

MEMORIA DE DOCTORADO

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

2 ABR. 1986

Entrada N.º 14

Título

EL ANALISIS ESTILISTICO EN LA TRADUCCION POETICA  
APLICADO A ONCE POEMAS DE D. H. LAWRENCE

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
GRANADA  
Nº Documento 6188.36380  
Nº Copia 620534425

Presentada por

Pamela-Blanchard Faber

Bajo la dirección de Doctor D. Fernando Serrano Valverde,  
Catedrático de Lengua y Literatura Inglesa.

Granada, Mayo 1986

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

## INDEX

Prefacio.....	i
1. LA ESTILÍSTICA.....	1
1.1. El concepto de la estilística y su historia....	1
1.2. La estilística entre la lingüística y la literatura.....	6
1.2.1. La estilística lingüística.....	6
1.2.2. La polémica.....	7
1.3. Métodos de análisis estilístico.....	13
1.3.1. Tres enfoques principales.....	13
1.3.2. El estilo como desviación de una norma.....	14
1.3.2.1. La norma.....	17
1.3.2.2. La desviación.....	22
1.3.2.3. <i>Foregrounding</i> .....	23
1.3.3. La escuela de lingüística neo-Firthiana.....	24
1.3.3.1. El contexto.....	24
1.3.3.2. Registro y dialecto.....	27
1.3.3.3. <i>Lexical set</i> y <i>collocation</i> .....	28
1.3.3.4. Modos de análisis y estudios.....	29
1.3.4. El estilo como la recurrencia o convergencia de un <i>pattern</i> del texto.....	32

1.3.4.1. S. R. Levin, <i>coupling</i> .....	34
1.3.4.2. M. Rifaterre.....	35
1.3.4.2.1. Convergencia.....	35
1.3.4.2.2. Definición de la estilística, <i>the average reader</i> .....	36
1.3.4.2.3. Microcontexto, macrocontexto.....	37
1.3.4.2.4. Rifaterre y Jakobson.....	38
1.3.4.3 Cohesión, cohesión de <i>foregrounding</i> .....	39
1.3.4.4. Resumen.....	41
1.3.5. El análisis generativo transformacional: el estilo como la explotación de una gramática de posibilidades.....	42
2. LA TRADUCCION.....	50
2.1. Tema teórico: actividad literaria o lingüística.....	50
2.2 Bibliografía.....	53
2.2.1. Revistas.....	53
2.2.2. Libros.....	54
2.2.2.1. E. Cary y A. Federov.....	54
2.2.2.2. Vinay y Darbelnet.....	57
2.2.2.3. La traducción en los países anglófonos.....	58
2.2.2.4. Georges Mounin.....	60
2.2.2.5. Factores extralingüísticos de la traducción.....	61

2.2.2.6. Henri Meschonnic.....	62
2.2.2.7. Enseñanza de la traducción.....	63
2.2.2.8. George Steiner.....	63
2.2.2.9. V. García Yebra.....	64
2.3. Procedimientos de la traducción.....	64
2.3.1. Clases de traducción.....	64
2.4. Estrategias de la traducción.....	68
2.4.1. Unidades de traducción: Vinay y Darbelnet.....	68
2.4.2. Ch. R. Taber y E. A. Nida.....	72
2.4.3. R. R. K. Hartman.....	75
2.4.4. J. C. Catford.....	76
2.4.5. Resumen.....	78
2.5. Estilística y traducción.....	78
2.5.1. El concepto de connotación.....	78
2.5.2. Traducir las connotaciones.....	81
2.5.3. Traducir el estilo.....	84
3. EL ANALISIS.....	89
3.0. Introducción.....	89
3.1. Principios de selección del corpus.....	93
3.2. Validez de la textología contrastiva.....	96

3.3. El método.....	99
3.3.1. La segmentación.....	99
3.3.2. Diagrama sintáctico.....	103
3.3.2.1. Descripción del diagrama.....	106
3.3.3. Inventario de las categorías gramaticales.....	115
3.3.4. Figuras sintácticas.....	118
3.4. El texto como estructura.....	120
4. EL CORPUS.....	125
4.1. "After the Opera"/"Después de la ópera".....	125
4.1.1. Diagrama sintáctico.....	127
4.1.2. Principios de construcción.....	129
4.1.3. Categorías gramaticales.....	137
4.1.4. Comparación con la traducción.....	141
4.1.4.1. Sustantivos.....	141
4.1.4.2. Adjetivos.....	142
4.1.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos.....	143
4.1.4.4. Nexos.....	145
4.1.4.5. Adverbios.....	146
4.1.4.6. Determinantes.....	147
4.1.4.7. Formas verbales.....	148
4.1.5. Conclusiones.....	149
4.1.5.1. Tabla de diferencias.....	149
4.1.5.2. Resumen.....	150

4.2. "Bei Hennef"/"Bei Hennef".....	156
4.2.1. Diagrama sintáctico.....	158
4.2.2. Principios de construcción.....	162
4.2.3. Categorías gramaticales.....	169
4.2.4. Comparación con la traducción.....	175
4.2.4.1. Sustantivos.....	175
4.2.4.2. Adjetivos.....	176
4.2.4.2.1. Adjetivos prenominales.....	176
4.2.4.2.2. Adjetivos postnominales.....	176
4.2.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos.....	177
4.2.4.4. Nexos.....	178
4.2.4.5. Adverbios.....	179
4.2.4.6. Determinantes.....	179
4.2.4.7. Formas Verbales.....	180
4.2.5. Conclusiones.....	182
4.2.5.1. Tabla de diferencias.....	182
4.2.5.2. Resumen.....	183
4.2.5.2.1. Falta de equivalencia entre estructuras...	183
4.2.5.2.2. Falta de equivalencia entre palabras.....	185
4.3. "Gipsy"/"El gitano".....	188
4.3.1. Diagrama sintáctico.....	190
4.3.2. Principios de construcción.....	192
4.3.3. Categorías gramaticales.....	199
4.3.4. Comparación con la traducción.....	202
4.3.4.1. Sustantivos.....	202
4.3.4.2. Adjetivos.....	203

4.3.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos.....	204
4.3.4.4. Nexos.....	207
4.3.4.5. Adverbios.....	208
4.3.4.6. Determinantes.....	208
4.3.4.7. Formas verbales.....	208
4.3.5. Conclusiones.....	210
4.3.5.1. Tabla de diferencias.....	210
4.3.5.2. Resumen.....	211
4.4. "Green"/"Verde".....	215
4.4.1. Diagrama sintáctico.....	217
4.4.2. Principios de construcción.....	219
4.4.3. Categorías gramaticales.....	225
4.4.4. Comparación con la traducción.....	228
4.4.4.1. Sustantivos.....	228
4.4.4.2. Adjetivos.....	229
4.4.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos.....	231
4.4.4.4. Nexos.....	232
4.4.4.5. Adverbios.....	232
4.4.4.6. Determinantes.....	233
4.4.4.7. Formas verbales.....	233
4.4.5. Conclusiones.....	235
4.4.5.1. Tabla de diferencias.....	235
4.4.5.2. Resumen.....	236
4.5. "Heart of Man"/"El corazón humano".....	241
4.5.1. Diagrama sintáctico.....	243

4.5.2. Principios de construcción.....	245
4.5.3. Categorías gramaticales.....	253
4.5.4. Comparación con la traducción.....	257
4.5.4.1. Sustantivos.....	257
4.5.4.2. Adjetivos.....	258
4.5.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos.....	258
4.5.4.4. Nexos.....	259
4.5.4.5. Adverbios.....	259
4.5.4.6. Determinantes.....	260
4.5.4.7. Formas Verbales.....	261
4.5.5. Conclusiones.....	263
4.5.5.1. Tabla de diferencias.....	263
4.5.5.2. Resumen.....	264
4.6. "Lizard"/"Lagarto".....	272
4.6.1. Diagrama sintáctico.....	274
4.6.2. Principios de construcción.....	276
4.6.3. Categorías gramaticales.....	280
4.6.4. Comparación con la traducción.....	283
4.6.4.1. Sustantivos.....	283
4.6.4.2. Adjetivos.....	284
4.6.4.3. Pronombres.....	285
4.6.4.4. Nexos.....	286
4.6.4.5. Adverbios.....	286
4.6.4.6. Determinantes.....	286
4.6.4.7. Formas verbales.....	287



4.6.5. Conclusiones.....	288
4.6.5.1. Tabla de diferencias.....	288
4.6.5.2. Resumen.....	289
4.7. "The Mosquito Knows"/"El mosquito sabe".....	292
4.7.1. Diagrama sintáctico.....	294
4.7.2. Principios de construcción.....	295
4.7.3. Categorías gramaticales.....	297
4.7.4. Comparación con la traducción.....	299
4.7.4.1. Sustantivos.....	299
4.7.4.2. Adjetivos.....	300
4.7.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos.....	300
4.7.4.4. Nexos.....	301
4.7.4.5. Adverbios.....	301
4.7.4.6. Determinantes.....	301
4.7.4.7. Formas verbales.....	301
4.7.5. Conclusiones.....	303
4.7.5.1. Tabla de diferencias.....	303
4.7.5.2. Resumen.....	304
4.8. "Nemesis"/"Némesis".....	307
4.8.1. Diagrama sintáctico.....	309
4.8.2. Principios de construcción.....	311
4.8.3. Categorías gramaticales.....	315
4.8.4. Comparación con la traducción.....	318
4.8.4.1. Sustantivos.....	318

4.8.4.2. Adjetivos.....	318
4.8.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos.....	319
4.8.4.4. Nexos.....	320
4.8.4.5. Adverbios.....	321
4.8.4.6. Determinantes.....	321
4.8.4.7. Formas verbales.....	322
4.8.5. Conclusiones.....	323
4.8.5.1. Tabla de diferencias.....	323
4.8.5.2. Resumen.....	324
4.9. "Relativity"/"Relatividad".....	327
4.9.1. Diagrama sintáctico.....	328
4.9.2. Principios de construcción.....	330
4.9.3. Categorías gramaticales.....	334
4.9.4. Comparación con la traducción.....	336
4.9.4.1. Sustantivos.....	336
4.9.4.2. Adjetivos.....	337
4.9.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos.....	338
4.9.4.4. Nexos.....	338
4.9.4.5. Adverbios.....	339
4.9.4.6. Determinantes.....	339
4.9.4.7. Formas verbales.....	339
4.9.5. Conclusiones.....	340
4.9.5.1. Tabla de diferencias.....	340
4.9.5.2. Resumen.....	341

4.10. "They Say the Sea is Loveless"/"Dicen que la mar no tiene amor".....	343
4.10.1. Diagrama sintáctico.....	345
4.10.2. Principios de construcción.....	347
4.10.3. Categorías gramaticales.....	356
4.10.4. Comparación con la traducción.....	359
4.10.4.1. Sustantivos.....	359
4.10.4.2. Adjetivos.....	360
4.10.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos.....	361
4.10.4.4. Nexos.....	361
4.10.4.5. Adverbios.....	363
4.10.4.6. Determinantes.....	363
4.10.4.7. Formas verbales.....	364
4.10.5. Conclusiones.....	365
4.10.5.1. Tabla de diferencias.....	365
4.10.5.2. Resumen.....	366
4.11. "Won't It Be Strange?"/"¿No será raro?".....	370
4.11.1. Diagrama sintáctico.....	372
4.11.2. Principios de construcción.....	374
4.11.3. Categorías gramaticales.....	377
4.11.4. Comparación con la traducción.....	381
4.11.4.1. Sustantivos.....	381
4.11.4.2. Adjetivos.....	381
4.11.4.2.1. Adjetivos prenominales.....	381
4.11.4.2.2. Adjetivos postnominales.....	383
4.11.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos.....	383

4.11.4.4. Nexos.....	384
4.11.4.5. Adverbios.....	385
4.11.4.6. Determinantes.....	385
4.11.4.7. Formas verbales.....	385
4.11.5. Conclusiones.....	387
4.11.5.1. Tabla de diferencias.....	387
4.11.5.2. Resumen.....	388
5. CONCLUSIONES.....	390
5.0. Introducción.....	390
y español.....	
5.1. Diferencias estructurales.....	392
5.1.1. El orden de las palabras.....	392
5.1.1.1. Los pronombres.....	397
5.1.1.1.1. Los sujetos tácito-desinenciales.....	398
5.1.1.1.2. Los pronombres objetivos.....	400
5.1.1.2. La posición de los adjetivos como recursos estilísticos.....	401
5.1.1.2.1. Palabras compuestas.....	406
5.1.1.3. Inversión verbo/sujeto.....	408
5.1.2. Ambigüedad sintáctica.....	410
5.2. Aceptabilidad estilística: inglés y español.....	416
5.2.1. Procedimientos de enlace.....	417

5.2.1.1. Parataxis en inglés vs. hipotaxis en español.....	417
5.3. Ultimas reflexiones.....	419
Bibliografía.....	423
Apendice.....	440

franceses y también traducciones francesas  
románticas inglesas. Al examinarlas, era evidente  
tanto unas como otras eran traducciones correctas  
lejos de tener el mismo valor literario en  
traducción que los poemas originales en su  
lengua.

Para encontrar la razón por la cual las  
parecían ser pálidos reflejos de las versiones  
francesas que la respuesta podía encontrarse en la  
falta de los recursos estilísticos del lenguaje

En este caso, la biblioteca de la Sorbona  
tenía las mejores del mundo. Todos conocemos la larga  
lista que allí goza la estilística desde la obra  
de Charles Bally: *Précis de Stylistique* (190

## PREFACIO:

Empecé a interesarme por los estudios de estilística cuando, por motivos familiares, hube de permanecer en Francia (Paris) durante cinco años. En la Universidad Paris IV (Sorbonne), convalidé mi licenciatura y seguí los cursos de doctorado correspondientes al D.E.A. (Diplome d'Etudes Approfondies) de estudios anglófonos.

Durante estos cursos, tuve la ocasión de leer y analizar varias traducciones inglesas de poetas simbolistas franceses y también traducciones francesas de poetas románticos ingleses. Al examinarlas, era evidente que aunque tanto unas como otras eran traducciones correctas, estaban muy lejos de tener el mismo valor literario en la lengua de traducción que los poemas originales mostraban en la suya propia.

Quise encontrar la razón por la cual las traducciones parecían sólo pálidos reflejos de las versiones originales. Pensé que la respuesta podía encontrarse en la dificultad de traducir los recursos estilísticos del lenguaje.

En este campo, la biblioteca de la Sorbona figura entre las mejores del mundo. Todos conocemos la larga tradición de la que allí goza la estilística desde la obra pionera del suizo Charles Bally: *Précis de Stylistique* (1905), *Traité de Stylistique Française* (1909).

Desde siempre, me ha interesado la traducción y sobre todo, la traducción literaria donde debido a la estrecha relación entre contenido y forma, traducir las palabras no significa necesariamente traducir su mensaje.

Me pareció que debería existir un modo racional de poner de relieve los hechos estilísticos de una expresión literaria de cualquier lengua. El método a seguir sería un análisis lingüístico y su fin estaría encaminado a la revisión de las conclusiones de la crítica literaria tradicional. Además, como aportación a las técnicas de traducción, mostraría qué aspectos del poema habría de traducirse para poder comunicar la totalidad del mensaje poético. Lógicamente la posibilidad de traducción dependería de las diferencias y semejanzas de las dos lenguas en cuestión.

El modelo que utilicé en el presente estudio también lo apliqué a poemas en francés e inglés. Debe mucho a las ideas lingüísticas de Roman Jakobson. De él, cito en especial los análisis de los poemas "Les Chats" de Ch. Baudelaire y "Sorrow of Love" de W.B. Yeats, (Jakobson en Rudy (ed.): 1981).

En 1984, centenario del nacimiento de D.H. Lawrence, regresé a España. Creí que sería interesante utilizar poemas suyos como parte práctica de mi tesis precisamente por el reto que presenta su lenguaje. Como es bien conocido, Lawrence aspiraba a crear una poesía libre de leyes, formas

artificiales y de cualquier tipo de restricción.

Este trabajo está organizado en cinco capítulos. Los primeros dos son generales y exponen el estado de la cuestión en los campos de la estilística lingüística y la traducción, respectivamente. Dentro de la traducción, se ha puesto un énfasis especial en la traducción del estilo. El tercer capítulo describe el método de análisis estilístico y comparativo que se propone. En el cuarto capítulo se aplica dicho método a once poemas de Lawrence y sus traducciones. Y en el último capítulo se exponen las conclusiones principales que se derivan del presente estudio.

El corpus es una selección de la obra poética de Lawrence que va desde 1906 hasta 1929:

Early Poems (1906-1911)

- (1) After the Opera
- (2) Gipsy

Look, We Have Come Through (1912-1916)

- (1) Bei Hennef
- (2) Green

Pansies (1928)

- (1) Lizard
- (2) Nemesis
- (3) Relativity
- (4) The Mosquito Knows
- (5) Won't it Be Strange



Nettles and More Pansies (1929)

(1) The Heart of Man

Last Poems (1929)

(1) They Say the Sea is Loveless.

Sus primeros poemas son del periodo 1906-1911 cuando Lawrence era estudiante en Nottingham University College y después cuando enseñaba en Croydon. *Look. We Have Come Through*, una celebración del amor, va hasta la primera guerra mundial y habla de su matrimonio con Frieda. *Pansies* son poemas cortos sin muchas pretensiones cuyo nombre viene de *Les Pensées* de Pascal. En *Nettles and More Pansies* así como *Last Poems*, Lawrence es consciente de la inminencia de su muerte. Keith Sagar los llama: "a kind of resurrection as the dying tree puts out strange new blooms." (Lawrence en Sagar (ed.): 1972:17).

La traducción que utilizo de sus poemas es la única en español existente en este momento. Ofrece un ejemplo claro de las deficiencias a las que se llega en la traducción cuando no se tiene en cuenta el estilo del autor.

La traducción, cualquiera que sea su texto, no es el resultado de un momento de súbita inspiración sino de muchas horas de trabajo. Damos por sentado que el traductor necesita una gran sensibilidad lingüística y poética, pero ésta debe ir acompañada de un análisis comparativo y sistemático de los recursos estilísticos tanto de la lengua de traducción

como la de origen. Pienso que aquí la elección del corpus es secundaria. La conclusión hubiera sido la misma utilizando los poemas de D.H. Lawrence, Jorge Guillén o Tristan Corbiere.

Esperamos que el presente trabajo pueda servir como instrumento para una comprensión más enriquecedora de cualquier texto poético.

La palabra "estilística" aparece a r  
Kil en Alemania. Entonces describía los métodos  
completar el estudio gramatical de una lengua  
construcción de frases.

Como se ve en el ejemplo, se ve el análisis  
lingüístico descriptivo de un idioma. Después  
de esto se estudiaron los aspectos de la lengua  
que se relacionan con la comunicación y la  
estilística.

## CAPITULO 1: LA ESTILÍSTICA

El objeto de la estilística de la era  
la "valores" afectivos y estéticos de la  
lectura y escritura de los textos. La estilística  
debe ser la "estilística" de la comunicación  
lingüística.

En su *Traité de Stylistique* (19  
principalmente definir los límites del  
estilística. Excluye el estilo individual-  
estudio porque sus expresiones tienen una fi  
Por eso, renunció al análisis del lenguaje  
lo siguiente:

"Il y a un fossé infranchissable en  
langage par un individu dans les circonstanc  
communes imposées à tout un groupe linguisti  
ou en fait un poète, un romancier, un  
littéraire."

## 1.1 El concepto de la estilística y su historia

La palabra "estilística" aparece a mediados del siglo XIX en Alemania. Entonces describía los métodos destinados a completar el estudio gramatical de una lengua analizando la construcción de frases.

Como es bien sabido, fue el profesor suizo, Charles Bally, discípulo de Ferdinand Saussure, quien en 1900 concibió la posibilidad de hacer una nueva estilística mejor adaptada a las adquisiciones recientes de la lingüística (i.e. el concepto estructural del lenguaje).

El objeto de la estilística de la escuela de Bally es la "valeur affective des faits du langage organisé et l'action réciproque des faits expressifs que concourent a former le systeme des moyens d'expression d'une langue" (Bally:1951: I.19).

En su *Traité de Stylistique* (1909), intentó especialmente definir los límites del campo de la estilística. Excluyó el estilo individual-literario de su estudio porque sus expresiones tienen una finalidad estética. Por eso, renunció al análisis del lenguaje literario. Dice lo siguiente:

"Il y a un fossé infranchissable entre l'emploi du langage par un individu dans les circonstances générales et communes imposées a tout un groupe linguistique et l'emploi qu'en fait un poete, un romancier, un orateur...Il (le literateur) fait de la langue un emploi volontaire et conscient (on a beau parler d'inspiration; dans la création artistique la plus spontanéé en apparence, il y a toujours un acte volontaire); en second lieu et surtout, il emploie la langue dans une intention esthétique." (Bally:1951: I.22).

Fueron sus discípulos Marouzeau (1940) y Cressot (1947) quienes llevaron la estilística general de Bally a una estilística literaria de selección individual. Dice Cressot:

"Nous dirions même que l'oeuvre littéraire est par excellence le domaine de la stylistique précisément parce que le choix y est plus 'volontaire' et plus 'conscient'." (Cressot:1947: 3).

Sobre la utilización de textos literarios en la estilística, Entwistle también escribe:

"The distinction between stylistics and studies of style (stilstudien) if it be maintained in despite of etymology does not remove from the scope of linguistics concern for the practice of the greatest experts of expression. Their methods are deliberate and can to a large extent be objectively noted.....The investigators' aim is a more rigorously scientific definition of the individual style, the definition of a linguist which would replace the casual impressionistic remarks of literary critics." (Entwistle:1953: 281)

Los intentos de justificar la aplicación del método de la estilística de Bally a la literatura han sido muchos. En 1951, Charles Bruneau escribe sobre la posibilidad de una estilística aplicada:

"Il est possible de concevoir une stylistique appliquée. Nous avons vu que l'étude des faits linguistiques pouvait apporter aux psychologues des documents et même des conclusions utiles. Il est évident que l'histoire littéraire doit tirer profit d'études portant sur la langue et le style des écrivains." (Bruneau:1951: 8)

M. Cressot (1947) y Robert Sayce (1953) aplican los métodos elaborados por Bally al estudio de textos literarios.

Stephen Ullmann en la introducción de su libro *Style in the Modern French Novel* (1957) ha hecho un resumen de los principios básicos de la estilística de la escuela de Bally:

(1) El mismo procedimiento estilístico puede, según el contexto, producir una variedad de efectos diferentes. De manera inversa, el mismo efecto puede obtenerse por procedimientos diferentes.

(2) La fuerza expresiva de un procedimiento depende de su grado de desviación del uso corriente. Este es el principio básico de desviación (*écart*) de una norma. La dificultad reside en cómo definir la norma.

(3) Existen dos clases de efectos, los directos que están ligados al significado mismo de la figura empleada y los indirectos que actúan a través de asociaciones.

(4) El último principio de la teoría de la expresividad es la noción de elección. Solamente se puede hablar de recurso estilístico si existe la posibilidad de escoger entre varias formas de expresión.

En resumen, las nociones de polivalencia, de desviación, de evocación y de elección tienen un papel importante en todas las formas del análisis estilístico. Podemos añadir que estos factores establecen un sistema de relaciones que tienen sus raíces dentro del alma del escritor y dentro del tema de su obra.

Como referencia histórica, mencionamos la estilística genética que intenta establecer un enlace entre la psique de un autor y su estilo. Dentro de esta línea, Leo Spitzer es el que ha obtenido los resultados más espectaculares. También podemos citar a Dámaso Alonso, Benedetto Croce y Henri Morier

como figuras importantes dentro de esta escuela cuya estilística es menos formalizada pero también importante por la calidad de sus representantes.

Esta escuela ha sido muy criticada por autores como Charles Bruneau (1951), Robert Sayce (1953), G. Antoine (1959), etc. que la consideran puramente intuitiva. Edward Stankiewicz también escribe:

"The studies produced by the adherents of the so-called Neo-Idealistic School (of the Croce, Vossler, Spitzer brand) have not contributed significantly to the exploration of style problems because of their programmatic disinterest in theoretical concepts and in a strict methodology. They have also failed to distinguish the problems of literary style that concern the utilization of linguistic forms and constructions in various literary genres and traditions from the problem of different styles in language." (en Sebeok:1960: 96).

En su trabajo "Expressive Language", podemos ver algunos de los mismos conceptos que formuló Bally hace cincuenta años.

"The study of expressive language deals with the description of the elements of the linguistic code (or codes) that are endowed with an emotive function, that is, elements that serve to express the speaker's attitude toward his collucutor or to the thing spoken about. The expressive elements cannot be studied outside of their relation to the distinctive and redundant elements of language. They must also be considered with relation to other styles which are emotionally neutral." (en Sebeok:1960: 96).

Marouzeau definió este valor afectivo o emotivo

(l'expressivité) como "qualité d'un élément ou d'un procédé de valeur." (Marouzeau cf Sayce:1962: 160).

Desde I. A. Richards, *l'expressivité* aparece en estudios anglosajones como la función emotiva del lenguaje. Entwistle lo describe así:

".....all the resources of vocabulary and of sound, form, auxiliaries, and order, in so far as they do not constitute a system of neutral references are available for affective or emotional ends. This is the domain of stylistics, independent of grammar and reaching out from certain specific devices at the service of all speakers towards highly effective personal use of language... (Entwistle;1953: 94-5).

Michael Rifaterre (1959, 1960) define el estilo como un énfasis expresivo, afectivo o estético añadido a la información transmitida por la estructura lingüística sin alterar el significado. (cf Levin, Chatman:1967: 278).

Este mismo punto de vista está implícito en la teoría de "foregrounding" de la Escuela de Fraga (Garvin:1964) y también en el importante artículo del crítico literario norteamericano, Kenneth Burke, "Lexicon Rhetoricae".

"In most cases, we find formal designs or contrivances which impart emphasis regardless of their subject. Whatever the theme may be, they add saliency to this theme, the same design serving to make dismalness more dismal or gladness gladder." (Burke:1931: 31)

Esta forma de enfocar la estilística nos permite destacar los siguientes conceptos:

(1) Según esta escuela, el estilo es la forma de



expresión del mensaje.

(2) La forma de expresión se define en la mayoría de los casos por términos de expresividad cuya utilización contrasta con su utilización dentro del lenguaje normal.

(3) Esta forma es el resultado de una elección hecha por el autor entre las diferentes posibilidades de expresión.

En cuanto a la función del estilo, podemos considerarlo desde el punto de vista del origen o del destino de la forma. En efecto, puede ser determinado por el escritor, el ambiente que lo rodea, su experiencia, su personalidad y su cultura. O si la consideramos desde el punto de vista del destinatario del mensaje, los factores determinantes son las intenciones del autor, sus relaciones con el público, el fin y los medios de su obra.

## 1.2. La estilística entre la lingüística y la literatura

### 1.2.1. La estilística lingüística

El análisis lingüístico de la literatura es un campo relativamente nuevo. Al principio del siglo XX, la estilística se ubicaba en un espacio vacío que quedaba entre la literatura y la lingüística, sitio que antes había ocupado la vieja retórica.

La distribución del campo de la estilística es una cuestión muy discutida. Para algunos, es una esfera que pertenece o bien totalmente a la literatura, o bien totalmente a la lingüística.

Para otros, la estilística debería dividirse entre las dos disciplinas. Y aún algunos opinan que la estilística es algo aparte, cuya existencia autónoma hay que reconocer.

Efectivamente, para medir los efectos estilísticos de modo objetivo, es imprescindible utilizar medios lingüísticos. Las conclusiones sacadas de este tipo de análisis se pueden utilizar para apoyar las valoraciones más intuitivas de la crítica literaria.

### 1.2.2. La polémica

La cuestión de la validez de la estilística lingüística ha sido muy discutido. Como ejemplo, citamos críticos como Charles Bruneau (1951) y G. Antoine (1959) que han escrito artículos en favor de la aplicación de unos métodos más objetivos de análisis estilístico a la literatura.

Por el contrario, autores como A. Juilland (1953) y K. Togeby (1967) contestan afirmando que la estilística nunca podrá ser una ciencia exacta porque funciona a base de juicios de valor.

F.W. Bateson y Roger Fowler (en Fowler ed.:1966) también discuten la posibilidad de una unión entre la estilística y la lingüística. Fowler está a favor de la estilística lingüística. Mantiene que el lenguaje es de fundamental importancia para la literatura y que la descripción de este lenguaje es necesaria para la crítica literaria. Una tal descripción da un cierto grado de objetividad. Su carácter lingüístico define qué clase de objeto es el texto literario. La crítica literaria normalmente no describe la gramática propiamente dicha pero en la medida que estos juicios críticos hacen referencia al

lenguaje también implican usos particulares de la gramática.

F.W. Bateson defiende la causa de los críticos literarios. Los lingüistas y los poetas deberían "agree to be different", ponerse de acuerdo en que son diferentes. Los principios del orden de las palabras en la poesía no son los mismos de la gramática. Según él, el análisis gramatical no tiene valor en la poesía.

G. Herdan toma una posición menos extrema pensando que ahora, a la vista de los resultados de una lingüística más científica, la literatura y la lingüística ya no se pueden considerar como dos disciplinas separadas y que es posible una estilística que una la lingüística y la crítica literaria. Herdan escribe:

"A la lumière des résultats de la linguistique mathématique une telle vue n'est plus soutenable, car les mathématiques ont réussi à établir quelques-unes des lois générales du langage dans son utilisation. Cette nouvelle discipline s'insère entre la linguistique et l'étude littéraire, et puisqu'elle opère avec des lois générales du langage, elle appartient au propre à la linguistique." (Herdan en Guiraud:1970: 48)

Si Herdan sugiere una extensión y una revisión de los métodos de la lingüística para poder dar cuenta de los *fenómenos* estilísticos, M.J. Dubois sugiere una revisión de los principios de análisis literario. Este último escribe:

"Pourquoi le chercheur littéraire et le stylisticien n'essaient-ils pas, en effet, de définir la spécificité fonctionnelle d'une oeuvre littéraire? Sans doute est-ce la voie qui les mènerait vers le vrai problème, celui de la

valeur littéraire d'une oeuvre." (Dubois:1967: 6).

Roland Barthes piensa que la lingüística puede suministrar a la literatura un modelo hipotético de descripción a partir de lo cual se podrá explicar cómo se crean las frases del lenguaje. La ciencia de la literatura tendrá por objeto describir la aceptabilidad de las obras literarias en función de las reglas lingüísticas del símbolo.

"Autrement dit, la linguistique peut donner a la littérature ce modele génératif qui est le principe de toute science, puisqu'il s'agit toujours de disposer de certaines regles pour expliquer certains résultats." (Barthes:1966: 57).

En otro ensayo "Littérature et signification", va más lejos aún cuando afirma que al menos estructuralmente, la literatura no es más que un parásito de la lengua. Dice:

"Il s'ensuit que les demêlés du langage et de la littérature forment en quelque sorte l'être meme de la littérature: structurelement la littérature n'est qu'un objet parasite du langage." (Barthes:1964: 262).

T. Todorov señala que aunque la crítica literaria no podrá nunca ser una simple parte de la lingüística, un día la lingüística tendrá una subdivisión llamada ciencia del discurso que se ocupará de describir las propiedades posibles de la obra literaria a realizar.

"La linguistique se transforme sans cesse et demain, peut-etre, elle pourra s'occuper de plus en plus de la littérature, sans pour autant pouvoir, je le répète encore, répondre exhaustivement a toutes les questions que la

littérature pose. Je crois qu'un jour la linguistique aura une subdivision qui sera quelque chose comme une science des discours." (Todorov:1967: 4).

Otro crítico que piensa que la lingüística a partir de cierto punto no puede describir la literatura es René Wellek.

"I agree with the linguists about the important role of sound in literature, but I would always argue that there is a point at which literature (and poetry) goes beyond the scope of linguistics." (Wellek en Sebeok:1960: 410).

En "Linguistics and the Study of Poetic Language", Edward Stankiewicz establece que el lingüista está calificado para analizar y describir la poesía.

"It may seem presumptuous for the linguist to assert that he, of all specialists, is best qualified to solve the matter and so to reveal the essence of poetic language, yet it is quite clear that the study of verbal art is intimately connected with , and must be based on the study of language, the linguist's discipline." (Stankiewicz en Sebeok:1960: 69).

Termina su ensayo con la conclusión de que un análisis poético completo no es posible sin la colaboración tanto de la literatura como de la lingüística.

"In conclusion, we can say that the student of poetry is in no position to describe and to explain the nature of poetic language unless he takes into account the rules of language which determine its organization, just as the linguist cannot properly understand the forms of poetic expression unless he considers the forces of tradition and culture that affect the specific character of poetry."

(Stankiewicz, *ibid*: 81).

Muchos autores están de acuerdo sobre la necesidad de basar el análisis literario en la descripción lingüística.

M.A.K. Halliday(1964) escribe:

"If the linguistic analysis of literature is to be of any value or significance at all, it must be done against the background of a general description of the language using the same theories, methods, and categories." (Halliday en Freeman:1970: 68).

Spencer y Gregory (1964) también subrayan el papel complementario que deberían desempeñar la literatura y la lingüística en el análisis literario.

"A recognition of the dual and complementary value of intuitive judgment of language use on the one hand and the more objective techniques of description of language phenomena which modern linguistics makes available on the other, is necessary and indeed fundamental to this view of stylistic study. Our suggestion is that these two approaches to language, the one characteristic of literary criticism and the other of linguistic analysis\_\_ and both involving sensitivity to language if the literary critic is to be more than a hack and the linguist more than a technician\_\_\_\_ can be brought together for stylistic investigation into a relationship which goes beyond the merely complementary." (Spencer, Gregory en Freeman:1970: 81).

Sin embargo, existen críticos que sin hablar de papeles complementarios, afirman que el análisis de la literatura es dominio de la lingüística. Citaremos a algunos.

Manfred Bierwisch declara:

"....first the objects of poetic investigation are verbal phenomena and thus fall within the bounds of linguistics." (Bierwisch en Freeman:1970: 96).

Tal es la conclusión también de Sol Saporta(1960):

"Now we have assumed two things: (1) poetry is language and (2) any phenomenon, including poetry, may be appreciated scientifically. Therefore, if poetry is language and linguistics is the scientific study of language, linguistics is also the scientific study of poetry." (Saporta en Sebeok:1960: 86).

Roman Jakobson dice lo mismo en su famoso "Closing Statement: Linguistics and Poetics." (1960)

"Poetics deals with problems of verbal structure, just as the analysis of painting is concerned with pictorial structure. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics." (Jakobson en Sebeok:1960: 350).

Aquí hemos visto la polémica producida por la llamada intrusión de la lingüística en el campo del análisis literario. Los debates entre Bruneau y Juilland o entre Fowler y Bateson son la prueba.

La estilística es una disciplina a caballo entre la lingüística y la literatura. Después de muchos años de vaga terminología de evaluación utilizada en la crítica literaria intuitiva, se necesitaba un nuevo método de análisis más objetivo que sólo podía venir de la lingüística.

Para describir el estilo de una obra literaria, la mayoría de los críticos están de acuerdo que hay que

recurrir a los métodos lingüísticos para medir los efectos estilísticos con un cierto grado de objetividad. La literatura es un objeto válido para ese tipo de análisis y los lingüistas están calificados para analizar el lenguaje literario.

Con algunas excepciones, se está de acuerdo que la estilística depende de la lingüística puesto que los textos literarios son en su esencia lenguaje. Si este lenguaje en el momento que es literatura se transforma en algo más que lenguaje, sólo nos lo puede decir un análisis cuidadoso de su forma y contenido. En este caso, el análisis literario empezaría donde finalizara el análisis lingüístico. Aquí las dos disciplinas, lingüística y literatura tendrían papeles complementarios en el análisis estilístico.

Nosotros estamos convencidos de la necesidad del análisis lingüístico para llegar a alguna conclusión válida sobre el estilo de una obra literaria. Los efectos estilísticos se hacen con palabras como materia prima. Un primer análisis debe referirse necesariamente a la estructura y el orden de dichas palabras. El análisis lingüístico del estilo puede ser utilizado para apoyar y verificar las conclusiones más intuitivas alcanzadas por la crítica literaria tradicional.

### 1.3. Métodos de análisis estilístico

#### 1.3.1. Tres enfoques principales

El lenguaje literario es más consciente en su formación. No es espontáneo, como quieren defender las



teorías de la inspiración (i.e. Coleridge y su versión de cómo se escribió "Kublai Khan".)

La literatura se distingue por la estructuración de sus componentes. Los textos demuestran una selección y ordenación de elementos que contribuyen a crear un efecto. La literatura utiliza medios especiales que realzan el efecto de los actos lingüísticos.

La investigación reciente en el campo de la estilística lingüística puede dividirse en tres áreas:

- (1) el estilo como la desviación de una norma
- (2) el estilo como la recurrencia o convergencia de un *pattern* del texto
- (3) el estilo como la explotación de una gramática de posibilidades.

Por diferentes que puedan parecer estos diversos enfoques \_\_\_ y algunos son realmente complementarios antes que mutuamente excluyentes \_\_\_, tienen una cosa en común: todos ellos asumen la existencia de uno o varios rasgos que son peculiares del estilo y lo distinguen del lenguaje. De ello se desprende que la estilística no es una mera rama de la lingüística sino una disciplina paralela que investiga los mismos fenómenos desde su propio punto de vista.

### 1.3.2. El estilo como la desviación de una norma

El principio básico de la crítica estilística se puede resumir así: cada frase, cada expresión no es otra cosa que una elección entre muchas posibilidades, que lleva consigo implícitamente todas las otras posibilidades no expresadas. Si se analiza el estilo de una obra literaria, se

percibe que la elección de la forma de expresión por parte del autor tiene al mismo tiempo un carácter absoluto y relativo. Absoluto porque el autor ha empleado una determinada expresión y no otra; relativo porque, a la vez, el lector ve y comprende las otras posibilidades.

Según Paul Valéry, el estilo es esencialmente una desviación de una norma (cf Guiraud:1954: 105). Esta opinión, que es compartida por muchos críticos, implica que el estudioso del estilo debe familiarizarse perfectamente con la norma antes de poder descubrir las desviaciones de ella. Pero aunque uno vacile en equiparar el estilo con la desviación y en considerar la estilística como *la science des écarts*, está claro que no cabe evaluar la destreza lingüística y la originalidad de un autor a menos que las enmarquemos sobre el vasto fondo del uso coetáneo.

Tomando de Valéry la idea de desviación, Charles Bruneau escribe: "la stylistique est la science des écarts", añadiendo después: "l'écart est une faute voulue." (cf Guiraud, Kuentz:1970: 124). Según esta teoría, la norma sería el *non-style*, el valor medio del uso cotidiano ordinario. Lo que Bruneau hace es repetir aquí la idea expresada por el historiador francés, Paul Lacombe, que definía la figura de estilo y por consiguiente, el estilo así:

"Une façon de parler qui s'écarte de l'expression exacte de l'idée, ou qui s'écarte de l'expression simple ajoutant à celle-ci quelque chose dont le rendu et l'idée n'aurait pas besoin et cette inutilité et cette inexactitude sont chose voulue." (cf *ibid*: 124).

Bruneau llama a esta estilística "stylistique pure". Entre sus representantes están Marouzeau y Bally que aceptan la idea de la separación irrevocable entre el estilo y la estilística. La idea de desviación ya es descrita por Bally:

"Chaque individu a sa maniere propre d'employer son idiome maternel; il lui fait subir, dans certaines circonstances ou habituellement, des déviations portant sur la grammaire, la construction des phrases, le systeme expressif." (Bally:1951: 17).

Por supuesto, Bally se refiere al lenguaje hablado del que dice acertadamente que en cuanto a intención, como medio de comunicación que es, difiere esencialmente del lenguaje utilizado por los autores literarios. En cuanto a la norma, Bally opina que es en su esencia una abstracción:

"Un principe important de notre méthode, c'est l'établissement, par abstraction, de certains modes d'expression ideaux et normaux; Ils n'existent nulle part a l'état pur dans le langage, mais ils n'en deviennent pas moins réalités tangibles dès qu'on observe.....". (ibid: 31).

De esta manera, Bally conscientemente ha renunciado a juzgar obras literarias, pero otros críticos sí utilizan este concepto para el análisis estilístico.

Como acabamos de ver, el concepto estilístico de la desviación es la base de muchas teorías estilísticas europeas, pero también aparece con frecuencia en trabajos de críticos norteamericanos. Por ejemplo, Charles Osgood (1960) ofrece la definición siguiente del estilo:

"....an individual's deviations from norms for the

situations in which he is encoding, these deviations being in the statistical properties of those structural features for which there exists some degree of choice in his code; always distinguishing a non-relevant situational deviation (writing a textbook, talking on the phone, etc.) from 'individual deviation' which may be found in respect to any situation in which the speaker finds himself." (Chatman, Levin:1967: 279).

#### 1.3.2.1. La norma

El texto del escritor se compara a una norma neutra y correcta. Para Ivo Franges(1961) esta norma es como una pantalla cinematográfica y el hecho lingüístico individual es como la proyección luminosa que sin pantalla carecería de sentido.

"Car c'est justement la norme, ce fond idéal sur lequel se dessine vigoreusement les contours de la création de l'écrivain, des choix de l'écrivain. C'est pourquoi toute lingua collective est un écran cinématographique et toute lingua individuelle la projection, le faisceau lumineux qui ne pourrait pas se fixer et qui resterait absurdement perdu dans l'espace, s'il était privé de cet écran." (Franges:1961: 249).

A. Juilland(1953) rechaza el concepto de estilística como "science des écarts" por la dificultad en saber qué es desviación y qué es norma. Algo que parece una desviación puede no ser al ponerla dentro de otro conjunto de relaciones estructurales.

"Ce n'est pas tout: la conception de la stylistique comme "science des écarts" — qui implique le rejet des faits

"normaux", abandonnés a la linguistique — peut brouiller irrémédiablement la perspective d'ensemble des faits littéraires. Car le même fait matériel, identifié par les critères linguistiques comme un fait de langue pur et simple peut, lorsqu'il est placé dans un autre éclairage et pris dans un réseau de relations différent, être validé sur un plan autre, sur le plan littéraire en l'espece." (Juillard:1953: 319).

Aquí la dificultad principal es la definición de la norma. Por ejemplo, la definición de Bernard Bloch (1953) de estilo como "the message carried by the frequency distributions and transitional probabilities of (a discourse's) linguistic features, especially as they differ from those of the same features in the language as a whole" (Bloch:1953: 42), es una quimera. Nunca podremos saber las distribuciones de frecuencia y las probabilidades transicionales de una lengua. Y aunque las supiésemos, es dudoso que aporten algún conocimiento importante a la estilística.

El problema consiste en relacionar una especificidad con una norma, o por lo menos con otra especificidad. Se han hecho diversos intentos de realizar esta operación. Michel Arrivé (1969) dice que emplear el concepto desviación-norma es, desde el punto de vista científico, un suicidio.

Georges Mounin también pregunta sobre la existencia de un norma lingüística y señala que este método no es ninguna varita mágica que nos permita medir el valor estético de un estilo.

"Cette premiere théorie, qui met sans aucun doute

l'accent sur un des caracteres de tout style, n'est pas pourtant pas la baguette magique qui nous permettrait de déceler la présence et de mesurer, a coup sur, la valeur esthétique d'un style." (Mounin: 1971: 158).

Guenier (1969) pregunta también si es pertinente el concepto de desviación y además, desviación respecto a qué norma.

Para resolver este problema, se puede pensar en oponer un nivel neutro (no marcado) a un nivel específico (marcado). ¿Pero dónde ponemos este nivel neutro? ¿Dentro del language? Esto daría lugar a investigaciones de los efectos del estilo sobre el fondo del lenguaje como hacen Ch. Bruneau y sus discípulos. No obstante, para hacer un trabajo así, hay que considerar el lenguaje bajo el punto de vista del buen uso, tal como se define en las gramáticas tradicionales (posición no-linguística), o bien identificarlo con el conjunto de los discursos hablados y escritos.

Edward Stankiewicz habla de la existencia de dos normas dentro de cada idioma que compiten entre sí. Hay una norma más abierta a la innovación y otra que es más arcaica y conservadora.

"For descriptive and especially for prescriptive purposes, we restrict ourselves synchronically to the analysis of one basic norm. Actually, however, in every speech community there are at least two competing norms, an innovating and a more archaic one, and the vocabulary of any language contains competing forms from different social strata or regional areas." (Stankiewicz en Sebeok: 1960: 76).

Todorov habla de una gran pluralidad de normas.

"On voit mal pourquoi on parlerait dans un tel cas, de norme: le langage commun est le lieu de rencontre de mille normes et donc le sans-norme par excellence." (Todorov:1970: 225).

La proposición de S. Marcus (presentada por Klinkenberg:1973) es de buscar esta norma dentro del lenguaje científico, que por representar una sinonimia infinita sería contrapuesto al lenguaje poético, caracterizado por una homonimia infinita. Para Marcus el lenguaje científico es el "degré zero de l'écriture". Jean Cohen (1966) intenta aplicar esta proposición de Marcus utilizando el análisis estadístico.

F. Guiraud (1954) busca la norma citada calculando las funciones de palabras "mots-themes, mots-clefs". Sin embargo, los resultados obtenidos son algo decepcionantes. Guiraud mismo dice:

"Sans me renier, je dois insister sur l'extreme complexité du probleme: la plupart des nombreuses études faites en divers lieux, des mots-clefs ou des écarts dans l'emploi des formes et des constructions sont en général de simples inventaires passifs, et débouchant sur des conclusions vaines ou tautologiques." (cf H. Meschonnic:1969: 23).

Para Jan Mukarovsky, la norma es el fondo sobre el cual se ven reflejadas las distorsiones estéticamente intencionales de los componentes lingüísticos de la obra literaria.

"....for poetry, the standard language is the background against which is reflected the aesthetically

intentional distortion of the linguistic components of the work, in other words, the intentional violation of the norm of the standard." (en Freeman:1970: 42).

Para algunas teorías estilísticas solamente el mensaje tiene importancia; todo lo demás, como el código y el autor, es irrelevante.

Sin embargo, nos hace falta una norma. El texto tiene el código lingüístico estándar como base y la estilística tiene que utilizarlo como punto de partida. Esta norma debe ser doble: norma del lenguaje estándar y norma estética tradicional. Daniel Delas y Jacques Filliolet escriben:

"Tout étude du fonctionnement poétique trouve son achèvement au-delà de la linguistique qui lui a servi de support mais passe obligatoirement par elle." (Delas, Filliolet:1973: 54).

Sobre la importancia de la norma del lenguaje para la poesía, Jan Mukarovsky opina:

"....the condition of the norm of the standard language is not without its significance to poetry since the norm of the standard is precisely the background against which the structure of the work of poetry is projected and in regard to which it is perceived as a distortion: the structure of a work of poetry can change completely from its origin if it is, after a certain time projected against the background of a norm of the standard which has since been changed." (Mukarovsky en Freeman:1970: 53)

Dentro de esta misma línea, M.A.K. Halliday escribe:

"If the linguistic analysis of literature is to be of



any value or significance at all, it must be done against the background of a general description of the language, using the same theories, methods, and categories." (Halliday en Freeman:1970: 68)

#### 1.3.2.2. La desviación

La desviación puede encontrarse en todos los niveles de la obra literaria:

(1) Desviación léxica: La invención de palabras nuevas, la mayoría sin transcendencia no toma un lugar permanente dentro del lenguaje.

(2) Desviación gramatical: Las desviaciones morfológicas son raras. En cuanto a la sintaxis, la desviación puede ser la explotación de una estructura repetida hasta un grado máximo. Las desviaciones más importantes son las de la estructura profunda cuando en la posición reservada para palabras de una determinada categoría se pone otra palabra de otra categoría diferente.

(3) Desviación fonológica: Tiene una importancia muy limitada.

(4) Desviación grafológica: Tiene una importancia muy limitada.

(5) Desviación semántica: Es la representación del elemento irracional presente en toda buena poesía.

(6) Desviación dialectal

(7) Desviación de registro

(8) Desviación de un periodo histórico.

### 1.3.2.3. Foregrounding

El concepto que está a la base de todas las anteriores clases de desviación es el de *foregrounding*. Este concepto ha sido central en muchos trabajos recientes de estilística, que han querido establecer qué métodos utiliza un autor literario para dar énfasis a ciertos elementos dentro de su obra.

*Foregrounding* es la clase de desviación cuya función consiste en poner estéticamente de relieve un determinado elemento lingüístico. Según Geoffrey Leech:

"Such deviations from linguistic or other socially accepted norms have been given the special name of 'foregrounding' which involves the analogy of a figure against a background, the automatic system like a figure in the foreground of a visual field." (Leech:1969: 57).

El concepto de *foregrounding* fue postulado primeramente por Jan Mukarovsky, uno de los miembros fundadores del Círculo Lingüístico de Praga. Según Mukarovsky, la función del lenguaje poético consiste en el máximo de *foregrounding* de la expresión lingüística. Aunque el *foregrounding* puede estar presente en el lenguaje estándar, tiene como fin la comunicación. Mukarovsky hace una distinción básica entre el lenguaje poético y el lenguaje estándar cuando dice:

"In poetic language, foregrounding achieves maximum intensity to the extent of pushing communication into the background as the objective of expression and of being used for its own sake; it is not used in the services of

communication but in order to place in the foreground the act of expression, the act of speech itself." (Mukarovsky en Freeman:1970: 43-4).

### 1.3.3. La escuela de lingüística neo-Firthiana

#### 1.3.3.1. El contexto

La escuela lingüística neo-Firthiana tiene otra definición de norma y otro concepto de desviación. La lengua, y con ella el lenguaje literario, no puede separarse de su contexto de situación que da al discurso lingüístico su significado.

El contextualismo es atractivo porque pone el significado dentro de la esfera de la observación científica. En vez de describirlo utilizando conceptos, estados mentales, etc., lo estudia en términos de situación, uso y contexto.

En 1930, J.R. Firth escribía:

"If we regard language as 'expressive' or 'communicative', we imply that it is an instrument of inner mental states. And we know so little of inner mental states, even by the most careful introspection, the language problem becomes more mysterious the more we try to explain it by referring it to inner mental happenings which are not observable. By regarding words as acts, events, habits, we limit our inquiry to what is objective in the group life of our fellows." (Firth:1964: 173).

Firth fue influenciado por B. Malinowski, el famoso antropólogo polaco que definía el lenguaje como un modo de acción y no como un instrumento de reflexión.

En 1950 Firth con su visión propia de contexto se separa de la línea de Malinowski. Malinowski concibe el contexto como un proceso social mientras que Firth lo aplica directamente al lenguaje. Firth escribe:

"A key concept in the technique of the London group is the concept of context of situation. The phrase "context of situation" was first used widely in England by Malinowski.....

Malinowski's context of situation is a bit of the social process which can be considered apart and in which a speech event is central.....

My view was, and still is, that 'context of situation' is best used as a suitable schematic construct to apply to language events, and that it is a group of related categories at a different level from grammatical categories but rather of the same abstract nature." (Firth:1957: 127-8).

El contexto de situación de Malinowski y Firth se aplica al lenguaje hablado. Pero un texto literario puede también tener un contexto de situación tal como lo entendió Firth. Se puede considerar como una expresión lingüística que es parte de un complejo proceso social (i.e. las circunstancias personales, sociales, lingüísticas y literarias en que fue escrito). Spencer Y Gregory llaman a estos factores *cultural contextualization*. El contexto intratextual inmediato es esta contextualización delimitada a una parte del texto.

*Accumulated intratextual context* es la acumulación de información contextual en relación con la cual se sitúa el diálogo, monólogo, acción dramática, descripción de situación, etc. Al final del texto, el lector posee así el *total intratextual context*. (Spencer, Gregory en Freeman:1970: 93).

Enkvist define el contexto de esta manera:

"Context is a function of the intention of the communication, the meaning of the text, and the recipient's possibilities of interpretation." (Enkvist:1973: 54).

Spencer y Gregory escriben que, sin el contexto, las expresiones lingüísticas no tendrían significado.

"Language events do not take place in isolation from other events; rather they operate within a wide framework of human activity. Any piece of language is therefore part of a situation and so has a context, a relationship with that situation. Indeed, it is this relationship between the substance and form of a piece of language on the one hand and the extra-linguistic circumstances in which it occurs on the other, which gives what is normally called 'meaning' to utterances." (Spencer, Gregory en Freeman:1970: 75).

Hemos visto la importancia del concepto de contexto. Aunque se utilice o no para desempeñar el papel de norma, el contexto sigue siendo fundamental por las razones siguientes:

(1) El contexto elimina ciertas ambigüedades o significados múltiples en el mensaje.

(2) El contexto indica los referentes de palabras defectivas.

(3) El contexto proporciona información que el hablante/escriptor ha omitido por elipsis.

#### 1.3.3.2. Registro y dialecto

Esta escuela lingüística considera el lenguaje bajo los aspectos de registro (el lenguaje según su uso) y de dialecto (el lenguaje según el hablante). Se debe describir un texto literario no en términos del lenguaje entero sino según las características típicas de su registro.

Según M.A.K. Halliday, los componentes del contexto de la situación y del registro son:

"(1) *Field*: componente que relaciona el texto con la materia

(2) *Mode*: la dimensión que explica las diferencias lingüísticas que resultan de la diferencia entre el discurso hablado y escrito.

(3) *Tenor*: la relación entre el emisor/receptor y el receptor/lector." (Halliday, Hasan:1976: 1.3.3.)

Spencer y Gregory definen estos tres conceptos de la misma manera:

"The field of discourse of a text relates to its subject-matter and the linguistic features which may be associated with it.....The mode of discourse is the dimension which accounts for the linguistic differences which result from the distinction between spoken and written discourse.....The tenor of discourse is concerned with the degree of formality in the situation which the language mirrors which can be said generally to depend upon the

relationship between the speaker (or writer) and hearer (or reader)." (Spencer, Gregory en Freeman:1970: 84-5).

Sin embargo, no todo el mundo está de acuerdo sobre lo que quieren decir estos conceptos ni sobre su distribución ni sobre su utilidad (Crystal, Davy: 1969: 61). Halliday, MacIntosh y Strevens (1964) han puesto los tres conceptos bajo la categoría principal de registro.

En esta situación, Spencer y Gregory prefieren *tenor* a *style*. J.C. Catford (1967) emplea los términos *mode* y *style* de igual manera que Spencer y Gregory pero el término *register* corresponde más o menos al de *field*.

Barbara Strang (1962) emplea el término *medium* por *mode* y emplea *style* y *register* de manera algo diferente a los autores anteriormente citados. Una descripción coherente de la controversia provocada por la utilización del término *register* se encuentra en el trabajo de J.L.Martinez-Dueñas Espejo (1983) que concluye afirmando que la utilización de los términos en cuestión puede hacerse con criterio acertado si se reconocen su dimensión y limitaciones.

#### 1.3.3.3. *Lexical set* y *collocation*

Estos estudios han traído a la estilística lingüística los importantes conceptos de *lexical set* y *collocation*, que son las categorías teóricas para la descripción del lexis.

La colocación explica la tendencia a aparecer juntos en el lenguaje de ciertos elementos, tendencia no explicada

completamente por la gramática. El elemento objeto de análisis se llama el *nodal item* y los otros elementos, sus *collocates*. Una lista de *collocates* del *nodal item* constituye su  *collocational range*.

Spencer y Gregory escriben lo siguiente sobre la importancia del concepto de *collocation* en el estudio de la literatura:

"Collocation is an important concept to have in mind when studying the languages of literature. This is because the creative writer often achieves some of his effects through the interaction between usual and unusual collocations and through the creation of new and therefore stylistically significant collocations. This is particularly noticeable in poetry." (Spencer, Gregory:1964 en Freeman: 1970: 79).

El *lexical set* es un grupo de palabras que aparecen en situaciones semánticas similares y que tienen un rango similar de colocación. Cuanto más rango colocacional mutuo es exigido como criterio para el *set*, más pequeños serán los *sets* y más *delicada* su descripción. Los sistemas léxicos, por tanto, son abiertos en comparación con los sistemas gramaticales que son cerrados.

#### 1.3.3.4. Modo de análisis y estudios

Del trabajo neo-Firthiano en estilística lingüística se deriva la idea de que la literatura (textos individuales incluidos) puede ser considerada como un microlenguaje con una microgramática. Esta microgramática debe describir las características del microlenguaje a todos los niveles, nivel



fonológico, morfosintáctico y léxico.

Según esta escuela, las lenguas funcionan con cuatro categorías básicas: unidad, estructura, clase y sistema. Las unidades forman estructuras que son descripciones de series sintagmáticas. La categoría de clase contiene las agrupaciones de las unidades según su función. La categoría de sistema es un inventario de esas posibilidades limitadas de elección que tiene el hablante/escritor en un momento dado dentro de la estructura del lenguaje. La totalidad del lenguaje se concibe como un sistema de sistemas y las posibles elecciones forman sus propios subsistemas.

Los varios estudios hechos por la escuela neo-Firthiana aplicando este método de estilística lingüística a textos, son más bien ejercicios de utilización de la lingüística para el estudio literario que para la crítica literaria.

Un ejemplo de este tipo de análisis es el estudio de J. McH. Sinclair, "Taking a Poem to Pieces" (1966) en el cual se analiza el poema "First Sight" de Philip Larkin. Sinclair hace la distinción entre las proposiciones *free* y *bound* y de esta manera, abre el terreno para el análisis de niveles diferentes de estructura lingüística en el lenguaje del poema y su relación con los niveles de la estructura poética del mismo. Sinclair explica el propósito de este estudio:

"In recent years a number of linguists have attempted to describe linguistic features as they occur in literary texts hoping that their descriptions might help a reader to understand and appreciate the text. ....My hypothesis is that the grammatical and other patterns are giving meaning in a

more complex and tightly packed way than we expect from our familiarity with traditional methods of describing language." (Sinclair:1966 en Freeman:1970: 129).

Otro ejemplo de este modo de análisis es el ensayo de M.A.K. Halliday, "Descriptive Linguistics in Literary Studies" (1964). Halliday explica las características diferentes en el lenguaje de dos clases de textos: un poema de W.B. Yeats, "Leda and the Swan", y tres extractos de prosa moderna. Demuestra tres funciones diferentes de *the* defctico. Tras analizar los *patterns* verbales en "Leda and the Swan", afirma que "verbal items are considerably deverbalized" (Halliday: 1964 en Freeman:1970: 63), es decir, que lexicalmente los verbos de acción más fuerte no funcionan gramaticalmente como verbos. El análisis de Halliday de los textos en prosa se concentra en los *patterns* de grupos nominales, sistemas léxicos y cohesión.

M.A.K. Halliday también especifica que el análisis lingüístico de un texto no es una interpretación del significado del texto sino una explicación del cómo y por qué de dicho significado.

"The linguistic analysis of a text is not an interpretation of that text; it is an explanation. This point emerges clearly though it is often misunderstood in the context of stylistics, the linguistic analysis of literary texts. The linguistic analysis of literature is not an interpretation of what the text means; it is an explanation of why and how it means what it does. (Halliday:1964: 327).

1.3.4. El estilo como la recurrencia o convergencia de un *pattern* del texto.

Esta noción de estilo proviene en gran parte de Roman Jakobson, quien define así la función poética:

"The set (Einstellung) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language." (Jakobson en Sebeok:1960: 356).

Jakobson sitúa esta función entre las otras funciones del lenguaje, completando el modelo triangular de K. Bühler. Esta función poética pone en evidencia "the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of signs and objects." (ibid: 356).

No obstante, Jakobson insiste en que ningún mensaje poético debe considerarse solamente en relación con la función poética: "Any attempt to reduce the sphere of the poetic function to poetry or to confine poetry to poetic function would be delusive oversimplification." (ibid: 356).

Esta famosa comunicación concluye con esta fórmula:

"The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination." (ibid: 356).

De ella proviene, en gran parte, la noción de estilo como una recurrencia o convergencia de los *patterns* del texto. Bally pensaba en la posibilidad de un diccionario y una gramática de los efectos del estilo. Y sus sucesores, al estudiar la forma lingüística basándose en textos literarios, postulan la existencia de una norma, a partir de la cual los fenómenos observados serían o no desviaciones.

Con Jakobson, la función estilística, que él llama poética, se concibe como inmanente al texto. Esta escuela que nace del estructuralismo pone énfasis en estos dos conceptos:

- (1) el de estructura u organización interna del texto
- (2) el de funciones de la comunicación.

La teoría de Jakobson procede de la distinción establecida por Saussure de dos clases de relaciones lingüísticas: paradigmáticas y sintagmáticas. Jakobson dice que el lenguaje poético busca en su cadena, o relaciones de combinaciones, las mismas propiedades de coherencia que se encuentran entre los miembros individuales de una relación de selección o paradigma. Así cada palabra tiene una función sintáctica y ocupa una posición dentro de la expresión lingüística; tiene una relación de identidad sintagmática (o de posición) con los términos que ocupan una posición similar.

Por otra parte, cada palabra está en relación con las palabras de la misma categoría gramatical, fonética o semántica. Pero la esencia del principio de Jakobson es el poner en posiciones idénticas palabras de la misma clase.

Una parte del concepto de equivalencia de Jakobson es el paralelismo, que según G.M. Hopkins, es uno de los principios fundamentales de la poesía.

"The artificial part of poetry, perhaps we shall be right to say all artifice, reduces itself to the principle of parallelism. The structure of poetry is that of continuous parallelism." (Hopkins cf Jakobson en Sebeok:1960: 368).

Según Hopkins, una equivalencia de sonido dentro de la

secuencia poética implica una equivalencia semántica. También, a nivel lingüístico, cualquier componente de tal secuencia puede definirse bajo el punto de vista "comparison for likeness sake" y/o "comparison for unlikeness sake" (ibid: 368). Este es un principio fundamental de este tipo de análisis estilístico.

#### 1.3.4.1. Samuel K. Levin, *coupling*

Samuel K. Levin (1962) formula el concepto de *couples* que tiene su base en el principio de equivalencia y combinación de Jakobson. *Coupling* es la convergencia de una pareja de elementos semánticamente relacionados y otra de *patterns* sintagmáticos. Las dos clases de *coupling* más importantes en la poesía son: (1) *coupling* sintagmático y (2) *coupling* convencional.

Levin afirma que *coupling* es la esencia del lenguaje poético y aplica este principio al "Soneto 30" de Shakespeare (Levin:1964). También fue uno de los primeros en utilizar transformaciones como parte del análisis estilístico. De esta manera, quiso poner en evidencia las relaciones entre elementos dentro del texto y también las relaciones que tienen estos elementos con otros que están en el código lingüístico.

El concepto de *Couplings* juega un papel importante en la organización de poema. Su función principal reside en hacer del poema una totalidad a través de las muchas clases interrelacionadas de equivalencia. También tiene una función parecida a la de rima porque restringe las posibilidades de

selección. Levin escribe:

"But couplings, by definition, impose similar restrictions at equivalent metrical and syntagmatic positions also. In a poem there are thus numerous points \_\_\_ syntagmatic, metrical or rhyme \_\_\_ at which the mind is prompted to selection from among the stringently restricted subgroups of forms that are semantically and/or phonically equivalent to the form occurring in the preceding equivalent form. The unity and memorability of poetry are thus related, and their common bases in coupling." (Levin en Freeman:1970: 204).

#### 1.3.4.2. Michael Rifaterre

##### 1.3.4.2.1. Convergencia

Según M. Rifaterre, hay efectos estilísticos que tienen su origen, no en un contraste, sino en una aglomeración de rasgos estilísticos o *style clusters*. Define este tipo de aglomeración como una acumulación de rasgos estilísticos funcionando en conjunto; cada uno de ellos posee su propio valor expresivo y al combinarse, crean un efecto llamativo.

"Par conglomérats stylistiques, j'entends (.....) l'accumulation sur un point donné de traits de style indépendents. Seul, chacun d'eux serait expressif par lui-même. Ensemble, chaque trait ajoute son expressivité a celle des autres. En général, les effets de ces traits de style convergent en une emphase particulièrement frappante."

(Rifaterre en Guiraud, Kuentz: 1970: 171).

1.3.4.2.2. Definición de la estilística, *the average reader*.

Para M. Rifaterre, la estilística estudia los rasgos de las expresiones lingüísticas para imponer al descodificador/receptor la manera de pensar del codificador/emisor. Es decir, estudia el acto de comunicación no como una simple cadena de palabras sino como una estructura que lleva la huella de la personalidad del hablante y que se fuerza por llamar la atención del interlocutor. La tarea de la estilística es, por consiguiente, estudiar el lenguaje desde el punto de vista del descodificador, dado que sus reacciones e hipótesis sobre las intenciones del codificador y sus juicios de valor consiguientes son otras tantas respuestas a estímulos codificados dentro de la cadena verbal. Entonces la estilística será una lingüística de los efectos del mensaje, del resultado del acto de comunicación y de la función que tiene de llamar la atención.

Rifaterre empieza sus investigaciones tomando como punto de partida las reacciones del lector. En términos de información, señala que un estímulo dentro del texto causa juicios de valor en el lector. Esta respuesta del lector al texto se transforma en un criterio objetivo de la existencia de su estímulo estilístico y hace posible una segmentación de unidades señaladas de esta manera, una segmentación que no tiene el lenguaje como punto de partida. Rifaterre crea así el concepto del *average reader* que es, contrariamente a lo

que su nombre nos hace pensar, la totalidad de las lecturas del texto y no una media.

Por ejemplo, el *average reader* de Rifaterre para su análisis de "Les Chats" de Baudelaire tiene su origen principalmente en los trabajos de Th. Gautier y Levi Strauss (1962), del *Dictionnaire du XIX* de P. Larousse y de las notas de ediciones críticas. Rifaterre dice:

"Chaque point qui arrete l'architecteur est considéré jusqu'a plus ample informé comme un composant de la structure poétique." (Rifaterre:1971: 328).

Para completar el papel puramente mecánico del *average reader* y para poder utilizar sus reacciones, Rifaterre introduce la noción de contexto, con la que reemplaza la norma lingüística.

#### 1.3.4.2.3. Microcontexto; macrocontexto

Dentro de esta noción de contexto, Rifaterre hace la distinción entre microcontexto y macrocontexto.

El microcontexto se encuentra dentro de una secuencia (literaria) y está formado por un conjunto de rasgos enlazados a uno o más niveles del sistema lingüístico por relaciones estructurales y semánticas. El efecto estilístico consiste en elementos poco previsibles, codificados dentro de uno o varios constituyentes de la cadena. El microcontexto está constituido por otros elementos no marcados. El grupo en su totalidad (contexto + elemento contrastante) forma el hecho estilístico.

El macrocontexto es la parte del mensaje literario que



precede al hecho estilístico y le es exterior. La orientación espacial del desciframiento permite almacenar información. Esto modifica posteriormente el efecto del hecho estilístico compuesto (microcontexto + elemento contrastante).

#### 1.3.4.2.4. Rifaterre y Jakobson

Rifaterre también adopta la definición de Jakobson de función poética (él la llama función estilística) y afirma al mismo tiempo, de modo categórico, la inmanencia absoluta del hecho estilístico. Aunque niega toda referencia a un lenguaje de autor e incluso a una norma colectiva, observamos que en sus propios análisis y ejemplos, Rifaterre se refiere implícitamente a una norma cuando habla de arcaísmos, clichés y construcciones afectivas.

Define la *literariedad* de una frase a partir de tres condiciones:

(1) determinación: las relaciones entre los elementos se determinan por el calco intertextual, la polarización semántica o actualización de un sistema descriptivo.

(2) conversión: la frase literaria es una unidad cuyos elementos significativos están afectados por la modificación de un solo factor.

(3) expansión: la creación se efectúa por la transformación de una motivación explícita.

Basándose en el principio de transferencia de la similaridad paradigmática sobre la contigüidad sintagmática propuesta por Jakobson, Rifaterre demuestra que la frase literaria "tend a etre une séquence de syntagmes explicatifs

et démonstratifs qui chassent l'arbitraire toujours plus loin de proposition en proposition." (Rifaterre:1971: 148).

#### 1.3.4.3. Cohesión, cohesión de *foregrounding*

Otro enfoque de estilo que tiene sus raíces en la coherencia y convergencia de *patterns* se encuentra en el trabajo de M.A.K. Halliday y R. Hasan sobre la cohesión. Según ellos, la cohesión es una agrupación de categorías descriptivas organizadas alrededor de los medios léxicos y gramaticales que unifican un texto literario. Esta relación sintagmática tanto gramatical como léxica, se realiza a distintos niveles de la estructura lingüística. En las palabras de Halliday y Hasan, la cohesión es "the means whereby elements structurally unrelated to one another are linked together through the dependence of one on the other for its interpretation." (Halliday, Hasan:1976: 1.3.4.).

En su ensayo "This Bread I Break: Language and Interpretation" (1965) Geoffrey Leech subraya dicho concepto:

"Cohesion is a dimension of linguistic description which is particularly important in the study of literary texts. By this is meant the way in which independent choices on different points of a text correspond or presuppose one another, forming a network of sequential relations." (Leech en Freeman:1970: 120).

En este tipo de análisis, se buscan los *patterns* de significación dentro del texto y se hace una explicación lingüística del contenido del poema. Pero este tipo de significado es superficial. Para sacar lo que es

verdaderamente importante en el lenguaje del poema, hay que analizar las elecciones de estructuras y las palabras que son desviaciones de una norma lingüística.

Leech toma el concepto de *foregrounding* de Mukarovsky y lo define como una desviación motivada de la norma lingüística. Una oposición semántica de significado literal y figurativo sería un ejemplo de *foregrounding*. Por el contrario, *foregrounding* también puede ser el extremo opuesto, cuando un escritor renuncia a su libertad de elección, introduciendo uniformidad donde normalmente habría diversidad. De los dos conceptos *cohesion* y *foregrounding*, Leech construye un tercero que él llama *cohesion of foregrounding*, otra dimensión de la descripción lingüística:

"Cohesion of foregrounding constitutes a separate dimension of descriptive statement whereby the foregrounded features identified in isolation are related to one another and the text in its entirety." (Leech:1965 en Freeman:1970: 123).

Utilizando estas tres dimensiones de análisis: *cohesion*, *foregrounding* y *cohesion of foregrounding*, Leech hace un análisis detallado de los elementos más significativos del poema. Como dichos elementos son productos de una elección lingüística, es posible describirlos en términos de categorías del lenguaje. Aquí no se presenta la dicotomía tradicional forma/significado puesto que dentro de la forma se encuentra el significado del texto. No obstante, sí hay dicotomía entre la información que se le da al

lector y la que él tiene que aportar para poder comprender el texto.

M.A.K. Halliday (1964) y (1976) también utiliza el concepto de cohesión en el análisis lingüístico de los textos literarios. Las diferentes clases de cohesión las resume de la manera siguiente:

"A. Grammatical: 1. Structural (clauses in sentence structure)

(a) Dependence (bondage)

(b) Coordination (linkage)

2. Nonstructural

(a) Anaphora

(i) deictics and submodifiers

(ii) pronouns

(b) Substitution

(i) verbal

(ii) nominal

B. Lexical: 1. Repetition of item

2. Occurrence of item from the same

lexical set." (Halliday en Freeman:1970: 72)

#### 1.3.4.4. Resumen

La teoría de Jakobson dice que la función poética es la dominante en todos los mensajes donde la elaboración formal sea el principal foco de atención, es decir el "focus on the message for its own sake".

Martinet, que también formula esta hipótesis, dice que se puede hablar de estilo desde el momento que haya una elaboración del mensaje. Se eligen los elementos sucesivos

del mensaje, no sólo en función de la experiencia que hay que comunicar sino también en función de la forma que se quiere dar a este mensaje. Martinet insiste sobre el hecho de que en la expresión literaria, hay una serie de elecciones que aparentemente no tienen nada que ver con la experiencia a comunicar pero que sirven para elaborar la forma misma del mensaje. (Martinet:1967: 1288).

Esta teoría de elaboración es antigua: es la de Bally que intentaba separar lo que él llamaba la estilística colectiva de un idioma, o sea los medios de expresión de todos, de los medios de expresión del escritor cuyo criterio era la intención consciente de emplear estos medios para elaborar un determinado mensaje. Es la teoría de Valéry (reformulada por Levin) cuando dice que la poesía es "l'art de changer ce qui passe en ce qui subsiste." (Valéry cf Mounin: 1971: 160).

1.3.5. El análisis generativo transformacional: el estilo como explotación de una gramática de posibilidades.

Esta manera de enfocar el estilo está basada en los preceptos de la teoría gramatical generativa transformacional. El estilo de un autor se analiza como una serie de transformaciones para mejor comprender las elecciones que él ha hecho en el proceso de la creación de su obra. Aunque la mayoría de los elementos dentro de la frase están allí por exigencias de la gramática, hay otros que el autor puede variar sin cambiar el significado esencial de la expresión. Este método supuestamente nos ayuda a analizar la

utilización, por parte del autor, de variantes lingüísticas.

En "Generative Grammars and the Concept of Literary Style" (1964), Ohmann integra este concepto a la lingüística generativa transformacional. Señala que el estilo es el estudio de transformaciones optativas y la estrategia del autor al emplearlas. Para comprender los usos del sistema, el sistema debe ser explicado claramente y a este fin, él propone la utilización de la teoría gramatical de Chomsky. (Una gramática generativa explicaría las variantes estilísticas que vienen de la misma estructura profunda y nos mostraría las elecciones que hizo el autor en el proceso de la creación de la obra).

"Clearly it would help to have a grammar that provided certain relationships, formally stutable of alternativeness among constructions. One such relationship, for example, might be that which holds between two different constructions that are derived from the same starting point. And, of course, a generative grammar allows the formulation of precisely this sort of relationship." (Ohmann en Freeman:1970: 264).

Las transformaciones conservan el significado. Algunas son obligatorias, otras optativas. Ohmann dice que en prosa, una gramática adecuada para el análisis estilístico debe generar tanto las selecciones alternativas para un texto como las selecciones que constituyen el texto. Nos da tres razones por las que el análisis transformacional es de un interés vital para el análisis estilístico:

(1) Las reglas transformacionales son más flexibles que las reglas estructurales de la frase porque permiten

transformaciones alternativas que generan muchas parejas y conjuntos limitados de frases relacionadas estructuralmente.

(2) Una transformación se aplica a una o más sartas a causa de su estructura.

(3) La gramática transformacional explica cómo las frases complejas se generan y cómo están relacionadas con frases simples.

Curtis W. Hayes (1966) piensa que los estudiosos de la estilística deben ir más allá de la descripción intuitiva y que la sintaxis generativa transformacional aporta posibilidades importantes para la formalización de los juicios estilísticos intuitivos.

En su opinión, la característica más importante de estilo es la complejidad de las frases. En una comparación estadística de doscientas frases, cien de la prosa de Edward Gibbon y cien de Ernest Hemingway, Hayes reduce cada frase compleja a su frase o frases básicas, (*source sentences*), y traza su historia transformacional. Encuentra que en Gibbon, el empleo habitual de transformaciones generalizadas produce paralelismo y equilibrio. Por el contrario, Hemingway casi nunca emplea *embedding* y expansión transformacional. Hayes concluye que la utilización del método de análisis transformacional da una precisión mayor al estudio de la estilística.

"The analysis must go beyond the mere tagging of impressionistic labels to prose styles. It is the analyst's job to account for these subjective impressions. I believe that recent developments in linguistic science, particularly

the development of the transformational generative concept of syntax, is an invaluable aid in formalizing the notion of what one means when he attaches descriptive labels to prose styles (i.e. addition, deletion, reordering, and combination). (Hayes en Freeman:1970: 284)

Ohmann y Hayes utilizan este método para analizar prosa. Sin embargo, esta clase de análisis es más complicado, sobre todo, en el caso de la poesía contemporánea que a menudo contiene *nonsense structures*.

Samuel Levin (1964) postula la posibilidad de adaptar la gramática para que pueda generar frases de un alto grado de desviación como las que a menudo aparecen en la poesía. Expone el concepto de grados de aceptabilidad gramatical desarrollada por Chomsky y sugiere su aplicación a una gramática de la poesía. Para generar frases poéticas, se puede adaptar la gramática de dos maneras:

- (1) introduciendo una nueva regla.
- (2) haciendo pasar algunos elementos de una categoría gramatical a otra.

Levin señala que las expresiones del tipo "a grief ago" son importantes porque la gramática limita el marco dentro del cual hay que insertar la secuencia para hacerla gramaticalmente correcta. De este hecho se derivan dos consecuencias importantes: (1) posibilidad de gramaticalización de la secuencia y (2) conexión de los elementos de la misma con un conjunto de formas cuyo sentido está limitado y bien definido. Es este tipo de confrontación el que aparece detrás de toda metáfora. (Levin en Guiraud,



Kuentz:1970: 200).

James Peter Thorne (1965) examina el problema del lenguaje poético y su agramaticalidad en términos de la teoría generativa transformacional. Rechaza la tesis de Levin de que para caracterizar tales consecuencias poéticas, es necesario hacer más compleja la gramática. Thorne llega a la conclusión de que se debe considerar el lenguaje poético como un lenguaje diferente del inglés estándar.

"The syntactical preoccupations of stylistics are to be satisfied not by adjusting a grammar of Standard English so as to enable it to generate all the actual sentences of the poem but by finding the grammar which most adequately describes the structure of this other language." (Thorne en Freeman:1970: 186).

Así los estudiosos del lenguaje poético deberían escribir gramáticas para describir el lenguaje de poemas específicos. Pero estas gramáticas deberían generar otras secuencias poéticas aparte de las del poema en cuestión para que la gramática no sea una mera clasificación de información.

Tanto Levin (1962) como Thorne (1965) analizan "Anyone lived in a pretty how town" de e.e. cummings. Roger Fowler (1969) también lo utiliza como ejemplo, considerando la tesis de Thorne válida pero subrayando el hecho de que interpretar una expresión gramatical es una operación delicada ya que es preciso tener en cuenta la habilidad interpretativa del lector. Además de utilizar los procedimientos normales de recuperación de sintaxis y gramática para interpretar un

"nonsense string", el lector tiene que saber hacer y evaluar hipótesis sobre los nuevos datos lingüísticos que el texto le suministra.

"One of these (skills) is to look for a new syntax, to postulate that a nonce-rule can be invoked to connect a particular to the grammar.. This skill must be akin to the skill used in acquiring a language or understanding a strange dialect \_\_\_ the ability to make and evaluate hypotheses about new linguistic data. A related secondary skill is to compare deviant utterances, to look for regular patterns in the way grammatical rules are broken." (Fowler:1971: 170).

Fowler no está de acuerdo con Katz (1964) que ya había afirmado que la gramática generativa no puede explicar la aptitud del hablante para la comprensión de frases que no están bien formadas.

"Though the knowledge a speaker requires to understand well-formed sentences and the knowledge he requires to understand semi-sentences is one and the same and though a generative grammar can represent all the grammatical knowledge a speaker has and can account for how he is able to understand sentences, yet such a grammar cannot account for how a speaker is able to understand semi-sentences." (Katz:1964:402).

Otros lingüistas como Hall(1964) y Hockett (1968) también opinan como Katz que la gramática transformacional no ha dado los resultados que se esperaba de ella. Hall critica el concepto de la estructura profunda llamándola "nothing but a paraphrase of a given construction concocted ad hoc to enable the grammarian to derive the latter by one kind

of manipulation or another." (Hall:1964: 247).

Hockett critica el hecho de que la gramática transformacional enfoca la lengua en términos de sistemas matemáticos:

"Since languages are ill-defined, mathematical linguistics in the form of algebraic grammar is mistaken." (Hockett:1968: 61).

Según H.G. Widdowson (1979), la gramática transformacional no puede explicar el lenguaje poético:

"One form of discourse which has been a source of embarrassment to generative grammarians for some time is poetry." (Widdowson:1979: 157).

Aunque los análisis de Levin(1962), Thorne(1965) y Fowler (1969) son interesantes, Widdowson señala que el problema de los "nonsense strings" realmente no existe como tal, puesto que frases y semi-frases sólo son la ejemplificación de reglas gramaticales que los mismos lingüistas han creado.

Propone la consideración de estos "nonsense strings" como unos elementos más del discurso. Según él, deberíamos interpretar la poesía de la misma manera que interpretamos otras clases de discurso. La diferencia es que en poesía somos más conscientes de los procedimientos de interpretación que utilizamos:

"I suggest that the cognitive procedures that must be brought into operation in the interpretation of discourse containing elements which cannot be put into correspondence with well-formed sentences are the same as those we must

employ to make sense of any discourse. The process whereby we interpret poetry is essentially the same process whereby we interpret any other kind of language use, the difference being that in poetic interpretation, the process is inevitably more apparent." (Widdowson:1979: 159).

## CAPITULO 21 LA TRADUCCION

### 3. La Traducción.

#### 3.1. Teoría: actividad literaria o lingüística

En los últimos tiempos, la traducción ha sido considerada tanto como una actividad creativa, como una actividad técnica. Los estudios de traducción se han dividido en la traducción literaria y la traducción técnica.

## CAPITULO 2: LA TRADUCCION

En la enseñanza de la traducción, hay que tener en cuenta que la traducción no es un fin en sí misma, sino un medio para alcanzar otros fines. La traducción debe ser enseñada como una actividad que permite al estudiante acercarse a la cultura de otra lengua y a la meta de dicha lengua.

Como enseñar la traducción? No hay una única manera de enseñar la traducción. Como se dice en el libro de García Yebra (1983:18): "La traducción no puede enseñarse por todos." (Storign:1963: xix; cf. García Yebra 1983:18).

Al hablar de la teoría de la traducción, lo falta es imprescindible mencionar los trabajos pioneros de Roman Jakobson (1923) y de Wilbur Marshall Urban (1923) de uno de los primeros trabajos filosóficos que aborda la traducción. En su obra, *Language and Culture* (1939), se exponen las opiniones de los lingüistas de la época, Gardiner, Jespersen, Voessler, Saussure y Malinowski sobre los problemas de la traducibilidad y la intraducibilidad total, según

## 2. La Traducción

### 2.1. Tema teórico: actividad literaria o lingüística

En los últimos tiempos, la traducción ha sido considerada sobre todo como una actividad práctica. Las Escuelas de Traductores, los Institutos de Traductores e Interpretes y (en la URSS) las Facultades de Traducción se han dedicado a la enseñanza de lenguas y de la traducción como actividad práctica sin que de su enseñanza haya salido nunca una teoría de la traducción, o ni siquiera un planteamiento de los problemas cuya solución hubiera podido constituir la meta de dicha teoría.

Hans Joachim Storig (1963) afirma que "no hay hasta ahora, una teoría de la traducción metódicamente construida y aceptada por todos." (Storig:1963: xix cf García Yebra: 1983:16).

Al hablar de la teoría de la traducción (o falta de ella) es imprescindible mencionar los trabajos pioneros de Bronislaw Malinovski (1923) y de Wilbur Marshall Urban (1939), autor de uno de los primeros trabajos filosóficos que dice algo coherente sobre la traducción. En su obra, *Language and Thought* (1939), se exponen las opiniones de los lingüistas más famosos de la época, Gardiner, Jespersen, Vossler, Sapir y Malinovski sobre los problemas de la traducibilidad total, traducibilidad parcial e intraducibilidad total, según las diferentes estructuras de las lenguas o realidades psico-socio-etnológicas.

Otro grupo de trabajos sobre la traducción consiste en

reflexiones hechas por diversos autores que consideran la traducción como un problema de estética literaria, estilística o crítica. Como ejemplos citamos las reflexiones de André Gide (1941), escritor y traductor que elogia la traducción de los *Mille et une Nuits* del Doctor Mardrus y las reflexiones de Paul Valéry (1956) en el prefacio de la *Traduction en vers des Bucoliques*. *Enquete sur la traduction* publicado por *Les Cahiers du Sud* (1927) es una antología de este tipo de evaluación de la traducción hecha por escritores.

En España durante esta época encontramos testimonios de escritores que con más o menos regularidad se dedicaron también a la traducción. De ellos conservamos sus impresiones o intuiciones personales acerca de la traducción y algún inventario de sus experiencias; Sin duda, sobre este tema, la obra más importante es *Miseria y esplendor de la traducción* de Ortega y Gasset (1937) quien afirma que la traducción es imposible, lo mismo que toda concordancia entre el habla y el pensamiento, pero de alguna forma se llega a superar esta imposibilidad y entonces la traducción puede llegar a realizarse.

A partir de 1945, todas estas experiencias literarias de la traducción, muy sensibles pero a menudo mal fundadas desde el punto de vista lingüístico, se manifiestan de nuevo en *Sous l'invocation de Saint Jérôme* de Valéry Larbaud (1946), un trabajo de envergadura aunque poco sistemático, que habla de la historia de la traducción.

Una nueva traducción de las obras completas de

Shakespeare (inglés-francés) provoca una fuerte polémica en la prensa de Paris y aquí una vez más se muestra la posición tradicional de los escritores frente a la traducción (Le Monde:1955, Loiseau:1956, A Koszul:1956, P. Leyris:1956).

Como cosa aparte, mencionamos el método que seguía. Ladislav Gara en la editorial Seghers. Pedía a poetas franceses que tradujeran poemas húngaros muy parecidos a los suyos en cuanto a estilo. Les daba traducciones literales línea por línea y, cuando era posible, les ponía en contacto con el autor del poema original.

Este método hizo escuela y aún se sigue practicando con frecuencia, por ejemplo en la traducción de poesías de la Europa del este.

Los escritores suelen insistir siempre sobre los mismos tópicos: la individualidad de las lenguas, la falta de universales estilísticos y la intraducibilidad de las lenguas (Keen:1957). La mayoría de estos debates apunta siempre al mismo adversario, el profesor de letras o de lengua extranjera y lo critican en nombre de la libertad de creación, de la sensibilidad personal y de las exigencias del estilo. El adversario, el profesor, es el que lucha por la causa de la fidelidad al texto y a su época.

En los años cincuenta, aparece el traductor profesional organizado. La Sociedad Francesa de Traductores nace en el año 1947 y bajo su impulso, en 1953, la Federación Internacional de Traductores. Estas asociaciones crean sus propios medios de expresión: el boletín *Traduire* de la S.F.T. (desde 1948) y



la revista *Babel* de la F.I.T. (desde 1954). Estas publicaciones hablan de los problemas profesionales de los traductores y dan información sobre el proceso de la traducción. Con la creación de estos organismos apoyados por la UNESCO, los lingüistas empiezan a tomar conciencia de los problemas de la traducción.

Los factores que han contribuido a este desarrollo de la traducción como ciencia son:

- (1) los contactos múltiples de todas clases entre organismos internacionales
- (2) la conciencia de la necesidad de estos contactos
- (3) el incremento en volumen de la documentación en el mundo
- (4) la expansión reciente de las escuelas de traductores e intérpretes
- (5) los cambios de metodología en la enseñanza de los idiomas
- (6) la madurez de la lingüística gracias a las teorías estructurales
- (7) la producción de las traducciones de la Biblia
- (8) la aparición de los ordenadores electrónicos.

## 2.2. Bibliografía

### 2.2.1. Revistas

Revistas especializadas sobre la traducción son *Traduire*, *Babel*, *Vie et Langage*. También mencionamos *Le Lingüiste (De Taalkundige)*, publicación bilingüe de la Cámara Belga de Traductores y *Meta* (antes *Journal des*

*Traducteurs*), publicación de la Sociedad de Traductores Canadienses, también bilingüe.

Estas publicaciones ofrecen un volumen considerable de problemas prácticos de traducción, todos minuciosamente descritos y analizados, con soluciones propuestas por profesionales cualificados. Pero existe una ausencia de organización sistemática en la presentación de estos ejemplos y una falta de reflexión teórica sobre los problemas de traducción ya que, por regla general, no están expuestos de manera científica. (Mounin:1976: 193).

No es de extrañar que la decisión de incluir la traducción dentro del marco de la lingüística general haya sido discutida desde el primer momento y no precisamente por los lingüistas, sino por los traductores, en particular por los traductores literarios. Estos consideran la traducción como una operación artística y, por tanto, rechazan la posibilidad de someterla al análisis lingüístico.

La revista *Meta*, sin embargo, se diferencia de las otras precisamente porque contiene observaciones más sistemáticas y reflexiones que buscan una coherencia pedagógica y científica. Esto se debe en gran parte al hecho de que los autores son a menudo traductores con una formación lingüística.

## 2.2.2. Libros

### 2.2.2.1 Cary y Federov

Sobre este fondo, aparece la obra de Edmond Cary.

Nacido en San Petersburgo, traductor profesional de la UNESCO hasta su fallecimiento en 1963, Cary es uno de los primeros traductores que intenta organizar de modo racional el contenido científico de su propia experiencia. Precursor suyo fue Jean Herbert (1952).

La obra principal de Cary es *La traduction dans le monde moderne* (1956) en que expone las formas múltiples de la traducción en el siglo XX. Sugiere una clasificación que resalta la especificidad que distingue un tipo de traducción de otro.

A este volumen hay que añadir *Les grands traducteurs français* (1963) en que reúne documentación sobre un número de personalidades clave en la historia de la traducción: Etienne Dolet, Valéry Larbaud, Madame Dacier, etc. También citamos algunos de sus artículos aparecidos en *La Parisienne* y *Babel* como "Théories soviétiques de la traduction" (1957), "De l'abbé Gédéon a Saint-Jérôme-City" (1957) y "Traduction et poésie" (1957).

Según Cary, la traducción es un campo demasiado amplio para que quepa en su totalidad dentro de la lingüística.

"La traducción literaria no es una operación lingüística; es una operación literaria." (Cary:1958: 8).

"Para traducir a los poetas hay que saber mostrarse poeta." (Cary:1957: 25).

La traducción de una obra de teatro no es el resultado de un proceso lingüístico sino de una actividad dramática. Y el doblaje cinematográfico es una operación

específicamente cinematográfica, que desborda el marco lingüístico, pues la elección de los equivalentes de la lengua de la traducción no puede atender exclusivamente al significado de los términos del original, sino que ha de ajustarse también al movimiento de los labios de los actores, a sus gestos, a la situación delimitada por la imagen visual, incluso a las reacciones sociológicas propias de una audición en grupo. (Cary:1958: 1-7).

Cary está en el extremo opuesto de Andrei Federov (1953) quien insiste en que el traductor debe tener una preparación sólida en filología, estilística, métrica y lingüística. Traducir no es necesariamente un arte o un don divino, sino una disciplina que se aprende a través del estudio. Según Federov, la traducción es una operación lingüística y según Cary, no. Sobre esta formulación de Cary, Georges Mounin dice:

."Mais on peut penser avec le recul du temps que son temperament l'a porté a des formulations excessives d'une idée juste: certes la traduction n'est pas épuisée par le moment de l'analyse des problemes qu'elle pose, elle n'est pas une opération exclusivement linguistique. Elle doit comporter (sans doute apres) un moment d'elaboration artistique. En niant le premier moment, on faisant de la traduction une activité sui generis irreductible a quoi soit d'autre, Cary contribuait paradoxalement a justifier l'artisanat des traducteurs contre lequel il luttait d'autre part en leur demandait d'elargir leur formation et leur culture théoriques." (Mounin:1976: 196).

#### 2.2.2.2. Vinay y Darbelnet

En 1958, aparece el importante tratado de Vinay y Darbelnet, *La stylistique comparée du français et l'anglais*, un método de traducción basado en un análisis científico de hechos estilísticos.

Vinay y Darbelnet, igual que Federov, opinan que la traducción es una disciplina con técnicas y problemas particulares que deben ser estudiados con métodos lingüísticos:

"On lit trop souvent, même sous la plume de traducteurs avertis, que la traduction est un art. Cette formule, pour contenir un peu de vérité, tend néanmoins à limiter arbitrairement la nature de notre objet. En fait, la traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers, (...) Ce serait, croyons-nous, faire un grand tort à la traduction que de la classer parmi les arts. (...) Ce faisant, on lui refuse une de ses qualités intrinsèques, son inscription normale dans le cadre de la linguistique." (Vinay, Darbelnet:1958: 23)

Georges Mounin (1963) apoya la afirmación de Vinay y Darbelnet de que la traducción tiene como base la lingüística:

"Mais toute opération de traduction.....comporte à la base une série d'analyses et d'opérations qui relèvent spécifiquement de la linguistique et que la science linguistique appliquée correctement peut éclairer plus et mieux que n'importe quel empirisme artisanal." (Mounin:1963:

16).

### 2.2.2.3. La traducción en países anglófonos

En los países anglófonos, *On Translation* (Brower, ed.:1959) y *The Craft and Context of Translation: A Critical Symposium* (Arrowsmith, Shattuck, eds.:1961) son dos de los libros más conocidos sobre la traducción.

En uno de ellos (Brower) se presenta el famoso trabajo de Roman Jakobson "Linguistic Aspects of Translation". Jakobson define la traducción a partir de la teoría de los signos lingüísticos de Peirce. La traducción entre lenguas diferentes se hace a nivel de mensaje, no de palabra. Aunque no hay equivalencia total entre las unidades de los códigos, el grado de correspondencia es suficiente para poder hablar de posibilidad de traducción.

"También a nivel de la traducción propiamente dicha, no hay de ordinario equivalencia completa entre las unidades codificadas, aunque pueden utilizarse mensajes para interpretar adecuadamente unidades o mensajes de una lengua extranjera" (Jakobson en Ruwet:1963: 80).

En opinión de George Steiner, las vías de análisis abordadas en estos libros están aún siendo desarrolladas. También subraya la importancia de la traducción en relación con la gramática transformacional:

"The developments of transformational generative grammars has brought the argument between 'universalist' and 'relativist' positions back into the forefront of linguistic thought. As we have seen, translation offers a critical ground

on which to test the issues. Even more than in the 1950s, the study of the theory and practice of translation has become a point of contact between established and newly evolving disciplines. (Steiner:1975: 240).

Eugene A. Nida, director de la sección de traducciones del American Bible Society, ha trabajado continuamente en este campo desde su primera publicación "Linguistics and Ethnology in Translation Problems" (en *Word* 1:1945). Su libro más importante es *Towards a Science of Translating* (1964), un catálogo completo de todo lo que hay que saber sobre la traducción. De especial interés son los capítulos VII-XII que tratan de los tipos de correspondencia entre la lengua de origen y la lengua de traducción, así como de las técnicas y los procedimientos de traducción. Nida nos aporta una gran diversidad lingüística de ejemplos y una presentación científica de los hechos y problemas.

Para el lingüista, los capítulos III, IV, V y VI sobre la naturaleza de la significación son los más importantes. Según Mounin (1976), sin embargo, más que una presentación de nuevas ideas son una síntesis de las tesis que se han desarrollado desde Reichenbach y Morris hasta Conklin y Lounsbury. (Mounin:1976: 238).

Otro libro importante sobre la traducción literaria es *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation* (1970) de James Holmes (ed). Mencionamos en especial el ensayo "Forms of Verse Translation and Translation of Verse Form" del mismo autor.

*Literature and Translation* (1978) de Holmes et al

(eds.) es una colección de comunicaciones leídas en el coloquio de la Universidad Católica de Leuven sobre literatura y traducción.

Sobre la traducción poética, los libros de más relieve son *Factors in a Theory of Poetic Translating* (1978) de R. Beaugrande, *Poetry in Translation* (1975) de Donald Davie y *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975) de A. Lefevere. Este último quizás sea el más interesante ya que establece una metodología para la traducción de la poesía a través del análisis de siete traducciones diferentes de un mismo poema.

#### 2.2.2.4. Georges Mounin

Georges Mounin también ha contribuido a la reflexión lingüística sobre la traducción, si bien en opinión de J.C. Santoyo (1983), se ha quedado relegado a la condición de pionero casi elemental, en particular si comparamos sus obras con las de Nida, Newmark, Wilss y Popvic.

*Les belles infideles* (1955), su primera obra explora la traducción desde el punto de vista del escritor. A partir de 1956 replantea los problemas de la traducción, ya no desde la perspectiva de la estilística o de la literatura sino de la lingüística. Analiza, sobre todo, los obstáculos a la traducción con el fin de tratar con objetividad la vieja polémica sobre la intraducibilidad de las lenguas. (Mounin: 1963).

No obstante, tanto en *Les belles infideles* (1955) como en *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963),



Mounin se queda un poco prisionero de este problema que en nuestra opinión, no merece tantas vueltas. Mounin también revaloriza desde el punto de vista lingüístico los problemas que la traducción plantea para la estilística. En la traducción de textos literarios, es necesario averiguar las connotaciones del texto original y los rasgos pertinentes (formales o semánticos) que las transmiten y después, encontrar su equivalencia en la lengua de traducción. (Mounin: 1957, 1967, 1970, 1972a, 1972b).

" Tout ce que contribue, outre l'écho léopardien, a recréer ce ton dans les traductions est esthétiquement pertinent et cela seul. Les problèmes de détail.....ne peuvent être résolus isolément, chacun pour lui-même, mais uniquement dans la mesure où ils apportent leur contribution à recréer des formes (des signifiants poétiques) qui auront la même fonction poétique (les mêmes signifiés esthétiques) que dans l'original." (Mounin:1976: 184).

Dejaremos a un lado la bibliografía sobre la traducción automática, puesto que en lo que atañe a la traducción literaria, es una esperanza bien muerta. (M.Gross en Ladmiral ed:1972: 40-48).

#### 2.2.2.5. Factores extralingüísticos de la traducción

J. Fourquet (1972: 64-9) describe la "périlangue" cultural, contextual y situacional en relación con el plano del significado. Compara el mensaje "à traduire" con las ondas de televisión que están producidas sobre una pantalla. De este modo, acerca la traducción a la geometría proyectiva :

los significantes son la proyección lineal del significado pero el plano del significado también incluye el espacio extra-lingüístico (o contexto en el sentido amplio de la lingüística anglosajona).

M. Pergnier (1972) analiza las condiciones y las consecuencias socio-lingüísticas de la traducción como proceso lingüístico y perilingüístico. Paralelamente R. Thieberger (1972) insiste sobre la necesidad de considerar como factor importante el público receptor, puesto que cada traducción es un acto de comunicación. La traducción obliga a Thieberger a ampliar el concepto de lengua terminal para incluir los componentes perilingüísticos.

Mario Wandruska también se sitúa dentro de esta corriente que da importancia a los factores extra-lingüísticos. En sus libros *Esquisse d'une critique comparée de quelques langues europeenes* (1967) y *Pour une linguistique a visage humain* (1971) afirma que dentro del campo de la traducción, hay necesidad de moderar las exigencias de un estructuralismo formalista llevado con demasiado rigor y de tomar en consideración otros factores como la cultura, la historia, la estilística, etc.

#### 2.2.2.6. Henri Meschonnic

Henri Meschonnic (1971) también hace un replanteamiento de los problemas de la traducción. Su teoría de la traducción está casi siempre apoyada por ejemplos de la traducción bíblica. Georges Mounin (1976) le reprocha su falta de originalidad, complicado vocabulario filosófico y

mala utilización de conceptos lingüísticos.

En su artículo "36 Propositions pour une poétique de la traduction" (1972) Meschonnic opina que no existe la traducibilidad sino solamente residuos intraducibles. La traducibilidad es el resultado de un trabajo que tiene unas condiciones determinadas de producción.

#### 2.2.2.7. Enseñanza de la traducción

*Traduire: théoremes pour la traduction* (1975) de J.R. Ladmiral trata el problema de cómo enseñar a traducir. Es en gran parte una reformulación de un artículo suyo en la revista *Langages* (1972). Daniel Moskowitz (1972), director-adjunto del E.S.I.T., Université de Paris III, también escribe sobre la pedagogía de la traducción y propone una teoría de la traducción operativa dentro de una perspectiva psicolingüística.

#### 2.2.2.8. George Steiner

George Steiner, autor de *After Babel* (1975), presenta la primera investigación sistemática de la fenomenología y procedimientos de la traducción desde el siglo XVIII. Es una de las publicaciones más importantes sobre la traducción, tanto en volumen como en materia. Sin embargo, su bibliografía, aunque extensa, es incompleta. No cita autores tan destacados como Malinovsky, Urban e I.A. Richards. En opinión de Mounin, Steiner quiere abordar demasiada materia a la vez:

"Et l'on peut affirmer que cet ouvrage, avec toutes ses

qualités, son brfo incomparable, se trésors de faits, reste actuellement le modele même du livre qu'il ne faut plus écrire ni sur le langage ni sur la traduction: un pot-pourri de lectures, un essai." (Mounin:1976: 259).

Quizás la crítica sea algo excesiva pero es cierto que dentro de este libro entre la multitud de reflexiones y la riqueza de alusiones mitológicas y culturales hay poco de nuevo. Es una reformulación de las mismas viejas polémicas literarias y filosóficas sobre la traducción.

#### 2.2.2.9. Valentín García Yebra

En España recientemente han aparecido dos libros de Valentín García Yebra: *Teoría y Práctica de la traducción* (1982) y *En torno a la traducción* (1983). El primero es un manual de la traducción y en cuanto al segundo se trata, como advierte el autor, de "un conjunto de artículos, conferencias, lecciones de clase, manifestaciones ocasionales" con un vínculo común: la referencia a la traducción.

### 2.3. Procedimientos de Traducción

#### 2.3.1. Clases de Traducción

George Steiner opina que las traducciones a partir del siglo XII pueden dividirse en tres categorías:

(1) "The first comprises strict literalism, the word-by word matching of the interlingual dictionary, of the foreign

language primer, of the interlinear crib.

(2) The second is the great central area of 'trans-lation' by means of faithful but autonomous restatement.....

(3) The third class is that of imitation, recreation, variation, interpretative parallel. It covers a large diffuse area, extending from transpositions of the original into a more accessible idiom all the way to the freest, perhaps only allusive or parodistic echoes." (Steiner:1975: 253).

Este modelo triádico (i.e. *metaphrase*, *paraphrase* e *imitation*) también aparece en la obra de Dryden quien afirma que el camino verdadero para el traductor es el de *paraphrase* donde se reproduce más el sentido que las palabras del texto:

"On the whole matter, I thought fit to steer betwixt the two extremes, paraphrase and literal translation; to keep as near my author as I could, without losing all his graces, the most eminent of which are in the beauty of his words and those words, I must add, are always figurative. Such of these as would retain their elegance in our tongue, I have endeavoured to graff on it; but most of them are of necessity to be lost, because they will not shine in any but their own." (Dryden cf Steiner:1975: 256).

Goethe postula que toda literatura debe pasar por tres fases de traducción que Steiner resume de la siguiente manera:

(1) "The first order of translation acquaints us with foreign cultures and does so by a "transference" in our own

sense....

(2) The second mode is that of appropriation through surrogate.....

(3) This third mode will seek to achieve perfect identity between the original and that of the translation." (Steiner:1975: 257-8).

El problema de la traducción se presenta a menudo como la selección entre dos extremos: la traducción literal o la traducción libre. El poeta ruso, Yeugeny Yevtushenko, compara la traducción poética a la mujer: "If it's beautiful, it's not faithful and if it's faithful, it's not beautiful " (IHT: 27/2/81), un juicio pesimista tanto sobre la traducción como sobre la mujer.

Los dos polos de la fidelidad y la libertad aparecen en toda la historia de la traducción aunque bajo distintos nombres. Son el *formal equivalence* y *dynamic equivalence* de E.A. Nida (1964:159), así como *le mot-a-mot* y *Les belles infideles* de Georges Mounin (1955).

Rolf Klopfer (1967) también considera tres categorías de traducción: (1) literalidad primitiva, (2) traducción libre, (3) traducción fiel. (Klopfer:1967: 19). La traducción fiel, postura intermedia entre los dos extremos, es la preferida por San Jerónimo y Fray Luis de León.

Según San Jerónimo, el deber del traductor es el de conservar la propiedad, la gracia, la fuerza, el sabor y la eufonía de la lengua del texto original e incluso las peculiaridades del autor. En su traducción de *El Cantar de*

*Los Cantares*, Fray Luis de León también escribe:

"El que traslada ha de ser fiel y cabal y, si fuere posible, contar las palabras, para dar otras tantas, y no más, de la misma manera, qualidad y condición y variedad de significaciones que las originales sin limitarlas a su propio sentido y parecer, para que los que leyeren la traducción puedan entender toda la variedad de sentidos a que da lugar el original, si se leyese, y queden libres para escoger de ellos el que mejor les pareciere." (De León:1959: 65).

Como se puede constatar, esta clasificación de los procedimientos de traducción es casi universal: (1) fidelidad absoluta, (2) libertad absoluta, (3) vía intermedia entre los dos extremos.

Roman Jakobson también favorece el modelo triádico. Según Jakobson, la traducción de signos verbales se divide en tres clases:

- (1) *rewording* (reformulación)
- (2) *translation proper* (traducción interlingüística)
- (3) *transmutation* (proceso intersemiótico que traduce unos signos por otros signos).

Adoptando la teoría de Peirce sobre los signos y su significado, postula que "both as linguists and as ordinary word-users the meaning of any linguistic sign is its translation into some further alternative sign, especially a sign in which it is more fully developed." (Jakobson:1959: 233). Concluye su trabajo con la afirmación categórica de que la traducción es posible.

## 2.4. Estrategias de Traducción.

### 2.4.1. Unidades de Traducción

Una de las metas de los autores de manuales de traducción es la de llegar a definir unas unidades mínimas de traducción que permitan ir más allá del empirismo intuitivo.

En casi todos los trabajos sobre traducción, aparece este concepto, bajo un nombre u otro. Hablan de ello autores tan conocidos como H. Belloc (1931), G. Mounin (1963), Louis Kelly (1979) y W. Wilss (1982).

Vinay y Darbelnet (1958) investigan este concepto con más detalle. El inconveniente principal que encuentran de situarlo a nivel de palabra es el hecho de que "le signifiant prend une place exagérée par rapport au signifié." (Vinay, Darbelnet: 1958:37).

Todo traductor es consciente de que sólo en caso excepcional la traducción podrá hacerse literalmente palabra por palabra. La traducción literal es una solución única, reversible y completa en ella misma. Es más viable cuando se trata de lenguas de la misma familia y cultura. Pero cuanto más distancia haya entre las lenguas, menos frecuentes son los casos en que se puede utilizar la traducción literal como estrategia.

Vinay y Darbelnet (1958), igual que A. Malblanc (1963:13), definen la unidad de traducción como la parte más pequeña de la expresión cuyos componentes no pueden traducirse por separado. Son grupos o sintagmas que hay que



traducir en bloque porque forman unidades de significación. Una definición casi idéntica nos da Vazquez-Ayora (1977: 9-10).

J.C. Santoyo (1983), sin embargo, critica la noción de unidad de traducción, señalando que es una trampa terminológica y proponiendo su lugar, la de *translema*, unidad mínima de equivalencia interlingüística susceptible de permutación funcional y no reducible a unidades menores sin pérdida de su condición de equivalencia." (1983:258).

Opinamos que el verdadero problema consiste en saber cuál debe ser la extensión de estas unidades de traducción. Las soluciones más extremas serían buscar unas micro-unidades inferiores a las palabras o tomar todo el discurso en su conjunto como macro-unidad de traducción.

En la práctica normal, se tiende a traducir frase por frase con el fin de llegar a lo que se podría llamar la traducción obra-a-obra; pero si estas unidades mínimas de traducción pueden situarse en varios niveles, esto quiere decir que este concepto necesita más precisión.

Vinay y Darbelnet nos presentan la ecuación: unidad de pensamiento = unidad lexicológica = unidad de traducción, y nos proponen el establecimiento de las unidades de traducción sobre el plano del significante en la medida que ellas sean el producto de una segmentación hecha sobre el eje lineal de la cadena hablada (o escrita).

Según J.C. Santoyo, esta noción de unidad de traducción no es válida porque "tanto la segmentación como su consecuencia, es decir, las unidades que de ella se derivan

serán en todo caso un estado previo a la traducción, nunca la traducción en sí misma ni como proceso ni como resultado" (1983: 257).

Vinay y Darbelnet proponen diversas clasificaciones para estas unidades ("groupes unifiés, groupements par affinité, etc."). La diferencia entre ellas reside en el grado de cohesión de los elementos. Con la excepción del caso límite de las *unités fonctionelles*, donde los elementos dentro del grupo corresponden a la lengua de traducción hasta en su función gramatical, los ejemplos dados de unidades semánticas, dialectales y prosódicas son sintagmas plurales que corresponden a una palabra en la lengua de traducción. En cuanto a las unidades diluidas (*unités diluées*) o fraccionadas (*unités fractionnaires*), corresponden a una palabra o a parte de ella (prefijo, sufijo, taxema, etc.).

En cambio, según J.C. Santoyo, el *translema* se caracteriza por ser un solo significado con dos significantes que pueden o no presentar correspondencia formal. A diferencia de la unidad de traducción, el translema está siempre compuesto por dos términos, el de la lengua de origen y el de la lengua de traducción.

"La condición de translema, es decir, de unidad mínima de traducción que ambos sintagmas conjuntamente constituyen, les viene dada por su identidad semántica y su posible permutación funcional en la traducción, así como por el hecho de que su equivalencia interlingüística no es reducible en ambos a unidades menores." (1983:258).

Vinay y Darbelnet dan la siguiente definición de *lexie*:

"L'équivalence permettant de paraphraser un syntagme par un item lexical singulier est même la critère pratique qui, selon nous, définira le mieux une *lexie*, que cette équivalence soit attestée par la possibilité d'une paraphrase synonymique intra-lingüistique ou interlingüistique c'est-à-dire d'une traduction." (Vinay, Darbelnet:1958: 49).

J.R. Ladmiral (1976) critica a Vinay y Darbelnet señalando que estas unidades lexicológicas sólo son unidades de pensamiento, en la medida que el pensamiento pueda utilizarlas como medio de expresión, pero que no forman parte de él.

"Ainsi les unités de traduction de J.P. Vinay et J. Darbelnet sont elles bien des 'unités lexicologiques' mais elles ne sont des 'unités de pensée' qu'au sens où la pensée peut en quelque façon employer de telles unités.....et non pas au sens où elles seraient elles-mêmes substantiellement de l'ordre de ladite pensée, découpées en elle pour ainsi dire." (Ladmiral:1976: 206).

Vinay y Darbelnet enumeran siete tipos de solución para los problemas de traducción:

(1) el préstamo (l'emprunt): es una solución desesperada que consiste en no traducir la palabra de la lengua de origen, sobre todo cuando la cosa no existe dentro de la experiencia y cultura de la lengua de traducción.

(2) el calco (le calque): se traduce la unidad con la

misma estructura y forma de la lengua de origen.

(3) la traducción palabra por palabra (la traduction mot-a-mot): es el caso ideal, aunque poco frecuente, sobre todo cuando haya mucha distancia entre la lengua de origen y la lengua de traducción.

(4) la transposición (la transposition): traduce una categoría gramatical por otra con igual significado.

(5) la modulación (la modulation): traduce la misma realidad no-lingüística desde un punto de vista diferente.

(6) la equivalencia (l'équivalence): describe el contenido de la misma realidad no-lingüística sin recurso a analogías lingüísticas.

(7) la adaptación (l'adaptation): traduce una situación de la lengua de origen desconocida por la lengua de traducción a través de una situación análoga.

Vinay y Darbelnet afirman que deben mucho a de Malblanc (1944). Sin embargo, según Georges Mounin, su trabajo aún no ha sido superado y es de lamentar que no hayan aparecido estilísticas comparadas de otros idiomas.

".....le travail de Vinay n'a pas encore été dépassé. On peut même déplorer qu'il n'ait pas eu hors du domaine des anglicistes l'écho qu'il méritait et qu'il n'ait pas suscité des 'stylistiques comparées' de l'italien, de l'espagnol, du russe, etc....." (Mounin:1976: 198).

#### 2.4.2. Ch. R. Taber y E.A. Nida

Ch. R. Taber y E.A. Nida (1969) describen dos modos diferentes de traducir:

(1) el modo tradicional, cuya meta es reproducir los detalles estilísticos del texto original.

(2) el modo nuevo, cuya meta es hacer que los destinatarios de la traducción reaccionen como los lectores u oyentes del texto original. Esta reacción se puede definir como (a) la comprensión del sentido o (b) la respuesta afectiva.

El primero busca la *correspondencia formal* entre ambos textos; el segundo, una *equivalencia dinámica*.

En el glosario final de su libro, Taber y Nida definen esta equivalencia como: "la calidad de una traducción en que el mensaje del texto original (i.e. el sentido global de un texto, los conceptos y los sentimientos que el autor trata de comunicar a sus lectores) ha sido transferido a la lengua de traducción de tal modo que la reacción del receptor es esencialmente la misma que la de los receptores del texto original". (Taber, Nida cf García Yebra: 1983: 54).

Este método de traducción permite alterar más o menos la forma del texto siempre que las alteraciones se atengan a las reglas de la *transformación inversa* en la lengua original, de la congruencia contextual y de la *transformación directa* en la lengua de traducción.

La transformación inversa es un procedimiento analítico mediante el cual una estructura superficial se descompone en los núcleos subyacentes que la constituyen.

La transformación directa, opuesta a la transformación inversa, reordena los núcleos subyacentes hallados en esta operación analítica y compone con ellos la

estructura superficial del texto de la traducción.

Taber y Nida no dudan en afirmar:

"Desde el momento en que un número importante de receptores de la traducción comprenden mal un pasaje, ya no es posible considerar este pasaje como correctamente traducido". (Taber, Nida cf García Yebra:1983: 56).

En el caso de la traducción poética, las cosas cambian. Es obvio que cuando hay ambigüedad u oscuridad de significado en el texto original, ésta también tiene que aparecer en la traducción ya que forma parte del mensaje poético.

Hjelmslev, igual que Humboldt, afirma que todo lo que puede expresarse en una lengua puede decirse en cualquier otra:

"Etant donné l'extensibilité infinie du texte en vertu de sa productivité, il y aura toujours 'traductibilité', c'est-à-dire substitution d'expression entre deux signes appartenant chacun à sa classe de signes, dont chacune est solidaire de son connotateur". (Hjelmslev:1943, trad. fr. 1968: 157).

No obstante, esto deja de ser verdad cuando la forma misma es parte integrante del mensaje; entonces la traducibilidad no puede nunca ser total.

La frecuencia e importancia de cambios formales aumenta en proporción a la distancia lingüística y cultural que separa las lenguas implicadas en la traducción.

Taber y Nida definen la traducción así:

"La traducción consiste en reproducir en la lengua

receptora el mensaje de la lengua original por medio del equivalente más próximo natural, ante todo en lo que conciernen el sentido y luego en lo que atañe al estilo". (Taber, Nida cf García Yebra:1983: 59).

Opinan que el estilo es secundario con relación al sentido, el considerar el estilo como de segunda intención es una práctica muy corriente en el campo de las traducciones bíblicas. Si esta práctica es positiva o no, es algo a discutir.

#### 2.4.3. R.R.K. Hartman

R.R.K. Hartman (1980) considera la traducción como una equivalencia entre textos y la divide en tres géneros distintos: la traducción bíblica, literaria y técnica, cada uno representativo de un modo diferente de traducir:

"(a) literal rendering of the original sacred message while keeping the sense intact

(b) free transposition of a work of art while retaining the formal convention and

(c) pragmatic transfer of subject matter for information processing". (Hartman:1980: 50)

Hartman piensa que el análisis del discurso tiene una importancia fundamental para la traducción y afirma:

"An understanding of 'text' as manifest communicative discourse is now generally considered the essential prerequisite of any workable translation theory". (ibid)

Hartman, lo mismo que Vinay y Darbelnet, señala que no se pueden traducir palabras o frases sueltas. Vinay y

Darbelnet opinan que hay estilos convencionales asociados a diferentes situaciones de comunicación. La traducción se consigue a través de una equivalencia de situación y el método para hacerlo es la adaptación estilística. Según Hartman, el discurso y su contexto tienen una importancia vital en la traducción:

"Just as we communicate in texts, we cannot translate isolated words or sentences unless they are part of a complete discourse which is usually embedded in a particular context of situation"(ibid).

#### 2.4.4. J. Catford

J. Catford (1965) presenta un esquema sistemático de hechos lingüísticos en la práctica de la traducción. Igual que Hartman y Vinay y Darbelnet, Catford rechaza la traducción palabra por palabra. La equivalencia funciona entre grupos de palabras determinadas por conmutación (unidades de traducción). Para demostrar la hipótesis de que equivalencia en traducción depende de la posibilidad de correspondencias formales entre elementos lingüísticos de niveles estructurales diferentes, utiliza su versión del *rank-scale* gramatical de M.A.K. Halliday.

Una traducción total no es posible sin tener en cuenta el contexto de la situación y la variedad estilística. El procedimiento a seguir es a través de la correspondencia formal, pero el método que se debe utilizar no lo especifica.

Catford señala que el estilo depende del número y naturaleza de los receptores y la relación del



locutor/escritor con ellos. Los rasgos que marcan el estilo pueden ser léxicos, gramaticales o fonológicos. La traducibilidad depende de la existencia de un estilo equivalente en la lengua de traducción. Esta equivalencia en último término se basa en equivalencias de situación y sustancia. El problema es que lo que es estilísticamente relevante en una lengua quizás en otra no lo sea:

"This is one reason for divergences here, as elsewhere between formal correspondence and translation equivalence. Two languages might possess a roughly corresponding set of styles; but cultural factors may dictate the use of a non-corresponding style as translation equivalent" (Catford:1965: 91).

Catford concluye que aunque las unidades de la lengua de origen y la lengua de traducción raramente tienen los mismos significados, ellos pueden funcionar en las mismas situaciones.

S. Bassnett-McGuire critica a Catford por no estudiar la traducción como una disciplina independiente de la lingüística aplicada:

"This short study contains some insights into the translation process viewed from a particular angle. Its chief defect is that its author approaches the subject via a discussion of general linguistic theory and consequently translation is studied not as a discipline in its own right but as a way of exemplifying aspects of applied linguistics." (1980:148).

#### 2.4.5. Resumen

La traducción puede considerarse como transferencia psicolingüística o como reciframiento semiótico. A menudo, la traducción es el resultado de ecuaciones hechas por el traductor que no se refieren a correlaciones formales sino a diversos elementos externos y al discurso en su totalidad.

Las correspondencias que pueden considerarse como generales (como las de Catford en el *rank-scale* gramatical) siempre están subordinadas al discurso y a la situación. (Vinay y Darbelnet).

Hartman afirma que el verdadero modo de traducir debe ser a nivel de discurso, siempre teniendo en cuenta la destreza y el grado de bilingüismo del traductor:

"The path is from discourse to discourse via the contact skills of the bilingual speaker or writer, who is not necessarily always a professional interpreter or translator. The method is equivalence-seeking at all levels, the syntagmatic-grammatical as well as the paradigmatic-semantic, but most important of all, within the rules of pragmatic-stylistic appropriateness". (Hartman: 1980: 56).

### 2.5. Estilística y Traducción

#### 2.5.1. El concepto de la connotación

Algunos autores consideran que los conceptos de connotación y estilo son sinónimos. El hecho de que el lenguaje literario es un lenguaje de connotación supone un grave problema a la hora de la traducción.

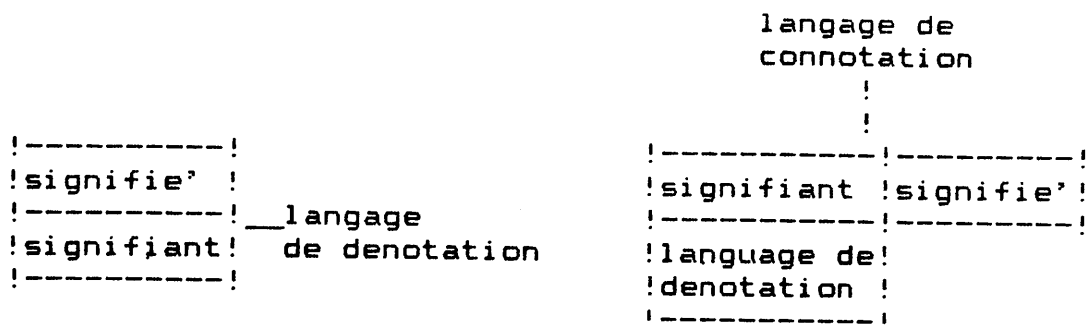
Siempre tenemos ante nosotros la dicotomía clásica en la cual se oponen los dos aspectos del significado de una palabra o expresión: (1) el sentido o denotación y (2) el estilo que es, en gran parte, la connotación.

De estos términos, connotación y denotación, nos interesa el primero ya que es un término marcado. La denotación, término no marcado presenta menos problemas en cuanto a su traducción. Roland Barthes y Jean Cohen consideran el lenguaje científico como el lenguaje de denotación (*le degré zéro de l'écriture*) y lo oponen al lenguaje literario o connotativo. Jean Cohen escribe:

"On peut figurer le phénomène de style par une ligne droite dont les deux extrémités représentent les deux pôles, pôle prosaïque d'écart nul et pôle poétique d'écart maximum. Entre les deux se distribuent les différents types de langages effectivement pratiqués. A plus près du pôle maximum se trouve le poème, au plus près de l'autre pôle se situe, a n'en pas douter, le langage des savants. L'écart n'y est pas nul, mais il tend vers zéro. Ce que Roland Barthes appelle 'degré zéro de l'écriture'. (Cohen:1966: 23).

Se está de acuerdo generalmente sobre el significado de la palabra *denotación* pero este acuerdo "ne se retrouve pas lorsqu'il s'agit de *connotation*." (G. Mounin:1963:150). Desde un punto de vista histórico, es la lingüística americana (Bloomfield) quien la ha puesto en primer plano, aunque los lingüistas europeos también la han estudiado. Hacemos especial referencia a las aportaciones de A. Martinet, P. Guiraud, J. Lyons y L. Hjelmslev.

El lenguaje de connotación y el de denotación se oponen, ya que este último carece de valores especiales de afectividad. Según Hjelmslev (1943), el lenguaje de denotación es aquel cuyo aspecto formal no es parte de su significado. En cuanto al lenguaje de connotación, su plano de expresión está constituido por los planos de contenido y expresión del lenguaje de denotación que forma parte integrante de su significado.



(Pottier et al:1973: 68)

Hjelmslev escribe:

"Il semble donc légitime considérer l'ensemble de connotateurs comme un contenu dont les langages de dénotation sont l'expression, et de désigner le tout formé par ce contenu et cette expression du nom de langage, ou plutôt de langage de connotation". (Hjelmslev:1943: 160)

Roland Barthes afirma que la literatura es un lenguaje de connotaciones, un sistema secundario de signos construido sobre otro primario. Los hechos, valores, etc. descritos en ella carecen de valor una vez fuera de su contexto. Y su significado se deriva de las estructuras que la forman.

Esta visión de la lengua literaria como conjunto de

signos connotativos tiene la ventaja de indicar el grado de dependencia de las expresiones y contenidos de los signos literarios respecto al código de la lengua. La connotación es un concepto clave también en la traducción donde la oposición connotación/denotación corresponde a la de estilo/sentido.

El concepto de connotación nos lleva a la idea de la sinonimia, identidad de significado modulado por valores estilísticos que Pierre Guiraud (1963) llama *connotations*. John Lyons (1970) también relaciona la connotación con la sinonimia. De igual manera, L. Bloomfield (1970) habla de variantes que solamente se diferencian en cuanto a su connotación.

#### 2.5.2. Traducir las connotaciones

Georges Mounin (1963) hace un análisis de las connotaciones a partir de Bloomfield en lugar de Ch. Bally, porque este último acepta los hechos inherentes en la lengua como algo intuitivo.

Bally (1909) no habla de connotación sino de valores afectivos y/o expresivos del lenguaje. Como es bien sabido, rechaza explícitamente una estilística literaria por considerarla individual. Entre los caracteres afectivos de la lengua distinguidos por él, los que más se aproximan al concepto posterior de connotación son los llamados efectos por evocación. Estos se dan cuando en una forma lingüística se reflejan las situaciones en las que el texto ha nacido. Pero Bally nunca se plantea la cuestión de que si los valores

afectivos forman parte del significado lingüístico.

Mounin (1963) hace una larga y detallada historia del término de connotación pasando de Bloomfield a Morris, de Sorenson a Weinreich. Trata la cuestión de si las connotaciones pertenecen a la estilística o a la semántica, si son parte del significado o si son algo que se sobreañade. Su conclusión es que forman parte de la lengua y que hay que traducirlas:

"Mais une théorie de la traduction devra finalement répondre aux questions suivantes: faut-il traduire et comment les connotations totalement différentes?" (Mounin:1963: 166).

En cualquier trabajo que trate sobre las dificultades de la traducción, la cuestión final es inevitablemente la misma. ¿Cómo se traducen las connotaciones de las palabras? Según Mounin, en las connotaciones reside la causa de que la traducción se crea imposible con tanta frecuencia:

"Quand on dit que la traduction est impossible, neuf fois sur dix, on pense a ces connotations qui mettent en cause non seulement la possibilité de transfert de civilisation a civilisation, de 'vision du monde' a 'vision du monde', de langue a langue, mais finalement d'individu a individu même a l'interieur d'une civilisation...." (Mounin:1963: 168).

George Kassai opina que la esfera de aplicabilidad de este concepto ha llegado a ser tan extensa que los investigadores han empezado a dudar de su justificación como término. La noción de la connotación aparece en la filosofía, lógica, lingüística, crítica literaria y hasta en la sociología: Kassai la describe como "the common misery

of the entirety of human language" (Kassai: en Makkai:1976: 166) ya que en cierta manera, oscurece la claridad del signo lingüístico.

Igual que Mounin, habla de una connotación colectiva y cultural que afecta una nación o pueblo entero. Más interesante que este tipo de connotación, son aquellas que forman parte de la estructura de una lengua determinada:

"There is little doubt that a given linguistic structure with its idiosyncracies may also have a constraining effect on the choices made by the speaker and that these language-specific constraints connote additional meanings." (Kassai en Makkai:1976: 169).

Kassai nos ofrece como ejemplo *neighbor*, término neutro, cuya traducción al español o francés hace necesario una distinción de sexo. Por otra parte, también destaca que una estructura lingüística puede referirse a una estructura lógica, sobre todo en lenguas cuyos componentes gozan de más movilidad dentro de la expresión lingüística. Kassai cita a Rivarol quien señala que la estructura SVO en francés hace senerarse al hablante, debido a que el tópic de su acción (O) no se menciona hasta después del sujeto y la acción.

Este valor connotativo, tanto a nivel de palabra como de estructura, es difícil, cuando no imposible, de traducir. Frecuentemente en vez de traducir la misma estructura, se hace necesario buscar otra analógica a fin de conseguir una equivalencia en cuanto a efecto estilístico.

Para hacer que la traducción estilística sea menos problemática, Kassai propone la búsqueda de una definición

más precisa del término connotación a partir de los elementos más obvios de su contenido.

### 2.5.3. La traducción del estilo

Charles R. Taber (1972), colaborador de Eugene A. Nida, propone un análisis del proceso de traducción en dos fases distintas: (1) traducir el sentido (2) traducir el estilo.

Adoptando el modelo generativo transformacional, Taber identifica la estructura profunda con la estructura semántica. La estructura de superficie, lo que hay que traducir, es el producto de una serie de transformaciones sintácticas a partir de la estructura semántica profunda. Taber nos ofrece la siguiente definición de estilo:

"....dans la mesure ou il y a plusieurs moyens formels (choix de structures, de tournures et de termes) possibles pour représenter une structure sémantique, un auteur exerce un choix entre ces moyens; c'est l'ensemble de ces choix qui constituent le style." (Taber: 1972: 55).

Para Taber el estilo es un conjunto de selecciones que el autor hace entre distintas posibilidades formales, para la construcción de una determinada estructura semántica. Encontramos en esta definición las nociones de sinonimia semántica y de variante estilística.

Las estructuras semánticas profundas de todas las lenguas son muy parecidas y quizás hasta universales. Se componen de objetos (O), eventos (E) y abstracciones (A). Y estas categorías semánticas corresponden en superficie a las diferentes categorías gramaticales: sustantivos (O), verbos



(E), adjetivos y adverbios (A). Taber admite que esta concordancia no es perfecta y que puede haber numerosas excepciones. (ibid: 57).

A través de la gramática transformacional, Taber busca ir más allá del formalismo estructuralista puro. Pero el estado actual de nuestros conocimientos psicolingüísticos no nos permite hacer un juicio sobre la validez de su teoría, ya que el proceso de remontar hasta las llamadas estructuras profundas no se puede describir ni verificar objetivamente. J.R. Ladmiral (1976) hace esta crítica de la teoría de Taber:

"L'analyse qui, a l'en croire, permet de retrouver ces dernieres nous renvoie a une sorte d'inconscient lingüistique dont on se demande quelle thaumaturgie quasi ou pseudo-psychanalytique a bien pu lui donner la clé." (Ladmiral:1976: 122).

Un hablante español puede expresar la misma idea al decir tanto "la lluvia no para" como "llueve sin parar", según el ejemplo clásico de André Martinet (1968: 197): "la pluie ne cesse pas / il pleut sans arrêt". Taber afirma que estas dos opciones estilísticas son semánticamente equivalentes.

La diferencia básica entre las teorías de Martinet y Taber es que éste último confiere un valor estilístico a la oposición "il pleut sans arrêt / la pluie ne cesse pas" por situarla dentro de la estructura profunda, mientras que Martinet opina que su descripción formal en términos lingüísticos es imposible.

Esto tiene una gran importancia de cara a la traducción, ya que, si admitimos la pertinencia estilística de esta oposición, para traducir bien el estilo hay que establecer una estricta concordancia entre los términos. Pero esto supone un paralelismo estilístico-gramatical entre lenguas diferentes que normalmente no existe.

La traducción nos plantea aquí dos problemas: (1) la ausencia de ejes parafrásticos que nos permitan pasar de una lengua a otra y (2) la distancia interlingüística.

En la práctica, la elección entre una u otra expresión de la lengua de traducción se reduce a un ajuste contextual (Martinet: 1967). J.R. Ladmiral llama a las variantes estilísticas de Taber *variantes libres* (1976:125). En realidad, hay que considerar todo un contexto paradigmático de equivalentes en el cual el traductor desempeña un papel decisivo, pero esto no se presta a la descripción empírica.

En cuanto al papel del traductor, Hartman postula lo siguiente:

"From the limited documentation of how our passage progresses, we can confirm a hunch that many translator and interpreter training centres have put to good use for some time, namely that there are at the stylistic-idiomatic-grammatical level certain switching procedures which may become conventionalised as teachable routines." (Hartman:1980: 71).

Esto mismo dice D. Moscovitz del E.S.I.T. de Paris:

"Il y a la une tendance pragmatiquement justifiée des

lors qu'il s'agit de former ceux qui auront à être des 'mercenaires' de la traduction et donc accélérer chez ces futures traducteurs professionnels les procédures de transfert interlingüistique en montant chez eux des apprentissages de type 'reflexe'." (Moscowitz en Ladmiral:1972: 92).

La teoria de Charles Taber es bastante representativa de toda una corriente de pensamiento sobre la traducción. Aunque, a primera vista, las connotaciones se encuentran exclusivamente en la estructura superficial, Taber también precisa que la estructura semántica profunda es idéntica "au contenu conceptuel et affectif du message du texte." (Taber:1972:56)

Así el estilo que se intenta traducir no está solamente en la superficie sino también en la estructura profunda, en el plano semántico del contenido de las unidades léxicas. Las elecciones que constituyen el estilo se hacen a varios niveles: al nivel superficial de los variantes y al nivel profundo de las connotaciones. El estilo es entonces una mezcla. Taber dice:

"d'une part il se relie directement a la structure sémantique, du fait que les choix qui constituent le style résultent de certaines options déjà prises dans la structure sémantique; d'autre part, il fait partie évidente de la structure superficielle, au point ou on peut presque dire que le style est ce que distingue le plus nettement entre la représentation et la structure sémantique nue (.....) et le texte achevé." (Taber:1972: 61).

No es muy halagador para el traductor literario que el

estilo sea considerado como un ajuste de contexto, producto de una serie de transformaciones sintácticas más o menos inconscientes. Pero, aún más, Ch. Taber propone traducir el estilo aparte, como un ingrediente secundario.

Henri Meschonnic (1973), también traductor de la Biblia, ha criticado esta práctica de hacer una primera traducción palabra por palabra y después "añadir" el estilo. Opina que este dualismo no hace un texto fiel al original, ni un texto verdaderamente poético.

Según J.R. Ladmiral, la ambigüedad que la teoría generativa transformacional confiere al estilo al situarlo a la vez a dos niveles, tiene analogía con la distinción que hace Pierre Guiraud entre las dos clases de estilística:

"...une stylistique, du côté de Charles Bally, la stylistique descriptive ou stylistique de l'expression qui est a vrai dire une sémantique des moyens expressifs dont dispose la langue et tout particulièrement des connotations (Guiraud:1963: 45) et une stylistique génétique ou stylistique de l'individu qui serait plutôt une sémiotique littéraire des auteurs et des oeuvres." (ibid: 67).

Sin embargo, en la lengua literaria la estilística no es algo secundario, ya que el significado y el estilo forman una unidad indisoluble que, en nuestra opinión, hay que traducir a la vez.

## CAPITULO 3: El Analisis

### 3.0. Introducción

El contenido del corpus que adelantamos será presentado en el capítulo siguiente. En este capítulo se abordará el análisis del corpus, es decir, el estudio de la estructura lingüística y estilística del texto literario.

## CAPITULO 3: EL ANALISIS

El análisis del texto literario se realiza en dos niveles: el nivel sintáctico y el nivel estilístico. El nivel sintáctico se refiere a la estructura lingüística del texto, es decir, a la organización de las palabras y frases en unidades significativas. El nivel estilístico se refiere a la forma literaria del texto, es decir, a la organización de las unidades sintácticas en unidades estilísticas. Hay contradicción de principios entre el nivel sintáctico y el literario ya que el primero es estructuración de unidades simultáneamente estructuradas al primero. Por consiguiente, no puede haber separación, estructuración lingüística por una parte, y estructurar estilística por otra.

Esta estructuración estilística, tal como se manifiesta en el nivel sintáctico, es el objeto de estudio. Dado que la forma literaria constituye el significado del texto, pensamos que el significado se refiere a esta estructura estilística.

### CAPITULO 3: El Análisis

#### 3.0. Introducción

El contenido del corpus que adjuntamos podría hacer pensar que el objetivo de nuestro trabajo es la interpretación de la poesía de D.H. Lawrence. Sobre este tema se han escrito ya numerosos artículos y comentarios. No ha sido nuestra intención penetrar en la mente de Lawrence buscando una interpretación de su obra basada en datos biográficos y posibles motivaciones psicológicas.

En nuestro trabajo hemos examinado su modo de utilizar el lenguaje, ya de una manera consciente o inconsciente, y hemos visto cómo estas estructuras gramaticales actúan como efectos estilísticos dentro de sus poemas. Pensamos que no hay contradicción de principios entre el funcionamiento lingüístico y el literario ya que el último es una estructuración de unidades simultáneamente estructuradas por el primero. Por consiguiente, no puede haber separación entre estructuración lingüística por una parte, y estructuración estilística por otra.

Esta estructuración estilística, tal como se manifiesta en el nivel sintáctico, es el objeto de nuestro estudio. Dado que la forma literaria constituye parte del significado del texto, pensamos que el significado del poema también está reflejado en su estructura gramatical. Es de sobra conocido que en la literatura existe una fuerte unión entre los distintos niveles lingüísticos: fonológico, sintáctico y léxico. No se puede estudiar uno de ellos sin

tener en cuenta los otros. Por eso, en nuestro estudio del nivel sintáctico, también hemos mencionado los niveles fonológico y léxico.

El segundo objetivo de nuestro trabajo es estudiar la posibilidad de traducir estas estructuras sintácticas al español. Ya sabemos que una traducción consiste en una interpenetración de estructuras. Por una parte, tenemos el contenido semántico del texto original y, por otra, la totalidad del sistema de hechos estéticos pertinentes a la lengua de traducción. Si se busca reproducir en la traducción los mismos efectos estilísticos que se encuentran en el texto original, raramente se puede tomar el camino de la traducción literal. Se trata de establecer, más que equivalencias lingüísticas, equivalencias de procedimientos artísticos, que forman parte de un contexto específico cultural y temporal.

El punto de vista de Mukarovsky (1934) de que un texto literario tiene un carácter autónomo y comunicativo lo ha adoptado Lotman (1970) que atribuye al texto literario estas tres cualidades: *explícito* (expresado por unos signos determinados), *limitado* (empieza y termina en un punto dado) y *estructurado* (como resultado de una organización interna). Los signos del texto están en oposición a los signos y estructuras fuera de él. Por consiguiente, es necesario que el traductor tenga en cuenta tanto los aspectos autónomos como los comunicativos. Esto es importante para cualquier teoría de equivalencia.

Ya que la igualdad total es imposible, sólo se puede

hablar de clases de equivalencia. Popovic en su definición de la equivalencia en traducción hace la clasificación siguiente:

- (1) equivalencia lingüística (traducción palabra por palabra)
- (2) equivalencia paradigmática (elementos de gramática)
- (3) equivalencia estilística (equivalencia funcional de los elementos en el texto original y la traducción)
- (4) equivalencia textual o sintagmática (equivalencia de forma y dimensiones)

(cf Bassnett-Mcguire:1980: 25)

Hemos desarrollado un método de análisis estilístico comparativo que tiene en cuenta las anteriores clases de equivalencia. Hemos demostrado la eficacia de nuestro método sobre un corpus seleccionado por sus características estructurales y por ser representativo dentro de un mínimo de volumen.

Se podría argumentar que al limitarnos a las poesías de un autor, no llegaremos a conclusiones generales. Sin embargo, sean los que sean los textos y las lenguas a contrastar, el procedimiento básico (es decir, la traducción fonémica o literal) será esencialmente el mismo. Esta afirmación se puede ver confirmada en el trabajo de André Lefevere (1975). Lefevere, al comparar varias traducciones del *Poema 64* de Catulo, observa características similares en estos textos escritos por personas diferentes, en épocas



diferentes. También observa que otras personas analizan el proceso de traducción desde la perspectiva de lenguas totalmente diferentes y llegan a conclusiones muy similares. Cita a Levi ( *Die literarische Ubertzung* :1969) como ejemplo de lo anterior.

A primera vista, el lenguaje que utiliza Lawrence parece sencillo. El mismo W.H. Auden (cf Marshall:1970: 12) elogió la "perfect transparency" de los poemas en *Birds, Beasts and Flowers* (Lawrence:1923). Examinaremos esta supuesta transparencia en la utilización que hace de categorías gramaticales, en la construcción textual del poema, en la importancia del orden de las palabras, en la complejidad proposicional de las expresiones y en todo lo que pueda suponer un efecto estilístico pertinente al significado del poema.

Para hacer este análisis hemos utilizado los diagramas de Reed y Kellogg (1877 en Gleason:1965: 143-165), cuya existencia hasta ahora ha sido ignorado por la mayoría de los lingüistas. Gleason (1965), sin embargo, lo recoge describiéndolo como "a very effective device" (1965: 143) y menciona su posible uso en el estudio del estilo.

"Teachers using Reed and Kellogg diagrams seem seldom to have utilized, or even seen, their possibilities in discussing style." (Gleason:1965: 144)

El anterior tipo de análisis se complementa con una distribución de las categorías gramaticales.

Al comparar las estructuras sintácticas de los poemas con sus traducciones respectivas, podrá verse hasta qué

equivalencias. De este modo, esperamos llegar a unas conclusiones sobre la diferencia entre la naturaleza de las dos lenguas contrastadas, sobre la traducción de la lengua literaria, y sobre la eficacia del método utilizado para esta clase de análisis lingüístico.

Acerca del uso del análisis de traducciones en la investigación de la lengua literaria, Georges Mounin (1971) dice lo siguiente:

"Les traductions ont tous ces temps-ci été largement utilisées comme documents scientifiques, pour mettre en évidence les différences ou les ressemblances de structure entre deux langues (....). On peut se demander si les traductions ne pourraient pas être utilisées aussi comme matériaux scientifiques pour essayer de saisir ce qu'est la poésie." (Mounin:1971: 173)

### 3.1. Principios de selección del corpus

Los textos de nuestro corpus son once poemas de D.H. Lawrence y sus traducciones al español. Hemos escogido poemas cortos cuya organización y estructura nos permite llegar al último verso y, a la vez, poder acordarnos de toda su disposición desde el principio. Roman Jakobson señala que la extensión es uno de los criterios principales de selección al elegir textos para analizar.

"The only restriction that I have allowed myself to place on the selection of textos regards their length (.....). The simultaneous synthesis accomplished by the immediate memory of a short poem plainly determines its structural laws

and distinguishes them from those which underlie the network of lengthy poems." (Jakobson en Rudy, ed.:1981: 770)

Hace tiempo, Edgar A. Poe en su "Philosophy of Composition" lo había dicho también:

"The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression." (Poe en Stern, ed.:1973: 552)

Esta calidad particular de los poemas cortos nos hace conservar al final del poema una impresión muy viva del comienzo. La lengua literaria está en el extremo opuesto a la lengua práctica de comunicación. Ya no es cuestión de una dicotomía poesía-prosa sino de grados de estructuración dentro de la lengua. En sus conversaciones con Krystina Pomorrská, Jakobson afirma que es incomparablemente más fácil analizar fenómenos extremos que un fenómeno intermedio de transición. (Jakobson:1981: 112).

El segundo principio es el de la homogeneidad. Cuanto más homogéneo sea el material analizado, más posibilidad habrá de poder señalar rasgos comunes y sacar conclusiones válidas. Ya en la introducción hemos hablado de la validez de un corpus de un solo autor. A lo largo del trabajo, ofrecemos un análisis comparativo del original de Lawrence con la traducción de Marcelo Covian (Colección Visor de Poesía), que es la única publicada en España en este momento. Así podrán verse cuales son los rasgos estilísticos distintivos de la poesía de Lawrence y cómo se

traducen en español.

La homogeneidad lleva implícito el tercer principio: la sincronía. Según Roland Barthes:

"Le corpus doit éliminer au maximum les éléments diacroniques; et doit coïncider avec un état du système, une 'coupe' de l'histoire." (cf Cohen: 1966: 18)

Al limitarnos a un solo autor, y de nuestro siglo, hemos querido disponer de unos textos que más o menos tienen las mismas frecuencias y probabilidades transicionales que nuestro lenguaje de hoy. Analizar textos de otros siglos supone añadir otra dimensión de complicación a la traducción y su análisis. El problema del contexto se presenta más acentuado. Un mensaje descifrable por las reglas del código lingüístico del siglo XVII sólo es en parte descifrable por el código del siglo XX. Inevitablemente hay entropía, pérdida de información, puesto que el texto sufre dos procesos de traducción: (1) vertical, dentro del tiempo (2) horizontal, de una lengua a otra.

Utilizamos poemas porque tienen el grado más alto de estructuración del lenguaje y, para evitar polémicas, no hablaremos de lenguaje poético sino de lenguaje literario más o menos connotativo y estructurado. Este concepto de gradación no es nuevo como podemos ver en la cita siguiente de Merleau Ponty (1969):

"Chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors: l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit, s'invente des moyens d'expression et se diversifie selon son propre sens. Ce qu'on appelle poésie

n'est peut-être que la partie de la littérature où cette autonomie s'affirme avec ostentation." (1969:iv)

Jakobson también dice que "no hay prosa literaria única, sino sólo una serie de grados que la aproximan a uno de los extremos citados (la poesía vs. lenguaje normal de comunicación) a la vez que la alejan del otro." (1981:112)

### 3.2. Validez de la textología contrastiva

La utilización de textos paralelos en el análisis contrastivo no es nueva. En *The Rise of Modern Prose Styles*, Adolph atribuye la idea de comparar traducciones a Andrew Wanning quien utilizó este procedimiento en la Universidad de Cambridge como método fundamental de análisis en su tesis inédita de 1936. (cf Kelly: 1979)

Halliday también escribe:

"A text is meaningful not only in virtue of what it is, but also in virtue of what it might have been (.....). Linguistic stylistics is thus essentially a comparative theory." (1967:220)

En cierto modo, las traducciones de un texto equivalen a lo que el texto podría haber sido. Una traducción nunca puede ser lo mismo que el texto original pero tampoco es algo completamente distinto.

Sobre esta clase de textología contrastiva, Hendricks escribe:

"It might seem next to impossible to find pre-existent literary texts that are in a relation of sentential paraphrase and also manifest different styles. Yet texts that meet this

requirement do exist. One source is suggested by the observation that the paraphrase relation is the counterpart of the relation between sentences of different languages that is termed 'translation'. Numerous instances can be found of two or more translations into the same language of the same work. Utilizing translations in comparative stylistic analysis is not a novel procedure though it is by no means widespread. (Hendricks:1976: 177)

Gleason (1965:430) habla brevemente de la posibilidad de comparar traducciones diferentes de la Biblia como medio de observar diferencias estilísticas. Según Hartman "All interlinguistic contrasts are manifest in texts." (1980: 37)

M.A.K. Halliday et al afirman que ".....textual translation equivalence is one way of establishing comparability." (1964:123) Pueden utilizarse textos paralelos para hacer comparaciones interlingüísticas a todos los niveles y con cualquier método. (Raible:1972, Schulze:1975 cf Hartman:1980: 37).

Existen otras clases de textos paralelos, por ejemplo, traducciones de textos legales, discursos políticos, etc., cuya equivalencia se consigue a través de la adaptación. Pero la traducción de textos literarios exige otro procedimiento. En el caso ideal, la equivalencia se consigue a través de un procedimiento consciente de aproximación, en el cual la forma y contenido del mensaje original, así como su contexto y situación, encuentran una total correspondencia en la lengua de traducción. Las traducciones de nuestro corpus son traducciones literarias y profesionales, pero no siempre

logran el grado de equivalencia deseado.

Hartman habla también de las ventajas de utilizar textos paralelos en el análisis contrastivo en lugar de utilizar un hablante nativo típico de la lengua bajo análisis:

"Interlingual comparison of whole texts representative of these varieties thus seems a better degree of descriptive adequacy than the vague appeal to an absolute Sprachgefühl possessed by the idealized native speaker of the common-core general language.....We note, for example, how certain stylistic devices can achieve the desired effect in two languages." (Hartman:1980: 39-40)

Hartman señala la insuficiente bibliografía sobre el método lingüístico que habría de seguirse en tal análisis comparativo. Distingue cuatro tipos de métodos:

- (1) el método experimental que intenta verificar las hipótesis por medio de pruebas controladas en condiciones de laboratorio
- (2) el método correlacional, de orientación sociolingüística utilizando entrevistas personales, encuestas, etc.
- (3) el método conceptual, que combina la especulación intuitiva y la consistencia lógica.
- (4) el método crítico, que intenta confirmar una interpretación filológica impresionista por referencia a un corpus de textos literarios.

Este último método es el que nos parece el más indicado para nuestro trabajo, dada la composición de nuestro corpus y nuestros propósitos.

Nos proponemos principalmente:

- (1) determinar los hechos estilísticos de los textos
- (2) ver hasta qué punto es posible su traducción al español
- (3) averiguar qué medios se utilizan para traducirlos y
- (4) si los efectos producidos en la traducción son los mismos que en el original.

### 3.3 El Método

#### 3.3.1. La Segmentación

Como primer paso, hacemos una segmentación del texto en unidades lexicológicas. Como ya han señalado Vinay y Darbelnet, la palabra, a causa de su delimitación nebulosa, no puede servir de base para el análisis.

"Au fond ce qui nous gêne pour adopter le mot comme unité, c'est qu'avec lui on ne voit plus clairement la structure double de signe et que le signifiant prend une place exagérée par rapport au signifié.....Nos unités de traduction sont des unités lexicologiques dans lesquelles les éléments du lexique concourent à l'expression d'un seul élément de pensée. On pourrait encore dire que l'unité de traduction est le plus petit segment de l'énoncé dont la cohésion des signes est telle qu'ils ne doivent pas être



traduits séparément." (Vinay, Darbelnet:1958: 37)

Saussure había ya escrito sobre este problema:

"La langue présente ce caractère étrange et frappant de ne pas offrir d'entités perceptibles de prime abord, sans qu'on puisse douter cependant qu'elles existent et que c'est leur jeu qui la constitue." (CLG:1972: 149)

Las unidades de traducción serán, pues, unidades semánticas. Nos proponemos establecerlas sobre el plano del significante en la medida que son el producto de una segmentación hecha sobre el eje lineal de la cadena hablada o escrita.

Vinay y Darbelnet (1958: 38) distinguen cuatro clases de unidades de traducción, según el papel que desempeñan en la expresión:

- (1) unidades funcionales
- (2) unidades semánticas
- (3) unidades dialectales
- (4) unidades prosódicas

Al analizar la correspondencia entre las unidades de traducción y las palabras del texto, se pueden presentar tres casos: (1) unidades simples, (2) unidades diluidas, (3) unidades en fracciones.

La diferencia entre todas estas unidades reside en el grado de cohesión de los elementos. Con la excepción límite de las unidades funcionales donde los elementos dentro del grupo tienen la misma función gramatical, las unidades semánticas, dialectales y prosódicas ilustran el hecho de que sintagmas en la lengua de origen (LO) se pueden reducir en

la lengua de traducción (LT) a una sola palabra. En cuanto a las unidades simples, diluidas y fraccionarias corresponden a la palabra o a parte de ella (prefijo, sufijo, taxema, etc.).

Vazquez-Ayora (1977:17) propone la siguiente clasificación de grupos fraseológicos que se pueden obtener al hacer la segmentación:

- (1) verbos y nombres que se construyen con preposición
- (2) grupos afines
- (3) grupos por afinidad
- (4) modismos
- (5) unidades de primera clasificación

Al recurso de segmentación, añadimos la enumeración de los elementos obtenidos para evaluar el proceso de aproximación que se ha utilizado para conseguir una equivalencia.

Con esta técnica, se ven las diferencias de estructura, ya que nos permite reconocer en la traducción las unidades señaladas en el original con todos sus aspectos y matices. Según el grado de oblicuidad que se aplique, puede a veces llegarse a una alteración importante de las unidades.

Para describir este grado de oblicuidad, utilizamos el sistema de clasificación de Vinay y Darbelnet que habla de siete soluciones para todo problema de traducción:

- (1) El préstamo, solución última, que consiste en no traducir la palabra de la lengua de origen, sobre todo cuando el significado no existe dentro de la cultura de la lengua de traducción.

- (2) El calco, que consiste en traducir la unidad con la

misma estructura y forma de la lengua de origen

(3) La traducción palabra por palabra, que es el caso ideal, aunque se da poco frecuentemente.

(4) La transposición, que traduce una categoría gramatical por otra con igual significado.

(5) La modulación, que traduce la misma realidad no-lingüística desde un punto de vista diferente.

(6) La equivalencia, que describe la misma realidad no-lingüística sin recurso a analogías lingüísticas.

(7) La adaptación, que traduce una situación de la lengua de origen, desconocida por la lengua de traducción, a través de una situación análoga. (1958:55)

Este proceso de clasificación tiene la ventaja de revelar el conjunto de analogías y diferencias a nivel de estructura, de significación y de orden de las palabras.

La segmentación se hace a nivel de unidad de pensamiento, teniendo en cuenta la unidad integral del texto. Esta era para Hilaire Belloc (1931) la primera regla de traducción:

"The translator should not plod on, word by word or sentence by sentence, but should always block out his work."

Dentro de esta línea de intertextualidad, Wolfgang Iser también opina que una frase no consiste solamente en su mensaje literal "but aims at something beyond what it actually says, since sentences within a literary text are always an indication of something that is to come, the structure of which is foreshadowed by their specific content." (cf Bassnet-McGuire:1981: 115)

Al ser poemas los textos de nuestro corpus, este tipo de segmentación se hace poco problemático porque los bloques a traducir son o bien las estrofas o bien el poema entero considerado como una unidad integral de sentido.

### 3.3.2. Diagrama sintáctico

En nuestro análisis contrastivo, hemos creído necesario explicitar la estructura gramatical del poema en relación a la arquitectura de las estrofas. Después, se averiguarán las razones o los fines que persigue la distribución de las categorías gramaticales elegidas en la totalidad.

El método de describir la estructura de expresiones en términos de construcciones sucesivamente mayores, relacionadas entre sí, nos proporciona un marco sencillo para la descripción gramatical.

El concepto de constituyente inmediato puede hacerse significativo sólo en función de otros dos conceptos, en muchos aspectos dependientes entre sí. Son los de esquema de construcción y clase constituyente.

El diagrama es la mejor manera de ilustrar el concepto de clase constituyente. Como hemos dicho en la introducción, hemos escogido el sistema de diagramas de Reed y Kellogg, un modelo utilizado con frecuencia en escuelas norteamericanas, pero casi nunca en la investigación lingüística.

Nuestra elección de un modelo gramatical ha sido dictada por las exigencias del análisis estilístico y cualquier valoración de ello debería tener esto en cuenta.

Hemos buscado un método que define e interrelaciona contrastes y simetrías gramaticales del texto y que nos facilita una evaluación comparativa.

Anteriormente hemos expuesto las tendencias principales del análisis estilístico-lingüístico. En este trabajo hemos considerado el estilo como procedimiento de elaboración. Es decir, las características lingüísticas de un texto determinado se analizan como resultado de una serie de elecciones hechas por el autor. En poesía, estas elecciones hacen que el texto tenga un nivel de organización formal que no se encuentra en el lenguaje cotidiano, ya que en éste las elecciones se hacen a nivel de contenidos. Así podemos hablar de un significado formal que refleja el significado semántico y en eso centraremos nuestro estudio.

Dado el estado presente de conocimientos gramaticales en que muchas cuestiones están implícitas o, por ahora, sin respuesta, hemos considerado prudente adoptar una postura conservadora. Por esta razón hemos escogido un modelo que representa la gramática como una serie de componentes interrelacionados, cada uno de los cuales está en conexión con un aspecto particular de la estructura gramatical.

H.G. Widdowson (1979) resalta dos puntos importantes concernientes a la descripción lingüística en general:

"In the remarks that I have been making in this paper I have been circling around two points. The first is that models of description are developed from models of language in a conceptual sense which derive from predispositions to see

language in a certain way. They are, therefore, inevitably partial. in both senses of the word...."

"The second is heuristic. It is simply enough, that the model of description to be preferred should be that which is likely to be relevant to a particular purpose."  
(Widdowson:1979: 243).

Al elegir nuestro modelo hemos tenido en cuenta estos dos puntos. Hemos creído también necesario utilizar el diagrama gramatical-estructural de Reed y Kellogg, que facilita la comparación sintáctica entre el poema original y su traducción.

Esta clase de diagrama no sigue necesariamente el orden de las palabras, pues se concentra más en mostrar las relaciones entre ellas. Se ha señalado tal despreocupación por el orden de los elementos como una deficiencia del método, pero esto no es necesariamente cierto. Las frases que se diagraman de igual forma, sólo difieren en cuanto a su estilo. Normalmente, fuera del ámbito de la lengua literaria, una disposición puede sustituirse por otra sin grandes cambios en el significado. Los diagramas reflejan esta equivalencia gramatical a la vez que nos proporcionan una manera de poner de manifiesto la ambigüedad.

Nosotros hemos aplicado este sistema de diagramas a la lengua literaria, utilizándolo como base para la comparación lingüística. Debido precisamente a que no se tiene en cuenta el orden de las palabras (aspecto en el cual el inglés y el español difieren de forma radical), se facilita una mejor comparación estructural. De esta manera, pueden verse más

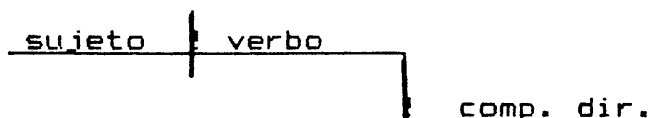
claramente las diferencias entre las estructuras de las lenguas y comprobar qué proporción de estas diferencias se debe a exigencias gramaticales y qué proporción tiene su raíz en la especificidad de la lengua literaria.

### 3.3.2.1. Descripción del diagrama

- (1) Los elementos principales de la oración se escriben sobre una línea horizontal. El sujeto y el predicado, los dos elementos esenciales de la frase se separan por una línea vertical que corta a la línea horizontal de base.

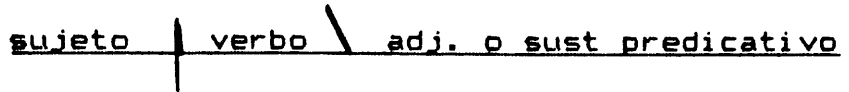


- (2) El complemento directo se encuentra al final de la línea horizontal a un nivel ligeramente inferior y separado del verbo por otra línea vertical.

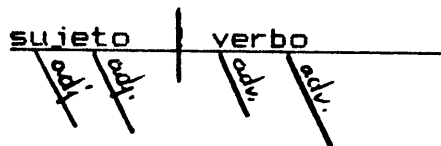


- (3) Los adjetivos y sustantivos predicativos se escriben sobre la línea horizontal de base y están separados del verbo por una línea diagonal que sale de la superficie de la

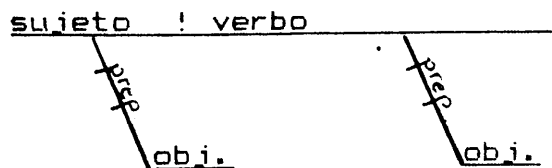
línea de base y que se dirige hacia el sujeto.



- (4) Los modificadores se escriben sobre líneas diagonales colgados de la línea de base. No se hace distinción entre las varias clases de modificadores. Los que salen de la línea del verbo se consideran adverbios y los que salen de la línea del sujeto o complemento nominal se consideran adjetivos.

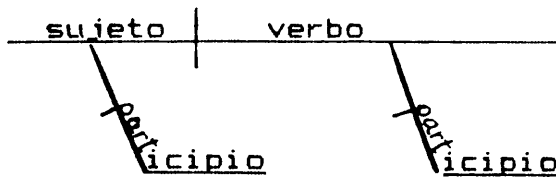


- (5) Los complementos de preposición tienen dos elementos básicos y se escriben dentro de un esquema de dos líneas. Son modificadores y como tales, uno de ellos (la prep.) se escribe sobre una línea diagonal colgada de la línea de base y su objeto, sobre una segunda línea horizontal que sale del lado derecho de la línea diagonal.

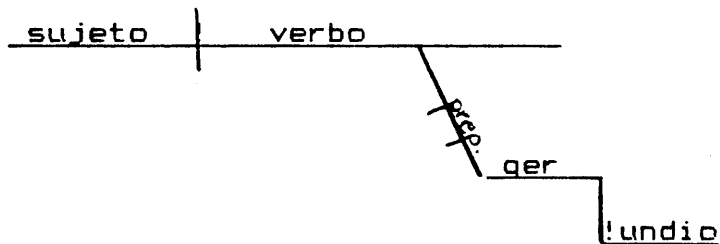




- (6) Los participios al ser palabras que tienen características de adjetivos y verbos se escriben sobre una línea que combina la posición vertical-diagonal de los modificadores con la posición horizontal de los verbos.

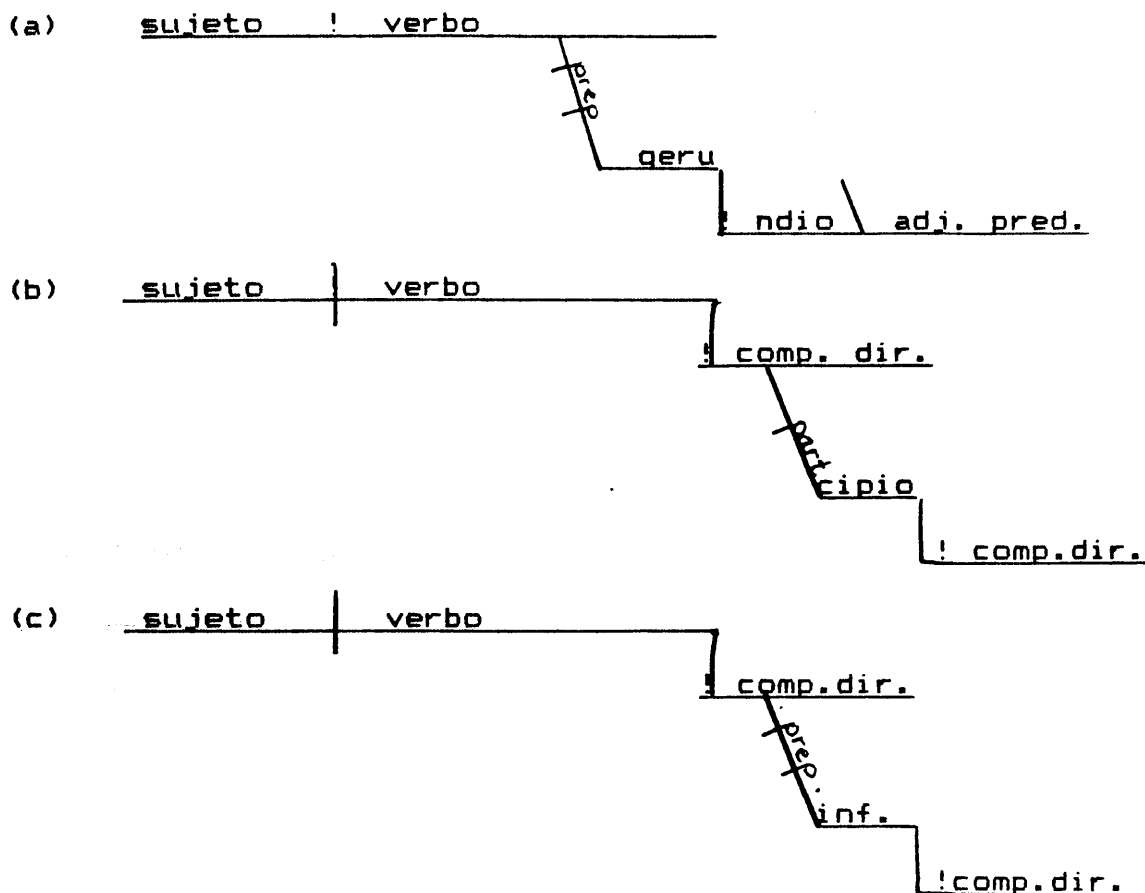


- (7) Los gerundios se consideran como palabras que tienen características de sustantivos y verbos, ambos se diagraman sobre líneas horizontales. Por consiguiente, el gerundio se escribe sobre dos líneas horizontales, una ligeramente inferior a la otra.

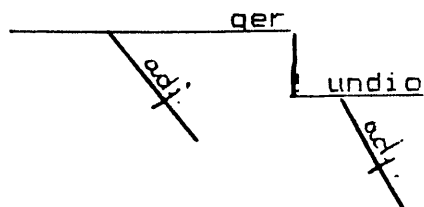


- (8) Las líneas horizontales de los participios, gerundios y complementos de preposición que llevan verbo pueden ser prolongados para llevar un complemento. Este está

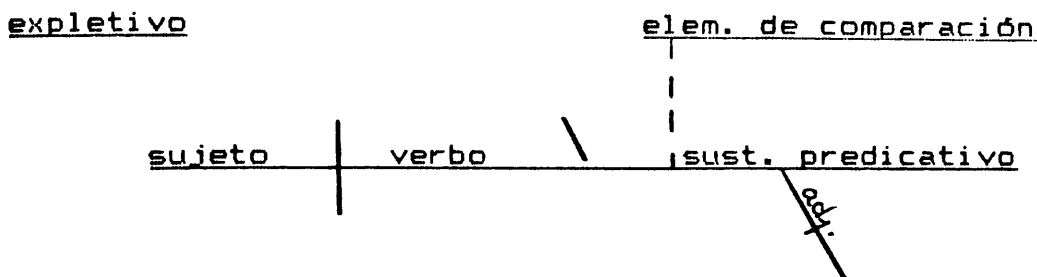
separado del verbo por la misma clase de línea vertical utilizada en la línea de base.



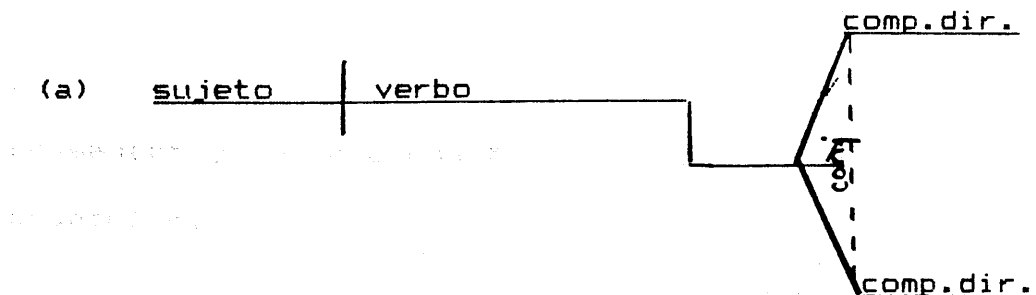
(9) De cualquier línea horizontal pueden colgarse líneas diagonales de modificadores. En el caso del gerundio, los adjetivos se encuentran debajo de la primera parte de la línea y los adverbios debajo de la segunda.

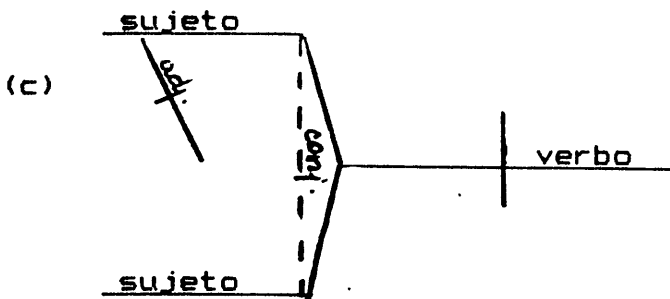
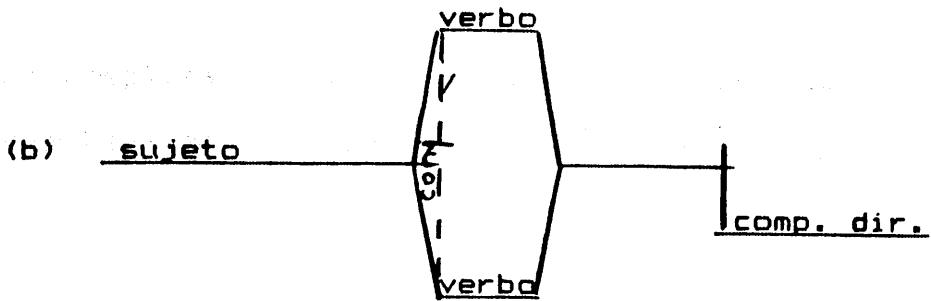


(10) Los expletivos u otros elementos sin fuerte conexión con la frase se escriben sobre una línea aparte, normalmente encima del diagrama principal. Si están relacionados con una parte de la frase, una línea discontinua los conecta con ella.

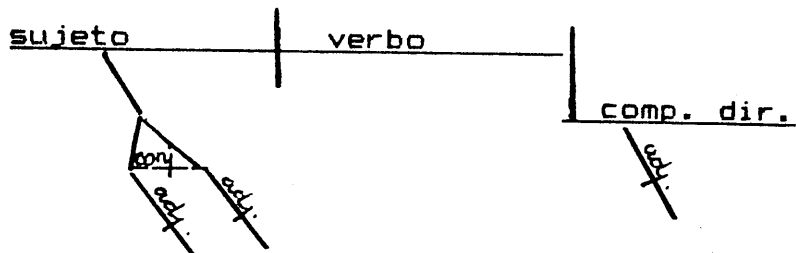


(11) Los elementos se escriben sobre líneas que tienen como punto de partida una línea principal. Los modificadores del conjunto se cuelgan de la línea principal, mientras que los modificadores de las partes individuales se cuelgan de las líneas que son subdivisiones de ella. Las subdivisiones pueden salir de cualquier extremo del conjunto, o de los dos.

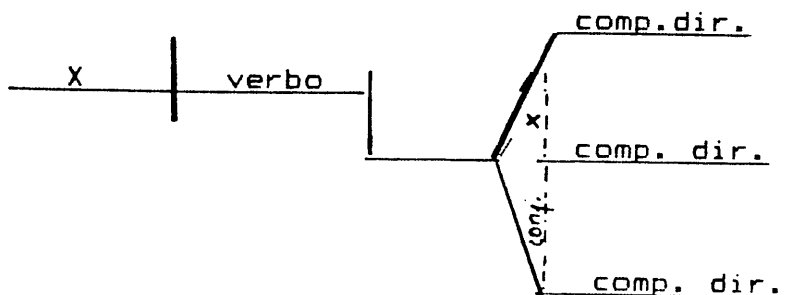




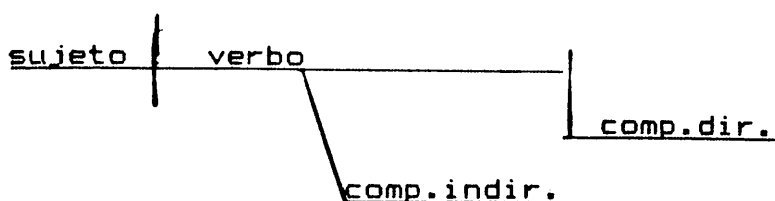
(12) Las conjunciones se escriben sobre líneas discontinuas que conectan parte del conjunto.



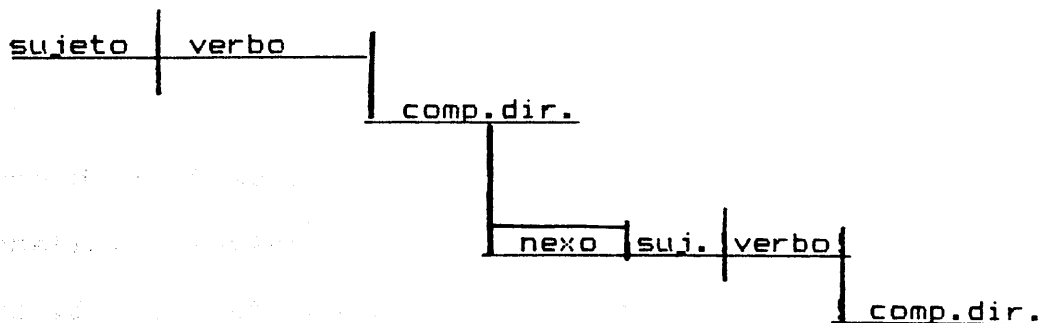
(13) Los elementos elípticos se diagraman como si estuviesen presentes y se pone una X en el lugar que normalmente ocuparían.



(14) Los complementos indirectos y sustantivos con función adverbial se diagraman como complementos de preposición, pero con la preposición elíptica y sin la X que normalmente la reemplazaría.



(15) Las proposiciones subordinadas se escriben sobre una línea horizontal inferior y paralela a la línea de base. Se conectan al final de la oración principal por una línea vertical al principio de la proposición. La palabra-nexo que introduce la proposición subordinada está enmarcada por una cajita.



Este esquema nos proporciona la misma información sobre los constituyentes de una frase que los diagramas arbóreos del modelo generativo transformacional y la misma información de dependencia que el árbol de Tesniere (1959). El orden de superficie no siempre se mantiene, lo cual anticipa la transformación de extraposición de Rosenbaum. Gleason lo califica como "an excellent representation of sentence structure" (1965: 74). Este tipo de diagrama se aplica bien a la lengua literaria porque esquematiza de manera fácil y clara las estructuras discontinuas, tan frecuentes en la poesía.

Teniendo en cuenta las relaciones de selección o restricción recíprocas de las unidades sintagmáticas, cada frase se define por el hecho de que, en cualquier punto de la expresión, un elemento puede sustituirse por otro equivalente.

En el diagrama podemos ver claramente el núcleo sujeto-predicado, que es el centro funcional de la organización expresiva. También el diagrama nos permite hacer una lectura sinóptica y otra vertical, tanto del texto original como de la traducción.

El análisis sintáctico sirve: (1) para situar los puntos donde las estructuras sintácticas y la estructuración coinciden, (2) para demostrar la jerarquía de las unidades sintácticas, que se podrán comparar como paso siguiente a las jerarquías lingüísticas de la traducción y del texto. A partir de su convergencia o divergencia, podrán sacarse conclusiones de naturaleza contrastiva sobre la

correspondencia entre texto y traducción.

El diagrama sintáctico también puede tener valor icónico, tal como han señalado Jakobson (1966) y Browne (1971) adoptando la terminología de Peirce (1960).

En la lengua literaria hay un grado de unidad variable entre el significado y el significante, dependiendo del texto. Es posible que este tipo de diagrama tenga valor icónico, sobre todo en poesía, donde el mensaje adquiere su significado final a través de la organización del material significante.

Como ejemplo de esto, Jakobson habla del papel que desempeña el sujeto en el mensaje:

"Quel que soit, en fait, le rang de l'agent il est necessairement promu a la dignité qu'il assume de héros du message aussitot qu'il assume le role de sujet de celui-ci."  
(1966:29)

Hemos considerado el funcionamiento literario del texto en la evaluación global de los elementos expresivos como un resultado de la interacción de diferentes estructuras.

Se ha dejado aparte el análisis generativo transformacional de Chomsky. Nuestro estudio se basa en la actuación, puesto que el mensaje es el único objeto ofrecido al lector y todo lo que le es exterior no cae dentro de nuestra esfera de análisis. Esta es la opinión de T.F. Mitchell (1975) cuando escribe:

"The linguist discovers much of the meaningful organization of a language by the observation and exploitation of contrastive relations of several kinds between

overt and potentially overt texts. The inaccessibility of mind and the processes of language acquisition to any present experimental method precludes any other procedure." (Mitchell:1975: 17)

En caso de analizar las bases psicológicas de las intuiciones y reacciones del lector, habría que recurrir a la psicolingüística y la sociolingüística, tomando como punto de partida las motivaciones del receptor, algo para lo que carecemos de base teórica y método.

### 3.3.3. Inventario de las categorías gramaticales

El siguiente paso es hacer un inventario de las categorías gramaticales. Cuando se designa una determinada forma gramatical, los términos utilizados por las distintas escuelas lingüísticas no siempre coinciden y, por este motivo, hemos creído conveniente utilizar los términos más tradicionales (sustantivo, verbo, adjetivo, etc.).

Al hacer el citado inventario tanto en el poema original como en la traducción, se han buscado simetrías, oposiciones y paralelismos entre las distintas estructuras del texto. Quisiéramos señalar que somos conscientes de que hay palabras que pueden clasificarse bajo más de una categoría, según su forma o según su función. Como el objeto de este tipo de inventario es la recogida de datos de manera sistemática, pensamos que una clasificación gramatical rigurosa y exhaustiva no sería ni útil ni necesaria.

Como precedente, citamos a Leech y Short (1981: 75) quienes hablan del carácter aproximativo de este tipo de



inventario.

"We stress that the list serves a heuristic purpose: it enables us to collect data on a fairly systematic basis. It is not exhaustive, of course, but is rather a list of 'good bets'; categories which in our experience, are likely to yield stylistically relevant information (....). Since the purpose of the list is heuristic, there is no harm in mixing categories in this way. It is also in the nature of things that categories will overlap, so that the same feature may be well noted under different headings."

El rasgo distintivo fundamental de la lengua literaria es su capacidad de ser recordada en su forma original y, como consecuencia, poder ser reproducida en el recuerdo. Esto es resultado de su estructura verbal intrínseca, que forma parte de su mensaje. Al buscar el código particular que permite que el mensaje sea su propia finalidad, hay que analizar las combinaciones de elementos dentro del texto.

Esta es la línea marcada por Samuel R. Levin, entre otros, quien observa que el rasgo central y definitorio de la lengua literaria es su vocación de permanencia (su memorabilidad). Levin (1962) explica esta permanencia igual que Valéry (1938). A diferencia de un mensaje ordinario, que es inmediatamente reemplazado por su significado en la mente del oyente, una composición poética, por así decir, no muere por haber vivido.

A esta característica se refería M. Riffaterre cuando hablaba de función formal en vez de función poética:

"La forma no puede atraer la atención sobre sí misma

si no es específica; es decir, si no es susceptible de ser repetida, memorizada, citada.....La forma es preeminente, porque el mensaje perdería su especificidad identificable y forzosa si se cambiase el número, el orden y la estructura de los elementos verbales." (Rifaterre:1976: 178)

En vez de función poética, Lázaro Carreter (1976) prefiere hablar de función estructurante. Opina que habría que aislar las recurrencias estructuradoras (que están al servicio de la preservación del mensaje) de las recurrencias expresivas (presentes en todo tipo de comunicación).

Una las recurrencias estructuradoras más importantes al servicio de la preservación del mensaje es el paralelismo gramatical. Jakobson señala este principio como el problema más fundamental de la poesía (en Sebeok,ed.:1960: 368).

En su artículo "The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry" (1968) perfila la figura recurrente de la gramática constitutiva del lenguaje poético.

"Here any noticeable reiteration of the same grammatical concept becomes an effective poetic device. Any unbiased, attentive, exhaustive total description of the selection, distribution and interrelation of diverse morphological classes and syntactic constructions in a given poem surprises the examiner himself by unexpected, striking symmetries and antisymmetries, balanced structures, efficient accumulation of equivalent forms and salient contrasts, finally by rigid restrictions in the repertory of morphological and syntactic constituents used in the poem, eliminations which on the other hand, permit us to follow the

masterly interplay of actualized constituents." (Jakobson en Rudy, ed.:1980: 93).

Estos constituyentes gramaticales que se someten a paralelismo o a contraste son prácticamente todos los que el sistema ofrece. El paralelismo gramatical nos demuestra cómo los rasgos característicos de la red de categorías gramaticales, que permanecen latentes en nuestro lenguaje habitual, se hacen más expresivos y más importantes en poesía. La dificultad principal de la traducción poética es precisamente la traducción del significado formal. En nuestro análisis se observa hasta qué punto se logra una correspondencia a este nivel entre el texto original y la traducción.

#### 3.3.4. Figuras sintácticas

A nivel de proposición hemos buscado la manera en que se relacionan los elementos de una estructura, como por ejemplo, la proporción de sustantivos y verbos, la frecuencia de pronombres en comparación con los grupos nominales, las veces que las proposiciones operan como complementos, o si los grupos nominales aparecen en grupos o en aposición.

En nuestro estudio no intentamos relacionar estas características con la personalidad del autor. Es éste el camino que toma Milic (1966) cuando afirma que relacionar recursos estilísticos con rasgos de personalidad es arriesgado y tiene una posibilidad de error grande.

"...no personality syntax paradigm is available..

neither syntactic stylistics nor personality theory is yet capable of making the leap.." (Milic:1966: 105)

Fish (1973) afirma lo mismo:

"The more reasonable inference would be that the difficulty lies not with the present state of the art but with the art itself; and that is precisely what I shall finally argue, that the establishment of a syntax-personality or of any other paradigm is an impossible goal which because it is also an assumption, invalidates the procedures of the stylisticians before they begin, dooming them to successes that are meaningless because they are so easy." (Fish en Freeman:1981; 56).

En nuestro estudio analizamos la forma como reflejo del contenido del poema. La estructura de los textos se enfoca desde la perspectiva de la "sintaxis mimética" o "icónica". Partimos del convencimiento de que "el análisis de modo (típico o idiosincrático) que un poeta tiene de manipular los procesos sintácticos puede servir para poner al descubierto la forma profunda de poemas concretos." (Freeman en Serrano:1985: 341). Bolinger (1980) ha sugerido que las relaciones sintácticas entre palabras pueden imitar las relaciones entre los objetos y hechos que estas palabras significan. (cf Leech, Short:1980: 234).

Leech y Short (1980) dan como ejemplos de este tipo de iconicidad, la secuencia cronológica, la yuxtaposición y las relaciones causa-efecto, que imitan todas ellas la realidad. Señalan que las posibilidades de *form enacting meaning* son ilimitadas (ibid:242):

"It is in the nature of literature to exploit these iconic possibilities: to bring our associations between form and meaning which are ordinarily dormant. i.....¿ It iiconicity¿ embraces not only onomatopoeia and sound symbolism, but the miming or enactment of meaning through patterns of rhythm and syntax." (ibid:235)

Las figuras sintácticas quedan divididas en tres grupos:

(1) figuras que suprimen términos

- (a) la elipsis
- (b) el zeugma
- (c) el asfndeton

(2) figuras que repiten términos

- (a) la anáfora
- (b) el polisindeton
- (c) el poliptoton
- (d) la enumeración

(3) figuras que modifican el orden usual

- (a) la anástrofe
- (b) el hipérbaton
- (c) el isocolon (o paralelismo)

### 3.4. El Texto como estructura

Cuando nos enfrentamos con un texto literario, percibimos más bien una forma integrada que una suma de recursos. Como ya hemos señalado, para I. Lotman (1978:cap. 3) un texto presupone una estructura, un límite espacio-temporal y una jerarquía interna en sus constituyentes. Lo más

sobresaliente a primera vista es la delimitación, sobre todo en el caso del poema.

Por consiguiente, en un análisis poético, a cualquier nivel, es preciso mencionar las convenciones poéticas (métrica, rima, aliteración, encabalgamiento, cesura), ya que su presencia o ausencia nos da la primera descripción del poema.

Según S.R. Levin (en Chatman:1971: 178), el significado de la función desempeñada por las convenciones puede responder a las siguientes posibilidades:

- (1) función decorativa
- (2) función unificadora de organización
- (3) interacción con las características lingüísticas del poema.

Hemos utilizado la última en nuestro trabajo, porque confiere una dimensión cognitiva a las convenciones. El análisis engloba los elementos tanto estéticos como lingüísticos del poema y resulta ser de mayor riqueza.

D.H. Lawrence estaba en contra de las convenciones como podemos constatar en el siguiente párrafo:

"We can get rid of the stereotyped movements and the old hackneyed associations of sound or sense. We can break down those artificial conduits and canals through which we do so love to force our utterance. We can break the stiff neck of habit. We can be in ourselves spontaneous and flexible as flame, we can see that utterance rushed out without artificial form or artificial smoothness. But we cannot prescribe any motion, any rhythm. All the laws we invent or discover \_\_\_\_ it

amounts to pretty much the same — will fail to apply to free verse. They will apply to some form of restricted, limited, unfree verse." (Lawrence: 1962: 184)

Sin embargo, al mencionarlas, nos demuestra que las tuvo en consideración, aunque fuera para rechazarlas. También es cierto que en sus primeras poesías encontramos métrica y rima, convenciones que pronto abandonó al empezar a utilizar el verso libre. Pero convenciones como el verso, la aliteración, el encabalgamiento y la cesura están presentes en toda su poesía y de ellas hablamos en nuestro análisis como factores pertinentes al significado formal del poema.

Nos interesan las convenciones poéticas en la medida en que actúan como elementos de relevancia dentro de la estructura del poema. La poesía difiere del lenguaje normal porque (1) permite mayores libertades <sup>e</sup> (2) impone mayores restricciones. Las libertades pueden ser las desviaciones gramaticales dentro de las categorías sintácticas y semánticas. Las restricciones son las convenciones poéticas.

Al ser nuestro propósito estudiar correspondencias gramaticales, nos conviene un autor como D.H. Lawrence que hace un uso mínimo de convenciones como la rima y la métrica y se concentra más en las que atañen a la sintaxis: el verso, el encabalgamiento y la cesura.

El verso tiene una identidad tipográfica. Maurice Grammont (1967) escribe:

"Tout vers, sans aucune exception possible, est suivi d'une pause plus ou moins longue." (Grammont:1967: 35)

Hasta en el verso libre de Lawrence, se observa que las

agrupaciones y sus pausas respectivas se han hecho de forma consciente. Por lo tanto, existe un principio organizador.

Una vez constituido, el verso goza de un estatuto autónomo, una unidad de extensión con un comienzo y un fin. Como tal unidad y en coordinación con otros elementos, nos proporciona la expectación de un movimiento progresivo a lo largo de su extensión hasta su terminación o pausa.

La cesura puede definirse como la ruptura sintáctica que frena esta presión que ejerce el verso.

El encabalgamiento, por el contrario, es la continuidad sintáctica hasta el verso siguiente. Samuel Levin (en Chatman:1971: 182) piensa que su aspecto más relevante es la pausa que supone, aunque luego esta pausa no se realice de forma acústica. Es el producto de una tensión entre dos fuerzas contrarias: la continuidad exigida por la sintaxis y la sensación de terminación, señalada por el final del verso. La oposición que resulta está entre un hecho lingüístico y otro convencional.

El texto literario puede así considerarse como una serie de líneas horizontales, donde la contigüidad y sucesión juegan un papel organizador decisivo. Pero un discurso literario es también una línea vertical donde los recursos fónicos, morfosintácticos y semánticos se integran en relaciones de dependencia unos con otros. (Por ejemplo, la noción de convergencia cf.M. Rifaterre:1976, E. Hernandez-Vista:1967)

La hipótesis teórica de la función poética propuesta por Jakobson pretende explicar cual es el principio



estructurador del discurso lírico. Nosotros la aceptamos porque ha tenido una proyección analítica concreta y se ha constituido en una de las vías más interesantes para establecer los principios del discurso lírico, definido como discurso recurrente.

Este sistema de correspondencias continuas dentro del poema es el que crea el paralelismo fónico, gramatical y semántico, el que ordena el poema en torno al principio constructivo de la recurrencia de elementos equivalentes.

Pensamos que es esencialmente en los casos de repetición o ruptura donde existe una correspondencia entre la estructura sintáctica y la estructura literaria. En otras palabras, no es factor pertinente una determinada estructura sintáctica, sino la repetición de esta estructura o las variaciones de un sistema determinado de construcciones. Una vez hecha una selección de estructuras gramaticales dentro de este sistema, su repetición o no-repetición, su variación, su modulación, su confrontación o combinación con otros tipos de construcciones, pueden servir como orientación del estilo o literariedad del texto.

Serán éstos, en definitiva, los elementos estilísticamente pertinentes al texto y los que hay que esforzarse por traducir de alguna manera si queremos que la traducción tenga un significado equivalente al texto original.

4.1. Poets

After the Opera

g Went with their large eyes wide with tragedy

**CAPITULO 4: EL CORPUS**

g Lift feet of evildoers and criminals emotions up in

g and I smile.

11. Louisa

a Stepping like birds with their bright and points

a Run anxiously forth, as if for a bust to carry

of the wreckage,

a And among the wreck of the theatre crowd

a I stand and smile.

12. They take tragedy so becomingly.

a Which pleases me.

13. But when I meet the weary eyes

a The reddened aching eyes of the bar-man with this

a I am glad to go back where I came from.

4.1. Poema

After the Opera

I, Down the stone stairs

- 2 Girls with their large eyes wide with tragedy
- 3 Lift look of shocked and momentous emotions up at me.
- 4 And I smile.

II, Ladies

- 2 Stepping like birds with their bright and pointed feet
- 3 Peer anxiously forth, as if for a boat to carry the out  
of the wreckage,
- 4 And among the wreck of the theatre crowd
- 5 I stand and smile.

III, They take tragedy so becomingly.

- 2 Which pleases me.

IV, But when I meet the weary eyes

- 2 The reddened aching eyes of the bar-man with thin arms,
- 3 I am glad to go back where I came from.

Después de la ópera

I, En la escalinata de piedra

2 Las chicas de grandes ojos alucinados por la tragedia,

3 Me echan miradas de graves y sobresaltadas emociones.

4 Y yo sonrío.

II, Damas

2 Que caminan como pájaros de pies brillantes y afilados,

3 Y miran con ansiedad, como a la busca del bote que les

salvé del naufragio,

4 Y entre el naufragio multitudinario del teatro,

5 Yo me demoro y sonrío.

III, Les sienta muy bien la tragedia,

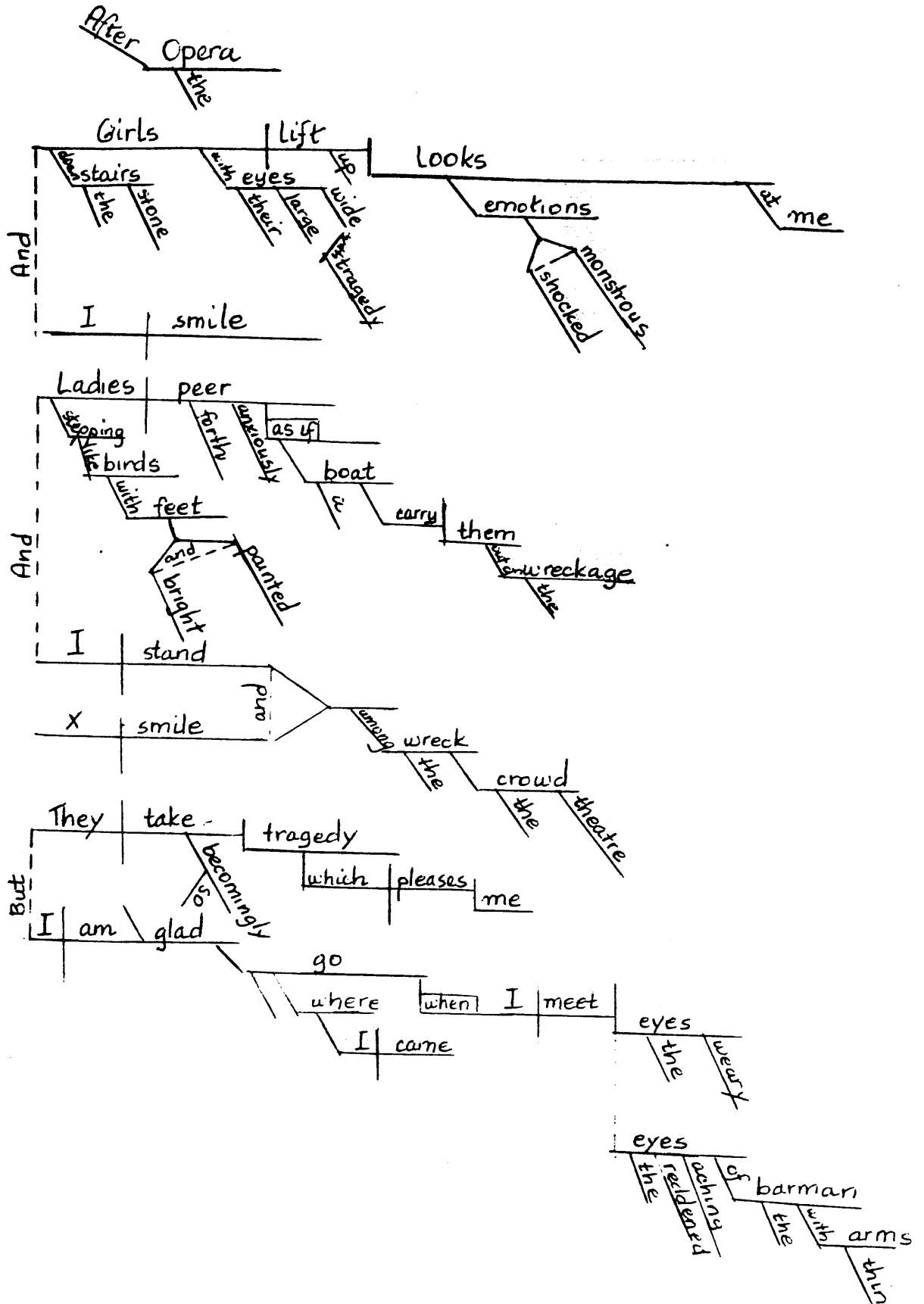
2 Y eso me place.

IV, Pero cuando encuentro los ojos cansados,

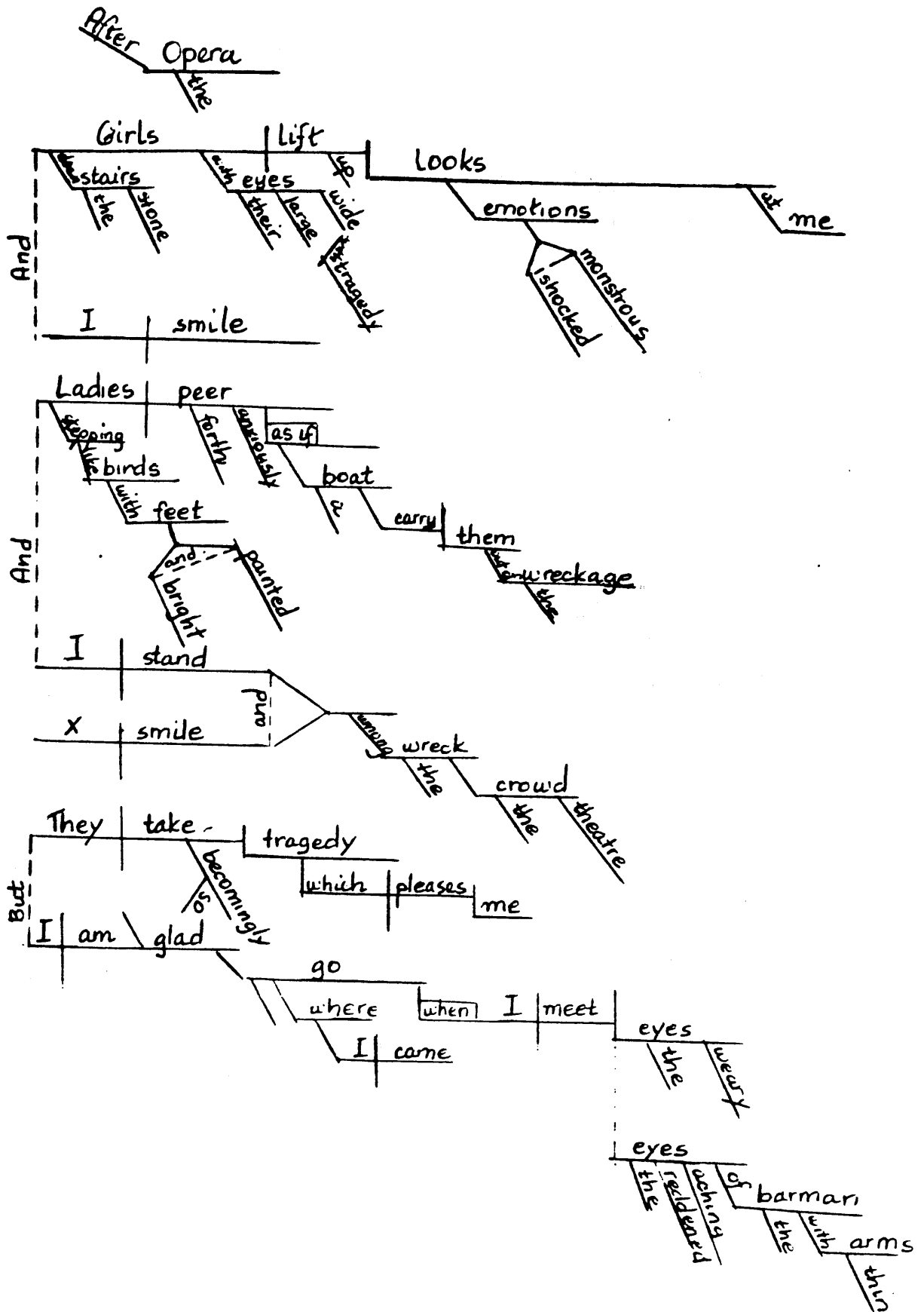
2 Los ojos enrojecidos y dolientes del escúlido barman,

3 Me alegro de regresar al lugar de donde vengo.

4.1.1. Diagrama sintáctico



4.1.1. Diagrama sintáctico



Después de ópera  
la

Chicas echan miradas  
 las en escalinata ojos grandes alucinados  
 de piedra  
 me emociones  
 yo sonrío  
 juvenes sobresaltadas

Damas  
 que caminan miran  
 pájaros de pies ansiedad como  
 estibados  
 a busca de bote el que salva les  
 de naufragio el  
 de teatro el  
 multitudinario  
 tragedia sienta  
 les place bien  
 me

yo me alegro  
 de regresar  
 lugar (cuando yo) en un rincón  
 el donde yo vengo  
 ojos cansados  
 los ojos  
 de bañan  
 dolientes enojados  
 el escuchado

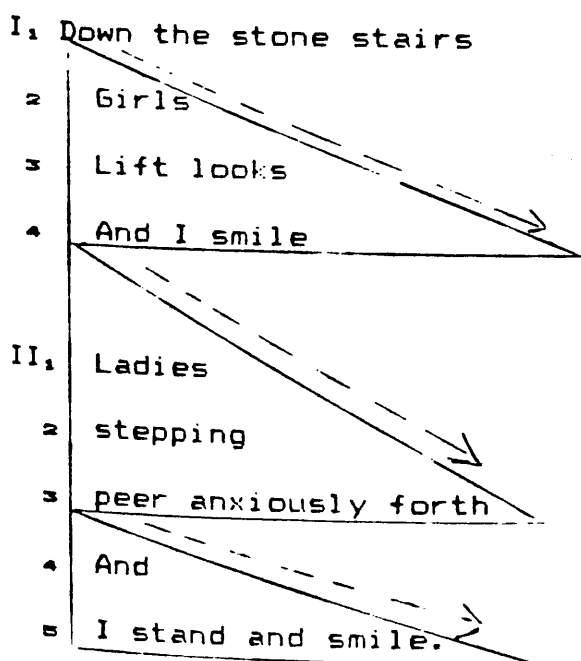
#### 4.1.2. Principios de construcción

"After the Opera" tiene la siguiente distribución de versos: I<sub>1,2,3,4</sub>; II<sub>1,2,3,4,5</sub>; III<sub>1,2,3</sub>. Hay encabalgamiento entre los versos I<sub>1,2,3</sub>; II<sub>1,2,3</sub>; III<sub>4,5</sub>; y IV<sub>1,2</sub>. Las estrofas se dividen en seis oraciones distribuidas simétricamente: I (dos oraciones); II (una oración); III (dos oraciones); IV (una oración).

El primer verso es una proposición adverbial de lugar. *Down* nos muestra la perspectiva del hablante y a la vez nos introduce los dos sujetos gramaticales del poema, *I* y *girls*.

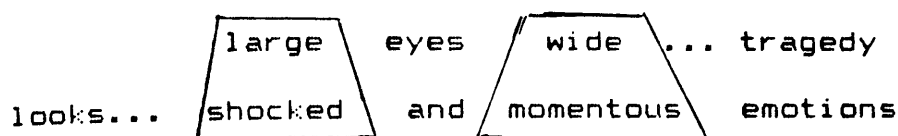
El primer verso se contrasta con la proposición adverbial *up at me (Is)* por su posición en el poema y también por su contenido semántico.

En las estrofas I y II la distribución de las palabras nos permite hacer una lectura tanto vertical como horizontal de los núcleos de los versos. Estos núcleos se dividen en tres grupos de configuración triangular, que nos hacen pensar en una escalera, imagen principal del poema.

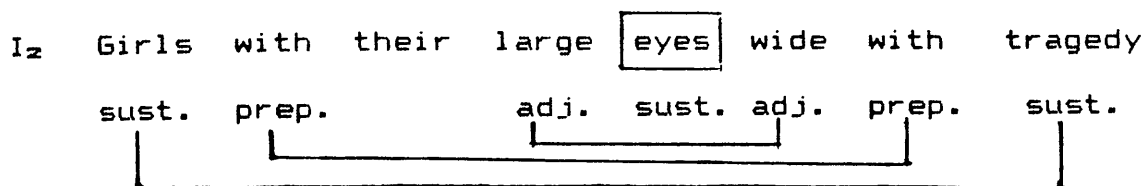




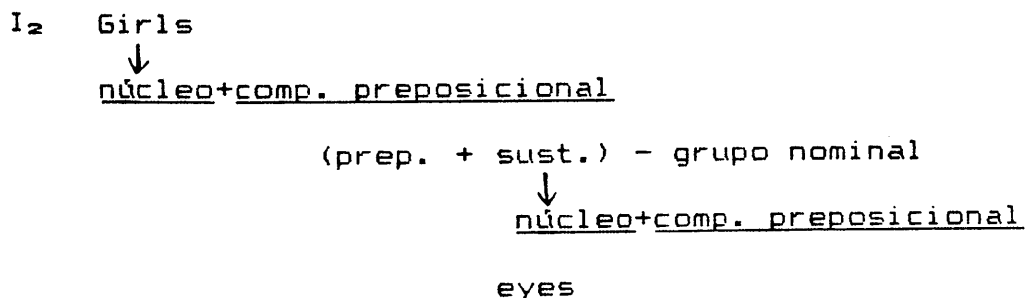
En la primera estrofa la modificación tiene el *pattern* siguiente:



*Eyes*, palabra central del verso I<sub>2</sub>, está en una posición de relieve: (1) por su situación y (2) por ser centro de una simetría sintáctica evidente.



*Eyes* se encuentra entre dos adjetivos que son muy próximos en cuanto a posición y significado. Este verso también puede considerarse como teniendo dos estructuras iguales enlazadas:



*Looks of shocked and momentous emotions*, el elemento central del verso I<sub>3</sub>, tanto en posición como significado, es el complemento directo del verbo *lift.....up*. Los

componentes de este verso tienen una relación directa con la construcción anterior:

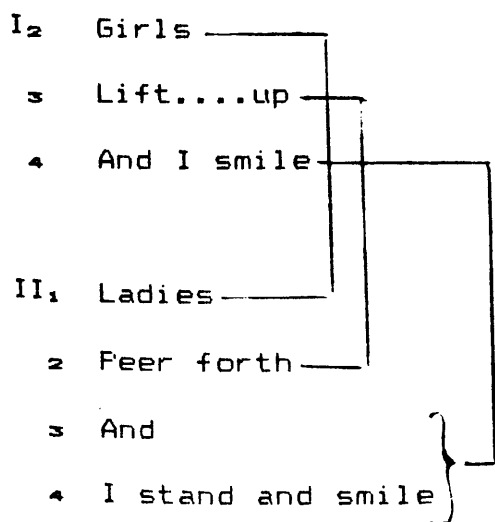
(1) *looks* viene de *eyes*

(2) *shocked and momentous* es paralelo a *large, wide* por su categoría gramatical, su posición dentro del verso y su significado. Las dos parejas de adjetivos modifican a sustantivos de grandes dimensiones; en el verso  $I_2$  son dimensiones físicas y en el  $I_3$ , psíquicas.

(3) Igual que el anterior, el verso  $I_3$  tiene dos complementos preposicionales que modifican el núcleo.

*Me*, la última palabra del verso  $I_3$  sirve, igual que *and(I\_4)*, como enlace entre los  $I_{3,4}$ . Ambos versos están separados por un punto, lo cual contrasta con los dos factores de cohesión antes mencionados. Esta separación gramatical inesperada simboliza, en cierto modo, la separación real que existe entre el mundo de las chicas y el del poeta.

La segunda estrofa tiene una relación de paralelismo con la primera:

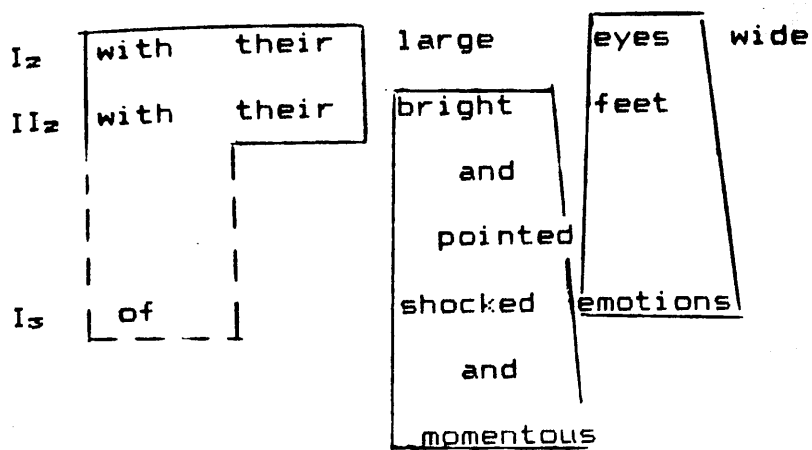


Los paralelismos son evidentes. *Girls*(I<sub>2</sub>) y *Ladies*(II<sub>1</sub>) son ambos sujetos gramaticales. Los verbos que ellos rigen están en posición similar y se construyen con preposiciones. Al final de las dos estrofas hay una pequeña frase cuyo sujeto es *I*, ligada al comienzo de ambas por *and*.

En la primera estrofa, estas dos construcciones están separadas por un punto y en la segunda, por una coma. Esta diferente separación gramatical entre los dos conjuntos de frases refleja el hecho de que el poeta (*I*) no pertenece al mundo de las chicas. Por su situación en la escalera, símbolo de posición social, está más cerca de las damas; aunque la separación (reflejada en la coma) queda bien marcada por la ironía con que las describe.

El poeta compara a las damas con pájaros por la semejanza de sus movimientos. Caracteriza a las chicas por sus ojos y a las damas por sus pies, lo cual nos muestra de nuevo la perspectiva del poeta. Desde su posición, a la mitad de la escalera, puede ver los ojos de las chicas levantados hacia él y también los pies de las damas que salen del teatro.

El complemento preposicional *with their bright and pointed feet*(II<sub>2</sub>) en cuanto a estructura, es una mezcla de los dos complementos preposicionales de la primera estrofa.



Estas estructuras paralelas subrayan el contraste entre los significados de sus respectivos componentes. A través de ellas se manifiestan el sentido trágico de la primera estrofa y el sentido frívolo de la segunda.

En la segunda estrofa aparece un recurso estilístico que Lawrence emplea a menudo: la utilización de dos palabras en la que la segunda se deriva de la primera. (i.e. *wreck*(II<sub>3</sub>) / *wreckage*(II<sub>4</sub>)).

Estas palabras son objeto de las preposiciones *of*(II<sub>3</sub>) y *among*(II<sub>4</sub>) respectivamente. Las damas buscan un barco para poder salir del *wreckage* (restos de un naufragio). *Wreckage* forma parte de una metáfora que viene después del símil *like birds*(II<sub>2</sub>) en el verso anterior.

La conjunción *and*(II<sub>4</sub>) nos señala la entrada del poeta, *I*, como sujeto gramatical y protagonista. Aquí tenemos un contraste de perspectivas que se manifiesta en las dos palabras *wreckage/wreck* y en sus preposiciones respectivas *of/among*:

II<sub>1</sub> Ladies II<sub>2,3</sub>.... /out of the wreckage/  
• And /among the wreck.....of the theatre crowd  
• I

Tanto *ladies* como *I* pertenecen al conjunto *the theatre crowd*. Las damas están deseando partir, al contrario que el poeta, que, pese a formar parte del naufragio, se queda allí sonriendo.

La construcción *among the wreck* es una desviación porque *among* normalmente no lleva como objeto un sustantivo indivisible (*wreck*). Va mejor con sustantivos que denotan conjuntos divisibles de personas y elementos. (por ej. *wreckage or crowd*).

El verso II<sub>5</sub> es una versión alargada del verso I<sub>4</sub>.

I<sub>4</sub> And I smile.

II<sub>5</sub> And I stand and smile.

La prolongación sintáctica es significativa también del tiempo que toma el poeta para contemplar la escena a su alrededor.

*They* (III<sub>1</sub>) se refiere a las damas. *Tragedy* (III<sub>1</sub>) se repite dentro del mismo contexto del verso I<sub>2</sub>. El verso III<sub>1</sub> termina con un punto que lo separa de la proposición subordinada *which pleases me* (III<sub>2</sub>). Esta desviación gramatical es en esencia la misma que señalamos en la primera estrofa (I<sub>3,4</sub>), pero más pronunciada. De esta

manera se subraya la separación entre el mundo del poeta y el de las chicas con ojos llenos de tragedia.

La estrofa IV empieza con la conjunción *but*. La coordinación afirmativa se ha acabado y ahora se observa un cambio de actitud por parte del poeta, cuyo tono irónico ya ha desaparecido. Esta estrofa comienza con *I* como sujeto gramatical, a diferencia de las otras. El pronombre *I* es el sujeto en la proposición principal y también en las dos proposiciones subordinadas que forman parte de la oración.

En la proposición adverbial *when.....arms*(IV<sub>1,2</sub>) el poeta, *I*, ve a otra persona, *the barman* (IV<sub>2</sub>), al que también describe por alguna parte de su cuerpo tal como hizo con las chicas y las damas. Esta vez, sin embargo, el sujeto, *I*, tiene una relación estrecha y directa con *eyes*(IV<sub>1</sub>) y no se encuentra alejado de ellos por la coordinación como en la primera estrofa.

I<sub>2</sub>    large eyes wide

IV<sub>1</sub>    ...the weary eyes

      2 The reddened aching eyes of the barman with thin arms

La repetición de *eyes* realza su importancia dentro del poema y centra la atención en los modificadores, que van contrastando en cuanto a número, posición y significado. El poeta ahora no se encuentra en la escalera. Sus ojos se fijan directamente en los del barman sin diferencias de nivel, lo cual queda patente en el número de adjetivos que aparecen modificando a *eyes* en la estrofa IV.

*The barman with thin arms* (IV<sub>2</sub>) es una referencia directa a la segunda estrofa donde se describen los piés de las damas.

El encuentro del poeta con el *barman* (IV<sub>1,2</sub>) le produce el deseo de volver al lugar de donde había venido. El tono irónico de las primeras tres estrofas ha desaparecido y el contraste entre los dos mundos le aparece como demasiado grande.

4.1.3. Categorías gramaticales

4.1.3.1. Sustantivos - 18

I, stairs; 2 girls, eyes tragedy; 3 looks, emotions; 4

II, ladies; 2 birds, feet; 3 boat, wreckage; 4 wreck,  
crowds; 5.

III, tragedy; 2

IV, eyes; 2 eyes, bar-man, arms; 3

Traducción - 21

I, escalinata, piedra; 2 chicas, ojos, tragedia; 3  
miradas, emociones; 4

II, damas; 2 pájaros, pies; 3 ansiedad, busca, bote,  
naufragio; 4 naufragio, teatro.

III, tragedia; 2

IV, ojos; 2 ojos, barman; 3 lugar

4.1.3.2. Adjetivos Prenominales - 11

I, stone; 2 large; 3 shocked, momentous; 4

II, ; 2 bright, pointed; 3 ; 4 theatre; 5

III, ; 2

IV, weary; 2 reddened, aching, thin; 3

Traducción - 4

I, ; 2 grandes; 3 graves, sobresaltadas; 4

II, ; 2 ; 3 ; 4 ; 5

III, ; 2

IV, ; 2 escuálido



4.1.3.3. Adjetivos postnominales - 2

I, ;2 wide;3 ;4

II, ;2 ;3 ;4 ;5

III, ;2

IV, glad;2 ;3

Traducción - 7

I, ;2 alucinados;3 ;4

II, ;2 brillantes, afilados;3 ;4 multitudinario;5

III, ;2

IV, cansados;2 enrojecidos, dolientes;3

4.1.3.4. Pronombres, adjetivos posesivos - 11

I, ;2 their;3 me;4 I

II, ;2 their;3 them;4 ;5 I

III, they;2 me

IV, I;2 ;3 I, I

Traducción -12

I, ;2 ;3 me;4 yo

II, ;2 ;3 les;4 ;5 yo, me

III, les;2 eso, me

IV, (yo);2 ;3 (yo), me, (yo)

4.1.3.5 Nexos - 21

I, ;2 with, with; ;3 of, and, at; ;4 and

II, ;2 like, with, and; ;3 as if, for, of; ;4 and, among, of;

o and

III, ;2 which

IV, but; ;2 of, with; ;3 from

Traducción - 29

I, en, de; ;2 de, por; ;3 de, y; ;4 y

II, ;2 que como, de, y;

3 y, con, como, a, de(1), de(1), que

4 y, entre, del; ;5 y

III, ;2 y

IV, pero; ;2 y, de(1); ;3 de, a(1), de

4.1.3.6 Adverbios - 6

I, down; ;2 ; ;3 ; ;4

II, ;2 ; ;3 anxiously; ;4 ; ;5

III, so, becomingly; ;2

IV, when; ;2 ; ;3 where

Traducción - 4

I, ;2 ; ;3 ; ;4

II, ;2 ; ;3 ; ;4 ; ;5

III, muy bien; ;2

IV, cuando; ;2 ; ;3 donde

4.1.3.7 Determinantes - 8

I, the; 2 ; 3 ; 4

II, ; 2 ; 3 a, the; 4 the, the; 5

III, ; 2

IV, the; 2 the, the

Traducción - 13

I, la; 2 las, la; 3 ; 4

II, ; 2 ; 3 la, (d)el, (d)el; 4 el, (d)el; 5

III, la; 2

IV, los; 2 los, (d)el; 3 (a)l

4.1.3.8. Formas verbales - 13

I, ; 2 ; 3 lift up; 4 smile

II, ; 2 stepping; 3 peer forth, to carry out; 4 ;

5 stand, smile

III, take; 2 pleases

IV, meet; 2 ; 3 am, to go back, came

Traducción - 13

I, ; 2 ; 3 echan; 4 sonrío

II, ; 2 caminan; 3 miran, salve; 4 ; 5 demoro, sonrío

III, sienta; 2 place

IV, encuentro; 2 ; 3 alegro, regresar, vengo

#### 4.1.4 Comparación con la traducción

##### 4.1.4.1. Sustantivos

La traducción tiene 3 sustantivos más que el texto original. En la primera estrofa, la única falta de correspondencia en cuanto a categoría gramatical se debe a la transposición *stone*→*de piedra*. En inglés los sustantivos se convierten fácilmente en adjetivos, pero en español este tipo de modificación normalmente se traduce por un complemento preposicional.

En la segunda estrofa (II<sub>3,4</sub>) hay 3 transposiciones y una modulación. *Anxiously*(II<sub>3</sub>)/*con ansiedad* es una transposición adverbio/prep. + sust. hecha por razones estilísticas, ya que esta construcción es más frecuente en español que la traducción más literal, *ansiosamente*.

La modulación *for/a la busca*(II<sub>3</sub>) evita una repetición de *para*, que hubiera sido el resultado de un calco formal de la expresión original.

La traducción del grupo nominal *the wreck of the theatre crowd* (II<sub>4</sub>) da lugar a 2 transposiciones: (1) sust. /adj. y (2) adj./prep. + sust.

El traductor hace una compensación entre categorías gramaticales a causa de la imposibilidad en español de utilizar un sustantivo (ej. *theatre*) como adjetivo, tanto prepuesto como pospuesto. La transposición *crowd*→*multitudinario* evita la siguiente redundancia: *el naufragio de la muchedumbre del teatro*.

En la cuarta estrofa encontramos dos faltas de

correspondencia: una equivalencia-concentración (IV<sub>2</sub>) y una dilución (IV<sub>3</sub>). La equivalencia-concentración *with thin arms/escualido* (IV<sub>2</sub>) es facultativa y, en nuestra opinión supone una pérdida semántica.

En el verso IV<sub>3</sub> *lugar* es una ampliación de *where*. En la versión original, *I am glad to go back (to ~~the place~~) where I came from*, *where* es el objeto de las preposiciones *to* y *from*. *To* es elíptico para evitar una estructura torpe y poco poética. En español es imposible calcar esta construcción. *De*, al tener que preceder a su objeto, no puede terminar una frase. Para evitar tener dos preposiciones juntas se hace la dilución *al lugar*, que es una especificación de la proposición que viene después: *de donde vengo* (IV<sub>3</sub>).

#### 4.1.4.2. Adjetivos

Hay 13 adjetivos en el poema original y 11 en la traducción. En inglés hay 11 adjetivos prenominales y 2 postnominales. En español ocurre al revés, hay 4 prenominales y 7 postnominales. De estos 7 adjetivos postnominales en español, 5 son prenominales en inglés: *bright* (II<sub>2</sub>), *pointed* (II<sub>2</sub>), *weary* (IV<sub>1</sub>), *reddened* (IV<sub>2</sub>), *aching* (IV<sub>2</sub>).

Cuatro de los cinco adjetivos citados arriba forman parte de parejas que modifican el mismo sustantivo:

II<sub>2</sub> *bright and pointed feet* / pies brillantes y afilados

IV<sub>2</sub> *reddened aching eyes* / ojos enrojecidos y dolientes.

*Heavy/cansados* también modifica una parte del cuerpo *eyes/ ojos*, pero en el verso anterior (IV<sub>1</sub>).

Los adjetivos españoles en posición prenominal tienen amplia justificación estilística. *Graves y sobresaltadas emociones*(I<sub>3</sub>) es un calco de la forma original. Su posición prenominal subraya la importancia de la modificación de este grupo nominal en el significado del poema, y a la vez coloca *emociones* en posición de relieve al hacerla última palabra del verso.

*Grandes ojos alucinados*(I<sub>2</sub>) es también un calco en cuanto a estructura de la versión original. No es una desviación estilística ya que *grande* es en español uno de los adjetivos que con frecuencia va en posición prenominal.

*Escuálido*(IV<sub>2</sub>) premodifica a *barman*, pero su posición enfática no compensa la pérdida semántica que resulta de no traducir *with thin arms*(IV<sub>2</sub>).

Hemos ya mencionado *stone/de piedra*(I<sub>1</sub>), *theatre/teatro* (II<sub>4</sub>) y *crowd/multitudinario*(II<sub>4</sub>) en el apartado 4.1.4.1.

#### 4.1.4.3. Pronombres, adjetivos posesivos

En el poema original hay 1 pronombre menos que en la traducción. Las faltas de correspondencia se deben a las causas siguientes:

- (1) transposición-omisión: adj. posesivo/O -- 2 casos
- (2) modulación de estructura -- 1 caso
- (3) transposición-omisión: O/pron. reflex. -- 2 casos

La posición del pronombre objetivo en español crea a menudo problemas en la traducción del inglés, sobre todo en poemas, donde es importante conservar la forma del texto original. Las agrupaciones de palabras y su lugar dentro del poema son elementos importantes para el significado poético. Cuando no se traduce este significado formal, hay entropía o pérdida de información.

Encontramos un ejemplo de esto en el verso I<sub>3</sub> donde ni el verbo ni la posición de *me* conservan el significado del original. En la traducción, *me* es la primera palabra del verso. *Graves y sobresaltadas emociones* adquieren así más importancia que el pronombre *me* y el poema pierde la oposición geométrica entre *chicas* y *me*.

En los versos I<sub>2</sub> y II<sub>2</sub>, los grupos nominales *their large eyes* y *their bright and pointed feet* conservan su paralelismo en la traducción a través de la repetición de la preposición *de*, que en este caso no admite ni artículo ni adjetivo posesivo:

I <sub>2</sub>		de		grandes ojos
II <sub>2</sub>		de		pies brillantes y afilados

En los versos II<sub>5</sub> y IV<sub>3</sub>, las construcciones reflexivas *yo me demoro* y *Me alegro* añaden dos pronombres más a la traducción que no están en el original.

En la tercera estrofa tiene lugar la modulación siguiente que varía el orden de la segunda parte del verso a causa de una correspondencia cruzada.

III.      They take tragedy so becomingly  
            Les sienta muy bien la tragedia

*Which* (III<sub>2</sub>) se ha traducido por el demostrativo *eso*(III<sub>2</sub>) para subrayar que lo que le place es lo referido en todo el verso anterior y no solamente la palabra terminal (*tragedia*) del mismo.

#### 4.1.4.4. Nexos

Hay 21 nexos en el poema original y 29 en la traducción. Hay 13 casos de no correspondencia, 9 de ellos obligatorios y 5 facultativos.

En el verso II<sub>2</sub> *que*Pron. rel. + *caminan*Verbo es una estructura que en español a menudo reemplaza el participio presente inglés.

*Que*(II<sub>3</sub>) introduce una proposición subordinada cuyo verbo en presente de subjuntivo traduce un giro de finalidad del poema original.

Al principio del verso II<sub>3</sub>, la transposición facultativa O/conjunción y produce una coordinación que no está en el original, y de esta manera se marca un cambio en la estructura gramatical de la estrofa y en su significado.

II <sub>1</sub>	Ladies	Damas
2	<u>Stepping like birds</u> suj.	Que caminan...
3	<u>Peer anxiously forth</u> pred.	<u>Y miran.....</u> suj.

La estructura original, sujeto + predicado, queda convertida en sust. + proposición subordinada.

El cambio facultativo *with thin arms*/escudido



(IV<sub>2</sub>) ya fué mencionado en el apartado 4.1.4.2.

Las otras faltas de correspondencia son obligatorias por las diferencias estructurales entre los dos idiomas. Hemos ya comentado de *pedra*(I<sub>1</sub>), con *ansiedad*(II<sub>3</sub>), a *la busca del bote*(II<sub>3</sub>), al *lugar*(IV<sub>3</sub>) en el apartado 4.1.4.1.

En el verso I<sub>2</sub> de la traducción no puede haber una repetición de la preposición como en el original, ya que es imposible traducir los dos *with* por *con* o por cualquier otra palabra que se repita.

Las 2 transposiciones O/y<sup>con</sup>. (III<sub>2</sub>, IV<sub>2</sub>) son estilísticamente necesarias, puesto que el español, por regla general, utiliza más palabras de conexión que el inglés.

#### 4.1.4.5. Adverbios

Hay 6 adverbios en el poema original y 4 en la traducción. De los 3 casos de no-correspondencia, 2 son facultativos y 1 obligatorio.

En el primer verso hemos de señalar la pérdida semántica que tiene lugar cuando *down*(I<sub>1</sub>) se traduce por *en*(I<sub>1</sub>). Esto, unido a la traducción *lift up* /  *echar* (I<sub>3</sub>), anula por completo el símbolo de escalera citado, así como el movimiento de subida y bajada que forma parte del significado del poema original.

La transposición *anxiously*/*con ansiedad* se ha comentado en el apartado 4.1.4.1.

*Becomingly*(III<sub>1</sub>) se traduce por una modulación que cambia el sentido del poema. *Sienta muy bien* sólo traduce

el adverbio *becomingly* sin transmitir el sentido del verbo *take*. En el poema original *they* (the ladies) provoca la ironía del poeta por su actitud hacia las chicas en la calle.

Sin embargo, en la traducción, esta misma modulación da lugar a que la protagonista del verso sea *la tragedia* que actúa sobre las damas. Así pues, las damas quedan convertidas en receptoras de la acción.

#### 4.1.4.6. Determinantes

En el texto original, hay 8 artículos, 7 definidos y 1 indefinido. La traducción tiene 6 artículos definidos más, uno de los cuales corresponde al artículo indefinido del original. Señalamos 5 casos de no-correspondencia: 3 obligatorios y 2 facultativos.

O/*la* (I<sub>2</sub>, III<sub>1</sub>) es una transposición obligatoria. En español *tragedia* necesita llevar artículo, mientras que en inglés *tragedy*, por ser un sustantivo general y no específico, no lo lleva.

El tercer caso, al *lugar* (IV<sub>3</sub>) se ha comentado en el apartado 4.1.4.1.

Hay 2 transposiciones facultativas que suponen pérdida semántica:

(1) I<sub>2</sub>: la traducción *Girls/las chicas* anula el siguiente paralelismo:

sustantivo pl. = sustantivo pl.

Girls (I<sub>2</sub>) = Ladies (II<sub>1</sub>)

Las chicas xxx Damas

art.+ sust. pl. xxx sustantivo pl.

(2) El segundo caso se encuentra en el verso II<sub>3</sub> *a boat/ del bote*. Este artículo hace referencia catafórica a *que* (II<sub>3</sub>) y crea así una relación de cohesión que no existe en el poema original.

#### 4.1.4.7. Formas verbales

Hay 13 verbos tanto en el texto original como en la traducción. Con excepción de la transposición participio pres. /nexo + verbo (apto. 4.1.4.4.), hay correspondencia entre las dos versiones.

Señalamos 3 casos de pérdida semántica: *take /sienta* (apto. 4.1.4.5.), *lift up/ echan* (apto. 4.1.4.3.), y *peer forth/miran* (II<sub>3</sub>). En estos últimos dos casos, las traducciones no transmiten ni las connotaciones ni el sentido direccional de los verbos originales.

II <sub>1</sub>	pron. pers. 1 <sup>a</sup> pers. plur.	pron. pers. 1 <sup>a</sup> pers. plur.	1	transp.
II <sub>2</sub>	pron. pers. 1 <sup>a</sup> pers. plur.	adj. pron. 1 <sup>a</sup> pers. plur.	1	equiv.
III <sub>1</sub>	pron. pers. 1 <sup>a</sup> pers. plur.	pron. pers. 1 <sup>a</sup> pers. plur.	1	transp.
IV <sub>1</sub>	conj. rel.	conj. rel.	2	transp.
II <sub>3</sub>	conj. rel.	conj. rel.	1	transp.
II <sub>4</sub>	art. indef.	art. def.	1	transp.
II <sub>5</sub>	art. indef.	art. def.	1	transp.

#### 4.1.5. Conclusiones

##### 4.1.5.1. Tabla de diferencias entre el poema original y su traducción

<u>versos inglés</u>	<u>español</u>	<u>casos</u>	<u>procedimiento</u>	<u>perdida</u>
<u>Cambios obligatorios</u>				
I <sub>1</sub> adj.	prep.+sust.	1	transposición	
II <sub>4</sub> sust.	adj.	1	trans.cruzada	
II <sub>4</sub> adj.	sust	1	trans.cruzada	
II <sub>3</sub> adv.	prep.+sust.	1	transposición	
IV <sub>3</sub> 0	prep+art.+sust.	1	trans.dilucion	
II <sub>1</sub> IV <sub>3</sub> 0	pron. reflex.	2	transposición	
I <sub>2</sub> ,II <sub>2</sub> adj. pos.	0	2	transposición	
II <sub>2</sub> part. pres.	pron.rel.+verbo	1	transposición	
I <sub>2</sub> III <sub>1</sub> 0	art. def.	2	transposición	
<u>Cambios facultativos</u>				
II <sub>3</sub> prep.	prep.+art.+sust.	1	trans.dilucion	
IV <sub>2</sub> prep+adj+sust	adj.	1	equiv.concent.	X
II <sub>3</sub> infinitivo	pron.rel.+verbo	1	transposición	
IV <sub>2</sub> III <sub>2</sub> 0	conj.	2	transposición	
II <sub>3</sub> 0	conj.	1	trans.ampliacion	X
II <sub>3</sub> art. indef.	art. def.	1	transposición	X
I <sub>2</sub> 0	art. def.	1	trans.ampliacion	X
III <sub>1</sub> adv.	v.+adv.+adv.	1	modulación	X


#### 4.1.5.2. Resumen

"After the Opera" nos presenta una escena física inmediata. La distribución de los versos constituye un cuadro significativo del contenido semántico del poema. Su ritmo es conversacional, utilizando la repetición de palabras y frases como recurso estilístico. Como el poema es libre, las rimas ocasionales nos sorprenden y así se convierten en hechos estilísticos relevantes. Cada estrofa termina con un corto verso en tono irónico que expresa el sentimiento del poeta como observador.

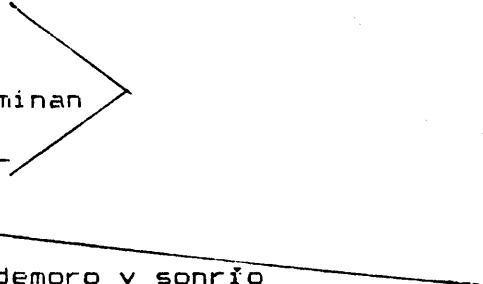
Al comparar las estructuras significativas del poema original con la traducción, nos encontramos ante la imposibilidad de conservar todas debido a diferencias estructurales tanto de gramática como de significado entre los dos idiomas.

En las primeras dos estrofas la distribución de sujetos y predicados reproduce la imagen de una escalera (apto. 4.1.2.), imagen que no queda reflejada en la traducción, al menos en su totalidad.

I, En la escalinata de piedra

- 2 Las chicas
  - 3 Me echan miradas
  - 4 Y yo sonrío
- 

II, Damas

- 2 Que caminan
  - 3 -----
  - 4 Y
  - 5 Yo me demoro y sonrío
- 

En la primera estrofa es imposible conservar la misma imagen a causa de la posición obligatoria del pronombre *se* antes del verbo, así como por las correspondencias en español que son más largas que las palabras inglesas.

En la segunda estrofa, la falta de correspondencia se debe al traductor. Al tratarse de un poema imagista, la pérdida semántica es aún más acentuada. Pensamos que se podría haber evitado de la manera siguiente:

II<sub>1</sub> Damas  
2 Que caminan....  
3 Miran con ansiedad....

De esta forma *Damas.....naufragio*(II<sub>1</sub>...II<sub>4</sub>) deja de ser grupo nominal para convertirse en sust. + verbo igual que en el texto original.

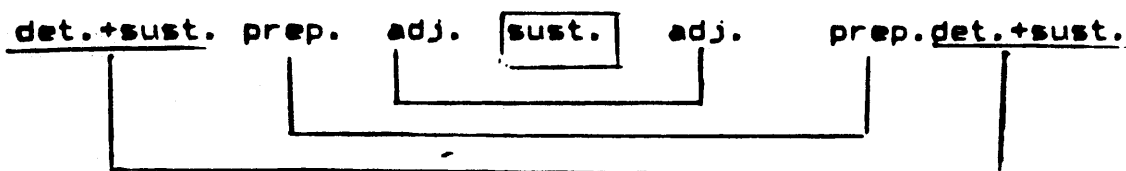
En la primera estrofa las estructuras de modificación conservan el mismo paralelismo del original (apto. 4.1.2.).

I<sub>2</sub> grandes ojos alucinados .....tragedia  
e miradas... graves y sobresaltadas emociones

La distribución del segundo verso se traduce igual que en el poema original. Existe una correspondencia total en cuanto a la simetría de las categorías gramaticales.

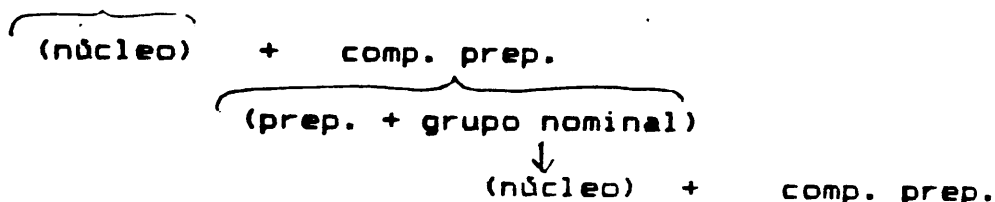
En la versión española, a diferencia del original, ambos sustantivos llevan determinante.

11<sub>2</sub> Las chicas de grandes ojos alucinados por la tragedia



También en la traducción el verso 1<sub>2</sub> se puede dividir en estructuras iguales enlazadas.

1<sub>2</sub> Las chicas



En vez de *Girls/las chicas* (1<sub>2</sub>), nosotros proponemos como traducción *muchachas*, que así mantiene el paralelismo con la segunda estrofa: *girls - ladies* / *muchachas - damas*.

En el verso 1<sub>3</sub> señalamos una pérdida semántica a causa de la deficiente traducción realizada: *lift looks up at me/me echan miradas* (apto.4.1.4.7.). Dicha traducción no transmite el movimiento ascendente que tan importante papel simbólico juega en el poema. Asimismo el verbo *echan* no empieza el verso, con lo que se pierde la correspondencia de la posición de los verbos en la primera y segunda estrofa. Como solución, proponemos la siguiente traducción de la primera estrofa:

I<sub>1</sub> En la escalinata de piedra

2 Muchachas de grandes ojos alucinados por la tragedia

3 Levantán hacia mí miradas de graves y sobresaltadas emociones

4 Y yo sonrío.

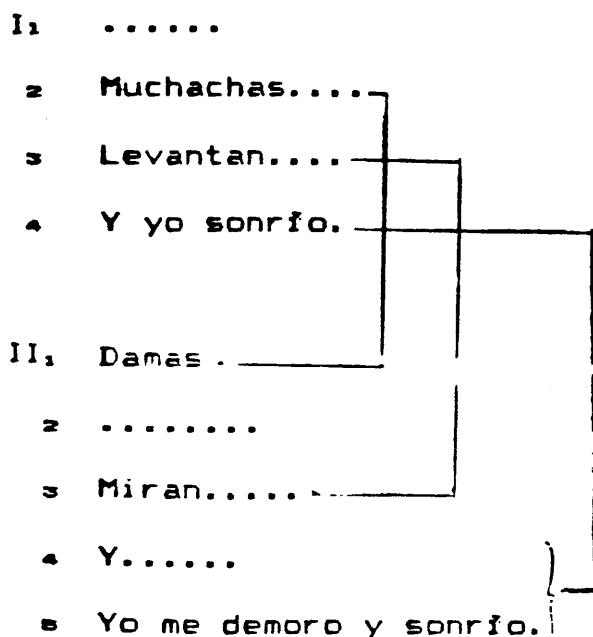
De esta manera, se relacionan los versos I<sub>2</sub>, I<sub>3</sub> por las tres razones mencionadas en el apartado 4.1.2.:

(1) *Miradas* y *ojos* pertenecen al mismo campo semántico.

(2) *Graves* y *sobresaltadas* forman un paralelismo con "grandes... alucinados" por su posición y significado.

(3) Cada verso contiene dos complementos de preposición.

Al traducir así la primera estrofa, se conserva la siguiente simetría entre la primera y segunda estrofa:



*Muchachas* y *damas* son los dos sujetos gramaticales. Los verbos que ellos rigen están en posición simétrica. Al final de ambas estrofas, hay otra oración más



corta cuyo sujeto es el pronombre *I* y que está ligada a la primera parte de la estrofa por *and*.

Al comparar los sustantivos en las dos primeras estrofas del poema, encontramos que sus modificadores no conservan la misma posición que en el original (apto.4.1.2.).

*I*<sub>2</sub> de grandes ojos alucinados  
*II*<sub>2</sub> de pies brillantes y afilados  
*I*<sub>3</sub> de graves y sobresaltadas emociones

No se puede traducir la relación de derivación existente entre *wreck*(*II*<sub>4</sub>) y *wreckage*(*II*<sub>3</sub>), ya que en español una sola palabra significa las dos cosas (i.e. *naufragio*).

La relación de perspectiva señalada en el apto. 4.1.2. tampoco puede traducirse a causa de las transposiciones adj./sust.(*II*<sub>4</sub>), sust./adj. (*II*<sub>4</sub>), ambas necesarias por razones estilísticas.

*II*<sub>1,2,3</sub>. Damas.../...del naufragio /  
4 Y /entre el naufragio/   
6 Yo

Como hemos dicho (apto. 4.1.4.5.), la modulación *take so becomingly/les sienta muy bien* (*III*<sub>1</sub>) supone una pérdida semántica, a pesar de una cierta compensación entre los verbos *sienta/take* debida a los grupos adverbiales que los modifican.

En la última estrofa, la expresión *ojos enrojecidos dolientes* (IV<sub>2</sub>) forma un paralelismo con el verso II<sub>2</sub> por la coordinación y posición de los adjetivos, algo que no pasa en el texto original donde los adjetivos *reddened* y *aching* están yuxtapuestos.

No estamos de acuerdo con la equivalencia hecha en el verso IV<sub>2</sub> *with thin arms/escudido*. Es una concentración que no transmite el significado del original ni en cuanto a posición, ni categoría gramatical, ni contenido semántico. Una mejor traducción sería:

IV<sub>2</sub> Los ojos enrojecidos y dolientes del barman de enjutos  
brazos,

De esta manera se traduce la estructura y significado del texto original y se establece la relación *barman* + parte de su cuerpo. Así se conserva el paralelismo con los versos I<sub>2</sub>, II<sub>1,2</sub>.

4.2. Poema

Bei Hennef

- I, The little river, twittering in the twilight,  
2 The wan, wandering look of the pale sky  
3 This is almost bliss.
- II, And everything shut up and gone to sleep,  
2 All the troubles and anxieties and pain  
3 Gone under the twilight.
- III, Only the twilight now and the soft "sh" of the river  
2 That will last forever.
- IV, And at last I know my love for you is here;  
2 I can see it all, it is whole like the twilight,  
3 It is large, so large, I could not see it before,  
4 Because of the little lights and flickers and interruptions,  
5 Troubles, anxieties and pains.
- V, You are the call and I am the answer,  
2 You are the wish, and I am the fulfilment,  
3 You are the night, and I the day.  
4 What else? it is perfect enough.  
5 It is perfectly complete,  
6 You and I,  
7 What more-?
- VI, Strange, how we suffer in spite of this.

Bei Hennef

I, El pequeño río temblando en el crepúsculo,  
2 La visión movediza y macilenta del cielo despejado,  
3 Eso es casi la felicidad.

II, Y todo cerrado, durmiente,  
2 Todos los problemas y ansiedades y dolores  
3 Idos bajo el crepúsculo.

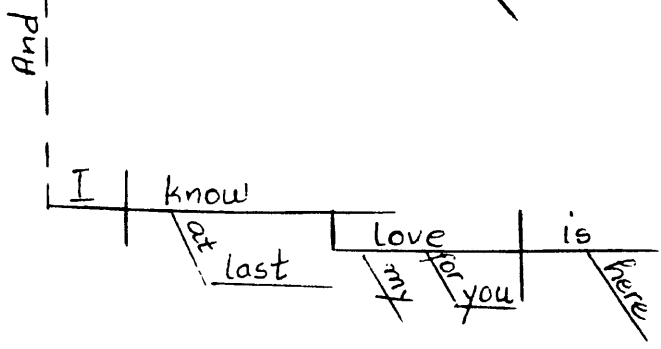
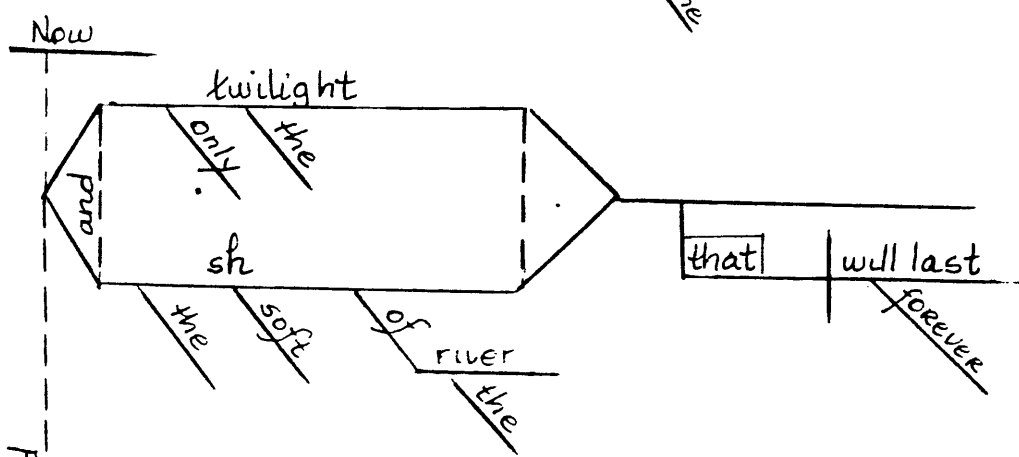
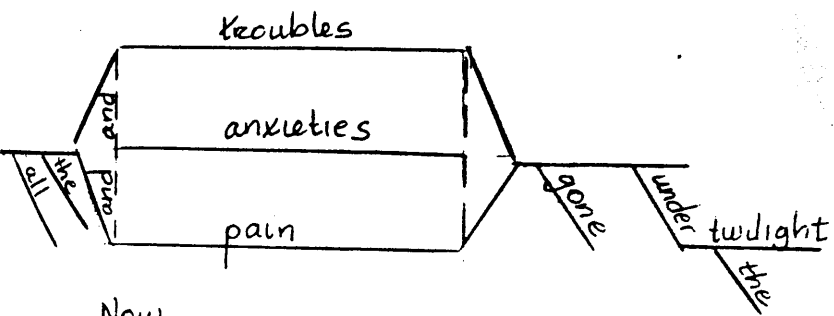
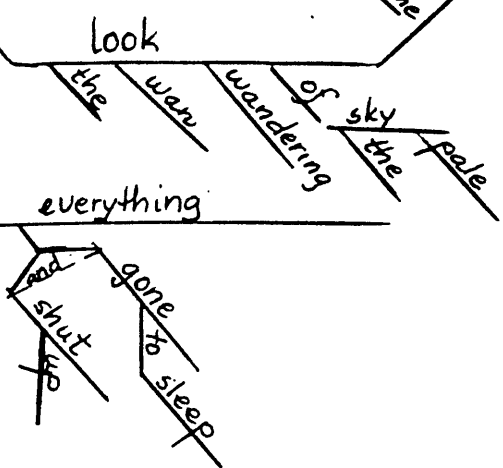
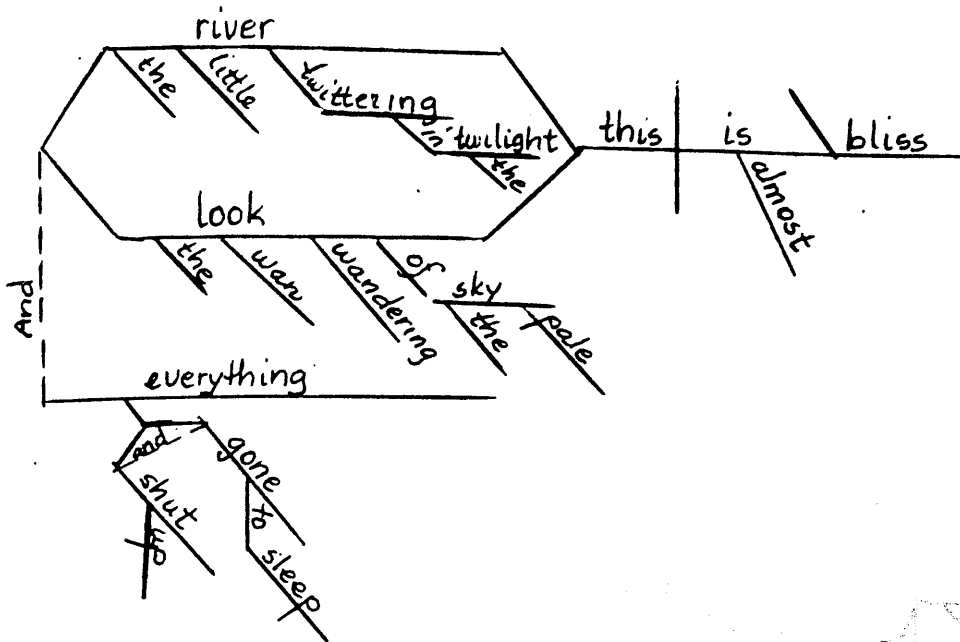
III, Ahora sólo el atardecer y el suave "sh" del río  
2 Que durará para siempre.

IV, Y por último, sé que aquí está el amor que te tengo;  
2 Lo puedo ver entero, es completo como el crepúsculo,  
3 Es inmenso, tan grande que no lo supe ver  
4 Debido a las lucecillas y las chispas y las interrupciones  
5 Problemas, ansiedades, dolores.

V, Tú eres la pregunta y yo soy la respuesta;  
2 Tú eres el deseo y yo soy la satisfacción;  
3 Tú eres la noche, y yo, el día.  
4 ¿Qué más? Es bastante perfecto.  
5 Es perfectamente completo,  
6 Tú y yo,  
7 ¿Qué más?

VI, Extraño que suframos tanto pese a todo.

4.2.1. Diagrama sintáctico



I can see it  
all

it is whole  
like twilight  
the

it is large  
large  
so  
that I could not see  
before

it because of  
lights  
the flickers  
the little  
and interruptions  
troubles  
anxieties  
pains

and you are call  
I am answer  
the

and you are wish  
I X fulfilment  
the

and you are night  
I X day  
the

what

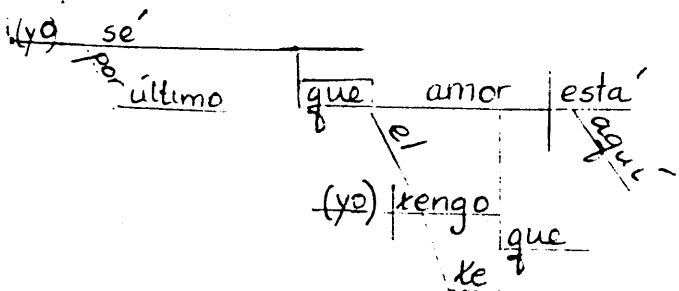
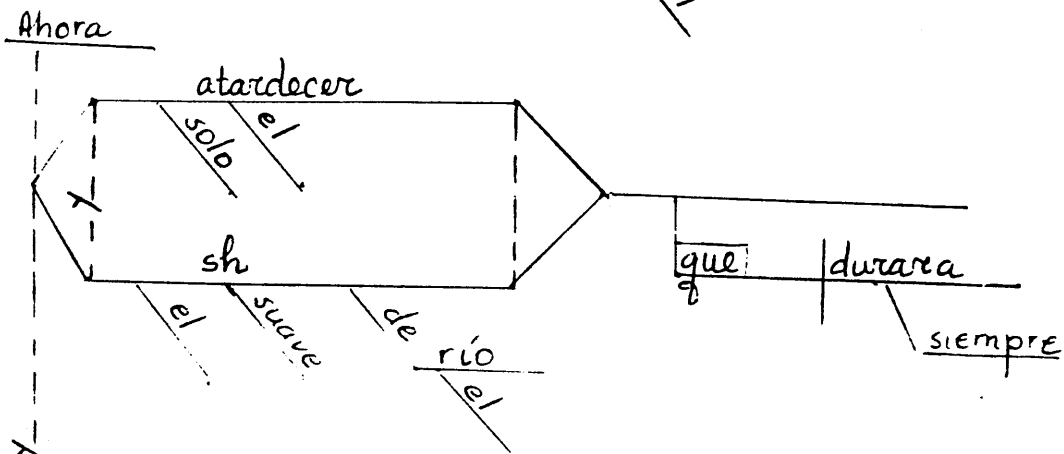
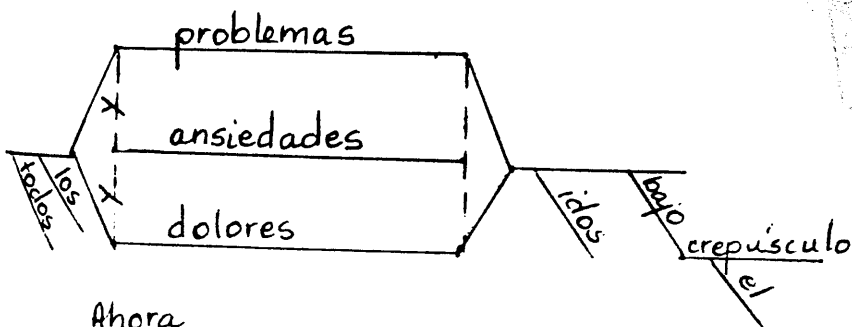
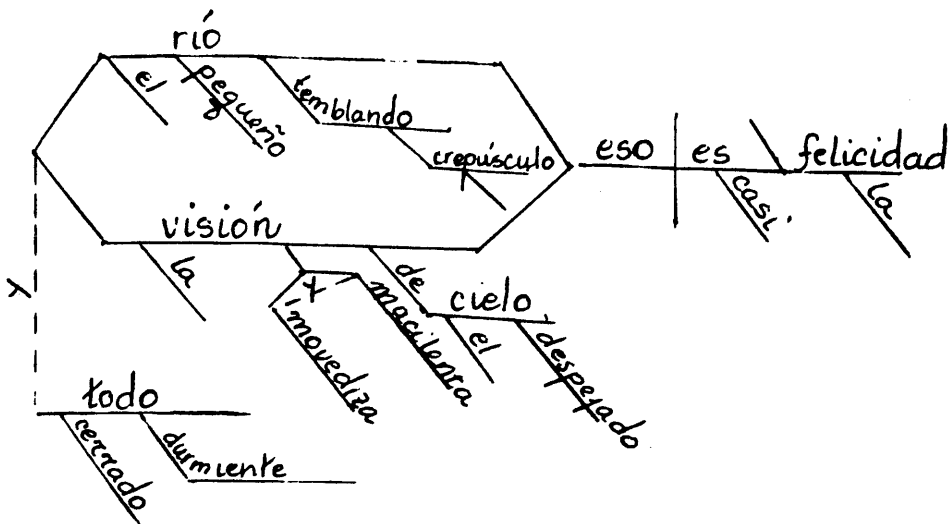
it is perfect  
it is complete  
perfectly

strange

we suffer  
in spite  
of this

eso es felicidad

Bai Henef



(yo) puedo ver lo entero

(ello) es completo como crepúsculo el

(ella) es inmenso grande que yo no supe ver lo debido a

Tu eres pregunta la

Yo soy respuesta la

Tu eres deseo el

Yo soy satisfacción la

Tu eres noche la

Yo soy día el

Qué

(ello) es más perfecto

(ello) es completamente perfecto extraño

tu yo

Qué más

que (nosotros) suframos tanto para todo

- luzecillas las
- chispas las
- interrupciones las
- problemas las
- ansiedades
- dolores



#### 4.2.2. Principios de construcción

El poema tiene 6 estrofas y 21 versos distribuidos de la siguiente manera: I<sub>1,2,3</sub>; II<sub>1,2,3</sub>; III<sub>1,2</sub>; IV<sub>1,2,3,4,5</sub>; V<sub>1,2,3,4,5,6,7</sub>; VI<sub>1</sub>. Se pueden dividir en tres grupos:

<u>8 versos</u>	<u>5 versos</u>	<u>8 versos</u>
I, II, III	IV	V, VI

Las tres primeras estrofas describen el atardecer en términos que indican una tranquilidad y felicidad casi perfecta (*This is almost bliss I<sub>3</sub>*).

La cuarta estrofa es un puente que conecta la primera y la tercera parte. Como veremos más adelante, esta estrofa es la materialización personal del amor como una totalidad perfecta. Aquí empieza la oposición de los pronombres *you* y *I* que dominará el resto del poema.

La tercera parte es reflejo de la primera, en tanto que describe algo casi perfecto, en este caso la unión de *you and I*. Sin embargo, en la primera parte tal perfección queda enturbiada desde el principio, mientras que en la tercera no ocurre esto hasta el final.

En la primera estrofa hay simetría sintáctica entre los versos I<sub>1,2</sub>, ambas frases nominales. En el verso I<sub>1</sub>, el núcleo es *river*, premodificado por un determinante y un adjetivo y postmodificado por un participio presente y un complemento preposicional.

En el verso I<sub>2</sub>, el núcleo *look* está igualmente

premodificado por un determinante y un adjetivo. Aquí, sin embargo, el participio precede al sustantivo postmodificado por el complemento preposicional.

I<sub>1</sub> det.+adj.+            NUCLEO            + participio pres.+comp. prep.  
2 det.+adj.+ participio pres.+            NUCLEO            +comp. prep.

En el verso I<sub>3</sub>, el deíctico *this* se refiere a las dos frases nominales anteriores. El significado de cada verso está englobado dentro de los otros.

I<sub>1</sub> { The little river twittering in the twilight,  
2 { The wan, wandering look of the pale sky,  
3 { THIS = almost bliss.

Uno de los elementos más significativos de la segunda estrofa es el contraste entre los participios pasados *shut up*(II<sub>1</sub>), *gone*(II<sub>1</sub>), y *gone*(II<sub>3</sub>). *Shut up* lleva el doble significado de *callado* y *cerrado*. *Gone* aparece dos veces con sentidos diferentes. En el verso II<sub>1</sub> forma parte de la expresión *gone to sleep* y en el verso II<sub>3</sub> aparece solo, con el significado de *desaparecidos*.

*Shut up* y *gone* (II<sub>1</sub>), ligados por *and*, modifican *everything* de referencia exofórica. El participio pasado *gone*(II<sub>3</sub>) modifica a los tres sustantivos *troubles*, *anxieties*, *pain* (II<sub>2</sub>), que también forman una totalidad. Esta estrofa tiene una estructura de englobalización parecida a la anterior:

II<sub>1</sub> And EVERYTHING shut up and gone to sleep,  
2 (All the troubles and anxieties and pain)  
3 GONE under the twilight.

Señalamos la distribución de los cuatro *and* de los versos II<sub>1,2</sub>.

II<sub>1</sub> [AND] everything shut up [AND] gone to sleep,  
2 All the troubles [AND] anxieties [AND] pain

*And* (II<sub>1</sub>) liga la segunda estrofa con la primera, produciendo una sensación de continuidad. *And* (II<sub>1</sub>) coordina dos participios pasados dentro de la primera frase nominal. Estas dos conjunciones indican acciones sucesivas en el tiempo. Los dos *and* (II<sub>2</sub>) ligan tres sustantivos, todos premodificados por *all* en la segunda frase nominal. En contraste con las conjunciones del verso anterior, éstas comunican un creciente malestar físico a través del significado de los sustantivos coordinados.

La segunda estrofa está ligada a la primera por *and*(II<sub>1</sub>) al comienzo y por *twilight*(II<sub>3</sub>) al final. *Twilight* forma parte de un complemento preposicional paralelo a otra estructura similar (*in the twilight* (I<sub>1</sub>)).

Los participios presente de la primera estrofa están en oposición a los participios pasado de la segunda. La primera estrofa es esencialmente descriptiva y se sitúa en el tiempo presente. La segunda es también descriptiva pero no hay acción en desarrollo.

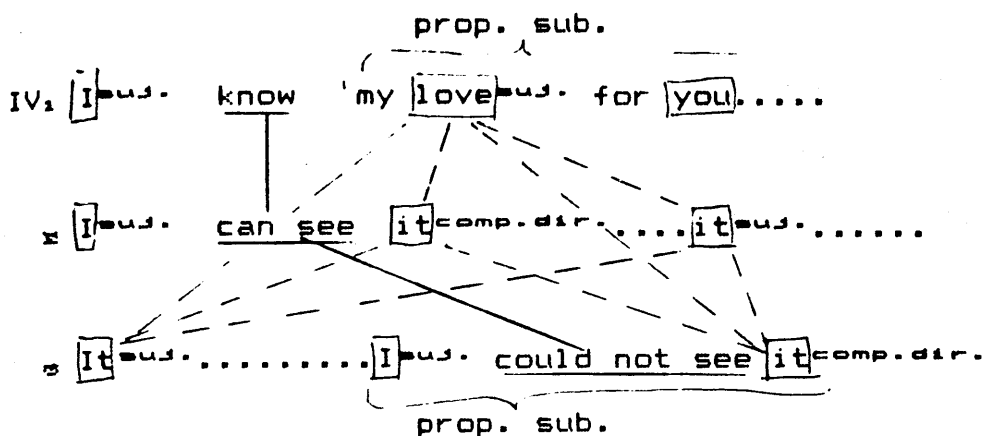
En la tercera estrofa los dos sustantivos *twilight* y *sh* (III<sub>1</sub>) aparecen juntos, formando así con la primera estrofa el siguiente paralelismo:

I <sub>1</sub>	III <sub>1</sub>	I <sub>1</sub> , III <sub>1</sub>
river	twittering = soft 'sh' of the river,	twilight

*That will last forever* (III<sub>2</sub>) puede interpretarse como: (1) nexo + verbo + adverbio, o (2) pronombre demostrativo + verbo + adverbio. Esta ambigüedad enriquece el significado del verso y del poema entero.

A causa del encabalgamiento entre los versos III<sub>1,2</sub>, este último podría interpretarse como una proposición subordinada. Pero también tiene sentido interpretar *that* (III<sub>2</sub>) como pronombre demostrativo por el obvio paralelismo con *this* del verso I<sub>3</sub>.

En la cuarta estrofa puede verse una oposición entre los pronombres de primera y segunda persona. El tercer protagonista, *love*, se nombra una vez (IV<sub>1</sub>) y después se reemplaza sistemáticamente por *it*. El diagrama siguiente nos muestra los elementos principales de la estrofa y su rol gramatical:



IV<sub>1</sub> Subordinación de *love* a *I*

- z Equivalencia por yuxtaposición entre *I* y *it*
- z Subordinación de *I* a *it*.

En la cuarta estrofa son significativas las posiciones de los elementos clave del poema: *I* (principio), *you* (final) y *love* (en medio de ambos). El pronombre protagonista es *I*, sujeto de los versos IV<sub>1,2</sub>, al que están subordinados los otros elementos del verso IV<sub>1</sub> y la mitad de los del verso IV<sub>2</sub>.

En el verso IV<sub>2</sub>, el amor empieza a crecer en importancia semántica y sintáctica. Es el sujeto del verso IV<sub>3</sub> y de la segunda parte del verso IV<sub>2</sub>. De una posición central en IV<sub>1,2</sub>, llega a ocupar posiciones extremas en el IV<sub>3</sub>.

De los 25 pronombres del poema, 23 están en las tres últimas estrofas. 20 son formas de *you*, *I* y *it*.

*Twilight* se repite cuatro veces a lo largo del poema (I<sub>1</sub>, II<sub>3</sub>, III<sub>1</sub>, IV<sub>2</sub>), una vez en cada una de las primeras cuatro estrofas. El crepúsculo es la frontera entre la noche y el día, la unión entre dos fuerzas opuestas,

*you* y *I*.

En el verso IV<sub>6</sub> se repiten los sustantivos *troubles*, *anxieties*, and *pains*. La repetición no es total, ya que *pain* está en plural y *troubles* y *anxieties* tampoco están coordinados como en el verso II<sub>2</sub>. *Troubles*, *anxieties*, *pains* (IV<sub>4</sub>), dolores físicos y problemas de espíritu, están en oposición a *little lights*, *flickers*, *interruptions* (IV<sub>4</sub>), pequeñas molestias que perturban la tranquilidad del atardecer.

El elemento más sobresaliente de la quinta estrofa es la oposición entre *you* y *I*. En los versos V<sub>1,2,3</sub>, esta oposición aparece en términos de predicados nominales de significado semántico complementario: *call/answer*; *wish/fulfillment*; *night/day*.

Estos tres versos son sintácticamente simétricos. Cada uno consiste en dos frases atributivas con el verbo *to be* como cópula. Están coordinadas por *and* y en la segunda frase el verbo está elíptico.

La pregunta *What else* (V<sub>4</sub>) tiene su reflejo en el casi sinónimo *What more?* (V<sub>7</sub>). Lo que debe ser una perfecta unión no lo es. La perfección no es completa, igual que ya habíamos visto en el verso I<sub>3</sub>.

En el verso V<sub>6</sub> *perfect* se repite, pero esta vez como adverbio y en tono irónico. El verso V<sub>6</sub> nos da el último emparejamiento de *you and I* antes de convertirse en *we* (VI<sub>1</sub>).

La estrofa VI se reduce a un verso. *You and I* ha sido sustituido por *we*. *Suffer* es la única acción que los dos

realizan juntos a lo largo del poema. *This* se refiere a la perfecta belleza y tranquilidad tanto natural como espiritual antes descrita.

- III: twilight, 'shí, riveria
- IV: lovers, twilight, lights, flickers, interruptions, troubles, anxieties, pains.
- V: call, answer, wish, fulfilment, night, day, ...
- VI: ...
- VII: ...

Introducción - 26

- I: ...
- II: ...
- III: ...
- IV: ...
- V: ...
- VI: ...
- VII: ...

4.2.3. Categorías gramaticales

4.2.3.1. Sustantivos - 27

- I, river, twilight; 2 look, sky; 3 bliss
- II, ; 2 troubles, anxieties, pain; 3 twilight
- III, twilight, 'sh', river; 2
- IV, love; 2 twilight; 3 ; 4 lights, flickers, interruptions;  
e troubles, anxieties, pains.
- V, call, answer; 2 wish, fulfilment; 3 night, day; 4 ;  
e ; 6 ; 7
- VI, spite

Traducción - 26

- I, río, crepúsculo; 2 visión, cielo; 3 felicidad
- II, ; 2 problemas ansiedades, dolores; 3 crepúsculo
- III, atardecer, 'sh', río; 2
- IV, amor; 2 crepúsculo; 3 ; 4 lucecillas, chispas,  
interrupciones; 5 problemas, ansiedades, dolores
- V, pregunta, respuesta; 2 deseo, satisfacción; 3 noche,  
día; 4 ; 5 ; 6 ; 7
- VI,



4.2.3.2 Adjetivos prenominales - 8

- I, little; 2 wan, pale; 3
- II, ; 2 all; 3
- III, only; 2 soft
- IV, ; 2 ; 3 ; 4 little; 5
- V, ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 ; 7
- VI, strange

Traducción - 5

- I, pequeño; ; 2 ; 3
- II, ; 2 todos; 3
- III, sólo, suave; 2
- IV, ; 2 ; 3 ; 4 ; 5
- V, ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 ; 7
- VI, extraño

4.2.3.3. Adjetivos postnominales - 7

- I, ; 2 ; 3
- II, ; 2 ; 3
- III, ; 2 ; 3
- IV, ; 2 all, whole; 3 large, large; 4 ; 5
- V, ; 2 ; 3 ; 4 perfect; 5 complete; 6 ; 7 more
- VI,

Traducción - 10

- I: ;2 movediza, macilenta;3  
II: ;2 ;3  
III: ;2  
IV: ;2 entero, completo;3 inmenso, grande;4  
V: ;2 ;3 ;4 perfecto;5 completo;6 ;7 más  
VI:

4.2.3.4. Pronombres, adjetivos posesivos - 26

- I: ;2 ;3 this  
II: everything;2 ;3  
III: ;2 that  
IV: I, my, you; I, it, it;3 it, I, it;4 ;5  
V: you, I;2 you, I;3 you, I;4 what, it;5 it;6 you,  
I;7 what  
VI: we, this

Traducción - 25

- I: ;2 ;3 eso  
II: todo;2 ;3  
III: ;2  
IV: (yo) (yo), te;2 lo, (yo), (ello);3 (ello), lo, (yo);  
4 ;5  
V: tu, yo;2 tu, yo;3 tu, yo;4 qué, (ello);5 (ello);  
6 tu, yo;7 qué  
VI: (nosotros), todo

4.2.3.5 Nexos - 25

- I, in; 2 of; 3
- II, and, and; 2 and, and; 3 under
- III, and, of; 2 for
- IV, and, at, for; 2 like; 3 ; 4 because of, and, and,  
    " and
- V, and; 2 and; 3 and; 4 ; 5 ; 6 and; 7
- VI, in, of

Traducción - 26

- I, en; 2 y, de(l); 3
- II, y; 2 y, y; 3 bajo
- III, y, de(l); 2 para, que
- IV, y, por, que, que; 2 como; 3 que; 4 a, y, y  
    "
- V, y; 2 y; 3 y; 4 ; 5 ; 6 y; 7
- VI, que, a

4.2.3.6 Adverbios -9

- I, ; 2 ; 3 almost
- II, ; 2 ; 3
- III, now, only; 2 forever
- IV, here; 2 ; 3 so; 4 ; 5
- V, ; 2 ; 3 ; 4 enough; 5 perfectly; 6 ; 7
- VI, how

Traducción - 9

- I, ;2 ;3 casi
- II, ;2 ;3
- III, ahora, sólo;2 siempre
- IV, aquí;2 ;3 tan;4 ;5
- V, ;2 ;3 ;4 bastante;5 perfectamente;6 ;7
- VI, tanto

4.2.3.7. Determinantes - 17

- I, the, the;2 the,the;3
- II, ;2 the;3 the
- III, the,the,the;2
- IV, ;2 the;3 ;4 the;5
- V, the,the;2 the, the;3 the,the;4 ;5 ;6 ;7
- VI,

Traducción - 21

- I, el,el;2 la,(d)el;3 la
- II, ;2 los;3 el
- III, el,el,(d)el;2
- IV, el;2 el;3 ;4 las,las,las;5
- V, la,la;2 el,la;3 la,el;4 ;5 ;6 ;7
- VI,

4.2.3.8 Formas verbales - 20

- I, twittering; 2 wandering; 3 is  
II, shut up, gone to sleep; 2 ; 3 gone  
III, ; 2 will last  
IV, know, is; 2 can see, is; 3 is, could not see; 4; 6  
V, are, am; 2 are; 3 are; 4 is; 5 is; 6 ; 7  
VI, suffer

Traducción - 23

- I, temblando; 2 despejado; 3 es  
II, cerrado, durmiente; 2 ; 3 idos  
III, ; 2 durará  
IV, sé, está, tengo; 2 puedo ver, es; 3 es, no supe ver  
4 debido; 6  
V, eres, soy; 2 eres, soy; 3 eres; 4 es; 5 es; 6; 7  
VI, suframos, pese

... en la oposición original.

#### 4.2.4. Comparación con la traducción

##### 4.2.4.1. Sustantivos

Hay 3 faltas de correspondencia entre el poema original y la traducción.

La traducción *in spite of/pese a* (VI<sub>1</sub>) es un cambio de estructura aunque sin pérdida de significado. La construcción más parecida al inglés en cuanto a estructura formal es *a pesar de*, pero hubiera alargado más el verso.

El traductor no ha conservado la oposición *troubles and anxieties and pain* (II<sub>2</sub>)/*troubles, anxieties and pains* (IV<sub>6</sub>). La traduce por *problemas y ansiedades y dolores/problemas, ansiedades, dolores*.

En la segunda estrofa *pain* está en singular. Significa *dolor* en general. En la cuarta estrofa *pains* se refiere a instantes concretos de dolor, de igual manera que los tres sustantivos *lights, flickers, interruptions* hacen referencia a cosas concretas que interrumpen la tranquilidad del crepúsculo. En la traducción *dolores* aparece dos veces en plural y no se traduce la oposición original.

En el texto original *twilight* se repite cuatro veces, una vez en cada una de las primeras cuatro estrofas (I<sub>1</sub>, II<sub>3</sub>, III<sub>1</sub>, IV<sub>2</sub>). En la traducción *twilight* se traduce dos veces como *crepúsculo* y dos veces como *atardecer*.

#### 4.2.4.2. Adjetivos

##### 4.2.4.2.1. Adjetivos prenominales

La traducción tiene 3 adjetivos prenominales menos que el poema original. De estos 3, uno se encuentra en posición postnominal en la traducción. El adjetivo *little* (IV<sub>4</sub>) está traducido por el sufijo de *lucécillas* y *pale* por un participio pasado.

Dos de los cinco adjetivos prenominales en español, *pequeño* (I<sub>1</sub>) y *suave* (III<sub>1</sub>), ocupan una posición de relieve. Ambos se refieren al río y su sonoridad y llevan proposiciones de postmodificación.

##### 4.2.4.2.2. Adjetivos postnominales

El texto español tiene 2 adjetivos postnominales más que el poema original, ambos en posición prenominal en el texto inglés.

En la versión española no se traduce la repetición de *large* (IV<sub>3</sub>). Las traducciones *Large/inmenso* y *so large/tan grande* alteran el significado original del poema.

En el poema original *it* corresponde a (*my love for*

*you) is large. Large* es una descripción de volumen que el adverbio *so* acentúa aún más al repetirse. En la traducción, sin embargo, *inmenso* da una idea de magnitud mayor que *grande*, y por eso, la segunda parte de la repetición, *tan grande*, no sigue la idea del texto original: *so large* es mayor que *is large* pero *tan grande* es más o menos lo mismo que *inmenso*.

#### 4.2.4.3. Pronombres, adjetivos posesivos

En cuanto a los pronombres, categoría gramatical muy importante en el poema, existen diferencias entre el poema original y la traducción.

*This* (I<sub>3</sub>) hace referencia a los dos versos anteriores y también expresa la proximidad del autor a los hechos que tienen lugar en el poema. *Eso* no traduce esta proximidad, que es un elemento significativo en el poema, y además nos conduce a una interpretación falsa en cuanto a la posición del poeta en relación con lo que está describiendo.

También, en la versión original *that* (I<sub>3</sub>) se opone a *that* (III<sub>2</sub>) por su significado y posición. Sin embargo, debido a diferencias estructurales entre las dos lenguas, el traductor se ve obligado a escoger una de las dos interpretaciones posibles del verso III<sub>2</sub>, y la ambigüedad del original, hecho estilístico importante, queda sin traducción.



Otra falta de correspondencia formal tiene lugar en el verso IV<sub>1</sub>:

IV<sub>1</sub> I know my love for you is here

Sé aquí está el amor te tengo

La rima poca afortunada entre *tí* y *aquí* hace imposible un calco de la estructura.

*This/todo* (IV<sub>1</sub>) es un cambio facultativo que no tiene justificación, ya que la repetición de *this* y el consiguiente contraste entre sus esferas de referencia es un hecho estilístico cuya eliminación supone una pérdida semántica.

#### 4.2.4.4. Nexos

Cuatro nexos del poema original no aparecen en la traducción. Hemos ya mencionado dos de ellos en otros apartados: *for* (IV<sub>1</sub>), apto. 4.2.4.3; *in* (VI<sub>1</sub>), apto.

#### 4.2.4.1.

*And* (II<sub>1</sub>) no se ha traducido por decisión facultativa del traductor. En el texto original esta conjunción coordina dos participios pasados en posición postnominal y señala una secuencia temporal. En la traducción, sin embargo, *cerrado* y *durmiente* están yuxtapuestos. Por falta de correspondencia en la traducción *durmiente/gone to sleep*, la conjunción *y*, de no haber sido omitida, no hubiera tenido el mismo valor secuencial que tiene en la versión inglesa.

*And* (IV<sub>5</sub>) tampoco se ha traducido. Posiblemente el traductor ha querido poner este verso en oposición al verso II<sub>2</sub> donde la misma cadena de sustantivos aparece en una estructura de coordinación.

De los 26 nexos en español, hay 6 que no tienen correspondencia directa en el original. Tres de ellos son *que*(IV<sub>1,3</sub>). *Que* (IV<sub>1,3</sub>) está elíptico en el poema original, y el segundo *que* (IV<sub>1</sub>) forma parte de la modulación *my love for you/el amor que te tengo*.

La conjunción *y* (I<sub>2</sub>) es el resultado de una transposición O/conj. hecha por razones estilísticas a causa del mayor uso de nexos en español.

En la estrofa VI *strange* modifica la frase entera *how we suffer*. La posición de *how* supone una desviación estilística, que queda anulada por la innecesaria modulación de estructura efectuada por el traductor. Parte de esta modulación es el nexo *que* que introduce el subjuntivo.

#### 4.2.4.5. Adverbios

Hay 9 adverbios tanto en el texto original como en la traducción. Como correspondencia inexacta, señalamos la traducción *how/tanto*(VI<sub>1</sub>). *How* expresa modo, intensidad y magnitud, contrariamente a *tanto* que sólo expresa magnitud. Forma parte de la modulación facultativa mencionada en el apartado anterior (4.2.3.4.).

#### 4.2.4.6. Determinantes

La traducción española tiene 4 determinantes más que la versión original. Uno de ellos, *el*(IV<sub>1</sub>), es obligatorio por exigencias gramaticales. Los otros tres, *la*(I<sub>3</sub>), *las* (IV<sub>4</sub>) y *las*(IV<sub>4</sub>) son facultativos.

*La*(I<sub>3</sub>) es un artículo exofórico puesto que la única definición de felicidad se encuentra en los versos I<sub>1,2</sub> y esa descripción es sólo aproximada. No puede ser una referencia homofórica por las diferentes visiones personales que existen de la felicidad. En la versión original *bliss*, palabra de uso poético, no lleva artículo por expresar un concepto general.

Los dos determinantes *las* (IV<sub>1</sub>), que aparecen en la traducción, están elípticos en el poema original. Posiblemente se han repetido por haberse también repetido la conjunción *y* y al mismo tiempo, para hacer contraste con *problemas, ansiedades, dolores*(II<sub>5</sub>), que no llevan determinante.

#### 4.2.4.7. Formas verbales

De las 23 formas verbales en la traducción, hay 4 que no tienen correspondencia de categoría con el original. Se han comentado *pese*(VI<sub>1</sub>), apto. 4.2.4.1, y *tengo* (IV<sub>1</sub>), apto. 4.2.4.3.

La traducción *pale/despejado* supone una pérdida semántica por falta de correspondencia entre sus significados.

*Temblando/twittering* se corresponden en categoría gramatical pero no en significado. *Twittering* indica sonido y *temblando* movimiento. Sin esta referencia al sonido, no existe cohesión con el verso III, en el cual se habla del *soft sh of the river*.

*Movediza*(I<sub>2</sub>) tampoco equivale a *wandering*, ya que no expresan el mismo tipo de movimiento. También añade connotaciones indeseadas al texto, a causa de su aparición frecuente al lado de *arena*.

*Gone to sleep* / *durmiente* (II<sub>1</sub>) no es una correspondencia exacta. En *durmiente*<sup>part-pres.</sup> el énfasis está en la acción de dormir, mientras que *gone*<sup>part-ede.</sup> *to sleep*, debido a su estructura gramatical, significa el acto de haberse quedado dormido.

*Soy*(V<sub>2</sub>) está elíptico en la versión original. En la traducción no lo está por decisión del traductor.

El predicado *could not see*(IV<sub>3</sub>) es traducido por *no supe ver*. La traducción literal, *no pude ver*, hubiera sido incorrecta al introducir un significado de imposibilidad física.

11.11.14	con	preposición	2	trans.
12	confianza	abstr.	1	trans.
13.11.14	en	preposición	2	trans.
14	plural	abstr.	1	transpos.
15	verbo	verbo	1	trans.
16	adverbio	sujeto	1	transpos.
17	adv. + pron. + v.	next + v + adv.	1	modulac.

#### 4.2.5. Conclusiones

##### 4.2.5.1. Tabla de diferencias entre el poema original y su traducción

<u>versos</u>	<u>inglés</u>	<u>español</u>	<u>casos</u>	<u>procedimiento</u>	<u>pérdida</u>
<u>Cambios obligatorios</u>					
IV <sub>4</sub>	because of	debido a	1	modulación	
VI <sub>1</sub>	in spite of	pese a	1	equivalencia	
IV <sub>1</sub>	0	que+xe	1	trans.ampliación	
IV <sub>1</sub>	adj. pos.	art. def.	1	transposición	
<u>Cambios facultativos</u>					
I <sub>3</sub> , IV <sub>4</sub>	0	art. def.	3	trans.ampliación	
II <sub>1</sub> , IV <sub>6</sub>	conj.	0	2	trans.omisión	
I <sub>2</sub>	0	conj.	1	trans.ampliación	
IV <sub>6</sub> , II <sub>1</sub>	conj.	0	2	trans.omisión	
II <sub>2</sub>	singular	plural	1	transposición	X
V <sub>2</sub>	0-elipsis	verbo	1	trans.ampliación	
IV <sub>3</sub>	adverbio	sufijo	1	transposición	
VI	adv.+pron+v.	nexo+v+adv.	1	modulación	X

#### 4.2.5.2 Resumen

##### 4.2.5.2.1. Falta de equivalencia entre estructuras

En los versos IV<sub>1,2,3</sub> las relaciones de subordinación y equivalencia (apto.4.2.2.) sólo se traducen parcialmente. El efecto original se pierde en la traducción por el uso de los pronombres tácito-desinenciales en español y por la posición antes del verbo de los pronombres objetivos.

El diagrama sintáctico nos muestra dos cambios estructurales importantes. El primero tiene lugar en el verso IV<sub>1</sub>, *my love for you is here/el amor que te tengo*, y se debe a la necesidad de evitar la combinación poco afortunada de rima y ritmo que hubiera sido *mi amor por tí está aquí*. Sin embargo, *el amor que te tengo*, que figura en la traducción, tiene el inconveniente de enfatizar más el hecho de posesión que el de presencia del amor. En el texto original la palabra acentuada es *here*, que se refiere al lugar antes descrito, así como a los sentimientos personales del poeta que se encuentra entre los dos crepúsculos.

Es imposible traducir todas estas connotaciones al español, pero proponemos esta traducción que está más cerca del significado del poema original y que compensa al menos una parte de la pérdida semántica: *Y por último, sé que aquí está mi amor por tí.*

Al cambiar la posición de *aquí* evitamos la combinación poco deseable de *mi amor por tí está aquí*

que suena a tarjeta de S. Valentín. El énfasis principal del verso está en *mi amor por tí*, frase nominal importante puesto que en ella se refleja la oposición que existe en la cuarta estrofa entre los pronombres de primera y segunda persona.

Otra diferencia estructural se encuentra en el verso VI<sub>1</sub>: *Strange, how we suffer/Extraño que suframos tanto*. Creemos que la traducción supone una pérdida semántica al introducir una proposición subordinada que no existe en el poema original. Este tipo de modulación no es la mejor manera de traducir el significado. En este caso lo ideal hubiera sido una traducción más literal que transmite mejor el sentido del texto en inglés: *Extraño, cómo sufrimos*.

Señalamos otra pérdida semántica en el verso III<sub>2</sub> donde diferencias estructurales entre las dos lenguas hacen imposible traducir la ambigüedad del poema original.

En la tabla de diferencias, pueden verse tres casos de la transposición *omission O/artículo definido*. Según Vazquez-Ayora (1977):

"A la tradición del castellano le es ajeno defcticos, de modo especial los artículos (.....). Los datos estadfsticos son terminantes sobre la frecuencia muy superior de artículos en inglés." (1977: 120-1).

Aquí, sin embargo, pasa lo contrario, ya que en los tres casos, se utiliza el artículo definido como elección estilfstica.

En el verso I<sub>3</sub> *felicidad* lleva artículo, en un

intento de compensar la pérdida de intensidad que supone esta traducción de *bliss*, una palabra de fuerte connotación poética.

En el verso IV<sub>4</sub> se utiliza dos veces el artículo definido *las*. Así, *las* concuerda con la repetición de la conjunción *y* y contrasta con la serie de palabras que siguen en el verso IV<sub>5</sub>, las cuales no llevan ni artículo ni conjunción.

#### 4.2.5.2.2. Falta de equivalencia entre palabras

En este poema los casos de pérdida semántica son numerosos. La mayoría de ellos por falta de equivalencia de significado y no de categoría gramatical. Por este motivo no figuran en la tabla.

Como ejemplo, mencionamos la pérdida de intensidad que supone la traducción *bliss/felicidad* (I<sub>3</sub>). La única alternativa hubiera sido *gloria*, palabra no adecuada por sus connotaciones religiosas. El artículo definido intenta compensar en parte esta pérdida sin demasiado éxito.

También en el verso I<sub>1</sub> se ha traducido *twittering* por *temblando*. Lawrence escogió *twittering* por sus connotaciones sónicas, por la aliteración que hace con *twilight* y también por el paralelismo que *twittering* / *twilight* forma con *wan* / *wandering*. Ni que decir tiene que la elección de *temblando* no reproduce ninguno de estos efectos, ya que ni siquiera transmite el significado del original. De querer reproducir la aliteración, la única



posibilidad hubiera sido *cantarin*, pero entonces el sonido que hace el río no estaría en concordancia con la escena tranquila de las primeras tres estrofas. Proponemos una mejor traducción con la palabra *susurrando*, forma verbal de sonido onomatopéyico que concuerda con el suave 'sh' del río (III<sub>1</sub>).

En el verso I<sub>2</sub> el traductor ha querido traducir la aliteración de *wan, wandering*, escogiendo *movediza* y *macilenta*, combinación de adjetivos que no reproduce el efecto de las palabras originales. También a este fin ha sacrificado el sentido, pues aunque *macilenta* corresponde más o menos a *wan*, *movediza* no es un buen equivalente de *wandering* como ya se mencionó en el apartado 4.2.4.2.2.

En dicho apartado también hablamos de la pérdida semántica que supone traducir *large* (IV<sub>3</sub>) como *inmenso*, adjetivo que no refleja la relación menor-mayor entre las palabras repetidas. Somos conscientes de que en español hay menor tendencia a utilizar la repetición, pero en este caso pensamos que está ampliamente justificada. Otra repetición justificada sería la traducción *twilight/crepúsculo* en las primeras cuatro estrofas, dada su importancia para el significado del poema.

En la traducción *pale sky/cielo despejado* (I<sub>2</sub>), *pale* y *despejado* no se corresponden, ya que el primero se refiere a la cantidad de luz en el cielo y el segundo a la presencia o ausencia de nubes. Pensamos que una traducción mejor sería simplemente el adjetivo *pálido*.

Como últimos ejemplos importantes e inexplicables de falta de equivalencia, citamos las traducciones *this/eso*(I<sub>3</sub>) y *this/todo*(VI<sub>1</sub>), que anulan por completo el paralelismo entre los dos versos.

En resumen, la traducción de "Bei Hennef" falla porque en muchas partes del poema no se traducen ni el sentido semántico ni los recursos estilísticos del original. Las estructuras significativas no encuentran su reflejo en la versión española, bien por las elecciones del traductor, bien por diferencias estructurales y estilísticas entre las dos lenguas. También se presenta el problema de los diferentes conceptos de aceptabilidad estilística que tienen el inglés y el español. Citamos la opinión de E.A. Nida:

"The total impression of a message consists not merely in the objects, events, abstractions, and relationships symbolized by the words, but also in the stylistic selection and arrangement of such symbols. Moreover, the standard of stylistic acceptability for various types of discourse differs radically from language to language. What is entirely appropriate in Spanish, for example, may turn out to be quite unacceptable 'purple prose' in English and the English prose we admire as dignified and effective often seems in Spanish to be colorless, insipid, and flat." (Nida:1964: 169).

Es esto en esencia lo que hace difícil la traducción al español de la poesía de Lawrence. El lenguaje que utiliza no podía ser más opuesto a lo que muchos autores creen que es el lenguaje literario español.

4.3. Poema

Gipsy

I, I, the man with the red scarf,  
2 Will give thee what I have, this last week's earnings.  
3 Take them, and buy thee a silver ring  
4 And wed me, to ease my yearnings.

II, For the rest, when thou art wedded  
2 I'll wet my brow for thee  
3 With sweat, I'll enter a house for thy sake,  
4 Thou shalt shut doors on me.

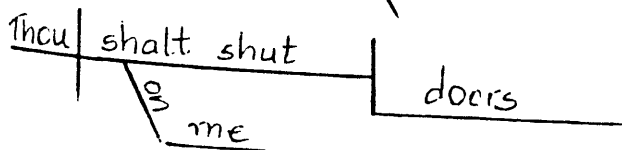
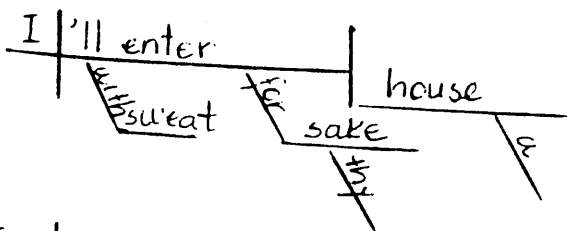
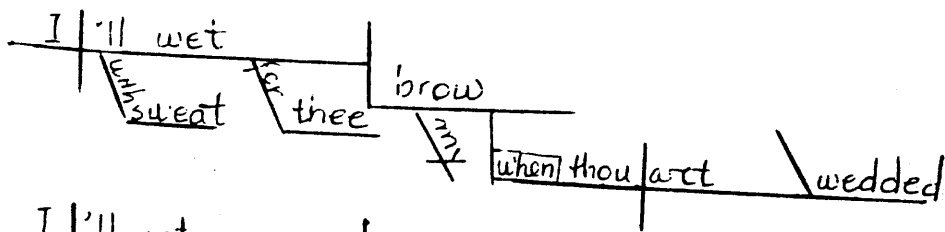
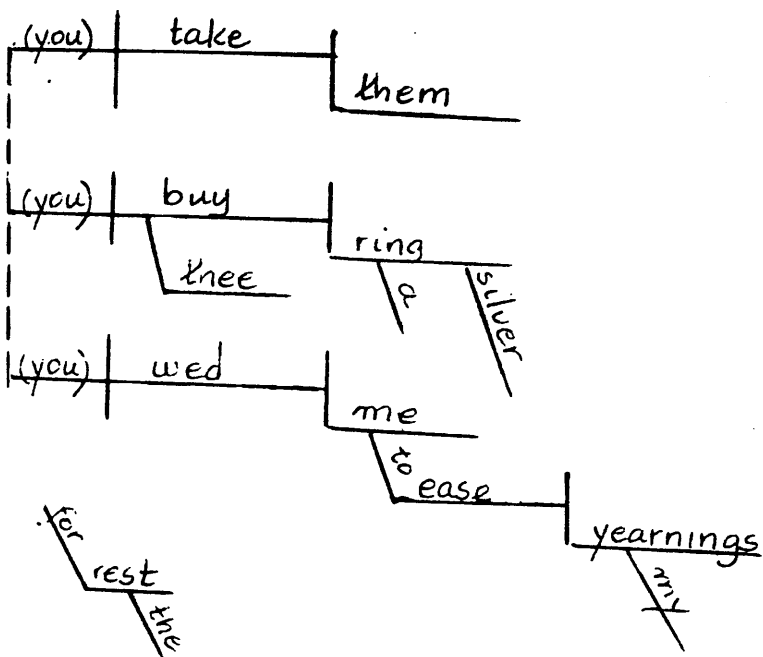
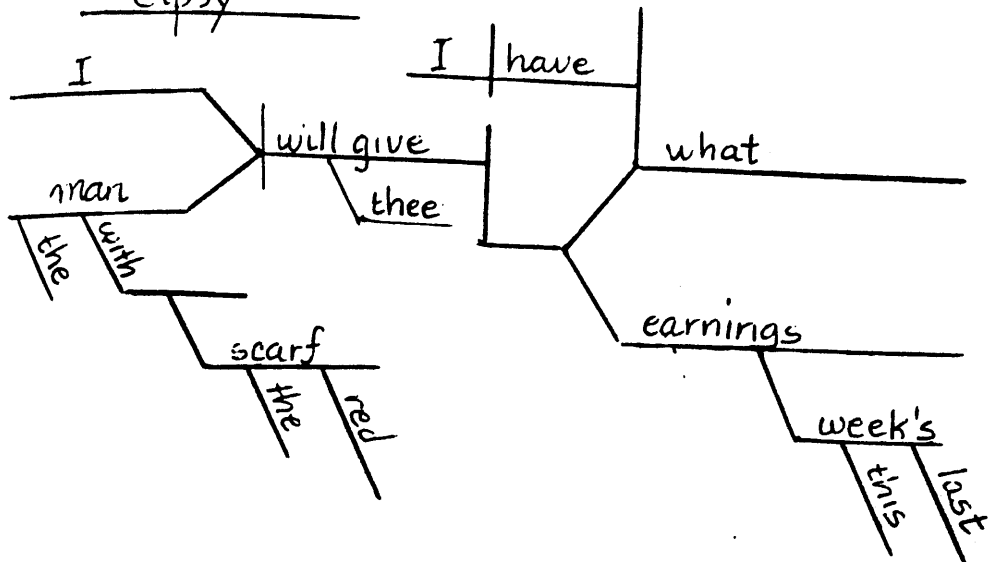
El gitano

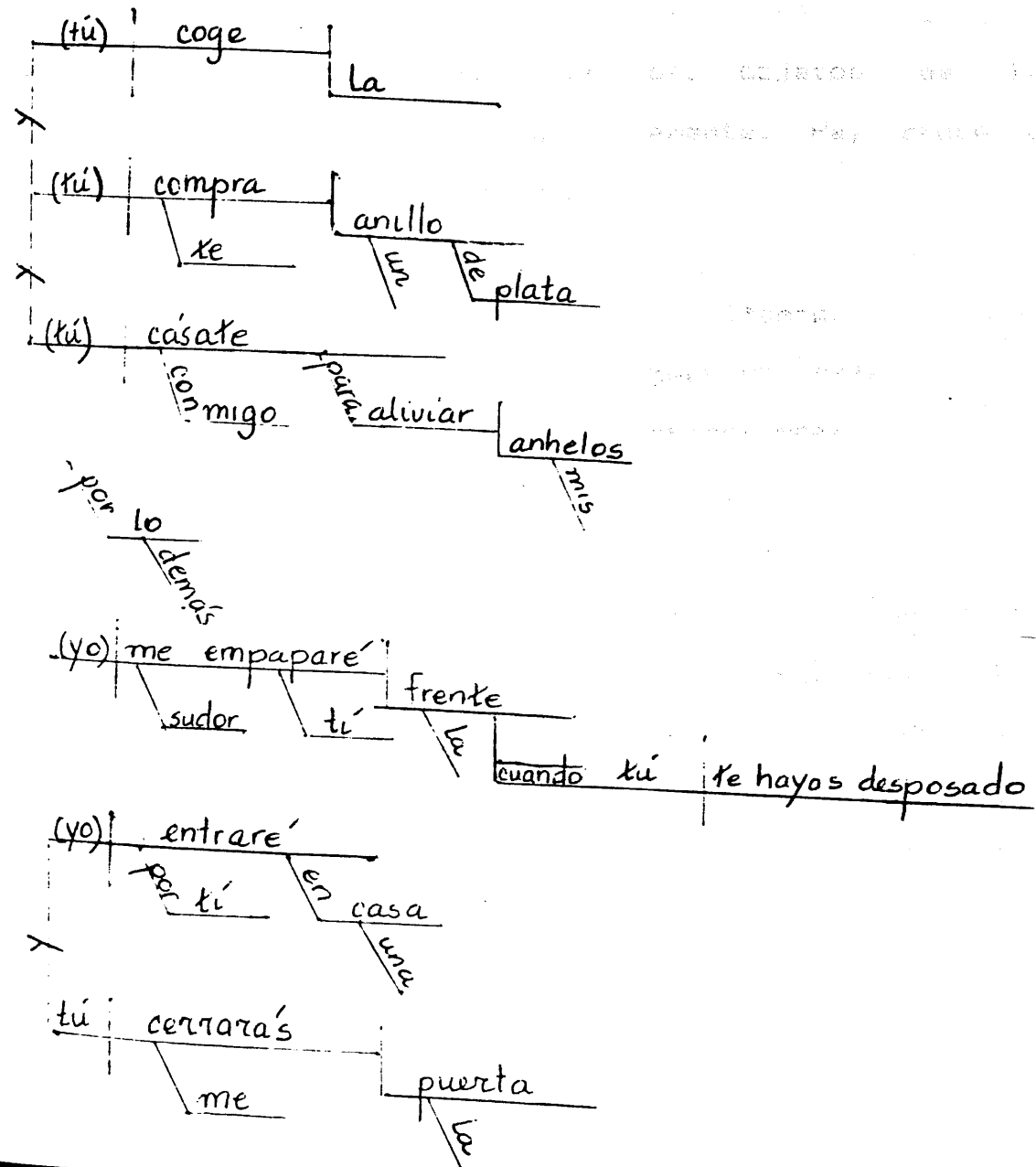
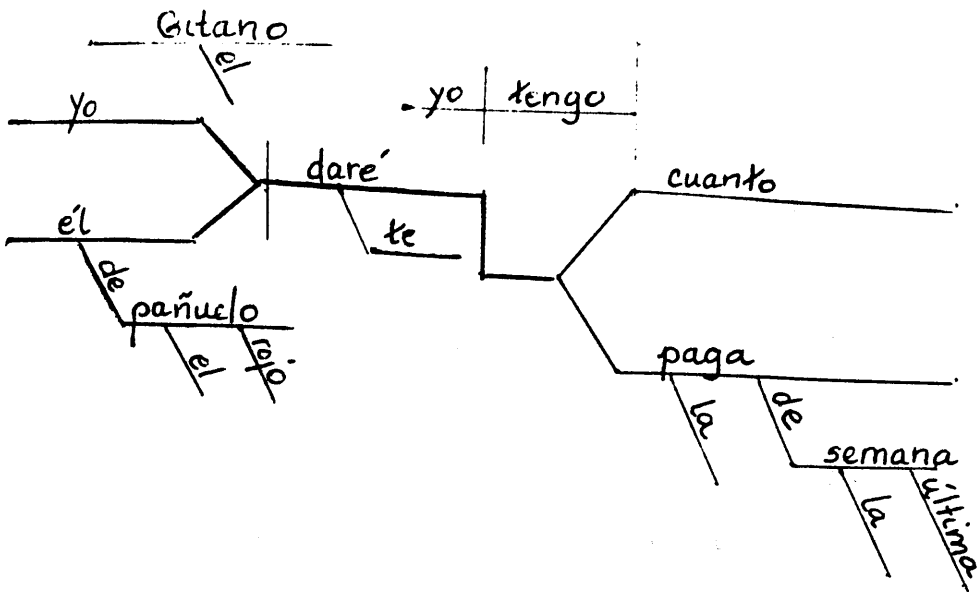
- I, Yo, el del pañuelo rojo,
- 2 Te daré cuanto tengo, la paga de la última semana.
- 3 Cógela y cómprate un anillo de plata,
- 4 Y cástate conmigo para aliviar mis anhelos.

- II, Por lo demás, cuando te hayas desposado,
- 2 Por ti me empaparé la frente
- 3 De sudor, entraré por ti en una casa
- 4 Y tú me cerrarás la puerta.

4.2.1. Diagrama sintacticoo

Gipsy





#### 4.3.2. Principios de construcción

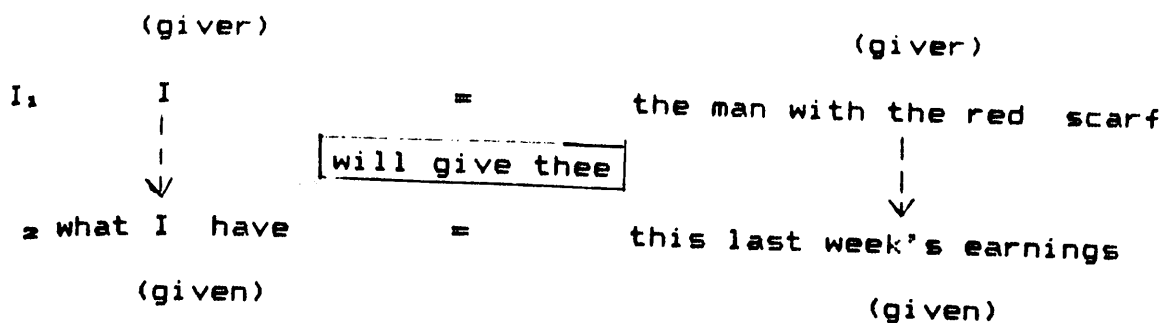
El poema tiene dos estrofas, cada una de cuatro versos. Hay rima entre los versos I<sub>2,4</sub>. (*earnings, yearnings*). Los dos *rhyme fellows* son complementos directos y el primero está contenido en el segundo. *Earnings* y *yearnings* son posesiones del gitano, como queda claro por la proposición subordinada *what I have*(I<sub>2</sub>) referente a *earnings*(I<sub>2</sub>) y por el adjetivo posesivo *my* (I<sub>4</sub>) que modifica *yearnings* (I<sub>2</sub>).

Los versos II<sub>2,4</sub> también riman. *Thee* (II<sub>2</sub>) y *me* (II<sub>4</sub>) son pronombres objetivos, objetos de las preposiciones *for* y *on* respectivamente. Hay cruce de pronombres entre los dos versos:

	1ªpers,		2ªpers.
II <sub>2</sub>	I'll	pron. sub.....	thee
			pron. obj.
4	Thou	pron. sub.....	me
			pron. obj.
	2ªpers.		1ªpers.

En el diagrama vemos el contraste entre los pronombres en cuanto a sus (1) personas (primera/segunda), (2) casos (subjetivo/objetivo) y (3) posiciones dentro de la frase (principio/final).

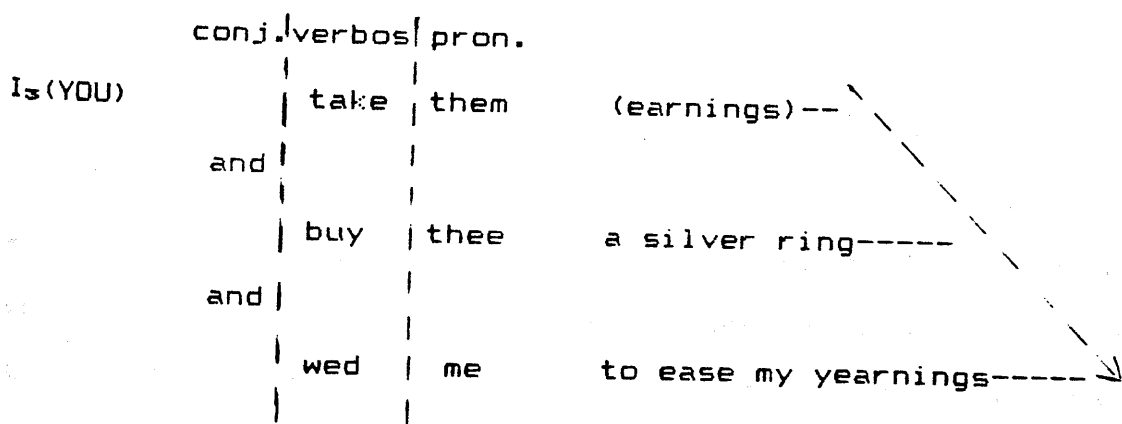
La primera estrofa está compuesta por dos oraciones que la dividen en dos partes iguales. Presentan una simetría sintáctica interior y recíproca.



El sujeto gramatical *I* tiene la frase nominal *the man with the red scarf* en aposición.

El complemento directo, que es la proposición *what I have*, también tiene una frase nominal en aposición, (*this last week's earnings*). Los cuatro elementos interrelacionados a través de *will give thee* representan una doble igualdad, de identidad y de relación.

La segunda oración de la primera estrofa (I<sub>3,4</sub>) contiene tres verbos en forma imperativa, *take*(I<sub>3</sub>), *buy* (I<sub>3</sub>) y *wed*(I<sub>4</sub>), conectados dos veces por (*and*). En el diagrama siguiente, pueden verse las relaciones entre las distintas categorías gramaticales:

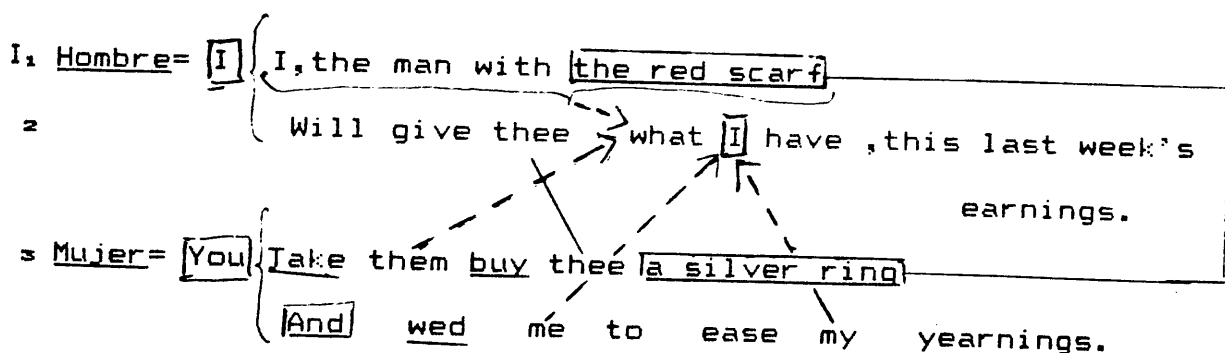




Cada imperativo está seguido por un pronombre. *Thee* (I<sub>3</sub>) y *me* (I<sub>4</sub>) son complementos directos y tienen una relación de identidad. *Thee* (I<sub>3</sub>) se refiere a *earnings* y *me* al gitano. El gitano se describe en función de sus posesiones (primera estrofa) y de sus acciones (segunda estrofa).

Los tres imperativos tienen una relación consecutiva y temporal. Sus complementos van aumentando progresivamente en complejidad sintáctica.

Entre estas dos oraciones también existen los siguientes paralelismos y relaciones de cohesión:



Fueden observarse las interreferencias de las dos oraciones de la primera estrofa. *The red scarf* (det. + adj. + sust.), objeto de adorno, característico de *I*, el gitano, contrasta con *a silver ring* (art. indef. + adj. + sust.), que en el futuro pertenecerá a *you* (*thee*), la mujer de referencia exofórica.

Los dos citados grupos nominales son paralelos por su posición dentro del poema, por su estructura sintáctica y por su contenido semántico. *Red scarf* está al final del

verso I<sub>1</sub> y en mitad de la oración masculina (cuyo tema es el gitano, *I*, y sus posesiones). *A silver ring* está al final del verso I<sub>3</sub>, en medio de la oración femenina (cuyo tema es la mujer, *thee*, y lo que ella hará).

En esta segunda oración los elementos principales tiene referentes en la primera. *Thee*(I<sub>3</sub>) se refiere a *what I have* que equivale a *this last week's earnings*(I<sub>2</sub>). *Thee*(I<sub>3</sub>) se refiere a *thee*(I<sub>2</sub>) y también al sujeto elíptico de los tres imperativos. En el verso (I<sub>4</sub>) *me* y *my* también se refieren a *I*(I<sub>2</sub>) y *I*(I<sub>1</sub>).

El centro de la estrofa es *what I have* (I<sub>2</sub>) y, más concretamente, *I*, por donde pasan casi todas las referencias e identidades de la estrofa.

Aquí tenemos dos oraciones interrelacionadas, una simbólica del sexo masculino y la otra del sexo femenino. La unión entre estos dos elementos tiene lugar en la segunda estrofa.

La segunda estrofa empieza por el complemento preposicional, *for the rest* (II<sub>1</sub>), que sirve de nexo entre las dos estrofas del poema, y define el texto como dos partes de una totalidad. En esta estrofa ya no hay separación gramatical de oraciones. Los cuatro versos forman una oración que se pueden dividir en tres suboraciones bajo la condición expresada en el verso (II<sub>1</sub>).

Los cuatro sujetos gramaticales son los pronombres *thou*(II<sub>1</sub>), *I*(II<sub>2</sub>), *I*(II<sub>3</sub>), *thou*(II<sub>4</sub>) en ese

orden. Los dos pronombres masculinos (I) están en los versos interiores de la estrofa y los dos pronombres femeninos, en los exteriores. Las implicaciones sexuales son obvias.

Los versos II<sub>2,3,4</sub> tienen al final un complemento preposicional con objeto pronominal que está en contraste directo con el pronombre-sujeto de la proposición en cuestión.

- |                 |                             |            |
|-----------------|-----------------------------|------------|
| II <sub>2</sub> | I'll wet.....for thee       | I/thee     |
| 3               | I'll enter.....for thy sake | I/thy sake |
| 4               | Thou shalt shut.....on me   | thou/me    |

No es nuestra intención tratar en profundidad el nivel fónico del poema, pero en esta estrofa la unión entre los versos se manifiesta también por la existencia de rima y aliteración.

- II<sub>1</sub> For the rEst, WHEN THOU art WEdded
- 2 I'll WET my BROW for THEE
  - 3 With SWEAT, I'll ENter a HOUse for Thy Sake
  - 4 THOU SHalt SHuT doors on ME.

Hemos indicado los casos más obvios para mostrar que la unión existente entre los cuatro versos también se manifiesta en este nivel del texto.

*For the rest*(II<sub>1</sub>) forma contraste con *with sweat*

(II<sub>3</sub>) por su posición (ambos están al principio de versos impares) y estructura sintáctica (prep. + det. + sust./prep. + sust.).

Dichos complementos también sirven de nexos. *for the rest* entre las dos estrofas y *with sweat* entre los versos II<sub>2,3</sub>. *With sweat*(II<sub>3</sub>), caso de modificación ambigua, modifica el verso II<sub>2</sub>, por existir encabalgamiento entre los II<sub>2,3</sub> y también la proposición del II<sub>3</sub>, *I'll enter a house for thy sake*, por existir contigüidad.

Tres de los cuatro verbos de la estrofa están en futuro: *I'll wet*-II<sub>2</sub>, *I'll enter*-II<sub>3</sub> y *thou shalt shut*-II<sub>4</sub>. *Art wedded*(II<sub>1</sub>) indica una condición proyectada en el futuro.

Las acciones y personas de los verbos son claramente representativas del coito sexual. En el verso II<sub>1</sub>, *thou* (la mujer) es el sujeto de *art wedded*, verbo en presente pasivo.

En los versos II<sub>2,3</sub> los verbos *'ll wet* y *'ll enter* tienen al hombre, *I*, como protagonista activo y a la mujer, *thee, thy sake*, relegada a un papel pasivo. En el último verso, por vez primera, la mujer, *thou*, actúa sobre el hombre: *Thou shalt shut doors on me.*(II<sub>4</sub>).

En los versos II<sub>3,4</sub> *enter* y *shut* forman una oposición. En los II<sub>2,3</sub>, el sujeto *I* está contraído con el modal *will*. Cuando el poema fué escrito, la utilización de *will* en primera persona del futuro, en lugar de *shall*, indicaba según Jespersen (1933, 1972: 272) a *volition-colored future* donde *I will do that* implicaba *I*

*am willing to do that.*

Igualmente *thou* (II<sub>4</sub>) con el auxiliar *shalt* expresaba obligación o necesidad, en este caso dependiente de una voluntad humana explícita.

Los complementos directo de los versos I<sub>2,3,4</sub> tienen también connotaciones sexuales. *My brow* (II<sub>2</sub>), complemento directo de *wet*, indica un esfuerzo grande. *House*(II<sub>3</sub>) es un espacio cerrado, simbólico del aparato genital femenino. *Doors*(II<sub>4</sub>) en el plural son los labios o paredes vaginales que ella cierra cuando hay espasmo muscular u orgasmo.

A lo largo del poema hay una dicción arcaizante deliberada. Ejemplos de ello son *thee*(I<sub>2,3</sub>;II<sub>2</sub>), *thou* (II<sub>1,4</sub>), *art wedded*(II<sub>1</sub>), *thy*(II<sub>3</sub>), *shalt shut*(I<sub>4</sub>). Excepto el caso de dos verbos, este efecto se produce por uso de los pronombres bíblicos de segunda persona, la antigua forma inglesa de *tú*, que suponía intimidad y se utilizaba entre amantes.

### 4.3.3. Categorías gramaticales

#### 4.3.3.1. Sustantivos - 12

- I: man, scarf; 2 week's earnings; 3 ring; 4 yearnings  
II: rest; 2 brow; 3 sweat, house, sake; 4 doors.

Traducción -10

- I: pañuelo; 2 paga, semana; 3 anillo, plata; 4 anhelos  
II: ; 2 frente; 3 sudor, casa; 4 puerta

#### 4.3.3.2. Adjetivos prenominales - 4

- I: red; 2 last, this; 3 silver; 4  
II: ; 2 ; 3 ; 4

Traducción - 1

- I: ; 2 última; 3 ; 4  
II: ; 2 ; 3 ; 4

#### 4.3.3.3. Adjetivos postnominales - 0

- I: ; 2 ; 3 ; 4  
II: ; 2 ; 3 ; 4

Traducción - 2

- I: rojo; 2 ; 3 ; 4  
II: demás; 2 ; 3 ; 4

4.3.3.4. Pronombres, adjetivos posesivos - 16

I, I; 2 thee, I, what; 3 them, thee; 4 me, my  
II, thou; 2 I, my, thee; 3 I, thy; 4 thou, me

Traducción - 20

I, yo, el; 2 te, (yo), cuanto; 3 la, te; 4 te, (con)migo,  
mis  
II, lo, (tu), te; 2 (yo), tñ, me; 3 (yo), ti; 4 tu, me

4.3.3.5. Nexos - 8

I, with; 2 ; 3 and; 4 and  
II, for; 2 for; 3 with, for; 4 on

Traducción - 12

I, de(1); 2 de; 3 y; 4 y, para, con  
II, por; 2 por; 3 de, por, en; 4 y

4.3.3.6. Adverbios - 1

I, ; 2 ; 3 ; 4 ;  
II, when; 2 ; 3 ; 4

Traducción - 1

I, ; 2 ; 3 ; 4  
II, cuando; 2 ; 3 ; 4

4.3.3.7. Determinantes - 5

I, the, the; 2 ; 3 a; 4

II, the; 2 ; 3 a; 4

Traducción - 7

I, del; 2 la, la; 3 un; 4

II, ; 2 la; 3 una; 4 la

4.3.3.8. Formas verbales - 10

I, ; 2 will give, have; 3 take, buy; 4 wed, to ease

II, art wedded; 2 'll wed; 3 'll enter; 4 shalt shut

Traducción - 10

I, ; 1 daré, tengo; 3 cógela, cómprate; 4 cástate, aliviar

II, hayas desposado; 2 empaparé; 3 entraré; 4 cerrarás

entonces, en un, la traducción española es una concordancia  
de la estructura original. Mientras que el inglés, cuando se  
usa el verbo en formas pasivas, el español las utiliza en



#### 4.3.4 Comparación con la traducción

##### 4.3.4.1. Sustantivos

En la versión original hay 12 sustantivos, 6 en cada estrofa. En español es imposible respetar esta simetría por la no correspondencia de las categorías gramaticales siguientes:

II<sub>1</sub> For the rest ----- por lo demás  
prep.+det.+sust.                    prep.+pron.+adj.

II<sub>3</sub> For thy sake --- por tí  
prep.+adj.pos.+sust.            prep.+pron.

El sustantivo, *rest*, hace referencia a la segunda parte del poema. En español el contenido semántico de *rest* se comparte entre *demás* y *lo*. *The* tiene transferencia 0 en español.

El segundo caso presenta una transposición adj. pos.+sust./pron. La traducción española es una concentración de la expresión original. Mientras que el inglés recarga en su estilo las formas posesivas, el español las tolera mucho menos y recurre a otros elementos para expresar las relaciones entre los objetos y sus poseedores.

Ambas transposiciones son obligatorias. Tanto *por el resto* como *por tu beneficio* son inaceptables como

equivalencias, sobre todo dentro de un contexto poético.

La traducción *man/él* (I<sub>1</sub>) es una elección acertada del traductor. Esta transposición sirve para compensar una parte de la pérdida semántica que resulta de la utilización de pronombres tácito-desinenciales como equivalencias de los pronombres explícitos del texto original.

El tipo de transposición *silver/de plata* es muy corriente en la traducción inglés-español. En este caso es obligatoria, ya que de seguir dentro de la misma categoría gramatical, la única posibilidad hubiera sido *argentino*, palabra poco adecuada en este contexto.

En el verso I<sub>2</sub> *earnings* (sust. pl.) se traduce como *paga* (sust. sing.). Traducciones más literales son *ingresos* o *ganancias*, absolutamente irreferibles al jornal de un gitano.

La traducción *doors/puerta* (plural/singular) ha sido facultativa y demuestra una falta de conocimiento del significado del poema. Como ya hemos dicho (apto. 4.3.2.), la segunda estrofa es una metáfora del acto sexual. Esta metáfora pierde parte de su contenido semántico cuando la entrada de la casa se reduce a una sola puerta.

#### 4.3.4.2. Adjetivos

La traducción española tiene un adjetivo más que el texto original.

*Last/última* están ambos en posición prenominal.

La posición de *última* compensa la omisión de *this* en la traducción, ya que de esta manera se logra comunicar el sentido enfático de *this last week's* (I<sub>2</sub>).

Los adjetivos *silver*(I<sub>3</sub>) y *demás*(II<sub>1</sub>) tienen sus correspondencias dentro de la categoría de sustantivos (apto. 4.3.3.1).

#### 4.3.4.3. Pronombres, adjetivos posesivos

En este texto los pronombres constituyen la categoría gramatical más significativa. El gitano, *I*, está hablando con una mujer, *thee*, pronombre arcaizante de referencia exofórica. Todos los sujetos gramaticales del poema son pronombres. En los versos I<sub>1,2</sub> el sujeto es *I*. En los I<sub>3,4</sub> el sujeto implícito de los tres imperativos coordinados es *thou*, al igual que en la proposición subordinada del verso II<sub>1</sub>. En los versos II<sub>2,3</sub> el sujeto es *I* y en II<sub>4</sub>, *thou*, que establece una relación de simetría con el *thou* de (II<sub>1</sub>).

Hay 8 pronombres en cada estrofa distribuidos simétricamente. Constituyen el medio principal de cohesión del poema y van dando cuenta de la oposición hombre/mujer, que es el tema descrito. Salvo *what*(I<sub>2</sub>) y *them* (I<sub>3</sub>), que hacen referencia indirecta al gitano, todos los demás pronombres se refieren directamente al hombre o a la mujer.

Este uso enfático de los pronombres, sobre todo los arcaismos, presenta problemas a la hora de la traducción. En cuanto a los sujetos pronominales, es bien sabido que todo

simtagma verbal completo, salvo el imperativo, lleva sujeto expreso en inglés, mientras que en español, cuando el sujeto está implícito en el contexto, no es necesario expresarlo. Las desinencias personales de la conjugación española casi siempre hacen innecesario su empleo.

En la traducción española, si contamos las desinencias personales como pronombres implícitos, la simetría numérica del original se conserva, aunque en vez de 8 pronombres en cada estrofa, haya 10.

En la primera estrofa *él*(I<sub>1</sub>), pronombre masculino explícito, corresponde al sustantivo *man* y modifica a *yo* (I<sub>1</sub>). Otro pronombre de más que tiene la traducción es el reflexivo *casate*(I<sub>4</sub>). Un verbo reflexivo del mismo género aparece en el verso II<sub>1</sub>, *te hayas desposado*, que lleva pronombre y no tiene correspondencia exacta con la forma inglesa *art wedded*. Aquí el traductor ha elegido no repetir el mismo verbo en los versos I<sub>4</sub>/II<sub>1</sub> y para ello ha utilizado *casarse/desposarse*. En la versión original, sin embargo, se utilizan formas del verbo *to wed* en una oposición voz activa/voz pasiva.

En el verso II<sub>1</sub> de la traducción puede apercibirse un intento de compensación que se ha quedado corto. Los pronombres arcaicos ingleses no tienen correspondencia en español. De traducirlos, habría que emplear otras palabras o recursos para transmitir su significado. El traductor lo ha intentado por medio de *desposarse*, pero, como no se trata de un efecto mantenido a lo largo del poema, parece una palabra

extraña dentro del contexto de la traducción.

En *me empaparé* (II<sub>2</sub>) el pronombre reflexivo indica posesión y reemplaza al adjetivo posesivo *my* que modifica a *brow*.

Los versos II<sub>2,3,4</sub> terminan en complementos preposicionales cuyo objeto, o parte de él, es o un pronombre o un adjetivo posesivo: *for thee*(II<sub>2</sub>), *for thy sake*(II<sub>3</sub>), *on me*(II<sub>4</sub>). En la versión española *for thee* y *for thy sake* tienen la misma traducción, *por tí*. *On me* (II<sub>4</sub>) corresponde a *me*, complemento indirecto, situado obligatoriamente antes del verbo *cerrarás*. Por consiguiente, la traducción pierde el paralelismo de los tres complementos preposicionales al final de los versos II<sub>2,3,4</sub>.

En la versión original el énfasis está puesto en la oposición *I/thee* y *thou/me*. Las acciones *wet my brow*(II<sub>2</sub>), *enter a house*(II<sub>3</sub>) y *shut doors*(II<sub>4</sub>) aparecen en medio del verso, o, por así decirlo, en mitad del escenario. Los verbos conectan los pronombres en oposición horizontalmente y al mismo tiempo forman un paralelismo vertical.

Sin embargo, en lo que al castellano se refiere, una concatenación invariable resulta pesada. La imitación del inglés en cuanto al orden invariable de las palabras no puede sino comprometer seriamente el estilo del texto.

La traducción de los versos II<sub>2,3,4</sub> forma el siguiente contraste con el original:

II<sub>2</sub> For ti ..... / ..... for thee  
3 ..... por ti ..... / ..... for thy sake  
4 ..... me ..... / ..... on me

La versión española termina cada verso con un sustantivo (complemento directo). Los pronombres que aparecen en los versos II<sub>2,3</sub> son implícitos. El único contraste fuerte entre pronombres de primera y segunda persona es el que forman el *yo* (I<sub>1</sub>) del primer verso y el *tú* (II<sub>4</sub>) del último.

*De sudor* (II<sub>3</sub>) no tiene el sentido ambiguo de *with sweat*, pues sólo modifica la proposición del verso II<sub>2</sub>.

#### 4.3.4.4. Nexos

La versión original tiene 8 nexos. Todos con correspondencia en la traducción, excepto *on* (II<sub>4</sub>), cuyo significado en español está englobado en el pronombre *me* (II<sub>4</sub>).

En la traducción hay 4 preposiciones y una conjunción que no están en el texto original. Las preposiciones *con* (I<sub>4</sub>) y *en* (II<sub>3</sub>) son necesarias a los verbos *casarse* y *entrar* para alcanzar el mismo significado que se encuentra reunido en los verbos ingleses *wed* y *enter*.

*De* (I<sub>2</sub>) corresponde a la inflexión de genitivo inglesa. *Para* (I<sub>4</sub>) + infinitivo es una construcción final que en inglés está concentrada en la partícula *to*.

La conjunción *y* (II<sub>4</sub>) no tiene correspondencia en

el texto original y es una adición del traductor.

El español se caracteriza por ser un idioma con mayor densidad hipotáctica que el inglés. En prosa es posible efectuar una modulación de construcción paratáctica a hipotáctica, pero en poesía, donde existen más restricciones de tipo formal, esta modulación no es posible. El traductor ha tenido que optar por explicitar la parataxis donde en el texto original hay yuxtaposición.

#### 4.3.4.5. Adverbios

El único adverbio en el poema, *when*(II<sub>1</sub>), tiene correspondencia directa en la traducción.

#### 4.3.4.6. Determinantes

En la traducción hay dos artículos más que en la versión original. También se aprecian cuatro faltas de correspondencia debidas a estructuras ya comentadas: (1) verbos reflexivos (apto. 4.3.4.3), (2) *the rest/lo demás* (apto. 4.3.4.1), (3) *this last week's earnings/la paga de la última semana* (apto. 4.3.4.1) y (4) *doors/puerta* (apto. 4.3.4.1).

#### 4.3.4.7. Formas verbales

Tanto en el texto inglés como en el español, hay 10 verbos. Como ya hemos comentado (apto. 4.3.4.3.), la traducción solamente logra transmitir uno de los arcaísmos

(art wedded/te hayas desposado). El otro verbo con modal arcaico (shalt shut/cerrarás) queda sin comunicar ese matiz en español.

Ia	o	art. def.	3	transposición
IIa				
Ia	tho	art. def.	1	transposición
Ia	ullo	prep + sust.	1	transposición
IIa, IIc	o	prep.	2	transposición
IIIa	art. def. + sust.	pron. + adj.	1	transposición

#### Responz. Imperativas

Ia	art. def. + sust.	pron.	1	transposición
IIa	voz pasiva	voz activa	1	modulación
IIIa	sust. pl.	sust. sing.	1	transposición
IIIc	prep.	o	1	transposición



4.3.5. Conclusiones

4.3.5.1. Tabla de diferencias entre el poema original y su traducción

versos    inglés                      español    casos    procedimiento    pérdida

Cambios obligatorios

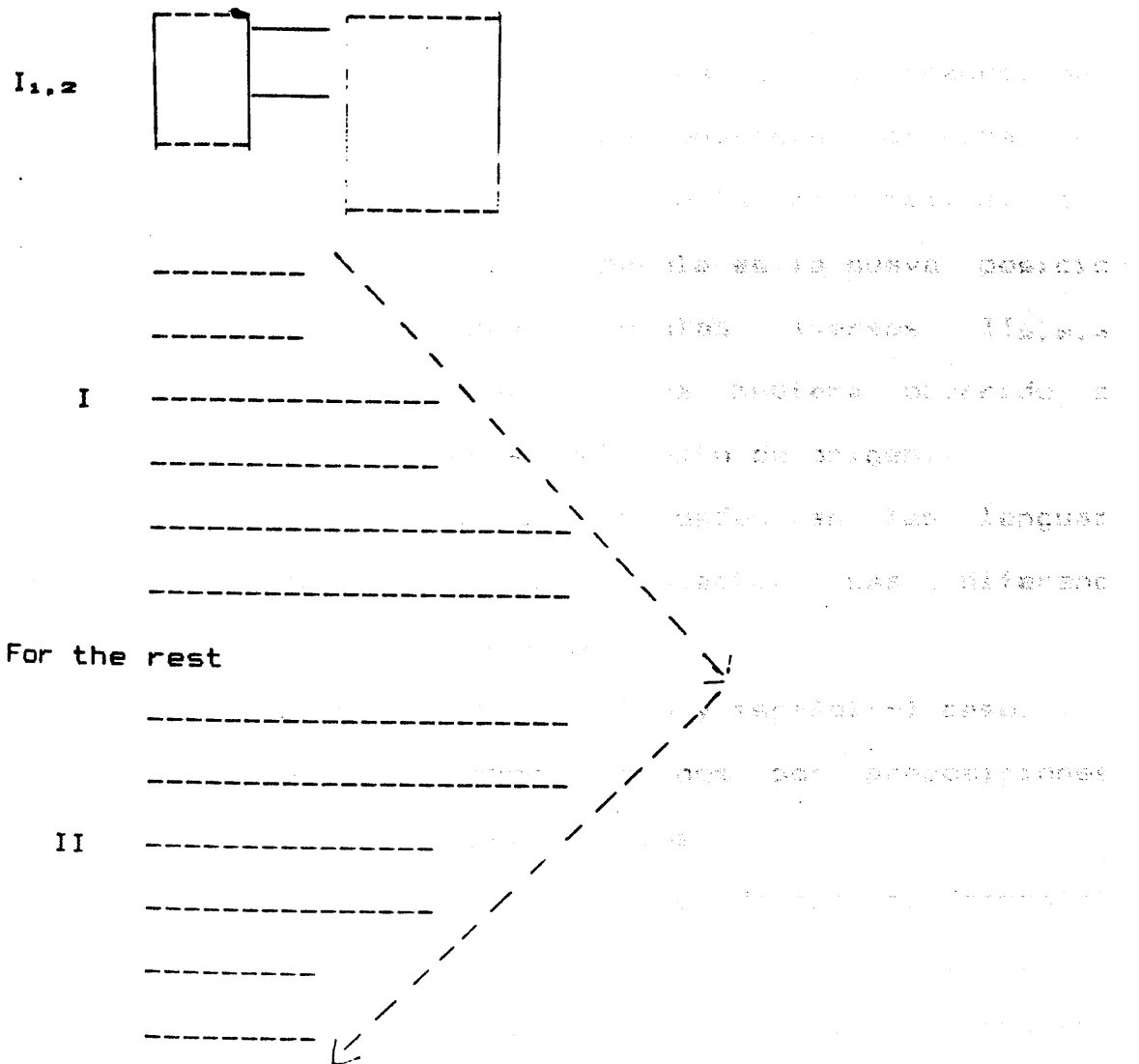
I <sub>2</sub> ,	0	art.def.	3	transposición	
II <sub>2,4</sub>					
I <sub>2</sub>	this	art. def.	1	transposición	
I <sub>3</sub>	adj.	prep + sust.	1	transposición	
I <sub>4</sub> , II <sub>3</sub>	0	prep.	2	transposición	
II <sub>1</sub>	art.def.+sust.	pron. + adj.	1	transposición	

Cambios Facultativos

I <sub>1</sub>	art.def.+sust.	pron.	1	transposición	
II <sub>1</sub>	voz pasiva	voz activa	1	modulación	X
II <sub>4</sub>	sust pl.	sust sing.	1	transposición	X
II <sub>4</sub>	prep.	0	1	transposición	X

4.3.5.2. Resumen

En el diagrama sintáctico puede observarse la poca diferencia entre la estructura gramatical del poema original y su traducción. Ambas versiones tienen la configuración siguiente:



La primera frase tiene forma diferente del resto del texto, el cual se divide en dos grupos de tres proposiciones. El primero de complejidad creciente y el segundo de

complejidad decreciente.

Los dos grupos de proposiciones forman construcciones paratácticas, pero en el primero hay coordinación, y en el segundo, yuxtaposición. En este segundo grupo de la traducción se introduce la y(II<sub>4</sub>) para unir la segunda proposición y la tercera.

Las estructuras sintácticas no son complicadas, lo que concuerda con el contenido del mensaje. La traducción se realiza utilizando la correspondencia directa o la transposición. En cuanto al orden de las palabras, el cambio más importante en la versión española es la nueva posición de los complementos preposicionales (versos II<sub>2,3,4</sub>), recurso que evita la monotonía que hubiera ocurrido como resultado de un calco formal del texto de origen.

La coincidencia de las unidades en las lenguas de origen y traducción es casi exacta. Las diferencias estructurales son las siguientes:

- (1) Inflexión de genitivo en inglés y español--1 caso.
- (2) Construcciones de verbos seguidos por preposiciones en español y en inglés no.--2 casos.
- (3) Construcción de infinitivo precedida por una preposición en español (giro de finalidad) y en inglés no.--1 caso.
- (4) Preposición + pronombre después del verbo (inglés)/ pronombre antes del verbo (español)--1 caso.
- (5) Adjetivo (inglés)/preposición+sust. (español)--1 caso
- (6) Resolución de la ambigüedad sintáctica *with sweat*.

Las pérdidas semánticas son las siguientes:

- (1) Falta de equivalencia en la traducción de los pronombres bíblicos.
- (2) Modales *art, shalt* sin correspondencia en español.
- (3) Resolución de la ambigüedad sintáctica *with sweat* mencionada anteriormente.
- (4) Transposición sust. pl./sust. sing. (II<sub>4</sub>).
- (5) Cambio de orden de las palabras (II<sub>2,3,4</sub>).

Este poema es un ejemplo del importante papel desempeñado a nivel gramatical por distintos tipos de pronombres. A diferencia de otras palabras más autónomas, los pronombres son unidades de pura relación gramatical. La relación entre pronombres y palabras no pronominales se ha comparado a la relación entre cuerpos geométricos y físicos. (A Zareckij:1960 cf Rudy ed.:1981: 95)

Sin embargo, esta oposición, a pesar de ser importante, no se traduce debido a:

- (1) los pronombres tácitos-desinenciales españoles
- (2) la posición no enfática de los complementos preposicionales.

Para compensar esta pérdida, nosotros traduciríamos la última estrofa de la siguiente manera:

- II<sub>1</sub>        Por lo demás, cuando tú mi esposa seas  
2        Yo por tí, empaparé la frente  
3        Con sudor, por tí entraré en una casa  
4        Y tú a mí las puertas cerrarás.

Al traducir la estrofa de esta manera, se reproduce la simetría de categoría gramatical entre los versos exteriores e interiores. Se conserva el contraste original entre los pronombres de primera y segunda persona por medio de yuxtaposición y alternancia. La adición de *yo* (II<sub>2</sub>) sirve para enfatizar aún más esta oposición.

En el verso II<sub>2</sub> se ha efectuado una modulación pues creemos que la utilización del verbo *desposarse* es un intento poco logrado de dar al poema la connotación arcaica del original, ya que este efecto puede traducirse a través del orden de las palabras.

La traducción *with / con* (II<sub>3</sub>) conserva la ambigüedad sintáctica del texto original y también transmite parte de su connotación bíblica. *Doors* se traduce en plural (II<sub>4</sub>) y así mantiene el significado metafórico que ya explicamos (apto. 4.3.2.).

4.4. Poema

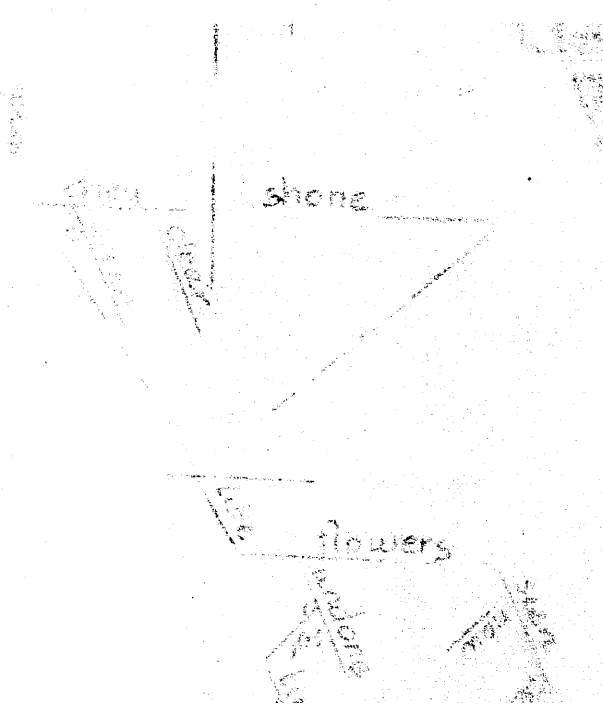
Green

- I<sub>1</sub> The dawn was apple-green,
  - 2 The sky was green wine held up in the sun,
  - 3 The moon was a golden petal between.
- 
- II<sub>1</sub> She opened her eyes, and green
  - 2 They shone, clear like flowers undone
  - 3 For the first time, now for the first time seen.

Verde

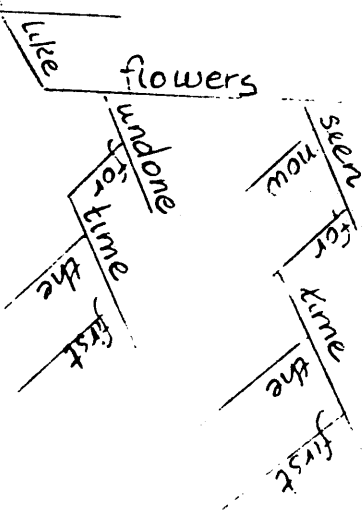
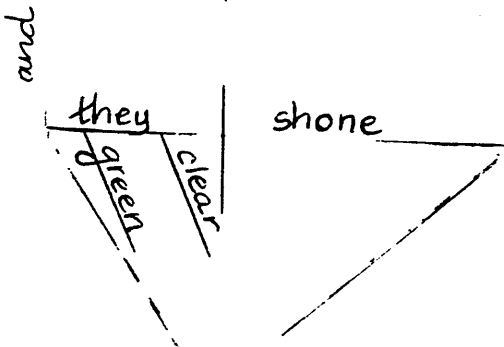
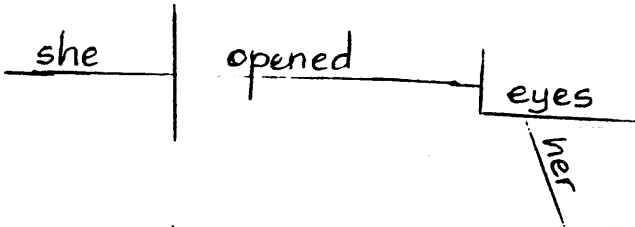
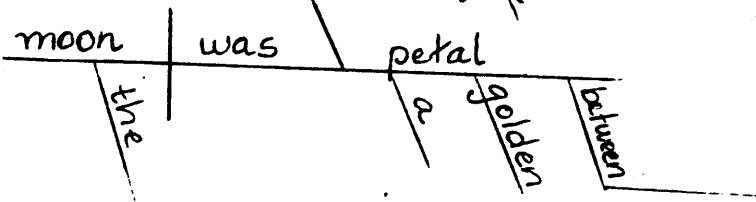
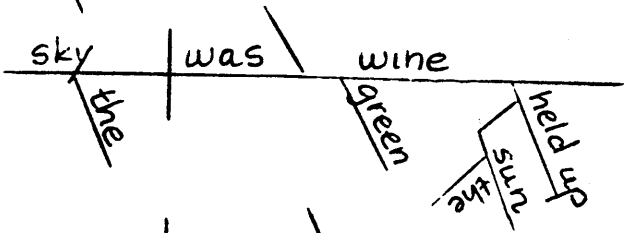
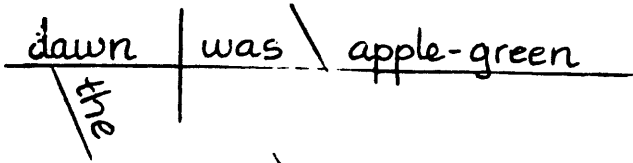
- I. El alba era de un verde manzana,
- 2 El cielo, de un verde vino expuesto al sol
- 3 La luna en medio era un pétalo dorado.

- II. Y abrió los ojos y verdes
- 2 Brillaron, claros como flores destadas
- 3 Por vez primera, vistas por primera vez.



4.4.1. Diagrama sintáctico

Green





Verde

alba	era
el	de verde
	un manzana

cielo	x
el	x verde
	un

luna	era	pétalo
la en medio		un dorado
		uno expuesto
		el sol

(ella)	abrió	ojos
		los

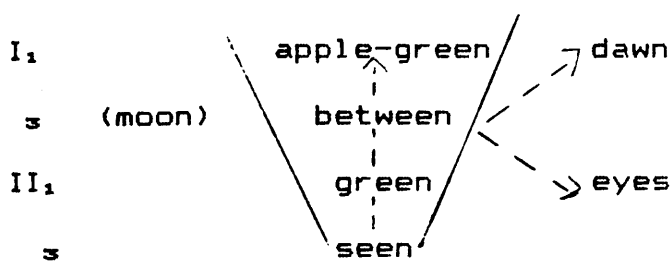
(ellos)	brillaron
verdes	claros

como	flores
por	estas
por	por
primera	primera

#### 4.4.2. Principios de construcción

El poema "Green" tiene un total de 6 versos divididos en 2 estrofas de 3 versos cada uno: I<sub>1,2,3</sub>; II<sub>1,2,3</sub>. Este número 3 es significativo de los 3 protagonistas del poema, la naturaleza, la mujer amada y su amante (el poeta).

La rima presenta el esquema ABA ABA. Los *rhyme-fellows* (A) son: *apple-green*<sup>adj.</sup> / *between*<sup>adv.</sup> / *green*<sup>adj.</sup> / *seen*<sup>part. ppo.</sup>.



El participio *seen* (II<sub>3</sub>) se refiere a la totalidad del poema. El poeta está describiendo una experiencia pasada. El color verde (los ojos de su amante) es el espejo a través del cual se refleja la naturaleza. La luna actúa de puente entre la celebración de su amor y el amanecer, como puede observarse en la configuración de las palabras rimadas.

Los *rhyme-fellows* (B) *sun* / *undone* aparecen en otro poema de Lawrence, "Bombardment"

"The town has opened to the sun.

Like a flat red lily with a million petals

She unfolds, she comes undone."

En "Green" estos *rhyme fellows* están en estrofas distintas y se encuentran separados por dos versos en vez de uno, pero el significado es el mismo. En este sentido *undone* es casi sinónimo de *unfolds*. Sin embargo, el primero lleva as connotaciones sexuales de dejar el pelo suelto, de desnudarse, de prepararse para hacer el amor. Asimismo *undone* supone un agente implícito que realiza la acción del participio. La mujer se abre a su amante como una flor. Por eso, *undone* está relacionado directamente con el sol, *sun*, lo cual se refleja en la rima entre los dos.

La primera estrofa consiste en tres oraciones yuxtapuestas, que tienen esencialmente la misma estructura sintáctica.

- 1 The dawn was apple-green,
- 2 The sky was green wine held up in the sun,
- 3 The moon was a golden petal between.

*The dawn(I<sub>1</sub>)*, *the sky(I<sub>2</sub>)*, *the moon(I<sub>3</sub>)*, sujetos gramaticales todos ellos, pertenecen al mismo campo léxico y llevan determinantes de referencia homofórica. El verso I<sub>2</sub> empieza y termina con sustantivos homofóricos (*the sky, the sun*).

La repetición del mismo verbo en tiempo pasado y de los sustantivos homofóricos hace pensar en el lenguaje de *Genesis*. Al mismo tiempo y en cierto modo, el poeta, como Dios, está realizando a lo largo del poema un acto de creación.

Cada verso tiene la misma cópula, *was*, cuya forma subraya el tono descriptivo de la estrofa y el distanciamiento temporal del poeta. Los atributos de *the dawn*(I<sub>1</sub>), *the sky*(I<sub>2</sub>) y *the moon*(I<sub>3</sub>) son: *apple-green* (sustantivo de función adjetiva + adjetivo-color); *green wine* (adjetivo-color + sustantivo) y *golden petal* (adjetivo-color + sustantivo).

Los elementos de los tres atributos suman tres adjetivos (colores) y tres sustantivos. Sólo en el primer verso varían en cuanto a posición y función. Los tres atributos se identifican con cosas terrenales y los sujetos gramaticales con objetos celestiales. La distribución del verso es simbólico del tema del poema, la comunión entre el cielo y la tierra.

*Apple-green*, un tono particular del color verde, engloba los colores *green* y *golden* que figuran en los otros dos versos, igual que *dawn* como periodo de tiempo, reúne en el cielo el sol y la luna. *Apple-green* también tiene connotaciones edénicas.

En el predicado nominal de *sky*, *green wine* (I<sub>2</sub>), *green* no modifica el sujeto directamente sino a través de la relación metafórica entre *sky* y *wine*.

El vino se alza para que brille en el sol. El participio *held up* indica un agente, aunque en este caso implícito. El acercamiento de lo terrenal a lo celestial por medio de la intervención humana es otra repetición del tema Principal del poema.

El gesto de alzar una copa de vino es de celebración y hace referencia a la perspectiva del poeta en relación a la experiencia que está reviviendo y que está describiendo/creando. El gesto que celebra la belleza del amanecer, reflejado en los ojos de la persona amada, aparece de nuevo en la segunda estrofa donde *Genesis* se convierte en *Las canciones de Solomon*.

La perspectiva temporal del poeta queda reflejada con el empleo de *was*(I<sub>1,2,3</sub>), cuya repetición subraya el hecho de que el poeta desde el presente (*now*, II<sub>3</sub>) está describiendo un recuerdo ya coloreado por sus sentimientos.

*The moon* (en cuarto creciente), *a golden petal* (I<sub>3</sub>), es el puente que une *her eyes*, comparados a flores, con el cielo. El lugar en que va situada la preposición es significativo porque crea una unión entre las dos estrofas, que se refuerza también por la rima *between/green*.

La segunda estrofa contrasta con la primera en cuanto a forma. Es una oración constituida por dos proposiciones coordinadas con tres cesuras y dos encabalgamientos (II<sub>1,2</sub>, II<sub>2,3</sub>).

Esta diferencia formal refleja también una diferencia semántica. En esta estrofa el poeta describe el espejo a través del cual ha estado viendo las cosas de la naturaleza. Los encabalgamientos y cesuras tienen como efecto yuxtaponer y unir elementos del poema, lo que multiplica las posibles connotaciones del mismo e intensifica su significado semántico.

El encabalgamiento de los versos II<sub>1,2</sub> subraya la posición de *green* como recurso estilístico. Es el complemento de *they* y como tal, su posición se considera una desviación. De este modo, *green* forma un paralelismo con *apple-green* del verso I<sub>1</sub>, a la vez que se encuentra entre *eyes* y *they* para modificar así a los dos.

La cesura en el verso II<sub>2</sub> subraya el hecho de que tanto *clear* como *green* se refieren a *they*(II<sub>2</sub>). *Clear*(II<sub>2</sub>) posee connotaciones luminosas y líquidas que coinciden con las de *eyes* en la segunda estrofa y las de *dawn*, *moon*, *sun* y *wine* en la primera.

En la segunda estrofa los verbos están en pasado. *Opened*(II<sub>1</sub>) y *shone*(II<sub>2</sub>), transitivo e intransitivo respectivamente, son los únicos verbos de acción del poema. *Opened* es anterior a *shone* en cuanto a posición dentro del poema, pero el orden temporal es una relación ambigua por la subjetividad del recuerdo.

Ambos tienen relación de simetría con los participios *undone* y *seen*. Los cuatro están en oposición a *now*(II<sub>3</sub>), que marca el distanciamiento del poeta de los hechos que describe.. Desde esta perspectiva, puede comprenderse la repetición de *for the first time* (II<sub>3</sub>) y su significado dentro del poema.

*Flowers undone for the first time* (II<sub>2,3</sub>) quiere decir flores abiertas por vez primera. El encabalgamiento de los versos tiene como efecto separar en dos partes una frase que normalmente no estaría dividida, lo cual crea una

ambigüedad sintáctica. *For the first time* puede modificar sólo el participio pasado *undone*, o bien todo el grupo nominal *flowers undone* (II<sub>2</sub>).

Como las flores en su ciclo de vida no se abren más que una vez, los dos casos suponen una referencia al Jardín del Paraíso donde se abrieron por vez primera las primeras flores del mundo.

La presencia del poeta se manifiesta en el adverbio *now*(II<sub>3</sub>). La experiencia que él describe es, en cierto modo, una creación suya y como tal, en su belleza e intensidad constituye una verdadera revelación, que él en ese momento está viendo por primera vez.

Lawrence en su poesía aspiraba a capturar la belleza del momento presente, pero en este poema el presente no es la acción descrita sino el acto de creación del poeta. Aquí no se ha dado cuenta de la belleza de ese recuerdo suyo hasta que lo ha terminado de describir. La repetición de *for the first time* enmarcada por *now* y *seen* ya no se refiere solamente a las flores sino a la totalidad de la experiencia descrita.

Esta repetición es un importante recurso estilístico que produce una mezcla de connotaciones. El sentido más primitivo de *first* nos lleva en el tiempo hasta el Edén. La experiencia revivida por el poeta le aparece como una revelación.

4.4.3. Categorías gramaticales - Sustantivos - 2

4.4.3.1. Sustantivos - 10

I: dawn; 2 sky, wine, sun; 3 moon, petal

II: eyes; 2 flowers; 3 time, time

Traducción - 11

I: alba, verde; 2 cielo, verde, sol; 3 luna, pétalo

II: ojos; 2 flores; 3 vez, vez

4.4.3.2. Adjetivos prenominales - 5

I: ; 2 green; 3 golden

II: green; 2 ; 3 first, first

Traducción - 2

I: ; 2 ; 3

II: verdes; 2 ; 3 primera

4.4.3.3. Adjetivos postnominales - 2

I: apple-green; 2 ; 3

II: ; 2 clear; 3

Traducción - 5

I: manzana; 2 vino; 3 dorado

II: claros; 2 ; 3 primera



4.4.3.4. Pronombres, adjetivos posesivos - 3

I, ;2 ;3

II, she, her;2 they;3

Traducción - 2

I, ;2 ;3

II, (ella);2 (ellos);3

4.4.3.5. Nexos - 5

I, ;2 in;3

II, and;2 like;3 for, for vistas

Traducción - 9

I, de;2 de, a(1);3 en medio

II, y;2 como;3 por, por

4.4.3.6. Adverbios - 2

I, ;2 ;3 between

II, ;2 ;3 now

Traducción - 0

I, ;2 ;3

II, ;2 ;3

4.4.3.7. Determinantes - 7

I, the;2 the, the;3 the, a

II, ;2 ;3 the, the

Traducción - 8

I, el, un; 2 el, (a)l, un; 3 la, un

II, los; 2 ; 3

4.4.3.8. Formas verbales - 8

I, was; 2 was, held up; 3 was

II, opened; 2 shone; 3 undone, seen

Traducción - 7

I, era; 2 expuesto; 3 was

II, abrió; 2 brillaron; 3 desatadas, vistas

... (función adj.) ... sustantivo

... en sustantivo, analizando el ... la traducción ... original. Al utilizar en los dos versos de ... se ... paralelismo sin sentido que no tiene nada que ... original.

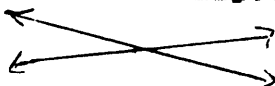
En el verso 1, la traducción es ambigua, pues ... como sustantivo. En este caso el ... ya que verde no tiene razón de estar en ... (adjetivo o sustantivo). Dividamos esta interpretación, y q

#### 4.4.4. Comparación con la traducción

##### 4.4.4.1. Sustantivos

El esquema de *apple-green* (I<sub>1</sub>) y *green wine* (I<sub>2</sub>), atributos de *dawn* y *sky*, es el siguiente:

<i>apple-green</i>	(sustantivo (función adj.) +	adjetivo)
<i>green wine</i>	(adjetivo	+ sustantivo)



Para traducir estos versos el traductor ha hecho lo siguiente:

de un verde manzana	(sust. + sust. (función adj.))
de un verde vino	(sust. + sust. (función adj.))

Se ha convertido a *verde* en sustantivo, anulando así cualquier posible equivalencia entre la traducción y el original. Al utilizar en los dos versos *de + un*, se ha creado un paralelismo sin sentido que no tiene nada que ver con el poema original.

En el verso I<sub>2</sub> la traducción es ambigua, pues *vino* puede interpretarse como sustantivo. En este caso el resultado sería peor, ya que *verde* no tiene razón de estar en posición prenominal. Olvidemos esta interpretación, y que sea esto entendido como un detalle de consideración hacia el traductor.

#### 4.4.4.2. Adjetivos

En el apartado anterior hemos comentado la modulación efectuada en los versos I<sub>1,2</sub>. Los otros cambios son *golden*(I<sub>3</sub>) y *first*(II<sub>3</sub>) que en la traducción están en posición postnominal.

En español, los dos adjetivos traducidos como prenominales son *verdes*(II<sub>1</sub>) y *primera*(II<sub>3</sub>). Al poner *verdes* como adjetivo prenominal modificando al sujeto tácito-desinencial (*ellos*) *brillaron* (II<sub>2</sub>), se ha conservado una de las estructuras significativas del poema original como es la doble modificación de *they*.

II<sub>1,2</sub> green They shone clear / verdes Brillaron claros  
adj.→pron verbo←adj.      adj.→pron.verbo←adj.

En inglés la posición de *green* es una desviación gramatical y también un recurso estilístico. Sin embargo, en español no hay equivalencia de efecto, debido a la mayor movilidad de los adjetivos, y, por consiguiente, sólo se traduce la estructura.

En el último verso se repite la frase preposicional *for the first time*.

II<sub>2,3</sub>      undone      ←      for the first time  
                 now      |      for the first time      →      seen

Como hemos dicho (apto. 4.4.2), *now* indica la

posición del poeta en el tiempo. *Undone* modifica a *flowers* y se refiere a la acción de abrirse. Como tal, el único agente implícito posible es Dios. Por eso, *for the first time* tiene connotaciones edénicas la primera vez que aparece.

*Seen*, sin embargo, es una acción realizada por el poeta y no se refiere a las flores sino al poema en su totalidad, lo cual confiere a la repetición de *for the first time* la cualidad de una revelación. Estas connotaciones se mezclan, dando a esta estructura un alto valor significativo.

Desgraciadamente, este significado no se transmite en la traducción.

	desatadas		por vez primera
	vistas		por primera vez

The diagram shows two vertical lines. The left line contains the words 'desatadas' and 'vistas'. The right line contains 'por vez primera' and 'por primera vez'. A double-headed arrow points from 'primera' in the top right to 'vez' in the bottom right, and another double-headed arrow points from 'vez' in the top right to 'primera' in the bottom right, indicating a swap in the translation.

Opinamos que el traductor ha mostrado un desconocimiento absoluto del mensaje del poeta, además de una lamentable falta de comprensión de la lengua inglesa. Como hemos dicho en el apartado 4.4.4.2., dentro de esta repetición, enmarcada por dos participios pasados, existe una oposición de agentes implícitos: *God / the poet*. En cierto modo, esta oposición es una relación de igualdad, ya que cuando el poeta describe su visión reveladora, al mismo tiempo que la revive, está haciendo un acto de creación.

El traductor ha omitido *now* dejándolo implícito en posición prenominal de *primera*. Sin embargo, esto no es

suficiente, porque *now* no sólo tiene valor enfático sino que también indica el distanciamiento temporal del poeta en relación con los hechos. La traducción *seen/vistas* tiene una esfera de referencia limitada, por su concordancia con *flores*.

En español, la ambigüedad de referencia del poema original no puede traducirse. La traducción errónea *undone/desatadas* (II<sub>2</sub>) no capta ni la denotación más elemental del término original (sin hablar de las connotaciones).

El verdadero significado de *undone* es *abiertas*, como se puede comprobar en el poema "Bombardment" (apto. 4.4.2.) donde aparece la misma imagen. El único cambio positivo en la traducción es *vez primera.....primera vez* (II<sub>3</sub>), ya que la repetición total en español no produce el mismo efecto estilístico que en inglés.

#### 4.4.4.3. Pronombres, adjetivos posesivos

En la traducción, los dos pronombres del poema aparecen en forma tácito-desinencial. En el verso II, el hecho de no explicitar el pronombre supone una pérdida semántica, pues crea una ambigüedad indeseada.

Opinamos que también es necesario traducir el adjetivo posesivo a causa de su valor aliterativo y porque así *ojos* aparece como término marcado.

#### 4.4.4.4. Nexos

La traducción tiene dos nexos más que el original. Ambos están dentro de la estructura *de un verde*, repetida en los versos (I<sub>1,2</sub>).

#### 4.4.4.5. Adverbios

El poema original muestra dos adverbios, ambos importantes para el significado del texto.

En el verso I<sub>3</sub> *en medio* y *between* aparecen en posiciones diferentes.

II<sub>3</sub>      The moon was a golden petal between.

La luna en medio era un pétalo dorado.

En la versión original *between* actúa como un factor importante de cohesión entre las dos estrofas, tanto por su significado formal como por su posición dentro del poema. *Between* es simbólico de la comunión cielo y tierra descrita en el poema.

En la traducción, *en medio* modifica a *la luna* directamente y no a su atributo *pétalo dorado*. Aunque no se puede construir el verso como el original, se podría haber puesto *en medio* al principio, quedando así como término marcado.

El otro adverbio del texto es *now* (II<sub>3</sub>), de cuya importancia ya hemos hablado (apto. 4.4.2.). Inexplicablemente el traductor ha decidido omitirlo en la traducción, lo cual

nos parece lamentable.

#### 4.4.4.6. Determinantes

De los 7 artículos, 6 son definidos. De estos 6, 4 son homofóricos, ya que refieren a cosas de la naturaleza. Los dos restantes no se pueden traducir, ya que añadir *la* a vez *primera/primera vez* crearía una estructura torpe y poco poética.

En la traducción hay 8 artículos, 5 definidos y 3 indefinidos. A *verde*(I<sub>1,2</sub>) le precede *un* por dos veces, como consecuencia del cambio inútil e innecesario de estructura, ya mencionado en el apartado 4.4.4.1. Esto supone un problema de registro, pues da a *verde* un énfasis casi vulgar.

La otra falta de concordancia *her/los*(II<sub>1</sub>) se ha mencionado en el apartado 4.4.4.3.

#### 4.4.4.7. Formas verbales

La única diferencia formal entre la traducción y el original en cuanto a formas verbales es la elipsis de *era* (I<sub>2</sub>). La traducción de la primera estrofa no tiene la simetría del original. Esto se debe a la elipsis en el verso I<sub>2</sub> y a la posición de *en medio*(I<sub>3</sub>).

I <sub>1</sub>	The dawn was	!	El alba era
2	↓ sky ↓	!	El cielo ( )
3	moon ↓	!	La luna en medio era



La elipsis es necesaria puesto que una continua repetición de *era* resultaría pesada. Pero esto se tenía que haber hecho en el verso I<sub>3</sub> en vez de en el I<sub>2</sub>, a fin de señalar la equivalencia, progresivamente acentuada, entre los elementos de la primera estrofa.

La mala traducción de los dos participios supone una pérdida semántica.

(1) *held up/expuesto*--traducción estéril que elimina las connotaciones posibles del original

(2) *undone/desatadas*--traducción errónea cuya equivalencia correcta sería *abiertas*.

I.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
II.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
III.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
IV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
V.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
VI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
VII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
VIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
IX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
X.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXXI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXXII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXXIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXXIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXXV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXXVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXXVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXXVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XXXIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XL.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XLI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XLII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XLIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XLIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XLV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XLVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XLVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XLVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
XLIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.I.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.II.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.III.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.IV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.V.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.VI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.VII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.VIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.IX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.X.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXXI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXXII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXXIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXXIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXXV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXXVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXXVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXXVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XXXIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XL.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XLI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XLII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XLIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XLIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XLV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XLVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XLVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XLVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.XLVIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.L.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXXI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXXII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXXIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXXIV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXXV.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXXVI.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXXVII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXXVIII.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXXIX.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>
L.LXXXXXXXO.	verbo	0	1	trans. <i>explicación</i>

#### 4.4.5. Conclusiones

##### 4.4.5.1. Tabla de diferencias entre el poema original y su traducción

<u>versos</u>	<u>inglés</u>	<u>español</u>	<u>casos</u>	<u>procedimiento</u>	<u>pérdida</u>
<u>Cambios obligatorios</u>					
II <sub>3</sub>	art. def.	0	2	trans.omisión	
<u>Cambios facultativos</u>					
I <sub>1</sub>	adj.	sust.+ adj.	1	transposición	
I <sub>2</sub>	adj.	sust.	1	transposición	X
I <sub>2</sub>	sust.	adj.	1	transposición	X
I <sub>1,2</sub>	0	art. indef.	2	trans.ampliación	X
I <sub>1,2</sub>	0	prep.	2	trans.ampliación	X
II <sub>1</sub>	adj.pos.	art. def.	1	transposición	X
II <sub>1</sub>	0	conj.	1	trans.ampliación	
I <sub>2</sub>	verbo	0	1	elipsis	X
II <sub>3</sub>	adverbio	0	1	trans.emisión	

#### 4.4.5.2. Resumen

Este es un pequeño poema lírico escrito en el estilo de los imagistas. En sus versos podemos entrever la posibilidad de un paraíso terrenal. Los ojos de la mujer se abren como los pétalos de una flor y así ella misma se descubre abriéndose a su amante.

En este poema aparecen imágenes que se repiten en otras de sus poesías como el color verde, símbolo de lo nuevo, de un país sin descubrir (Part VIII de "New Heaven and Earth") y la flor abriéndose, símbolo sexual ("Bombardment").

La traducción no es fiel al poema original. No traduce ni su poesía, ni en algunos casos su significado más elemental. De los 14 casos de no-correspondencia entre el texto y la traducción, sólo hay 2 que son obligatorios. De los 11 cambios facultativos, 10 suponen una pérdida semántica innecesaria.

Como ya hemos mencionado en el apartado 4.4.2, la primera estrofa repite esencialmente la misma estructura sintáctica en sus 3 versos. En el verso I<sub>2</sub> de la traducción el verbo está elíptico para así evitar la redundancia. Como intento de compensación, se ha creado un paralelismo de complemento preposicional entre los versos I<sub>1,2</sub>. Pero este intento es un fracaso total. Al utilizar un complemento preposicional como traducción de los atributos en los versos I<sub>1,2</sub> se pierden la belleza e intensidad de la estructura original.

Pensamos que hay que optar por atenerse a lo que realmente dice el poeta. La poesía del texto se puede traducir en este caso simplemente cambiando el orden de los elementos del verso, en vez de hacer transposiciones que producen un efecto contrario a lo deseado. Creemos que la elipsis de *era* es necesaria, pero en el verso I<sub>3</sub>.

En el verso I<sub>3</sub> del poema original el énfasis está puesto en la palabra *between* tanto por su rima con *green* como por su posición estratégica dentro del verso y del texto. *Between* actúa como nexo entre las dos estrofas y es símbolo de la posición de la luna entre *the sky*(<sub>2</sub>) y *her eyes*(II<sub>1</sub>).

La traducción en *medio* no puede tener el mismo relieve que *between* debido a la ausencia de rima y a que posee otra estructura. Creemos, sin embargo, que esta pérdida se puede recuperar parcialmente poniendo *en medio* al principio del verso y separándolo de *la luna* por una coma.

*Held up/ expuesto*(I<sub>2</sub>) es un caso de pérdida semántica que también se puede evitar si se traduce por *ofrendado*, término que reúne las tres características principales de *held up*: tacto humano, altitud mantenida y acción prolongada. *Expuesto* expresa solamente un contacto prolongado, en este caso, con el sol.

En el verso II<sub>1</sub>, la transposición ampliación O/conj. es necesaria porque el español necesita más nexos que el inglés. Sin embargo, creemos que es necesario traducir *she* (II<sub>1</sub>) por un pronombre explícito y de ninguna manera

dentro de la desinencia del verbo. También traduciríamos el adjetivo posesivo *her/sus* porque el sentido enfático está justificado, dada la importancia de *ojos* dentro del contexto del poema.

La estructura de los versos II<sub>1,2</sub> se puede conservar lo mismo que el original, *green They shone clear*. Sin embargo, aunque esta estructura es una desviación en inglés, en español no se considera como tal. Se trata de una equivalencia de estructura formal que no traduce el efecto producido por el original.

Una posible solución sería encontrar la manera de poner *verdes* en una posición más marcada en relación con *ojos* y *brillaron*, pero en tal caso *verdes* no figuraría como palabra terminal del verso II<sub>1</sub>, lo cual iría en detrimento de la simetría geométrica del poema.

En los versos II<sub>2,3</sub> no se ha conservado la estructura del original por razones estilísticas y gramaticales. El traductor no ha querido repetir *por vez primera* con el mismo orden de palabras. Se va comprobando que la repetición, a menos que sea a nivel de estructura, no tiene la misma validez estilística que en inglés.

Dos de las transposiciones (artículo def./O) se deben a que *for the first time* lleva artículo definido, mientras que en español, en este caso, es mejor prescindir de ello para evitar problemas de registro.

Como hemos mencionado en el apartado 4.4.4.5, el traductor no se ha dado cuenta de la importancia de

*now*(II<sub>3</sub>) para el significado del poema. Al omitirlo, la acción en *vistas*, realizada por el poeta como agente implícito, no se queda marcada en el tiempo.

Lo mismo de sorprendente es la traducción *undone / desatadas*, que anula la comparación Dios/poeta, ambos agentes implícitos de los participios *undone/seen* en los versos II<sub>2,3</sub>. *Flores desatadas*, aparte de ser una traducción equivocada, es el resultado de una acción realizada por un agente humano. La traducción correcta *undone/abiertas* no refleja las connotaciones sexuales del original, pero por lo menos, la acción queda correctamente denotada.

Una pérdida semántica inevitable es la traducción *seen/vistas*(II<sub>3</sub>). Al traducirlo en español, *seen* pierde su posición como palabra terminal del poema. Asimismo la concordancia exigida por el español anula la ambigüedad de referencia, que es uno de los recursos estilísticos más logrados del texto original. En el inglés *seen* puede modificar a *flowers*, *ojos*, o al poema en su totalidad. En español hay que escoger una de estas interpretaciones. No hay más remedio que traducirlo como *vistas* para conservar la simetría gramatical con *abiertas* y esto es una pérdida semántica irrecuperable.

A nuestro juicio, el poema tendría que traducirse así:

I. Verde manzana era el alba,  
2 Vino verde ofrendado al sol era el cielo,  
3 En medio, la luna, un pétalo dorado.

II. Y ella abrió sus ojos y verdes  
2 Brillaron, claros como flores abiertas  
3 Por primera vez, ahora vistas por vez primera.

III. Our explorers have barely landed on the shore  
2 and no man knows, no woman knows  
3 the mystery of the interior  
4 when darker still than Congo or Amazon  
5 flow the heart's rivers of fulness, desire and distress

4.5. Poema

The Heart of Man

I, There is the other universe, of the heart of man  
z that we know nothing of, that we dare not explore

II, A strange grey distance separates  
z our pale mind still from the pulsing continent  
z of the heart of man.

III, Forerunners have barely landed on the shore  
z and no man knows, no woman knows  
z the mystery of the interior  
z when darker still than Congo or Amazon  
z flow the heart's rivers of fulness, desire and distress.



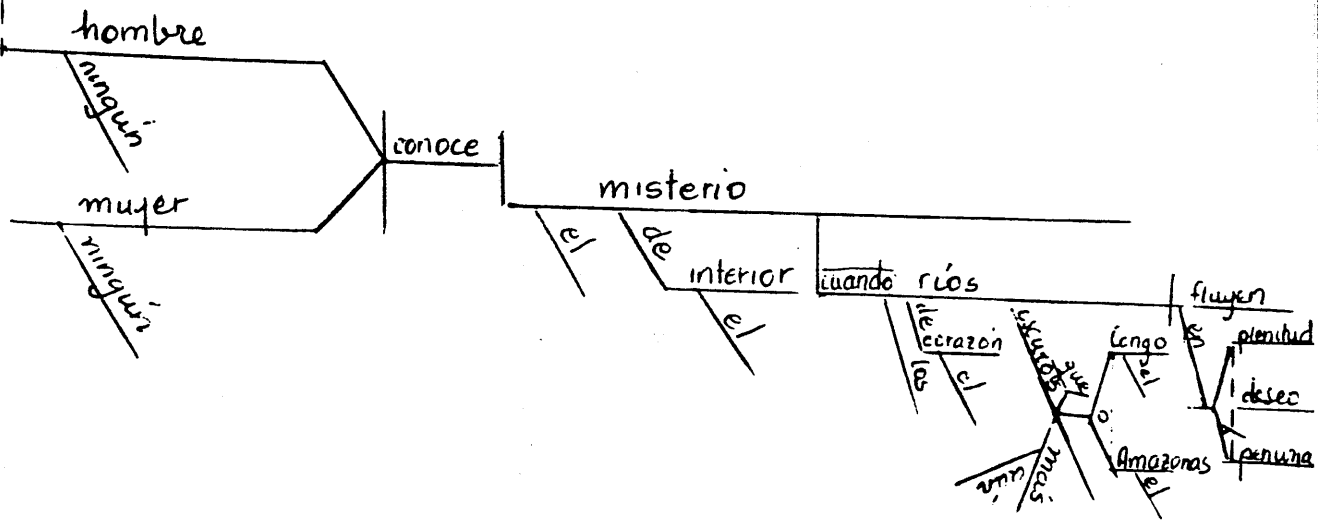
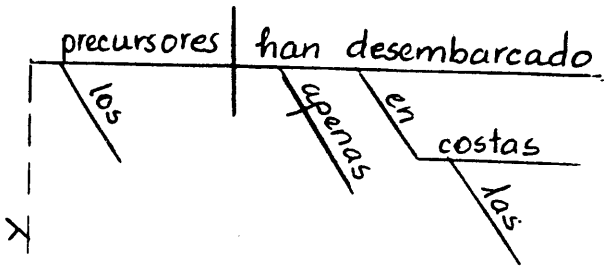
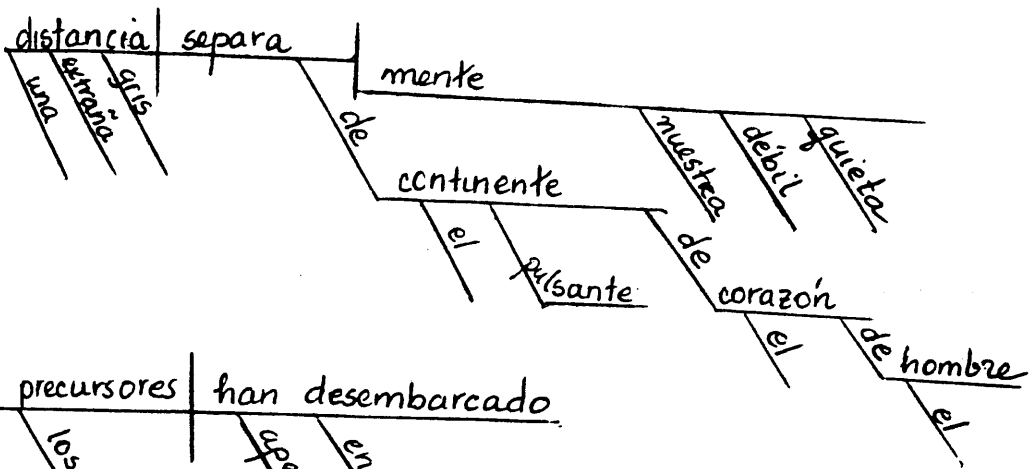
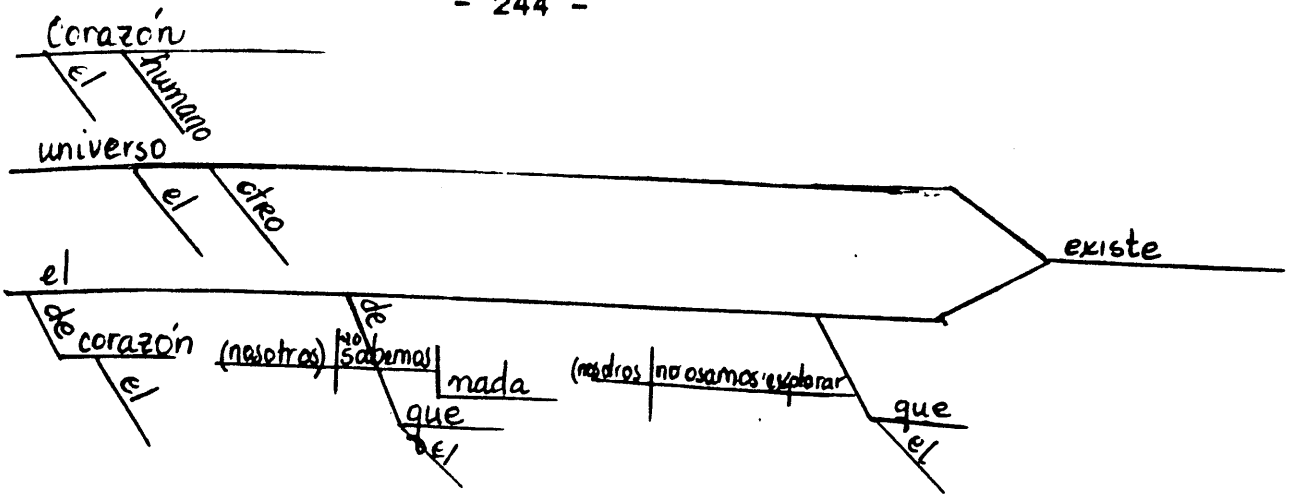
## El corazón humano

- I. Existe el otro universo, el del corazón humano  
2 del que nada sabemos, al que no osamos explorar.
  
- II. Una extaña distancia gris separa  
2 nuestra débil mente quieta del pulsante continente  
3 del corazón del hombre.
  
- III. Los precursores apenas han desembarcado en las costas  
2 y ningún hombre, ninguna mujer conoce  
3 el misterio del interior  
4 cuando aún más oscuros que el Congo o el Amazonas  
5 fluyen los ríos del corazón con plenitud, deseo y penuria.

heart  
 the of man  
 There is universe  
 the other heart we know nothing we dare not explore that  
 the man that

distance separates  
 a strange grey still from mind  
 continent our pale  
 the pulsing of heart  
 the of man

fore-runners have landed  
 and barely on shore  
 the  
 man knows  
 no  
 woman knows  
 no  
 mystery  
 the of interior  
 the  
 when rivers  
 heart's the  
 or will darkness the flow  
 distress desire illness of Congo  
 Amazon



#### 4.5.2. Principios de construcción

"The Heart of Man" tiene 3 estrofas cuyo número de versos aumenta de forma progresiva: I<sub>1,2</sub>; II<sub>1,2,3</sub>; III<sub>1,2,3,4,5</sub>. La independencia de estas unidades se ve reforzada por el hecho de concluir cada una de ellas en un punto, coincidiendo así la distribución poética y la unidad sintáctica. El poema no tiene rima, cosa que hace que las otras convenciones poéticas tales como el encabalgamiento, el verso y la cesura tengan una importancia mayor.

De hecho, Lawrence en este poema utiliza mucho el encabalgamiento, suprimiendo toda ruptura sintáctica entre los versos de cada estrofa. Las oraciones son de distinto grado de complejidad gramatical como se manifiesta en el diagrama sintáctico, donde la configuración de las estrofas es parecida a una escalera que desciende cada vez más.

La primera oración-estrofa tiene un sujeto impersonal con el predicado nominal *the other universe*(I<sub>1</sub>). *Other* es un adjetivo prenominal que se refiere a *of the heart of man*(I<sub>1</sub>), grupo nominal genérico, muy importante porque se repite (II<sub>3</sub>) y porque además es el título del poema. La cesura en este verso (I<sub>1</sub>) señala la identidad *the other universe = (that) of the heart of man*.

Sin embargo, el *that* (elíptico) deja el camino abierto para una interpretación secundaria, que la misma yuxtaposición de los elementos nos obliga a considerar. *Of the heart of man* podría modificar a *other universe* de tal

manera que dejara pensar que el corazón humano tiene más de un universo dentro de él.

Las cesuras de los versos I<sub>1,2</sub> señalan en el primero de ellos la identidad entre los dos grupos de elementos, y en el segundo, la yuxtaposición de estructuras paralelas, como podemos ver en el diagrama siguiente:

the other universe = the heart of man  
that-----that  
we-----we  
know-----dare  
nothing-----not  
of-----explore

Ambas proposiciones, que modifican el predicado nominal, vienen introducidas por *that*, que se refiere a *the other universe = heart of man*. Las dos llevan negación y tienen como sujeto el pronombre *we* (I<sub>2</sub>) de referencia exofórica.

En la segunda estrofa *distance* (II<sub>1</sub>), sujeto gramatical, lleva la premodificación a *strange grey*, que transmite una impresión de distancia tanto semántica como sintáctica. Es un ejemplo de sintaxis mimética, ya que a *strange grey distance* sería lo primero que apareciera en el campo visual al buscar algo muy alejado.

El verso II<sub>2</sub> incluye los dos grupos nominales que *la*



poema, es decir, con las proposiciones del verso I<sub>2</sub>, *that we know nothing of y that we dare not explore*, que empiezan ya a ser menos verídicas.

Si a este universo del corazón humano le calificamos de *continent y pulsing*, algo sabemos de él. Los precursores del verso III<sub>1</sub> (*forerunners have barely landed on the shore*) preceden a alguien de la raza humana (nosotros) que obviamente piensa explorar esa tierra. De este modo se puede decir que el poema no es estático y que engloba un proceso de descubrimiento del corazón del hombre.

El poeta utiliza el pronombre *we*(I<sub>2</sub>) para incluir también al lector en lo que está diciendo y en cierto modo, introducirlo dentro del poema. Por eso, es importante observar que el adjetivo posesivo *our* modifica a *pale mind* (II<sub>2</sub>) y no a *heart*(II<sub>3</sub>).

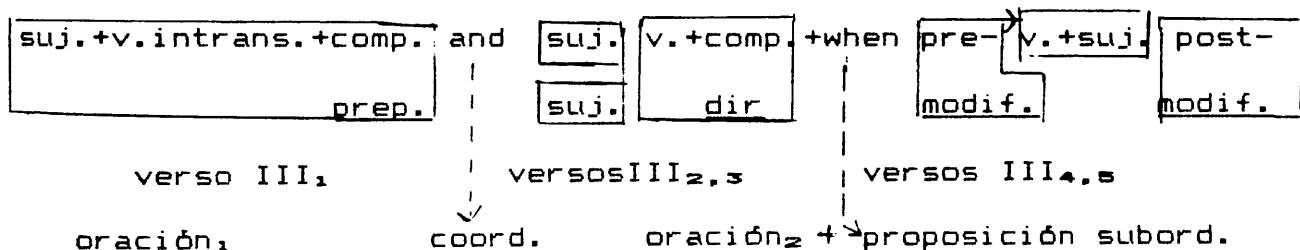
Lawrence ha utilizado *our* referido sólo a mente, alejando el corazón de nosotros y describiéndolo así como posesión del sustantivo genérico *man*, que también sintácticamente queda distanciado de su posesión por *of*.

Esto podría ser parte de la *strange grey distance* (II<sub>1</sub>), extraña posiblemente en el sentido de algo que no conocemos, que no nos es familiar. O también podría significar algo que está fuera de lo ordinario, de algo que raya en lo sobrenatural. *Grís*(II<sub>1</sub>), al ser una mezcla de dos extremos, negro (ausencia de todo color) y blanco

(presencia de todos ellos), encaja muy bien dentro de esta construcción de significado ambiguo.

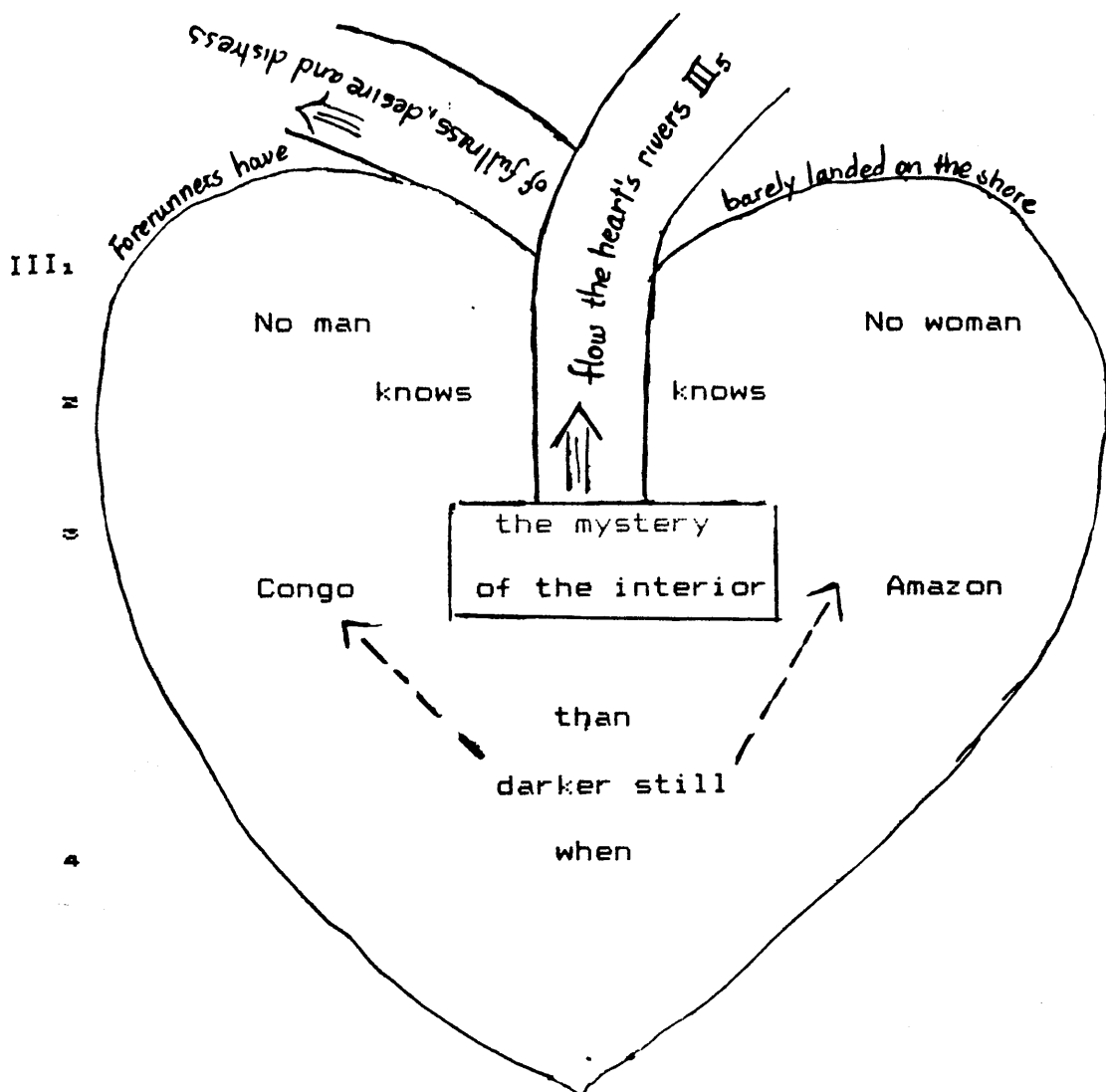
Aquí el poeta hace un juicio sobre el hecho de que estamos más cerca de nuestra mente que del corazón. Efectivamente, es extraño que algo que nos pertenece sea todavía un misterio para nosotros, tan cercano y tan lejano al mismo tiempo.

La tercera estrofa es una afirmación de este proceso de descubrimiento. Gramaticalmente, es la frase más compleja de todas, pues en ella aparecen tanto la parataxis como la hipotaxis. Los cinco versos se pueden dividir de la siguiente manera:



Pensamos que aquí se puede hablar de una especie de distribución sintáctica imagista y que podemos ver a la vez un movimiento primero hacia dentro y luego hacia fuera:





El verso III<sub>1</sub> está aún sin penetrar en el interior, separado del resto por la conjunción *and*. En esta estrofa, el continente, que antes era universo en la primera, se divide en dos partes: *shore*(III<sub>1</sub>) y *interior*(III<sub>5</sub>).

En el verso III<sub>2</sub> vemos la construcción paralela *no man knows, no woman knows*, cada cual a un lado del corazón. Aquí, el pronombre *we* (I<sub>2</sub>) se divide en dos partes: *man* y *woman*, así como la negación *nothing*: *no* y *no*, y también el verbo: *knows* y *knows*.

*The mystery of the interior*(III<sub>3</sub>) es el interior del corazón que se encuentra situado justo en medio de la estrofa. Esta penetración hacia el interior se manifiesta también en la configuración de los versos:

III<sub>1</sub> -----  
2 -----  
3 ----  
4 -----  
5 -----

Hasta ahora el movimiento ha sido hacia dentro, pero con el comienzo del verso III<sub>4</sub>, se cambia de dirección y sale otra vez hacia el exterior.

*Darker still*(I<sub>4</sub>) modifica a *rivers*(I<sub>5</sub>), que fluye hacia arriba. Es el extremo menos claro de la escala de luminosidad que hemos visto en la segunda estrofa del poema.

grados crecientes de oscuridad

*pale*(II<sub>2</sub>) ----- *grey*(II<sub>1</sub>)----- *darker still*(III<sub>4</sub>)

mind                      distance separates      heart's rivers

El plural de *rivers*(III<sub>5</sub>) está presente en la construcción alternativa *Congo or Amazon* (III<sub>4</sub>), que constituye un un paralelismo con *no man...no woman*(III<sub>2</sub>).

El sentido en que caminan los ríos, que nacen en el corazón y salen fuera de él, se cruza con dirección hacia el interior que siguen los precursores en el verso III<sub>1</sub>.

Si pensamos en los ríos dentro de este contexto, el adverbio *when* deja de ser una desviación y empieza a tener más sentido. Los ríos no llevan agua sino sangre, es decir, llevan la fuerza vital. *When* (III<sub>4</sub>) insinúa que no siempre fluyen, y eso significaría la muerte.

El encabalgamiento más importante de la estrofa está entre los versos III<sub>4,5</sub>. La inversión predicado-sujeto, orden de palabras menos corriente en inglés, pone al sujeto *the heart's rivers* en posición enfática, pero también yuxtapone *Congo or Amazon* a *flow*. Gramaticalmente no puede haber concordancia, pero el encabalgamiento obliga a considerarla, aunque sólo sea para su rechazo. La consideración de esta posible interpretación trae consigo connotaciones que refuerzan el significado real de los dos versos.

La cadena de sustantivos con la que concluye el poema expresa una gama de sentimientos.

4.5.3. Categorías gramaticales

4.5.3.1. Sustantivos - 22

- I, universe, heart, man; 2 nothing
- II, distance; 2 mind, continent; 3 heart, man
- III, forerunners, shore; 2 man, woman; 3 mystery, interior
- 4 Congo, Amazon; 5 heart's, rivers, fulness, desire, distress

Traducción - 21

- I, universo, corazón; 2 nada
- II, distancia; 2 mente, continente; 3 corazón, hombre
- III, precursores, costas; 2 hombre, mujer; 3 misterio, interior; 4 Congo, Amazonas; 5 ríos, corazón, plenitud, deseo, penuria

4.5.3.2. Adjetivos prenominales - 7

- I, other; 2
- II, strange, grey; 2 pale; 3
- III, ; 2 no, no; 3 ; 4 darker; 5

Traducción - 6

- I, otro; 2
- II, extraña; 2 débil; 3
- III, ; 2 ningún, ninguna; 3 ; 4 oscuros; 5

4.5.3.3. Adjetivos postnominales - 0

I: ;2

II: ;2 ;3

III: ;2 ;3 ;4 ;5

Traducción - 3

I: humano;2

II: gris; quieta;3

III: ;2 ;3 ;4 ;5

4.5.3.4. Pronombres, adjetivos posesivos - 3

I: ;2 we, we

II: ;2 our;3

III: ;2 ;3 ;4 ;5

Traducción - 6

I: el;2 el, (nosotros), a(l), (nosotros)

II: ;2 nuestra;3

III: ;2 ;3 ;4 ;5

4.5.3.5. Nexos - 15

I: of, of;2 of, that, that

II: ;2 from;3 of, of

III: on;2 and;3 of;4 than;5 of, and low. (over)

Traducción - 16

I, de; 2 de, 2, que, que

II, ; 2 de(1); 3 de, de

III, en; 2 y; 3 de; 4 que, o; 5 de, con, y

4.5.3.6. Adverbios - 4

I, ; 2

II, ; 2 still; 3

III, barely; 2 ; 3 ; 4 when, still; 5 e is fluyen

Traducción - 4

I, ; 2

II, ; 2 ; 3

III, apenas; 2 ; 3 ; 4 cuando, aún, más; 5

4.5.3.7. Determinantes - 9

I, the, the; 2

II, a; 2 the; 3 the

III, the; 2 ; 3 the, the; 4 ; 5 the

Traducción - 14

I, el, (d)el; 2

II, una; 2 (d)el; 3 (d)el, (d)el

III, los, las; 2 ; 3 el, (d)el; 4 el, el; 5 los, (d)el

4.5.3.8. Formas verbales - 10

- I, is; 2 know, dare not explore
- II, separates; 2 pulsing; 3
- III, have landed; 2 knows, knows; 3 ; 4 ; 5 flow

Traducción - 9

- I, existe; 2 sabemos, no osamos explorar
- II, separa; 2 pulsante
- III, han desembarcado; 2 conoce; 3 ; 4 ; 5 fluyen

... de la parte de un se repit  
 ... embargo,  
 ...  
 ... evitar  
 ... la segunda diferencia, también facilitativa, y  
 transposición svat. (ing. rari. pl. illi). A su vez  
 ... esta transposición no está justificada porque  
 ... utilizar costar, se supone que hay veritas surcos y, es  
 ... a tímida expresión de reconocimiento, se de  
 ... de que se trata de una invasión naval e  
 ... posible razón para este cambio es el deus  
 ... con Amazoner(ill). pero como en la  
 ... original ni siquiera hay rima causal, no vemos  
 ... de esta transposición. Mejor sería irac

#### 4.5.4. Comparación con la traducción

##### 4.5.4.1. Sustantivos

Hay un número creciente de sustantivos en el poema que corresponde con el incremento progresivo de versos dentro de las estrofas. La traducción tiene un sustantivo menos que el poema original, diferencia que se debe a la transposición facultativa, prep.+sust./adj.(I<sub>1</sub>), que también tiene lugar en el título del poema: *The Heart of Man/El corazón humano*.

En el poema original *of the heart of man* se repite en los versos I<sub>1</sub>, II<sub>3</sub>. En español, sin embargo, la repetición normalmente no produce el mismo efecto estilístico y por esta razón, el traductor la ha evitado.

La segunda diferencia, también facultativa, es la transposición sust. sing./sust. pl.(III<sub>1</sub>). A nuestro juicio, esta transposición no está justificada porque al utilizar *costas*, se supone que hay varios barcos y, en vez de ser una tímida expedición de reconocimiento, se da la impresión de que se trata de una invasión naval a gran escala. Una posible razón para este cambio es el deseo de hacer rimar *costas* con *Amazonas*(III<sub>4</sub>), pero como en la versión original ni siquiera hay rima casual, no vemos la necesidad de esta transposición. Mejor sería traducir *shore* por otro sustantivo singular como *playa*.

Señalamos como caso de pérdida semántica evitable la



traducción de *distress* (III<sub>6</sub>) como *penuria*. En el poema, *distress* es una emoción sentimental que carece de la connotación de escasez económica que posee *penuria* y se traduce mejor como *aflicción*.

#### 4.5.4.2. Adjetivos

El poema tiene más adjetivos prenominales, tanto en inglés como en español. Solamente 1 de los 7 adjetivos prenominales está pospuesto en la traducción.

De los 6 adjetivos prenominales en la traducción, hay 3, *otro* (I<sub>1</sub>), *ningún* (III<sub>2</sub>) y *ninguna* (III<sub>3</sub>), que tienen una posición prenominal más o menos habitual. Los 3 restantes están en posición de relieve: *débil mente* (II<sub>2</sub>), *extraña distancia* (II<sub>1</sub>) y *aún más oscuros fluyen los ríos* (III<sub>4</sub>).

De estos 3, uno no traduce el significado del poema original. Es el caso de *débil*, que no engloba las connotaciones que posee *pale* en el original.

#### 4.5.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos

La traducción tiene un pronombre más que la versión original. La diferencia reside en la transposición O/pron. (I<sub>1</sub>). En el poema original este *that* es elíptico para evitar la redundancia. Aquí el español exige una repetición que en inglés sería estilísticamente imposible.

Desgraciadamente, esta exigencia gramatical en español

anula la interpretación secundaria del verso I<sub>1</sub> mencionada en el apto. 4.5.2. En la traducción queda muy claro que *el otro universo = el del corazón humano*. No existe la ambigüedad del original que apunta la posibilidad de que el corazón humano encierre más de un universo dentro de él.

#### 4.5.4.4. Nexos

Los nexos tienen una correspondencia casi total con el original. Las diferencias se deben a las transposiciones siguientes:

- (1) prep.+ sust./ adj. (I<sub>1</sub>). La transposición *heart of man/corazón humano* es facultativa y viene mencionada en el apto. 4.5.4.1.
- (2) 0 / nexo. En este caso, el español exige un pronombre más un nexo para introducir las proposiciones subordinadas. En el texto original *that* desempeña ambas funciones.
- (3) 0 / prep. (I<sub>2</sub>). Esta transposición es obligatoria, ya que *explorar*, en este caso, se construye con preposición.
- (4) gen. anglo-sajón / prep.+ art.def. + sust.. En el verso III<sub>e</sub> el uso del genitivo anglosajón 's hace necesario el uso de la preposición *de* por ser ésta la estructura equivalente en español.

#### 4.5.4.5. Adverbios

Ambos textos tienen el mismo número de adverbios pero

sin correspondencia entre *sf.* En el verso III<sub>4</sub> *más* corresponde al sufijo *-er* de *darker*.

*Still/quieta* (II<sub>2</sub>) es un error de traducción.

*Still* (adverbio) ha sido traducido como si fuera adjetivo, interpretación que carece de sentido y anula el paralelismo *still* (II<sub>2</sub>)/*still* (III<sub>4</sub>).

#### 4.5.4.6. Determinantes

La traducción tiene cuatro artículos definidos más que el original. Dos son transposiciones obligatorias, *los* *precursores* (III<sub>1</sub>) y *el* *hombre* (II<sub>3</sub>), y los otros dos son cambios facultativos, *el* *Congo* (III<sub>4</sub>) y *el* *Amazonas* (III<sub>4</sub>).

*Forerunners* (III<sub>1</sub>) y *man* (II<sub>3</sub>) son sustantivos que se refieren a categorías generales no específicas y no requieren artículo.

En el verso III<sub>4</sub> los nombres de los ríos aparecen sin artículo definido. Tanto en inglés como en español esta eliminación del artículo figura como desviación gramatical y recurso estilístico.

Aunque esta desviación no se ha traducido al español, podría haberse hecho fácilmente. De hecho, es algo que ocurre con frecuencia en la poesía. Recuérdese, por ejemplo, el "Soneto a Córdoba" de Góngora cuyo último verso dice *enriquece Genil y Dauro baña*. Con tal antecedente, pensamos que este recurso tiene correspondencia en español en cuanto a

significado y efecto.

#### 4.5.4.7. Formas verbales

La diferencia principal dentro de esta categoría tiene su raíz en la tendencia en español de evitar la repetición.

En inglés se repite la estructura entera *no man knows, no woman knows* (III<sub>2</sub>). Así se establece un paralelismo entre las dos partes del verso, al tiempo que una oposición entre los sustantivos *man/woman*. Sin embargo, en español este recurso no produce el mismo efecto estilístico y, por tanto, se traduce la repetición sólo de forma parcial. El verbo *conoce* (III<sub>2</sub>) queda elíptico en la primera parte para que no haya redundancia.

La segunda diferencia es la modulación efectuada en el verso I<sub>1</sub> en que la traducción *there is/existe* convierte a *other universe* (predicado nominal en la estructura original) en sujeto. Sin embargo, aunque su función haya cambiado, su posición en relación al verbo sigue igual a causa de la inversión predicado/sujeto.

La traducción *there is/existe* supone una pérdida semántica inevitable. *There is* combina todas las connotaciones de *hay, existe y allí está*, pero en español no hay expresión que reúna todos estos significados.

*Pulsing/pulsante* (II<sub>2</sub>) es una traducción inaceptable. Aparte de ser una construcción poco frecuente en español, no transmite el significado del texto original. No es

el continente el que realiza la acción de pulsar, sino la sangre. Proponemos como mejor traducción *palpitante*.

Cambios obligatorios

Ia	0	art. def.	2	transposición
Ia	0	nexo	2	trans. ampliativa
Ia	0	prep.	1	transposición
Ia	0	pron.	1	trans. ampliativa

Cambios facultativos

Ia	0	comp. + pred. nom.	pred. sub.	1	modulación
Ia	0	prep. + sust.	adj.	1	transposición
IIIa	0	verbo	0	1	elipse
IIIa	0	adv.	adj.	1	error
IIIa	0	sust. sing.	sust. pl.	1	transposición
IIIa	0	art. def.	2	trans. ampliativa	

4.5.5. Conclusiones

4.5.5.1. Tabla de diferencias entre el texto original y la traducción

verso      inglés                      español      casos    procedimiento    pérdida

Cambios obligatorios

II <sub>3</sub>					
III <sub>1</sub>	0	art.def.	2	transposición	
I <sub>2</sub>	0	nexo	2	trans. elision	
I <sub>2</sub>	0	prep.	1	transposición	
I <sub>1</sub>	0	pron.	1	trans.ampliación	X

Cambios facultativos

I <sub>1</sub>	suj.+cop.+pred.nom.	pred+suj.	1	modulación	X
I <sub>1</sub>	prep. + sust.	adj.	1	transposición	X
III <sub>2</sub>	verbo	0	1	elipsis	
II <sub>1</sub>	adv.	adj.	1	error	X
III <sub>1</sub>	sust. sing.	sust.pl.	1	transposición	X
III <sub>4</sub>	0	art. def.	2	trans.ampliación	X

#### 4.5.5.2. Resumen

Observamos que la traducción tiene la misma distribución de estrofas y versos que la versión original. Aparecen todos los encabalgamientos y cesuras; también, las palabras están en un orden igual o muy parecido al original. Salvo en los versos II<sub>2</sub> y III<sub>6</sub>, donde hay errores de traducción, se expresa lo mismo que el poema original. Sin embargo, a pesar de todas estas equivalencias, la traducción falla porque no se ha logrado traducir la "poesía" del texto. En la segunda estrofa hay una elección desafortunada de palabras y en la tercera, se añade a esto un desconocimiento profundo de las desviaciones gramaticales del poema original.

En la primera estrofa también existe pérdida semántica, pero ésta es inevitable debido a la imposibilidad de traducir la ambigüedad gramatical del original.

Al hablar de la construcción del poema (apto. 4.5.2), hemos dicho que en el primer verso hay dos expresiones ambiguas, *There is* y *other universe, of the heart of man*. Estas ambigüedades no son muy pronunciadas, puesto que en cada caso hay una más lógica que sobresale. Además enriquecen la expresión con sus connotaciones alternativas que amplían la esfera de referencia del verso. Desgraciadamente no se traducen, porque en ambos casos la misma estructura de la lengua obliga a escoger una interpretación y rechazar las otras.

En el verso I<sub>2</sub> tenemos dos estructuras paralelas que

modifican la relación de igualdad *the other universe = the heart of man*. Esto se calca perfectamente en español:

I,  
= el otro universo = el corazón humano  
del que ----- al que  
(nosotros) ----- (nosotros)  
nada ----- nada  
sabemos ----- osamos explorar

En español los dos verbos, en vez de uno solo, se construyen con preposiciones. Además, en la traducción cada proposición subordinada termina en verbo, lo que no ocurre en la versión original.

En la segunda estrofa, *distancia* (II<sub>1</sub>) tiene un adjetivo prenominal y otro postnominal que lo modifica. Esto cambia el énfasis dentro del grupo nominal, que en inglés se puede leer de estas dos maneras:



En la traducción, debido a la colocación de los adjetivos, el núcleo puede ser o bien *distancia gris*, o bien *extraña distancia*. En el primer caso estaría modificado por *extraña* y en el segundo, por *gris*.

La impresión de distancia tanto semántica como



sintáctica es mucho menos fuerte a causa de la imposibilidad de poner dos adjetivos en posición prenominal. En la traducción, *distancia* puede adquirir la propiedad o de *gris* o de *extraña*, según cómo se interprete; mientras que en la versión original, los adjetivos aparecen como elementos separados en una cadena de percepciones.

Lo mismo que en el original, *distancia* separa los dos grupos nominales del verso II<sub>2</sub>. Al igualar *el pulsante continente*(II<sub>2</sub>) con *el otro universo*(I<sub>1</sub>), esta separación se hace tanto vertical como horizontal:



En español la distribución geométrica es parecida al inglés. La diferencia se debe a que no hay repetición de estructura en la traducción *el corazón humano/ el corazón del hombre*.

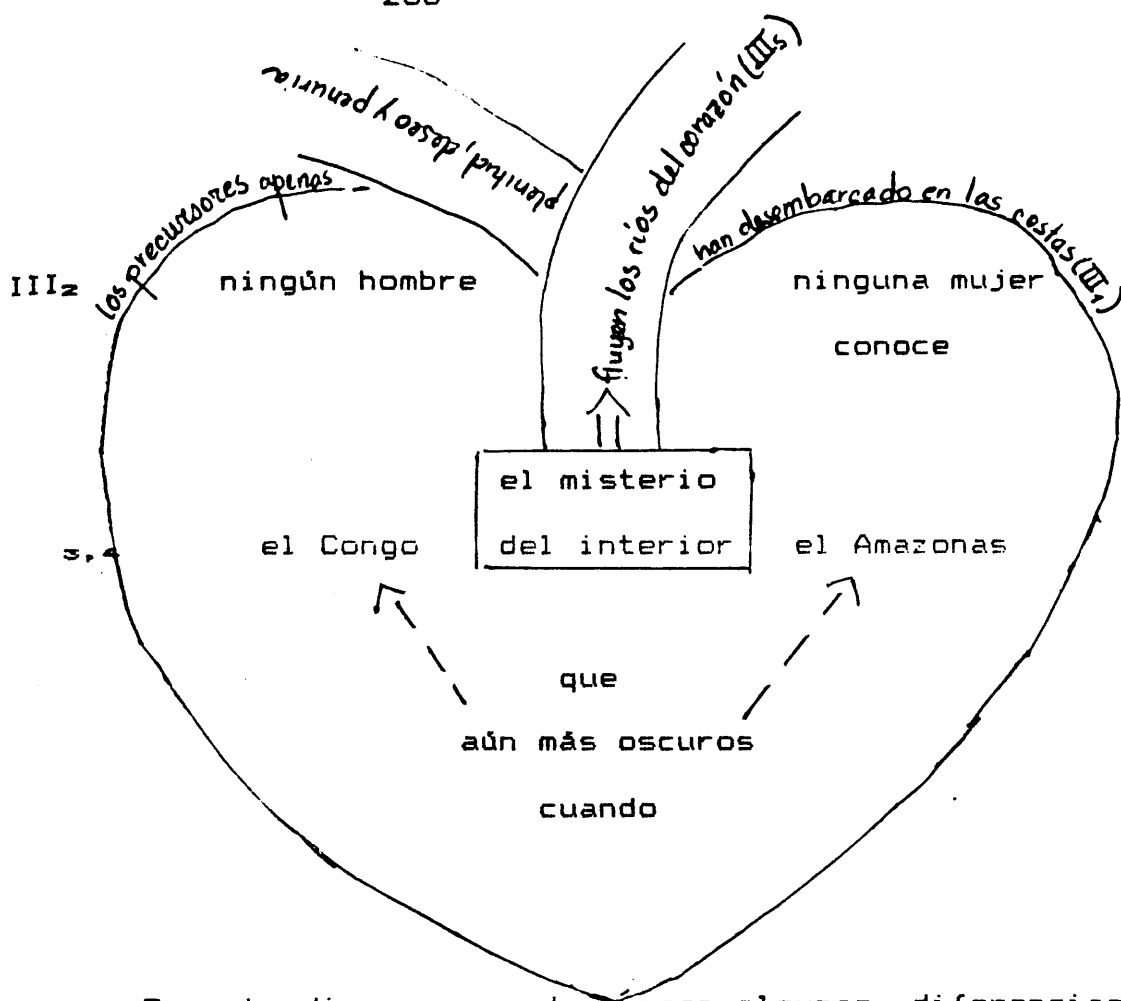
*Our pale mind/ nuestra débil mente* (II<sub>2</sub>) no es una buena equivalencia, ya que *débil* no traduce el significado principal de *pale*, blanco, color atenuado.

También su combinación con *mente* lleva la connotación indeseada de deficiencia psíquica. Una traducción más adecuada hubiera sido *nuestro pálido espíritu*.

El verso II<sub>2</sub> no sólo ilustra una mala traducción sino también es un ejemplo de error flagrante. Como se ha comentado en el apartado 4.5.4.5, la equivalencia de *still* no es *quieta* sino *aún*. Para traducir su efecto estilístico es necesario colocarlo en posición enfática como palabra terminal del verso, después de *separa*(II<sub>1</sub>). Una ambigüedad indeseada podría evitarse insertando una coma después de *espíritu*.

En el apartado 4.5.4.7 se ha hablado de la inaceptabilidad de *pulsing/pulsante*. Creemos que hay que cambiarlo a *palpitante*.

La tercera estrofa de la traducción cabe dentro del diagrama imagista que hicimos (apto. 4.5.2) de la construcción del poema.



En este diagrama pueden verse algunas diferencias (la mayoría recuperables) entre la traducción y el original. El proceso de especificación o descubrimiento se puede traducir al español.

Puede observarse que la traducción de la tercera estrofa, a pesar de tener estructura sintáctica, configuración de versos e información básica semejantes al texto original, está muy lejos de conseguir el mismo efecto que éste.

La primera diferencia que encontramos es la traducción *shore/costas* (III<sub>1</sub>), transposición facultativa sing./pl. Esto es, en nuestra opinión, una pérdida semántica, porque

no encaja dentro del proceso de especificación que tiene lugar a lo largo del poema:

el otro universo (I<sub>1</sub>) --- pulsante continente (II<sub>2</sub>) → costas  
→ interior

Opinamos que *shore* se debe traducir por *playa* porque está en singular y porque además existen razones semánticas que ya expusimos en el apto. 4.5.4.1.

En el verso III<sub>2</sub>, la eplipsis de *conoce* es necesaria para evitar una redundancia.

*Más oscuros* (III<sub>4</sub>) premodifica a *distancia* a *ríos*, pero no puede oponerse a la estrofa II porque la traducción *pale/débil* no transmite las connotaciones de luminosidad del texto original.

distancia

débil (II<sub>2</sub>)xxxxx gris (II<sub>2</sub>)----- más oscuros (III<sub>4</sub>)  
mente                    separa                    ríos

De igual manera que en la estrofa II, *still* (III<sub>4</sub>) está en posición enfática. Creemos que esta oposición *still*(II<sub>2</sub>)/*still*(III<sub>4</sub>) puede traducirse cambiando la posición del adverbio y colocándolo tras el adjetivo.

La transposición O/art. def., que tiene lugar por dos

veces en el verso III<sub>4</sub>, es facultativa y, en nuestra opinión, innecesaria. La desviación gramatical del poema original al eliminar este artículo puede ser traducida, según expusimos en el apto. 4.5.4.6.

En los versos III<sub>4,5</sub> la traducción calca en gran parte la estructura del poema original, pero sin reflejar el efecto estilístico que produce. Aunque en inglés el hipérbaton es un recurso estilístico de relevancia, no ocurre así en español.

Para traducir este efecto cambiaríamos el orden de las palabras. Al poner *corazón* al principio del verso se crea una relación simétrica con el verso III<sub>3</sub>, así como una desviación, ya que *ríos* se aleja aún más de *oscuros*(III<sub>2</sub>). *Ríos* aparece sin artículo definido, lo que continúa la ausencia de artículos del verso anterior y también establece un vínculo con *corazón* a través de la yuxtaposición.

Con esta nueva traducción, colocando al principio del verso del *corazón*(III<sub>5</sub>), *del* queda suficientemente alejado para permitirnos traducir *of*(III<sub>5</sub>) por *de* en vez de *con*, lo cual acerca más la traducción a lo realmente expuesto por el poema original.

En la cadena de sustantivos con la que termina el poema se observa una pérdida semántica debida a la traducción *distress/penuria*(III<sub>6</sub>). *Penuria* aporta connotaciones indeseadas de escasez, sobre todo de tipo económico. Una

traducción mejor es *aflicción*, palabra que está más cerca del significado de *distress*. También repetiríamos la preposición *de*(III<sub>e</sub>) para producir un efecto de énfasis. La traducción entonces sería:

I, Existe el otro universo, el del corazón humano  
z del que nada sabemos, al que no osamos explorar.

II, Una extraña distancia gris separa aún  
z nuestro pálido espíritu, del palpitante continente  
z del corazón del hombre.

III, Los precursores apenas han desembarcado en la playa  
z y ningún hombre, ninguna mujer conoce  
z el misterio del interior  
z cuando más oscuros aún que Congo o Amazonas  
z del corazón ríos fluyen de plenitud, de deseo y de aflicción.

4.6. Poema

Lizard

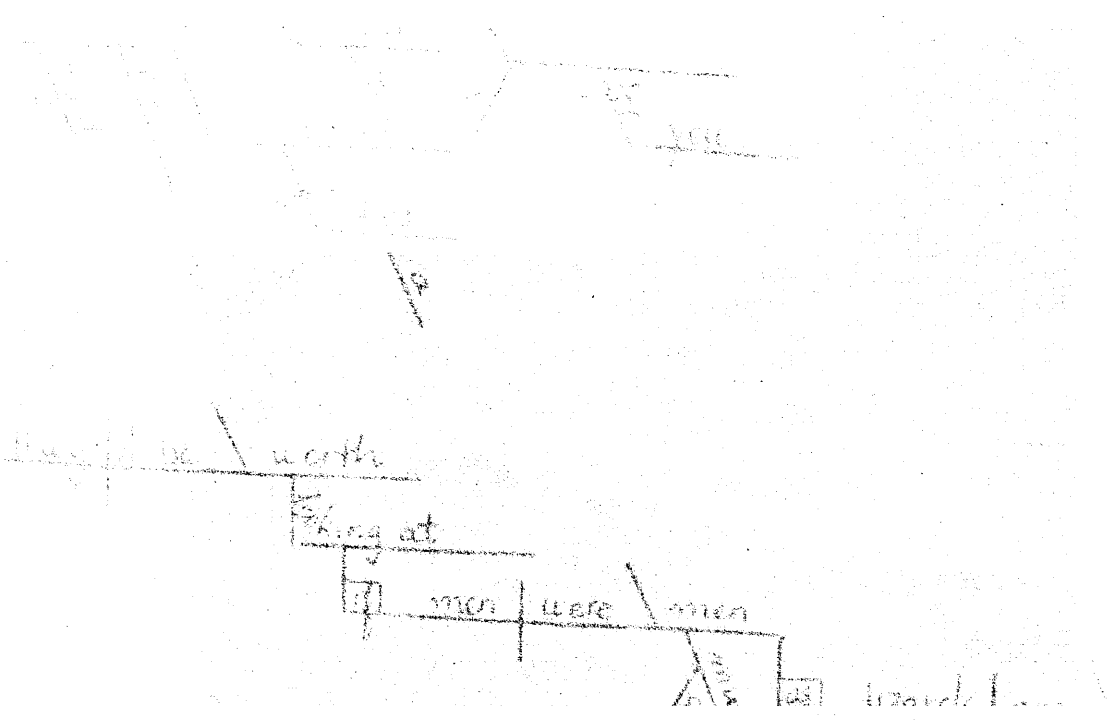
I, A lizard ran out on a rock and looked up, listening  
z no doubt to the sounding of the spheres.  
s And what a dandy fellow. the right toss of a chin for you  
4 and swirl of a tail.

II, If men were as much men as lizards are lizards  
z they'd be worth looking at.

### Lagarto

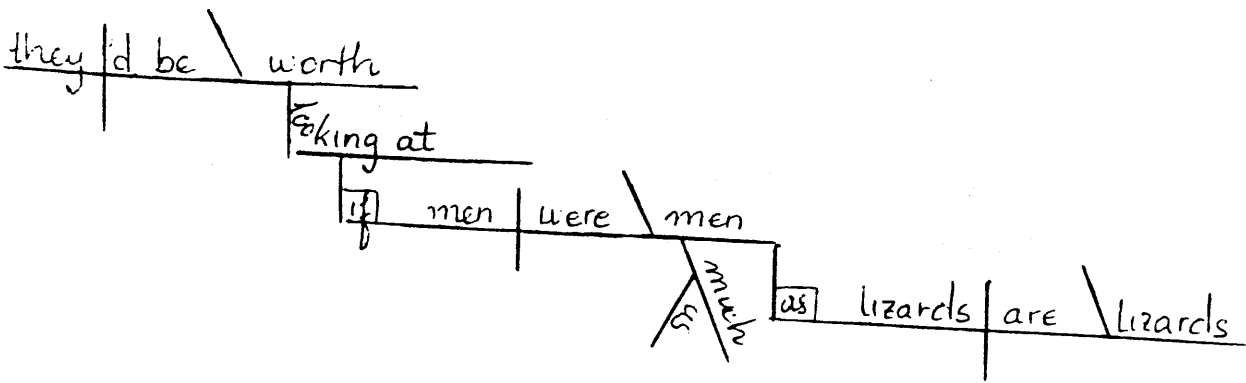
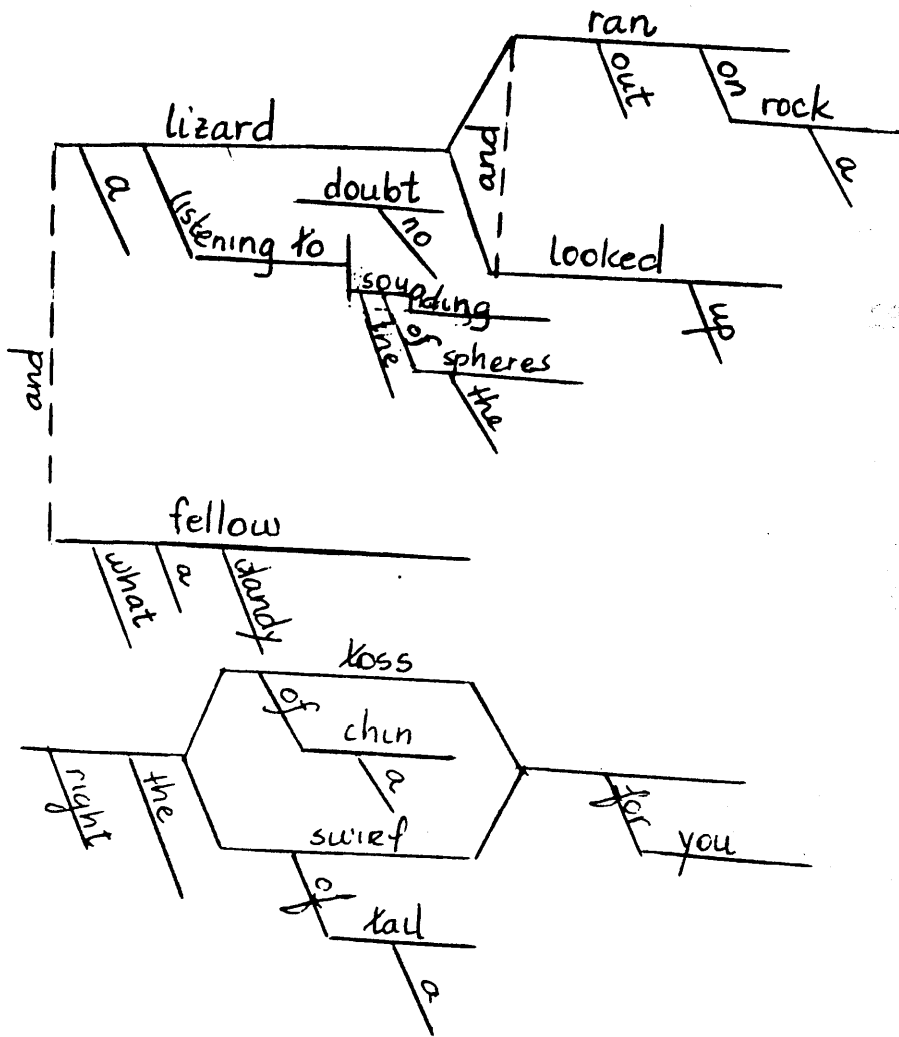
I: Un lagarto corrió por la roca y levantó la mirada oyendo  
x sin duda el sonido de las esferas  
s Y qué tipo más dandy. El movimiento exacto del mentón  
a y el torbellino de un rabo.

II: Si los hombres fueran tan hombres como lagartos  
son los lagartos  
z valdría la pena contemplarlos.

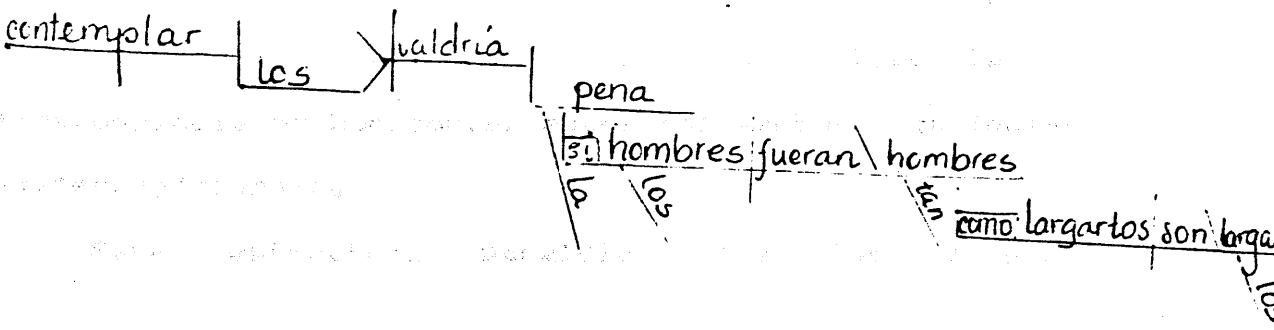
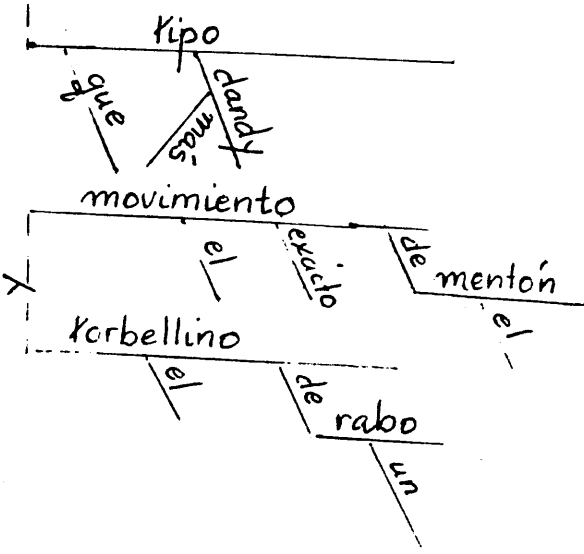
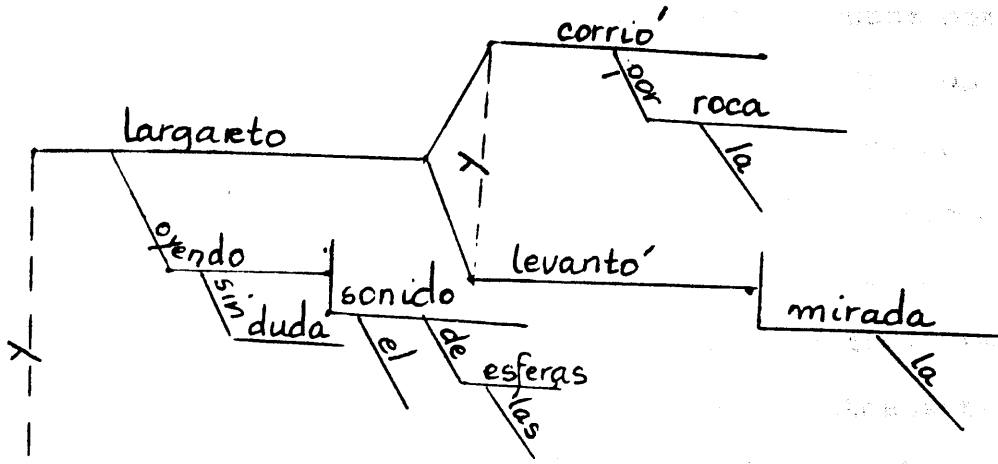




Lizard



Lagarto

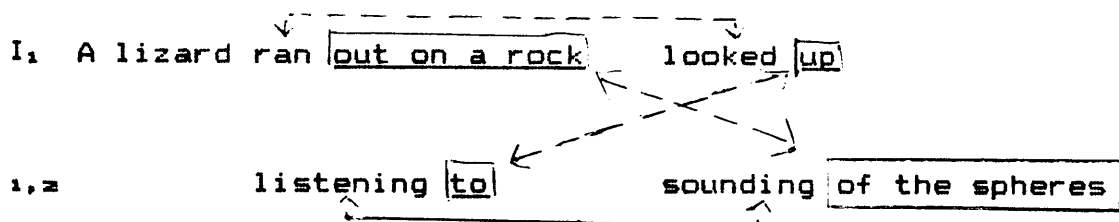


#### 4.6.2 Principios de construcción

El poema tiene una estrofa de cuatro versos y otra de dos. Se compone de una oración (I<sub>1,2</sub>), dos grupos nominales (exclamaciones) (I<sub>3,4</sub>) y otra oración (II<sub>1,2</sub>). No hay rima pero sí encabalgamiento entre cada grupo de dos versos.

*A lizard* comienza el verso I<sub>1</sub> y es el sujeto de la oración. El título *Lizard* es una categoría general a la cual pertenece a *lizard*, que es, en cierto modo, simbólico de todos los lagartos. Los verbos frasales intransitivos *ran out* y *looked up*, acciones que realiza el lagarto, forman una estructura de coordinación.

En la proposición introducida por el participio presente *listening* figura un paralelismo entre *listening* y *sounding*.



Hay un cruce de referencias entre los complementos *to/up* y *out on a rock/of the spheres*. En cambio, la correspondencia es horizontal entre los verbos *ran/looked* y *listening/sounding*.

Esta estructura paralela crea las oposiciones siguientes:

- (1) tiempo pasado / acción inmediata
- (2) posición / atributo
- (3) singular / plural (*rock/spheres*)
- (4) ojos / oídos (*looked up/listening to*).

También existe un contraste semántico entre las dos formas en *ing*, porque aunque un lagarto puede realizar la actividad *listening to*, el complemento *sounding of the spheres* no puede ser el objeto de esa actividad.

*No doubt*(I<sub>2</sub>) es un juicio intercalado que nos hace recordar la presencia del poeta que está observando al lagarto. Esto conduce a otra oposición entre las dos partes de la oración:

- (1) lo que hace el lagarto en realidad -*A lizard ran out on a  
vs. rock and looked up*
- (2) las acciones atribuidas a él por -*listening to the  
el poeta. sounding of the spheres*

*The*(I<sub>2</sub>) es una referencia homofórica-cultural a un fenómeno en que creían los pitagóricos, Platón y Kepler. Según ellos, las esferas celestiales emitían una música que los hombres no llegaban a percibir. Kepler incluso llegó a escribir la supuesta partitura de planetas como Marte, deduciendo las notas de la posición del planeta en los cielos.

Dentro del tono irónico del verso, el poeta ve al

lagarto como superior a los hombres, ya que puede percibir esta música.

Los versos  $I_{3,4}$  consisten en tres grupos nominales ligados a la primera oración ( $I_{1,2}$ ) por la conjunción *and*. Sus elementos pueden considerarse como simétricos a los de la oración anterior, que también puede dividirse en tres partes.

(1) A lizard ran out on a rock

and

(2) looked up (proceso de transformación)

(3) listening no doubt to the sounding and what a dandy fellow

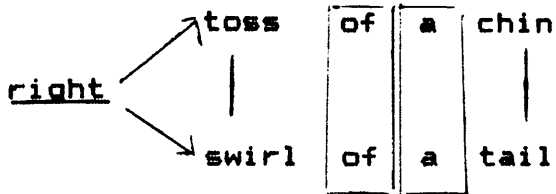
of the spheres the right toss of a chin

and

swirl of a tail!

Ambas estructuras se pueden dividir en tres partes, dos semejantes, ligadas por la conjunción *and*, y otra diferente a las anteriores. Estas últimas, una de cada estructura, se coordinan entre sí adquiriendo el significado de un proceso de humanización del lagarto.

Conforme se desarrolla el poema, el *lizard*( $I_1$ ) se vuelve a *dandy fellow*( $I_3$ ). Sus movimientos, *right toss of a chin*( $I_3$ ), *swirl of a tail*( $I_4$ ), están estudiados para impresionar a los demás. Estos movimientos también tienen estructuras paralelas.



Tres de los elementos tienen identidad total entre sí y los que aparecen a continuación, identidad de género:

- (1) *toss, swirl* (movimientos)
- (2) *chin, tail* (partes del cuerpo).

And empieza los versos I<sub>3</sub> y I<sub>4</sub>. En el primero sirve de unión con los versos anteriores, mientras que en el segundo une dos grupos nominales que terminan en palabras que indican forma o movimiento circular: *spheres*(I<sub>2</sub>), *swirl*(I<sub>4</sub>).

La segunda estrofa es una oración condicional donde continúa la oposición *hombre/ lagarto*. En esta oración lo individual (*a lizard, a dandy fellow*) se convierte en general, (*lizards, men*).

La proposición de condición es una frase atributiva comparativa entre hombres y lagartos. Cada una de las proposiciones de esta oración constituye un verso.

#### 4.6.3. Categorías gramaticales

##### 4.6.3.1. Sustantivos - 14

I, lizard, rock; 2 doubt, sounding, spheres; 3 fellow,  
toss, chin; 4 swirl, tail

II, men, men, lizards, lizards; 2

Traducción - 16

I, lagarto, roca, mirada; 2 duda, sonido, esferas; 3 tipo,  
movimientos, mentón; 4 torbellino, rabo

II, hombres, hombres, lagartos, lagartos; 2 pena

##### 4.6.3.2 Adjetivos prenominales - 4

I, ; 2 no; 3 what, dandy, right; 4

II, ; 2

Traducción - 1

I, ; 2 ; 3 qué; 4

II, ; 2

##### 4.6.3.3. Adjetivos postnominales - 2

I, ; 2 ; 3 ; 4

II, ; 2 worth

Traducción - 2

I: ;2 ;3 dandy, exacto ;4

II: ;2

4.6.3.4. Pronombres - 2

I: ;2 ;3 you ;4

II: ;2 they

Traducción - 2

I: ;2 ;3 ;4

II: ;2 subj. impers. , los

4.6.3.5. Nexos - 11

I: on, and ;2 of ;3 and, of, for ;4 and, of

II: if, as, as ;2

Traducción - 9

I: por, y ;2 de ;3 y, de(1) ;4 y, de

II: si, como ;2

4.6.3.6. Adverbios -1

I: ;2 ;3 ;4

II: much ;2

Traducción - 2

I: ;2 ;3 más ;4

II: tan ;2



4.6.3.7. Determinantes - 8

I: a, a;2 the, the;3 a, the, a;4 a

II: a

Traducción - 12

I: un, la, la;2 el, las;3 el, (d)el;4 el, un

II: los, los;2 la

4.6.3.8. Formas verbales - 7

I: ran out, looked up, listening to;2 is ;4

II: were, are;2 would be, looking at

Traducción - 7

I: corrió, levantó, oyendo;2 is ;4

II: fueran, son;2 valdría, contemplarlos

Traducción como referencia, su sentido. alcal no  
transforma. Esta pérdida es un ejemplo a un ser que se ca  
de un verbo. Este verbo produce un verbo un verbo  
sobre el verbo.

Algunos dos casos de pérdida semántica son sounding  
sonido y swini/ torbellino (la). Swini es un  
sonido. torbellino es un verbo. torbellino es un

#### 4.6.4. Comparación con la traducción

##### 4.6.4.1. Sustantivos

La traducción tiene 2 sustantivos más que el texto original. Esto se debe a construcciones verbales inglesas, que se traducen en español por un verbo y un sustantivo.

(1) *looked up/ levantó la mirada*

(correspondencia cruzada)

(2) *would be worth/ valdria la pena (II<sub>2</sub>)*

El primer caso es una correspondencia cruzada. En el segundo hay una equivalencia automática entre las dos expresiones, aunque la correspondencia semántica no es exacta.

Señalamos los siguientes casos de pérdida semántica, uno inevitable y dos por traducción deficiente.

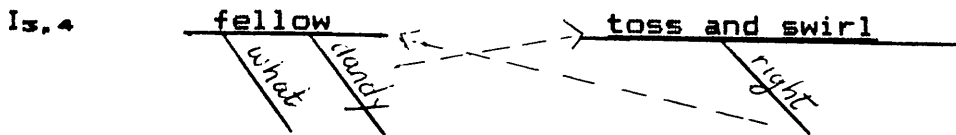
*Toss* (I<sub>3</sub>) significa movimiento hacia arriba. Al traducirlo como *movimiento*, su sentido global no se transmite. Esta pérdida es inevitable, a no ser que se cambie la estructura del poema traduciendo por un verbo tal movimiento.

Otros dos casos de pérdida semántica son *sounding/ sonido* (I<sub>2</sub>) y *swirl/ torbellino* (I<sub>4</sub>). *Swirl* es un movimiento giratorio circular que no tiene las mismas connotaciones de *torbellino*. *Sounding* se refiere a la

música celestial de los pitagóricos y no puede traducirse por *sonido*.

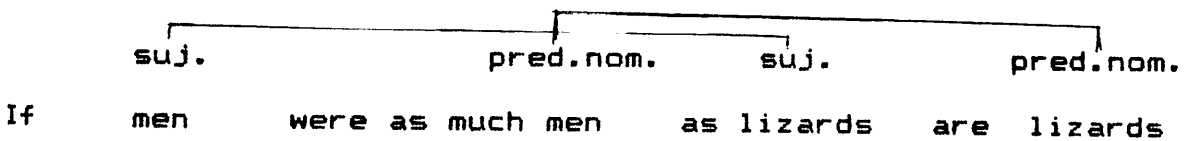
#### 4.6.4.2. Adjetivos

Los tres adjetivos prenominales ingleses están en los versos I<sub>3,4</sub>.

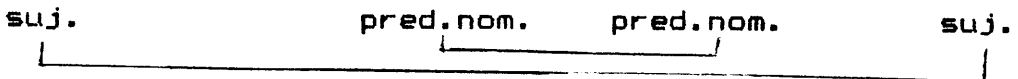


En la primera estructura dos adjetivos premodifican a un sustantivo, y en la segunda un adjetivo premodifica a dos sustantivos. Es imposible conservar esta simetría en la traducción.

En el verso II, el traductor ha creado una estructura de compensación para evitar la redundancia:

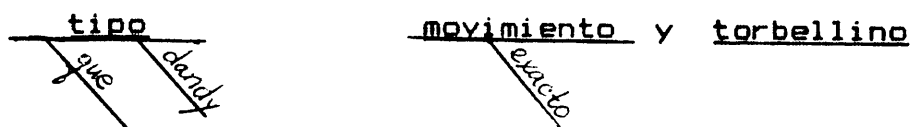


Si los hombres fueran tan hombres como lagartos son los lagartos



De esta manera, se ha traducido un recurso de la lengua de origen por otro estilísticamente más pertinente dentro de la lengua de traducción.

En español sólo hay un adjetivo, *que* (I<sub>3</sub>), de posición prenominal habitual. Los otros dos, *dandy* y *exacto* (I<sub>3</sub>) van en posición postnominal.



En la traducción, *exacto* no modifica a *torbellino*, ya que se pierde el paralelismo de estructura del poema original.

El único adjetivo postnominal es *worth* (II<sub>2</sub>), cuya correspondencia está englobada en el verbo *valdría*.

#### 4.6.4.3. Pronombres

En este poema sólo hay dos pronombres. *You* (I<sub>3</sub>) es la última palabra de su verso y *they* (II<sub>2</sub>), la primera. *You* no tiene correspondencia en la traducción.

En la traducción ambos pronombres aparecen en la proposición del último verso (II<sub>2</sub>). La traducción tiene la siguiente correspondencia literal en inglés: *Valdría la pena contemplarlos/ It would be worthwhile looking at them*. Puede constatarse que la correspondencia con el poema original, (*they'd be worth looking at*), no es exacta. En inglés el atributo *worth* modifica a *they*, mientras que en español lo que vale la pena es la acción de contemplarlos.

#### 4.6.4.4. Nexos

En esta categoría la única diferencia entre el poema original y la traducción tiene lugar en el verso I<sub>3</sub>. Esta omisión facultativa, prep.+pron./O, tiene el inconveniente de excluir la presencia del lector/oyente de la estructura del poema. Se la podría haber traducido por una equivalencia como *¿No ves? o ¡mira!*.

#### 4.6.4.5. Adverbios

Dos de las diferencias dentro de esta categoría se deben a correspondencias automáticas: transposición O/adv. (I<sub>3</sub>) y transposición adv.+adv./adv. (II<sub>1</sub>).

Las otras dos se comentan en el apartado 4.6.4.7. por formar parte del significado de los verbos que modifican.

#### 4.6.4.6. Determinantes

Todos los determinantes del poema aparecen en la primera estrofa. En el primer verso hay dos artículos indefinidos y en el segundo, dos definidos. *A lizard...*

*....a rock* contrasta con *the sounding...the spheres*.

A (I<sub>3</sub>) es paralelo a a (I<sub>1</sub>) porque *lizard* (I<sub>1</sub>) equivale a *dandy fellow* (I<sub>3</sub>). La otra estructura paralela es la alternancia entre *the/ a*, (movimiento específico/ partes anatómicas del lagarto).

La traducción no calca el poema original por las

razones siguientes:

- (1) elección facultativa del traductor
- (2) uso más frecuente del artículo en español
- (3) uso o no del artículo por razones estilísticas.

La mirada (I<sub>1</sub>) y la pena (II<sub>2</sub>) son obligatorios por las estructuras de equivalencia que se derivan de la traducción de *looked up* (I<sub>1</sub>) y *be worth* (II<sub>2</sub>). La expresión los hombres (II<sub>1</sub>) es una categoría general que en español lleva artículo y en inglés, no.

#### 4.6.4.7. Formas verbales

La correspondencia es exacta. Con excepción de las formas del verbo *to be*, los demás son *phrasal verbs*: *ran out* (I<sub>1</sub>), *looked up* (I<sub>1</sub>), *listening to* (I<sub>2</sub>), *looking at* (II<sub>2</sub>). La traducción de dos de ellos es deficiente: *ran out*/ *corrió*, *listening to*/ *oyendo*.

*Corrió* no transmite el significado de *salir* que tiene el verbo inglés. La equivalencia de *listening to* tendría que ser *escuchando*. Ambos verbos son muy significativos del papel desempeñado por el lagarto, por lo que su traducción es fundamental con vistas a la transmisión del significado del poema.

4.6.5. Conclusiones

4.6.5.1. Tabla de diferencias entre el poema original y la traducción

versos    inglés                    español            casos    procedimiento    pérdida

Cambios obligatorios

II <sub>2</sub>	cop.+adj	v.+det.+sust.	1	modulación	
II <sub>1</sub>	0	art. def.	2	transposición	
I <sub>3</sub>	art.indef.	0	1	transposición	
I <sub>3</sub>	0	adverbio	1	transposición	
I <sub>2</sub>	adj.	prep.	1	transposición	
I <sub>1</sub>	v.+prep.	v.+det.+sust.	1	modulación	

Cambios facultativos

I <sub>4</sub>	0	art. def.	1	trans.ampliación	
I <sub>3</sub>	prep.+pron.	0	1	omisión	X
I <sub>1,3</sub>	art. indef.	art. def.	2	transposición	
I <sub>1</sub>	adverbio	0	2	concentración	X





En nuestra opinión, la acción de *salir* y *correr* englobada en el verbo frasal *ran out* se debe traducir *salí corriendo*.

*Oyendo* tampoco traduce el sentido de *listening to*. La equivalencia correcta es *escuchando*.

*The sounding of the spheres/ el sonido de las esferas* es una traducción equivocada por desconocimiento de la alusión histórica a la música celestial de los pitagóricos (apto. 4.6.2.) *Sounding of the spheres* corresponde a la *música de las esferas*.

*The right toss/ el movimiento exacto* no traduce la acción de levantar el mentón, la cual es importante dentro del proceso de transformación ya mencionado. Así se elimina la posibilidad de reconocer la presencia de otro observador (i.e. *for you-I<sub>3</sub>*). Tampoco *torbellino* es una buena equivalencia de *swirl* (I<sub>4</sub>).

Estos versos quedan mejor traducidos a través de una doble transposición sust./verbo:

- I<sub>3</sub> Mira cómo levanta el mentón  
4 y balancea su rabo.

De esta forma, se incluye *for you* (I<sub>3</sub>) dentro del pronombre *tú*, sujeto elíptico de *mira*. Se conserva la simetría de las estructuras coordinadas, pero cambiándola de sust.+ sust., a verbo + verbo. El complemento preposicional +

complemento preposicional del original se convierte en complemento directo + complemento directo.

Los versos I<sub>3,4</sub> no son totalmente paralelos por la oposición creada entre *el mentón* y *su rabo*, artículo definido / adjetivo posesivo. La razón de lo anterior es la tendencia que se tiene en español de evitar la repetición.

Esta tendencia se manifiesta de nuevo en la segunda estrofa (II<sub>1</sub>). El orden de las palabras tiene correspondencia directa con el original en la primera parte y correspondencia cruzada en la segunda.

4.7. Poem

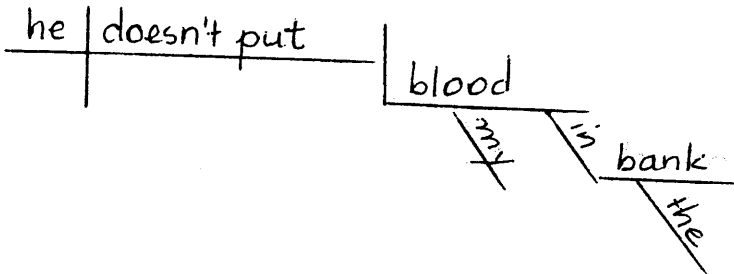
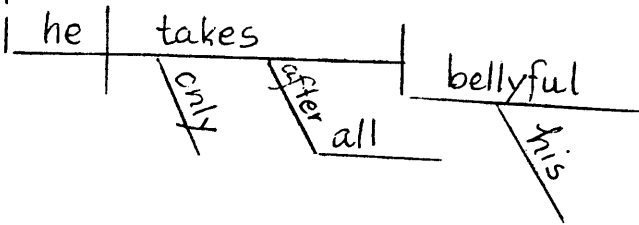
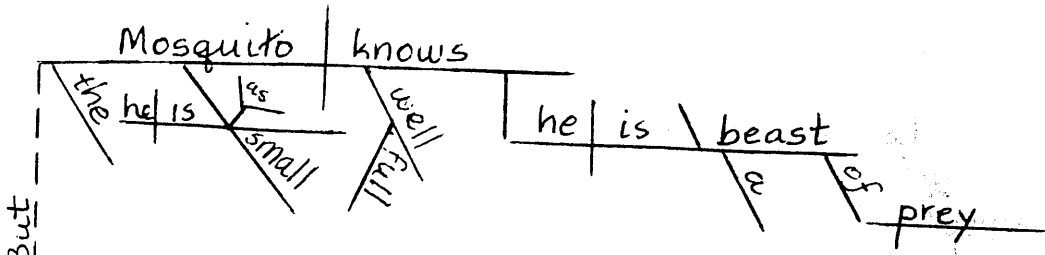
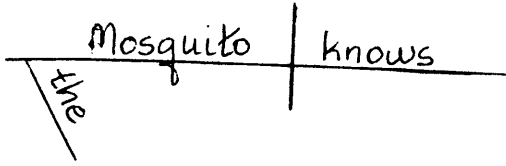
The Mosquito Knows

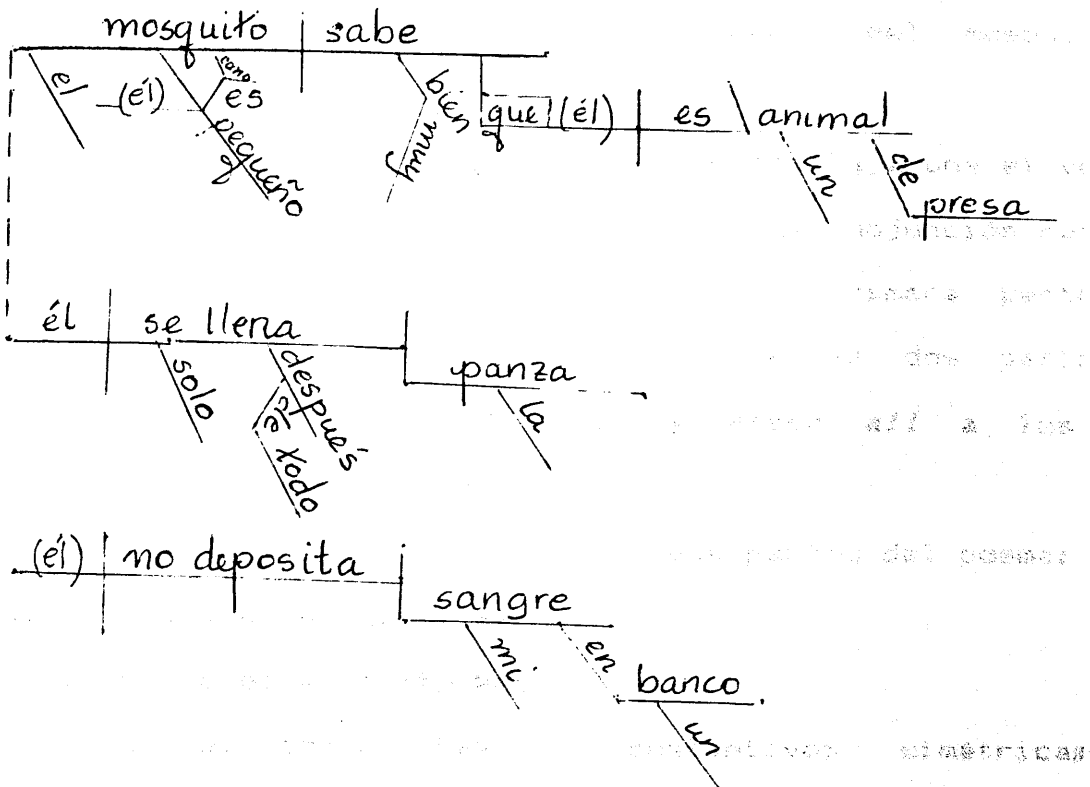
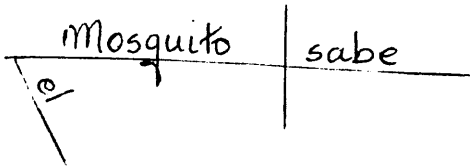
1. The mosquito knows full well, small as he is
- 2 he's a beast of prey.
- 3 But after all
- 4 he only takes his bellyful
- 5 he doesn't put my blood in the bank.

El mosquito sabe

1. El mosquito sabe muy bien, tan pequeño como es,
- 2 que es un animal de presa.
- 3 Pero, después de todo,
- 4 él sólo se llena la panza;
- 5 no deposita mi sangre en un banco.

4.7.1. Diagrama sintáctico





El sujeto gramatical es el mosquito, es el referente de 5 de los 7 predicados del poema. En el comienzo del poema se indica de su importancia en relación a los otros 5 sustantivos, hay 2 objetos directos, 2 complementos directos, y 1 atributo.

El mosquito (él) y sabe (el verbo) son el sujeto y predicado nominal.

#### 4.7.2. Principios de construcción

"The Mosquito Knows" consiste en una estrofa de cinco versos. Hay encabalgamiento entre los versos I<sub>1,2</sub> y I<sub>3,4</sub>. El primer encabalgamiento une *he is* con *he's*, repetición de la característica más básica e innegable del mosquito, el hecho de su existencia.

El encabalgamiento entre los versos I<sub>3,4</sub> une el verso nexo I<sub>3</sub> con la segunda parte del poema. La conjunción *but* al principio del mismo lo liga con la primera parte. La expresión *after all* hace referencia a estas dos partes: *all* se refiere a los versos I<sub>1,2</sub> y *after all* a los versos que vienen después.

El verso I<sub>3</sub> divide las dos partes del poema:  
I<sub>1,2</sub>: lo que el mosquito es  
I<sub>3,4</sub>: lo que el mosquito hace.

En el texto hay 6 sustantivos simétricamente distribuidos.

*Mosquito*(I<sub>1</sub>), único sujeto gramatical sustantivo, es el referente de 5 de los 7 pronombres del poema. Su posición al comienzo del poema es índice de su importancia. En cuanto a los otros 5 sustantivos, hay 2 objetos de proposición, 2 complementos directos, y 1 atributo.

*Mosquito*(I<sub>1</sub>) y *beast of prey*(I<sub>2</sub>) son sinónimos. Están en relación de sujeto / predicado nominal a través del pronombre *he*(I<sub>1</sub>), que se refiere al mosquito(I<sub>1</sub>). *Bellyful*(I<sub>4</sub>) y *blood*(I<sub>5</sub>) son

complementos directos y también sinónimos, ya que el *bellyful* del mosquito es la sangre del poeta.

Todos los verbos están en presente, (tercera persona singular). El sujeto es *el mosquito* o un pronombre que se refiere a él. Las formas del verbo *to be*, *he is*(I<sub>1</sub>) y *he's*(I<sub>2</sub>), aparecen en proposiciones subordinadas. *Takes*(I<sub>4</sub>) se opone a *doesn't put* en la forma de verbo afirmativo / verbo negativo.

En el poema hay 4 pronombres, todos masculino singular, refiriéndose al mosquito. Los versos I<sub>1,2,4,5</sub> comienzan con sujetos gramaticales, *the mosquito* (I<sub>1</sub>), *he*(I<sub>2,4,5</sub>). En los versos I<sub>4,5</sub>, el adjetivo posesivo *his* está en oposición a *my*. Los dos modifican a los complementos directos *bellyful*(I<sub>4</sub>) y *blood*(I<sub>5</sub>), que son en el poema palabras sinónimas.

El único adjetivo en el texto, *small*(I<sub>1</sub>), está en posición prenominal y postnominal. Situado entre *mosquito*(I<sub>1</sub>) y *he*(I<sub>1</sub>), se puede decir que modifica a los dos al mismo tiempo. *Small* contrasta con *beast of prey*(I<sub>2</sub>), que da idea de animal de gran tamaño.

Hay 3 determinantes, *the*(I<sub>4,5</sub>) y *a*(I<sub>2</sub>). Los *the* son homofóricos y aparecen con el primero y último sustantivos.

4.7.3. Categorías gramaticales

4.7.3.1. Sustantivos - 7

1, mosquito; 2 beast, prey; 3 all; 4 bellyful; 5 blood,  
bank

Traducción - 7

1, mosquito; 2 animal, presa; 3 todo; 4 panza; 5 sangre,  
banco

4.7.3.2. Adjetivos pronominales - 1

1, small; 2 ; 3 ; 4 ; 5

Traducción - 1

1, pequeño; 2 ; 3 ; 4 ; 5

4.7.3.3. Adjetivos postnominales - 0

1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 5

Traducción - 0

1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 5

4.7.3.4. Pronombres, adjetivos posesivos - 6

1, he; 2 he; 3 ; 4 he, his; 5 he, my

Traducción - 6

1, (él); 2 (él); 3 ; 4 él, se; 5 él, mi



4.7.3.5. Nexos - 5

I: as; 2 of; 3 but, after; 4 ; 5 in

Traducción - 7

I: como; 2 que, de; 3 pero, después de; 4 ; 5 en

4.7.3.6. Adverbios - 3

I: full well; 2 ; 3 ; 4 only; 5

Traducción - 3

I: muy bien; 2 ; 3 ; 4 sólo; 5

4.7.3.7. Determinantes - 3

I: the; 2 a; 3 ; 4 ; 5 the

Traducción - 4

I: el; 2 un; 3 ; 4 la; 5 un

4.7.3.8. Formas verbales - 5

I: know, is; 2 's; 4 takes; 5 doesn't put

Traducción - 5

I: sabe, es; 2 es; 3 ; 4 llena; 5 no deposita

#### 4.7.5. Comparación con la traducción

##### 4.7.5.1. Sustantivos

El poema y la traducción tienen el mismo número de sustantivos, pero sin correspondencia total en cuanto a significados. *Beast* y *animal* (I<sub>2</sub>) no tienen las mismas connotaciones. *Animal* es un término neutro, mientras que *beast*, posee los rasgos semánticos de salvajismo, gran tamaño y monstruosidad. Estas connotaciones acentúan aún más el contraste de *beast* con pequeño mosquito.

Otra correspondencia parcial es *bellyful* / *panza* (I<sub>4</sub>). *Panza* no traduce el sufijo *-ful* de *bellyful*. Sin embargo, aquí hay recuperación del significado por una compensación cruzada:

I<sub>4</sub>            takes.....bellyful  
                  ↑                  ↑  ↑  
                  |                  |  |  
                  llena.....panza

Los sustantivos *belly/panza* se corresponden en cuanto a registro y *llena* engloba el significado del verbo *takes* y del sufijo *-ful*. Sin embargo, no se puede compensar el paralelismo (I<sub>1</sub>) full well/bellyful (I<sub>4</sub>), debido a diferencias semánticas y estructurales entre los dos idiomas. Tampoco se puede traducir la repetición de *b* dentro de los sustantivos. El traductor hace un intento de

compensación parcial utilizando las palabras *pequeño*, *presa* y *panza*, que empiezan todas por *p*.

#### 4.7.4.2. Adjetivos

El único adjetivo en el poema es *small/pequeño* (I<sub>1</sub>). En los dos textos modifica a *mosquito* y a *he* (I<sub>1</sub>), que en la versión española es tácito-desinencial. También en el poema original *small* tiene mayor relieve, por ser la primera palabra de la proposición *small as he is* y por estar dentro de una estructura, que, no siendo precisamente una desviación, no aparece con frecuencia en el lenguaje cotidiano. Por el contrario, *pequeño como es* es en español una estructura corriente, tanto en su uso como en el orden de sus palabras.

#### 4.7.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos

En esta categoría hay dos casos de no-correspondencia por las transposiciones adjetivo posesivo/ artículo def. y O/ pronombre reflexivo, ambas obligatorias por razones gramaticales.

El uso de pronombres tácitos-desinenciales en los versos I<sub>2,4,5</sub> cambia el énfasis puesto sobre unas palabras, a otras diferentes en la traducción.

En el poema original los versos I<sub>2,4,5</sub> empiezan con el pronombre *he*, pero esto es imposible en la traducción por razones estilísticas. En efecto, en español se tiende a

evitar la repetición y, además, si se explicita el pronombre en los tres versos, se le da un relieve que no le corresponde.

El uso del pronombre tácito-desinencial tiene como resultado el subrayar más el verbo, sobre todo en los versos I<sub>4,6</sub> donde *se llena* incluye el sentido de *takes* y *-ful*, y donde *él* está implícito en el verbo *deposita*.

#### 4.7.4.4. Nexos

Todos los nexos se corresponden salvo *que* (I<sub>2</sub>), elíptico en el poema original y explícito en la traducción por exigencias gramaticales.

#### 4.7.4.5. Adverbios

Los adverbios del texto original y de la traducción se corresponden entre sí, excepto *full / muy* (I<sub>1</sub>) que no tienen el mismo registro.

#### 4.7.4.6. Determinantes

Ya se ha mencionado la transposición adj. posesivo/ art. def. (I<sub>4</sub>) (apto. 4 7 4 3).

En el verso I<sub>6</sub> se ha efectuado una transposición facultativa, art. def./art indef., que en nuestra opinión es innecesaria.

#### 4.7.4.7. Formas verbales

En el apartado 4.7.4.1 hablamos del cruce de

significados que tiene lugar en el verso I<sub>4</sub> cuando se traduce *takes/se llena*.

Una oposición imposible de traducir es *he is*(I<sub>1</sub>) y *he's*(I<sub>2</sub>), no-coloquialismo/ coloquialismo. En el primero, la palabra acentuada es el verbo *is* y en el segundo (la forma contraída), el acento se sitúa en el pronombre. Esto no puede traducirse en español y la traducción queda reducida a la repetición de *es*.

Formas facultativas

I<sub>1</sub> art. def. art. indef. I transposición

4.7.5. Conclusiones

4.7.5.1. Tabla de diferencias entre el texto original y la traducción

versos    inglés                                    español    casos    procedimiento    pérdida

Cambios obligatorios

I <sub>4</sub>	adj.pos.	art.def.	1	transposición	
I <sub>4</sub>	0	pron. ref.	1	transposición	
I <sub>2</sub>	0	nexo	1	transposición	
I <sub>4</sub>	takes his bellyful/se llena la panza			modulación	

Cambios facultativos

I <sub>6</sub>	art. def.	art.indef.	1	transposición	X
----------------	-----------	------------	---	---------------	---

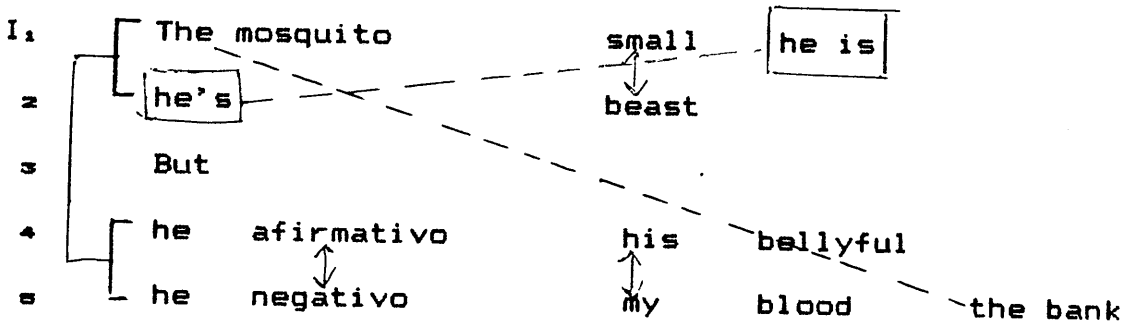
En el verso original, el pronombre *he* aparece en la línea 1 y en la línea 2, lo que crea un efecto de equilibrio, ya que el número de sílabas es el mismo en ambas líneas. En la traducción, la repetición del pronombre no reproduciría el efecto estilístico deseado. De hecho, en la traducción el pronombre *he* aparece dos veces en vez de cuatro.

En la primera parte de la oposición, *he is/have* el verbo *is* es más importante que el verbo *have* y en la segunda, *he* es más importante que el verbo *is*. No se puede traducir esta oposición. Tampoco se puede justificar con la presencia obligatoria

4.7.5.2. Resumen

Este poema es un breve epigrama imagista. Lo mismo que en "Lizard", se compara el animal con el hombre saliendo este último perdedor.

No tiene rima, sino una distribución orgánica que se manifiesta en los encabalgamientos entre los versos. Las oposiciones y paralelismos más importantes del poema se pueden ver en este diagrama:



La primera estructura significativa es la simetría creada por el pronombre *he* y su referente mosquito, con que empiezan los versos 1, 2, 4, 5. En español la repetición del pronombre no reproduciría el efecto estilístico del original. De hecho, en la traducción el pronombre explícito comienza dos versos en vez de cuatro.

En la primera parte de la oposición *he is/he's* el elemento más importante es el verbo *is* y en la segunda, el pronombre *he*. No se puede traducir esta oposición. Tampoco puede haber yuxtaposición por la presencia obligatoria del nexo *que* (I<sub>2</sub>).

Aunque podría pensarse que existe cierta semejanza entre las formas *él es/es* y *he is/he's*, la relación entre ellas no es la misma. Entre los términos españoles se establece una relación de pronombre como palabra marcada / no marcada, mientras que entre los términos ingleses la diferencia consiste en el tono formal / coloquial.

La oposición *small/beast* no se traduce porque *pequeño/ animal* no tienen las mismas connotaciones.

La oposición afirmativo/negativo aparece en las formas verbales *se llena/no deposita*.

Los términos de la oposición *his bellyful/my blood* se contrastan por sus adjetivos posesivos que marcan la relación entre el mosquito y el poeta. El contraste se acentúa a causa de los sustantivos modificados, que son sinónimos en el contexto del poema.

Es bien sabido que en español se utiliza menos el adjetivo posesivo y se recurre a otros medios para indicar posesión. En este caso, *his* corresponde al pronombre reflexivo *se*, pero por no haber equivalencia de estructura formal, la oposición queda menos marcada.

El paralelismo *The mosquito/the bank* está entre los dos únicos artículos definidos del texto original y sus posiciones significativas (primera palabra/última palabra) dentro del poema. Los dos *the* son homofóricos, el primero simbólico del mundo animal y el segundo, del mundo moderno del hombre. En la traducción existe una pérdida



semántica evitable, pues esta relación podría haberse traducido.

Por todas estas razones, la traducción no transmite bien la poeticidad del original. El conjunto de las faltas de correspondencia antes apuntadas hacen que la traducción no llegue a la altura del texto traducido.

Nosotros proponemos esta traducción:

1. El mosquito sabe muy bien, tan pequeño como es,
- 2 que es animal de presa.
- 3 Pero, después de todo,
- 4 él solamente se llena la panza;
- 5 no deposita mi sangre en el banco.

4.8. Poema

Nemesis

I, The nemesis that awaits our civilisation

2 is social insanity

3 which in the end is always homicidal.

II, Sanity means the wholeness of consciousness.

2 And our society is only part conscious like an idiot.

III, If we do not rapidly open all the doors of consciousness

2 and freshen the putrid little space in which we are cribbed

3 the sky-blue walls of our unventilated heaven

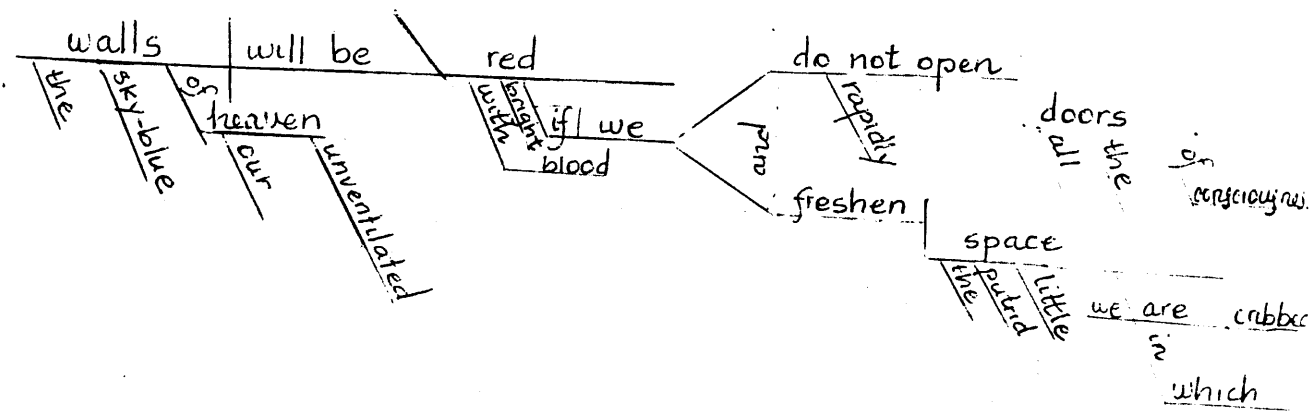
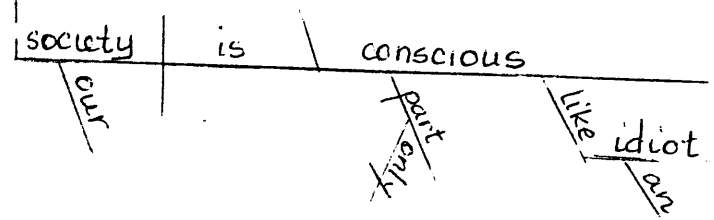
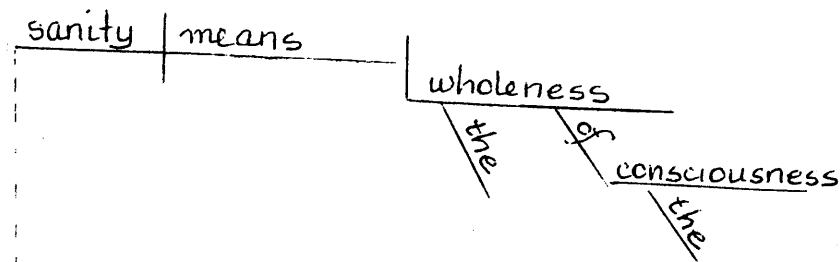
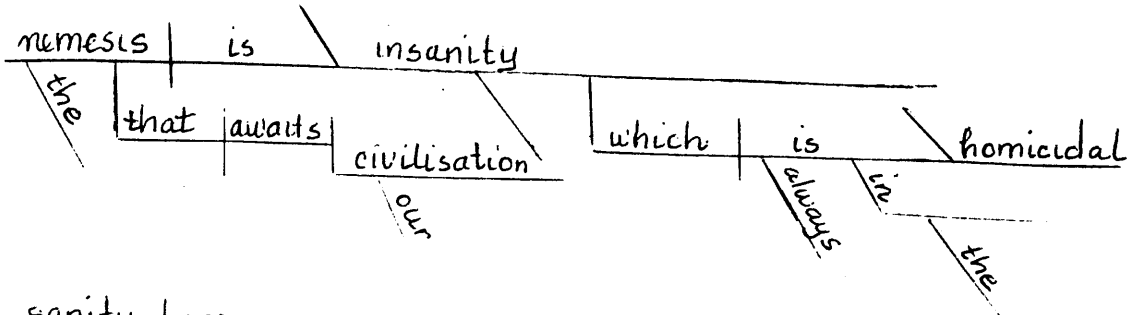
4 will be bright red with blood.

Némesis

- I, La némesis que guarda nuestra civilización  
2 es una locura social  
3 que al final siempre es homicida.
- II, Cordura significa la totalidad de nuestra conciencia.  
2 Y nuestra sociedad sólo es consciente en parte, como  
un idiota.
- III, Si no abrimos rápidamente todas las puertas de la conciencia  
2 y refrescamos el pequeño espacio pútrido en que nos acunamos,  
3 los muros celestes de nuestro paraíso sin ventilación  
4 se mancharán del rojo brillante de la sangre.

Nemesis

4.8.1 Diagrama sintáctico



Nemesis

nemesis es locura  
 que guarda una social que es homicida  
 a final el

cordura significa totalidad  
 de conciencia  
 nuestra

sociedad es consciente  
 parte idiota  
 nuestra sólo

muros se mancharán  
 los celestes de paraíso de nosotros  
 nuestro sin ventilación el brillante de sangre

no abrimos rápidamente puertas  
 conciencia  
 reflejamos

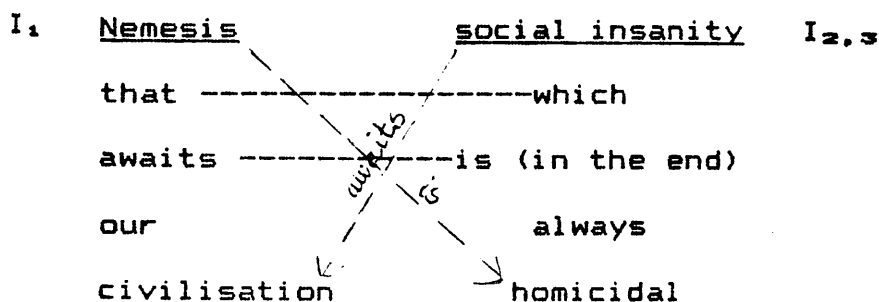
espacio  
 pintado  
 (nosche) nos acortamos  
 que

#### 4.8.2. Principios de construcción

El poema tiene 3 estrofas y 9 versos distribuidos de la forma siguiente: I<sub>1,2,3</sub>; II<sub>1,2</sub>; III<sub>1,2,3,4</sub>. Sus oraciones tienen una configuración simétrica: I (1 oración), II (2 oraciones) y III (1 oración). Hay encabalgamiento entre los versos I<sub>1,2,3</sub> y entre los versos III<sub>1,2,3,4</sub>.

La primera oración es atributiva. Tiene una proposición subordinada que modifica al sujeto gramatical *nemesis* (I<sub>1</sub>) y otra, que lo hace con el predicado nominal *insanity* (I<sub>2</sub>).

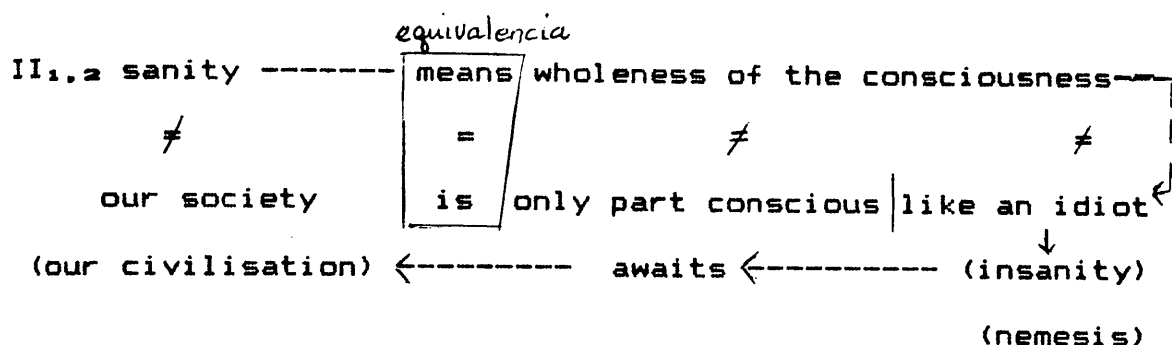
*Nemesis* (I<sub>1</sub>) y *insanity* (I<sub>2</sub>) son sinónimos en el contexto del poema, tanto por la cópula *is* como por la simetría de su postmodificación. Existe el siguiente paralelismo entre sus elementos:



En la segunda estrofa cada uno de los dos versos es una oración atributiva. La primera define *sanity* (II<sub>1</sub>) y la segunda, *our society* (II<sub>2</sub>). Estos términos tienen una relación de antonimia y sinonimia respectivamente con el

sujeto y predicado nominal de la estrofa anterior, *sanity/ insanity, our society/ our civilisation.*

Aunque los versos II<sub>1,2</sub> están ligados por *and* (II<sub>2</sub>), se encuentran separados gramaticalmente por un punto y formalmente por su división en versos. Esto pone de relieve su relación contrastiva, ya establecida por la oposición de sus elementos.



*Wholeness of the consciousness* y *only part conscious* forman un contraste, porque a pesar de llevar formas de la misma palabra, son opuestos en cuanto a significado. Esta oposición se refleja también en su estructura y categoría gramatical.

La referencia indirecta a *insanity, like an idiot* (II<sub>2</sub>), une el principio y el final de la segunda estrofa, al tiempo que actúa como factor de cohesión entre ésta y la primera.

En la tercera estrofa los versos III<sub>1,2</sub> expresan dos condiciones introducidas por *if* y coordinadas por *and*. El sujeto de las condiciones es el pronombre *we*, presente en el





II, the wholeness of the consciousness

III, all the doors of consciousness

En la tercera estrofa, a diferencia de la segunda, *consciousness* no lleva determinante. Este *the* (II,) es homofórico, mientras que *consciousness* (III,) es una visión más personal del mismo término, *the putrid space in which we are cribbed*.

En los versos III<sub>3,4</sub> hay una aglomeración de adjetivos prenominales, que contrasta con el resto del poema: *sky-blue, unventilated, bright red*. Puede observarse el evidente paralelismo entre *sky-blue* y *bright red*.

### 4.8.3. Categorías gramaticales

#### 4.8.3.1. Sustantivos - 15

I, nemesis, civilisation; 2 insanity; 3 end

II, sanity, wholeness, consciousness; 2 society, idiot

III, doors, consciousness; 2 space; 3 walls, heaven; 4 blood

Traducción - 18

I, némesis, civilización; 2 locura; 3 final

II, cordura, totalidad, conciencia; 2 sociedad, parte, idiota

III, puertas, conciencia; 2 espacio; 3 muros, paraíso,  
ventilación; 4 rojo, sangre

#### 4.8.3.2. Adjetivos prenominales - 6

I, ; 2 social; 3

II, ; 2

III, all; 2 putrid, little; 3 sky-blue, unventilated

Traducción - 2

I, ; 2 ; 3

II, ; 2

III, todas; 2 pequeño; 3 ; 4

#### 4.8.3.3. Adjetivos postnominales - 3

I, ; 2 ; 3 homicidal

II, ; 2 conscious

III, ; 2 ; 3 ; 4 red

Traducción - 6

I, ;2 social;3 homicida

II, consciente

III, ;2 pútrido;3 celestes; 4 brillante

4.8.3.4. Pronombres, adjetivos posesivos - 5

I, our;2 ;3

II, ;2 our

III, we;2 we;3 our;4

Traducción - 8

I, nuestra;2 ;3

II, nuestra;2 nuestra

III, (nosotros);2 (nosotros), nos;3 nuestro;4 se

4.8.3.5. Nexos - 13

I, that;2 ;3 which, in

II, of;2 and, like

III, if, of;2 and, in, which;3 of;4 with

Traducción - 16

I, que;2 ;3 que, a(1)

II, de;2 y, en, como

III, si, de;2 y, que, en;3 de,sin;4 del, de

4.8.3.6. Adverbios - 4

I, ;2 ;3 always

II, ;2 only, part

III, rapidly;2 ;3 ;4

Traducción - 3

I, ;2 ;3 siempre

II, ;2 sólo

III, rápidamente;2 ;3 ;4

4.8.3.7. Determinantes - 8

I, the;2 ;3 the

II, the; the;2 an

III, the;2 the;3 the;4

Traducción - 11

I, la;2 una;3 (a)1

II, la;2 un

III, las, la;2 el;3 los;4 (d)el, la

4.8.3.8. Formas verbales - 9

I, awaits;2 is;3 is

II, means;2 is

III, do not open;2 freshen, are cribbed;3 ;4 will be

Traducción - 9

I, guarda;2 es;3 es

II, significa;2 es

III, no abrimos;2 refrescamos, acunamos;3 ;4 mancharán

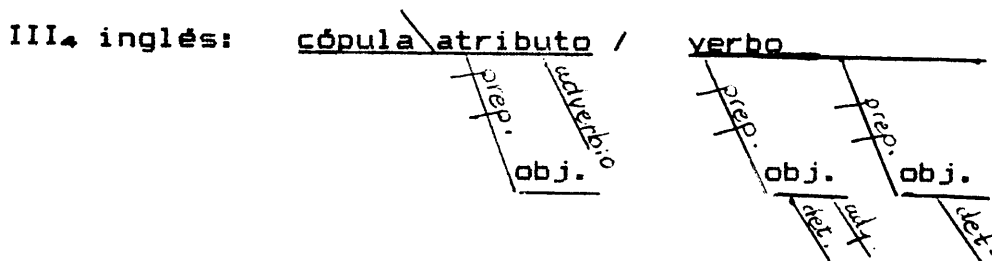
#### 4.8.4. Comparación con la traducción

##### 4.8.4.1 Sustantivos

La traducción tiene 4 sustantivos más que la versión original. Esto se debe a las siguientes transposiciones: adverbio / prep. + sust.(II<sub>2</sub>), adjetivo / prep.+ sust. (III<sub>3</sub>) y adjetivo / sustantivo (III<sub>4</sub>).

Las transposiciones de los versos II<sub>2</sub> y III<sub>3</sub> son obligatorias por el hecho de que *part* y *unventilated* se traducen como complementos preposicionales en español.

La transposición del verso III<sub>4</sub> forma parte de una modulación que cambia totalmente la estructura de la expresión:



##### 4.8.4.2. Adjetivos

Dada la movilidad del adjetivo en español, su distribución posicional no es la misma que en el texto original, lo cual tiene el inconveniente de cambiar las palabras terminales del verso original en la traducción, con la consiguiente variación de énfasis. Un ejemplo de ello se encuentra en el verso I<sub>2</sub>, *social insanity/locura social*.

El texto original tiene 9 adjetivos y la traducción,

8. Los casos de no-correspondencia son:

- (1) la transposición adj./sust.(III<sub>4</sub>) mencionada en el apto. 4.8.4.1.
- (2) la transposición adv./adj.(III<sub>4</sub>) necesaria dentro del contexto de la modulación efectuada en el mismo verso.
- (3) la transposición adj./prep.+sust.(III<sub>3</sub>) también mencionada en el apto. 4.8.4.1.

De los 6 adjetivos pronominales en inglés, 3 son postnominales en español, *social*(I<sub>2</sub>), *pútrido*(III<sub>2</sub>) y *celestes*(III<sub>3</sub>). De éstos, sólo *celestes* podría haber ido en posición pronominal a causa del énfasis puesto en la oposición entre colores de la tercera estrofa.

Los 2 adjetivos pronominales en la traducción son también pronominales en el original. Tanto *todos*(III<sub>1</sub>) como *pequeño*(III<sub>2</sub>) son adjetivos de posición pronominal frecuente y no pueden considerarse desviaciones.

#### 4.8.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos

Los pronombres en este poema son todos de primera persona plural. La traducción tiene 2 pronombres y 1 adjetivo posesivo más que el poema original, lo que se debe a dos transposiciones obligatorias, O/pron. reflex.(III<sub>2,4</sub>).

El adjetivo posesivo *nuestra* (II<sub>1</sub>) no tiene correspondencia en el poema original. Es una transposición facultativa que supone un cambio semántico dentro del poema.

En la última estrofa los dos pronombres, *nosotros*,

(III<sub>1,2</sub>) son tácito-desinenciales, ya que tienen un papel puramente referencial y no están en oposición con otro pronombre de referencia distinta dentro del poema.

#### 4.8.4.4. Nexos

Hay una correspondencia casi total entre el poema original y la traducción en este apartado. Las diferencias surgen a raíz de tres estructuras ya mencionadas en los aptos. 4.8.4.1 y 4.8.4.2:

- (1) *part/en parte* (II<sub>2</sub>)
- (2) *unventilated/sin ventilación* (III<sub>3</sub>)
- (3) *bright red with/del rojo brillante de* (III<sub>4</sub>)

En el primer caso la transposición es obligatoria. En el segundo, opinamos que la traducción hecha es demasiado literal. La combinación de *paraíso* y *sin ventilación* no produce el mismo efecto estilístico que el original y es necesario buscar otra manera de conseguir la equivalencia.

El tercer caso forma parte de una modulación efectiva porque logra conservar el orden y el lugar de las palabras en la misma posición de énfasis que en el original.

En la primera estrofa *that*(I<sub>1</sub>) y *which*(I<sub>3</sub>) se traducen por *que*. En inglés una repetición del mismo nexo sería estilísticamente inaceptable, sin embargo, en español esta clase de repetición no produce efecto de redundancia.

#### 4.8.4.5. Adverbios

En el poema hay 2 adverbios. La única falta de correspondencia se debe a la transposición obligatoria *part<sup>adv.</sup> / en<sup>prep.</sup> parte<sup>uso.</sup>*, ya comentada en el apto.4.8.4.1.

#### 4.8.4.6. Determinantes

La traducción tiene 3 determinantes más que el texto original. Esta diferencia se debe a las siguientes transposiciones:

- (1) 0 / determinante (I<sub>2</sub>), obligatoria por exigencias gramaticales
- (2) 0 / determinante (III<sub>4</sub>) -2 casos-, obligatoria a causa de la modulación efectuada en el verso III<sub>4</sub>.
- (3) determinante / adjetivo posesivo (II<sub>1</sub>), facultativa
- (4) 0 / determinante (III<sub>1</sub>), obligatoria por exigencias gramaticales.

Las dos últimas transposiciones intentan compensar la imposibilidad de traducir la oposición entre los versos II<sub>1</sub> y III<sub>1</sub>, *of the consciousness / of consciousness*.

Por razones gramaticales (uso más frecuente en español del artículo definido), esta oposición entre la presencia y ausencia del artículo no puede traducirse de manera idéntica al original. El traductor ha optado por utilizar un proceso de compensación, traduciendo la oposición, pero con otros elementos, adjetivo posesivo / artículo definido.



#### 4.8.4.7. Formas verbales

El número de verbos es el mismo en los dos textos. Las faltas de correspondencia son semánticas y se deben a los siguientes errores de traducción:

- (1) *await/guarda* (I<sub>1</sub>), posiblemente un error de imprenta.
- (2) *we are cribbed/acunamos* (III<sub>2</sub>), error de traducción.

Estas equivocaciones llevan consigo la consiguiente pérdida semántica.

La otra diferencia, *will be / se mancharán* (III<sub>4</sub>), se debe a la modificación del último verso por razones estilísticas, ante la imposibilidad de traducirlo siguiendo la estructura original.

o	AND. (08)	1	transposición
efectivo	depl. rust.	1	transposición

#### 4.8.5. Conclusiones

##### 4.8.5.1. Tabla de diferencias entre el texto original y la traducción

<u>versos</u>	<u>inglés</u>	<u>español</u>	<u>casos</u>	<u>procedimiento</u>	<u>pérdida</u>
---------------	---------------	----------------	--------------	----------------------	----------------

##### Cambios obligatorios:

II <sub>2</sub>	adverbio	prep.+sust.	1	transposición	
III <sub>2</sub>	0	pron.reflex.	1	transposición	
I <sub>2</sub>	0	art. indef.	1	transposición	
III <sub>1</sub>	0	art. def.	1	transposición	

##### Cambios facultativos

III <sub>4</sub>	will be bright / red with blood	se mancharán del rojo brillante de la sangre	1	modulación	
II <sub>1</sub>	0	adj. pos.	1	transposición	X
III <sub>3</sub>	adjetivo	prep.+sust.	1	transposición	X

#### 4.8.5.2. Resumen

En la traducción, *nemesis*(I<sub>1</sub>) y *locura*(I<sub>2</sub>) figuran, como en el texto original, en una relación de igualdad. Sus respectivas estructuras de postmodificación muestran la misma simetría, acentuada por la repetición de *que*.

También se traduce la relación entre *cordura* (I<sub>1</sub>)/*locura* (I<sub>2</sub>) y *nuestra civilización* (I<sub>1</sub>) /*nuestra sociedad* (II<sub>2</sub>), importante factor de cohesión de las dos primeras estrofas. La semejanza formal de *sanity/insanity* sólo puede traducirse de forma parcial en *cordura/locura*. En la segunda pareja la relación de igualdad es la misma que en el original, ya que la equivalencia formal es total. Esta relación sinonímica contrasta con la relación antonímica de la primera pareja.

La traducción de la segunda estrofa recoge los contrastes del texto original, salvo la transposición facultativa art. def./ adj. posesivo, que establece un ligero cambio semántico. El empleo del adjetivo posesivo crea un paralelismo entre *conciencia* y *sociedad* que no figura en el texto original.

La traducción de la tercera estrofa no tiene la misma estructura significativa a causa de la modulación del último verso. Por consiguiente, la relación entre los versos III<sub>1,2</sub> y III<sub>3,4</sub> deja de ser simétrica.

La mayoría de las estructuras significativas se ha

traducido en español. Pero, sin duda, la traducción no llega a la altura del poema original. La poesía de Lawrence no es fácil de traducir debido a su misma sencillez precisamente. Los recursos poéticos que más utiliza, como la repetición de palabras y estructuras, las desviaciones gramaticales, el uso de palabras compuestas y el paralelismo de posición y función, no producen un efecto estilístico equivalente en español.

En este poema también existe un problema de orden de las palabras. Ejemplos de ello son *social insanity/locura social* (I<sub>2</sub>) y *unventilated heaven/paraíso sin ventilación* (III<sub>3</sub>). En ambos casos, la modificación postnominal suprime el énfasis que tendría el sustantivo como palabra terminal del verso.

La traducción de *unventilated* (III<sub>3</sub>) presenta otro problema. En inglés la combinación de *unventilated* y *heaven* es inesperada, sin dejar por eso de ser poética. De hecho, es esta misma sorpresa la que hace que sea un recurso estilístico.

El traductor ha optado por la traducción literal, *sin ventilación*, pero al traducir el sentido se ha olvidado de la poesía. En español la combinación de *paraíso* y *ventilación* también resulta sorprendente, pero no produce ningún efecto poético. Una traducción alternativa podría ser *sofocante* para evitar así una combinación de palabras que no añade nada a la poesía del texto.

La traducción *the consciousness/nuestra conciencia* (II<sub>1</sub>) crea un nuevo paralelismo entre *conciencia, civilización, sociedad y paraíso* que no es parte del texto original.

Otros dos casos de pérdida semántica tienen lugar a causa de errores de traducción de los verbos que mencionamos en el apto. 4.8.4.7.

La oposición de colores *sky-blue/bright red* no se traduce a causa de la modulación existente en el verso III4. Como compensación parcial pondríamos *celestes* en posición prenominal para subrayar su relación con el complemento de preposición *del rojo brillante*.

La traducción entonces sería:

- I<sub>1</sub> La némesis que aguarda a nuestra civilización  
    2 es una locura social  
    3 que al final siempre es homicida.
- II<sub>1</sub> Cordura significa la totalidad de nuestra conciencia.  
    2 Y nuestra sociedad sólo es consciente en parte como  
        un idiota.
- III<sub>1</sub> Si no abrimos rápidamente todas las puertas de la  
        conciencia  
    2 y refrescamos el pequeño espacio pútrido que nos  
        enclaustra  
    3 los celestes muros de nuestro paraíso sofocante  
    4 se mancharán del rojo brillante de la sangre.

4.9. Poema

Relativity

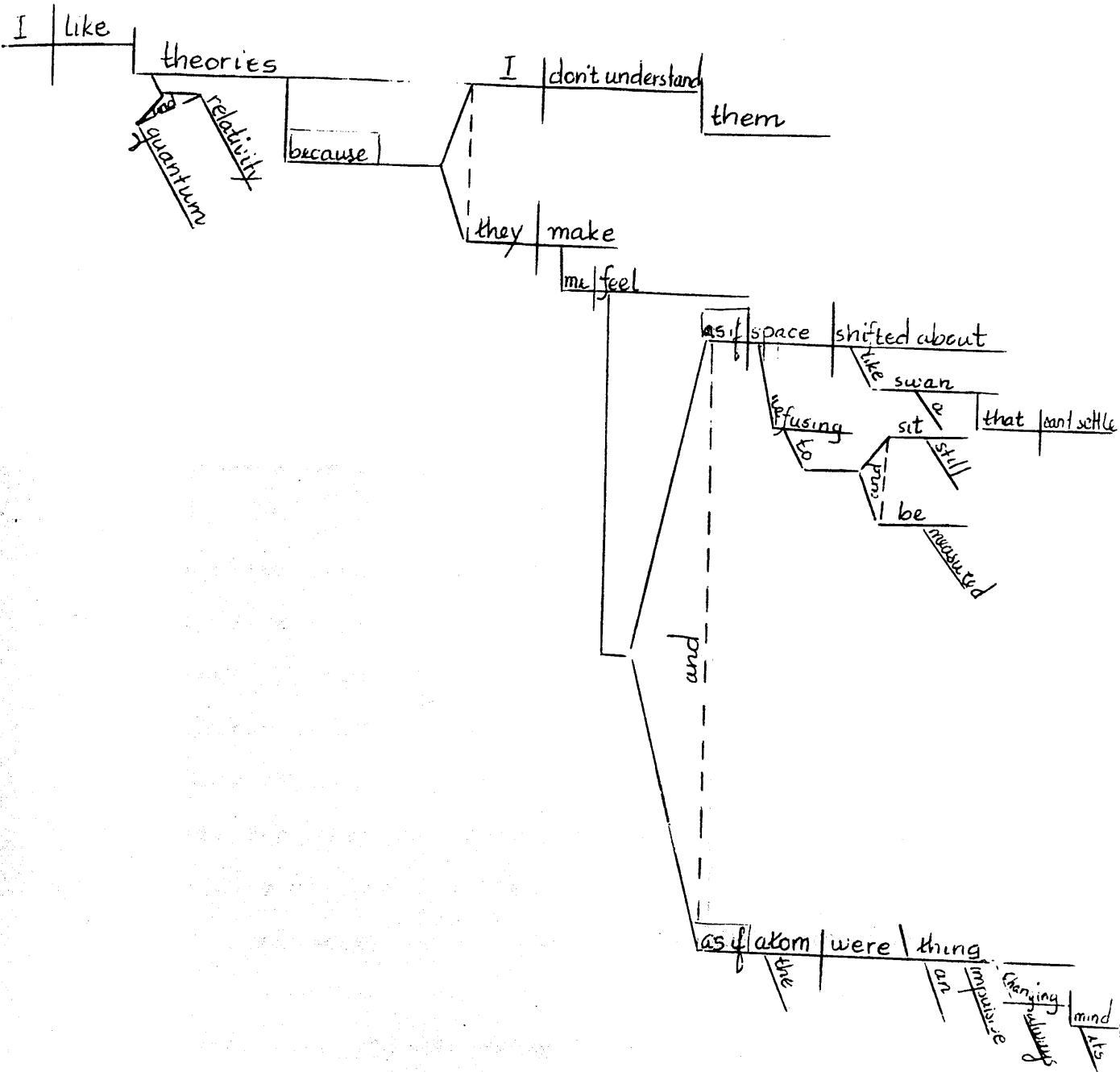
I, I like relativity and quantum theories  
x because I don't understand them  
s and they make me feel as if space shifted about like a swan  
that can't settle,  
a refusing to sit still and be measured;  
e and as if the atom were an impulsive thing  
o always changing its mind.

Relatividad

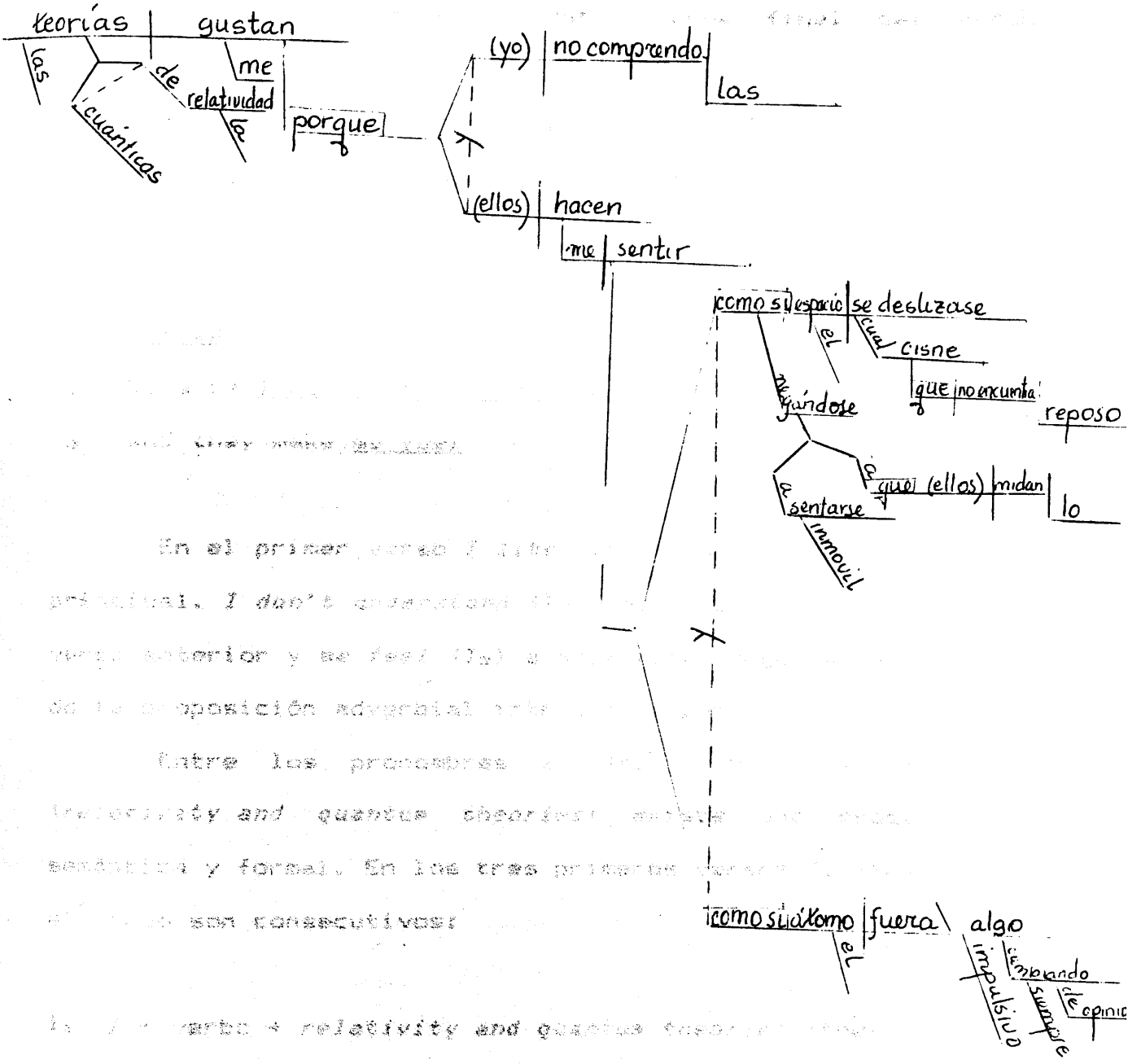
I, Me gustan las teorías cuánticas y de la relatividad  
x porque no las comprendo  
s y me hacen sentir como si el espacio se deslizase cual  
cisne que no encuentra reposo  
a negándose a sentarse inmóvil y a que lo midan;  
e y como si el átomo fuera algo impulsivo,  
o siempre cambiando de opinión.

Relativity

4.9.1 Diagrama Sintáctico



Relatividad



En el primer verso / intro  
 principal. I don't understand the  
 verso anterior y se fue / (a) a  
 de la proposición adverbial  
 Entre los procesos  
 (relativity and quantum theories) existe una  
 sentada y formal. En los tres primeros  
 ellos son consecutivos:  
 1) / + verbo + relativity and quantum theories  
 2) / + verbo + them  
 3) / + verbo + se



#### 4.9.2. Principios de construcción

El poema consiste en una estrofa de seis versos dividida en dos partes por el punto y coma final del verso I<sub>4</sub>.

En los tres primeros versos el sujeto, *I*, aparece con un verbo de acción mental o emocional en relación de subordinación progresiva:

- 1 *I like*
- 2 because *I don't understand* them
- 3 and they make *me feel*

En el primer verso *I like* figura en la proposición principal. *I don't understand* (I<sub>2</sub>) está subordinado al verso anterior y *me feel* (I<sub>3</sub>) a *they make*, segunda parte de la proposición adverbial introducida por *because*(I<sub>2</sub>).

Entre los pronombres *I* (el poeta) y *they* (*relativity and quantum theories*) existe una oposición semántica y formal. En los tres primeros versos *I*, *they* y el verbo son consecutivos:

- 1 *I* + verbo + *relativity and quantum theories* (they)
- 2 *I* + verbo + *them*
- 3 *They* + verbo + *me*

En los versos I<sub>1,2</sub> la relación entre ellos es de

suj.+ verbo + comp. directo. En el I<sub>3</sub> el complemento directo toma el papel de sujeto y el pronombre de primera persona aparece en una proposición subordinada.

Las parejas de grupos nominales y proposiciones coordinadas del poema muestran las siguientes relaciones de simetría:

- I<sub>1</sub>    adj.+ adj.- sustantivo pl.
- 2,3    adverbio - proposición + proposición
- 4    infinitivos + infinitivo
- 5,6    prop. comparativa *as if* + prop. comparativo *as if*

I <sub>1</sub>	and <sup>adj+adj.</sup>	... as large as
2		... as divided as
3	and <sup>prop.+prop.</sup>	... as
4	and <sup>inf.+inf.</sup>	... as
5	and <sup>prop.+prop.</sup>	... as
6		

Los elementos coordinados están relacionados entre sí de la siguiente manera:

- (1) *Relativity and quantum theories* es una unión entre componentes semejantes. Tanto *relativity* como *quantum* modifican a *theories*. Ambos son términos científicos que se refieren al espacio y a los átomos, mencionados en los versos I<sub>3,6</sub> del poema.

(2) *And* (I<sub>3</sub>) une dos proposiciones que están subordinadas al verso I<sub>1</sub>. La primera termina en *thea*, complemento directo referido a *relativity and quantum theories*, que a su vez hace también las veces de complemento directo del verso I<sub>1</sub>.

(3) *And*(I<sub>4</sub>) une dos infinitivos indicando una secuencia de acción.

(4) *And* (I<sub>5</sub>) une dos proposiciones subordinadas que muestran las siguientes características:

(a) Cada proposición se puede dividir en dos partes, una que es la principal y otra que contiene un participio presente.

(b) La primera proposición es más larga que la segunda y cada una de sus partes se divide en dos:

I<sub>3</sub> (1) as if space shifted about/(2) like a swan that  
can't settle

I<sub>4</sub> (1) refusing/(2) to sit still and be measured

(c) La segunda proposición es más sencilla, tanto en significado semántico como en estructura sintáctica:

I<sub>5,4</sub> (1) as if the atom were an impulsive thing  
(2) always changing its mind

En este poema hay un proceso semántico que nos lleva de lo general a lo específico y de lo no-viviente a lo viviente. El proceso guarda relación con la relatividad, tema y título del poema.

I.	relativity and quantum theories	
x	impersonal, general, no humano	them
o		space....swan
+		refusing to sit still
o		atom
		thing
•	concreto, específico, humano	↓ changing its mind

El poema muestra un incremento gradual de complejidad sintáctica.

(I.....theories)} (1)

because { (I.....them) (2)=1x2  
 ( and )  
 (They...feel) (a) (b)

as if {space.....swan} part 1  
 {the atom.....thing} (4)=2x2

and

{(refusing..and..measured) part 2  
 (always....its mind )

### 4.9.3. Categorías gramaticales

#### 4.9.3.1. Sustantivos - 6

I: theories; 2 ; 3 space, swan; 4 ; 5 atom, thing;

6 mind

Traducción - 8

I: teorías, relatividad; 2 ; 3 espacio, cisne, reposo;

4 ; 5 átomo, algo; 6 opinión

#### 4.9.3.2. Adjetivos prenominales - 3

I: quantum, relativity; 2 ; 3 ; 4 ; 5 impulsive; 6

Traducción - 0

I: ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6

#### 4.9.3.3. Adjetivos postnominales - 0

I: ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6

Traducción

I: cuánticas; 2 ; 3 ; 4 inmóvil; 5 impulsivo; 6

#### 4.9.3.4. Pronombres, adjetivos posesivos - 6

I: I; 2 I, them; 3 they, me; 4 is, it, its

Traducción

I: me; 2 (yo), las; 3 (ellas), me, se; 4 se, se, lo;

5 ; 6

4.9.3.5. Nexos - 11

I: and; 2 because; 3 and, as if, like, that; 4 and;  
5 and, as if; 6

Traducción - 15

I: y; 2 porque; 3 y, como si, cual, que; 4 a, y, a, que;  
5 y, como, si; 6 de

4.9.3.6. Adverbios - 1

I: ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 always

Traducción - 1

I: ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 siempre

4.9.3.7. Determinantes - 3

I: ; 2 ; 3 a; 4 ; 5 the, an; 6

Traducción - 4

I: las, la; 2 ; 3 el; 4 ; 5 el; 6

4.9.3.8. Formas verbales - 11

I: like; 2 don't understand; 3 make, feel, shifted about,  
can't settle; 4 refusing, to sit, be measured; 5 were;  
6 changing

Traducción - 11

I: gustan; 2 no comprendo; 3 hacen sentir, deslizase,  
no encuentra; 4 negándose, sentarse, midan; 5 fuera;  
6 cambiando

#### 4.9.4. Comparación con la traducción

##### 4.9.4.1. Sustantivos

En la versión original la distribución de los 6 sustantivos es simétrica:

- 1 .....sust.
- 2
- 3 .....sust.....sust...
- 4
- 5 .....sust.....sust.
- 6 .....sust.

La progresión de los sustantivos marca una evolución de general a específico y de impersonal a humano:

theories / space / swan / atom / thing / mind

En la traducción hay 2 sustantivos más que en el original:

- (1) adj./prep. + det. sust., transposición muy frecuente cuando se trata de un sustantivo que es adjetivo de función.
- (2) *that can't settle/que no encuentra reposo*, modulación necesaria, ya que la traducción literal *que no puede asentarse* no encajaría bien dentro del contexto del

poema.

Los sustantivos poseen en la traducción la siguiente configuración:

I, ...sust.....sust.

x

u .....sust....sust.....sust.

a

o .....sust.....sust...

e .....sust.

La traducción no puede ser como el original por diferencias en el orden de las palabras.

#### 4.9.4.2. Adjetivos

La versión original tiene 3 adjetivos prenominales y la traducción ninguno. Es fácil deducir que los adjetivos no desempeñan un papel relevante en el poema.

Dos de estos adjetivos se traducen en posición postnominal y otro como complemento preposicional (apto. 4.9.4.1).

El único adjetivo postnominal del poema original es *still* (I<sub>4</sub>), que al poder ser también adverbio, constituye una ambigüedad que no puede traducirse en español. Su traducción, *inmovil*, se sitúa igualmente después del verbo.



#### 4.9.4.3. Pronombres y adjetivos posesivos

Los pronombres del poema original muestran a través de su distribución y sus funciones que los tres primeros versos son una oposición entre *I* (el poeta) y *they* (las teorías cuánticas y de la relatividad).

pron. subjetivo

I <sub>1</sub>	I	theories
2	I	them pron. objetivo
3	They	me

En la segunda parte del poema el poeta ha personificado el espacio y el átomo.

En la traducción la oposición *I/they* está presente entre los pronombres objetivos *las* (I<sub>2</sub>) y *me* (I<sub>3</sub>) y los pronombres subjetivos. Tiene menos relieve debido a los pronombres implícitos y al cambio de orden de las palabras.

Hay 5 faltas de correspondencia, 3 obligatorias, (0 /pron. reflexivo), 1 por modulación en el verso I<sub>4</sub> , y 1 transposición (adj. posesivo/0).

#### 4.9.4.4. Nexos,

La traducción tiene 4 nexos más que el original, 3 a causa de verbos que se construyen con preposición, y 1 que

introduce el subjuntivo.

#### 4.9.4.5. Adverbios

Hay correspondencia total.

#### 4.9.4.6. Determinantes

El poema original tiene 3 artículos (2 indefinidos y 1 definido), mientras que la traducción tiene 4 (todos definidos). Las 5 faltas de correspondencia son por exigencias gramaticales.

#### 4.9.4.6. Formas verbales

Hay 11 verbos tanto en la traducción como en el original. La correspondencia es exacta salvo por dos modulaciones:

- (1) *can't settle/no encuentra reposo*(I<sub>3</sub>) apto. 4.9.4.1.
- (2) *be measured/a que lo midan*(I<sub>4</sub>) apto. 4.9.4.3.

#### 4.9.5. Conclusiones

##### 4.9.5.1. Tabla de diferencias entre el texto original y la traducción

versos    inglés                    español    casos    procedimiento    pérdida

##### Cambios obligatorios

I <sub>1</sub>	adjetivo	prep.+det.+sust.	1	transposición	X
3,4	0	pron. reflex.	3	transposición	
6	adj. posesivo	0	1	omisión	
1,3	0	art. def.	3	transposición	
3,5	art. indef.	0	2	transposición	

##### Cambios facultativos

I <sub>3</sub>	can't settle/no	encuentra reposo	1	modulación	
I <sub>4</sub>	be measured /	a que lo midan	1	modulación	X

#### 4.9.5.2. Resumen

En este poema el lenguaje es sencillo. Esto se manifiesta en la escasez de adjetivos, ausencia de rima, y falta de complejidad estructural.

Esta sencillez sintáctica y semántica también queda reflejada en la traducción. Como se constata en la tabla (apto. 4.9.5.1.), casi todas las diferencias son pequeñas transposiciones, obligatorias por razones gramaticales.

La poeticidad del texto se encuentra en la distribución de sus elementos, pero, sobre todo, en la simetría de estructuras coordinadas (apto. 4.9.2.).

En el diagrama correspondiente al texto original podemos ver que, a través de los nexos *because* y *as if*, el poema es una escala de subordinación progresiva en la que cada peldaño está en relación 2x con el anterior. Esto también se ha recogido en la traducción.

La única pérdida semántica se encuentra en los versos I<sub>1</sub> y I<sub>4</sub>, donde los elementos coordinados no tienen la misma simetría que en el texto original, debido, en el primer caso a una transposición obligatoria y en el segundo, a una modulación.

En el verso I<sub>1</sub> del original, la coordinación liga dos adjetivos. Esta estructura aparece en la traducción como adj. + comp. de preposición.

En el verso I<sub>4</sub> los dos infinitivos coordinados del original se traducen por un infinitivo + proposición subordinada, a causa del uso menos frecuente de la voz pasiva en español y la necesidad de evitar una rima poco afortunada con los versos contiguos.

Estas estructuras guardan la misma posición en los dos textos.

La oposición entre los pronombres de primera y tercera persona tiene menos relieve en la traducción por la situación de los pronombres objetivos, así como por el uso

de pronombres tácito-desinenciales en los versos I<sub>2,3</sub>.

El proceso semántico mencionado en el apto.4.9.2 posee una traducción fácil, debido a la correspondencia casi total de los términos.

La única falta de correspondencia es a nivel de registro en la traducción *sit still/sentarse inmóvil* (I<sub>4</sub>). Evidentemente *sit still* es una expresión más corriente que *sentarse inmóvil* y, por consiguiente, una traducción más adecuada sería *quedarse quieto*.

is the bouncing of these small and happy whales.

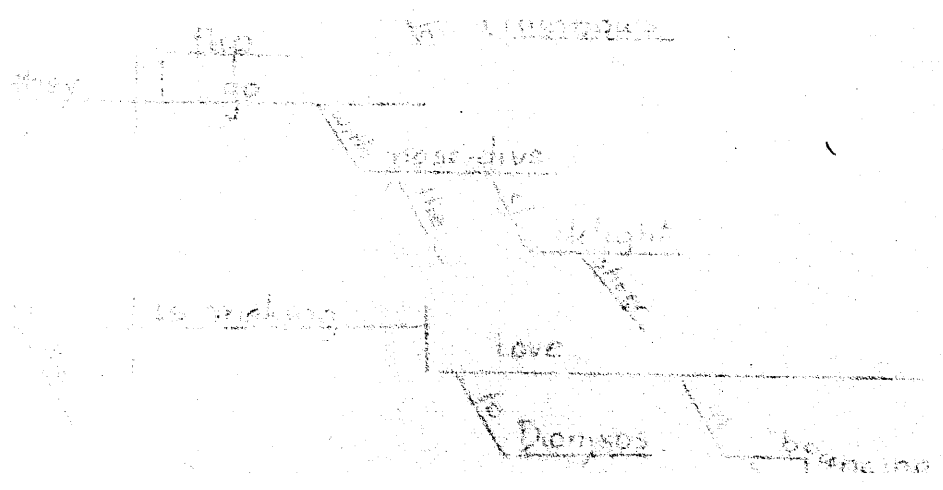
4.10. Poem

They say the Sea is Loveless

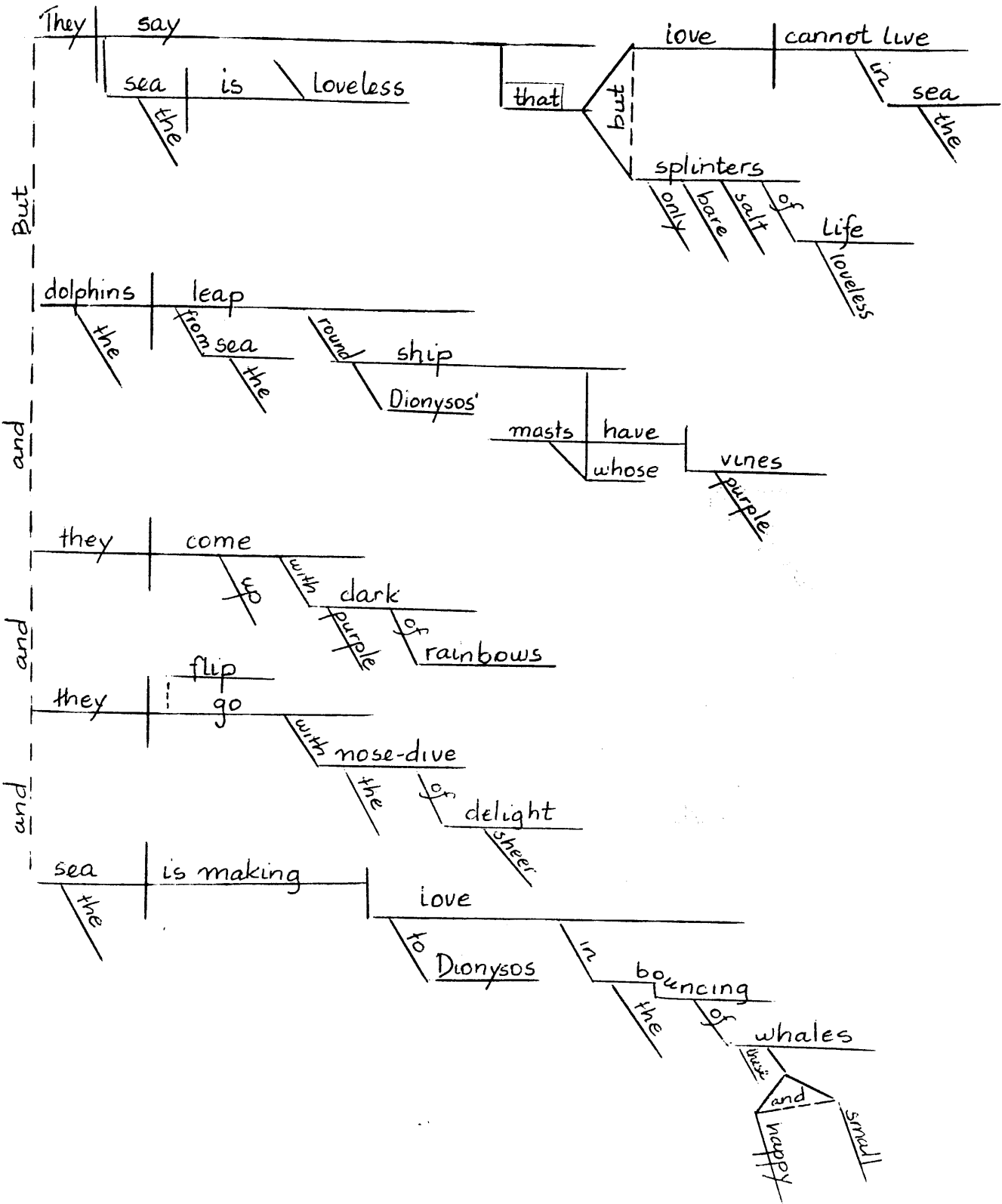
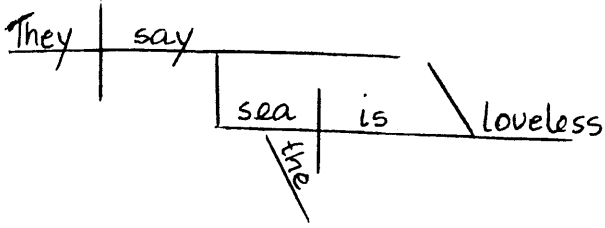
1 They say the sea is loveless, that in the sea  
2 love cannot live, but only bare, salt splinters  
3 of loveless life.  
4 But from the sea  
5 the dolphins leap from Dionysos' ship  
6 whose masts have purple vines,  
7 and up they come with the purple dark of rainbows  
8 and flip. they go. with with the nose-dive of sheer delight:  
9 and the sea is making love to Dionysos  
10 in the bouncing of these small and happy whales.

Dicen que la mar no tiene amor

1. Dicen que la mar no tiene amor, que en la mar
  2. no puede vivir el amor, sino tan sólo las astillas
  3. de la vida desamorada.
  4. Pero de la mar
  5. saltan los delfines en torno al barco de Dionisos
  6. cuyos mástiles tienen púrpuras parras
  7. y aquí aparecen con la purpurea oscuridad de los arcoiris
  8. y iflip! iallá van! en la zambullida de cabeza
- del deleite puro:
9. y la mar está haciendo el amor con Dionisos
  10. en los brincos de estas pequeñas y felices ballenas.



4.10.1. Diagrama sintactic o





(ellos) dicen que mar no tiene amor

(ellos) dicen que mar no tiene amor que amor no puede vivir en mar  
astillas solo las de vida  
delfines saltan de mar en torno a barco

pezo

x

y

y

los delfines saltan de mar en torno a barco  
Dionisos mástiles tienen cuyas parras púrpuras

(ellos) aparecen con oscuridad de arcosiris  
flip van en zambullida de cabeza de deleite puro

(ellos) van en zambullida de cabeza de deleite puro

mar está haciendo amor con en brincos de ballenas estas  
pequeños felices

#### 4.10.2. Principios de construcción

El poema consiste en 1 estrofa de 10 versos. Sus 3 oraciones dividen el poema formal y semánticamente en 3 partes. El punto al final del verso I<sub>3</sub> y los dos puntos al final del I<sub>6</sub> indican separaciones sintácticas importantes. Como es habitual en Lawrence, los signos de puntuación dividen el poema en unidades de sentido, y los encabalgamientos sirven no sólo para indicar una unión sintáctica sino también semántica.

Los encabalgamientos entre los versos I<sub>1,2,3</sub>; I<sub>4,5,6</sub>; I<sub>7,8</sub>; I<sub>9,10</sub> configuran la siguiente división del poema:

I <sub>1</sub>	! declaración negativa afirmada	!	
2	! por otros ajenos al poeta	!	(1)
3	!	!	
punto		!	
I <sub>4</sub>	!. descripción de acción percibida	!	
5	! por el poeta cuyo contenido está	!	
6	! en clara oposición a lo afirmado	!	(2)
coma	en la declaración anterior	!	
7	!	!	
8	!	!	
2 puntos		!	
I <sub>9</sub>	! refutación de la afirmación	!	(3)
10	! hecha en los tres primeros versos	!	

El poema no tiene rima, pero hay igualdad de categoría gramatical, ya que todos los versos terminan en sustantivos. En este tipo de verso libre, la forma poética se consigue a través de la utilización constante del paralelismo gramatical en cuanto a categoría y estructura. Otro factor importante es la configuración de los elementos del poema.

Si se escriben estas oraciones en prosa, experimentan una pérdida semántica. Divididas en versos, con encabalgamientos y cesuras, su puntuación sugiere un orden rítmico y la configuración de sus elementos, otro. Es esta tensión la que hace que el poema tenga identidad como tal.

Por ejemplo, en los versos 1., 2., 3 el poeta cuenta lo que dicen otras personas que no piensan como él. El contenido de estos versos es totalmente negativo: *sea is loveless, love cannot live, splinters of loveless life*. Sin embargo, la forma (palabras iniciales, terminales de los versos, etc.) hace resaltar los sustantivos de significado más positivo (*sea, love, life*):

1. ....sea  
2 love.....  
3 .....life

A través de la forma de los versos se pone de relieve el triángulo vital: mar, amor y vida, que es el tema del poema. Es significativo que los elementos de negación se encuentren en medio de cada verso.

La primera oración está extendida en tres versos. Su sujeto *they* es de referencia exofórica y se encuentra en oposición al poeta, cuya presencia se manifiesta en la cadena de percepciones que constituye la segunda parte del poema (I<sub>4</sub>-I<sub>6</sub>). Dos proposiciones están subordinadas a *they say*(I<sub>1</sub>) y juntas forman el complemento directo de la oración.

La proposición principal *they say* es afirmativa, mientras que las dos proposiciones subordinadas a ella llevan elementos de negación.

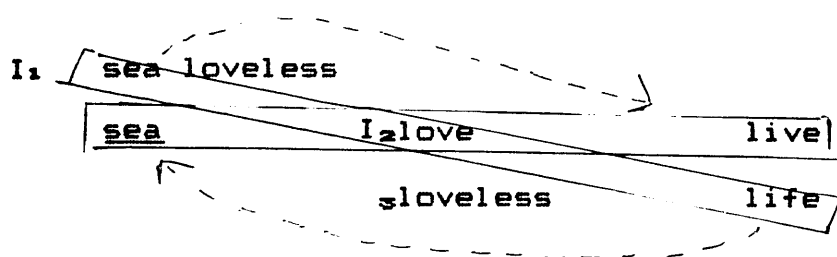
- I<sub>1</sub>                    the sea is loveless                    (1)  
1,2                  in the sea love cannot live                    (2)  
2,3 but only bare salt splinters of loveless life! [*can live*]

Se puede dividir la segunda de estas proposiciones en dos partes. La conjunción *but* inicia la segunda parte creando una oposición entre *love* y *loveless life*. Sin embargo, a pesar de las negaciones de estos versos, existe una equivalencia entre *sea* y *life* como consecuencia de la modificación de ambas por *loveless*.

Constatamos una división parcial de las dos proposiciones a causa de *that* (I<sub>1</sub>), elíptico en la primera de ellas. *That* es índice de una mayor elaboración del verso I<sub>1</sub>, que se subraya por la repetición de una serie de términos estrechamente relacionados entre sí.

*The sea* (I<sub>1</sub>), sujeto de la primera proposición, figura en la segunda como complemento preposicional. *Loveless* (I<sub>1,3</sub>) está en oposición a *love* (I<sub>2</sub>). *Live* (I<sub>2</sub>), el tercer componente del triángulo, se repite dos veces en la forma de *life* (I<sub>3</sub>) y *live* (elíptico).

En este poema el contenido transmite un mensaje y la forma otro. El diagrama siguiente describe las relaciones entre el mar, la vida y el amor que demuestran que, pese al contenido semántico de la estrofa, el amor vive en el mar.



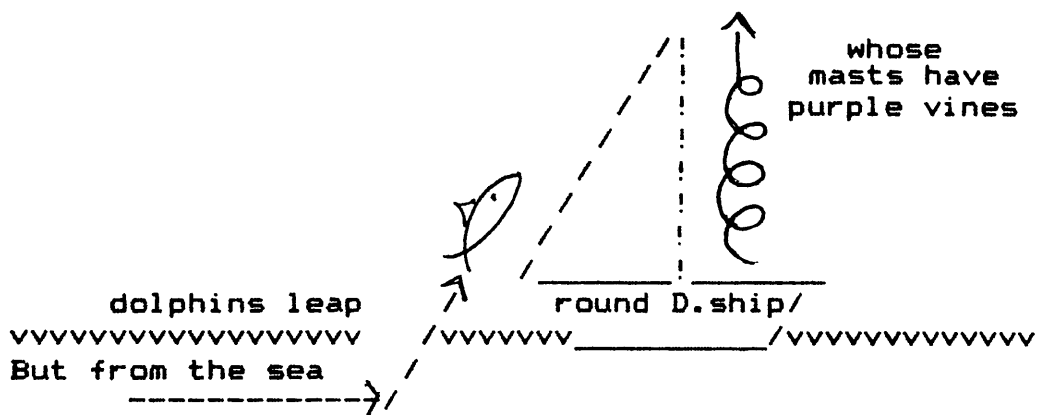
Sin embargo, el texto dice que en el mar el amor no puede vivir y que allí sólo hay astillas. Como las astillas son de sal, esto puede que sea una alusión bíblica a la esposa de Lot. El adjetivo *bare* posee sentido de *infecundo* o *desértico*, quizás por referencia a la desolación que siguió al aniquilamiento de Sodoma y Gomorra.

En estos versos el mar figura como una entidad destructora, que no sólo destruye el amor sino también la vida. El poeta no precisa si las astillas proceden de un acto de destrucción realizado por el mar o por la misma carencia

de amor.

El sentido afirmativo de la segunda oración contrasta con el negativo de la primera. El contraste se refuerza con las proposiciones coordinadas de aquélla frente a las subordinadas de ésta. Este contraste es al mismo tiempo semántico, ya que los versos I<sub>4</sub>-I<sub>10</sub> describen el mar como fuente de vida y participante activo en el acto sexual.

El orden de los componentes de la primera proposición (I<sub>4</sub>, 1), *but from the sea the dolphins leap round Dionysos ship whose masts have purple vines*, representa un movimiento ascendente:



Esta cadena de percepciones señala la presencia del poeta como testigo de la acción descrita.

*From the sea* (I<sub>4</sub>) se opone a *the sea is loveless* y a *the sea cannot live* de los versos I<sub>1,2</sub>. *From* señala procedencia, y *the sea* es el lugar de donde surgen los delfines.

*Dolphins* (I<sub>9</sub>) lleva el determinante *the* que es homofónico. Para los marineros griegos los delfines significaban buena suerte y cuando seguían un barco era buen presagio.

Los delfines son sinónimos de *love* o *loving life*. Igual que *sea*, *life* y *love*, actúan como fuerza de cohesión en el poema. Son el referente de *they* (I<sub>7,8</sub>) y *whales* (I<sub>10</sub>). El intercambio de nombres delfines/ballenas se hace también en "Whales Weep Not" pero a la inversa.

*The purple dark of rainbows* (I<sub>7</sub>) es una referencia a la piel de los delfines que refleja, mientras viven, los colores del arco iris. Esta bella imagen, símbolo de la fuerza vital de los delfines también aparece en la primera parte del verso, *up they come* (I<sub>7</sub>), sus saltos hacia arriba, momento en que mejor se percibe el brillo de sus cuerpos.

El arco iris oscuro es una imagen que se repite en la obra de Lawrence. En "Whales Weep Not", Lawrence habla de *dark rainbow bliss*. Y en *Etruscan Places* escribe:

"The dolphin which gives up the sea's rainbows only when he dies. Out he leaps; then with a head-dive back again he plunges into the sea. He is so much alive, he is like the phallus carrying the fiery spark of procreation down into the wet darkness of the womb. The diver does the same, carrying like a phallus his small spark into the deeps of death. And the sea will give up her dead like dolphins that leap out and

have the rainbow with them." (Lawrence:1956: 53).

Este *purple-dark* (I<sub>7</sub>) es una repetición de *purple* del verso anterior. El tono del color es oscuro por su óbvia referencia a *grapevines*. La aleta y su color púrpura da a los delfines la misma forma y color que el barco de Dionysos.

La transitividad y carácter afirmativo de *leap round* (I<sub>8</sub>), predicado de *dolphins*, contrasta con la intransitividad y carácter negativo de *cannot live* (I<sub>2</sub>).

Los versos I<sub>8,4</sub> tienen estructuras semejantes:

!suj.sust.pl.    !v.transitivo    ! comp.dir.    !

I <sub>8</sub>	The	dolphins	leap round	Dionysos ship
o	whose	masts	have	purple vines

El paralelismo más llamativo del poema está en los versos I<sub>7,8</sub>. Ambos comienzan por *and*. En el verso I<sub>7</sub> se describe el salto hacia arriba de los delfines y en el I<sub>8</sub>, su vuelta al mar.

		adj.+sust.		sust.comp.
I <sub>7</sub>	and up	they come with the purple-dark	of	rainbows
I <sub>8</sub>	and flip	they go with the nose-dive	of	sheer delight
		sust.comp.		adj.+sust.



Del sentido de los verbos *come* y *go*, se deduce que el poeta está dentro del barco mirando los delfines. Cada palabra del verso I<sub>7</sub> tiene su reflejo en otra del I<sub>8</sub>, salvo en los complementos preposicionales donde hay un cruce entre sustantivos. *Purple dark* (I<sub>7</sub>) y *sheer delight* (I<sub>8</sub>) tienen la misma estructura. Esta semejanza formal refleja una semejanza de significado. La relación no es evidente, pero está expresada más claramente en "Whales Weep Not" cuyo último verso habla de *dark rainbow bliss*.

Tanto *purple dark* como *nose-dive* tienen un artículo definido catafórico, cuya explicación viene en *of rainbows* (I<sub>7</sub>) y *sheer delight* (I<sub>8</sub>). *Rainbows* (I<sub>7</sub>) se refiere igualmente al arco que hacen los delfines en el aire antes de volver al mar.

Las exclamaciones son emotivas y señalan la presencia del poeta como testigo presencial. *Flip* (I<sub>8</sub>) se refiere al movimiento de la cola y *nose-dive* (I<sub>8</sub>) la cabeza del delfín.

Los dos puntos al final del verso I<sub>8</sub> marcan una separación importante, que contrasta con *and* (I<sub>9</sub>), signo de continuidad. En el verso I<sub>9</sub>, *the sea* vuelve a ser sujeto gramatical, convirtiéndose en el protagonista del acto sexual.

*Making* (I<sub>9</sub>) y *bouncing* (I<sub>10</sub>) son lo que Jakobson denomina *ing-forms* y forman un paralelismo



### 4.10.3. Categorías gramaticales

#### 4.10.3.1. Sustantivos - 19

I: sea, sea; 2 love, splinters; 3 life; 4 sea; 5 dolphins, Dionysos, ship; 6 masts, vines; 7 dark, rainbows; 8 nose-dive, delight; 9 sea, love, Dionysos; 10 whales

Traducción - 21

I: mar, amor, mar; 2 amor, astillas; 3 vida; 4 mar; 5 delfines, barco, Dionisos; 6 mástiles, parras; 7 oscuridad, arcoiris; 8 zambullido, cabeza, deleite; 9 mar, amor, Dionisos; 10 ballenas

#### 4.10.3.2. Adjetivos prenominales - 8

I: ; 2 bare, salt; 3 loveless; 4 ; 5 ; 6 purple; 7 purple; 8 sheer; 9 ; 10 small, happy

Traducción - 4

I: ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 púrpuras; 7 purpurea; 8 ; 9 ; 10 pequeñas, felices

#### 4.10.3.3. Adjetivos postnominales - 1

I: loveless; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 ; 7 ; 8 ; 9 ; 10

Traducción - 2

I: ; 2 ; 3 desamorada; 4 ; 5 ; 6 ; 7 ; 8 puro; 9 ; 10

4.10.3.4. Pronombres, adjetivos posesivos - 4

I: they; 2: his; 3: her; 4: its; 5: whose; 7: their; 8: theirs;  
9: his; 10:

Traducción - 4

I: (ellos); 2: su; 3: su; 4: su; 5: cuyos; 7: (ellos); 8: (ellos);  
9: su; 10:

4.10.3.5. Nexos - 18

I: that, in; 2: but; 3: of; 4: but, from; 5: round; 6: ;  
7: and, with, of; 8: and, with, of; 9: and, to; 10: in,  
of, and

Traducción - 22

I: que, que, en; 2: sino; 3: de; 4: pero, de; 5: en torno  
al, de; 6: ; 7: y, con, de; 8: en, de, de(l); 9: y,  
con; 10: de, y en

4.10.3.6. Adverbios - 3

I: ; 2: only; 3: ; 4: ; 5: ; 6: ; 7: up; 8: flip; 9: ; 10:

Traducción - 5

I: ; 2: tan, sólo; 3: ; 4: ; 5: ; 6: ; 7: aquí; 8: flip,  
allá; 9: ; 10:

4.10.3.7. Determinantes - 9

I: the, the; 2: ; 3: ; 4: the; 5: the; 6: ; 7: the; 8: the;  
9: the; 10: the, these.

Traducción - 16

I: la, la; 2: el, las; 3: la; 4: la; 5: los, (a)l; 6: ;  
7: la, los; 8: la, (d)el; 9: la, el; 10: los, estas

4.10.3.8. Formas verbales - 9

I: say, is; 2 cannot live; 3 ; 4 ; 5 leap; 6 have;  
7 come; 8 go; 9 is making; 10 bouncing

Traducción - 8

I: dicen, tiene; 2 no puede vivir; 3 ; 4 ; 5 saltan;  
6 tienen; 7 aparecen; 8 van; 9 is making

Hacia el final de la expresión la afirmación real del

En español la negación *no* se traduce por  
negación del verbo. La similitud *loveless* (11), *love*  
(12), *loveless* (13) de los tres primeros versos  
quiere en la traducción *amor* (11), *amor* (12),  
*desamorada* (13). Además, *loveless* y *desamorada* no  
tienen el mismo registro.

*Noise-dive* (14) tampoco se presta a la traducción  
directa. Su significado no corresponde a una caída al  
sino a una rápida trayectoria descendente en el  
espacio. La traducción *caer en picado* no viene a cuento.  
Por tanto puede emplearse el procedimiento habitual de  
los poemas comunicados (es decir, buscar la equivalencia  
léxica más adecuada por medio de una preposición

#### 4.10.4. Comparación con la traducción

##### 4.10.4.1 Sustantivos

La traducción tiene 3 sustantivos más que el original. La modulación del verso I<sub>1</sub>, *is loveless/no tiene amor* supone la sustitución de una estructura atributiva por otra transitiva. La versión original es mucho más efectiva, ya que en *the sea is loveless* no se niega hasta el final de la expresión la afirmación real del poeta.

En español La negación *-less* se traduce por la negación del verbo. La simetría *loveless* (I<sub>1</sub>), *love* (I<sub>2</sub>), *loveless* (I<sub>3</sub>) de los tres primeros versos no aparece en la traducción *amor* (I<sub>1</sub>), *amor* (I<sub>2</sub>), *desamorada* (I<sub>3</sub>). Además, *loveless* y *desamorada* no tienen el mismo registro.

*Nose-dive* (I<sub>4</sub>) tampoco se presta a la traducción literal. Su significado no corresponde a una caída al agua, sino a una rápida trayectoria descendente en el aire. En español la traducción *caer en picado* no viene a cuento, ni tampoco puede emplearse el procedimiento habitual de traducir palabras compuestas (es decir, buscar la equivalencia especificando, normalmente por medio de una preposición, la relación del primer sustantivo con el segundo).

El traductor ha hecho la transposición sust. compuesto/sust.+ complemento de prep. en un débil intento de traducir la forma del poema original. Ha traducido *nose* por *cabeza*, pues en español *caer de narices* tiene connotación de caída involuntaria. Sin embargo, *de cabeza* es una redundancia, ya que este rasgo semántico forma parte del significado de *zambullida*.

En la traducción *bouncing* ~~erund.~~ / *brincos* ~~sust.~~ (I<sub>10</sub>) se pierde el paralelismo *making/bouncing*.

#### 4.10.4.2. Adjetivos

Uno de los recursos estilísticos del poema es la repetición de los adjetivos *loveless* (I<sub>1,3</sub>) y *purple* (I<sub>6,7</sub>), lo cual dificulta la traducción por no existir equivalencia de efecto en español.

Se ha evitado la repetición de *loveless* mediante una modulación en el primer verso. Sin embargo, *desamorada* y *loveless* no son equivalentes, y se debería haber cambiado también la estructura del verso I<sub>3</sub>.

La repetición de *purple* en los versos I<sub>6,7</sub> se traduce por adjetivos de la misma raíz, ambos en posición prenominal.

purple vines	/	púrpuras parras
purple dark	/	purpúrea oscuridad

Señalamos una pérdida semántica grave como es la omisión de los adjetivos *bare* y *salt*, sin ninguna medida de compensación. Sin estos adjetivos la traducción pierde connotaciones necesarias para su significado. La solución sería traducir estos dos adjetivos por uno solo que tuviese rasgos semánticos de ambos.

Lógicamente, hay más adjetivos prenominales en inglés que en español, pero es sorprendente que esto también esté reflejado en la traducción. *Sheer/puro* (I<sub>6</sub>) aparece como prenominal en el texto original y como postnominal en la traducción.

#### 4.10.4.3. Pronombres

Los pronombres tienen correspondencia entre sí. *They* (I<sub>1</sub>) es de referencia exofórica, mientras que *they* (I<sub>7,8</sub>) se refiere a los delfines. En la traducción todos ellos están implícitos.

#### 4.10.4.4. Nexos

Las conjunciones tienen un papel importante.



I <sub>1</sub>	They say	(Ellos) dicen	!
1	prop. sub.	prop. sub.	! Part 1
2,3	prop. sub.	prop. sub.	!
I <sub>4</sub>	But	Pero	!
4	prop. coord.	prop. coord.	!
5	+ prop. rel.	+ prop. rel.	!
7	and	y	! Part 2
	+ prop. coord.	+ prop. coord.	!
8	and	y	!
	+ prop. coord.	+ prop. coord.	!
9	and	y	!
10	prop. coord.	prop. coord.	!

A través de ellas vemos las diferencias estructurales entre las dos partes del poema, las cuales reflejan la diferencia de contenido semántico.

Los dos *but* (I<sub>2,4</sub>) tienen distinta función y por ello se han traducido por dos palabras diferentes, *sino* (I<sub>2</sub>) y *pero* (I<sub>4</sub>). Con objeto de recuperar parcialmente la pérdida semántica de la omisión de *bare* y *salt*, *sino* podría haberse reemplazado por el adjetivo *resecas*.

La traducción *round/en torno al* (I<sub>5</sub>) consigue la equivalencia a través de una ampliación de términos. La transposición O/prep. (I<sub>5</sub>) se debe a la traducción del genitivo anglosajón.

#### 4.10.4.5. Adverbios

En los versos I<sub>7</sub>,<sub>8</sub> tiene lugar un paralelismo de estructuras, cuya deficiente traducción conduce a una pérdida semántica.

I <sub>7</sub>		and		up		they		come				y				allí		aparecen
8		and		flip		they		go				y		flip		allá		van

El traductor ha creado una oposición entre *aquí/allá* para reemplazar aquella entre *up/flip*, que no puede traducirse por falta de equivalencia formal en la lengua terminal.

Es inevitable que *flip* (I<sub>8</sub>) se quede sin elemento paralelo (I<sub>7</sub>), ya que es una expresión disyuntiva inglesa sin correspondencia en español. Hubiera sido mejor omitirlo, dejando la oposición *aquí/allá* como equivalente de *up/flip*.

Se puede transmitir el movimiento hacia arriba (*up*) si traducimos *come* por *surgen* en vez de *aparecen*.

Los otros adverbios se corresponden entre sí.

#### 4.10.4.6. Determinantes

La traducción tiene 7 artículos más que el texto original debido a las siguientes causas:

- (1) sustantivos de referencia general sin necesidad de especificación - 4 casos

- (2) sustantivos plurales que en inglés no llevan artículo y en español sí - 2 casos
- (3) sustantivo que lleva artículo en español a causa de la traducción del genitivo anglosajón - 1 caso.

#### 4.10.4.7. Formas verbales

La primera falta de correspondencia se debe a la modulación efectuada en el primer verso, ya comentada en el apartado 4.10.4.1.

*Bouncing/brincos* no tiene correspondencia formal. Ambas palabras, sin embargo, desempeñan la misma función.

4.10.5. Conclusiones

4.10.5.1. Tabla de diferencias entre el texto original y la traducción

versos inglés español casos procedimientos pérdida

Cambios obligatorios

I	sust. comp.	sust.+prep.+sust.	1	trans.dilucion	X
1	0	nexo	1	transposición	
2,3,6,7,7	0	art. def.	7	transposición	
8	gen.anglo-sajón	prep+sust.	1	transposición	

Cambios facultativos

I <sub>1</sub>	<i>is loveless</i>	<i>no tiene amor</i>	1	modulación	X
2	adjetivo	0	2	omisión	X
6	0	adverbio	1	trans.ampliación	X
8	prep.	prep.+sust.+prep.	1	trans.dilucion	

11. La traducción de los versos 1 y 2 del poema "The Loveless" de John Donne, en el capítulo 10 de la obra "The English Language" de John Dryden, es un ejemplo de la traducción de un texto literario. Este tipo de traducción se caracteriza por ser una traducción literal, es decir, que intenta mantener la estructura original del texto en el idioma de destino. Este tipo de traducción puede ser útil para fines académicos o de estudio, pero no es recomendable para fines literarios, ya que puede resultar poco atractiva y difícil de entender para el lector. Este tipo de traducción puede ser útil para fines académicos o de estudio, pero no es recomendable para fines literarios, ya que puede resultar poco atractiva y difícil de entender para el lector.

#### 4.10.5.2. Resumen

Este poema tiene difícil traducción por las causas siguientes: repetición de palabras, distribución significativa de los elementos, palabras compuestas y paralelismo de estructuras.

Pensamos que la traducción de la forma es muy importante debido al contraste entre el significado formal y semántico.

Al examinar las interrelaciones de las dos proposiciones subordinadas de los versos I<sub>1,2,3</sub>, puede verse que solamente corresponden en parte a las del texto original. En las dos versiones las proposiciones son progresivamente más largas. En español el paralelismo es mucho más fuerte a causa de:

- (1) la imposibilidad de hacer *que*(I<sub>1</sub>) elíptico
- (2) la modulación efectuada en el verso I<sub>1</sub>
- (3) la inversión verbo-sujeto (I<sub>2</sub>)

Opinamos que el efecto producido por esta semejanza de estructuras no es deseable. Este tipo de paralelismo en español no genera el mismo efecto estilístico que en inglés. Habría que atenuarlo eliminando el hipérbaton en la segunda proposición. De esta manera el ritmo del verso queda menos machacante y a la vez, su estructura se acerca más a la del

texto original.

El triángulo *mar/amor/vida*, puesto de relieve en el texto original por la posición enfática de sus componentes, no queda bien marcado en la traducción. Este problema se corregiría en parte eliminando el hipérbaton del verso I<sub>2</sub>.

Estas proposiciones no tienen correspondencia total con el original. *Desamorada* (I<sub>3</sub>) no traduce ni el registro ni las connotaciones de *loveless*. Además, se pierde el efecto producido por su repetición.

Proponemos la siguiente solución intermedia que conserva un cierto paralelismo entre los versos I<sub>1,3</sub> sin recurrir a la repetición.

I<sub>1</sub> Dicen que la mar no tiene amor, que en la mar  
2 el amor no puede vivir, tan sólo las astillas resacas  
3 de la vida sin él.

Ofrecemos esta versión no como la mejor ni definitiva sino como un primer paso para acercar la traducción al significado del original.

Se ha suprimido *sino* como palabra innecesaria, y en su lugar se ha puesto *resacas*, adjetivo que recupera algunos de los rasgos semánticos de *bare* y *salt*. De esta manera se limita la pérdida semántica que supone la omisión de estas palabras en la traducción.

Sin embargo, se pierde el efecto estilístico de la doble premodificación de *splinters*, por la diferencia entre las dos lenguas respecto a la posición de los adjetivos.

Igual que en los versos I<sub>4,5</sub> del texto original, el orden de los elementos de la traducción también refleja un movimiento ascendente (apto.4.10.2.). Se observa la misma igualdad de relación entre los versos I<sub>1,2,4</sub>.

En la traducción *purple vines/púrpuras parras* no se han tenido en cuenta los niveles fonológico y semántico del lenguaje. *Vines* (I<sub>4</sub>) no se corresponde con *parras*, pero peor aún es la combinación de *púrpuras* y *parras*, que se asemeja a un trabalenguas.

Proponemos la siguiente traducción que evita esa combinación desafortunada y a la vez especifica más la acción del verbo *have*:

I<sub>6</sub> a cuyos mástiles rodean vides color púrpura,

Como hemos dicho anteriormente (apto. 4.10.4.5.), el paralelismo de estructura entre los versos I<sub>7,8</sub> no se traduce.

Inexplicablemente *flip* aparece en la traducción como una palabra española. Careciendo el español de una equivalencia para esta expresión disyuntiva y teniendo en cuenta que no existe una palabra paralela a ella en el verso anterior, no hay más solución que omitirla. Su compensación

puede encontrarse en *aquí/allá*, oposición creada en la traducción y que no está presente en el poema original.

*Up* (I7) puede traducirse con el verbo *surgen*, que transmite mejor que *aparecen* el significado de *come up*. La falta de paralelismo entre los versos I7,8 se debe también a: la traducción de *with* por dos preposiciones diferentes, la falta de uniformidad en la traducción de las palabras compuestas, y la diferencia en la posición de los adjetivos.

Con los cambios que hemos explicado, la traducción sería:

I1 Dicen que la mar no tiene amor, que en la mar  
2 el amor no puede vivir, tan sólo las astillas resacas  
3 de la vida sin él.  
4 Pero de la mar  
5 saltan los delfines en torno al barco de Dionysos  
6 a cuyos mástiles rodean vides color púrpura  
7 y aquí surgen con la purpúrea oscuridad de los arcoiris  
8 y allá van en la zambullida del deleite puro  
9 y la mar está haciendo el amor con Dionysos  
10 en los brincos de estas pequeñas y felices ballenas.



4.11. Poema

Won't it Be Strange-?

I, Won't it be strange when the nurse brings

the new-born infant

2 to the proud father and shows its little,

webbed greenish feet

II, made to smite the waters behind it?

2 or the round, wild, vivid eye of a wild-goose staring

3 out of fathomless skies and seas?

4 or when it utters that undaunted little bird-cry

5 of one who will settle on ice-bergs and honk

across the Nile? --

III, And when the father says: This is none of mine.

2 Woman, where got you this little beast?--

3 will there be a whistle of wings in the air and

an icy draught?

4 will the singing of swans, high up, high up, invisible

5 break the drums of his ears

6 and leave him forever listening for the answer?

¿No será raro?

I<sub>1</sub> ¿No será raro cuando la enfermera lleve al  
recién nacido

I<sub>2</sub> al padre orgulloso, y le muestre los pequeños  
pies verdes, palmeados,

II<sub>1</sub> hechos para surcar las aguas

2 ¿O los ojos redondos, salvajes, vividos, de una oca que  
3 mira desde los cielos y los mares insondables?

4 ¿O cuando emita ese pequeño grito denodado de ave

5 que irá a aposentarse en los icebergs y a graznar por  
el Nilo?

III<sub>1</sub> Y cuando el padre diga: ¡Esto no es mío!

2 Mujer ¿de dónde has sacado a esta bestia?

3 ¿habrá un silbo de alas en el aire y un viento helado?

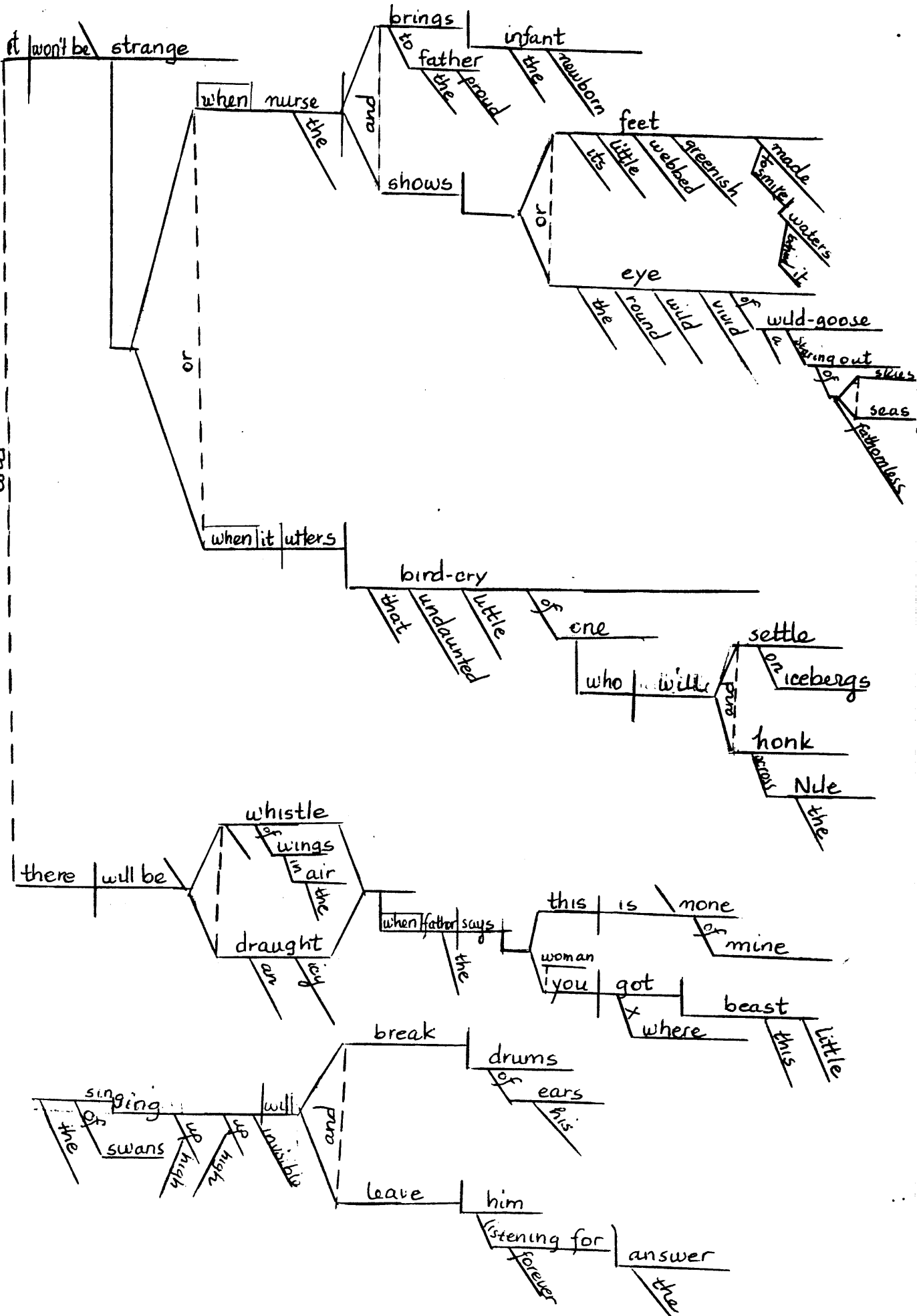
4 ¿El canto de los cisnes, alto, alto, invisible,

5 le romperá los tímpanos

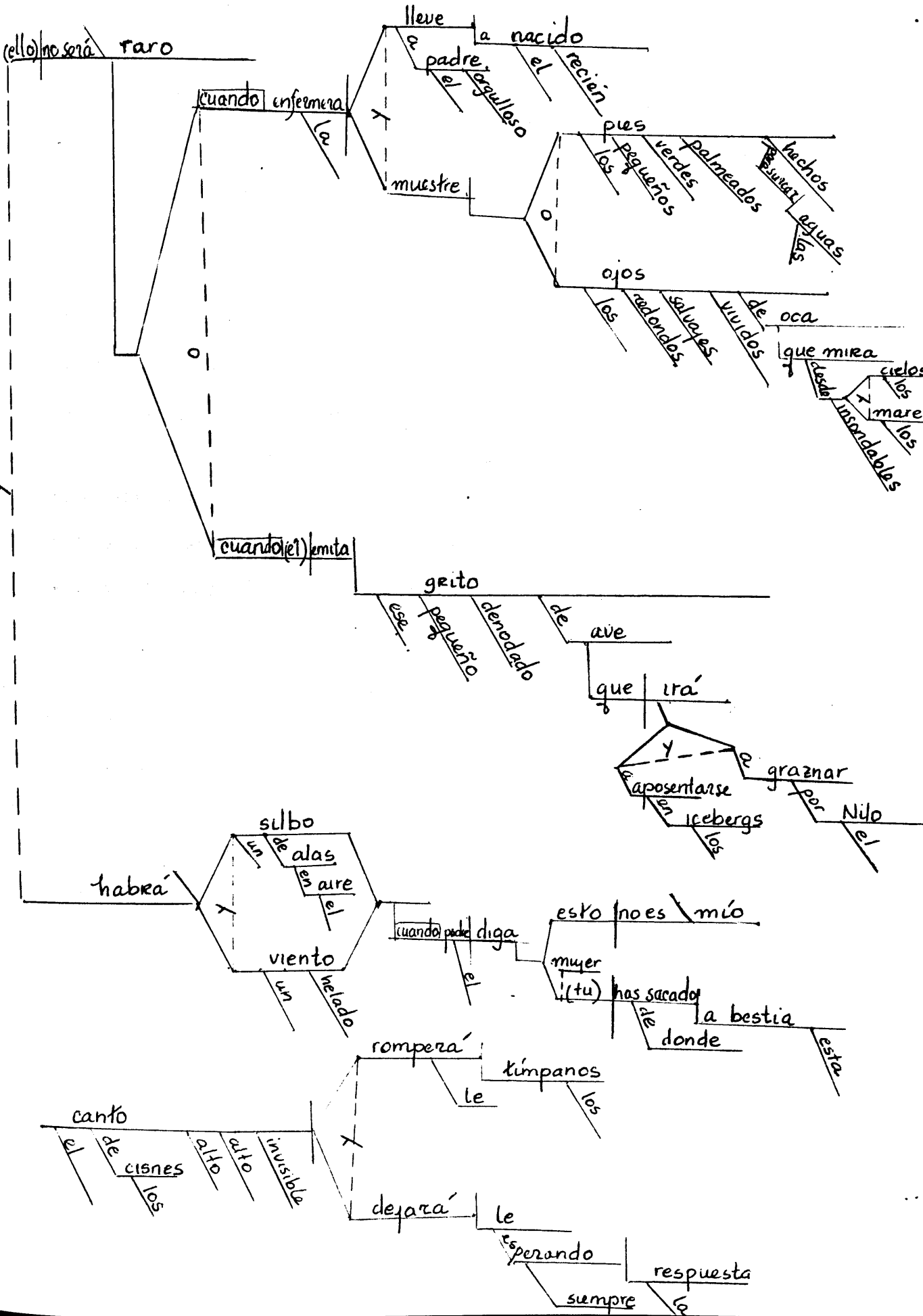
6 y le dejará esperando la respuesta para siempre?

it won't be strange

4.11.1. Diagrama sintáctico



(ello) no será raro



constituyen una secuencia temporal.

El poema no tiene rima. De las 13 palabras terminales 11 son sustantivos o pronombres y de las iniciales más de la mitad son nexos.

Hay 24 sustantivos, entre los cuales figuran los cinco protagonistas del poema: *the nurse*, *the father*, *the infant*, *the woman* y *the swans*. Los primeros tres personajes aparecen en los versos 1,2. La primera referencia a *the woman* y *the swans* viene en la tercera estrofa. Se introducen tres personajes en la primera parte y dos en la segunda. Podemos dividir los sustantivos, pronombres y verbos en estos cinco grupos:

<u>nurse</u>	<u>infant</u>	<u>father</u>	<u>woman</u>	<u>swans</u>
brings	new-born	says	got	whistle
shows	feet	drums	you	wings
	eye	ears	answer	air
	it	him		draught
	honk	listening		singing
	one	mine		leave
	bird-cry			
	this			
	none			
	beast			
	waters			
	its			
	it			
	wild-goose			
	skies			
	seas			
	will settle			
	ice-bergs			

El número de palabras señala el grado de importancia que tienen los personajes en el poema. El recién nacido es el protagonista principal, mientras que la enfermera y la mujer son personajes secundarios.

En el primer verso el recién nacido, *the new-born infant*, es un niño, pero en el transcurso del poema adquiere rasgos de ave: *its little webbed greenish feet* (I<sub>2</sub>), *the round, wild vivid eye* (II<sub>2</sub>), *that undaunted little bird-cry* (II<sub>3</sub>). Cada uno de dichos sustantivos está premodificado por cuatro elementos.

En cada caso la postmodificación está directa o indirectamente relacionada con el *wild goose*: *made to smite waters behind it* (II<sub>1</sub>), *of a wild-geese staring out of fathomless skies and seas* (II<sub>2,3</sub>), *of one who will settle on ice-bergs and honk across the Nile?* (II<sub>3</sub>).

El padre llama al bebé *little beast* (III<sub>2</sub>). *Beast* es un término marcado que lleva una connotación de monstruo. En la primera parte del poema se efectúa la transformación del niño. En la segunda, aparecen sustantivos que hacen referencia al cisne-padre: *whistle of wings* (III<sub>3</sub>), *icy draught* (III<sub>3</sub>), *singing of swans* (III<sub>4</sub>); y que contrastan con *the feet* (I<sub>2</sub>), *the eye* (II<sub>2</sub>), *the bird-cry* (II<sub>4</sub>) de las estrofas anteriores.

Los cuatro verbos principales, dos transitivos y dos intransitivos, están en futuro interrogativo, el primero de ellos en forma negativa. Los restantes verbos de acción aparecen dentro de las proposiciones subordinadas.

### 4.11.3. Categorías gramaticales

#### 4.11.3.1. Sustantivos - 23

I: nurse, infant; 2 father, feet

II: waters; 2 eye, wild-goose; 3 skies, seas; 4 bird-cry;  
5 ice-bergs, Nile

III: father; 2 woman, beast; 3 whistle, wings, air, draught;  
4 swans; 5 drums, ears; 6 answer

Traducción - 24

I: enfermera, nacido; 2 padre, pies

II: aguas; 2 ojos, oca; 3 cielos, mares; 4 grito, ave;  
5 icebergs, Nilo

III: padre; 2 mujer, bestia; 3 silbo, alas, aire, viento;  
4 canto, cisnes; 5 timpanos; 6 respuesta

#### 4.11.3.2. Adjetivos prenominales - 13

I: new-born; 2 proud, little, webbed, greenish

II: ; 2 round, wild, vivid; 3 fathomless; 4 undaunted,  
little; 5

III: ; 2 little; 3 icy; 4 ; 5 ; 6

Traducción - 2

I: ; 2 pequeños

II: ; 2 ; 3 ; 4 pequeño; 5

4.11.3.3. Adjetivos postnominales - 3

I, strange; 2

II, made; 2 ; 3 ; 4 ; 5

III, ; 2 ; 3 ; 4 invisible; 5 ; 6

Traducción - 12

I, raro; 2 orquilloso, verdes, palmeados

II, hechos; 2 redondos, salvajes, vividios; 3 insondables;

4 denodado; 5

III, ; 2 ; 3 helado; 4 invisible; 5 ; 6

4.11.3.4. Pronombres, adjetivos posesivos - 12

I, it; 1 its

II, it; 2 ; 3 ; 4 it; 5 one, who

III, this, mine, none; 2 you; 3 ; 4 ; 5 his; 6 him

Traducción - 8

I, (ello); 2

II, ; 2 ; 3 ; 4 (él); 5 se

III, esto, mfo; 2 (tu); 3 ; 4 ; 5 le; 6 le

4.11.3.5. Nexos - 22

I, ; 2 to, and

II, behind; 2 or, of; 3 out of, and; 4 or; 5 of, on,  
and, across

III, and, of; 2 ; 3 of, in, and; 4 of; 5 of; 6 and, for

Traducción - 26

I, a(1); 2 a(1), y

II, para; 2 o, de, que; 3 desde, y; 4 o, cuando, de;

5 que, a, en, y, a, por

III, y; 2 de; 3 de, en y; 4 de; 5 ; 6 y, para



4.11.3.6 Adverbios - 9

I, when; 2

II, ; 2 ; 3 ; 4 when; 5

III, when; 2 where; 3 ; 4 high up, high up; 5 ;

6 forever

Traducción - 7

I, cuando; 2

II, ; 2 ; 3 ; 4 cuando; 5

III, cuando; 2 donde; 3 ; 4 alto, alto; 5 ; 6 siempre

4.11.3.7. Determinantes - 16

I, the, the; 2 the

II, the; 2 the, a; 3 that; 4 ; 5 the

III, the; 2 this; 3 a, the, an; 4 the; 5 the; 6 the

Traducción - 21

I, la, (a)l; 2 (a)l, los

II, las; 2 los, una; 3 los, los; 4 ese; 5 los, el;

III, el; 2 esta; 3 un, el, un; 4 el, los; 5 los; 6 la

4.11.3.8. Formas verbales - 16

I, won't be, brings; 2 shows

II, to smite; 2 staring; 3 ; 4 utters; 5 will settle,

(will) honk

III, says, is; 2 got; 3 will be; 4 singing; 5 will

break; 6 leave, listening

Traducción - 16

I: no será, lleve; 2 muestre

II: surcar; 2 ; 3 mira; 4 emita; 5 irá, aposentarse

graznar

III: diga, es; 2 has sacado; 3 habrá; 4 ; 5 romperá;

6 dejará, esperando

sustantivo *bird* tiene función de adjetivo, se traduce con el verbo *ace* (sust. + pres. + sust.)

En *dream of the birds* (III<sub>1</sub>) Lawrence quiso hacer un contraste entre dos sustantivos del campo avícola: *bird* y *chicken* (i.e. *minging*, *chick*). Esta desviación no se puede traducir, ya que en español no hay equivalente para *chicken*.

La traducción *beast*/*bestia* supone una pérdida de significado, ya que *bestia* no tiene connotación de *postrado*.

La traducción *eye*/*ojo* (III<sub>2</sub>) es una transposición facultativa hecha para formar un paralelismo con *eye* de la estrofa anterior.

4.1.4.2. Adjetivos

#### 4.11.4. Comparación con la traducción

##### 4.11.4.1. Sustantivos

Los sustantivos del poema desempeñan un papel importante. En la traducción la correspondencia es casi total. Los protagonistas principales son el recién nacido y los cisnes, lo cual se ve reflejado en el número de sustantivos relacionados con ellos que indican partes del cuerpo, lugares y fenómenos de la naturaleza.

*Bird-cry* (II<sub>4</sub>), palabra compuesta cuyo primer sustantivo *bird* tiene función de adjetivo, se traduce por *grito de ave* (sust.+prep.+sust.)

En *drums of his ears* (III<sub>5</sub>) Lawrence quiso acentuar el contraste entre dos sustantivos del campo semántico musical (i.e. *singing, drums*). Esta desviación no se puede traducir, ya que en español no hay equivalencia de metáfora.

La traducción *beast/bestia* supone una pérdida semántica, ya que *bestia* no tiene connotación de monstruo.

La traducción *eye/ ojos* (II<sub>2</sub>) es una transposición facultativa hecha para formar un paralelismo con *pies* de la estrofa anterior.

##### 4.11.4.2. Adjetivos

###### 4.11.4.2.1. Adjetivos prenominales

La traducción tiene 12 adjetivos prenominales menos que el texto original. Por ello la descripción del recién nacido no corresponde a la del poema original, ni en la posición de sus elementos, ni su efecto estilístico.

1<sub>2</sub> little webbed greenish feet      made      to smite the waters

pequeños pies verdes palmeados hechos para surcar las aguas

El núcleo *pies* lleva tres unidades de postmodificación y sólo una de premodificación. La secuencia de adjetivos prenominales no puede traducirse en español. Tal como aparece en la traducción, esta frase nominal carece del efecto de sorpresa e incertidumbre que la cadena de adjetivos prenominales produce en el original.

Este tipo de pérdida también se repite en los versos

11<sub>2,4</sub>:

11<sub>2</sub> round, wild vivid eye      of a wild-geese staring.....

ojos redondos salvajes vividos de una oca que mira.....

En inglés hay tres adjetivos de premodificación y dos proposiciones de postmodificación. En español tanto los adjetivos como las proposiciones están pospuestas. No hay ningún adjetivo en posición enfática. Señalamos una

pérdida semántica en la traducción *wild-goose/oca*, término marcado/término no-marcado, por querer evitar la repetición de *salvaje*.

II<sub>4</sub> undaunted little bird-cry of one who will settle

pequeño grito denodado de ave que irá a aposentarse

En el verso I<sub>4</sub> también hay una cadena de adjetivos de premodificación. Las proposiciones se encuentran en posición postnominal. El significado de *ave* engloba el de *bird* y *one* del original.

Señalamos la omisión de *little* (III<sub>1</sub>), la cual supone una pérdida semántica al no poder reproducir su contraste con *beast*, término de connotaciones de monstruosidad.

#### 4.11.4.2.2. Adjetivos postnominales

La traducción tiene 9 adjetivos postnominales más, todos los cuales se encuentran en posición prenominal en el texto original.

#### 4.11.4.3. Pronombres, adjetivos posesivos

De los 12 pronombres del original, 4 no se traducen en la versión española. *Its/los* (I<sub>2</sub>) es una transposición debida a la menor utilización de los adjetivos posesivos en

español, sobre todo cuando modifican a partes del cuerpo.

El complemento de preposición *behind it*(II<sub>1</sub>) se omite, ya que está incluido en el significado de *surcar*.

*One* (II<sub>0</sub>) ya se ha comentado en el apartado 4.11.4.2.1. *None* (II<sub>1</sub>) se traduce en la forma negativa del verbo. La traducción *this is none of mine/esto no es mio* no es una buena equivalencia, pues no se transmite la connotación arcaica del original.

La versión española tiene un pronombre más, *se* (II<sub>0</sub>), que la original, el cual forma parte de una transposición obligatoria, O / pron. reflex.

#### 4.11.4.4. Nexos

El poema original tiene 25 nexos, 4 de los cuales no se traducen al español. De estos 4, ya hemos mencionado 3 en apartados anteriores: *behind* (apdo.4.11.4.3), *of* (III<sub>1</sub>) (apdo.4.11.4.2.1), y *of* (III<sub>0</sub>) (apdo.4.11.4.3).

*For* (III<sub>0</sub>) está incluido en el significado de *esperando*, lo cual no hubiera ocurrido con la traducción literal *escuchando*.

La traducción española tiene 7 nexos que no corresponden a la versión inglesa. *Para* (II<sub>1</sub>), *a*(II<sub>0</sub>) y *a* (II<sub>0</sub>) forman parte de las estructuras verbales *para* + infinitivo y *ir a* + infinitivo.

*Que* (II<sub>2</sub>) es parte de la transposición part. pres./nexo + verbo. Aunque se pierde la intensidad del

original, la proposición subordinada *que mira* se acerca más al significado de *staring* que el participio *mirando*.

*Que* (II<sub>b</sub>) corresponde al pronombre *who* que humaniza a *wild-goose*. Este efecto es menos evidente en la traducción.

*Al* (I<sub>1</sub>), preposición utilizada con complementos directos referentes a personas, figura en la traducción por exigencias gramaticales.

#### 4.11.4.5. Adverbios

Hay correspondencia total.

#### 4.11.4.6. Determinantes

La traducción tiene 5 artículos definidos que no se encuentran en el texto original.

Salvo la transposición *adj. posesivo / art. def.* (I<sub>2</sub>), las otras transposiciones son del tipo *O/art. def.*, todas obligatorias por exigencias gramaticales.

#### 4.11.4.7. Formas verbales

Las formas verbales del poema original están en presente (5), futuro (6), infinitivo (1) y pasado (1). Cuatro de las primeras forman parte de proposiciones adverbiales que hablan de algo que puede ocurrir en el futuro. Todas ellas se traducen en presente de subjuntivo.

El infinitivo *to smite/ surcar* (II<sub>1</sub>) es el

complemento del participio pasado *made/ hechos*.

La única acción que tiene lugar en el pasado es la concepción del niño, *Howan, where got you this little beast?*/Mujer ¿de donde has sacado a esta bestia? (III<sub>2</sub>). *Sacar* no tiene correspondencia total con *get* pues carece de connotación sexual.

En el verso II<sub>2</sub>, los verbos en futuro *will settle* y (*will*) *honk* se traducen por la construcción *irá + infinitivo*, que se acopla bien con los complementos preposicionales de lugar *ice-bergs* y *Nile*.

III <sub>1</sub>	adv.	prep.+adv.	1	transposición
III <sub>2</sub>	sust.+prep+sust.	sust.	1	concentración
III <sub>3</sub>	pron.	sust.	1	transposición
III <sub>4</sub>	part. pres.	nexo+verbo	1	transposición
III <sub>5</sub>	verbo	v.+prep.+inf.	1	dilución

Casos facultativos

I <sub>1</sub>	adj. pos.	art. def.	1	transposición
II <sub>1</sub>	sust. sing.	sust. pl.	1	transposición
III <sub>1</sub>	adj.	0	2	omisión
III <sub>2</sub>				



#### 4.11.5. Conclusiones

##### 4.11.5.1. Tabla de diferencias entre el poema original y su traducción

versos    inglés                                    español    casos    procedimiento    pérdida

##### Cambios obligatorios

I,II <sub>1</sub>	0		prep.	2	transposición	
II <sub>4</sub>	sust.		sust+prep.+sust.	1	transposición	
II <sub>1</sub>	prep.+pron.		0	1	concentración	
III <sub>1</sub>	pron.		neg. de verbo	1	transposición	X
II <sub>3,3,8</sub>	0		art.def.	4	transposición	
III <sub>4</sub>						
III <sub>4</sub>	adv.		prep.+adv.	1	transposición	
III <sub>5</sub>	sust+prep+sust.		sust.	1	concentración	X
II <sub>5</sub>	pron.		sust.	1	transposición	
II <sub>1</sub>	part. pres.		nexo+verbo	1	transposición	
II <sub>5</sub>	verbo		v.+prep.+inf.	1	dilución	

##### Cambios facultativos

I <sub>2</sub>	adj. pos.		art. def.	1	transposición	
II <sub>2</sub>	sust.sing.		sust.pl.	1	transposición	
II <sub>2</sub>	adj.		0	2	omisión	X
III <sub>2</sub>						

El diagrama sintáctico muestra que la red de referencias de cohesión se mantiene tanto en la traducción como en el poema original y que sólo hay un cambio estructural importante, *staring/que mira*, transposición frecuente en la traducción inglés/español.

Se conservan los paralelismos entre elementos coordinados:

I<sub>1</sub> when.....II<sub>4</sub> or when.....III<sub>1</sub> and when.....  
cuando.... o cuando..... y cuando.....

II<sub>5</sub> will settle.....and (will) honk  
irá a aposentarse.....y (irá) a graznar

La diferencia más notable entre las dos versiones se encuentra en la posición de los adjetivos (I<sub>2</sub>, II<sub>2,4</sub>). Las secuencias de modificación en inglés raras veces tienen la misma distribución en español. Por consiguiente, el efecto estilístico producido por la aglomeración de adjetivos prenominales en el texto original se pierde al traducirlo.

También hay pérdida semántica a causa de la imposibilidad de traducir el efecto producido por las palabras compuestas: *wild-goose* /oca (II<sub>2</sub>), *ice-bergs* /icebergs (II<sub>5</sub>), *bird-cry* /grito de ave (II<sub>4</sub>).

Otra desviación que no se traduce es el resurgimiento de la metáfora muerta *eardrums*. Las connotaciones bíblicas

de *smite*(II<sub>1</sub>) y sexuales de *got* no aparecen en la traducción, ni tampoco el efecto estilístico producido por el orden de sus elementos respectivos.

Los términos *beast/bestia* no son equivalentes dentro de este contexto. Una traducción mejor hubiera sido *monstruo*. Tampoco se ha traducido *little* (III<sub>2</sub>), lo cual supone otra pérdida semántica.

## CAPITULO 5: Conclusiones

### 1. Introducción

Como se ve, el estudio de las variaciones morfológicas y sintácticas contribuye al conocimiento del análisis de la estructura de la lengua y a la comprensión de los fenómenos lingüísticos que se dan en la lengua natural.

## CAPITULO 5: CONCLUSIONES

El estudio de las variaciones morfológicas y sintácticas relacionadas con la estructura gramatical de la lengua natural contribuye al conocimiento de la estructura de la lengua y a la comprensión de los fenómenos lingüísticos que se dan en la lengua natural.

Creemos que el estudio de las variaciones morfológicas y sintácticas relacionadas con la estructura gramatical de la lengua natural contribuye al conocimiento de la estructura de la lengua y a la comprensión de los fenómenos lingüísticos que se dan en la lengua natural.

En nuestro estudio hemos encontrado que los rasgos morfológicos que aparecen con más frecuencia en los textos de G. M. Lawrence analizados son los siguientes:

- (1) la configuración significativa: paralelismo:
  - (a) repetición
  - (b) palabras
  - (c) categorías gramaticales
  - (d) estructuras sintácticas
- (2) desviaciones: semánticas y gramaticales:
  - (a) cambio de orden de los elementos oracionales:
    - (1) inversión sujeto/verbo

## CAPITULO 5: Conclusiones

### 5.0. Introducción

Como a lo largo de nuestro estudio hemos venido ya sacando conclusiones al hacer el análisis de la traducción de cada poema, vamos aquí a exponerlas conjuntamente, darles coherencia y deducir otras nuevas conclusiones, considerando la serie de factores y conceptos relacionados con la traducción estilística que se vienen repitiendo con insistencia.

Creemos conveniente, pues, hacer un resumen y una clasificación de ellas, sacándolas de su contexto para así examinarlas con más facilidad.

En nuestro estudio hemos encontrado que los recursos estilísticos que aparecen con más frecuencia en los poemas de D.H. Lawrence analizados son los siguientes:

- (1) la configuración significativa: paralelismo y repetición
  - (a) palabras
  - (b) categorías gramaticales
  - (c) estructuras sintácticas
- (2) desviaciones: semánticas y gramaticales
  - (a) cambio de orden de los elementos oracionales
    - (1) inversión sujeto/verbo
    - (2) posición de los adjetivos
  - (b) invención de palabras compuestas

- (c) utilización de arcaísmos
- (d) utilización significativa de encabalgamientos
- (3) los factores de cohesión como hecho estilístico del texto
  - (a) pronombres
  - (b) defectivos
  - (c) tiempos verbales

Según hemos visto, la mayoría de estos recursos plantean problemas a la hora de traducirlos al español, lo cual, en nuestra opinión, se debe a los siguientes factores:

1. Diferencias estructurales entre inglés y español
  - 1.1. orden de las palabras
    - 1.1.1. pronombres
      - 1.1.1.1. sujetos tácitos-desinenciales
      - 1.1.1.2. pronombres objetivos
    - 1.1.2. posición de los adjetivos
      - 1.1.2.1. palabras compuestas con función adjetiva
    - 1.1.3. inversión sujeto/verbo
  - 1.2. ambigüedad léxica y sintáctica
2. Aceptabilidad estilística: inglés y español
  - 2.1. procedimientos de enlace
    - 2.1.1. parataxis en inglés vs. hipotaxis en español

Estas diferencias formarán el marco dentro del cual analizaremos hasta qué punto ha sido posible la traducción del conjunto de los recursos estilísticos más relevantes de

nuestro corpus.

## 5.1. Diferencias estructurales

### 5.1.1. El orden de las palabras

La traducción no consiste en transferir únicamente la idea haciendo caso omiso de la forma que adquiere en la otra lengua. Con frecuencia, se deja este aspecto en el olvido, pero sin embargo no es el menos importante pues a él pertenecen los medios tácticos de la lengua. Además, hemos puesto de manifiesto en nuestro trabajo que de él dependen en gran parte los efectos buscados por el autor. En poesía sobre todo, la forma es parte integral del significado del texto.

Uno de los factores más importantes de la estructura poética es el verso. A este respecto, hay posiciones marcadas y no marcadas, posiciones de más y menos relieve, que pueden ser problemáticas a la hora de traducir cuando el orden oracional en la lengua de origen se pierde en la lengua de traducción.

En efecto, hemos estado viendo que este orden ejerce una influencia considerable en la manifestación del discurso. Ni es fijo ni tiene reglas matemáticas, sobre todo en poesía donde casi todo está permitido. Es un proceso facultativo que entra en el campo de la estilística y, por ello, puede conferir un significado icónico a las agrupaciones de palabras dentro del poema. Todo lo relacionado con el orden, como el relieve, la anteposición, la posposición y la inversión, ya de por sí significativos en el discurso,

adquieren una importancia aún mayor dentro del marco poético.

En nuestro estudio hemos encontrado que este nivel del significado tiene a menudo difícil traducción, sobre todo si se tienen en cuenta las siguientes diferencias entre el inglés y el español:

- (1) la posición de los adjetivos
- (2) la posición del sujeto
- (3) los sujetos tácitos-desinenciales

Para facilitar la comparación sintáctica entre el poema original y la traducción, hemos utilizado el diagrama gramatical, diagrama que no sigue necesariamente el orden de las palabras. Esta despreocupación por el orden de los elementos en la cadena hablada no es una deficiencia, sino que nos enseña hasta qué punto el estilo literario depende de este orden. En efecto, al comparar los diagramas de los poemas y sus respectivas traducciones, encontramos que las diferencias son mínimas y, en muchos casos, los dos diagramas son idénticos. Está claro que el problema de la traducción estilística no se centra tanto como podría suponerse en las relaciones de dependencia gramatical. Además, el orden de las palabras y su posición dentro del poema son fundamentales para la transmisión del significado.

El texto literario consiste en una serie de líneas horizontales donde en un eje de contigüidad y sucesión se van sumando los recursos fónicos, morfosintácticos y semánticos



de las palabras y las frases. Pero al mismo tiempo que esto ocurre, hemos querido demostrar que el texto literario sigue también una línea vertical donde todos aquellos recursos se integran en relaciones de dependencia mutua. Por eso, hemos dado tanta importancia como forma significativa a las relaciones de cohesión dentro del texto.

En efecto, la neoretórica habla de la necesidad de una lectura tabular, frente a la lectura lineal, habitual en la descripción de un texto (J. Dubois et al:1977). El principio estructurado que este tipo de lectura impone es uno de los factores que creemos necesario tener en cuenta a la hora de la traducción poética.

En cuanto a los problemas más específicos de orden, hemos visto que mientras el inglés muestra una tendencia al orden más o menos lexicalizado, el español tiene una libertad de orden que lo diferencia totalmente del inglés y que hace que su estilística adquiera dificultades de selección mucho más pronunciadas.

No hay duda de que la imitación del inglés en el orden invariable de las palabras no puede sino comprometer seriamente el estilo del texto. El traductor no puede imponer a una lengua la estructura de otra. Pero entonces ¿cómo traducir el mensaje poético encerrado en el significado formal? No hay más remedio que realizar ciertas adaptaciones de la lengua de traducción para poder reproducir al menos

parcialmente el contenido de este mensaje.

En nuestro estudio hemos comprobado que esta clase de adaptación casi siempre supone una pérdida semántica, por no existir la mayoría de las veces una equivalencia de efectos estilísticos.

La diferencia del orden de los elementos tiene un resultado catastrófico a la hora de traducir un autor como D.H. Lawrence. La necesidad de modular en la traducción la estructura del poema original anula casi por completo uno de los recursos estilísticos que Lawrence utiliza con más frecuencia: la repetición de palabras y estructuras en posición paralela.

En inglés la repetición es un recurso estilístico que sirve para poner de relieve elementos clave para el significado del poema, sin embargo en español no genera el mismo efecto estilístico. Mientras que en inglés la repetición puede ser de gran efectividad, en español da torpeza e incluso a veces agresividad al texto poético.

Dentro de nuestro corpus, en todos los poemas menos uno, hemos encontrado ejemplos de este problema. En el caso de sustantivos como *mar* y *amor* que no ofrecen más alternativa que la repetición, el problema llega a ser insoluble. No es casualidad que la traducción de "They Say the Sea is Loveless" sea la menos lograda de todas. El hecho de traducir el recurso sin poder traducir también el efecto constituye sin duda alguna una importante pérdida semántica.

En poemas como "Bei Hennef" y "The Heart of Man" hemos visto que esta pérdida se puede evitar hasta cierto punto cuando las palabras en cuestión tienen más de una equivalencia en la lengua de traducción. Este procedimiento, sin embargo, tiene el inconveniente de cargar la palabra a traducir de más connotaciones que lo deseado, pues entre las dos equivalencias siempre habrá una más equivalente que la otra. Este procedimiento evita un efecto estilístico equivocado en la lengua de traducción, pero no ofrece una compensación para la pérdida del efecto original.

Otra variación de este recurso encontrada a menudo en la poesía de Lawrence es la utilización de dos palabras en contextos similares, siendo una derivada de la otra. Ejemplos de ello encontramos en los poemas "Nemesis" y "After the Opera". La posibilidad de traducir depende de la palabra. Ya vimos cómo *wreck-wreckage* se traduce por el mismo término, *naufragio*. Esta clase de repetición puede carecer de correspondencia en la lengua de traducción.

Existe un método, que puede seguirse, que conserva la repetición y a la vez evita la redundancia. Es el repetir las palabras de la frase pero cambiándolas de orden, como ya vimos en el poema "Green" (*por vez primera-por primera vez*). Así podemos traducir el efecto original de la repetición sin una concatenación invariable, que en español, por la mayor libertad de los elementos de la frase, resultaría monótona.

Otra posible solución es la elipsis (ej. "Heart of Man", "Green"). En el último poema citado tenemos un ejemplo interesante de compensación, en que una repetición de palabras se traduce como una repetición de estructuras.

Hay que resaltar que la repetición en español no es siempre un desastre estilístico. En "After the Opera" los versos repetidos se encuentran en posiciones paralelas, aunque dentro de estrofas diferentes. Esto viene facilitado por la separación existente entre las frases repetidas.

En "Bei Hennef" el traductor no traduce una repetición del original, que estaría justificada estilística y semánticamente con vistas a producir un aumento de intensidad del significado.

En "Nemesis" y "The Heart of Man", hay dos casos de repetición en la versión española que no existen en el poema original. Se trata en ambos de la palabra *que*. En inglés, tal repetición sería una redundancia que no encajaría en el estilo del texto, pero en español, como *que* es un palabra-nexo, entra dentro de la aceptabilidad estilística.

#### 5.1.1.1. Los pronombres

A diferencia de otras palabras más autónomas, los pronombres son unidades de pura relación gramatical. Como hemos dicho en el apartado 4.3.5.2, la relación entre pronombres y palabras no-pronominales se ha comparado con la relación entre cuerpos geométricos y físicos.

Nuestro corpus es una muestra de la importancia semántica y estilística que tienen los pronombres en la poesía de D.H. Lawrence. En todos los poemas los pronombres desempeñan un papel de relevancia, pero en cuatro de ellos la repetición y distribución de pronombres es el recurso estilístico principal: "The Mosquito Knows", "Gypsy", "Bei Hennef" y "After the Opera".

La repetición de los pronombres más su distribución en posiciones simétricas o de relieve atrae la atención hacia sí y, por consiguiente, hacia la persona o personas referidas, enfatizando de este modo el significado transmitido por la forma poética. Sin embargo, este recurso difícilmente puede traducirse al español a causa de:

- (1) los sujetos tácito-desinenciales
- (2) la diferencia en cuanto a posición de los pronombres objetivos.

#### 5.1.1.1.1. Los sujetos tácito-desinenciales

Es bien sabido que todo sintagma verbal completo, salvo el imperativo, lleva sujeto expreso en inglés. En los poemas del corpus, hemos encontrado con frecuencia sujetos pronominales repetidos en posición de relieve al principio del verso.

Lawrence aprovecha así el hecho de que, en inglés, la posición inicial del sujeto es casi una norma fija. También utiliza el recurso de la repetición para enfatizar la

oposición entre distintos pronombres y la distribución significativa de los elementos de cohesión dentro del texto. A la hora de la traducción, esto supone un grave problema porque en español, al estar el sujeto implícito en el contexto, no es necesario expresarlo. Incluso la repetición de los sujetos pronominales españoles, aparte de la torpeza que comunica al estilo, lleva consigo un matiz de énfasis o agresividad.

El ejemplo más claro de este dilema lo encontramos en "Gipsy", donde la utilización de sujetos tácito-desinenciales como equivalentes de los sujetos pronominales del original supone una gran pérdida semántica por la imposibilidad de repetir los pronombres o de utilizar algún otro recurso compensatorio, así como por la falta de equivalencia de pronombres bíblicos en español.

El traductor ha intentado traducir este tipo de pronombres a través del verbo, buscando una equivalencia de connotaciones arcaicas (ej. *desposarse*). Pero como solamente pudo hacerlo en uno de los versos, su intento de compensación fracasó al no conseguir que el efecto se mantuviera a lo largo del poema.

Este problema también queda patente en "The Mosquito Knows", donde la utilización de los pronombres tácito-desinenciales supone un cambio de las palabras más acentuadas del poema. Por las razones estilísticas ya mencionadas, es necesario evitar la repetición en la

traducción española, pues el hecho de poner el pronombre *él* al principio de los versos I<sub>2,4,6</sub> tendría como resultado darle mayor relieve que en el texto original. Sin embargo, el uso del sujeto tácito-desinencial tiene el inconveniente de poner un énfasis indebido en el verbo, que se encuentra entonces a principio del verso.

En estos casos, la diferencia entre las normas de aceptabilidad estilística de los dos idiomas hace que la traducción de estos pronombres sea virtualmente imposible.

#### 5.1.1.1.2. Los pronombres objetivos

La posición anterior al verbo de los pronombres objetivos en castellano también tiene consecuencias serias en la traducción poética, por eliminar la posibilidad de traducirlos en posición de relieve y, por tanto, de ponerlos en oposición con otros elementos del poema.

No traducir la forma puede suponer una grave pérdida semántica, sobre todo en los poemas imagistas donde las palabras y su lugar en el poema son a menudo un elemento crucial del significado. Como ejemplos claros de esta dificultad citamos los poemas "After the Opera"(I<sub>3</sub>) y "Gypsy"(I<sub>2</sub>, II<sub>4</sub>).

En el verso I<sub>2</sub> de "After the Opera" existe una falta grave de correspondencia, ya que ni el significado del verbo ni la posición de *me* corresponden a la versión original.

En la traducción, *me* es la primera palabra del verso en vez de la última. El verso termina con *graves y sobresaltadas emociones* que adquiere así más importancia que el pronombre *me*. De este modo, se pierde la oposición geométrica entre *chicas* y *me* que su nueva situación al principio del verso no logra compensar. La traducción pierde el sentido direccional ascendente, que tan importante papel simbólico juega en el poema.

En el poema "Gipsy" la pérdida es recuperable en parte, puesto que en el verso II<sub>4</sub> el complemento indirecto *me* puede traducirse por un complemento de preposición al final del verso, conservándose de esta manera parte del paralelismo original. Sin embargo, este tipo de solución no es siempre factible, como podemos apreciar en I<sub>2</sub> donde el complemento indirecto inicia el verso, eliminando así la posibilidad de conservar la forma original del poema.

#### 5.1.1.2. La posición de los adjetivos como recurso estilístico

Como hemos visto, algunas de las cuestiones más difíciles que plantea la traducción poética son los hechos de orden de las palabras. A este respecto, las diferencias entre los distintos idiomas son fuente de opciones estilísticas que traen consigo los problemas más complicados de traducción. El manejo del orden de los elementos de la



cadena hablada requiere mucha sensibilidad ante los efectos expresivos y matices que forman parte integrante del significado poético.

Uno de los hechos de orden de las palabras que requiere más perceptividad e intuición por parte del traductor es la colocación de los adjetivos. La importancia de la posición del adjetivo en el texto poético es expuesta por Epstein en "Non-restrictive Modifiers: Poetic Features of Language" (1980). Según él, los NRM (non-restrictive modifiers), que son casi todos los adjetivos poéticos, poseen, entre otras, la característica de disminuir su expresividad al cambiar la estructura de superficie de las unidades del discurso donde está el modificador (Epstein en Greenbaum et al, eds.:1980: 226).

El adjetivo debe considerarse como un signo dentro del sistema de valores del poeta y como tal puede producir efectos diferentes, según su posición en el texto. Epstein escribe:

"We have seen how an NRM loses much of its affect if it is placed in a separate sentence instead of remaining in a prenominal position. This would suggest that the listener (or reader) interprets a premodifying NRM as 'too valuable' for the speaker to postpone to a separate sentence. Prenominal NRM's therefore bear a VALUE as well as an AFFECT and act as intrusive evidences of the speaker's value-system. It is as value-system signs that they bear their highest poetic values.

(.....) Every utterance (except involuntary noises)

represents expressive action filtered through the utterer's value system, what he has chosen to notice about the referent(s) he is talking about." (Epstein en Greenbaum et al, eds.:1980: 229-30).

El problema consiste en traducir este sistema de valores manifestado en el orden de los elementos del texto a otra lengua que no posee la misma estructura. En éste, como en algunos otros aspectos de la estilística, no se pueden, por desgracia, señalar reglas infalibles. Si bien es verdad que el adjetivo prenominal español se encuentra con más frecuencia en la lengua literaria, la utilización sistemática e indiscriminada de este recurso constituye una imitación del inglés que sólo puede perjudicar a la traducción española.

En nuestro corpus, como es lógico, hemos encontrado un número mayor de adjetivos prenominales en inglés y postnominales en español. En inglés el adjetivo postnominal constituye en muchos casos una desviación estilística, que no se puede traducir al español en la misma posición sin anular el efecto del original. Al traducirlo, hay que decidir qué es lo más importante para el significado del poema, si la estructura o el efecto que produce.

Como ejemplo de esto, citamos los versos II<sub>1,2</sub> del poema "Green" *green They shone clear/verdes Brillaron claros*. Como hemos dicho, al poner *verdes* (II<sub>1</sub>) como adjetivo prenominal modificando al sujeto tácito-desinencial

(ellos) *brillaron* se conserva una de las estructuras significativas del poema original: la doble modificación (premodificación de *verdes* y postmodificación por *claros* del sujeto-predicado *brillaron*).

Sin embargo, en inglés, la posición de *green*, al ser una desviación gramatical, figura como recurso estilístico. En español, dada la mayor movilidad de los adjetivos (y de los elementos oracionales en general), esta posición es perfectamente normal. De esta manera, la estructura se traduce, pero no el efecto.

Lo mismo ocurre en *small as he is/pequeño como es* del poema "The Mosquito Knows" (I<sub>1</sub>). Aquí *small*, el único adjetivo del poema, está dentro de una estructura, que pese a no ser una desviación, no es muy frecuente en el lenguaje cotidiano. Por el contrario, *pequeño como es* es una estructura corriente tanto en su uso como en la ordenación de sus palabras.

Esto supone una pérdida semántica inevitable. Georges Mounin (1971:184) habla de traducir esta clase de desviación gramatical por otra que tenga un efecto equivalente en la lengua de traducción. Nosotros pensamos que dicha solución sólo funciona bien en teoría, pues en los casos que hemos estudiado tal posibilidad queda descartada por no existir equivalencias claras ni entre las lenguas, ni entre las desviaciones, ni entre los efectos que éstas producen.

En nuestro corpus, hemos visto dos veces cómo un

adjetivo pospuesto en la versión española puede traducir sólo, por su posición un rasgo semántico que en el original reside en una palabra. Este tipo de omisión no es fácil de utilizar y requiere una gran sensibilidad a los matices de las dos lenguas.

Concretamente, en "Gipsy" está bien utilizado pues la posición de *última* (I<sub>2</sub>) compensa la omisión de *this* (I<sub>2</sub>) en la traducción, al lograrse comunicar el sentido enfático de *this last week's* (I<sub>2</sub>) por la posición prenominal del adjetivo.

Sin embargo, en el poema "Green", el traductor ha utilizado este recurso con peor fortuna. En el verso II<sub>3</sub> no ha creído necesario traducir *now*(II<sub>3</sub>) dejándolo implícito en la posición prenominal de *primera* (II<sub>3</sub>). Pero esto no es suficiente, puesto que *now*(II<sub>3</sub>) no sólo tiene valor enfático sino también indica distanciamiento temporal del poeta con los hechos.

La colocación de los adjetivos en la traducción poética es también un problema de relieve. La mayor frecuencia del adjetivo postnominal en español tiene el inconveniente de hacer que la palabra final de un determinado verso no corresponde en la traducción y en el texto original, con el resultado de que hay un cambio de énfasis indeseado. Hemos encontrado ejemplos de este problema en cinco de los once poemas: "Won't it be Strange?" (I<sub>2,4</sub>, II<sub>3</sub>), "Relativity" (I<sub>1,5</sub>), "Gipsy" (I<sub>1</sub>), "Green" (I<sub>1</sub>), "Bei

Hennef" (I<sub>2</sub>) y "Nemesis" (I<sub>2</sub>, III<sub>3</sub>).

En "Nemesis" tenemos el ejemplo de *social insanity/locura social* y *unventilated heaven/paraiso sin ventilación*. En ambos casos, la modificación pospuesta anula el énfasis que tendría el sustantivo como palabra terminal del verso. Lo mismo sucede en los otros poemas.

#### 5.1.1.2.1. Palabras compuestas con función adjetiva

Otro recurso poético que Lawrence utiliza con frecuencia son las palabras compuestas. Según la teoría de Malblanc (1963), el inglés trata de pintar detalladamente la experiencia real gracias (entre otros recursos) a la riqueza de adjetivos, que hacen de ella una lengua poseedora de uno de los sistemas expresivos más flexibles. Nos referimos al procedimiento de conversión que facilita la composición y derivación de adjetivos, hasta el punto de que los sustantivos también pueden realizar una función adjetiva con toda facilidad.

Las palabras compuestas no suelen ser fáciles de traducir ya que el español no posee un procedimiento equivalente para la creación de tales palabras. Dentro de nuestro corpus podríamos citar varios ejemplos, sobre todo de los poemas "Green", "Won't it be Strange?", "They say the Sea is Loveless" y "Nemesis".

Hemos encontrado las siguientes palabras compuestas

donde el primer término, siendo sustantivo, ejerce función de adjetivo:

*apple-green* ("Green", I<sub>1</sub>)/*verde manzana*

*bird-cry* ("Won't it Be Strange", II<sub>4</sub>)/*grito de ave*

*nose-dive* ("They Say the Sea is Loveless", I<sub>6</sub>)/

*zambullida de cabeza.*

*sky-blue* ("Nemesis", III<sub>3</sub>)/*celestes.*

La manera más usual de traducir las palabras compuestas es añadir un complemento de preposición al núcleo que define la relación de la segunda palabra con la primera. En dos casos, el traductor ha optado por este procedimiento con desigual fortuna. *Bird-cry/grito de ave* es una traducción aceptable, pero *nose-dive/zambullida de cabeza* es un caso de sobretraducción que nace de un intento de traducir también una parte de la forma del original. Sin embargo, como ya hemos dicho, *de cabeza* es una redundancia que se puede suprimir porque este rasgo semántico está incluido ya dentro del significado de *zambullida*. En cambio, *celestes* es la correspondencia exacta de *sky-blue*, traducción más fácil por tratarse de una palabra compuesta corriente, que no fué inventada por el poeta.

Pero sólo en la traducción que hemos propuesto, *apple-green/verde manzana*, se puede mantener una cierta equivalencia de efecto estilístico. La modulación hecha por el traductor, *apple-green/de un verde manzana*, es

completamente innecesaria además de perjudicial para la transmisión del mensaje poético. Pensamos que hay que atenerse a lo realmente expresado en el original y que el efecto poético se consigue poniendo *manzana* como modificador de *verde* y cambiando el orden de las palabras para dar a *verde manzana* una posición de relieve.

En "Won't it be Strange?" Lawrence reconstruye la palabra *eardrums* convirtiéndola en el grupo nominal *drums of his ears* (sust. + comp. preposicional). De este modo logra el resurgimiento de una metáfora que estaba muerta. Es ésta una desviación que demuestra la importancia de la forma para el significado y además posee un alto valor estilístico por ser el tema de la música esencial en el poema.

Desgraciadamente, este efecto no puede traducirse al no existir la misma metáfora en español. La traducción *timpanos* no transmite la poesía del texto original y no existe posibilidad de recuperar esta pérdida semántica, pues la traducción literal (*los tambores de los oídos*) sería completamente incomprensible.

#### 5.1.1.3. Inversión verbo/sujeto

Otra variación del problema del orden de las palabras y su traducción es la inversión verbo/sujeto o hipérbaton. Gracias a la enorme libertad que tiene el español para las alteraciones con intención estilística del orden de las palabras, la inversión del sujeto y verbo lógicamente es

mucho más común en español.

La inversión en inglés es una variante estilística de un alto valor expresivo. Tiene fuertes tonalidades estilísticas que pueden dar lugar a impresiones de solemnidad, patetismo, desenlace y otros efectos, algunos de los cuales sólo es posible apreciar plenamente a la luz del contexto y, a veces, en el marco de la obra completa.

Dentro de nuestro trabajo, nos interesa valorar el relieve que comunica este recurso a ciertos elementos del verso, así como la posibilidad que ofrece al poeta de registrar las experiencias en el orden en que fueron percibidas.

Mientras que en inglés la inversión sólo puede emplearse en construcciones que resulten sin ninguna ambigüedad, en español, el hipérbaton es mucho más frecuente y por lo tanto, carece del valor estilístico que tiene en inglés. No hay ni que decir que esto dificulta su traducción considerablemente.

De siete casos de hipérbaton en nuestro corpus, sólo uno es un calco formal del texto original ("The Heart of Man" (III<sub>s</sub>)). En tal caso, la traducción calca el orden del inglés pero sin traducir su efecto. Donde la inversión verbo/sujeto en inglés se ve como un recurso estilístico de relevancia, en español, no tiene la misma pertinencia por la mayor libertad de los elementos de la oración.

En general, utilizar el hipérbaton en la versión



española cuando no aparece en el original tiene el mismo inconveniente que la colocación postnominal de los adjetivos, esto es, un cambio de posición de los elementos de relieve del poema. Encontramos el mejor ejemplo de esto en "They Say the Sea is Loveless" (I<sub>2</sub>, I<sub>4</sub>).

### 5.1.2. Ambigüedad sintáctica

La ambigüedad es una característica intrínseca de la poesía, sobre todo donde la función poética predomina sobre la referencial. Para Empson (1955) "The machinations of ambiguity are the very roots of poetry." (cf Jakobson en Sebeok, ed.:1960: 371).

En el lenguaje científico y a menudo también en la vida cotidiana, la ambigüedad se considera una desventaja, pero en la lengua literaria suele ser una fuente inestimable de logros estilísticos.

Stephen Ullman (1964: trad.1977: 286) escribe:

"La vaguedad del significado es una seria desventaja cuando se necesita precisión; sin embargo, numerosos poetas preferirán el claroscuro de las alusiones y sugerencias de las tonalidades emotivas y los matices evocadores, a los contornos claramente delineados que no dejan campo para la imaginación del lector."

Se dice que hay ambigüedad cuando una expresión lingüística puede interpretarse de más de una manera. En *Le Langage* (Pottier et al:1973) se escribe:

"Il y a ambiguïté lorsque une expression linguistique peut renvoyer a deux ou plusieurs interprétations. Il convient de distinguer l'ambiguïté lexicale de l'ambiguïté syntaxique." (ibid:22).

En nuestro trabajo hemos prestado atención, más que a la ambigüedad léxica, a la ambigüedad sintáctica, que es parte importante de la estilística de la oración y uno de los valores expresivos de la sintaxis.

En los poemas de nuestro corpus hemos encontrado varios ejemplos de ambigüedad, recurso de gran efectividad pues multiplica los posibles significados del mensaje. La referencia no queda anulada sino ambigua, incrementando así su esfera de connotaciones.

En "Bei Hennef", *that will last forever* (III<sub>2</sub>) es una construcción ambigua que puede ser:

- (1) nexos + verbo + adverbio
- (2) pronombre demostrativo + verbo + adverbio

Como hay encabalgamiento entre los versos III<sub>1,2</sub>, es posible interpretar *that* (III<sub>2</sub>) o como un nexo, o como pronombre demostrativo por su paralelismo con *this* (I<sub>3</sub>). Ambas estructuras son significativas y, juntas, logran un efecto estilístico que enriquece el mensaje del poema.

Esta ambigüedad no se traduce pues en español no hay una palabra que englobe los significados de *that* (III<sub>2</sub>). En la obligación de escoger entre *que* o *esto*, el traductor opta por la primera que encaja mejor dentro del

caracter hipotáctico del español, pero la imposibilidad de traducir el paralelismo entre los versos I<sub>3</sub> y III<sub>2</sub> constituye una importante pérdida semántica.

Otra ambigüedad relacionada con la palabra *that* (esta vez elíptica) tiene lugar en "The Heart of Man". En el primer verso, *There is the other universe, of the heart of man* (I<sub>1</sub>), encontramos dos expresiones ambiguas:

- (1) *There is*, frase que en inglés tiene un significado tanto existencial como local.
- (2) *the other universe = (that) of the heart of man*.

En el segundo caso, la elipsis de *that* deja el camino abierto para una interpretación secundaria que la misma yuxtaposición de los elementos nos obliga a considerar. En la interpretación oral, sobre todo, queda patente que *of the heart of man* (I<sub>1</sub>) podría modificar a *other universe* (I<sub>1</sub>), de tal manera que induzca a pensar que hay más de un universo dentro del corazón humano.

Ninguna de estas dos ambigüedades es muy pronunciada, puesto que entre las dos interpretaciones posibles hay una más lógica que la otra. Estas connotaciones alternativas profundizan el significado de la expresión y sirven para ampliar la esfera de referencia del verso. Desgraciadamente, no se traducen al español porque en ambos casos la misma estructura de la lengua nos obliga a escoger una interpretación y rechazar las otras.

En el primer caso, la traducción de *there is*(I<sub>1</sub>) supone elegir entre *hay*, *existe* o *allí está* al no haber ninguna expresión que reúna las connotaciones de las tres.

En el segundo caso, el determinante más la elipsis de *universo* tampoco traduce la interpretación alternativa del original.

En el poema "Gipsy" encontramos otro caso de modificación ambigua. *With sweat* (II<sub>3</sub>) puede modificar al verso II<sub>2</sub>, encabalgado con el II<sub>3</sub>, o a la proposición *I'll enter a house for thy sake* del verso II<sub>3</sub>, que va en posición contigua. Esta doble modificación realza las connotaciones sexuales del poema.

El traductor hace una elección entre las dos interpretaciones y escoge la primera, traduciendo *with* por *de*. Esta elección no es necesaria, pues si hacemos la traducción *with sweat/con sudor* es posible salvar la ambigüedad de la construcción original así como recoger parte del matiz bíblico del poema.

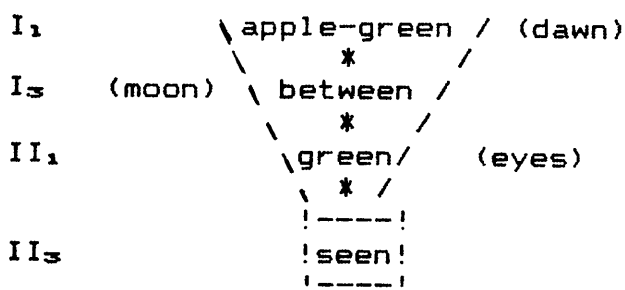
Como en los ejemplos anteriores, Lawrence utiliza el encabalgamiento para crear una tensión entre dos o más posibles interpretaciones del poema. La supresión de cualquier ruptura sintáctica entre los versos II<sub>2,3</sub> tiene como efecto separar en dos partes una frase que normalmente no estaría dividida, creando así una ambigüedad sintáctica.

*For the first time*, situado al comienzo del verso  $II_3$  de "Green", puede modificar al participio *undone*( $II_2$ ) o al grupo nominal *flowers undone*( $II_2$ ).

Como las flores en su ciclo de vida no se abren más que una vez, está claro que las dos interpretaciones hacen referencia al jardín del Edén y, por lo tanto, no están en conflicto sino que destacan la idea de revelación, tan esencial al poema.

Más interesante aún dentro del mismo poema es la ambigüedad referencial del participio *seen*( $II_3$ ), cuyo núcleo varía según se lea el texto en sentido horizontal (*flowers*) o en vertical (*ojos, la luna, el amanecer*).

Esta última interpretación queda reflejada en la configuración de las palabras rimadas:



Más que a un sustantivo en particular, el participio *seen*( $II_3$ ) se refiere al poema en su totalidad. El poeta está describiendo una experiencia en el pasado. El color verde (los ojos de su amante) es el espejo a través del cual ve reflejada la naturaleza y así con la luna como puente dorado se produce una comunión entre la celebración de su amor y el amanecer.

La experiencia que el poeta describe es, en cierto modo, una creación suya y como tal constituye una verdadera revelación que él en ese momento ve por primera vez.

En la traducción, la doble modificación de *por vez primera*(II<sub>3</sub>) queda igual que en el texto original. Sin embargo, la traducción *seen/vistas* supone una pérdida semántica, en este caso inevitable. En el texto traducido, *seen*(II<sub>3</sub>) pierde su posición significativa de palabra terminal del poema. También, la concordancia exigida por el español anula la ambigüedad de referencia que es uno de los recursos estilísticos más logrados del original.

En inglés, *seen*(II<sub>3</sub>) puede modificar a todo el texto del poema. En español, sin embargo, esto no es posible y no hay más remedio que traducirlo por *vistas* para conservar la simetría gramatical con *abiertas*. Pero no cabe duda que esto supone una pérdida semántica irrecuperable, causada por la necesidad de concordancia entre los sustantivos y sus modificadores en español.

De entre los casos de ambigüedad encontrados en nuestro corpus, solamente dos pueden traducirse. En todos se produce una pérdida, pero en "Green" la imposibilidad de traducción es más grave al ser *seen* (II<sub>3</sub>) fundamental en el significado del poema entero. Estos casos de ambigüedad tienen su raíz en la yuxtaposición, el encabalgamiento, la polisemia y la referencia gramatical múltiple.

## 5.2. Aceptabilidad estilística: inglés y español

La poesía de D.H. Lawrence no es fácil de traducir a causa precisamente de su sencillez. Lawrence experimentaba con el lenguaje para crear una poesía *transparente*, como él mismo corrobora en el siguiente texto:

"The essence of poetry with us in this age of stark and unlovely actualities is a stark directness without a shadow of a lie, or a shadow of deflection anywhere. Everything can go, but this stark, bare rocky directness of statement, this alone makes poetry today." (Lawrence:1962: 375)

Pensamos que gran parte de la dificultad para traducir sus poemas se debe a su insistencia en utilizar un lenguaje caracterizado por su aparente falta de complejidad, un lenguaje que es poético sin parecerlo y, por ello, muy alejado del concepto que tienen del estilo literario español muchos autores, como por ejemplo Nida:

"Many Spanish literary artists take delight in the flowery elegance of their language while most English writers prefer bold realism, precision, and movement." (Nida:1964: 196).

Como se ha podido observar, los recursos estilísticos que hemos analizado en los poemas de nuestro corpus se apoyan en gran parte en la repetición, el paralelismo, y la parataxis. Estos recursos, íntimamente ligados con la lingüística, producen efectos estilísticos que hacen que el texto en cuestión encaje dentro de la estructura de la lengua

literaria inglesa.

La traducción literal de un poema, según hemos visto, puede traducir sus palabras y estructuras gramaticales pero no siempre logra traducir su poesía, pues las normas de aceptabilidad en la estilística textual varían notablemente de una lengua a otra. Las razones que hemos visto hasta ahora son:

- (1) diferencias en el orden de las palabras
- (2) recursos estilísticos que no tienen la misma validez en la lengua de traducción y en la de origen.

#### 5.2.1. Procedimientos de enlace

##### 5.2.1.1. Parataxis en inglés vs. hipotaxis en español

El tercer problema general que hemos encontrado para la traducción estilística se apoya en la diferencia que existe entre el inglés y el español en cuanto a su concepto de la lengua literaria. Esta diferencia se manifiesta más claramente en los diversos procedimientos de enlace que tienen las dos lenguas.

El español se caracteriza por su densidad hipotáctica mientras que el inglés, aunque no es lengua completamente paratáctica, recurre más que el español a la parataxis.

Según Vazquez-Ayora:

"El español.....busca la relativa profundidad estructural, subordina siempre que le es posible, incorpora



aún los circunstantes en forma más estrecha, su sintaxis le exige mayor coherencia interna de la oración, del periodo y del texto en general." (Vazquez-Ayora:1977: 111).

Al ser el español una lengua cuyo estilo literario se expresa por un complejo enlace de los elementos a todos los niveles tanto de palabra, de oración, como de discurso, no es sorprendente la dificultad que se ha puesto de manifiesto en nuestro trabajo de hacer una traducción elegante de autores ingleses como Lawrence, que emplean en sus obras más la parataxis y la yuxtaposición.

El español moderno, sin rechazar completamente los recursos estilísticos de la frase inconexa y de las cláusulas cortas y dinámicas de una descripción impresionista, los utiliza con bastante menos frecuencia que el inglés. En nuestro trabajo, hemos podido constatar que ésta es una de las razones por las que la poesía de Lawrence no parece la misma en la versión española. En prosa, se puede efectuar con más facilidad la modulación de la construcción paratáctica a la hipotáctica, pero en poesía, donde existen más restricciones de tipo formal, esta modulación no siempre es posible.

En las traducciones que hemos evaluado, a pesar estar casi desacreditadas por multitud de defectos y que por ser poemas deben conservar la forma dentro de lo posible, es sorprendente la frecuencia con que se ha efectuado la modulación de construcción paratáctica a hipotáctica.

Hemos encontrado ocho casos de este tipo y ninguno del proceso inverso.

En estos ocho casos las modulaciones han sido facultativas, aunque justificadas por razones estilísticas para acercar más el texto al concepto de aceptabilidad estilística en español.

### 5.3 Ultimas reflexiones

Hemos partido de la idea de que la teoría de la traducción debe fundamentarse principalmente en la lingüística. Hemos querido analizar algunos aspectos teóricos y prácticos de la traducción, enfocados desde el punto de vista lingüístico-estilístico. Por eso, nuestro trabajo se ha orientado hacia el estudio de las posibilidades de la traducción como rama de la lingüística estructural, disciplina que hemos utilizado para facilitar una búsqueda de equivalencias entre un texto literario y su traducción.

A nuestro parecer, esta clase de análisis debe realizarse como una exploración de las diversas posibilidades y problemas desde el punto de vista del proceso traductor. Investigar el proceso y los métodos de la traducción literaria es un tarea compleja. A diferencia del lenguaje científico, la lengua literaria abarca todos los aspectos de la lengua general, todos los recursos de un sistema lingüístico, y está forzosamente muy arraigada en la estructura de la lengua materna del artista.

Hemos querido demostrar que para hacer una buena traducción, hace falta algo más que poseer un buen diccionario y conocer las dos lenguas en cuestión. En nuestra opinión, un análisis profundo del texto es imprescindible y éste es necesariamente complejo. Por lo tanto, la preparación sistemática del traductor es indispensable. El arte de la traducción empieza únicamente cuando el análisis contrastivo ha creado una conciencia palpable de las divergencias estructurales de las dos lenguas, cuando se ha adquirido la suficiente sensibilidad para captar sus respectivas representaciones lingüísticas y sus manifestaciones metalingüísticas.

Entre una de las muchas definiciones de traducción se ha destacado la de la Escuela de Praga, según la cual la traducción consiste en crear en la lengua de traducción el equivalente más ajustado posible al mensaje de la lengua de origen, tanto en el aspecto temático como en el estilístico. Por lo general, sólo se tiene en cuenta la primera parte de la definición, es decir, que la traducción consiste simplemente en pasar una idea de una lengua a otra, y nada más. Los que se interesan por el verdadero funcionamiento del proceso de la traducción deben tener, en cambio, muy presente que el requisito de la equivalencia más aproximada se aplica también al estilo.

Concebimos el estilo como el resultado de una selección de opciones y alternativas controlada por la

situación, la sensibilidad y el discernimiento. Su traducción sólo puede hacerse tras una detallada investigación de los hechos estilísticos y siempre ciñéndose al genio particular de la lengua de traducción.

En este trabajo, hemos visto el resultado de unas traducciones en las que se han ignorado sistemáticamente los recursos estilísticos. En algunos casos, se ha observado que la pérdida semántica que resulta es inevitable, pero en otros muchos es posible una buena traducción o al menos alguna compensación. De cualquier forma y como primer paso imprescindible en el proceso traductor, es necesario hacer un análisis que señale la existencia de tales recursos en el texto original.

Hemos insistido mucho sobre las desviaciones gramaticales, las relaciones de cohesión y, sobre todo, la repetición, distribución y configuración significativas de palabras, categorías gramaticales y estructuras sintácticas. Creemos que ha quedado bien patente que los poemas de D.H. Lawrence poseen una gran riqueza en dichos recursos y, si se los ignora, la poesía que lleva el texto queda sin traducir.

Se puede juzgar una traducción literaria desde dos perspectivas: su fidelidad al texto original y su valor literario en la lengua de traducción. En nuestro análisis hemos considerado las traducciones en cuestión desde los dos puntos de vista y, bajo ambos, han resultado ser deficientes por las razones que antes hemos mencionado.

Aquí se ha puesto de manifiesto lo que resulta cuando un traductor traduce poesía lo mismo que un libro de cocina. Hemos señalado repetidamente la existencia de errores flagrantes de traducción, resultado de descuidos impensables que podrían haberse subsanado con el asesoramiento de cualquier hablante bilingüe de la lengua de traducción, o incluso consultando un buen diccionario. Sin embargo, aunque éstos sean los errores más llamativos, la razón principal del fracaso de estas traducciones es otra: el traductor no ha sabido traducir la poesía del texto original, en otras palabras, no ha traducido el estilo.

Somos conscientes que, a menudo, los estudios sobre la traducción sólo exponen las equivocaciones de otros traductores sin ofrecer una solución alternativa y evitan un análisis del método y proceso a seguir. No hemos querido caer en este error y por eso, nuestro trabajo ha consistido en formular un modelo comparativo que creemos pone de relieve los recursos estilísticos pertinentes no sólo de los poemas de nuestro corpus sino de cualquier otro.

No pretendemos haber encontrado una solución universal para el problema de la traducción poética, pero sí una manera racional y eficaz de abordarla.

BIBLIOGRAFIA CITADA.

- ANTOINE, G. (1959): *Revue d'Enseignement supérieur 1*, Paris, S.E.V.P.E.N.
- ARRIVE, M. (1969): "Postulats pour la description linguistique des textes littéraires", *Langue Francaise 3*.
- ARROWSMITH, W. y SHATTUCK, R. (1966): *The Craft and Context of Translation*. Austin, N.Y., Doubleday.
- BALLY, CH. (1909, 1951<sup>3</sup>): *Traité de stylistique française*. Paris, Klincksieck.
- BARTHES, R. (1953): *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, ed. du Seuil.
- BARTHES, R. (1964): "Littérature et signification", *Essais critiques*. Paris, ed. du Seuil.
- BARTHES, R. (1966): *Critique et vérité*. Paris, ed. du Seuil.
- BASSNETT-McGUIRE, S. (1980): *Translation Studies*. Londres, Methuen.
- BELLOC, H. (1931): *On Translation*. Oxford, Clarendon Press.
- BIERWISCH, M. (1970<sup>2</sup>): "Poetics and Linguistics", en D.C. Freeman (ed.): *Linguistics and Literary Style*. New York, Holt, Rinehart & Winston, (ed. orig. alemana de 1965).
- BLOCH, B. (1953): "Linguistic Structure and Linguistic Analysis", *MSSL 4*, pp.40-44.
- BLOOMFIELD, L. (1933): *Language*. New York, Holt, Rinehart, & Winston.

- BROWER, R. (1959): *On Translation*. New York, Harvard Univ. Press.
- BROWNE, R.M. (1971): "Typologie des signes littéraires" en *Poétique* 7.
- BRUNEAU, CH. (1951): *Romance Philology*, vol. 5. University of California.
- BURKE, K. (1931): "Lexicon Rhetoricae" en *Counterstatement*. New York, Harcourt & Brace.
- BUSSE, W. (1964): *Bulletin des Jeunes Romanistes*, pp. 10-12. Paris, Klincksieck.
- CAHIERS DU SUD (1927): *Enquete sur la traduction*, no.89, abril.
- CARY, E. (1956): *la traduction dans le monde moderne*. Ginebra, Georg.
- CARY, E. (1957a): "Traduction et poésie" en *Babel*, no. 1, pp. 11-32.
- CARY, E. (1957b): "De l'abbé Gedoyn a Saint-Jerome-City" en *La Parisienne*, no. 45, abril, pp. 416-434.
- CARY, E. (1957c): "Théories soviétiques de la traduction", en *Babel*, vol.III, no. 4, pp. 179-190.
- CARY, E. (1958) *Comment faut-il traduire?*. Curso fotocopiado, Paris: Universidad Radiofónica Internacional.
- CARY, E. (1963) *Les grands traducteurs francais*. Ginebra, Georg.
- CATFORD, J.C. (1967): *A Linguistic Theory of Translation*. Londres, Oxford University Press.
- CHATMAN, S. (ed.) (1971): *Literary Style: a Symposium*. New York, Oxford, Blackwell.

- CHATMAN, S. y LEVIN, S.R. (1967): *Essays on the Language of Literature*. Boston, Houghton Mifflin.
- COHEN, J. (1966): *Structure du langage poétique*. Paris, Flammarion.
- CRESSOT, M. (1947): *Le style et ses techniques*. Paris, P.U.F.
- CRYSTAL, D. y DAVY, D. (1974): *Investigating English Style*. Londres, Longman.
- DELAS, D. y FILLIOLET, J. (1973): *Linguistique et poétique*. Paris, Larousse.
- DIETRICH, N. (ed.,) (1978): *Studies in Descriptive Linguistics: Descriptive English Grammar*. Heidelberg, Julius Groos, Verlag.
- DUBOIS, J. (1967): *Lettres francaises, 20-24*, Paris.
- DUBOIS, J. et al (1977): *Rhétorique de la poésie. Lectures linéaires, lecture tabulaire*. Bruselas, Ed. Complexe.
- EMPSON, W. (1930<sup>2</sup>, 1962): *Seven Types of Ambiguity*. Harmondsworth, Middlesex. Penguin Books.
- ENKVIST, N. (1973): *Linguistic Stylistics*. La Haya, Paris, Mouton.
- ENTWISTLE, W.J. (1953): *Aspects of Language*. Londres, Faber & Faber.
- EPSTEIN, E.L. (1978): *Language and Style*. Londres, Methuen.
- EPSTEIN, E.L. (1980): "Non-Restrictive Modifiers: Poetic Features of Language" en Greenbaum et al (1980): *Studies in English Linguistics for Randolph Quirk*. Londres, Longman.



- FEDEROV, A.V. (1953<sup>1</sup>, 1958): *Uvedenje v teoriju perevoda*.  
Moscu, Instituto de Lenguas Extranjeras.
- FIRTH, J.R. (1957): *Modes of Meanings: Papers in Linguistics*.  
Londres, Oxford, Oxford University Press.
- FIRTH, J.R. (1964): *The Tongues of Men and Speech*, Londres,  
Oxford, Oxford University Press.
- FIRTH, J.R. (1970): *A Synopsis of Linguistic Theory*. Stemmler,  
T. y Kuhlwein, W.(eds), Vol II, Tubingen, Max  
Niemeyer Verlag.
- FISH, S.E. (1973): "What is stylistics and why are they saying  
such terrible things about it?" en Freeman, D.(ed.)  
(1981): *Essays in Modern Stylistics*. Londres,  
New York, Methuen.
- FODOR, J.A. y KATZ J.J.(eds.): *The Structure of Language*.  
Englewoods Cliffs, N.J. Prentice Hall.
- FOURQUET, J. (1972): "La traduction vue d'une théorie du  
langage" en Ladmiral, R.(ed.): *Langages no.*  
*28*.
- FOWLER, R.(ed.) (1966): *Essays on Style and Language: Linguistic  
and critical approaches to literary style*.  
Londres, Routledge and Kegan Paul.
- FOWLER, R. (1966): "Linguistic theory and the study of  
literature" en Fowler(ed.) (1966).
- FOWLER, R. (1971): *The Languages of Literature*. Londres,  
Routledge and Kegan Paul.
- FRANGES, I. (1961): *Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de la F.I.L.M.*,  
Paris, Belles Lettres.

- FREEMAN, D. (ed.) (1970): *Linguistics and Literary Style*.  
New York, Holt, Rinehart & Winston.
- FREEMAN, D. (ed.) (1981): *Essays in Modern Stylistics*. Londres,  
New York, Methuen.
- GARCIA YEBRA, V. (1982): *Teoría y Práctica de la Traducción*.  
Madrid, Gredos.
- GARCIA YEBRA, V. (1983): *En Torno a la Traducción*. Madrid,  
Gredos.
- GARVIN, P.L. (1964): *A Prague Reader on Esthetics, Literary  
Structure and Style*. Washington D.C., Georgetown  
University.
- GIDE, A. (1910, 1941<sup>23</sup>): *Pretextes*. Paris. Mercure de France.
- GLEASON, H.A. (1965): *Linguistics and English Grammar*. New  
York, Holt, Rinehart & Winston.
- GREENBAUM, S. et la (1980): *Studies in English Linguistics for  
Randolph Quirk*. Londres, Longman.
- GROSS, M. (1972): "Note sur l'histoire de la traduction  
automatique" en Ladmiral, R. (ed.) (1972): *Langages*  
no. 28.
- GUEUNIER, N. (1969): "La pertinence de la notion d'écart en  
stylistique" en *Langue Francaise* 3.
- GUIRAUD, P. (1954): *L'évolution statistique du style de Rimbaud  
et le probleme des Illuminations*. Paris, Mercure  
de France.
- GUIRAUD, P. (1963, 1954<sup>1</sup>): *La Stylistique*. Paris, P.U.F.
- GUIAUD, P. y KUENTZ, P. (1970): *La Stylistique: Lectures*.  
Paris, Klincksieck.

- HALL, R.A. (1964): *Introductory Linguistics*. Philadelphia, Chilton.
- HALLIDAY, M.A.K. (1964): "Descriptive Linguistics in Literary Studies" en Freeman, D. (ed.) (1970): *Linguistics and Literary Style*. New York, Holt, Rinehart & Winston.
- HALLIDAY, M.A.K. (1967): "Notes on Transitivity and Theme in English" en *Journal of Linguistics*, vols. 3 (nos. 1,2) y 4 (no. 2).
- HALLIDAY, M.A.K. et al (1964): *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. Londres, Longmans
- HALLIDAY, M.A.K. y HASAN, R. (1976): *Cohesion*. Londres. Longman.
- HARTMAN, R.R.K. (1980): *Studies in Descriptive Linguistics: Contrastive Textology*. Heidleberg, Julius Groos Verlag.
- HAYES, C.W. (1966): "A Study in Prose Styles: Edward Gibbon and Ernest Hemingway" en Freeman, D. (ed.) (1970): *Linguistics and Literary Style*. New York, Holt, Rinehart & Winston.
- HENDRICKS, W.O. (1976): "Grammars of Style and Styles of Grammar" en Van Dyk, T.A. (1976): *North Holland Studies in Theoretical Poetics*, Vol.3. Amsterdam, North Holland Publishing Company.
- HERBERT, J. (1952): *Manuel de l'interprete*. Ginebra, Georg.
- HERDAN, G. (1964): "Discussion de la communication de E. Benveniste" en *Proceedings of the International Congress of the Linguists*. Paris, La Haya, Mouton.

- HERNANDEZ VISTA, E. (1967): "La linealidad de la comunicación lingüística" en A.A.V.V.
- HJELMSLEV, H. (1968, 1943<sup>1</sup>): *Prolégomenes a une théorie du langage*. Paris, Ed. de Minuit.
- HOLMES, J. (ed.) (1970): *The Nature of Translations: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Paris, La Haya, Mouton.
- INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE (1981): no. 27 de febrero.
- JAKOBSON, R. (1959): "On Linguistic Aspects of Translation" en Brower, R.A. (ed.) (1959), *On Translation*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- JAKOBSON, R. (1960): "Closing Statement" en Sebeok, T. (ed.) (1960): *Style in Language*. Cambridge, Mass., M.I.T. Press.
- JAKOBSON, R. (1966a): *A la recherche de l'essence du langage*. Paris, Gallimard.
- JAKOBSON, R. (1966b): "La parallelisme grammatical et ses aspects russes" en *Questions 1973*.
- JAKOBSON, R. (1968): "Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry" en Rudy, S. (ed.) (1981): *Selected Writings III*. Paris, La Haya, Mouton.
- JAKOBSON, R. (1981a): *Linguística, Poética, Tiempo: Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona, Ed. Crítica, Grijalbo.
- JAKOBSON, R. (1981b): *Selected Writings III*. Rudy, S. (ed.), Paris, La Haya, Mouton.

- JESPERSEN, O. (1972,1933<sup>1</sup>): *Essentials of English Grammar*.  
Londres, George Allen & Unwin Ltd.
- JUILLAND, A. (1953): "Stylistique et linguistique" en  
*Language XXX*, Stanford, Calif., Stanford  
University.
- KATZ, J.J. (1964): "Semi-sentences" en Fodor, J.A. y Katz.  
J.J.(eds.)(1964): *The Structure of Language*.  
Englewood Cliffs, N.J. Prentice Hall.
- KEEN, D. (1957): "Les mots intraduisibles" en *Vie et  
Langage*. Paris, no.61, abril, pp. 178-182.
- KELLY, L.G. (1979): *The True Interpreter: A History of  
Translation Theory and Practice in the West*.  
Oxford, Blackwell.
- KLINKENBERG (1973): "Vers un modele théorique du langage  
poétique" en *Degrés 1*.
- KLOEFFER, R. (1967): *Die Theorie der Literarischen Uebersetzung*.  
Munich, Romanisch-deutscher Sprachbereich.
- KNOX, R. (1957): *On English Translation*. Oxford, Oxford Univ.  
Press.
- KOSZUL, A. (1956): "A propos d'une nouvelle version des sonnets  
de Shakespeare" vol. IX, no. 1, enero-marzo pp.1-9.
- LADMIRAL, J.R.(ed.)(1972a): *Langages no.28*. (no. especial sobre  
la traducción).
- LADMIRAL, J.R. (1972b): "Introduction et la traduction dans  
l'institution pédagogique" en *Ladmiral: 1972a*.

- LADMIRAL, J.R. (1979): *Traduire: théoremes pour la traduction*. Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- LARBAUD, V. (1946): *Sous l'invocation de Saint Jérôme*. Paris, Gallimard.
- LAWRENCE, D.H. (1956): *Etruscan Places*. Londres, Martin Secker.
- LAWRENCE, D.H. (1962): *Collected Letters*. New York, The Viking Press.
- LAWRENCE, D.H. (1967): *The Complete Poems of D.H. Lawrence*. Pinto, V., Roberts, F.W. (eds.), New York, Viking Press.
- LAWRENCE, D.H. (1972): *Selected Poems*. Sagar, K. (ed.), Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- LAWRENCE, D.H. (1982): *D.H. Lawrence. Poemas Escogidos*. trad. Marcelo Covian, Madrid, Visor.
- LAZARD CARRETER, F. (1976): *Estudios de Poética*. Madrid, Taurus.
- LEECH, G. (1965): "This Bread I Break: Language and Interpretation" en Freeman, D. (ed.) (1970): *Linguistics and Literary Style*. New York, Holt, Rinehart & Winston.
- LEECH, G. (1969): *A Linguistic Guide to English Poetry*. Londres, Longman.
- LEECH, G. y SHORT, M.H. (1980): *Style in Fiction*. Londres, Longman.
- LEFEVERE, A. (1975): *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen y Amsterdam, Van Gorcum.

- LEVIN, S.R. (1962): *Linguistic Structures in Poetry*. Paris, La Haya, Mouton.
- LEVIN, S.R. (1964): "Poetry and Grammaticalness" en *Proceedings of the IX International Congress of the Linguists*. Paris, La Haya, Mouton.
- LEYRIS, P. (1956): "L'eternel probleme de la traduction" en *Etudes Anglaises* vol. IX no.3, julio-septembre pp. 225-228.
- LOISEAU, J. (1956): "A propos d'une nouvelle édition avec traduction de Shakespeare" en *Etudes anglaises* vol. IX no. 1 , enero-marzo, pp.10-13.
- LOTMAN, I. (1970): *La Structure du texte artistique*. Paris, NRF.
- LYONS, J. (1968): *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge University Press.
- MAKKAI, A. (ed.) (1976): *Toward a Theory of Context in Linguistics and Literature*. Paris, La Haya, Mouton.
- MALBLANC, A. (1963, 1944<sup>1</sup>): *Stylistique comparée du français et du allemand*. Paris, Didier.
- MALINOVSKI, B. (1935): "The Problem of Meaning in Primitive Languages" Supplement I a Ogden, C.K. y Richards, I.A..(1946<sup>2</sup>): *The Meaning of Meaning*. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- MAROUZEAU, J. (1950<sup>3</sup>, 1940): *Précis de stylistique française*. Paris, Masson.
- MARSHALL, T. (1970): *The Psychic Mariner: A Reading of the Poems of D.H. Lawrence*. Londres, Heineman.

- MARTINET, A. (1967): "Connotations, poésie et culture" en *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his 70<sup>th</sup> Birthday*. vol. II, pp.1288-1294, Paris, La Haya, Mouton.
- MARTINEZ-DUENAS ESPEJO, J.L. (1983): "Algunos problemas de la estilística como práctica de lingüística aplicada" en *Actas del I<sup>er</sup> Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Univ. de Murcia.
- MERLEAU-PONTY, M. (1969): *La Prose du Monde*. Paris, Flammarion.
- MESCHONNIC, H. (1969): "Pour la Poétique" en *Langue Française* 3.
- MESCHONNIC, H. (1971): "Traduire la Bible" en *Nouvel Observateur* mayo-junio.
- MESCHONNIC, H. (1972): "36 Propositions pour une poétique de la traduction" en *Ladmiral* (ed.): *Langages* 28.
- MILIC, L. (1966): *A Quantitative Approach to the Style of Jonathan Swift*. Paris, La Haya, Mouton.
- MITCHELL, T.F. (1975): *Principles of Firthian Linguistics*. Londres, Longman.
- MONDE (LE) (1955): N<sup>o</sup> de 18 de agosto, 28-29 de agosto, 6 de septiembre.
- MOSKOWITZ, D. (1972): "Enseignement de la traduction a l'E.S.I.T. en *Ladmiral*, R.: *Langages* no.28.
- MOUNIN, G. (1955): *Les Belles infideles*. Paris, Cahiers du Sud.
- MOUNIN, G. (1963): *Les Problemes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard.



- MOUNIN, G. (1967): "La traduction en la linguistique, guide alphabétique", Marinnet, A. (ed.), Paris, Denoel.
- MOUNIN, G. (1968): *Clefs pour la linguistique*. Paris, Seghers.
- MOUNIN, G. (1970): "Un poème et cinq traductions" en Mounin, G. (1976): *Linguistique et traduction*. Bruselas, Dessart & Mardarga.
- MOUNIN, G. (1972): "Mnémotechnique et traduction" en Mounin, G. (1976): *Linguistique et traduction*. Bruselas, Dessart & Mardarga.
- MOUNIN, G. (1972): "Traduction" en *L'Encyclopaedia Universalis*.
- MOUNIN, G. (1976): *Linguistique et traduction*. Bruselas, Dessart & Mardarga.
- MUKAROVSKY, J. (1934): "L'Art comme fait sémiologique" en *Poétique 3*.
- MUKAROVSKY, J. (1964) "Standard Language and Poetic Language" en Garvin, P. (1964): *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington D.C., Georgetown University.
- NIDA, E.A. (1945): "Linguistics and Ethnology in Translation Problems" en *Word I*.
- NIDA, E.A. (1947): *Bible Translating*. N.Y. American Bible Society.
- NIDA, E.A. (1959): "Principles of Translation exemplified by Bible Translation" en Brower, R. (1959): *On Translation*. New York, Harvard Univ. Press.
- NIDA, E.A. (1964): *Toward a Science of Translating*. Leyde, Brill.

- NIDA E.A. y TABER, CH. (1969): *The Theory and Practice of Translation*. Leyde, Brill.
- OHMANN, R. (1962): "Modes of Order" en Freeman, D. (ed.) (1970): *Linguistics and Literary Style*. New York, Holt, Rinehart & Winston.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1937): "Miseria y esplendor de la traducción" en *Obras Completas* (1947), Madrid, Gredos.
- OSGOOD, C. (1960): "Some Effects of Motivation on Style of Encoding" en Sebeok, T. (1960): *Style in Language*. Cambridge, Mass. M.I.T. Press.
- OTAL CAMPO, J.L. (1983): "Tendencias actuales en la teoría de la traducción" en *Actas del I<sup>er</sup> Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Universidad de Murcia.
- PEIRCE, C.S. (1960): *Collected Papers of Ch. S. Peirce*. Cambridge, Mass. Harvard University Press.
- PERGNIER, M. (1972): "Traduction et sociolinguistique" en Ladmiral, J.R. (1972): *Langages no.28*.
- POE, E.A. (1973, 1945<sup>1</sup>): *The Portable Poe*. Stern (ed.) Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- POPOVIC, A. (1976): *A Dictionary of the Analysis of Literary Translation*. Edmonton, Alberta. Dept. of Comp. Literature, University of Alberta.
- POTTIER, B. (dir.) (1973): *Le Langage*. Paris, Centre d'étude et de Promotion de la Lecture.

- QUALITY IN TRANSLATION (1963): *Proceedings of the III<sup>rd</sup> Congress of the International Federation of Translation*. Oxford, Londres, N.Y., Paris, Pergamon Press.
- RIFATERRE, M. (1959): "Criteria for Style Analysis" en *Word* 15, pp.154-174.
- RIFATERRE, M. (1960): "Stylistic Context" en *Word* 16, pp. 207-218.
- RIFATERRE, M. (1971): *Essais de Stylistique Structurale*, Paris, Flammarion.
- SANTOYO, J.C. (1983): "A propósito del término "translema", en *Actas del 1<sup>er</sup> Congreso Nacional de Linguística Aplicada*. Universidad de Murcia.
- SANTOYO, J.C. (1985): *El Delito de Traducir*. Leon, Universidad de Leon.
- SAPORTA, S. (1960): "The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language" en Sebeok, T. (1960): *Style in Language*. Cambridge, Mass., M.I.T. Press.
- SAUSSURE, F. (1962<sup>o</sup>, 1916<sup>1</sup>): *Cours de Linguistique générale*. Paris, Payot.
- SAYCE, R. (1953): *Style in French Prose*. Oxford, Oxford Univ. Press.
- SEBEOK, T. (1960): *Style in Language*. Cambridge Mass., M.I.T. Press.
- SERRANO VALVERDE, F. (1985): "Sintaxis Iconográfica y Lectura de poesía " en *Actas del 2<sup>o</sup> Congreso Nacional de Linguística Aplicada*. Universidad de Murcia.

- SINCLAIR, J. McH. (1966): "Taking a Poem to Pieces" en Fowler, R. (1966): *Essays on Style and Language: Linguistic and critical approaches to literary style*. Londres, Routledge & Kegan Paul.
- SPENCER, J. y GREGORY, M. (1964): "An Approach to the Study of Style" en Freeman, D. (1970): *Linguistics and Literary Style*. New York, Holt, Rinehart & Winston.
- STANKIEWICZ, E. (1960): "Epressive Language" en Sebeok, T. (1960): *Style in Language*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press.
- STANKIEWICZ, E. (1960): "Linguistics and the Study of Poetic Language" en Sebeok, T.: *Style in Language*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press.
- STEINER, G. (1975): *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New York, Londres, Oxford University Press.
- STRANG, B. (1962): *Modern English Structure*. New York, St. Martin's Press.
- TESNIERE, L. (1959): *Elements de syntaxe structurale*. Paris, Klincksieck.
- THIEBERGER, R. (1972): "Le langage de la traduction" en Ladmiral, J.R. (1972): *Langages no. 28*.
- THORNE, J.P. (1965): "Stylistics and Generative Grammar" en Freeman, D. (1970): *Linguistics and Literary Style*. New York, Holt, Rinehart & Winston.

- TODOROV, T. (1967): *Les Lettres Francaises*, 20 de abril, Paris.
- TODOROV, T. (1970): "Les études de style" en *Poetique* 2, p.225.
- TOGEBY, K. (1967): "Littérature et linguistique" en *Orbis Litterarum* XXII.
- ULLMANN, S. (1957): *Style in the Modern French Novel*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ULLMANN, S. (1977): *Lenguaje y estilo*. Madrid, Aguilar. (edic. original inglesa de 1964).
- URBAN, W.N. (1939): *Language and Thought*. London, Allen & Unwin.
- VALERY, P. (1956): *La traduction en vers des Buccoliques*. Paris, Gallimard.
- VAZQUEZ AYORA, G. (1977): *Introducción a la Traductología*. Washington D.C., Georgetown University Press.
- VINAY, J.P. y DARBELNET, J. (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris, Didier.
- WANDRUSZKA, M. (1967): "Esquisse d'une critique comparative de quelques langues européennes" en *Travaux de Littérature et de Linguistique*. Strasbourg, Vol.1.
- WANDRUSZKA, M. (1971): "Pour une linguistique a visage humain" en *Le Français Moderne*, vol. 39, no.1.
- WELLEK, R. (1960): "Closing Statement" en Sebeok, T. (1960): *Style in Language*. Cambridge, Mass., M.I.T. Press.
- WIDDOWSON, H.G. (1979): *Explorations in Applied Linguistics*. Oxford, Oxford University Press.

WILSS, W.: (1982) *The Science of Translation: Problems and Methods*. Tübingen, Gunter Narr Verlag.

APENDICE:

After the Opera

I, Down the stone stairs

- 2 Girls with their large eyes wide with tragedy
- 3 Lift look of shocked and momentous emotions up at me.
- 4 And I smile.

II, Ladies

- 2 Stepping like birds with their bright and pointed feet
- 3 Peer anxiously forth, as if for a boat to carry the out  
of the wreckage,
- 4 And among the wreck of the theatre crowd
- 5 I stand and smile.

III, They take tragedy so becomingly.

- 2 Which pleases me.

IV, But when I meet the weary eyes

- 2 The reddened aching eyes of the bar-man with thin arms,
- 3 I am glad to go back where I came from.

Después de la ópera

I. En la escalinata de piedra

- 2 Las chicas de grandes ojos alucinados por la tragedia,
- 3 Me echan miradas de graves y sobresaltadas emociones,
- 4 Y yo sonrío.

II. Damas

- 2 Que caminan como pájaros de pies brillantes y afilados,
- 3 Y miran con ansiedad, como a la busca del bote que les  
salve del naufragio,
- 4 Y entre el naufragio multitudinario del teatro,
- 5 Yo me demoro y sonrío.

III. Les sienta muy bien la tragedia,

- 2 Y eso me place.

IV. Pero cuando encuentro los ojos cansados,

- 2 Los ojos enrojecidos y dolientes del escullido barman,
- 3 Me alegro de regresar al lugar de donde vengo.



Bei Hennef

I, The little river, twittering in the twilight,

2 The wan, wandering look of the pale sky

3 This is almost bliss.

II, And everything shut up and gone to sleep,

2 All the troubles and anxieties and pain

3 Gone under the twilight.

III, Only the twilight now and the soft "sh" of the river

2 That will last forever.

IV, And at last I know my love for you is here;

2 I can see it all, it is whole like the twilight,

3 It is large, so large, I could not see it before,

4 Because of the little lights and flickers and interruptions,

5 Troubles, anxieties and pains.

V, You are the call and I am the answer,

2 You are the wish, and I am the fulfilment,

3 You are the night, and I the day.

4 What else? it is perfect enough.

5 It is perfectly complete,

6 You and I,

7 What more-?

VI, Strange, how we suffer in spite of this.

Bei Hennef

I, El pequeño río temblando en el crepúsculo,  
2 La visión movediza y macilenta del cielo despejado,  
3 Eso es casi la felicidad.

II, Y todo cerrado, durmiente,  
2 Todos los problemas y ansiedades y dolores  
3 Idos bajo el crepúsculo.

III, Ahora sólo el atardecer y el suave "sh" del río  
2 Que durará para siempre.

IV, Y por último, sé que aquí está el amor que te tengo;  
2 Lo puedo ver entero, es completo como el crepúsculo,  
3 Es inmenso, tan grande que no lo supe ver  
4 Debido a las lucecillas y las chispas y las interrupciones  
5 Problemas, ansiedades, dolores.

V, Tú eres la pregunta y yo soy la respuesta;  
2 Tú eres el deseo y yo soy la satisfacción;  
3 Tú eres la noche, y yo, el día.  
4 ¿Qué más? Es bastante perfecto.  
5 Es perfectamente completo,  
6 Tú y yo,  
7 ¿Qué más?

VI, Extraño que suframos tanto pese a todo.

Gipsy

- I, I, the man with the red scarf,  
2 Will give thee what I have, this last week's earnings.  
3 Take them, and buy thee a silver ring  
4 And wed me, to ease my yearnings.

- II, For the rest, when thou art wedded  
2 I'll wet my brow for thee  
3 With sweat, I'll enter a house for thy sake,  
4 Thou shalt shut doors on me.

El gitano

- I, Yo, el del pañuelo rojo,  
2 Te daré cuanto tengo, la paga de la última semana.  
3 Cógela y cómprate un anillo de plata,  
4 Y cástate conmigo para aliviar mis anhelos.

- II, Por lo demás, cuando te hayas desposado,  
2 Por tí me empaparé la frente  
3 De sudor, entraré por tí en una casa  
4 Y tú me cerrarás la puerta.

Green

I<sub>1</sub> The dawn was apple-green,

2 The sky was green wine held up in the sun,

3 The moon was a golden petal between.

II<sub>1</sub> She opened her eyes, and green

2 They shone, clear like flowers undone

3 For the first time, now for the first time seen.

Verde

I<sub>1</sub> El alba era de un verde manzana,

2 El cielo, de un verde vino expuesto al sol

3 La luna en medio era un pétalo dorado.

II<sub>1</sub> Y abrió los ojos y verdes

2 Brillaron, claros como flores destadas

3 Por vez primera, vistas por primera vez.

## The Heart of Man

I, There is the other universe, of the heart of man  
2 that we know nothing of, that we dare not explore

II, A strange grey distance separates  
2 our pale mind still from the pulsing continent  
3 of the heart of man.

III, Forerunners have barely landed on the shore  
2 and no man knows, no woman knows  
3 the mystery of the interior  
4 when darker still than Congo or Amazon  
5 flow the heart's rivers of fulness, desire and distress.

## El corazón humano

I. Existe el otro universo, el del corazón humano  
2 del que nada sabemos, al que no osamos explorar.

II. Una extraña distancia gris separa  
2 nuestra débil mente quieta del pulsante continente  
3 del corazón del hombre.

III. Los precursores apenas han desembarcado en las costas  
2 y ningún hombre, ninguna mujer conoce  
3 el misterio del interior  
4 cuando aún más oscuros que el Congo o el Amazonas  
5 fluyen los ríos del corazón con plenitud, deseo y penuria.

6 y que cada vez que el torbellino de la vida  
7 el torbellino de la vida

II. Si los hombres fueran 21. como los lagartos

son los lagartos

8 valdría la pena contemplarlos.

Lizard

I<sub>1</sub> A lizard ran out on a rock and looked up, listening

2 no doubt to the sounding of the spheres.

3 And what a dandy fellow. the right toss of a chin for you

4 and swirl of a tail.

II<sub>1</sub> If men were as much men as lizards are lizards

2 they'd be worth looking at.

Lagarto

I<sub>1</sub> Un lagarto corrió por la roca y levantó la mirada oyendo

2 sin duda el sonido de las esferas

3 Y qué tipo más dandy. El movimiento exacto del mentón

4 y el torbellino de un rabo.

II<sub>1</sub> Si los hombres fueran tan hombres como lagartos

son los lagartos

2 valdría la pena contemplarlos.

The Mosquito Knows

1. The mosquito knows full well, small as he is
- 2 he's a beast of prey.
- 3 But after all
- 4 he only takes his bellyful
- 5 he doesn't put my blood in the bank.

El mosquito sabe

1. El mosquito sabe muy bien, tan pequeño como es,
- 2 que es un animal de presa.
- 3 Pero, después de todo,
- 4 él sólo se llena la panza;
- 5 no deposita mi sangre en un banco.



### Nemesis

I. The nemesis that awaits our civilisation:

z is social insanity

s which in the end is always homicidal.

II. Sanity means the wholeness of consciousness.

z And our society is only part conscious like an idiot.

III. If we do not rapidly open all the doors of consciousness

z and freshen the putrid little space in which we are cribbed

s the sky-blue walls of our unventilated heaven

z will be bright red with blood.

## Némesis

I. La némesis que guarda nuestra civilización

2 es una locura social

3 que al final siempre es homicida.

II. Cordura significa la totalidad de nuestra conciencia.

2 Y nuestra sociedad sólo es consciente en parte, como  
un idiota.

III. Si no abrimos rápidamente todas las puertas de la conciencia

2 y refrescamos el pequeño espacio pútrido en que nos acunamos,

3 los muros celestes de nuestro paraíso sin ventilación

4 se mancharán del rojo brillante de la sangre.

### Relativity

1. I like relativity and quantum theories
- 2 because I don't understand them
- 3 and they make me feel as if space shifted about like a swan  
that can't settle,
- 4 refusing to sit still and be measured;
- 5 and as if the atom were an impulsive thing
- 6 always changing its mind.

### Relatividad

1. Me gustan las teorías cuánticas y de la relatividad
- 2 porque no las comprendo
- 3 y me hacen sentir como si el espacio se deslizase cual  
cisne que no encuentra reposo
- 4 negándose a sentarse inmóvil y a que lo midan;
- 5 y como si el átomo fuera algo impulsivo,
- 6 siempre cambiando de opinión.

They say the Sea is Loveless

1. They say the sea is loveless, that in the sea  
2 love cannot live, but only bare, salt splinters  
3 of loveless life.  
4 But from the sea  
5 the dolphins leap from Dionysos' ship  
6 whose masts have purple vines,  
7 and up they come with the purple dark of rainbows  
8 and flip! they go. with with the nose-dive of sheer delight:  
9 and the sea is making love to Dionysos  
10 in the bouncing of these small and happy whales.

Dicen que la mar no tiene amor

1. Dicen que la mar no tiene amor, que en la mar  
2 no puede vivir el amor, sino tan sólo las astillas  
3 de la vida desamorada.  
4 Pero de la mar  
5 saltan los delfines en torno al barco de Dionisos  
6 cuyos mástiles tienen púrpuras parras  
7 y aquí aparecen con la purpurea oscuridad de los arcoiris  
8 y iflip! ¡allá van! en la zambullida de cabeza  
9 del deleite puro:  
10 y la mar está haciendo el amor con Dionisos  
10 en los brincos de estas pequeñas y felices ballenas.

Won't it Be Strange-?

I, Won't it be strange when the nurse brings

the new-born infant

2 to the proud father and shows its little,

webbed greenish feet

II, made to smite the waters behind it?

2 or the round, wild, vivid eye of a wild-goose staring

3 out of fathomless skies and seas?

4 or when it utters that undaunted little bird-cry

5 of one who will settle on ice-bergs and honk

across the Nile? --

III, And when the father says: This is none of mine!

2 Woman, where got you this little beast?--

3 will there be a whistle of wings in the air and

an icy draught?

4 will the singing of swans, high up, high up, invisible

5 break the drums of his ears

6 and leave him forever listening for the answer?

¿No será raro?

I<sub>1</sub> ¿No será raro cuando la enfermera lleve al  
recién nacido

I<sub>2</sub> al padre orgulloso, y le muestre los pequeños  
pies verdes, palmeados,

II<sub>1</sub> hechos para surcar las aguas

2 ¿O los ojos redondos, salvajes, vividos, de una oca que  
3 mira desde los cielos y los mares insondables?

4 ¿O cuando emita ese pequeño grito denodado de ave

5 que irá a aposentarse en los icebergs y a graznar por  
el Nilo?

III<sub>1</sub> Y cuando el padre diga: ¡Esto no es mío!

2 Mujer ¿de dónde has sacado a esta bestia?

3 ¿habrá un silbo de alas en el aire y un viento helado?

4 ¿El canto de los cisnes, alto, alto, invisible,

5 le romperá los tímpanos

6 y le dejará esperando la respuesta para siempre?