do wymiaru wertykalnego. W definicji Langackera (Langacker, 1987) punkt widzenia operuje, więc, w dwóch wymiarach przestrzennych: poziomym – punkt obserwacyjny i pionowym – orientacja. Innymi słowy, narrator czy podmiot liryczny może opisywać na przykład pokój od strony okna, leżąc na podłodze i patrząc z dołu lub od strony drzwi, siedząc, na przykład na szafie.

Konceptualizacja sceny zawsze zależy od autora. To on wybiera, w jaki sposób elementy sceny pojawiają się przed oczami czytelnika i on decyduje o jej ramach czasowych. Rolę perspektywy czasowej oraz wyboru czasów gramatycznych i typu aspektu omawiają rozdziały zatytułowane „El uso del tiempo gramatical es también cuestión de perspectiva” oraz „Con el ojo del operador de la cámara: el papel del aspecto”. Ogólnie rzecz biorąc, wybór czasu wcale nie jest trudny: do opisu zdarzeń, które już miały miejsce (a raczej te, które konceptualizator chce

przedstawić jako takie) wybieramy czasy przeszłe, sytuacje bieżące przedstawiamy w czasach teraźniejszych, a dla tych, które mają się dopiero zdarzyć, wybieramy czasy przyszłe. Jednak motywacje pisarza czy poety dotyczące wyboru ram czasowych są bardziej złożone, bo to on przecież wymyśla całą historię. Jednak w każdym wypadku, rodzaj ramy czasowej nałożonej na tekst ma określony cel. Czas gramatyczny czasowników oraz wyrażenia temporalne lokalizują w czasie tzw. *centrum deiktyczne* i pozwalają rozróżnić pomiędzy *teraz* narratora, *teraz* opowiadania i *teraz* czytającego. Podczas gdy wybrany czas umieszcza wydarzenia przeszłe, teraźniejsze lub przyszłe w stosunku do pozycji mówiącego, aspekt przedstawia je jako trwającą (aspekt niedokonany) lub dokonane (aspekt dokonany). Wybór aspektu niedokonanego lub dokonanego można przyrównać do pracy operatora kamery, który, w zależności od potrzeb, koncentruje się na tym co się dzieje i pozwala nam oglądać scenę jakbyśmy w niej uczestniczyli lub przeciwnie, oddala ją od nas.

Kulturomy, to wyrażenia, które zawierają w swojej semantyce wartości językowe, kulturowe, a czasem ideologiczne i, jako takie, często pojawiają się w literaturze. Nie sposób, więc, pominąć ich istnienia, gdyż stanowią prawdziwe wyzwanie dla tłumaczy i w wielu przypadkach zwyczajnie nie dają się przetłumaczyć i nie wiadomo co z nimi zrobić. Ten problem został poruszony w rozdziale „¿Domesticar o extranjerizar?”.

Ostatnim opisanym tu elementem perspektywy jest kwestia subiektywizacji i/lub obiektywizacji. Językowe sposoby włączenia lub wyłączenia narratora ze sceny znane są literaturoznawcom, lecz tutaj chodzi przede wszystkim o ich wpływ na perspektywę z jakiej dana scena jest konceptualizowana. Tak więc, dzięki zastosowanym środkom językowym narrator (a czytelnik wraz z nim) może być uczestnikiem sceny, lub też oglądać ją z zewnątrz.

Kończący pierwszą część rozdział „Introduciendo al lector en la escena”, omawia problem rodzajnika i jego wpływu na obrazowanie w tekście tłumaczonym. Wbrew temu, co zwykle mówią podręczniki, rzeczownik poprzedzony rodzajnikiem określonym wcale nie musi oznaczać czegoś znanego. Czasami, wystarczy, że tak uważa konceptualizator (Wilk-Racięska, 2008). O ile w tekście nieliterackim, użycie rodzajnika określonego bez wyraźnego uzasadnienia bywa z reguły błędem, o tyle w literaturze powinno skłonić do zastanowienia, bo to właśnie podstawowa funkcja rodzajnika (jako znaku określoności lub nieokreśloności rzeczownika) pozwala twórcom bawić się z czytelnikami, zmuszając ich do wejścia w świat, którego, tak naprawdę, nie znają.

W idealnej sytuacji tekst tłumaczony powinien wywołać u docelowego odbiorcy te same lub przynajmniej podobne obrazy co oryginał. Jednak nie zawsze tak jest. Czasami tłumaczenie sprawia, że przetłumaczony tekst jest trudniejszy do zrozumienia, ponieważ obrazy i znaczenia, które były jasne w oryginale, giną gdzieś w tłumaczeniu. Drugą część monografii analizuje efekty konceptualizacji widoczne w oryginale dzieła literackiego i w jego tłumaczeniu, ze szczególnym uwzględnieniem obrazowania i atmosfery utworu. Chociaż każde dzieło literackie pisane jest obrazami, to poezja przywołuje je najłatwiej. Dlatego też, analizie zostały poddane wiersze Federica Garcíi Lorki, Julia Cortázara i Pabla Nerudy oraz ich tłumaczenia na inne języki: polski, angielski, francuski i rosyjski. Wybór tych trzech poetów również nie był przypadkowy, gdyż każdy z nich operuje obrazami w innym celu.

Poezja Federica Garcíi Lorki to poezja hermetycznych symboli, która – odwołując się do tematów andaluzyjskich, religii i wizualnych skojarzeń – ewokuje skomplikowane, ale spójne obrazy. Z tego powodu tłumacz powinien przyjrzeć się uważnie leksykalnym i składniowym wyborom poety, gdyż służą one wykreowaniu konkretnych obrazów, a często także zrozumieniu

przesłania. To samo dotyczy poezji Cortáзара. Julio Cortázar jest poetą integracji pojęciowych; bawi się słowami i przestrzeniami mentalnymi, do których otwierają one dostęp, tworzy nowe i świeże integracje pojęciowe i daje nowe życie zużyтым słowom i metaforom. Niewłaściwy dobór słów lub nieuzasadniona zmiana kolejności składniowej w procesie tłumaczenia może skutkować niezrozumieniem intencji poety i zniszczeniem wyrafinowanej konstrukcji językowej i wizualnej stworzonej przez Cortáзара.

Czasami jednak wiersz nie jest niczym więcej, jak tylko czystym obrazem, który nie kryje zaszyfrowanych znaczeń. Tak jest w przypadku wiersza „Caballos” Pabla Nerudy, zanalizowanego jako ostatni. Sam przekład tego typu poezji „czystych obrazów” wydaje się nie nastrożać zbyt wielu problemów, choć zdarza się, że tłumacz ignorujący wyobrażenia autora może jednak odejść od oryginału.

Oczywiste jest, że tłumaczenie „bez zysków i strat” nie jest możliwe. Mimo to wcześniejsza analiza oryginalnego obrazowania może pomóc w stworzeniu tekstu docelowego bardziej spójnego i znacznie bardziej wiernego oryginałowi, gdyż konceptualizacja stanowi bardzo istotny element użycia języka i jego związku z myślą i doświadczeniem. Każda operacja, poczynwszy od doboru słów i konstrukcji składniowych, poprzez interpunkcję, aż po strukturę wypowiedzi, ostatecznie pociąga za sobą konceptualizację. Dzieje się tak, ponieważ myślimy obrazami, a nie słowami. Słowa i konstrukcje gramatyczne tylko przywołują te obrazy. Musimy je starannie dobierać, jeśli chcemy, aby wytworzyły w umyśle odbiorcy określoną wizję.

In search of imagery and atmosphere of the original in translation

Summary

The following monograph demonstrates the importance of considering the role of imagery in the translation process, i.e. the way in which the author constructs the described scenes through their choice of grammatical constructions. The first part of the volume presents research tools that can be used to both analyze imagery in the original work and reproduce it in translation. These are, first of all, the tools of cognitive poetics (Stockwell, 2002 et al.) and the elements of the poetics of translation proposed by E. Tabakowska (1993). Besides, the role of time and aspect (Wilk-Racięska, 2004, 2020) and conceptual integrations (Fauconnier y Turner, 2002) in translation are discussed more extensively. The monograph also touches on the translation of metaphors and culturisms, as well as the problems of domestication or exoticization (Venuti, 2018) of the text, which are also important for reproducing the imagery of the translated work, its atmosphere and sometimes even its meaning.

Langacker's linguistic theory, which constitutes the basis of both cognitive poetics and the poetics of translation, assumes that language is not autonomous, nor can it be described without links to cognitive processes. Meaning is understood as conceptualization, and grammar as imagery built from symbolic units. Moreover, neuroscientists have already proven that we do not think in sentences, but in images. What is more, every time we utter a sentence, we unconsciously create a scene, an image that we want to convey by building every aspect of it; we emphasize what is important by putting it at the beginning of the sentence, or simply by accentuating it. We situate the rest further away, as if in the background of what is most important. In short, every person, when using language, becomes a conceptualizer. Writers and poets invent their own worlds by linguistically organizing each scene; they profile it by choosing between different expressions or linguistic constructions, emphasizing some aspects and ignoring others. In this way, the author imposes their way of seeing on the viewer. This is how novels and poems are created that evoke memorable images, emotions and feelings in the audience.

The first chapter of this section proposes specific research tools that can be used both to analyze the author's construction of the work's image (imagery) and its reproduction in translation. First, the chapter describes the ways of sharpening the image (Langacker, 1987). The most important among those is profiling, i.e. the relationship between the most important element of an utterance (profile) and its conceptual domain, the immediate context that forms the base not only for it, but also for other concepts of the same kind; for example, the concept of TEMPERATURE is the base for the concepts hot, cold and warm, and the words nose, eye or mouth, always invoke FACE as their immediate context. The relationship between profile and base is described in the subsection "Selección de perfil."

Another described parameter of scene construction is the choice of linguistic expressions in the translation process. Naturally, it cannot be based solely on semantic equivalence,

because in choosing a word the author is also concerned with something else: the image that appears before their eyes and will appear before the eyes of the recipient. In non-literary translation, semantic equivalence between the source text and the target text constitutes the most important aspect of the practice. In contrast, the meaning contained in the words of a novel or poem is not simply denotational. The section “Selección del léxico” outlines three basic types of word meaning in context (Cruse, 1986) and emphasizes the need to distinguish between them, since, in the right context (linguistic or extra-linguistic), a word can open access to a much more complex and sometimes unexpected network of associations and connotations. Here, too, the connection between word choice and the plasticity of the image it can evoke is highlighted. When looking for an expression with the degree of plasticity most appropriate for depicting the scene being visualized, the author must choose between words that, while belonging to the same domain, do not always evoke the same image; the word *leaves* evokes a more plastic image than the uncountable noun *foliage*. Words not only denote the objects they name, but also open access to a whole set of related linguistic and extralinguistic connotations and associations. All of these form the so-called mental space (Fauconnier, 1984). In other words, mental space is the conceptual structure that exists in our minds, which encompasses the entire range of meanings of a word along with all its connotations and associations. The word coffee, for example, used out of context, usually refers to a type of beverage. But in the right context, it can mean a color, a taste, a smell, it can evoke a place, a meeting, a moment of relaxation, or even the feelings associated with each of these associations. Consequently, the scope of a given expression changes depending on the context, and, importantly, the scopes of words commonly considered synonyms (or equivalents in another language) do not always completely overlap.

The chapter “La perspectiva” is devoted to ways of establishing the perspective from which a scene is to be viewed. Language has produced a number of grammatical devices, especially syntax, that allow us to foreground what we perceive to be the most important thing. The foreground element is called, after Talmy, the figure for which the other elements form the background. One of the operations aimed at distinguishing a given element of a sentence from the others is the so-called inversion. The figure-background arrangement and its role in translation are described in the subsection “Figuras del primer plano y el fondo.”

Another important element of perspective is point of view, which should not be confused with the one known from literary theory. In cognitive poetics, point of view is a kind of “vantage point” from which the author conceptualizes the scene. Thus, the image created depends on the position adopted by the conceptualizer (narrator, lyrical subject). This means that the same scene can be presented (and viewed) from different vantage points. The conceptualizer still has at their disposal the second element of viewpoint, orientation, which refers to the vertical dimension. In Langacker’s definition (Langacker, 1987), point of view operates, thus, in two spatial dimensions: horizontal – the observation point, and vertical – the orientation. In other words, the narrator or lyrical subject can describe, for example, the room from the side of the window, lying on the floor and looking down, or from the side of the door, sitting, for example, on the wardrobe.

The conceptualization of a scene always depends on the author. It is the author who chooses how the elements of the scene appear to the reader’s eyes and who decides on its time frame. The role of time perspective and the choice of grammatical tenses and aspect type are discussed in the chapters entitled “El uso del tiempo gramatical es también cuestión

de perspectiva” and “Con el ojo del operador de la cámara: el papel del aspecto.” In general, the choice of tense is not at all difficult: we choose past tenses to describe events that have already occurred (or rather, those that the conceptualizer wants to present as such), while current situations are presented in the present tense, and for those that are yet to happen, we choose future tenses. However, the motivations of a writer or poet regarding the choice of timeframe are more complex, because, after all, they are the one who invents the whole story. But in any case, the type of time frame imposed on the text has a specific purpose. The grammatical tense of verbs and temporal expressions locate the so-called deictic center in time and make it possible to distinguish between the now of the narrator, the now of the story and the now of the reader. While the chosen tense places past, present or future events in relation to the speaker's position, the aspect presents them as ongoing (imperfect aspect) or accomplished (accomplished aspect). The choice of an imperfective or perfective aspect can be likened to the work of a camera operator, who, depending on what is happening, focuses on what is happening and allows us to view the scene as if we were participating in it, or in contrast, distances it from us.

Culturisms are expressions that contain linguistic, cultural and sometimes ideological values in their semantics and, as such, often appear in literature. It is impossible, therefore, to overlook their existence, as they pose a real challenge to translators and in many cases simply cannot be translated and prove difficult to handle. This problem is addressed in the chapter “¿Domesticar o extranjerizar.”

The final element of perspective described here is the issue of subjectification and/or objectification. The linguistic means of including or excluding the narrator from a scene are familiar to literary scholars, but here the issue lies primarily in their effect on the perspective from which a scene is conceptualized. Thus, through the linguistic means used, the narrator (and the reader along with them) can be a participant in the scene, or view it from the outside.

The concluding chapter of the first part, “Introduciendo al lector en la escena,” discusses the problem of the article and its impact on imagery in translated text. Contrary to what textbooks usually say, a noun preceded by a definite article does not have to mean something familiar at all. Sometimes, it is enough that the conceptualizer thinks so (Wilk-Racięska, 2008). While in a non-literary text, the use of a definite article without a clear justification is usually a mistake, in literature it should make you think twice, because it is the primary function of the article (as a sign of the definiteness or indefiniteness of a noun) that allows authors to play with readers, forcing them to enter a world they, in fact, do not know.

Ideally, a translated text should evoke the same or at least similar images in the target audience as the original. However, this is not always the case. Sometimes the translation makes the translated text more difficult to understand, because images and meanings that were clear in the original are lost somewhere in the translation. The second part of the monograph analyzes the effects of conceptualization evident in the original literary work and in its translation, with a special focus on the imagery and atmosphere of the work. Although every literary work is written in images, poetry evokes them most easily. Therefore, the volume has selected the poems of Federico García Lorca, Julio Cortázar and Pablo Neruda and their translations into other languages — Polish, English, French and Russian — for the basis of its analysis. The choice of these three poets was also not random, as each of them operates with images for a different purpose.

Federico García Lorca's poetry is a poetry of hermetic symbols that — referring to Andalusian themes, religion and visual associations — evokes complex but coherent images. For this reason, the translator should look carefully at the poet's lexical and syntactical choices, as they serve to create specific images and are often indispensable to understanding the message. The same applies to Cortázar's poetry. Julio Cortázar is a poet of conceptual integrations; he plays with words and the mental spaces they open access to, creates new and fresh conceptual integrations and gives new life to worn-out words and metaphors. An inappropriate choice of words or an unwarranted change of syntactical order in the translation process can result in a misunderstanding of the poet's intentions and the destruction of the sophisticated linguistic and visual construction created by Cortázar.

Sometimes, however, a poem is nothing more than a pure image that does not hide encrypted meanings. Such is the case with the poem "Caballos" by Pablo Neruda, analyzed in the latter part of the volume. The translation of this type of "pure image" poetry itself does not seem to pose too many problems, although there are times when a translator, ignoring the author's ideas, may nevertheless depart from the original.

It is clear that translation "without gain or loss" is not possible. Nevertheless, a prior analysis of the original imagery can help create a target text that is more coherent and much more faithful to the original, since conceptualization constitutes a very important part of both language use and its relationship to thought and experience. Every operation, from the choice of words and syntactic constructions to punctuation and the structure of speech, ultimately entails conceptualization. This is because we think in images, not words. Words and grammatical constructions only evoke these images. We must, therefore, choose them carefully if we want them to produce a specific image in the mind of the recipient.

En busca de la imaginaria y la atmósfera de la obra original en la traducción

Resumen

El objetivo de este estudio es dar a conocer lo importante que es tener en cuenta, en el proceso de traducción, la imaginaria del autor de la obra literaria. En la primera parte titulada "En búsqueda de las herramientas" se proponen los instrumentos analíticos que pueden servir tanto para analizar la imaginaria del autor de la obra como su recreación en la traducción. Son, ante todo, las herramientas de la poética cognitiva (Stockwell, 2002 y otros) completadas con los elementos de la poética de la traducción de corte cognitivo elegidos entre los instrumentos langaquerianos y propuestos por Tabakowska (1993). Además, se presenta el papel de la perspectiva tempo-aspectual (Wilk-Racięska, 2012, 2020) y el de las integraciones conceptuales (Fauconnier y Turner, 2002) en la traducción; se aborda el papel de la metáfora y el de los *culturemas*, así como el rol de la domesticación y/o extranjerización del texto traducido (Venuti, 2018). Todos estos elementos desempeñan un papel significativo en la recreación de la imaginaria, la atmósfera y, a menudo, también el sentido de la obra traducida.

La teoría lingüística de Langacker "supone que el lenguaje no es autónomo ni descriptible sin una referencia esencial al procesamiento cognitivo" (Langacker, 2006: 29). El significado es visto como conceptualización y la gramática, como imaginaria constituida por unidades simbólicas. Los neurólogos ya han demostrado que no pensamos con oraciones sino con imágenes. Además, siempre que pronunciamos una oración construimos inconscientemente una escena, una imagen que queremos comunicar estructurando cada uno de sus aspectos; enfatizamos lo que es importante poniéndolo al principio de la oración o, simplemente, acentuándolo fonéticamente. En suma, cada ser humano cuando hace uso del lenguaje se convierte en conceptualizador. Los escritores y poetas inventan sus propios mundos organizando, lingüísticamente, cada escena mediante la elección entre varias expresiones o construcciones lingüísticas, es decir, priorizando unos aspectos e ignorando otros. Organizando lingüísticamente una escena mediante la elección entre varias expresiones o construcciones lingüísticas, es decir, *perfilando* (dando prominencia a) unos de sus aspectos e ignorando otros, el autor impone al receptor su modo de verla. Así se crean las novelas y poemas que evocan en sus receptores imágenes y emociones inolvidables.

En la primera parte de este estudio se describen las herramientas que pueden servir tanto para analizar la imaginaria del autor de la obra por traducir como para su recreación en la traducción. En primer lugar, se presentan los llamados *ajustes focales de selección* que determinan qué aspectos de una situación se abordan (Langacker, 1987). El primero de ellos es el *perfilamiento*, la relación entre el elemento más importante de la enunciación y su dominio cognitivo, que constituye un marco semántico, una base, o, por decirlo de algún modo, un contexto cognitivo para otros conceptos de una misma índole. Por ejemplo, el de *TEMPERATURA* es la base para los conceptos *caliente*, *frío*, *templado*, mientras que los conceptos de *nariz*, *boca*

u *ojos* siempre evocan el de CARA. La selección del léxico es el siguiente parámetro sustancial para la construcción de la escena que se presentará a la vista del receptor. Por supuesto, no se puede basar solamente en la equivalencia semántica, ya que al elegir una palabra el autor tiene en consideración algo más: la imagen que se presenta ante sus ojos y aparecerá ante los del receptor.

Es natural que, en la traducción no literaria, lo más importante sea la equivalencia del sentido básico entre el texto de origen y el meta. En cambio, el significado que las palabras de una novela o de un poema encapsulan no es simplemente denotativo. En el apartado “Selección del léxico” se presentan tres tipos importantes del significado de las palabras en contexto, destacados por Cruse (1986), y se subraya la importancia de diferenciarlos, ya que el sentido de las palabras no se limita a lo que llamamos su definición literal, denotativa, sino que va más allá y, en un contexto adecuado (lingüístico o extralingüístico), es capaz de dar acceso a una red de asociaciones y connotaciones mucho más complejas y, a veces, inesperadas. En este apartado se recalca también la relación entre la selección de la palabra y la plasticidad de la imagen que esta puede evocar, puesto que, al seleccionar un vocablo con el grado de plasticidad más adecuado para representar la escena visualizada, el autor debe elegir entre palabras que se enmarcan en el mismo dominio, pero no siempre evocan la misma imagen; el vocablo *hojas* evoca una imagen más plástica que el sustantivo incontable *follaje*.

Las palabras no solo denotan sus referentes, sino que también abren la puerta a un conjunto de asociaciones y connotaciones lingüísticas y extralingüísticas que entran en el dominio cognitivo de una palabra, aunque no forman su enmarque básico. Fauconnier (1984) denominó *espacio mental* al dominio que comprende toda una gama de significados, asociaciones y connotaciones de un vocablo. Dicho de otro modo, podemos considerar los espacios mentales estructuras conceptuales que reúnen significados denotativos, expresivos y evocativos, así como todas las connotaciones de una palabra, la cual, por su parte, es el nudo de acceso a ellos. La palabra *café*, por ejemplo, usada sin contexto, hace referencia a un tipo de bebida; pero, en un contexto adecuado puede denotar el color, el sabor, un lugar donde se lo degusta, o bien evocar una reunión, un descanso y, en extensión, sentimientos relacionados con cualquiera de estas asociaciones. En consecuencia, el alcance del dominio de una palabra puede variar según el contexto, pero los alcances de palabras consideradas sinónimos no se solapan del todo. Para no perderse entre tantas posibilidades, la mente humana debe ordenar las relaciones básicas entre las palabras.

En el apartado “La perspectiva” se reúnen los elementos que construyen la perspectiva desde la cual se contempla la imagen visualizada. Teniendo en cuenta su carácter lineal, la lengua ha elaborado un abanico de recursos gramaticales, especialmente los sintácticos, que permiten poner en primer plano lo que percibimos como más importante. Las operaciones que tienen por objeto destacar lo que percibimos como más relevante se conocen bajo la denominación de alineación figura-fondo y se describen en el subcapítulo “Figuras del primer plano y el fondo”. Otro elemento importante de la perspectiva es el punto de vista que no debe confundirse con el conocido en la teoría de la literatura. En la poética cognitiva, el punto de vista (*viewpoint*) es un tipo de mirador desde el cual el autor conceptualiza la escena. La imagen creada depende de la posición que adopte el conceptualizador –denominada posición ventajosa (*vantage point*)– y, por tanto, la misma escena puede ser diseñada desde diferentes puntos de vista, porque la elección de uno de ellos influye en la alineación figura-fondo. Además de la posición ventajosa, el conceptualizador dispone de otro elemento del punto de vista

denominado *orientación* que hace referencia a la dimensión vertical, definida por la posición erguida canónica de una persona. En la definición langackeriana (Langacker, 1987), el punto de vista opera en la dimensión espacial: horizontal (la posición ventajosa) y vertical (la orientación), lo que puede explicarse como sigue: el narrador o sujeto lírico puede describir, por ejemplo, una habitación en la que está tumbado en el suelo, cerca de la ventana y observándola desde abajo, o bien, sentado encima de un mueble, cerca de la puerta y mirando hacia abajo.

La conceptualización de la escena siempre depende de la imaginaria del autor, quien, además de elegir el modo en que los componentes de la escena se despliegan ante sus ojos y los del lector, debe ubicarla en un marco temporal. Por este motivo, los apartados titulados “El uso del tiempo gramatical es también cuestión de perspectiva” y “Con el ojo del operador de la cámara: el papel del aspecto” discuten detalladamente el papel de la perspectiva tempo-aspectual en la traducción. Por lo general, elegir un tiempo no es nada difícil: los sucesos ocurridos (o bien, los que el conceptualizador quiere presentar como tales) se cuentan en tiempos del pasado, los que están en curso, en los del presente y para hacer conjeturas sobre lo que pueda pasar se eligen tiempos futuros. No obstante, las motivaciones de un escritor o un poeta son más complejas porque son ellos quienes inventan toda la historia. En cualquier caso, sin embargo, el marco temporal sobrepuesto en el texto tiene un objetivo concreto. El tiempo gramatical de los verbos (denominado *deixis temporal*), junto con las expresiones temporales, sirve para ubicar el llamado centro déictico en el tiempo y diferenciar entre el ahora del hablante, el ahora de la historia y el ahora del lector. Mientras que el tiempo sitúa los eventos en el pasado, el presente o el futuro respecto a la posición del enunciador, el aspecto los presenta en curso, como durativos (aspecto imperfectivo) o en su totalidad, cumplidos (aspecto perfectivo). La elección del aspecto perfectivo o imperfectivo puede equipararse al trabajo del operador de cámara.

Hablando de la elección del léxico, no es posible omitir la existencia de los llamados *culturemas* que representan un verdadero reto para los traductores y, en muchos casos, simplemente no se dejan traducir. Este tema se discute en el apartado “¿Familiarizar o extranjerizar?”. Como expresiones que engloban en su semántica valores lingüísticos, culturales y, a veces, ideológicos, los *culturemas* aparecen con frecuencia tanto en la narrativa como en la poesía. En este segundo caso, la elección entre domesticación y extranjerización (Venuti, 2018) puede ser mucho más difícil teniendo en cuenta no solo el contenido semántico del vocablo, sino también la propia estructura del poema.

La última operación de conceptualización propuesta por Langacker es la subjetivación u objetivación de la perspectiva. Los conceptos de subjetividad y objetividad están relacionados con la manera en que se conceptualiza una escena: si esta incluye o no al propio enunciador. Aunque la operación es bien conocida en la literatura –cada narración llevada por el narrador intradiegtico, sea este un testigo más de la acción o el protagonista, siempre es subjetiva–, la recojo en el penúltimo apartado para presentar todos los ajustes focales.

El último apartado, “Introduciendo al lector en la escena”, discute el problema del artículo como signo de la determinación del sintagma nominal, es decir, de un sintagma cuyo referente ha sido determinado previamente por el autor del enunciado. A pesar de lo que suelen decir los manuales, no es necesario que este referente sea conocido; lo importante es que el hablante lo trate como tal (Wilk-Racieńska, 2008). Mientras que en un texto no literario, el uso de un artículo determinado sin justificación explícita suele ser un error, en los textos literarios tal situación debería llevar a la reflexión, ya que es la función básica del artículo determinado

(como signo de la determinación de un SN), la que permite a los autores jugar con los lectores forzándolos a compartir con ellos el universo discursivo que solo ellos mismos conocen.

En una situación ideal, el producto de la traducción a una lengua meta debería evocar las mismas o, por lo menos, parecidas imágenes en el receptor meta. Sin embargo, no siempre es así. A veces la traducción hace que el texto traducido sea más difícil de entender porque las imágenes y los significados que estaban claros en el original se pierden en la traducción. Las diferencias entre la imaginería del autor y la del traductor, así como sus consecuencias, se presentan en la segunda parte del estudio, donde se analizan unos poemas de García Lorca, Cortázar o Neruda y sus traducciones a otras lenguas (polaco, inglés, francés, ruso). Aunque todo tipo de obra literaria evoca imágenes, la poesía es la más apta para hacerlo. La elección de los poetas tampoco fue casual: cada uno de ellos opera con las imágenes con distintos objetivos.

La poesía de García Lorca es una poesía de símbolos herméticos que –al recurrir a los temas andaluces, la religión y asociaciones visuales– evocan imágenes muy específicas, pero coherentes. Por este motivo, el traductor no debería descartar las elecciones lexicales ni sintácticas del poeta que sirven para crear unas imágenes concretas y, a veces, también para comprender el mensaje. Lo mismo se aplica a la poesía de Julio Cortázar. Este es un poeta de integraciones conceptuales; juega con las palabras y los espacios mentales a los que estas dan acceso creando integraciones conceptuales nuevas y frescas que aportan una nueva vida a las palabras y metáforas desgastadas. Una elección equivocada de la palabra o cambio del orden sintáctico injustificado en el proceso de la traducción pueden dar como resultado la malinterpretación de las intenciones del poeta y la destrucción de la sofisticada construcción lingüística y visual creada por Cortázar.

A veces, sin embargo, el poema es una pura imagen que no oculta significados encriptados. Así ocurre con el poema “Caballos” de Neruda que he analizado en último lugar. La traducción de la poesía de “puras imágenes” no parece plantear demasiados problemas, aunque, a veces, si el traductor no se fija en la imaginería del autor, también puede alejarse del original.

Es obvio que no es posible una traducción “sin ganancias ni pérdidas”, pero un análisis previo de la imaginería del autor puede ayudar a producir un texto en el idioma de destino mucho más fiel al original, puesto que la conceptualización constituye el elemento más relevante del uso del lenguaje y de su relación con el pensamiento y la experiencia. Cualquier operación, desde la selección de las palabras y construcciones sintácticas hasta la puntuación para estructurar un enunciado, implica, en último término, una conceptualización. Es así porque pensamos con imágenes y no con palabras. Las palabras, las construcciones gramaticales solo evocan estas imágenes. Si queremos que evoquen una determinada imagen también en la mente del destinatario, tenemos que seleccionarlas con mucho cuidado.

Redakcja i korekta
Agnieszka Gwiazdowska

Projekt okładki
Łukasz Kliś

Projekt makiety
Zofia Oslislo-Piekarska

Redakcja techniczna, łamanie
Paulina Dubiel

Redaktor inicjujący
Anna U. Piłśniak

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.07.2024:

Copyright © 2023 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone



Sprzymyamy otwartej nauce

Od 1.08.2024 publikacja dostępna na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

Wersja elektroniczna zostanie opublikowana w formule wolnego dostępu
w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego www.rebus.us.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0002-9183-3766>

Wilk-Raciewska, Joanna

En busca de la imaginiería y la atmósfera de la obra
original en la traducción / Joanna Wilk-Raciewska.

Wydanie I. - Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu
Śląskiego, 2023

<https://doi.org/10.31261/PN.4168>

ISBN 978-83-226-4297-9

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-4298-6

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 975. Liczba arkuszy wydawniczych: 85. PN 4168. Cena 34,90 zł (w tym VAT). Publikację wydrukowano na papierze **Munken Print White 100 g vol. 15**. Do składu użyto kroju pisma **Maecenas** (autorstwa Michała Jarocińskiego). Druk i oprawę wykonano w drukarni volumina.pl Sp. z o.o. (ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin)

La autora se propone analizar algo tan elusivo como la atmósfera del texto de origen en el texto de destino. Hace relativamente poco tiempo esta tarea ha llevado a la formulación de comentarios superficiales y subjetivos que nada o poco tienen que ver con la ciencia, ya que no existían medios lingüísticos especializados para analizar y evaluar las técnicas de crear y recrear ideas originales que generan una atmósfera literaria. Ello se hizo posible solo gracias a las propuestas de los científicos cognitivos. El punto de partida de la publicación es la convicción de que los escritores, al disponer únicamente de signos lingüísticos, crean imágenes grabadas ante los ojos de los lectores. Pensamos con imágenes, no con palabras. La autora lo detalla en la Parte II, al tiempo que en la Parte I describe las "herramientas poéticas cognitivas para analizar una obra literaria". La antes citada Parte II es la aplicación de estas "herramientas" a las traducciones de unos poemas en español realizadas al inglés, francés, ruso y polaco por traductores experimentados, más un comentario crítico sobre el resultado de su trabajo.

The author proposes an analysis of such a seemingly elusive phenomenon as the atmosphere of the source text in the target text. Such a task has relatively recently led to the formulation of perfunctory and subjective remarks which had little or nothing to do with scientism since there were no specialised linguistic means of analysing and evaluating the creation and reproduction of authorial imagery, which creates a literary atmosphere. This has only become possible with the proposals of cognitive scientists. The starting point of the publication is the conviction that writers - having at their disposal solely linguistic signs - create images that are fixed before readers' eyes. The research tools used to analyse a literary work and its translation have been presented in Part I. Part II, on the other hand, is the application of these 'tools' to the translations of several Spanish poems made by experienced translators [into English, French, Polish and Russian] and a critical commentary on the result of their work.

Autorka proponuje analizę tak nieuchwytną wydawałoby się rzeczy jak atmosfera tekstu źródłowego w tekście docelowym. Zadanie to prowadziło stosunkowo niedawno do formułowania zdawkowych i subiektywnych uwag, które z naukowością nic, albo niewiele miały wspólnego, bowiem nie istniały wyspecjalizowane środki językowe do analizy i oceny tworzenia i odtwarzania autorskich wyobrażeń, które tworzą literacki klimat. Stało się to możliwe dopiero dzięki propozycjom kognitywistów. Punktem wyjścia publikacji jest przekonanie, że pisarze – mając do dyspozycji jedynie znaki językowe – tworzą obrazy utrwalane przed oczami czytelników. Narzędzia badawcze służące do analizy dzieła literackiego i jego przekładu zostały przedstawione w części I. Natomiast część II to aplikacja owych „narzędzi” do przekładów kilku wierszy hiszpańskich dokonanych przez doświadczonych tłumaczy [na język angielski, francuski, polski i rosyjski] i krytyczny komentarz rezultatu ich pracy.

Cena 34,90 zł (w tym VAT)
ISBN 978-83-226-4298-6



9

Więcej o książce

