

**PROCEDIMIENTOS DE POETICIDAD EN LA TRADUCCIÓN:
EJEMPLOS DE LA VERSIÓN AL ESPAÑOL DE SVARTUR
HESTUR Í MYRKRIÐU DE NÍNA BJÖRK ÁRNADÓTTIR**

Rafael García Pérez

*Universidad Carlos III de Madrid
Madrid, España*

В статье рассматриваются стратегии, которые переводчики могут использовать для передачи поэтичности с ИТ на ПТ. В частности, анализируются три вида стратегий, связанных с лексическим и лексически-синтаксическим уровнем языка: буквальность, семантическая модуляция и синонимия. В качестве примера был взят перевод на испанский язык сборника стихов Нины Бьорк Арнэдоттир *Svartur hestur í myrkrinu (Caballo en la oscuridad)*.

This paper focuses on the strategies, which translators can use to adapt the poeicity of the ST to the TT. In particular, three strategies related to the lexical and the lexical-syntactical level of the language are discussed: literalness, semantic modulation and synonymy. The Spanish translation of the Nína Björk Árnadóttir's book of poems *Svartur hestur í myrkrinu (Caballo negro en la oscuridad)* has been taken as an example.

Ключевые слова: перевод; поэтичность; поэзия; поэтический перевод; испанский язык; исландский язык.

Key words: translation; poeicity; poetry; poetic translation; Icelandic; Spanish.

Como señaló García de la Banda [3], conviene no olvidar, aunque a estas alturas parezca una simpleza, que no es lo mismo la traducción de poesía que la traducción poética. Podríamos decir que, si la traducción de la poesía tiene como objetivo ofrecer un equivalente del TO¹ con fines meramente utilitarios (hacer comprensible un determinado texto de una LO a los lectores de una LT que desconocen, total o parcialmente, la LO), la traducción poética, por el contrario, implica un ejercicio de reescritura con el que el traductor trata de lograr que su texto se adapte a los rasgos propios del sistema poético de la LT, es decir, pueda ser interpretado por los lectores como un texto poético según las convenciones literarias vigentes en el momento en que se realiza la traducción. Esto supone tener muy en cuenta la carga estética contenida en el TO, lo que afecta a aspectos como la estructura del verso, el ritmo, la rima y

¹ Utilizo en estas páginas las abreviaturas siguientes, habituales en los estudios traductológicos en lengua española: TO (texto origen); LO (lengua origen); TT (texto término); LT (lengua término).

las figuras retóricas –cuando las hay–, pero también algo menos definible, como el tono general de los poemas y las tradiciones lingüístico-textuales en que se insertan.

La traducción poética, pues, resulta especialmente problemática; reproducir con total fidelidad, al mismo tiempo, el contenido semántico y la poeticidad del TO no siempre es posible. Se ha venido afirmando, con razón, que toda traducción poética supone sacrificar, al menos en parte, algún elemento (vid. [9]); es ya clásico, a este respecto, el trabajo de Lefevere [7], donde se nos revela, partiendo de los distintos métodos utilizados por los traductores del poema 64 de Catulo al inglés, todo lo que se pierde en las distintas versiones finales del texto.

En este artículo, tomando como ejemplo mi traducción del poemario *Svartur hestur í myrkrinu* (*Caballo negro en la oscuridad*) de Nína Björk Árnadóttir, me propongo revelar algunos de los mecanismos de que dispone el traductor para recrear la poeticidad del TO y sus posibles repercusiones en diferentes planos del TT. Dada la amplitud de la tarea, me limitaré a tres procedimientos especialmente relacionados con el nivel léxico y léxico-sintáctico: la literalidad, la modulación semántica y la sinonimia. Naturalmente, el hecho de que no exista una regla única que permita establecer protocolos de actuación válidos para todos los casos, implica que las soluciones adoptadas han tomado en consideración el contexto inmediato de cada poema que, como señaló Riffaterre [10], constituye una unidad semántica y formal propia capaz de generar, por encima de la lectura mimética, una *signifiance* particular.

El libro *Svartur hestur í myrkrinu* se caracteriza por un empleo bastante coloquial del islandés contemporáneo, y parece razonable buscar equivalentes que también resulten habituales en el español coloquial¹. Uno de estos rasgos coloquiales es la repetición léxica secuencial. Se trata de un rasgo que expresa en islandés, como en algunas otras lenguas (vid., por ejemplo, Lang [6] para el inglés) una intensificación. Así en numerosos contextos nos encontramos con expresiones como *hann / hún hló og hló* (él / ella rio y rio) o *hann / hún grét og grét* (él / ella lloró y lloró). Estas repeticiones secuenciales no son únicamente dobles; existen repeticiones triples que añaden un claro matiz enfático, como puede apreciarse en el ejemplo (a) a continuación:

(a) *Ég grét og grét og grét en ég get ekki tekið hann heim í svona ástandi* (Mbl. 16-9-2018)

Lloré y lloré y lloré, pero no podía llevarlo a casa en tal estado.

¹ Evidentemente, el español hablado resulta muy variado desde una perspectiva diatópica. Dado mi origen geográfico, se entiende que, en lo que a esta obra se refiere, la variedad de español utilizada es la peninsular.

La repetición léxica secuencial no es desconocida en el español contemporáneo, donde cumple la misma función que en islandés, como se desprende de los ejemplos (b), (c) y (d) a continuación.

(b) Me tiré en la carretera y *lloré y lloré*. El cielo estaba gris, como si yo le diera lástima (Fuentes, Ana: *Hablan los chinos. Historias reales para entender a la futura potencia del mundo*. Madrid: Aguilar, 2012, CORPES XXI).

(c) Charlie volvió a mirarme fijamente a los ojos y comenzó a reírse sin parar. *Reía y reía* dando puñetazos en la mesa (Molina, César Antonio: *Fuga del amor*. Barcelona: Ediciones Destino, 2005, CORPES XXI).

(d) No responde. Se limita a *reír y reír y reír* sin prestarme atención, así que le agarro por la solapa, le enderezo de un tirón y le exijo un poco de compostura (Colomer, Álvaro: *Los bosques de Upsala*. Madrid: Alfaguara, 2009, CORPES XXI).

No obstante, estas estructuras no son tan frecuentes en la cadena hablada como las llamadas perífrasis “hiperbólicas” (p. ej. Sánchez Nieto [12]), fundamentalmente *no parar de o no hacer más que*. De hecho, las reduplicaciones tienen en español un carácter más enfático que en otras lenguas. Así pues, en contextos neutros, son las perífrasis (u otras estructuras similares con complemento adverbial, por ejemplo, *V sin parar*), sin duda, las más adecuadas para la traducción de las repeticiones léxicas secuenciales del islandés. En la versión española de *Svartur hestur í myrkrinu*, algunos de los poemas de la segunda parte¹, que recogen discursos de carácter narrativo pronunciados por diferentes personajes femeninos, se prestan especialmente bien a una reformulación por medio de perífrasis o construcciones adverbiales del mismo valor; con ello se favorece la naturalidad expresiva y la fluidez en la lectura. Así sucede, por ejemplo, en el poema titulado “Segunda carta de Heiða”:

kemur heim með hóp af fólki viene a casa con un grupo de gente

hlær og hlær og grenjar og ælir og deyr og já no para de reír y lloriquea y vomita y muere y sí

Ahora bien, no todas las repeticiones léxicas secuenciales han de interpretarse de la misma manera, ni siquiera cuando estas se acumulan en la misma obra. Ya he señalado anteriormente que es necesario hacer un estudio texto por texto. Precisamente, el poema inicial del libro, situado en la primera parte, que se caracteriza por su tono más lírico, nos encontramos con una reduplicación léxica un tanto diferente. Por un lado, el vocablo repetido es el verbo *faðma* (abrazar), que puede considerarse menos habitual que las

¹ Para una explicación del poemario y su estructura vid. García Pérez [4].

precedentes; si los corpus del islandés actual arrojan abundantes resultados para los verbos *horfa* (mirar) y *hlægja* (reír), junto a otros como *gráta* (llorar) o *hrópa* (gritar), no ofrecen prácticamente ninguno para *faðma*. Por otro lado, y más importante aún, la conjugación en pasado del verbo, que implica un alargamiento de su estructura silábica (*faðmaði*), da lugar aquí a una marcada aliteración de la consonante dental constitutiva del radical léxico y del artículo determinado enclítico del sustantivo precedente (su sujeto), lo que contribuye a conferir al verso una especial sonoridad y una significativa prolongación rítmica. En ese sentido, parece claro que la traducción de la reduplicación léxica por medio de una perífrasis privaría al verso español de buena parte de los valores fonéticos y rítmicos presentes en el original. El mantenimiento de la estructura de repetición permite reproducir bastante bien la aliteración islandesa, en este caso por medio la acumulación de sonidos bilabiales:

varið faðmaði hana og faðmaði la primavera la abrazaba y abrazaba

Pero los equivalentes existentes en la LT no siempre contribuyen a reflejar, como sería deseable, la poeticidad del TO; de ahí que el traductor pueda verse tentado de modular el contenido semántico para garantizar, precisamente, una mejor equivalencia formal. Se trata, evidentemente, de decisiones muy personales y, en último término, polémicas, lo que hace que no todos los traductores coincidan necesariamente en ellas¹. En García Pérez [5, p. 33] me referí a la cuestión de las aliteraciones en el poemario y su relevancia para la traducción al español.

En el poema titulado “A Brynja”, el sujeto poético nos declara su dolor ante la ausencia de la persona amada. El segundo verso, en concreto, nos habla de la imposibilidad del encuentro. Para ello, la autora recurre al verbo *fá að* + inf. Conviene señalar que este verbo tiene un uso bastante variado en el islandés contemporáneo. En general, expresa la posibilidad de llevar a cabo una acción para la que se requiere una autorización por parte de otra persona. El equivalente más general en español es, claro está, el verbo *poder*, aunque en casos más específicos, podrían resultar especialmente apropiados los verbos *dejar* o *permitir*. La selección de uno u otro de estos equivalentes depende mucho, pues, del contexto discursivo en que se pronuncie la oración. En los siguientes ejemplos (e) y (f), la idea de permiso está presente de modo indubitable; en el primero de ellos el emisor es una menor sometida a la autoridad escolar (estatal) y parental y, en el segundo, un personaje masculino

¹ Tanto más cuanto que, desde el punto de vista traductológico, hay también posturas encontradas respecto a la importancia que se otorga a la transmisión de la poeticidad en la traducción. Para algunos autores, la exactitud del contenido semántico no debería sacrificarse nunca si bien las teorías actuales parecen ir en esa dirección (vid. [2], [8]).

que parece convencido de la receptividad del personaje femenino, retomado anafóricamente por el pronombre de objeto directo:

(e) Ég elska þegar ég fæ að sofa út¹

Me encanta cuando puedo (me dejan) levantarme tarde

(f) „Ég fæ að kyssa hana núna, ef ég vil” –hugsaði hann með sér (Darbot, J. *Fangi hjartans*, Fálkinn, 45, 3.12.1954, p. 12)

‘Puedo (me dejará) besarla ahora si quiero’ – pensó él.

Ahora bien, esta idea de permiso se diluye frecuentemente, y el verbo islandés expresa una simple idea de posibilidad frente a algún impedimento motivado por alguna causa externa (no necesariamente humana):

(g) Ég var alltaf að bíða eftir sumrinu og það kom aldrei [...]. Ég er að fara núna til útlanda í mánuð þannig ég fæ að minnsta kosti að upplifa sumar núna (*Nútíminn*, 10.8.2018).

Siempre estaba esperando el verano, y nunca llegó [...]. Ahora voy a viajar un mes al extranjero, así que podré (tendré la posibilidad) de saber lo que es el verano.

(h) [...] en verst þykir mér þegar þau búa svo langt í burtu að ég fæ ekki að sjá þau nema á myndum²

...pero lo que peor llevo es cuando viven tan lejos que solo puedo verlos en fotografía

En otros contextos se usa con un sentido más metafórico y, por tanto, más neutro, donde toda idea de permiso o incluso de impedimento situado en una causa externa puede considerarse desaparecido:

(i) [...] ég fæ svör, ég fæ að sjá hlutina í nýju ljósi³.

Obtengo respuestas, puedo ver las cosas bajo una nueva luz.

Si el poema titulado “A Brynja” expresa, como he señalado precedentemente, la imposibilidad del encuentro por medio del verbo *fá að*, el texto puede considerarse ambiguo respecto circunstancias que motivan esta imposibilidad. La solución más evidente, que consistiría en recurrir al equivalente genérico *poder*, no garantiza suficientemente, a mi entender, la poeticidad del TO. El sintagma verbal del segundo verso del texto, del que es núcleo *fá að*, se caracteriza por una sutil sonoridad creada por la

¹ Tomado de Internet: <https://www.facebook.com/pages/category/Community/%C3%89g-elska-%C3%BEegar-%C3%A9g-f%C3%A6-a-%C3%B0-sofa-%C3%BAtaf-%C3%BEv%C3%AD-a-%C3%B0-%C3%A9g-er-SVEFNBURKA-115120765199869/>

² Tomado de Internet: <https://pjasta.wordpress.com/tag/hinsegin>

³ Tomado de Internet: <https://www.facebook.com/viskaogledi/posts/1%C3%ADfsspegil%C3%A1-hverjum-degi-ver%C3%B0-%C3%A9g-me%C3%B0vita%C3%B0ri-um-%C3%BEa%C3%B0-hvernig-f%C3%B3lki%C3%B0-sem-%C3%A9g-umgeng/299184620261130/>

preponderancia de las consonantes fricativas y, en especial, por la combinación de las labiodentales (f, v) y la palatal [ç]:

...að fá ekki að vera hjá þér
[a:fau: eçI a:ve:ra çau: þje:r]¹

En ese sentido, la opción del verbo *conseguir*, al que se recurre en la traducción, permite recuperar, en mayor medida, ese juego de consonantes en toda la extensión del sintagma, aun cuando, obviamente, estas no sean exactamente las mismas ni se encuentren en la misma posición. En el verso español, tienen preponderancia las oclusivas ([k] y [t], pero, además, la primera enfatiza su presencia al hallarse también en combinación con la velar [ɣ] tanto en el verbo como en el pronombre. Ello proporciona una sonoridad bastante regular al conjunto. Desde el punto de vista semántico, el verbo *conseguir* mantiene la idea de imposibilidad genérica, aunque la modula acentuando de modo más explícito la voluntad del sujeto:

Pú og sársaukinn að fá ekki að vera hjá þér
Tú y el dolor de no conseguir estar contigo

La sinonimia es, sin duda, uno de los procedimientos más habituales para garantizar un mayor acercamiento al TO desde la perspectiva de la poeticidad. Permite mejorar el resultado estético final sin que ello repercuta en el contenido semántico proposicional² de los vocablos reemplazados, aun cuando suponga introducir pequeñas variaciones desde el punto de vista del registro lingüístico o de la expresividad. Sin embargo, el procedimiento de la sinonimia no está libre de riesgos, sobre todo si pensamos que la mayor parte de las palabras son polisémicas. De hecho, la sinonimia se da únicamente entre acepciones, no entre formas léxicas. En el tercer verso del primer poema del libro, el islandés *skammsýni* podría reproducirse en la traducción por medio de los sintagmas *falta de previsión* o *cortedad de miras*. Es evidente, sin embargo, que la longitud de estos sintagmas lastraría el ritmo versal y anularía todo efecto poético del TT. El sustantivo *imprevisión*, por su parte, que recoge en una sola palabra la misma denotación, presenta el inconveniente, a mi entender, de su acentuación aguda. Esta acentuación, en un vocablo dotado de una estructura silábica aún relativamente larga (4 sílabas), tiende a difuminar el efecto producido por la aliteración de las consonantes nasales bilabiales y las vocales palatales. Desde mi punto de vista, el sustantivo *miopía*, en su sentido figurado, permite aportar una solución más satisfactoria³.

¹ Para la transcripción fonética utilizo el alfabeto fonético internacional. Sobre la fonética islandesa en general, vid. [11] y, más en concreto, sobre la palatalización del adverbio *ekki*, vid. [11, p. 44]

² Me refiero, pues, a la sinonimia proposicional. Para este concepto, vid. Cruse [1, p. 155].

³ Otra cuestión es que no lo sea del todo debido al mantenimiento en el TT de una estructura sintáctica demasiado literal, que no favorece suficientemente la activación del sentido figurado.

hversu kátleg varð skammsýni mín
qué graciosa¹ ha resultado mi miopía

En este trabajo he puesto de manifiesto que la reproducción de la poeticidad del TO en el TT no es algo automático, sino que exige recurrir, de modo expreso, a una serie de procedimientos formales. En concreto, me he centrado en tres de ellos, especialmente utilizados en la traducción al español del poemario *Svartur hestur í myrkrinu* de Nína Björk Árnadóttir: la literalidad, la modulación semántica y la sinonimia. Si todos cumplen la función de reproducir la sonoridad y el ritmo del original, no tienen las mismas repercusiones para el texto traducido: el primero afecta, en mayor o menor medida, a los criterios de la naturalidad expresiva; el segundo, a los rasgos semánticos de los vocablos; y el tercero, al registro lingüístico o a la expresividad. De ahí que su aplicación no siempre pueda considerarse carente de riesgos y que los traductores deban sopesar cuidadosamente la oportunidad de recurrir a ellos estudiando los resultados en cada contexto (ya sea este poemático, versal o sintagmático).

References

1. Cruse D. A. *Meaning in Language. An Introduction to Semantics and Pragmatics.* – Oxford : Oxford University Press, 2004. – 124 p.
2. Etkind E. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique.* – Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982. – 78 p.
3. García de la Banda F. Traducción de poesía y traducción poética. In Raders M., Sevilla, J. III Encuentros complutenses en torno a la traducción. – Madrid: Editorial Complutense, 1993. – P. 115–135.
4. García Pérez R. Introducción. In Árnadóttir, N. B. *Caballo negro en la oscuridad // Svartur hestur í myrkrinu.* – Madrid: Torremozas, 2018. – P. 11–37.
5. García Pérez R. Esta traducción. In Árnadóttir, N. B. *Caballo negro en la oscuridad // Svartur hestur í myrkrinu.* – Madrid: Torremozas, 2018. – P. 32–37.
6. Lang E. *The Semantics of Coordination.* – Amsterdam: Benjamins, 1984. – 118 p.
7. Lefevere A. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint.* – Assen: Van Gorcum, 1975. – 236 p.
8. Meschonnic H. *Poétique du traduire.* – Paris: Verdier, 1999. – 261 p.
9. Nida E. Principles of correspondence // In Venuti, L. *The Translation Studies Reader.* – London and New York: Routledge, 2012. – P. 141–155.
10. Riffaterre M. *Sémiotique de la poésie.* – Paris: Seuil, 1983. – 111 p.
11. Rögnvaldsson E. *Íslensk hljóðkerfisfræði.* Reykjavík: Málvísindastofnun Háskóla Íslands, 1993. – 111 p.

Ahora creo que, desde el punto de vista de la poeticidad, el verso habría ganado mucho con alguna transformación suplementaria; por ejemplo, la siguiente: *qué miopía la mía tan graciosa.*

¹ La variante *gozosa* de la edición impresa es errata.

12. Sánchez Nieto, M. T. Las construcciones perifrásticas españolas de significado evaluativo y sus equivalentes alemanes en la traducción: con ejercicios para la clase de español como lengua extranjera. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. – 234 p.

УДК 82(100)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ УНИВЕРСУМ РОМАНОВ-МИФОВ С. ЖЕРМЕН «КНИГА НОЧЕЙ» И «ЯНТАРНАЯ НОЧЬ»

А. С. Рыдлевская

*Белорусский государственный университет,
Минск, Республика Беларусь*

В статье рассматриваются особенности художественного универсума романов-мифов «Книга Ночей» и «Янтарная Ночь» С. Жермен, французской писательницы рубежа XX–XXI веков. Выявляется специфика мифологизма в данных романах, а также определяются характерные черты романа-мифа С. Жермен.

This article considers the artistic features of the universum of the novels-myths “The Book of Nights” and “Amber Night” by S. Germain, a french author of the turn of the XX – XXI centuries. The specificity of mythologism in these novels is revealed, and the characteristic features of S. Germain’s novel-myths are determined.

Ключевые слова: художественный универсум; роман-миф; мифологизм; кольцевая композиция; хронотоп.

Key words: artistic univesum; novel-myth; mythologism; ring composition; chronotope.

В XX веке происходит актуализация мифа в пространстве художественного текста, литературные обработки мифов обрастают новыми контекстуальными смыслами, на фоне чего оформляется жанровая модель романа-мифа. Для романа-мифа характерно создание целостной символической концепции мира, которая проявляется на всех уровнях художественного текста. Выступая в пространстве произведения как обобщенная сюжетно-логическая схема, миф наделяет текст большей образностью, создает дополнительные смысловые измерения, добавляет смысловую и функциональную нагрузку.

Сильви Жермен (Sylvie Germain), современная французская писательница, активно использует в своем творчестве жанровую модель