



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

Retórica y traducción poética

Presentado por: Ignacio Muñoz Pérez

Tutelado por: Juan Miguel Zarandona Fernández

Soria, 2015

ÍNDICE

Resumen.....	4
Palabras clave.....	4
<i>Abstract</i>	4
<i>Keywords</i>	4
1- Introducción	5
1.1- Características generales	6
1.2- Hipótesis	7
1.3- Objetivos	8
1.4- Metodología	9
2- ¿Qué es la retórica?.....	11
2.1- Géneros de la retórica.....	12
2.1.1- El género judicial	12
2.1.2- El género deliberativo	13
2.1.3- El género demostrativo.....	13
2.2- La composición de discursos	15
2.2.1- <i>Inventio</i>	15
2.2.2- <i>Dispositio</i>	15
2.2.2.1- <i>Exordio</i>	15
2.2.2.2- Proposición.....	16
2.2.2.3- División	16
2.2.2.4- Narración.....	16
2.2.2.5- Argumentación	16
2.2.3- <i>Elocutio</i>	17
2.2.4- <i>Compositio</i>	18
2.2.5- Memoria.....	18
2.2.6- <i>Actio</i>	19

2.3- Figuras retóricas	20
2.3.1- Modelos de figuras del discurso a través de la historia	21
2.3.1.1- Figuras de discurso clásicas	21
2.3.1.2- Figuras de discurso modernas.....	22
2.3.1.3- Modelo de figuras de Heinrich F. Plett	25
2.3.1.3.1- Figuras fonológicas.....	26
2.3.1.3.2- Figuras morfológicas	28
2.3.1.3.3- Figuras sintácticas.....	30
2.3.1.3.4- Figuras semánticas	32
2.3.1.3.5- Figuras grafémicas	32
2.3.1.3.6- Figuras textuales	34
2.3.1.3.7- Figuras intertextuales.....	35
3- Retórica y traducción	36
3.1- Relación entre retórica y traducción	36
3.1.1- Traducción, interpretación, imitación	37
3.2- Análisis de traducciones poéticas	39
3.2.1- Soneto CXXXVIII (Shakespeare).....	39
3.2.1.1- Versión de Agustín García Calvo (1983)	40
3.2.1.2- Versión de Antonio Machado	43
3.2.1.3- Versión de Fernando Ortiz (2000)	44
3.2.1.4- Comparación	46
3.2.2- So, we'll go no more a roving (Lord Byron - 1830)... ..	46
3.2.2.1- Versión de Arturo Rizzi.....	47
3.2.2.2- Versión de J. María Triana (1963)	49
3.2.2.3- Comparación	50
3.2.3- She walks in beauty (Lord Byron - 1815)	50
3.2.3.1- Versión de F. Maristany (1914)	52
3.2.3.2- Versión de Jose Miguel Ridaó (2010)	53

3.2.3.3- Comparación	54
3.2.4- Why did I laugh tonight? No voice will tell (John Keats - 1819)	55
3.2.4.1- Versión de J. M ^a . Valverde (2002)	56
3.2.4.2- Versión de Felipe Cortijo (2014).....	58
3.2.4.3- Comparación	60
3.2.5- Bright star, would I were stedfast as thou art (John Keats - 1819).....	60
3.2.5.1- Versión de Antonio Rivero Taravillo (2005)	61
3.2.5.2- Versión de Juan V. Martínez, Pedro Nicolás y Miguel Teruel (1997).....	63
3.2.5.3- Comparación	64
4- Resultados	65
5- Conclusiones.....	67
6- Bibliografía	69

RESUMEN

Este proyecto incluye información sobre los inicios teóricos de la retórica y su desarrollo hasta la actualidad. Incluye la explicación actual de retórica, los diferentes tipos de discurso, la estructura misma del discurso, una breve interpretación de las teorías sobre las figuras retóricas presentes en el libro de Heinrich F. Plett titulado *Literary Rhetoric; Concepts – Structures – Analyses* (2010), y las teorías sobre la relación entre retórica y traducción de varios autores recogidas e interpretadas por Carlos Moreno Hernández en su libro *Retórica y traducción* (2010). Tras la teoría, se incluye una recopilación de poemas de origen británico junto con traducciones al español. Se trata de comprobar qué técnicas emplean y si logran replicar tanto sentido como rima métrica y ritmo. Finalmente, en las últimas secciones se incorporan los resultados y conclusiones, sacadas de la teoría y las traducciones, sobre qué hace buena a una traducción poética.

PALABRAS CLAVE

Campos de la retórica; figuras retóricas; poesía; traducción; análisis.

ABSTRACT

This project contains information about the historic beginnings of rhetorics and its development until the modern days. This includes an explanation of the concept of rhetorics, different styles of speech, the structure of speech, a brief introduction to the theories about the rhetorical figures from the book written by Heinrich F. Plett entitled *Literary Rhetoric; Concepts – Structures – Analyses* (2010), and theories about the relation between rhetorics and translation from the book *Retórica y Traducción* (2010) written by Carlos Moreno Hernandez. After the theory, this project includes a number of English poems and translations of them into Spanish. The objective is to analyse which techniques did the translators use and to check if they managed to replicate meaning as well as metre, rime and rhythm. Finally, the last sections will include results and conclusions, obtained from the theories and translations, about what determines a translation to be good.

KEYWORDS

Domains of rhetorics; rhetorical figures; poetry; translation; analysis.

1- INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, la retórica y la poesía han seguido un camino lleno de altibajos, siendo consideradas materias completamente aisladas la una de la otra en una época o distintos niveles de un todo en otra. Este proyecto pretende ofrecer información teórica básica sobre la retórica y la relación de esta con la traducción de textos poéticos. Para unos, la retórica y la poesía son elementos prácticamente opuestos mientras que para otros son notablemente similares. Ambos pueden considerarse normas o procedimientos para la transmisión de información, cada una con una intención y métodos diferentes. La retórica mediante la lógica y la poesía mediante un acercamiento artístico o emocional. La traducción de un texto, lograr transmitir la misma idea que en el texto original al público, se convierte en una tarea ardua si incluimos restricciones tan acentuadas como las que se deben tener en cuenta al trabajar con poemas. Al traducir un poema no basta solo con la famosa frase «*non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu*» (San Jerónimo). Aunque todo depende de lo que al traductor se le encargue hacer con el texto origen, lo común al traducir un poema es emplear técnicas literarias que ayuden a conservar el aspecto estético en la organización de las palabras. Se pretende que el texto se vea bien y suene bien, que cuente con ritmo y con patrones que llamen la atención del lector. Es por esto que se necesita un buen dominio de la retórica para lograr un sentido, estética y sentimiento a la altura. Pero incluso con los recursos y habilidad adecuados, es casi imposible que una traducción, sea del texto que sea, logre replicar a la perfección el original. Añadirle a esto todos los obstáculos que plantea un texto como es un poema solo incrementa la afirmación anterior. De modo que, ¿es la retórica una herramienta que no debe faltar a la hora de afrontar estos desafíos? ¿O puede que la retórica no sea el camino correcto? ¿Es posible que, como varios pensadores sugirieron, la retórica esté limitada al ámbito de la persuasión? ¿Puede ser que las técnicas y los estándares empleados en la poesía y la literatura sean algo diferente a todo lo que consideramos retórica? Como ya hemos dicho, la retórica es generalmente asociada con la lógica, un elemento en cierto sentido opuesto a las emociones que un poema pretende transmitir. Para tratar de dar respuesta a estas preguntas veremos qué se considera retórica en primer lugar y cómo se ha relacionado a esta con el campo de la traducción.

1.1- Características generales

Este trabajo es una recopilación de conocimientos acerca de la retórica, su historia y su relación con la traducción. Se trata de una introducción, una forma de ofrecer a quien quiera comprender qué es la retórica lo fundamental que necesita saber. Pero ese no es su único propósito, de hecho no es ni su principal objetivo. Este sería la aplicación de esos conocimientos en el análisis de distintos poemas y las traducciones al español de los mismos para ver si la retórica puede ayudar en la traducción de poemas. Concretamente, si el sistema de las figuras retóricas de Heinrich F. Plett puede ser una guía en el proceso de traducción o en el de evaluación de una de ellas. La razón por la que realizo esta tarea es mayormente mi ligera afición a las obras de poesía. Leer poemas o incluso escribir los míos propios es algo que considero un pasatiempo, el cual unido a mi dominio del inglés y mi gusto por la traducción, me proporcionan una buena motivación para realizar este proyecto.

La información sobre la retórica, que llamaremos “parte teórica”, incluye definiciones generales del concepto de retórica, presentación de los géneros de la retórica (judicial, deliberativo y demostrativo) y repaso de la composición del discurso. La parte teórica continúa después ofreciendo información sobre los pasos y teorías que a lo largo de los siglos llevaron a la retórica a ser lo que es hoy. Este punto culminante en la evolución de la retórica es representado aquí mediante las teorías de Plett. Tras esto, la parte teórica concluye describiendo la relación entre retórica y traducción según el autor Carlos Moreno Hernández.

En la parte que denominaremos “práctica”, se incluye la recopilación de varios poemas, obra de autores como Lord Byron y John Keats. La elección de estos autores y de los poemas aquí recogidos se ha basado principalmente en el factor de fama o conocimiento popular de estas obras por un público extenso, así como en la calidad de los poemas mismos. Junto a cada poema se incluyen diferentes traducciones al español de varios autores. El objetivo de esta sección es comprobar qué técnicas de Plett se podrían considerar empleadas en el proceso de traducción de los poemas y comparar las traducciones entre sí para ver cual podría considerarse como superior.

1.2- Hipótesis

A mi entender, la poesía y la retórica son opuestos. La retórica son las normas de una lengua, las técnicas que se han de seguir para escribir mensajes coherentes en un idioma. Estas normas y reglas han variado y sin duda variarán muchas veces a lo largo de los años sin importar de qué lengua se trate. Pero, ¿cómo se producen esos cambios en un código de escritura que se supone que debemos seguir siempre que redactemos un texto? Sencillo, ignorando esas normas. ¿Y qué mejor ejemplo hay de un empleo inusual de los recursos de una lengua que los textos literarios y en consecuencia los poemas? Entonces, si la poesía técnicamente se considera una ruptura con la retórica, ¿podemos realmente usar esta última en la traducción de poemas? ¿Puede la retórica servir como referencia para determinar si la traducción de un poema está bien hecha? Mi conocimiento actual me indicaría que no.

Si se me preguntara ahora mismo, me temo que clasificaría a la poesía y a la retórica como campos separados, y eso sería sin añadir la variable de la traducción. Incluir a esta última supone separar aún más a las dos, ya que como la mayoría de la gente sabrá y reconocerá, no existe la traducción perfecta. Relacionar la retórica con la traducción poética es relacionarla con dos elementos: uno de ellos representa la ruptura de la propia retórica y el otro, incluso excluyendo a la poesía, ya es una tarea que se considera imposible de realizar a la perfección. En la traducción en general, se aplica la retórica, aunque de dos lenguas distintas, para transferir un mensaje de un idioma a otro. La relación entre traducción y retórica si se puede considerar en este sentido. Incluso aunque, como comentábamos, la traducción nunca sea algo exacto. Aplicar normas y procedimientos concretos a algo que nunca obtiene un resultado fijo y que incluso puede considerarse muy subjetivo, no parece muy lógico pero al menos la retórica puede servir de ayuda incluso si el resultado final acaba siendo tan incierto. Entonces, si podemos aceptar una relación entre retórica y traducción, ¿por qué considero que la traducción poética es un caso aparte? ¿Por qué pienso que la retórica no puede usarse para traducir poemas? La respuesta es la importancia del sentido sobre la forma del texto de una traducción y como en la traducción de un poema la forma del texto gana relevancia.

La traducción de un poema sigue teniendo como principal misión transmitir el sentido del original a la lengua meta pero tiene una dificultad añadida. Un poema, para que se considere como tal requiere ritmo, requiere un sonido y una estructura que destaquen, rima, recursos, metáforas, etc. Lo que hace poema al poema es aquello mismo que hace que la poesía sea la ruptura con las normas de la retórica y

es algo que el traductor debe tratar de replicar o, si es necesario, crear desde cero al tiempo que transmite el sentido de una lengua a otra. Por tanto, debe replicar esa ruptura con la retórica. Mi teoría es por tanto que la retórica no puede aplicarse directamente en el proceso de traducción poética.

Pero, ¿puede quizás servir para algo? ¿Puede aplicarse de forma más indirecta? Eso es lo que trataremos de averiguar en este proyecto. Veremos si mi teoría inicial es válida y si la retórica puede emplearse de alguna forma en la traducción poética.

1.3- Objetivos

Estos son los objetivos que me he planteado a la hora de redactar este trabajo, que enumero a continuación:

1. Aprender lo básico sobre la retórica actual y la evolución de la retórica a lo largo de la historia. Géneros de la retórica y composición del discurso.
2. Explorar la teoría de las figuras retóricas de Heinrich F. Plett. Estas figuras serán nuestra principal herramienta en el análisis de las traducciones de los poemas recopilados.
3. Revisar las diferentes teorías acerca de la relación entre la retórica y la traducción.
4. Realizar un análisis de las distintas traducciones recopiladas empleando el sistema de las figuras retóricas de Plett y comparar las distintas traducciones de un mismo poema entre sí.
5. Llegar a una conclusión. ¿Tiene cabida la retórica en el mundo de la traducción poética?

1.4- Metodología

Para tratar de comprobar si la hipótesis es correcta o no, y si los objetivos son adecuados, analizaremos varios poemas ingleses románticos del siglo XIX, en concreto, composiciones de John Keats (1795 – 1821), Lord Byron (1788 – 1824) y hasta William Shakespeare (1564 – 1616). He elegido poemas de esta época y de estos autores por la fama de estos en el marco general y por conocimiento personal de los poetas. La información que servirá de base para analizar los poemas la obtendremos del libro de Heinrich F. Plett (*Literary Rhetoric, concepts-structures-analyses*) y del de Carlos Moreno Hernández (*Retórica y traducción*). Aparte, también se recurrirá a fuentes en línea para la obtención de información adicional que pueda ayudar a comprender las teorías principales. Además, la mayoría de poemas y traducciones se obtendrán mediante recursos en línea, aunque se averiguarán los datos de los libros de los que procedan. Todo recurso y texto obtenido en línea se examinará para comprobar si es verídico. Se comprobará el origen de la página y se contrastarán datos como fechas o autores con otras fuentes. Todo recurso consultado aparecerá en la bibliografía.

Primero se hará un análisis del poema original para intentar determinar el sentido y los recursos literarios como rima, ritmo, metáforas y otros. Será necesario establecer exactamente qué se está traduciendo antes de ver si está bien traducido.

El siguiente paso es el análisis de las traducciones. Habrá como mínimo dos traducciones por poema, cada traducción de un autor diferente. Para el análisis se emplearán las figuras retóricas de Plett. Se usarán para determinar todo cambio que se haya hecho al original al traducir y también para explicar cómo el traductor traspasó a la lengua meta todo elemento destacable del original. Tanto si conservó como si eliminó o alteró algo del original, se recurrirá a una figura retórica para explicar el proceso si es que existe una figura que abarque la técnica empleada.

A continuación se realizará una comparación entre las distintas traducciones de un mismo poema para comprobar cuál podría ser considerada superior. Esto se determinará según lo bien que cada traducción haya transmitido el mensaje del original, su sentido. Aparte, se tendrá en cuenta la forma textual de cada traducción; rimas, ritmo, paralelismos, metáforas... Hay que tener en cuenta que la calidad de una traducción, y aún más de un poema, es algo muy subjetivo y estará sujeto a la opinión de uno mismo. Trataré de que este factor no influya más de lo necesario. Lo bueno que sea cada texto como traducción y como poema en sí mismo será lo que determine su calidad. La información teórica de este trabajo nos ayudará con el análisis y las teorías y opiniones de varios autores nos servirán para hacernos una

idea de aquello a lo que tendremos que dar prioridad para determinar la calidad de una traducción.

En último lugar, empleando la información vista en el resto del trabajo, se incluirán dos apartados con los resultados y conclusiones a los que llegue con respecto al tema del proyecto. Todo lo visto nos permitirá corroborar o desmentir nuestras teorías o incluso obtener conclusiones inesperadas.

2- ¿QUÉ ES LA RETÓRICA?

La retórica se considera un proceso que incluye la cualidad humana de la comunicación o el discurso (Plett, 2010: 57). Cuenta con un número no establecido de normas, que han ido variando con el tiempo y la situación, pero siguiendo siempre un patrón de relativa consistencia y siempre con una cierta relación entre ellas. Se trata de un sistema complejo que se basa en dependencias, definiciones y analogías. Estamos hablando de un sistema que ha sido alterado, restituido o que ha permanecido incompleto a lo largo de miles de años, técnicamente desde que el ser humano adquirió la capacidad de comunicarse con sus congéneres de forma compleja. Han sido muchos los siglos y sin embargo, la función de la retórica de servir como guía para producir textos de acuerdo a unas normas se ha mantenido intacta, a pesar de que los métodos para lograr dicha función no hayan sido consistentes ni mucho menos.

La retórica en sus inicios se relacionaba casi exclusivamente con el arte de la persuasión y su aplicación en el ámbito jurídico: «For historical reasons, classical rhetoric chose the juridical speech situation as its starting point» (Plett, 2010: 59).



Figura 1. La escuela de Atenas (1512) de Rafael Sanzio (1483 - 1520)

Las técnicas y normas de diálogo que debían seguirse para tener más posibilidades de alcanzar el objetivo de un texto eran lo que conformaba la retórica. La retórica incluye tres categorías diferentes basadas en distintas situaciones comunicativas en las que un uso experto del discurso resulta de vital importancia. Estas categorías o géneros son: judicial (*iudiciale*), deliberativo (*deliberativum*) y demostrativo (*demonstrativum*).

2.1- Géneros de la retórica

La forma de definir los aspectos de estos géneros se puede resumir en una perspectiva de positivo y negativo, dependiendo del objetivo del discurso (Plett, 2010: 59-61).

2.1.1- El género judicial

Se busca probar que algo es cierto o falso, dependiendo de si se forma parte de la acusación o la defensa, con una técnica agresiva o más relajada dependiendo de las preferencias del orador, las circunstancias del debate o la importancia, o irrelevancia, del asunto entre otros factores puramente circunstanciales. Los discursos de esta índole tratan asuntos que tuvieron lugar en un momento del pasado. No hay discursos de este estilo sobre lo presente o lo futuro, ya que no se puede probar o desmentir algo que no ha ocurrido y discutir sobre un acontecimiento que acaba de ser presenciado no tendría sentido; una parte no puede argumentar que una pelea que está ocurriendo frente a ambas partes es un hecho falso, por razones obvias. Ahora bien, se podría debatir sobre las razones que llevaron al acontecimiento y la prueba más sólida, sea verdadera o falsa, (incluyendo la idea de un testigo mentiroso) se acabará imponiendo por su propio peso o por la habilidad del orador. Este es posiblemente el género que más depende de la dinámica que llamaremos de polos opuestos ya que sin oposición el orador o escritor no tiene razón alguna para expandir su discurso y este se “cierra” (hasta que surja esa oposición). Algunos ejemplos de discursos judiciales son: apologías, sátiras, discursos durante procesos judiciales, etc.

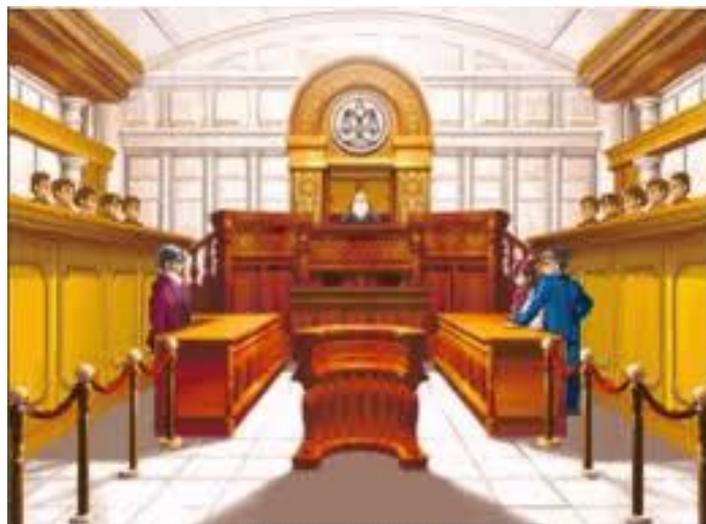


Figura 2. Sala de Juicios (Phoenix Wright; 2001)

2.1.2- El género deliberativo

Consiste en considerar si un elemento puede resultar beneficioso o dañino, mediante discursos que sirvan como recomendación o advertencia sobre dicho elemento. Este género trata sobre eventos o situaciones de futuro, es decir, debatir sobre lo que acarrearía una u otra acción, infundiendo esperanza o miedo según lo que el autor busque conseguir. Entre los textos de este tipo podemos incluir: sermones religiosos o fábulas, discursos políticos y publicidad. Dentro de la idea de que este género abarca cuestiones futuras consideradas por quien realiza el discurso, es de asumir que los textos deliberativos están limitados a un sentido teórico. Un texto deliberativo es mera teoría hasta que llegue el momento del que habló el orador, momento en que la teoría se desmiente o se confirma (en verdad o en apariencia) por sí sola. Pero no es necesario esperar al momento del tiempo del que se discute ya que estos textos (como los de todos los géneros) pueden ser refutados incluso después de que se impongan como verdades irrefutables (teoría de la tierra plana, existencia de dioses o vida más allá de la muerte...).



Figura 3. Sócrates y sus discípulos. Grabado según una pintura de Pinelli

2.1.3- El género demostrativo

Este género incluye aquellos discursos cuya intención es la de alabar o criticar al objeto de discusión (personas, artículos u otros). Con estos textos se busca generar una sensación como alegría u odio, según las intenciones del autor, y hacer que el público la relacione con el elemento que se describe. En este género los elementos debatidos se hallan en el presente, ya que el texto trata las características de estos en el momento en que se escribe la crítica o alabanza. Aquí podemos incluir numerosos ejemplos de discursos poéticos, epitafios, elegías, así como simples textos difamatorios. A un texto que pretende alabar se le llama encomio y al que busca difamar vituperio. La crítica de un producto, ya busque la ruina o ensalzamiento de este, también podría incluirse en este género por ser una citación y valoración de las cualidades de un producto existente cuya meta final es generar

respeto u odio hacia una figura. Esta noción puede considerarse bastante abierta a la interpretación y a un elemento vital relacionado con el orador, la subjetividad.

Aunque el texto demostrativo ideal se ceñiría a los elementos reales y las cualidades exactas de aquello sobre lo que se debate, hemos de recordar una de las principales metas de los textos dentro de este género, siendo esta, transmitir una sensación. Al mismo tiempo que existen textos como críticas literarias justas e imparciales, existen sátiras que sirven de mofa a uno o varios temas. Además, la idea de un orador, o en este caso crítico, completamente imparcial resulta casi utópica. Y volviendo a la subjetividad, todo ser humano tiene su propia noción de calidad, ética y en general, de lo que es bueno y lo que es malo. Durante un discurso político, obviamente cada parte retratará al contrario como inferior, incluso aun si una de las partes admite que el rival es mejor en ciertos aspectos. Sería muy curioso encontrar un grupo político que admitiese ser peor que la oposición en todos los sentidos. El género demostrativo es sin duda el que ofrece la dinámica de polos opuestos más duradera y con más posibilidades de refutación y argumentación a favor.

Dos partes solo pueden discutir hasta cierto punto sobre si un sospechoso de asesinato es culpable o no, siendo dicho punto el momento en que una de las propuestas se proclama como verdadera. Los anuncios de venta de un producto solo pueden influirnos o cuestionarse hasta que se alcanza el punto en el tiempo en que se encontraba lo prometido o vaticinado, y comprobamos de primera mano si es verdad o no, como sería el caso de descubrir si un detergente es en realidad una estafa que no cumple lo que se dijo en el anuncio. Y si se diera el caso de que un tercero nos informa de que un producto no cuenta con todas las funciones explicadas en el anuncio, podríamos considerar el discurso de ese tercero parte del género demostrativo, ya que está hablando de detalles de su presente que nosotros corroboraríamos en nuestro futuro.

En la práctica estos tres géneros no acostumbran a estar aislados. Un discurso normal incluye detalles de todos ellos, así como puntos tanto positivos como negativos. Un discurso aceptable rara vez se limitará solo a exaltar o a criticar las cualidades del tema que trate. Por ejemplo, si una historia trata de inculcar a la audiencia una moraleja o lección sobre cómo se debe actuar, criticará duramente el método incorrecto y hablará negativamente de las consecuencias de dicho método, mientras alaba una actuación correcta y las recompensas que traerá. Sin ese contraste el mensaje no sería tan fuerte y la audiencia se mostraría reticente a la hora de creer al orador y seguir su consejo. Una persona a la que simplemente le dicen que no toque una estufa encendida, casi con toda seguridad la acaba tocando,

pero si se le explica lo que pasará si decide tocarla esa persona se lo piensa mejor antes de desobedecer. Esto no quita que siempre esté la posibilidad de que ignore el consejo a pesar del contraste, pero eso es un tema aparte que nos adentraría en el mundo de la psicología.

Debido a la naturaleza de contraste de los géneros, los discursos están sometidos a una continua tensión entre el hablante opositor y el hablante que expuso la tesis debatida. Si una de las partes flaquea en sus argumentos y no ofrece una oposición eficaz frente al otro orador, la presencia de un tercero que ejerza de juez pierde valor a la hora de establecer una postura como la vencedora. Con una oposición débil, un discurso puede, incluso en el caso de un juicio, acercarse cada vez más al estado de monólogo. De hecho, los casos de discursos sin oposición seguramente fueron los que conllevaron a la inclusión de la literatura y la poesía dentro de la retórica, pues está claro que una novela no se escribe para establecer nada o ser refutada. Hoy día se usan estos géneros como guía hipotética para el análisis de textos, pero no se consideran tan sólidos como en aquella época.

2.2- La composición de discursos

En la retórica se incluyen directrices sobre los pasos a seguir en la creación de un discurso, sea del género que sea. El modelo de creación de textos se divide en cinco fases: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio* (Moreno, 2010: 33).

2.2.1- *Inventio*

Establecer los contenidos del discurso. En esta fase el orador debe hallar tanta información como le sea posible sobre el tema que se disponga a tratar para luego seleccionar los aspectos más importantes que quiera exponer.

2.2.2- *Dispositio*

Esta parte del proceso de producción del discurso consiste en organizar la información obtenida durante la *inventio*, establecer el orden de aparición, la división de los temas en subsecciones, etc. Un discurso se divide generalmente en cinco partes.

2.2.2.1- Exordio

Marca el inicio del discurso. Al comenzar se debe captar la atención del oyente y despejar cualquier posible animosidad.

2.2.2.2- Proposición

Se informa al oyente de los temas que incluirá el discurso. La información debe ofrecerse de forma clara y breve.

2.2.2.3- División

Se dan a conocer las secciones en que está dividido el discurso y el orden de las mismas. Vendría a ser la segmentación del discurso en capítulos y epígrafes.

2.2.2.4- Narración

Esta es, por lo general, la sección que más abarca en un discurso. Aquí se incluye toda la información de la tesis que intentamos transmitir. Puede estar dividida en secciones, las cuales deben controlarse para resaltar las que consideremos más importantes y reducir aquellos detalles que no nos interese mencionar. Esta es la exposición de nuestra teoría en bruto.

2.2.2.5- Argumentación

Esta es la sección donde se ofrecen pruebas y argumentos que respalden todo lo planteado en la parte de narración. Esta sección puede usarse para eso y para refutar las teorías de un orador opositor. También se pueden incluir declaraciones sin pruebas en esta sección pero ello podría suponer una pérdida de credibilidad hacia el resto de nuestro discurso. Aquí es donde entra en escena la dialéctica o lógica retórica cuya principal función es la de convencer al oyente. En este sentido, la búsqueda de la verdad adopta un segundo plano en favor de la persuasión. El orden de presentación es muy importante en esta sección pues no solo debemos transmitir la información, también hay que intentar que esta quede grabada en la mente del oyente. Por supuesto, por más que se intente es realmente complicado lograr que alguien reciba toda la información y sin duda habrá argumentos que nos interese que calen más que otros. Alcanzar una distribución de los argumentos ideal es un proceso realmente complejo al que conviene dedicar una buena cantidad de tiempo para asegurarnos de que el oyente reciba y conserve aquello que más nos interese que recuerde. Junto a la argumentación de un discurso, se incluye la peroración. Esta consiste en influir al oyente, en conseguir que su voluntad se decante por el orador. Esto se trata de conseguir apelando a las emociones del público para captar su atención. Aquí es cuando pueden introducirse cuestiones inesperadas dentro del discurso además de un resumen de todo lo explicado para que los detalles importantes de nuestra exposición queden grabados

en la memoria de la audiencia. Podemos separar los argumentos en tres categorías diferentes dependiendo de lo que se pretenda conseguir con ellos y a quién involucren. Tenemos los argumentos ligados al *ethos*, que incluyen al oyente y al orador y pretenden presentar a este último como una fuente de conocimientos de confianza, segura de sí misma e incluso amigable. Los argumentos ligados al *pathos*, que incluyen únicamente al oyente, tienen como principal objetivo hacer aflorar determinados sentimientos en este, como ira, miedo, alegría, etc. Por último, los argumentos ligados al *logos* se ciñen al tema propio del discurso y son los que más dependen de la dialéctica.

2.2.3- *Elocutio*

También llamado estilo, la elocución es el modo en que expresaremos la información reunida durante la *inventio*. La elocución la conforman dos aspectos principales, las cualidades elocutivas (*puritas*, *perspicuitas* y *ornatus*) y los registros (*genus humile*, *medium* y *sublime* entre otros).



Figura 4. *Elocutio*

En las cualidades elocutivas, la *puritas* es la calidad gramatical y lingüística, es decir, si el texto sigue las normas gramaticales vigentes y no se cometen errores sintácticos. *Perspicuitas* representa la claridad del discurso, depende de lo sencillo que sea comprender el texto. La *ornatus* trata el embellecimiento del texto, el uso de las palabras, su combinación y la inclusión de figuras literarias que ofrezcan un efecto fónico o gramatical atractivo para el oyente.

En cuanto a los registros, vienen a ser las formas en que podemos desarrollar las cualidades elocutivas. Dependiendo de si ponemos un mayor empeño en la *puritas*, la *perspicuitas* o la *ornatus*, crearemos un discurso en un registro u otro.

Si se pone poco empeño en la *ornatus*, crearemos un texto en *genus humile* o estilo llano, con poco énfasis en el uso de palabras bellas o rimbombantes dando

prioridad al cumplimiento de los requisitos de unas *puritas* y *perspicuitas* de alta calidad. Un ejemplo de este estilo serían los textos educativos, que pretenden transmitir la información de forma seria y profesional.

En el *genus médium* o estilo medio, la intención pasa a ser la de deleitar al oyente, por lo que la *ornatus* adquiere un papel predominante.

En el *genus sublime* o estilo elevado, las tres cualidades elocutivas son llevadas a su máxima expresión con el objetivo principal de conmover al espectador.

2.2.4- *Compositio*

En este apartado se tratan dos temas concernientes a la estética del texto según sus enunciados y su distribución en el discurso, la *compositio* sintáctica y la *compositio* fonética.

En la *compositio* sintáctica, que se centra en la oración y el modo de estructurar los elementos que la conforman, podemos distinguir dos estilos diferentes de situar cada una de las partes de cada oración en nuestro discurso. Está el estilo periódico, que reparte algunas partes del discurso con cierta autonomía argumentativa y especial atención a los detalles vocálicos; y el estilo suelto, que ignora la estructuración y vocalización de las ideas de manera que estas se van sucediendo hasta alcanzar la conclusión.

La *compositio* fonética trata sobre la elección y colocación de las palabras en las oraciones para lograr una fonética agradable para el oyente.

2.2.5- *Memoria*

Se trata del proceso de memorización de la información y orden del discurso para que el orador sea capaz de exponerlo sin tener que comprobar el contenido continuamente, sino solo cuando le sea indispensable. En este caso se trata de un elemento subjetivo ya que cada orador puede tener un método de memorización predilecto que le sea más eficaz. Existe la *memoria naturalis* o innata, que no requiere mayor esfuerzo por parte del orador; y la *memoria artificiosa*, que consiste en el uso de procesos mnemotécnicos, a elección del individuo, para memorizar la información.

2.2.6- *Actio*

Aquí se incluiría el proceso mismo de pronunciación, la exposición del discurso. Todo el que desee pronunciarse, aunque es libre de elegir el modo en que quiera dirigirse a su público, debería recordar detalles básicos como son: la modulación de la voz, los gestos durante la exposición, la claridad del sonido y la actitud hacia la audiencia, entre otros. Todas estas cualidades deberían ser acordes en todo momento con la temática del discurso. Por ejemplo, no es de recibo hablar con un tono alegre o excesivamente relajado si se está exponiendo información de temática bélica o sobre enfermedades.

Todo lo mencionado hasta ahora, era la visión antigua de la retórica. Hoy en día la retórica ha invertido en cierta forma su sentido y ha pasado de ser un conjunto de normas para la producción de textos, a un método de análisis para las obras textuales. Ahora la retórica son los criterios por los que se analiza una composición para aclarar su intención, el tono, el efecto de su acogida u otras características. La retórica por tanto, abarca ahora campos de la psicología y la sociología. Esta determinación de rasgos de un texto es solo el primer paso. A continuación se busca relacionar las cualidades antes mencionadas con la estructura en sí del texto. El tercer paso consiste en registrar en contexto histórico-cultural en que se ha producido el texto. Más concretamente, este paso analiza al autor del texto y sus condiciones e ideologías durante el proceso creativo. El paso final consiste en la documentación del contexto histórico-cultural de aquel que esté analizando el texto. Dos formas muy diferentes de ver la retórica, pero cada una observa una cara de la misma moneda, los textos y las normas para producirlos (Plett, 2010: 57).

2.3- Figuras retóricas

Hasta ahora se han expuesto las normas globalmente aceptadas de la retórica. Datos oficialmente clasificados como definitorios del concepto de retórica, descontando que toda ciencia y definición siempre cuenta con detractores o teorías alternas. A continuación se intentará ofrecer información sobre un campo de la retórica sobre el que los estudiosos parecen particularmente divididos, las figuras retóricas (Plett, 2010: 63-289).

Según nociones clásicas, las figuras retóricas son un elemento estilístico de gran relevancia, mayormente presente en la anteriormente descrita tercera fase de la composición del discurso (*elocutio*). En una perspectiva más actual, esta clasificación suele ignorarse, ya que las figuras retóricas se identifican con la idea misma de retórica, no una de sus partes. El campo que más asume esta postura es el de los estudios literarios. De acuerdo con estudios realizados por Genette (1970) y Kuentz (1970), esta no es una conclusión accidental, sino el resultado del desarrollo de la materia a lo largo de la historia. Esta teoría llevaría a varios a establecer una fuerte conexión entre la retórica y la literatura. Sin embargo, algunos consideran que esto supone una limitación para la retórica, del mismo modo que afirman que ello convertiría a la retórica en algo mucho menos práctico (Hegel). A pesar de todos los desacuerdos, se acabó estableciendo un doble estatus por parte de las técnicas de elocución: Las figuras retóricas, pertenecientes al código retórico; y las figuras estéticas, pertenecientes al código literario: «*Thus, as a result of the mutual interpenetration of rhetoric and poetry, the elocutionary schemes acquired a double status: as rhetorical figures of speech they belonged to the rhetorical code, as aesthetic figures of speech, to the literary code*» (Plett, 2010: 63). Sin embargo, la idea de la *elocutio* como teoría de producción para textos poéticos fue gradualmente abandonada durante el Romanticismo. Esto se mantuvo así hasta el siglo XX, cuando Heinrich Lausberg, ayudado por otros expertos, recuperó la *elocutio* como teoría para el análisis literario. Aunque sus esfuerzos no supusieron un cambio tan drástico, pues desde entonces hasta la fecha actual se sigue pensando en las figuras de la *elocutio* como triviales en cierta medida [*neither they nor more recent linguistic (deviation stylistic) efforts have been able to release the figures of elocutio completely from the status of a scholarly triviality.* (Plett, 2010: 63)]. A esto cabe añadir el nuevo interés por investigar la retórica, más enfocado hacia la *inventio* y la *actio* que la *elocutio*. Las nuevas teorías, que tienden hasta a considerar la *elocutio* de forma negativa, se ven reforzadas por aquellos que clasifican las figuras retóricas como colecciones de patrones de discurso difíciles de comprender. Los principales

problemas con las figuras retóricas son: la falta de un sistema oficial de clasificación (conlleva la falta de carácter científico), el formalismo (equiparar las figuras retóricas con técnicas o trucos para explicar refinamientos del lenguaje, de aquí surge el concepto de “retórica instrumental”) y la artificialidad (las figuras retóricas aportan una apariencia especialmente artística o artificial y por tanto solo pueden aplicarse al análisis de textos extravagantes). Pero aún hay quienes si consideran las figuras retóricas como un elemento a tener en cuenta y han tratado de ofrecer soluciones a los problemas planteados anteriormente.

2.3.1- Modelos de figuras del discurso a través de la historia

Lo cierto es que a lo largo de la historia las figuras retóricas o del discurso han sido tomadas en consideración en escasas ocasiones. No mucho autores estudiaron el concepto en épocas clásicas, y cuando se mencionaban no solían pasar de eso, menciones o argumentos sencillos que resultaban ser poco más que los primeros pasos en una nueva materia. Esta es la razón por la que aquellos que intentan elaborar trabajos sobre las figuras del discurso hoy día tienden a ignorar la mayor parte de lo establecido en estudios de épocas pretéritas (Plett, 2010: 63-64).

2.3.1.1- Figuras de discurso clásicas (Plett, 2010: 63-70)

Podemos encontrar uno de los primeros intentos de clasificación de las figuras retóricas en la distinción de la *quadripertita ratio* de Quintiliano en la cual se mencionan elementos como *adiectio*, *detractio*, *transmutatio* e *immutatio*: «*First attempts at a classification can be found in Quintilian’s distinction of a quadripertita ratio that consists of adiectio, detractio, transmutatio and immutatio*» (Plett, 2010: 69). Sin embargo, Quintiliano no aplica esta teoría a todos los planos lingüísticos y otros teóricos posteriores no serían una excepción. «*However, these beginnings are not consistently pursued any further with regard to all linguistic planes, neither by Quintilian nor by other theoreticians*» (Plett, 2010: 69).

La posterior creación de la *amplificatio* y la *abbreviatio* posiblemente sentó las bases de la producción de una teoría de producción de textos retóricos. Pero, de nuevo, las teorías no cuentan con una sistematización aceptada universalmente y no pasan de ser una simple recopilación de figuras discursivas que ofrecen poco más que un panorama heterogéneo.

Llegados al Renacimiento es cuando por fin podemos hablar de progreso. Autores como Petrus Ramus o Henry Peacham recuperaron las teorías de tropos y figuras retóricas y las refinaron diferenciando los planos lingüísticos. Además de las

figuras morfológicas y sintácticas, también establecen las fonológicas y ortográficas. Y, a pesar de que fueron escasas, también surgieron nuevas subdivisiones de las operaciones lingüísticas, como por ejemplo la equivalencia. También conviene resaltar la sistematización de las figuras retóricas de manera jerárquica. Del mismo modo, se dio un paso adelante hacia una clasificación semiótica con la creación de un grupo de figuras de emoción (Henry Peacham) y de figuras de diálogo (Charles Butler) que equivaldrían a nuestras figuras de discurso pragmáticas actuales. De aquí en adelante se repetiría durante siglos el panorama de información escueta e inconsistente, a pesar de todos los avances de la época.

2.3.1.2- Figuras de discurso modernas (Plett, 2010: 70-74)

Algunos de los intentos de clasificación de las figuras retóricas más recientes y de mejor calidad en épocas más cercanas a la actualidad se hallan en las obras de Tzvetan Todorov, Geoffrey N. Leech y el Liège Groupe Mu. El resto de estudios no llegan a alcanzar la misma sistematicidad o cantidad de información.

En su libro *Littérature et signification* (1967), Todorov establece una clara distinción entre operaciones que cumplen con la norma y operaciones que la ignoran. Usa el término *anomalías* para referirse a las desviaciones de la norma, y *figuras* al cumplimiento de las convenciones. Junto con otras subcategorías, Todorov acaba desarrollando una tabla de figuras retóricas (ver figura 5). También incluye las dimensiones semióticas como las sintácticas y semánticas, pero no incluye las pragmáticas. Hay numerosos ejemplos de discordancias entre la tabla de Todorov y la de Plett, teniendo el primero menos categorías o planos incluidos. El resultado final bien puede considerarse una colección de figuras según el modelo clásico, por no hablar de la presencia de ciertas confusiones en las perspectivas semióticas (*exclamación* marcada como figura sintáctica). En conclusión, Todorov dio uno de los muchos pasos de gigante de la época, pero sufrió los mismos problemas que los trabajos anteriores, inconsistencias y clasificaciones de autores anteriores pobremente aplicadas.

Geoffrey N. Leech, expuso en su obra *Linguistics and the Figures of Rhetoric* (1966) también establece la distinción entre cumplimiento o no de la norma pero se refiere a estos dos como: «Un patrón superpuesto al trasfondo de la creación lingüística» y «una violación del patrón esperado» (Leech, 1966: 146) respectivamente. Con esto, establece dos grupos de figuras: paradigmáticas (anomalías de Todorov) y sintagmáticas (figuras de Todorov). Podemos considerar esta clasificación como (semio-) sintáctica. En su ensayo inicial, Leech no hace

distinciones entre planos lingüísticos ni incluye operaciones derivativas específicas, detalle que remediaría en su libro *A Linguistic Guide to English Poetry* (1969), en el que ofrece descripciones precisas de las figuras retóricas desde un punto de vista moderno y estableciendo claras distinciones entre los distintos planos lingüísticos. Sin embargo, el problema de su trabajo es que no considera un sistema de operaciones lingüísticas ya que su investigación queda limitada al teorema de derivación y a los planos lingüísticos.

	SON-SENS	SYNTAXE	SÉMANTIQUE	SIGNE-RÉFÉRENT
ANOMALIES	figures de diction (<i>dérivation incorrecte</i>) allitération paronomase assonance (<i>ressemblance phonique</i>)	ellipse réticence abruption (<i>ellipses</i>) sens louche (<i>ambiguïté</i>) inversion zeugme <i>syllipse</i> (<i>manque d'accord</i>)	métaphore métonymie synecdoque hypallage personification prosopopée fabulation (<i>combinatoires</i>) antanaclase sens équivoque allégorie allusion mimèse (<i>ambiguïtés</i>) pléonasme épithète métabole répétition (<i>tautologies</i>) paradoxysme enthymémisme (<i>contradictions</i>)	ironie antiphrase concession délibération prétérition (<i>contraires</i>) litote hyperbole (<i>plus-moins</i>) interrogation association énallage (<i>syntaxe</i>) antonomase périphrase pronominatio métonymie synecdoque métaphore (<i>autres</i>)
FIGURES	répétition réversion polyptote dérivation	apposition apostrophe incidence dialogisme subjection exclamation conjonction adjonction disjonction	réroaction gradation correction comparaison antithèse expolition sustentation occupation	<i>description:</i> topographie chronographie prosopographie éthiopée portrait parallèle tableau

Figura 5. Tabla de figuras retóricas de Todorov (Plett, 2010: 72)

Los miembros del Liège Groupe Mu publicaron sus propuestas en su libro *Rhétorique générale* (1970). Su modelo trata la estructuración lingüística de la retórica de forma más precisa y completa. Comienza centrándose en el plano (semio-) sintáctico. Incluye la noción del nivel cero y la desviación, y también explica la sustracción, adición, sustitución y permutación, los cuatro tipos básicos de operaciones lingüísticas a las que añaden subdivisiones. Junto a esto, ofrecen un listado de planos lingüísticos (ver ilustración 2). Las ventajas del modelo de este grupo incluyen: La combinación de ideas clásicas (las cuatro operaciones lingüísticas básicas) con un método lingüístico preciso, y el hecho de dejar la puerta abierta a la

posibilidad de un refinamiento del propio modelo. A pesar de todo, como con cualquier teoría o trabajo en general no está exento de problemas. Se subordina la operación de equivalencia a la adición, mezclando una operación que cumple las normas de uso con otra que viene a ser un incumplimiento de las mismas. La categoría *metalogismos* de su modelo incluye aspectos que bien podrían considerarse externos al modelo (semio-) sintáctico. Por último, el modelo no establece una distinción clara entre las figuras morfológicas y las fonológicas. Ambas se encuentran dentro del apartado *metaplasmos*. Aun con todos estos problemas, este modelo de figuras cuenta con unos niveles de precisión y detalle superiores, una calidad mayor que los demás en general, por no mencionar que ofrece posibilidades de desarrollo y evolución al incluir detalles como la interconexión entre planos lingüísticos individuales.

	GRAMMATICALES (Code)			MÉTABOLES LOGIQUES (Réfèrent)
	EXPRESSION CONTENU			
	A. Métaplasmes	B. Métataxes	C. Métasémèmes	D. Métalogismes
OPÉRATIONS	Sur la morphologie	Sur la syntaxe	Sur la sémantique	Sur la logique
I. <i>Suppression</i>	Aphérèse, apocope, syncope, synérèse	Crase	Synecdoque et antonomases généralisantes, comparaison, métaphore in praesentia	Litote 1
1.1 Partielle				
1.2 Complète	Déléation, blanchissement	Ellipse, zeugme, asyndète, parataxe	Asémie	Réticence, suspension, silence
II. <i>Adjonction</i>	Prosthèse, diérèse, affixation, épenhèse, motvalise	Parenthèse, concaténation, explétion, énumération	Synecdoque et antonomases particularisantes, archilexie	Hyperbole, silence hyperbolique
2.1 Simple				
2.2 Répétitive	Redoublement, insistance, rimes, allitération, assonance, paronomase	Reprise, polysyndète, métrique, symétrie	<i>néant</i>	Répétition, pléonasme, antithèse
III. <i>Suppression-Adjonction</i>	Langage enfançon, substitution d'affixes, calembour	Syllepse, anacoluthie	Métaphore in absentia	Euphémisme
3.1 Partielle				
3.2 Complète	Synonymie sans base morphologique, archaïsme, néologie, forgerie, emprunt	Transfert de classe, chiasme	Métonymie	Allégorie, parabole, fable
3.3 Négative	<i>néant</i>	<i>néant</i>	Oxymore	Ironie, paradoxe, antiphrase, litote 2
IV. <i>Permutation</i>	Contrepet, anagramme, métathèse	Tmèse, hyperbate	<i>néant</i>	Inversion logique, inversion chronologique
4.1 Quelconque				
4.2 Par inversion	Palindrome, verlen	Inversion		

Figura 6. Tabla de operaciones retóricas del Liège Groupe Mu (Plett, 2010: 74)

Como hemos visto a lo largo de este apartado, algunos de los detalles más comunes entre los estudios acerca de las figuras retóricas son: su inconsistencia, su falta de detalles y la imprecisión de los modelos presentados, aunque estos problemas no se presentan con la misma intensidad en todos los estudios.

2.3.1.3- Modelo de figuras de Heinrich F. Plett (Plett, 2010: 65-67)

Heinrich F. Plett, con la ayuda de otros estudiosos de la retórica y basándose en estudios preliminares, ofrece una posibilidad en su obra *Literary Rhetoric; Concepts—Structures—Analyses*. Una posible clasificación de las figuras retóricas. Su idea básica es la de que las figuras retóricas son, en palabras de Arthur Quinn: «desviaciones intencionadas del uso habitual»; «*an intended deviation from ordinary usage.*» (Quinn, 1993: 6), por lo que habría que considerar la *elocutio* como un sistema de desviaciones lingüísticas. Heinrich establece su sistema de derivaciones basándose en el modelo de C. W. Morris (1972) y expandiéndolo. Las clases se establecen según la sintáctica (relación signo – signo), la pragmática (relación signo – emisor/receptor y la semántica (relación signo – realidad/modelo de realidad). Las tres clases presuponen un modelo con el que justificarse. En el caso de la primera sería un modelo gramatical y las otras dos, un modelo comunicativo y otro de realidad, respectivamente. Dentro de cada clase se debe especificar el tipo de derivación. Un ejemplo serían las (semi)figuras sintácticas, que abarcarían las derivaciones en el uso común o combinación de los signos lingüísticos. Dicho uso lo conforman las normas oficiales de una gramática y serían el nivel cero de las derivaciones sintácticas. En contraste, las posibles derivaciones de la norma se incluirían en una gramática secundaria retórica. Esto podría usarse para describir el nivel retórico de un signo lingüístico. En cuanto al modelo a seguir para este ámbito sintáctico, lo conformarían dos componentes: las operaciones lingüísticas y los planos lingüísticos (ver ilustración 3).

Las operaciones lingüísticas a su vez se dividirían en dos categorías: aquellas que violan las normas lingüísticas y las que las cumplen. De nuevo, tendríamos otra división con respecto al modo en que se cumplen o ignoran las normas. La derivación de la norma puede alcanzarse mediante adición, substracción, sustitución o permutación de signos. El cumplimiento de la norma sería algo tan sencillo como la repetición o equivalencia. La subdivisión no terminaría aquí ya que se puede continuar teniendo en cuenta elementos como la similitud, frecuencia, cantidad, posición y distribución de las figuras retóricas. Estas y otras subclasificaciones se aplicarían también al resto de tipos de figuras retóricas (fonológicas, morfológicas, sintácticas, semánticas, grafémicas...). Heinrich propone que las operaciones lingüísticas se usan para transformar el uso normal del lenguaje en una segunda gramática al aplicarse dichas operaciones a distintos planos del lenguaje. En resumen, su llamado Modelo Generativo de Figuras Discursivas puede visualizarse

en forma de tabla, siendo los principales componentes las operaciones lingüísticas y los niveles lingüísticos.

II Linguistic planes	I Linguistic operations				
	Rule-violating				Rule-reinforcing
	1 Addition	2 Subtraction	3 Substitution	4 Permutation	5 Equivalence
1 Phonologic					
2 Morphologic					
3 Syntactic					
4 Semantic					
5 Graphemic					
6 Textologic					
7 Intertextual					

Figura 7. Sistema de Figuras de Heinrich Plett (Plett, 2010: 67)

Este sistema abre la posibilidad de teorizar sobre nuevas figuras que apenas se han considerado hasta ahora. La obra de Plett teoriza sobre lo que nos lleva a usar las figuras retóricas, la situación comunicativa y la intención del hablante.

Hasta ahora hemos explorado las nociones básicas en lo que se refiere al concepto de retórica. Hemos visto sus definiciones a lo largo de la historia, sus componentes y algunas de sus grandes incógnitas. Sin embargo, a la hora de hablar sobre la relación entre la retórica y la poesía o la literatura, las secciones que más conviene tener en cuenta son la parte en la que tratamos la *elocutio* (ya mencionada su estrecha relación con los géneros literarios) y las figuras retóricas que acabamos de ver.

A continuación veremos las diferentes figuras retóricas de Heinrich F. Plett más a fondo.

2.3.1.3.1- Figuras fonológicas (Plett, 2010: 97-106)

Empezaremos viendo las figuras de desviación fonológicas. Antiguamente, estas figuras recibían el nombre de “barbarismos” y eran consideradas ofensas en la correcta composición fonética de una palabra. «*Offence(s) in the correct phonetic composition of a word*» (Lausberg, 1998: § 479). Pero cuando se las considera dentro del campo de las licencias poéticas reciben el nombre de metaplasmos. Estas figuras consisten en la adición, sustracción, permutación o sustitución de elementos

fonéticos al principio, en el medio o al final de una unidad morfológica. Estas, junto a las figuras de equivalencia fonológicas, componen las figuras fónicas.

La adición fonológica se produce especialmente mediante la diéresis, la cual aumenta las unidades dentro de una palabra separando series fonéticas monosilábicas en dos sílabas, «increases units inside words by separating a monosyllabic phonetic series into two syllables» (Dubois et al. 1974: 89).

La sustracción fonológica es la eliminación de elementos fonológicos en una unidad morfológica y puede realizarse al comienzo, en el centro, o al final de la misma. Según en qué lugar de la unidad se produzca la eliminación, esta se conoce como aféresis (comienzo), síncope (medio) o apócope (final). También existen tipos especiales de sustracción como la sinéresis, lo opuesto a la diéresis, que consiste en la fusión de dos vocales pertenecientes a diferentes sílabas para formar un diptongo (monosilábico) o incluso un monoptongo, «fusion of two vowels belonging to different syllables into a (monosyllabic) diphthong, or even into a monophthong» (Lausberg, 1998: § 492). Otro tipo de sustracción es la sinalefa, que consiste en la unión del último fonema de una palabra con el primero de la siguiente, normalmente si esos fonemas son coincidentes.

La permutación fonológica puede producirse dentro de una palabra o entre diferentes palabras. Un ejemplo famoso lo vemos en *La Tempestad* de Shakespeare, en la que se usa la figura de *Caliban*, cuyo nombre proviene de la permutación de *cannibal*. En español, Plett nos presenta ejemplos de permutación de la mano de Antonio Mayoral (Mayoral, 1994: 54): Cátedra/catreda; cocodrilo/crocodilo; prelado/perlado.

La sustitución fonética puede aplicarse a las vocales y a las consonantes. Un ejemplo sería cambiar el nombre “Christopher” por “Tristofer”. A veces los cambios de fonemas conllevan también cambios semánticos.

Aparte de diferencias entre traducción y original también se dan similitudes o momentos en los que el traductor logra replicar elementos del original al detalle. Estas equivalencias pueden ser de posición, extensión, similitud, frecuencia y distribución (Plett, 2010: 107-113) según como se transfieran a la traducción elementos rítmicos o sonoros del poema original.

Esto nos lleva a hablar de otros elementos relacionados con lo fonético de un poema, las figuras prosódicas de la métrica y el ritmo.

Parafraseando a M. H. Abrams en su *Glosario de términos literarios* (1993), la estructuración del ritmo de acentuación de una lengua en recurrencias de

patrones de acentuación regulares es lo que llamamos métrica. En palabras de Plett, es una abstracción, el algo separado del acto de habla (Plett, 2010: 131). La acentuación es el factor más importante de la métrica y las técnicas usadas para establecer un orden son las figuras de acentuación.

Las figuras de acentuación son aquellos recursos que se emplean para aplicar un patrón regular a la acentuación de un mensaje. Hablamos de escribir utilizando una combinación de sílabas regular, como por ejemplo una sin acentuar seguida de otra acentuada y así sucesivamente (yámbico), o cualquier otra combinación que sea regular. En este sentido, se trabaja con un sistema binario de sílabas (Plett, 2010: 132). Las figuras de acentuación se usan para regular la posición, extensión, similitud, frecuencia y distribución de estas combinaciones de sílabas. También existen figuras de pausa para marcar la separación entre versos y estrofas, y figuras de tono (pitch figures); aunque de estas últimas apenas existen reglas establecidas (Plett, 2010: 136). Plett ofrece su teoría de que un sistema para clasificar las figuras de tono solo resultaría en el surgimiento de otro sistema nuevo y decide recomendar el uso provisional del sistema numérico de Trager/Smith (1951) según el cual 1 sería el tono más bajo y 4 el más alto.

El ritmo, según Abrams (1993), es algo que se siente, que se percibe. Se trata de patrones variables, al menos en la prosa, de la acentuación y el tono de un mensaje.

Es solo mediante la combinación de las figuras fónicas y prosódicas que un poema logra esas características, a veces abstractas, que nos hacen calificar algo de “poético” (Plett, 2010: 145).

2.3.1.3.2- Figuras morfológicas (Plett, 2010: 147-182)

Al hablar sobre este tema, debemos tener en cuenta los dos tipos de morfemas existentes: libres y dependientes. Los morfemas libres son unidades con un significado léxico propio, mientras que los dependientes son unidades como prefijos o sufijos, sin un sentido propio (Plett, 2010: 147). Teniendo esto en cuenta, los morfemas libres adquieren mayor importancia que los dependientes, pues son los únicos que pueden sufrir derivaciones morfológicas. Estas derivaciones consisten en la amplificación, sustracción, permutación y sustitución de elementos morfológicos. Más concretamente, estas serían alteraciones internas, pero también existen alteraciones de contexto que veremos más adelante.

La adición o expansión morfológica es básicamente la combinación de elementos morfológicos. La adición consiste en añadir prefijos, sufijos o afijos a un

morfema libre, en combinar dos o más morfemas libres, y realizar otras combinaciones de este estilo. En esta categoría se incluye también la combinación de elementos de diferentes lenguas en uno solo.

La sustracción es una técnica empleada a lo largo de la historia de probablemente todas las lenguas. Para hacernos una idea podemos ver el ejemplo en inglés del término *fanatic* que con el tiempo acabó reducido a *fan*. Estas sustracciones pueden aplicarse al principio o al final de una palabra y si se trata de “abreviaciones” de términos no conllevan un cambio semántico, salvo quizás por el registro al que equivalga la abreviación. En un ámbito poético se pueden aplicar sustracciones únicamente de unas pocas letras de una palabra. El proceso natural de la sustracción genera nuevas palabras o nuevas formas de denominar elementos. En el ámbito poético se puede usar este recurso de forma más libre según las intenciones estilísticas del poeta.

La permutación es la alteración del orden de las palabras, la alteración de la estructura de una misma palabra o el cambio de la relación entre dos términos. Un ejemplo de este último sería la combinación de las palabras inglesas *brought up* para formar *upbrought*. También se incluiría una separación de una palabra en dos, como por ejemplo el cambio del término inglés *jump up* por *upjump* (Plett, 2010: 150). Estas alteraciones no cuentan con normas específicas y en un contexto poético se pueden usar según el autor crea conveniente.

La sustitución morfológica abre la puerta a la formación de un número infinito de nuevas palabras. Esto permite hacer cosas como sustituir un prefijo aceptado gramaticalmente por un elemento morfológico completamente distinto y que no siga esas normas gramaticales. Un ejemplo en español sería convertir “aguja” en “abuja” o “abuelo” en “agüelo”.

En cuanto a las derivaciones de contexto, podemos contar cuatro: diastrática, diatópica, bilingüe o multilingüe, y diacrónica.

La derivación diastrática consiste en el uso de dos estilos diferentes de una misma lengua, cada uno perteneciente a un estrato social. El estilo de cada nivel social tiene su propio vocabulario; una derivación diastrática sería el cambio de un término de uso común en un idioma por su equivalente dentro de los círculos sociales de mayor o menor estatus social.

Las derivaciones diatópicas giran en torno a la existencia de variaciones regionales dentro de una lengua o dialectos. Estas desviaciones consistirían en la

inclusión de elementos propios de una región específica dentro de un texto que emplease principalmente la norma común del idioma.

Las derivaciones bilingües y multilingües son el uso de expresiones de diferentes idiomas dentro de un texto. Aunque en la gramática general estas a veces se consideran como algo negativo, en un contexto poético pueden ser usados por el autor para transmitir ironía o humor entre otras cosas.

Las derivaciones diacrónicas consisten en el uso de elementos de una lengua, como términos o expresiones, que han caído en el olvido o el desuso con el paso del tiempo. Estos recursos también se conocen como arcaísmos. Un ejemplo de arcaísmo inglés sería el uso de *thou* en lugar de *you*; un ejemplo similar en español sería una expresión como “vuesa merced”.

Una última derivación incluye aquellos cambios morfológicos que suponen alteraciones semánticas y sintácticas al mismo tiempo. La digresión o conversión consiste en el proceso cada vez más común en la época actual de conceder a un término variaciones, ya sean morfológicas o solo semánticas, que cambien su categoría gramatical. Como ejemplo tenemos el caso de *like* en inglés, término que puede usarse como sustantivo, verbo, adjetivo y demás.

Igual que con las figuras fonológicas, también existen figuras de equivalencia morfológicas basadas en la regularidad en la posición de términos al repetirlos, su extensión, frecuencia, distribución y similitud. En este campo es en el que se aplican los recursos literarios de repetición o similitud como la anadiplosis. La repetición de elementos no siempre es absoluta y aunque morfológicamente dos palabras pueden ser exactamente iguales, pueden aplicarse en el texto con diferencias semánticas o fónicas.

2.3.1.3.3- Figuras sintácticas (Plett, 2010: 183-214)

Las figuras sintácticas se centran en la oración como conjunto de elementos morfológicos organizados que siguen unas normas. Esto implica que cualquier detalle sintáctico y alteración de este tipo tiene repercusiones semánticas y morfológicas incluidas. A menudo, el aspecto literario de un texto depende de la coordinación entre los elementos sintácticos, morfológicos y semánticos. Plett comenta que las posibilidades de este campo apenas si han empezado a surgir gracias a autores del siglo XX con la voluntad necesaria para experimentar. Nos señala como pináculo de este grupo de pensadores con afán de experimentación a Noam Chomsky y su escuela.

Como con el resto de figuras, Plett separa los tipos de figuras sintácticas dependiendo de si son derivaciones (adición, sustracción, permutación y sustitución) o equivalencias (similitud, frecuencia, extensión y posición, y distribución).

La adición sintáctica consiste en ampliar una oración añadiendo otra o incorporando nuevos sintagmas. Esta inserción se puede realizar en varias partes de la oración. Plett establece que una adición introducida entre un artículo y su sustantivo es más fuerte; si en cambio se aplica una adición que separe a un adverbio al comienzo de la oración del resto de elementos, esta adición será más débil (Plett, 2010: 184). La pragmática textual califica algunas de estas adiciones como una forma de transmitir un segundo mensaje al lector.

La sustracción sintáctica tiene dos variantes que consisten básicamente en la eliminación de uno o más componentes sintácticos. La primera de las variaciones, la elipsis, consiste en la eliminación de componentes de la oración sin afectar elementos que no sean la propia estructura sintáctica. Un ejemplo de esto sería la eliminación de los artículos en una oración (El hombre golpeó al perro/hombre golpeó perro). El otro tipo de sustracción es el zeugma, y es toda eliminación que tiene repercusiones morfológicas y semánticas en la oración además de sintácticas. Son pérdidas de información que no se pueden deducir por el contexto de la oración.

La permutación sintáctica es un importante elemento estilístico consistente en la alteración de la sintaxis de una oración. Las diferentes combinaciones en que se puede ordenar una oración están limitadas solo por el número de elementos sintácticos en ellas, y existen figuras retóricas como el hipérbaton o la prolepsis que nos especifican algunas de las muchas maneras en que se puede alterar una frase. Hay solo unas pocas figuras de permutación que se encuentran en la fina línea entre la sintaxis y la semántica (Plett, 2010: 195).

Las derivaciones de sustitución incluyen tantas variantes y ramificaciones que resultaría imposible citarlas todas. En lugar de eso, Plett nos expone tres niveles de sustitución diferentes extraídos de la obra de H. Burger de 1972: *Stil und Grammatikalität*. El nivel uno son cambios relacionados con las categorías sintácticas como el sujeto y el predicado y la posición de estas. El nivel dos está relacionado con las subcategorías sintácticas como los sintagmas nominal y adverbial, y las normas acerca de qué elementos no deben encontrarse juntos en una oración. El nivel tres abarca toda subcategoría por debajo de las ya citadas.

En cuanto a las equivalencias sintácticas, Plett establece como ejemplo principal el paralelismo.

2.3.1.3.4- Figuras semánticas (Plett, 2010: 215-251)

Las figuras semánticas dependen de una variación en el significado. Estas variaciones tienen su base en los niveles morfológico, sintáctico y textual. A la hora de abarcar estas figuras, Plett establece dos tipos de semántica: aquella que relaciona un término con un elemento del mundo real y la que lo relaciona con su representación escrita. Plett decide omitir la relación “término-realidad” y centrarse en los aspectos semiosintácticos del significado.

Las figuras de derivación sintáctica cuentan con las mismas categorías principales que el resto de figuras: adición, sustracción, permutación y sustitución. Aparte de estas, Plett también menciona los tropos de similitud como metáforas, hipérboles, ironías y alegorías, y los tropos de contigüidad o metonimias. La idea básica de los tropos de similitud sería la posibilidad de una equivalencia semántica entre ellos a pesar de ser recursos distintos: *These metasememes have in common that S2 and S1 (the latter still to be determined) exist in a similarity relationship due to a common semantic feature even though they belong to different word fields* (Plett, 2010: 226). Los tropos de contigüidad abarcan un aspecto de relación más que de equivalencia. Un ejemplo de estos tropos sería cambiar una palabra como “pobreza” por “basura”. El significado cambia pero son elementos próximos y que pueden relacionarse con facilidad.

Concretamente hablando sobre figuras de equivalencia semántica, Plett comenta la dificultad de lograr una completa equivalencia, y de cómo una de las únicas maneras de lograrlo sería mediante la repetición de una palabra con el mismo sonido, la misma forma, la misma sintáctica y el mismo contexto semántico. La otra opción es el empleo de la sinonimia, que serían palabras con distintos “cuerpos” pero con el mismo contenido. Sin embargo, Plett nos informa de que no existe un consenso en la lingüística acerca de la sinonimia ya que algunos la califican como una similitud, en vez de una equivalencia (Plett, 2010: 244). Un recurso que Plett clasifica como derivación semántica secundaria es la antítesis.

2.3.1.3.5- Figuras grafémicas (Plett, 2010: 253-265)

Las figuras grafémicas abarcan el apartado “visual” de un texto. Son el sistema de escritura, los caracteres que se usan al escribir en uno u otro idioma y según Plett, han sido ignoradas por los lingüistas desde hace mucho. Plett reconoce este rechazo por parte de los lingüistas del campo de la grafémica pero basándose en obras del pasado siglo (Hall 1952, Mountford 1969, Venezky 1970, Althaus

1980) afirma que se pueden establecer normas y convenciones para este campo al igual que para el resto de figuras retóricas (Plett, 2010: 253).

Plett distingue dos tipos principales de grafemas (Plett, 2010: 253): segmentales (letras) o inter/suprasegmentales (puntuación, guiones, espacios...). Sabiendo esto, veamos los distintos tipos de figuras.

La adición grafémica suele estar limitada al comienzo del término cuando se trata de añadir grafemas segmentales. Esto se usa en ocasiones cuando el autor desea incorporar efectos sonoros como onomatopeyas. Un ejemplo sería la adición de varias “s” para imitar el sonido de una serpiente (guarda ssssilencio). En cuanto a los grafemas intersegmentales, son un recurso más libre para la adición, pudiéndose introducir en mitad de un término guiones para separar los lexemas o para unir los de distintas palabras. Un ejemplo lo encontramos en algunas campañas publicitarias americanas: *clean-o-matic*. Esto puede usarse con casi cualquier signo de puntuación que desee el autor, o incluso solo con espaciados.

La sustracción grafémica es básicamente la eliminación de letras o signos de puntuación de un texto. Plett nos pone un ejemplo recurriendo de nuevo a la publicidad: *Day-Glo* en lugar de *Day Glow*. La sustracción no está limitada a una sola posición en cuanto a términos y puede emplearse para transmitir un sentido adicional a algunos poemas. Plett nos pone como ejemplo el trabajo de Molly Bloom con el monólogo interno al final de la obra *Ulysses* de Joyce. En ese fragmento se elimina todo signo de puntuación para representar el continuo flujo de la consciencia (Plett, 2010: 257).

La permutación grafémica es la alteración del orden, pero conservación de todos, los grafemas segmentales e intersegmentales de un término. Plett relaciona esta permutación principalmente con el anagrama, si el cambio en el orden de grafemas conlleva un significado nuevo, y con el seudónimo, al que muchos autores de varias épocas recurrieron para ocultar sus identidades. El novelista alemán Grimmelshausen llegó a usar hasta siete anagramas como seudónimos (Plett, 2010: 257). Otra forma de permutación la vemos en el palíndromo, que se basa en la inversión de los grafemas segmentales e intersegmentales de una frase.

La sustitución grafémica se resume en el cambio de elementos grafémicos según estas posibilidades:

- sustituciones dentro de un mismo sistema grafémico:
 - Sustitución de mayúsculas por minúsculas
 - Sustitución de consonantes por vocales

- Sustitución de grafemas segmentales por intersegmentales
- Sustitución de grafomorfemas históricos
- Sustitución fuera del sistema grafémico (sustitución de palabras completas por letras o números, entre otras técnicas).

Las figuras de equivalencia grafémica se centran en la métrica y en detalles como si se conserva el mismo número de letras, espacios, signos de puntuación, mayúsculas, etc (Plett, 2010: 267).

2.3.1.3.6- Figuras textuales (Plett, 2010: 277-279)

Las figuras textuales son derivaciones de la gramática textual “oficial”. Son cambios en la estructuración total de un texto. Estas figuras son las que abarcan cambios que realiza el autor en el número de versos, estrofas, párrafos y demás dentro de un texto. Estas figuras pueden considerarse como la gramática textual secundaria (Plett, 2010: 277).

Las figuras de derivación textual no han tenido presencia histórica en la teoría retórica salvo por los recursos de la alegoría y la paráfrasis.

La adición textual es la incorporación de segmentos como párrafos, capítulos, etc. La derivación originada por estas adiciones se conoce como digresión o divagación.

La sustracción textual es la eliminación de segmentos de un texto y por consiguiente a la pérdida de información. Aunque en algunos casos el lector puede emplear el contexto o pistas dejadas por el autor de la sustracción para llenar los huecos que puedan quedar en la historia.

La sustitución textual, cambiar un gran segmento de un texto por otro, en ocasiones puede considerarse una alegoría. Aunque mayormente en la terminología actual se considera un tropo textual. Este recurso de cambio de segmentos era muy típico en obras medievales, y en unos pocos casos modernos.

La permutación textual, también considerada un tropo textual, es la alteración del continuo homogéneo de un texto para convertirlo en un texto fragmentado. Esto se realiza, por ejemplo, con la alteración del orden cronológico dentro del texto. También existe el *collage* como recurso de permutación.

Las figuras de equivalencia textual abarcan la conservación de un solo fragmento de texto, hasta una obra entera.

2.3.1.3.7- Figuras intertextuales (Plett, 2010: 281-287)

Las figuras intertextuales tratan la relación existente entre dos o más textos. Esta categoría de las figuras retóricas no existía en la retórica clásica dada su invención en el siglo XX.

Comenzamos viendo las figuras intertextuales de derivación, consistentes en incorporar a un texto segmentos de un texto previo reconfigurándolos. En primer lugar tenemos la sustitución (citación), que es la incorporación de material de un texto en otro, y la permutación que es la creación de un texto nuevo empleando elementos de varios otros textos.

La equivalencia intertextual se produce cuando una forma verbal o no verbal de un texto se repite de forma idéntica o similar en uno o más textos. La equivalencia no sería una cita ya que el elemento pertenece a un inventario de formas comunes que el autor puede usar para crear su texto. Son formulas habituales y comunes hasta entre idiomas que han adquirido el calificativo de “verdades eternas”: «*They represent commonplaces (Latin: loci communes, German: Gemeinplätze, French: lieux communs), habitualised formulas that have acquired the character of “eternal verities”.*» (Plett, 2010: 285).

Y con esto hemos recibido una breve introducción a las figuras retóricas que emplearemos más adelante en el análisis de varias traducciones al español de distintos poemas en inglés. Pero todo lo visto hasta ahora se encontraba dentro del campo de la retórica. A continuación veremos en qué se relaciona todo lo que hemos visto de la retórica, con el campo y teorías de la traducción.

3- RETÓRICA Y TRADUCCIÓN

Ya hemos explicado las partes de la retórica y su historia. Hemos visto que está formada por técnicas y estructuras que se emplean en la creación de textos basándose en detalles como la intención del autor o el registro de la situación en que se transmitirá el mensaje. Si lo pensamos bien, ¿no son estas características muy similares a las del proceso de traducción?

3.1- Relación entre retórica y traducción

En su libro *Retórica y traducción* (2010), Carlos Moreno Hernández nos presenta su teoría y opinión acerca de la relación entre retórica y traducción argumentando que las figuras, tropos y estilos son mecanismos análogos a la traducción a un nivel intralingüístico (Moreno, 2010: 30). Esta teoría se nos presenta bajo la idea de que al emplear figuras u otros recursos retóricos estamos adaptando, traduciendo o trasladando un mensaje, ya sea escrito o no, a una situación específica. El concepto es el mismo, presentar el mensaje original en una situación comunicativa nueva (distinto idioma/distinto registro) de manera que cumpla el objetivo que se pretende. Presenta la duda de si los mecanismos que hasta ahora hemos asumido como retóricos son o no, en realidad, parte de la traducción (Moreno, 2010: 29-43).

Sobre los mecanismos retóricos empleados en la traducción, Moreno nos pone como ejemplo un espectro de traducción, siendo un extremo la traducción literal (noción ideal imposible) o sustitución sinonímica. A medida que nos alejásemos de este extremo, como traductores emplearíamos cada vez más técnicas como la amplificación, la reducción, la omisión o la transmutación (adición, sustracción, sustitución y permutación de Plett). Pasaríamos pues al plano de la emulación dentro de la traducción.

Hay que tener en cuenta el factor interpretativo a la hora de traducir textos literarios, que acostumbran a suscitar fuertes emociones o sentimientos en el lector. Estamos hablando por tanto de traducir sensaciones, las cuales se representan de la manera más eficiente mediante figuras retóricas.

No debemos olvidar tampoco que las figuras retóricas no son lo único que abarca la retórica. Según Moreno una de las principales funciones de la retórica es persuadir a un público (Moreno, 2010: 30), se debe conocer a ese público, saber lo que se espera del autor. En resumen, prestar atención a las circunstancias o situación comunicativa, como ya habíamos sugerido. Un traductor debe conocer el

tipo de lector y adaptar la información a detalles como el nivel intelectual de este. Esta adaptación puede llevar a la deformación de la información original, pero es un riesgo que debe asumirse.

Moreno cita en su libro a Stefano Arduini (Moreno, 2010:32-33), quien crea el concepto de *campo retórico*. El campo retórico viene a ser lo que identifica una cultura y establece sus confines, sirviendo como referente para la traducción e interpretación de textos al idioma de la cultura en cuestión. Pero este referente no es exacto pues una cultura nunca tiene unos límites absolutos y ningún campo retórico podría incluir todos los aspectos de una cultura con la certeza de no haber dejado ninguno olvidado o sin hallar. De esta afirmación Moreno parece interpretar que, Arduini proclama su rechazo ante la distinción entre lectura, o traducción, correcta o incorrecta ya que dicha distinción supondría asumir que todo texto es una verdad absoluta en lugar de una posible actualización del campo retórico de una cultura. Además, se menciona el hecho de que los campos retóricos no están aislados unos de otros. A pesar de su inexactitud, Arduini establece el campo retórico como parte del mecanismo retórico para la producción textual conocido como *inventio*. En un proceso de traducción esto podría considerarse el proceso de lectura previa y documentación acerca de un texto, al fin y al cabo, antes de traducir el sentido hay que determinar este.

3.1.1- Traducción, interpretación, imitación...

El autor Schleiermacher ofrece una distinción entre traductor e intérprete en su obra *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Un trabajo de traducción se clasificaría en una u otra categoría dependiendo de factores como el tipo de información transmitida, el canal y el campo del saber al que pertenezcan los datos. Según su modelo, el intérprete traduce palabras que designan cosas o hechos concretos, expresados de forma oral, dentro del ámbito de los negocios. El traductor se encargaría de textos dentro de los campos de la ciencia o el arte, en los que el lenguaje se vuelve más complejo y hay que tener en cuenta factores culturales que dificultan el paso de información de una lengua a la otra (Moreno, 2010: 59-69).

Según él, esta dificultad dio origen a dos modos diferentes de afrontar la traducción de textos de ese estilo. La *paráfrasis* para el plano científico y la *imitación* para el plano del arte. La paráfrasis consistiría en el empleo de la adición y la sustracción para poder ajustar la información según sea necesario y posible. Por ejemplo, si un detalle no tiene mayor relevancia en un texto puede eliminarse para evitar dificultades en la traducción, o si un término o concepto resulta poco conocido

dentro de la cultura meta, pueden añadirse aclaraciones a la traducción para que el lector no pierda el sentido del texto. La imitación para el plano del arte, es un método bastante abstracto y abierto a las posibilidades y creatividad del traductor. Una forma breve de explicarlo sería decir que el traductor puede alejarse tanto como necesite del original, si con ello consigue transmitir el mismo mensaje, sensación o vivencia el receptor de la cultura meta. Por supuesto cuanto más cercano al texto original, mejor visto estará el trabajo del traductor, pero hay situaciones en las que resulta imposible incluso conservar un acontecimiento de una obra ficticia hasta el menor de sus detalles. Por ejemplo, podría ser que en una comedia el autor original introduzca un chiste conocido y muy gracioso en la cultura de la que procede. El problema surgiría si en la cultura meta dicha broma no es graciosa o incluso resulta ofensiva.

Autores como Goethe consideran que la mejor opción sería la de respetar el original en lugar de adaptarlo y ofrecer un producto lo más fiel al original posible. De esta forma, los receptores, y por tanto la lengua de estos, se verán expuestos a elementos nuevos y extraños procedentes de la lengua origen, lo cual tendrá como consecuencia la evolución del idioma meta y la forma de pensar de los hablantes. Sin embargo, el modo en que Schleiermacher define la imitación hace que sea difícil distinguirla de la mera traducción. La imitación se considera una parte del proceso de aprendizaje de casi cualquier materia. Dentro de estos procesos de imitación se incluían tareas de traducción y de paráfrasis. Esto lleva a muchos autores a pensar que la traducción forma parte de la imitación, siendo esta el proceso total que, según el resultado, abarca un espectro de calidad que tendría por extremos la *copia* (traducción exacta y literal del contenido gramatical, pero seguramente fracasando a la hora de transmitir emociones o sentido) o la emulación (traducción que logra trascender al original).

La traducción era considerada una forma del ejercicio de la imitación, parte del proceso de aprendizaje de cualquiera estudiando para ser traductor. Dentro del espectro copia-emulación, la traducción se consideraría un punto intermedio que se decantaría más por uno u otro extremo dependiendo del tipo de texto original.

Puesto que técnicamente la traducción consiste en el uso de técnicas de la retórica como la adición o la sustracción, hay quienes afirman que la traducción podría considerarse una forma de paráfrasis. Pero esto solo tiene en cuenta el aspecto cuantitativo de un texto y su traducción, cuando en realidad el aspecto cualitativo es igual o incluso más importante.

Cuando un texto es sencillo y los datos son teóricos, o forman parte de actividades cotidianas, el proceso de creación y adaptación de conjeturas no supone mayor problema, pues esos casos se rigen por la norma gramatical. El tema y el objetivo vienen dados y no se especula sobre estos. Las dificultades surgen con textos más complejos en los que el autor debe alejarse en mayor o menor medida de la norma.

3.2- Análisis de traducciones poéticas

En esta sección se incluirán distintos poemas en lengua inglesa y varias versiones diferentes en español. Comprobaremos qué cambios se han realizado en cuanto a vocabulario, rimas y temática entre otras cosas. Principalmente se destacarán las figuras retóricas según Plett (Heinrich F. Plett; 2010) empleadas en la traducción de cada verso.

El siguiente fragmento está sacado del trabajo de E. Peter Alexander sobre la obra de Shakespeare, *Romeo y Julieta* (1597):

3.2.1- Soneto CXXXVIII (Shakespeare)

When my love swears that she is made of truth
I do believe her, though I know she lies,
That she might think me some untutored Youth,
Unlearned in the world's false subtleties.

Thus vainly thinking that she thinks me young,
Although she knows my days are past the best,
Simply I credit her false speaking tongue;
On both sides thus is simple truth suppressed.

But wherefore says she not she is unjust?
And wherefore says not I that I am old?
O, love's best habit is in seeming trust,

And age in love loves not to have years told.

Therefore I lie with her, and she with me,
And in your faults by lies we flattered be.

En este fragmento oímos las reflexiones del poeta sobre su relación con su amor, relación que según parece está basada en mentiras, las cuales aceptan ambas partes aun sabiendo de su falsedad.

Este soneto de Shakespeare, está escrito con una rima *abab cdcd efef gg*. Conocida hoy como el soneto shakesperiano. Este fragmento está compuesto por tres cuartetos de pentámetros yámbicos y un pareado.

Podemos ver un uso repetido de términos relacionados tanto con la mentira como con la verdad. Se emplean palabras como “*false*”, “*unjust*” o “*trust*”. El otro elemento que se incluye en el soneto es el de la edad. Encontramos “*old*”, “*years*” y expresiones como “*my days are past the best*”. El vocabulario en principio parece directo y sin rodeos ni licencias embellecedoras para transmitir la temática.

Ahora comprobaremos una por una diferentes traducciones del soneto, citaremos sus cualidades y compararemos con el original y entre ellas. Comenzamos por la versión de Agustín García Calvo (1973/1983).

3.2.1.1- Versión de Agustín García Calvo (1983)

Cuando jura mi amor que su fe es como el cielo
De firme, yo la creo, bien que sé que miente,
Para que ella me crea un feliz mozuelo,
Del mundo y sus perversidades inocente.
(Así, pensando vanamente que aún me cree joven,)
bien que sabe que es ida la flor de mis años,
yo, simple, de su lengua bebo los engaños,
y sufre la verdad que aquí y allí la roben.

Pero ¿por qué ella no declara que ella es falsa?

Pero ¿por qué no digo yo que yo soy viejo?

Ah, que en amor la pura fe es la mejor salsa,

Y edad no quiere Amor contar en el cortejo.

Con que, ella en mí, yo en ella,

así con las trampas entramos,

Y nuestras faltas con embustes adobamos.

En principio esta traducción conserva bien la temática y el tratamiento de la misma. Sigue centrada en las mentiras, el amor, el paso del tiempo y la opinión del poeta acerca del asunto. García trata de replicar la estructura y la rima del original tan fielmente como puede. Trata de usar versos de trece sílabas durante todo el poema y de mantener la rima del original pero parece encontrar problemas en los dos últimos versos. En el verso de la línea siete (si consideramos esta línea y la siguiente como uno) parece ser de 14 sílabas, pero en las siguientes líneas vuelve al verso de 13 sílabas. Continúa usando este tipo de verso hasta la línea 22, donde usa hasta 15 sílabas, con la última línea volviendo a las 13. En cuanto a la rima, esta sería ABAB CDDC EFEF GG. Podemos ver una variación de la rima con respecto al original en la segunda estrofa. Al parecer, García Calvo no logra imitar el pentámetro yámbico y acaba con más unidades acentuadas por verso; aparte hay diferentes adiciones, sustracciones o permutaciones en cuanto a los acentos de los versos, unos pueden no empezar con una sílaba acentuada (*Del mundo...*; verso 4) y algunos parecen perder el ritmo (*Para que ella me crea...*; verso 3).

García Calvo parece tomarse un par de libertades en el vocabulario además de unos cambios mínimos en la expresión de algunas frases, aunque estos cambios no alteren el sentido final. Todas estas alteraciones son necesarias para adaptar las expresiones inglesas que no tendrían sentido en español.

Por ejemplo, En la versión inglesa el primer verso dice: «*my love swears that she is made of truth*». En español no tendría sentido decir literalmente “está hecha de verdad “. Para solucionar esto, García Calvo compara la fe con el cielo, su fe es tan real como el cielo.

En el original tenemos el término «*untutored youth*», que presentaría el falso estado de inocente ignorancia del poeta. Podría traducirse literalmente, pero abarcaría demasiado. En su lugar, García Calvo decide traducirlo por “feliz mozuelo”.

El significado de estas palabras representaría, como en el original, ignorancia debida a la juventud.

La expresión “*false subtleties*” inglesa pasa a ser “perversidades” que vendría a ser una forma más directa de referirse a lo malo de este mundo. Esto podría considerarse una sustracción semántica por parte del traductor o por lo menos una sustitución.

Si observamos el verso cinco, podemos ver que García Calvo aplica una adición grafémica añadiendo un paréntesis (grafema intersegmental). Esto puede ser que tenga como propósito transmitir un tono diferente al lector o la idea de que el poeta aclara algo o habla para sí.

Con respecto a la expresión: “*my days are past the best*”, otra forma de hablar inglesa García Calvo decide emplear una forma de hablar española refiriéndose a “la flor de la vida”, una metáfora para referirse a los años de juventud de una persona. Aquí tenemos una sustitución sintáctica, morfológica y semántica.

Las mentiras en el original están representadas con la personificación de la lengua de la amada, diciendo que está es mentirosa. Para traducir esto Agustín decide eliminar la personificación y cambia el verbo *credit* por la expresión de que “bebe las mentiras”. Agustín cambia unas cuantas cosas para traducir esa expresión, empleando sustituciones morfológicas, sintácticas y sustituciones y adiciones semánticas con el uso de la expresión “beber de su lengua”.

Mientras que en inglés la confianza se describe como un detalle común del amor, esta versión añade un par de detalles. Agustín usa una metáfora para describir la fe dentro del amor como la mejor salsa que hay. Esto otorga un ligero cambio de tono. Tenemos una adición o sustitución semántica.

Casi al terminar el soneto, el original dice que ambos mienten, pero García Calvo añade algo más. Usa un juego de palabras, que “entran” con trampas, para reforzar la idea de que lo que saben el uno de otro es falso. Se trata de una adición semántica con un juego de palabras comparando el conocerse con entrar a un lugar.

El último verso en inglés el poeta reconoce a ambos como personas con fallos que encuentran consuelo o placer en la mentira. Para traducir esto, Agustín recurre de nuevo a una comparación con términos de cocina (adobamos). Es una sustitución semántica, morfológica y sintáctica que comprime los términos originales “*we flattered be*” en una sola palabra.

La siguiente es la versión de Antonio Machado:

3.2.1.2- Versión de Antonio Machado

Mi vida, ¡cuánto te quiero!,
Dijo mi amada y mentía
Yo también mentí: Te creo.
Te creo, dije pensando:
Así me tendrá por niño.
Mas ella sabe mis años.
Si dos mentirosos hablan
Ya es la mentira inocente:
Se mienten, mas no se engañan.

A primera vista podemos apreciar como esta versión es bastante diferente al original en lo que a estructura se refiere. El poema es, básicamente, más corto que otras versiones. Machado ha optado por el verso octosílabo del romancero tan común en español. A la hora de traducir, ha preferido convertir la rima y la estructura en algo que resulte más familiar para el lector español. La rima es asonante y parece seguir el patrón a, -, a, b, -, b, c, -, c. Se trataría entonces de una soleá. En cuanto al ritmo, al parecer Machado emplea un tetrámero en lugar de un pentámero, pero no sigue el estilo de acentuación de sílabas del yámbico.

Machado parece emplear sobre todo la sustracción morfológica y sintáctica, la sustitución semántica y la permutación textual en su versión. Las metáforas y juegos de palabras como "*she is made of truth*" o "*love loves not to have years told*", son sustituidas por declaraciones y frases bastante directas. Un ejemplo lo vemos en el verso seis del original. La expresión "*my days are past the best*" es traducida eliminando cualquier juego de palabras o metáfora y declarando directamente que la joven "sabe sus años". También cambia varios detalles en cuanto a cómo ofrece la información. El primer verso, por ejemplo, emplea el estilo directo para comunicar lo que dice el personaje, esta técnica la repite en los versos tres y cuatro. Hay una gran sustracción semántica, morfológica y sintáctica por todo el poema. Los versos cuatro, cinco, siete y ocho no pasan a la traducción posiblemente debido a que repiten detalles que ya aparecen en versos anteriores (*I do believe her*; verso 2 = *I credit her*;

verso 7). Por otro lado, los versos nueve, diez y once parecen ser eliminados completamente de la traducción.

A continuación, veremos la versión de Fernando Ortiz:

3.2.1.3- Versión de Fernando Ortiz (2000)

Mi amor jura que dice la verdad.
Siempre la creo, aunque sé que miente.
Ella imagina a un joven sin maldad
—el mundo aún no maleó su mente—.

Si sabe que pasó mi mocedad
y elige verme como adolescente,
¿no doy yo fe a su parcialidad?
En ambos lados la verdad ausente.

¿Por qué no dice ella que es injusta?
¿Por qué no digo yo que ya soy viejo?
Lo mejor del amor es un reflejo.

En el amor contar la edad no gusta.
Así miento con ella, ella conmigo.
De la falta común nace ese amigo.

Esta tercera versión vuelve a emplear un estilo similar al de Shakespeare en cuanto a longitud como hizo García Calvo, pero empleando una métrica española, adaptándolo así a la lengua de llegada como hizo Machado. Este poema parece ser un soneto de la lengua española con versos endecasílabos (el primer verso parece, sin embargo, decasílabo). Emplea la rima de arte mayor con orden ABAB, ABAB, CDD, CDD. Este tipo de rima en los cuartetos suele ser debida a una influencia del parnasianismo francés. La estructura de la rima de los tercetos no es fija y puede realizarse casi de cualquier manera que se desee. Rengifo (1592: 49) llega a

distinguir hasta nueve esquemas diferentes para los tercetos y Sánchez de Lima (1580: 65) solo consideraba como requisito para la rima de los tercetos que estos «sean dos tercetos que concierten entre sí, al aludrio del poeta, en los consonantes». A la hora de referirnos al ritmo, al parecer logra emplear un estilo de pentámetro, aunque no logra replicar el estilo yámbico.

Ahora veremos cómo ha afrontado Ortiz los juegos de palabras y metáforas del poema. La primera de todas, “*she is made of truth*”, haberse simplificado; Ortiz ha desechado juegos de palabras o expresiones y ha preferido una declaración directa, sería una sustitución semántica, morfológica y sintáctica.

En el segundo verso Ortiz parece haber realizado una adición semántica al incluir el término «siempre», que ofrece un detalle adicional al lector.

En el verso tres, Ortiz traduce *untutored youth* por joven sin maldad. Sustituye lo que se interpretaría como el “proceso” por el que uno se corrompe por la maldad, por la ausencia del concepto. Además realiza una sustitución semántica o sintáctica eliminando el término “*that*” del original para que la frase pase de expresar la intención del poeta, a mencionar un hecho.

A continuación, Ortiz elimina el concepto “*false subtleties*” ya que la idea de maldad ya se menciona en el verso anterior y emplea un juego de palabras en sustitución de “*unlearned*”. En el verso cuatro también podemos ver una adición gráfica, Ortiz ha añadido guiones al principio y al final del verso (grafemas intersegmentales). La función de estos sería indicar que lo que aparece en el verso es lo que piensa para sí la amada.

Después Ortiz realiza una permutación textual e intercambia el orden de los versos cinco y seis, además de aplicar una sustitución semántica a ambos versos planteándolos como pie para introducir una pregunta. En cuanto a expresiones, la frase “*my days are past the best*” la traduce por un único término, «mocedad», y evita usar expresiones, podríamos llamarlo una sustitución o sustracción semántica.

El verso siete de la versión de Ortiz realiza una sustitución semántica y sintáctica y transforma el verso en una pregunta. La expresión “*false speaking tounge*” se traduce por el término «parcialidad», un método más directo.

Hasta el verso once, todo es casi exacto al original. Aquí Ortiz emplea una metáfora para traducir “*seeming trust*”, siendo esta la comparación de lo mejor del amor con un «reflejo».

El verso doce del original emplea una personificación en “*age in love loves*” que Ortiz elimina, dejando una frase más directa.

EL verso final emplea una permutación para reorganizar la estructura habitual de una frase según la gramática. Aparte de no emplear la misma reestructuración, Ortiz realiza una sustitución o adición semántica y cambia el sentido del verso. Emplea una metáfora, «nace ese amigo» para representar lo bueno de las mentiras mutuas.

3.2.1.4- Comparación

Con esto hemos visto tres versiones de un mismo poema, cada una con sus recursos y estilos pero, ¿cuál sería la mejor traducción? Tanto la versión de García Calvo como la de Fernando Ortiz trataron de replicar casi al detalle al original y traducir palabra por palabra siempre que les fuera posible, sin contar las figuras fonéticas y semánticas como juegos de palabras, metáforas u otras expresiones exclusivas de la lengua inglesa. Este intento de imitar al original resultaba en la necesidad de usar versos más largos y sacrificar elementos como el ritmo, la rima y la métrica. La versión de Machado, sin embargo redujo el contenido eliminando detalles menores o repeticiones y consiguió un ritmo similar al original. Pero esto tiene como consecuencia la eliminación de la mayoría de recursos como la metáfora u otros recursos literarios. La información que se nos transmite merma bastante, aunque Machado logra conservar lo importante, la temática principal.

Ahora veremos poemas del autor Lord Byron (1788-1824), y distintas traducciones de estos realizados por varios autores. Empezaremos por el poema *So, we'll go no more a roving*

3.2.2- So, we'll go no more a roving (Lord Byron - 1830)

So, we'll go no more a roving
So late into the night,
Though the heart be still as loving
And the moon be still as bright.

For the sword outwears its sheath,
And the soul wears out the breast,
And the heart must pause to breathe,

And love itself have rest.

Though the night was meant for loving

And the days return too soon,

Yet we'll go no more a roving

By the light of the moon.

Este poema fue escrito por Byron tras una disputa con su esposa que resultó en que ella lo abandonara. La interpretación más común lo clasifica como una “carta de despedida” a su juventud y la proclamación de que llegó la hora de abandonar aventuras y viajes por el mundo e instalarse en un lugar estable. Sin embargo, Byron expresa dentro del mismo poema que, aunque dispuesto a vivir una vida en calma, su pasión de juventud sigue muy viva. Vemos esto en las líneas tres y cuatro, en las que afirma “*the heart be still as loving y the moon be still as bright*”.

En la segunda estrofa, empezamos a ver una explicación de por qué ha decidido asentarse y vivir en calma. La temática se centra en el desgaste del cuerpo, el pasado, la juventud y la resignación.

Este poema emplea la forma de la balada. Contiene tres cuartetos con una rima de estilo abab cdcd aeae. No cuenta con un número concreto de sílabas por verso. Aparte, emplea el ritmo del trímetro yámbico o más concretamente, un anapesto seguido de dos yambos en cada línea salvo la dos y la ocho. Aunque el vocabulario no es demasiado complejo o extravagante, Byron emplea numerosos recursos retóricos. Nada más empezar encontramos un quiasmo con las palabras *roving* y *loving*. También se emplean metáforas como la comparación con una espada y su vaina. Si se interpreta que el poeta es la vaina o la espada es cuestión de la interpretación del lector. Hay que mencionar también la anáfora que se ve con los términos *so* y *and*.

3.2.2.1- Versión de Arturo Rizzi:

Así es, no volveremos a vagar

tan tarde en la noche,

aunque el corazón siga amando

y la luna conserve el mismo brillo.

Pues así como la espada gasta su vaina,
y el alma consume el pecho,
asimismo el corazón debe detenerse a respirar,
e incluso el amor debe descansar.

Aunque la noche fue hecha para amar,
y los días vuelven demasiado pronto,
aun así no volveremos a vagar
a la luz de la luna.

Empezando por la métrica y la rima, Rizzi ignora la rima abab del original y opta por un verso de métrica y rima libres, pero conservando la estructura de los tres cuartetos. Esto supone un alejamiento de la intención de Byron para usar esa métrica, era una forma sutil de expresar la idea de que tarde o temprano hay que adoptar un estilo de vida calmado. Ahora, en cuanto al ritmo de los versos, Rizzi no parece emplear ningún estilo fijo. Siendo la tarea de lograr reproducir el ritmo casi imposible en cualquier circunstancia, no es de extrañar.

Comenzando a comprobar cómo se ha traducido este poema, se puede ver que es muy similar en términos y estructura sintáctica al original y pero algunos de los recursos retóricos no consiguen cruzar a la versión de Rizzi. El quiasmo del comienzo no se logra reproducir fielmente ya que en el verso nueve, en vez de usar de nuevo el término «amando», Rizzi escribe «amar». Hablando del tercer verso, Rizzi no incluye el término *as* en su traducción, empleando así una sustitución semántica, pues el significado solo cambia ligeramente. También se pierden las anáforas con los términos *so*, traducido por «así es», y *and*, traducido por «y», «asimismo» y «e».

En cuanto a las metáforas y otros recursos de este tipo, Rizzi ha traducido prácticamente todo palabra por palabra. Las metáforas emplean una estructura y unos términos casi idénticos salvo por ligeras variaciones en algunos términos. Un ejemplo puede verse en la traducción de *outwears* por «gasta», dado que el verbo *outwear* significa que algo dura más que algo o que le sobrevive, no que causa el desgaste. Todas las metáforas, personificaciones y demás reciben una traducción basada en equivalencia semántica, sintáctica y casi enteramente morfológica. No se

logra una equivalencia textual debido a la pérdida de recursos como la anáfora. La única expresión que si recibe una adaptación y no una traducción directa es la primera del poema, *so we'll go no more a roving*. Esta es una expresión inglesa empleada para decir que se va a hacer algo o que se va a actuar de una cierta manera. En lugar de una traducción directa o de emplear una expresión equivalente, Rizzi decide prescindir de recursos literarios y hacer una traducción sencilla, «no volveremos a vagar».

3.2.2.2- Versión de J. María Triana (1963)

Entonces ya no vagaremos más
tan tarde por la noche,
aunque el corazón siga tan amante,
y siga tan clara la luna.

Pues la espada dura más que la vaina,
y el alma agota el pecho,
y el corazón tiene que detenerse y respirar
y el mismo amor tener descanso.

Aunque la noche fue hecha para amar,
y el día regresa demasiado pronto,
aun así, ya no vagaremos más
bajo la luz de la luna.

Esta versión de José María Martín Triana emplea un verso libre sin una rima o métrica fijas. Esto, como en la versión de Rizzi, no logra transmitir el mensaje que Byron incluyó en su métrica y rima. Aunque la rima y la métrica de Triana son libres, sí que ha escrito todo en tres grupos de cuatro versos, como los cuartetos originales. Analizando el ritmo de esta versión, se ve que no es regular, no se emplea el estilo del yámbico y todos superan el trímetro, llegando algunos como el verso siete a siete pares de sílabas.

La primera expresión que vemos recibe un cambio similar al de Rizzi. Se ignora la expresión inglesa y se usa una frase corriente sin recursos retóricos como traducción. En lo demás, esta traducción sigue al original aún más palabra por palabra que la otra versión. Las metáforas y comparaciones son traducidas también palabra por palabra con equivalencias de todo tipo. Sin embargo una traducción tan exacta puede tener problemas relacionados con los gustos subjetivos del lector, que podría considerar que la elección de palabras en algunos casos podría haberse alterado un poco. Pero Triana logra mantener las metáforas casi intactas y reproducir la anáfora de los versos seis, siete y ocho, aunque pierde el quiasmo del comienzo.

3.2.2.3- Comparación

Aquí tenemos dos traducciones muy similares que se acercan mucho al original con escasas variaciones en términos y estructura sintáctica de los versos. Ambas versiones emplean el verso libre debido la dificultad de traducir aspectos como la rima y la métrica en cualquier poema. Lo máximo a lo que se puede aspirar en este sentido es a lograr usar un equivalente similar o reestructurar el poema con un nuevo estilo que resulte igual o mejor que el original. Aunque esto significa arriesgarse a perder el mensaje que Byron transmite de forma sutil con el uso de esa rima concreta. El ritmo ha sido en ambos casos una meta inalcanzable. Al intentar traducir cada palabra sin variar el vocabulario o la estructura sintáctica, el ritmo acaba siendo irregular.

A la hora de juzgar cual sería una mejor versión, dada su similitud la decisión podría acabar siendo determinada por elementos subjetivos como la elección de palabras. La decisión final dependería de las figuras semánticas empleadas por los traductores. Aun así, no hay que olvidar que la versión de José María Triana logra conservar al menos un recurso retórico más que la versión de Rizzi, al preservar la anáfora de los versos seis, siete y ocho.

Ahora analizaremos el poema *She walks in beauty* de Lord Byron y dos versiones de este en castellano.

3.2.3- *She walks in beauty* (Lord Byron - 1815)

She walks in beauty, like the night
Of cloudless climes and starry skies;
And all that's best of dark and bright
Meet in her aspect and her eyes:

Thus mellow'd to that tender light
Which heaven to gaudy day denies.

One shade the more, one ray the less,
Had half impair'd the nameless grace
Which waves in every raven tress,
Or softly lightens o'er her face;
Where thoughts serenely sweet express
How pure, how dear their dwelling place.

And on that cheek, and o'er that brow,
So soft, so calm, yet eloquent,
The smiles that win, the tints that glow,
But tell of days in goodness spent,
A mind at peace with all below,
A heart whose love is innocent!

Byron escribió este poema en honor a la esposa de su primo, Robert Wilmot. El poema se centra en describir la belleza de la mujer, o más bien de una mujer concreta, pero también abarca la noción de aquello que no se puede obtener y lo ideal. Una curiosidad reside en el hecho de que este poema de Byron es tan recatado en su vocabulario y temática como en su métrica; algo inusual dada la fama de Byron por la lujuria, el descontrol y la continua ruptura con la norma de la lírica del momento. Un tema principal de este poema es la pureza y, en cierto sentido, la idea de cómo esta es el origen de la perfección y belleza de la mujer. El contraste es un elemento muy presente en esta obra.

Este tetrametro yámbico de Byron, métrica relacionada con la sinceridad y la pureza nos ofrece una relación más profunda entre el poema y la belleza que describe. Un detalle interesante es el hecho de que en el verso cuatro Byron realiza una inversión en la acentuación yámbica y comienza con una sílaba acentuada en lugar de una no acentuada. Este recurso y su significado están abiertos a la interpretación del lector. Se trata de un poema dividido en tres estrofas de seis líneas cada una con una métrica de ocho sílabas (las estrofas pueden abarcar de siete a once sílabas). El verso seis parece ser una excepción con nueve sílabas. Emplea una rima continua de ababab cdcdcd... durante todo el poema. Byron

También emplea repeticiones dentro de versos como el siete o el trece (one/one; so/so) y una anáfora en los dos últimos versos con a.

3.2.3.1- Versión de F. Maristany (1914)

Camina bella, como la noche
De climas despejados y de cielos estrellados,
Y todo lo mejor de la oscuridad y de la luz
Resplandece en su aspecto y en sus ojos,
Enriquecida así por esa tierna luz
Que el cielo niega al vulgar día.

Una sombra de más, un rayo de menos,
Hubieran mermado la gracia inefable
Que se agita en cada trenza suya de negro brillo,
O ilumina suavemente su rostro,
Donde dulces pensamientos expresan
Cuán pura, cuán adorable es su morada.

Y en esa mejilla, y sobre esa frente,
Son tan suaves, tan tranquilas, y a la vez elocuentes,
Las sonrisas que vencen, los matices que iluminan
Y hablan de días vividos con felicidad.
Una mente en paz con todo,
¡Un corazón con inocente amor!

Comenzando a analizar este poema, observamos cambios en los elementos más complejos, la métrica y el ritmo. Maristany divide el poema en tres segmentos de seis versos cada uno, pero ahí es donde acaban las similitudes con el original. Los versos de esta versión no siguen una rima fija y son de métrica libre. El ritmo es igual de irregular, perdiendo el estilo yámbico y con un número de pares de sílabas irregular de un verso a otro.

En cuanto a la traducción de recursos retóricos, esta versión recurre bastante a la equivalencia y la traducción exacta. Uno de los recursos más empleados es el contraste de elementos opuestos como lo oscuro y lo brillante, y Maristany replica la mayoría de estas comparaciones con una equivalencia sintáctica y semántica. Sí que hay casos como la sustitución morfológica y semántica de “meet” (se encuentran)

por «resplandecen» en el verso cuatro. La combinación perfecta de elementos oscuros que Byron compara con una suave luz se conserva prácticamente idéntica en la traducción como el resto de comparaciones y juegos de palabras. Si acaso, Maristany añade cambios ínfimos como le juego de palabras del verso nueve en el que añade un contraste extra al hablar de un «negro brillo». Las repeticiones mencionadas del original quedan trastocadas en la traducción pero con una estructura tan similar se podría decir que siguen ahí. La anáfora de los dos últimos versos, sin embargo, se pierde.

Por lo general, parece que la intención de Maristany se centró en realizar una traducción que incluyera todo término del original traducido, aparte de adiciones ocasionales por su parte que resaltasen la temática de contraste. Esto resulta en versos muy irregulares y a veces saturados, y el sacrificio de la métrica, ritmo y rima del original, tres de los elementos más difíciles de traducir en un poema. La mayoría de comparaciones y metáforas son iguales al original y los cambios son mínimos. Los pocos cambios de vocabulario de eco parecen pensados para resaltar la temática de luz y oscuridad (resplandecen, negro brillo).

A continuación analizaremos la versión de José Miguel Ridaó.

3.2.3.2- Versión de José Miguel Ridaó (2010)

Ella anda hermosa, como la noche
de resplandor y cielos estrellados;
y lo mejor de lo oscuro y brillante
se reúne en su porte y en sus ojos,
suavizados por esa luz amable
que el cielo niega a los días hirientes.

Una sombra aquí, un rayo allá,
pudo crear la gracia incomparable
que agita los cabellos azabache
o ilumina suavemente su rostro;
donde moran los dulces pensamientos
tan puros, tan serenos, tan queridos.

Y en esa mejilla, y en esa frente,
son suaves, calmas, y al tiempo elocuentes
las sonrisas y matices triunfantes

que hablan de días pasados en paz.
Un alma en paz con todo lo que mira.
¡Un corazón que ama en la inocencia!

Empezamos a analizar esta versión de un poema de Byron mencionando su métrica. Se trata de un endecasílabo blanco. Esto es, versos de once sílabas sin una rima fija. La estructura total del poema es como la del original con tres grupos de seis versos. En cuanto al ritmo, Ridaio logra mantener un número de pares de sílabas bastante estable durante todo el poema, permaneciendo siempre entre el tetrámero y el pentámero. Desafortunadamente, aunque no es de extrañar, no logra replicar el estilo yámbico y en ocasiones hay sílabas que quedan sueltas, pero esto último no tiene mayor importancia.

A la hora de ver cómo ha lidiado Ridaio con los elementos más complejos de una traducción, como metáforas, juegos de palabras y recursos retóricos, vemos que logra una traducción aún más próxima al original que la versión de Maristany, conservando una métrica fija y sin un número de sílabas exagerado. La comparación del segundo verso la traduce comprimiendo la primera mitad en el término «resplandor» y manteniendo una equivalencia sintáctica por lo demás. Así logra conservar con menos sílabas el mensaje de opuestos. En todo el poema vemos como predomina la equivalencia con el original (*Meet in her aspect and her eyes/ se reúne en su porte y en sus ojos*). Solo se producen alteraciones en forma de sustituciones morfológicas (*cloudless climes/resplandor*) o sustracciones morfológicas (*Where thoughts serenely sweet express/donde moran los dulces pensamientos*). En cuanto a los recursos retóricos como repeticiones y anáforas, parece que logra conservarlas como se ve en los versos trece, diecisiete y dieciocho.

Aunque no lo consigue al cien por cien, dado que es una labor inalcanzable, Ridaio trata no solo de replicar el contenido de cada verso con ligeros cambios, sino que centra su atención en lograr una rima y una métrica fijas para tratar de al menos acercarlas al original.

3.2.3.3- Comparación

Ambas versiones de este poema se basan en el uso de la equivalencia para traducir el verso y adaptar metáforas y comparaciones que pudieran ofrecer algún problema. La versión de Maristany buscaba ofrecer toda la información del original al lector e incluso buscaba ofrecer un énfasis mayor en la temática de los opuestos del poema, pero esto resultó en una métrica, rima y ritmo irregulares, perdiendo el otro

sentido que Byron transmitía con su métrica regular, una vida calmada. Maristany emplea vocabulario más sonoro y descripciones más exaltadas.

La versión de Ridaó también recurre enormemente a la equivalencia sintáctica y semántica, pero los pocos cambios que introduce en cuanto a elementos morfológicos, los realiza para lograr su objetivo principal, emular el ritmo, la métrica y la musicalidad del original. Obviamente no logra replicar la rima y emplea versos libres, pero consigue usar una métrica regular con el endecasílabo y el ritmo siempre se mantiene entre el pentámetro y el tetramero. Ridaó logra una estructura bastante regular logrando así al menos acercarse a una de las características más difíciles de replicar en un poema. Mantiene dentro de lo posible anáforas y repeticiones y las metáforas reciben una traducción casi palabra por palabra.

Teniendo en cuenta las características de ambas versiones, podría considerarse que la mejor de las dos es la de Ridaó, quien logra acercarse más a los factores más complejos de un poema; la métrica, la rima y el ritmo, manteniendo la información y mensaje del original lo más fielmente posible.

A continuación veremos un poema de John Keats, *Why did I laugh tonight? No voice will tell*, y dos versiones en español.

3.2.4- Why did I laugh tonight? No voice will tell (John Keats - 1819)

Why did I laugh to-night? No voice will tell:
No God, no Demon of severe response,
Deigns to reply from Heaven or from Hell.
Then to my human heart I turn at once.
Heart! Thou and I are here sad and alone;
I say, why did I laugh! O mortal pain!
O Darkness! Darkness! ever must I moan,
To question Heaven and Hell and Heart in vain.
Why did I laugh? I know this Being's lease,
My fancy to its utmost blisses spreads;
Yet would I on this very midnight cease,

And the worlds's gaudy ensigns see in shreds;
Verse, Fame, and Beauty are intense indeed,
But Death intenser—Death is Life's high meed.

John Keats ganó cierta fama por experimentar con estilos como el soneto y probar nuevos enfoques, aunque en el caso de este poema emplea el soneto shakespeariano tradicional. Se trata de tres cuartetos y un pareado de cierre. La rima es ABAB CDCD EFEF GG con versos decasílabos. En este poema el ritmo emplea el pentámetro yámbico. El tema principal el poema trata la muerte, la futilidad de los bienes, la depresión y la reflexión. Emplea repeticiones de la palabra *no* en los versos uno y dos, así como la repetición de *darkness* en el verso siete y del término *death* en el último verso, un vocabulario fuerte y depresivo relacionado con figuras religiosas (God/demon), metáforas sobre el deterioro y el paso del tiempo como la que vemos en el verso 12 (*And the world's gaudy ensigns see in shreds*) y otros detalles. Este poema busca representar duda, desesperación y agitación y Keats transmite esto empleando exclamaciones por el poema como las de los versos cinco, seis y siete y con el empleo de términos y representaciones extremas como la muerte, dioses, demonios, oscuridad y demás. También emplea el estilo directo en el verso cinco. Keats representa su conflicto interno acudiendo a su mente y a su corazón.

3.2.4.1- Versión de José María Valverde (2002)

¿Por qué reí esta noche? Ninguna voz lo dice;
ningún dios ni demonio de severa respuesta
se digna replicar desde cielo o infierno.
Así, a mi corazón humano me dirijo:

¡Corazón! Tú y yo estamos aquí tristes y solos;
escúchame: ¿por qué reí? ¡Oh dolor mortal!
¡Oh tiniebla, tiniebla! Siempre habré de gemir
interrogando a Cielo, Infierno y Corazón.

¿Por qué reí? Este plazo de ser que se me ha dado
lleva mi fantasía a sus más altas dichas;
pero acabar querría hoy mismo, a medianoche,

viendo rotas las claras banderas de este mundo:
verso, fama y belleza son mucho, ciertamente,
pero la muerte es más: el premio de la vida.

Esta versión de Valverde emplea un soneto con dos cuartetos y dos tercetos de arte mayor de 14 sílabas y con rima libre, aunque parece haber irregularidades en el número de sílabas en los versos tres, seis, siete, ocho, nueve y catorce. Se ve que Valverde quería tratar de emular lo más posible la estructura del original, pero dadas las limitaciones o necesidades del idioma ha adaptado la rima y la longitud de los versos. Esta adaptación supone la pérdida de una rima fija y el uso de una métrica mayor y un tanto errática. Si hablamos del ritmo, Parece que Valverde logra mantener siete pies de dos sílabas en cada verso, o por lo menos una cantidad aproximada, a lo largo del poema, pero no logra un ritmo yámbico.

Ahora bien, ¿cómo ha resuelto Valverde los recursos retóricos del poema? Parece ser que Valverde opta por la equivalencia y la traducción directa para traducir las metáforas y juegos de palabras. Un ejemplo es como conserva la personificación que Keats aplica a su corazón como representación de sus sentimientos en los versos cuatro y cinco ("*Heart! Thou and I are here sad and alone*"/¡Corazón! Tú y yo estamos aquí tristes y solos). En ese mismo verso también conserva el uso del estilo directo. Continúa empleando la equivalencia traduciendo prácticamente palabra por palabra hasta el verso ocho en el que realiza una sustracción semántica al no traducir *in vain*. En el verso nueve del poema original se emplea una metáfora para comparar el tiempo de vida de una persona con un préstamo, Valverde mantiene la comparación pero recurre a la sustitución morfológica y sintáctica y a sustracción del vocablo *know* para poder ajustar la métrica. El verso once se mantiene casi idéntico salvo por la sustitución morfológica y semántica que supone el uso del verbo «querer» para traducir *would*. En el verso once Valverde conserva la representación del paso del tiempo del original con la misma metáfora de estandartes rotos y raídos. Finalmente tenemos la metáfora de la muerte como el mayor premio que ofrece la vida. De nuevo, aunque Valverde recurre a la sustracción morfológica y a ligeros cambios semánticos, al final conserva la comparación y el sentido del verso con una traducción muy cercana al original.

Finalmente, ¿logra Valverde conservar los recursos literarios en su traducción? En los versos uno y dos, Valverde logra conservar en cierto modo la anadiplosis del original con el término *no* usando los términos «ninguna» y «ningún». Sin embargo en el segundo verso se pierde la anáfora con el término *no*. En los versos dos y tres se conservan las antítesis entre cielo e infierno. En los versos seis y siete se mantiene la concatenación o anadiplosis (¡Oh dolor mortal!/¡Oh tiniebla...) y en el verso siete Valverde conserva la anáfora con «tiniebla». En el verso ocho del original teníamos un polisíndeton ("*heaven and hell and heart*") pero esta no logra pasar a la traducción y se pierde ("Cielo, Infierno, Corazón"). En adelante todo se

mantiene casi igual entre original y traducción hasta que en el verso final del original encontramos una anáfora con el término *death*. Esta se pierde pero se conserva la antítesis entre muerte y vida. Además, se mantiene la repetición de “*Why did I laugh*” en los versos uno, seis y nueve.

Esta versión de Valverde trata de establecer unos patrones fijos para su métrica y ritmo, dejando la rima libre. Los juegos de palabras y metáforas reciben traducciones casi exactas, cuyas diferencias más frecuentes tienen que ver con sustracciones necesarias para cumplir con el límite de la métrica, o traducciones dudosas (verso once: *would/querría*).

3.2.4.2- Versión de Felipe Cortijo (2014)

¿Por qué reí esta noche? Ninguna voz responde,
ningún Dios, ningún demonio de severo responso,
no hay respuesta del cielo o el infierno.
Luego, le doy oportunidad a mi corazón,
y digo, ¡por qué reí! ¡Oh pena mortal!
¡Oh obscuridad! ¡Obscuridad! Y me quejo,
Preguntando al cielo y al infierno y al corazón en vano.
¿Por qué reí? Conozco esta parodia,
mi fantasía en su máximo clímax podría en esta noche acabarse,
y las brillantes señas del mundo lo mostrarán.
Verso, fama y belleza son intensos realmente,
Pero la intensidad de la muerte – la muerte no tiene rival.

Empezamos analizando la métrica de esta versión, se trata de una traducción con una métrica libre y sin una rima fija. Esta versión no sigue ninguna norma de estructura. El ritmo es tan irregular como el resto del poema, con cada pie yendo de las cinco sílabas en algunos casos a diez sílabas en el verso nueve. Se pierden casi todas las características de estructura del original, pero esto podría interpretarse de forma positiva. Es una cuestión subjetiva, pero una estructura tan caótica podría ser apropiada dado que el poema de Keats pretende transmitir intranquilidad, dudas y depresión entre otras cosas.

Una vez visto que esta versión desecha casi completamente toda estructuración, veamos cómo afronta las metáforas y juegos de palabras. Cortijo mantiene una gran equivalencia sintáctica y semántica con el original, aunque en algunos versos incluye cambios morfológicos. Prácticamente todos los recursos retóricos se traducen palabra por palabra como en el verso siete, que conserva el término *vain* del original y lo traduce por «vano», a diferencia de la versión de Valverde. Se mantienen elementos como la personificación de los sentimientos del poeta representados por el corazón en el verso cuatro. Sin embargo, esta versión no está ausente de cambios, como la sustracción de todo el verso cinco del original, y el cambio del uso del estilo directo, que ahora se aplica en los versos cinco y seis. Las estructuras sintácticas se mantienen casi iguales en casi todo el poema y los cambios principales se limitan a términos concretos o llegan a ser, como hemos visto, sustracciones significativas. En el verso ocho del original tenemos una metáfora que compara la vida con un préstamo (“*I know this beings lease*”); para traducir esto, Cortijo ha cambiado la comparación y ha sustituido “préstamo” por «parodia». Esto podría estar pensado para enfatizar la conclusión final de Keats por lo absurdo de la verdad que nos ofrece (“*death is life s high meed*”). Tenemos por tanto una sustitución semántica y morfológica, Cortijo cambia una metáfora por otra. A continuación Cortijo decide combinar los versos nueve y diez en uno solo y transmite la idea de la muerte del autor a través de la muerte de sus fantasías. La traducción del verso doce original parece eliminar la metáfora acerca del paso del tiempo y parece perder el sentido del original por completo. En el verso final Cortijo decide eliminar la mención de la vida en el verso y se centra en la muerte para eliminar la metáfora del fin de los días representado como una recompensa.

Ahora comprobaremos cuantos recursos literarios consiguen pasar a la traducción. Se conservan las antítesis de Cielo e Infierno, dioses y demonios pero se pierde una antítesis de vida y muerte en el verso final. Se conserva la anáfora del segundo verso empleando el término «ningún». Se mantiene el polisíndeton del verso ocho del original. La repetición de *Why did I laugh* (¿por qué reí?) se mantiene a lo largo del texto. La concatenación de los versos seis y siete originales también se conservan, así como la anáfora del verso siete.

Esta traducción trata de ser lo más fiel posible al original en cuanto a estructura sintáctica pero se desentiende completamente de la métrica, rima y ritmo. En cuanto a la traducción semántica y morfológica, Cortijo a veces sigue el original al pie de la letra y otras sustituye fragmentos por elementos más directos con respecto a la idea del poema.

3.2.4.3- Comparación

Sintácticamente ambas versiones parecen optar por la equivalencia y cada una tiene su propio estilo en cuanto a los detalles morfológicos. Semánticamente La versión de Valverde se centra más en lo fundamental, mientras que Cortijo trata de traducir hasta el menor detalle, salvo por la sustracción textual del verso cinco. A la hora de la verdad, la versión de Valverde puede considerarse la mejor ya que aparte de transmitir las ideas del original ha conservado más elementos lingüísticos y retóricos que Cortijo y ha intentado mantener una métrica, rima y ritmo fijos igual que el original, aunque estos tres elementos no sean los mismos. Lograr recrear de forma idéntica esos elementos es casi imposible.

Ahora, el último poema que analizaremos será "*Bright star, would I were stedfast as thou art*" de John Keats.

3.2.5- Bright star, would I were stedfast as thou art (John Keats - 1819)

Bright star, would I were stedfast as thou art—
Not in lone splendour hung aloft the night,
And watching, with eternal lids apart,
Like nature's patient, sleepless Eremite,
The moving waters at their priestlike task
Of pure ablution round earth's human shores,
Or gazing on the new soft-fallen masque
Of snow upon the mountains and the moors—
No—yet still stedfast, still unchangeable,
Pillow'd upon my fair love's ripening breast,
To feel for ever its soft swell and fall,
Awake for ever in a sweet unrest,
Still, still to hear her tender-taken breath,
Ans so live ever—or else swoon to death

Comenzando por la métrica, podemos ver que se trata de un soneto, concretamente de un soneto shakespeariano si observamos la rima ABAB CDCD EFEF GG. Pero Keats da su propio toque y combina la rima del soneto shakespeariano con la estructura del soneto italiano (octava y sexteto). Los versos son de arte mayor con diez sílabas y emplean un ritmo propio de la época, el pentámetro yámbico.

La temática de este poema parece centrarse en la eternidad, y el amor o la simpatía. A lo largo del poema usa varias personificaciones al referirse a elementos como la estrella, el agua o la naturaleza. También usa aliteraciones como la que hay entre los términos *star* y *stedfast*, que se repite con el uso del término *still* dos veces en el verso 9. Keats usa paralelismos en los versos que tratan temas como la eternidad, como en las líneas 11 y 12 con “*for ever*”. Vemos también un oximoron en el verso 12 con “*sweet unrest*”. Un detalle grafémico es el hecho de que Keats mantiene una mayúscula al principio de todos los versos, a pesar de que la mayoría cuenta con una coma al final. Se incluyen bastantes usos de guiones y comas (grafemas intersegmentales) por todo el poema.

Ahora veremos la traducción de este poema de manos de Antonio Rivero Taravillo.

3.2.5.1- Versión de Antonio Rivero Taravillo (2005)

Si fuese como tú constante, estrella,
no solitaria luz alta en la noche,
viendo con abiertos ojos eternos,
cual ermitaño de Natura en vela,

las aguas que, sacerdotales, lavan
las humanas orillas de la tierra;
ni contemplando la reciente máscara
de nieve sobre páramos y montes...

No, aunque inconstante, aunque inmutable, quiero
apoyado en el pecho de mi amor,

siempre sentir su palpito tan suave;

siempre despierto en inquietud muy dulce,

callarme para oír su tierno aliento

y así vivir siempre, o morir si no.

Comenzando como de costumbre por la métrica, vemos que esta versión es un soneto propio de la lengua española, con dos cuartetos y dos tercetos. Al parecer no cuentan con una rima fija y aunque el traductor ha tratado de conservar un verso endecasílabo, hay algunos versos en los que se queda corto o se pasa (verso siete, 12 sílabas). En cuanto al ritmo, se pierde la estructura yámbica pero la mayoría de versos son pentámetros, con una sílaba suelta al final.

Rivero parece conservar bastantes elementos del original. Por ejemplo, emplea comas al final de la mayoría de los versos como la versión original (equivalencia grafémica), aunque no mantiene la posición de cada una de las comas dentro de los versos. En el verso cinco vemos como emplea una adición grafémica para alterar la oración al añadir dos comas. Otra diferencia en cuanto a figuras grafémicas está en el uso por parte de Rivero de minúsculas al comienzo de cada verso que fuera después de una coma. También vemos como en el verso nueve Rivero conserva el paralelismo de *still* empleando dos veces el término “aunque”, conservando la figura sintáctica.

Ahora, ¿logra Rivero adaptar las metáforas, juegos de palabras y otros elementos de estilo? Al comienzo del texto vemos como Rivero realiza una sustitución morfológica en forma de derivación diacrónica al traducir el término arcaico *thou* por “tú”. Las personificaciones del poema como la estrella del verso uno, los ojos del verso tres, o las aguas del verso cinco se mantienen iguales semánticamente con tan solo pequeñas variaciones para ajustarse a la métrica y vocabulario españoles; se emplea sobre todo la equivalencia. Rivero ve necesario realizar algunas sustracciones o sustituciones morfológicas para conservar una métrica regular, como vemos en el verso diez, en el que no se incluye una traducción del término “*ripening*” o el verso cuatro, en el que no se incluye una traducción del término “*patient*”. En el verso cuatro, realiza una sustitución grafémica y traduce el término “*nature*” por *Natura* con mayúscula. Esto resulta en una adición semántica y una forma de reforzar la personificación de la naturaleza. En el verso final vemos una

sustracción semántica al eliminar la expresión inglesa “*swoon to death*” para sustituirla simplemente por el verbo “morir”.

Esta versión es remarcable ya que logra conservar la mayoría de metáforas y expresiones del original, no altera el sentido y mantiene una métrica regular a lo largo de todo el poema. La equivalencia es un recurso muy común en este texto en cuanto a sintaxis y semántica, y los únicos cambios grafémicos o morfológicos se realizan para bien de la métrica o para acercarlas épocas del original y la traducción.

A continuación veremos una traducción extraída del libro *Poemas escogidos* (John Keats). Los traductores encargados de este libro son: Juan V. Martínez, Pedro Nicolás y Miguel Teruel.

3.2.5.2- Versión de Juan V. Martínez, Pedro Nicolás y Miguel Teruel (1997)

Si firme y constante fuera yo, brillante estrella, como tú,
no viviría en brillo solitario suspendido en la noche
y observando, con párpados eternamente abiertos,
como paciente e insomne ermitaño de la Naturaleza,
las agitadas aguas que en su sagrado empeño
purifican las humanas costas de la tierra,
ni miraría la suave máscara de la tierra,
recién caída de los montes y los páramos;
no, aunque constante e inmutable,
reclinado sobre el pecho maduro de mi amada,
sintiendo por siempre su dulce vaivén,
despierto para siempre en dulce inquietud,
callado, para escuchar en silencio su dulce respirar
y así vivir siempre –o morir en el desmayo.

Empecemos con la métrica. Esta versión no parece tener una métrica fija. La única característica que parece compartir con el original es el hecho de estar formada por catorce versos. No hay rima fija entre versos, el número de sílabas no sigue ningún patrón y el ritmo es igual de aleatorio.

Ahora bien, lo que esta versión pierde en “musicalidad”, lo gana en fidelidad al original. Al ignorar restricciones de métrica y rima los traductores se han podido centrar en replicar al original e incluso expandir lo escrito. Todas las metáforas se han traducido palabra por palabra en lo que se refiere al aspecto sintáctico. Pequeños detalles y diferencias siempre habrá, pero esta versión es casi idéntica en cuanto a morfología, semántica y sintaxis. En algunos casos expanden morfológicamente términos del original como “*stedfast*” traduciéndolo por dos términos diferentes: “firme” y “constante”. Por otro lado vemos sustituciones semánticas que tan solo alteran el tono o “nivel” de un término, como la traducción en el verso dos de “*splendour*” por “brillo”. La equivalencia rige esta versión. Los únicos elementos, salvo métrica, rima y ritmo, que no se traducen calcando al original, son los detalles grafémicos y algunos recursos literarios como paralelismos o aliteraciones. Igual que en la versión de Rivero, se mantiene la mayoría de comas al final de cada verso, pero no las mayúsculas al comienzo de estos. La aliteración de elementos fonéticos del verso uno original se pierde, así como paralelismos como el de los versos nueve, once y doce.

Esta versión sacrifica prácticamente todo recurso literario en pos de lograr una morfología, semántica y sintaxis lo más similar al original posible.

3.2.5.3- Comparación

Si tratásemos de situar estas traducciones dentro del espectro mencionado en el libro de Carlos Moreno, siendo los extremos “calco” y “emulación”, seguramente la versión del libro *Poemas escogidos* se encontraría prácticamente en el extremo de “calco”; mientras que la versión de Rivero podríamos situarla en una zona próxima al centro, la traducción, lo ideal. Si interpretamos de Plett que la fonética y los recursos literarios derivados de esta son lo que confiere a la poesía, ese algo más (Plett, 2010: 145), la versión de Rivero sería sin duda la superior, y la otra versión fracasaría estrepitosamente en su labor. Pero si tenemos en cuenta la opinión de Goethe de que conviene respetar el original en lugar de adaptarlo y ofrecer un producto lo más fiel al original posible, entonces Juan V. Martínez Luciano, Pedro Nicolas Payá y Miguel Teruel Pozas, han seguido el método adecuado.

Pero al final, todo es subjetivo y todo está condicionado por detalles como la cultura, la época o lo que el cliente desee ver en una traducción

4- RESULTADOS

Estamos llegando al final del trayecto. Este proyecto ha recopilado bastante información sobre la retórica, la relación de esta con la traducción y hemos aplicado sus normas al análisis de traducciones poéticas. Pero al final, ¿qué hemos obtenido de toda esta lectura?

Empezamos con información básica de la retórica y sus tres géneros de entre los cuales el demostrativo, que abarca los textos que buscan un efecto emocional en el oyente o lector, incluiría la poesía.

El siguiente elemento estudiado procedente de la retórica fue la composición del discurso, la cual no guarda demasiada relación con la poesía, siendo esta la alteración de las normas de composición del discurso para lograr el efecto deseado en la audiencia.

A continuación vimos un repaso de la evolución de la retórica a lo largo de la historia y las diferentes teorías en que se ha basado. Al llegar al presente nos centramos en la teoría de las figuras retóricas de Heinrich F. Plett. Este autor nos plantea las diferentes maneras en que un texto puede ser alterado con el fin de lograr que adquiriera un carácter poético o que lo conserve si se trata de la traducción de una poesía. Las figuras retóricas de Plett se dividen en fonológicas, morfológicas, sintácticas, semánticas, grafémicas, textuales e intertextuales. Estas diferentes variaciones se pueden aplicar a cualquier alteración o traducción de cualquier tipo de texto pero si nos centramos en un marco poético, lo que determinará si un texto se podrá considerar poético dependerá sobre todo de los cambios que realicemos en cuanto a ritmo, rima y estructura del texto. Es decir, los cambios fonéticos, sintácticos y grafémicos. Esta idea nos ofrece un punto de partida sobre qué hay que tener más en cuenta a la hora de traducir un texto poético.

A continuación vimos la relación entre retórica y traducción y la opinión de autores como Arduini, quien considera que no existen la lectura o la traducción perfectas y que todo es relativo, o Goethe, quien afirma que una traducción debe ser lo más fiel al original posible para que la lengua meta pueda evolucionar al ser expuesta a nuevos términos e ideas. La teoría de Arduini, a pesar de rechazar a la retórica en el sentido de que considera que no existe una verdad o sistema absoluto, sí que la incluye en el proceso de traducción, pero como un paso previo. Arduini destaca la *elocutio*, un elemento retórico que debe usarse de forma previa a la traducción para concretar el sentido del original. Su idea es la de sentido por encima de forma, ignorando pautas y normas si es necesario. Goethe es más firme y

concreto en sus teorías, pero tampoco establece un modelo absoluto. Su idea es la de lograr una traducción lo más fiel al original posible. Según su teoría, este método es el más recomendable ya que puede ayudar a la lengua meta a evolucionar, pero no niega que lograr una traducción perfecta sea una labor prácticamente imposible. Goethe mantiene el sentido como principal objetivo de la traducción, pero ofreciendo a la forma mayor importancia. Esto se basa en cumplir con unas normas de la retórica, ya sean de las de la lengua meta o la de la lengua origen.

Tras la teoría aplicamos el modelo de figuras de Plett para analizar el proceso de traducción de varios poemas, tratando de determinar todos los cambios realizados y a que figura pertenecen. De cada poema en inglés incluimos al menos dos versiones traducidas de diferentes autores. Estas versiones llegaron a ser muy diferentes del original en algunos casos, como el de la versión de Antonio Machado del fragmento de Romeo y Julieta. Varias de las traducciones optan por ser lo más fieles posible al original, sacrificando rima y ritmo en el proceso. Otras deciden desviarse del original en cuanto a forma o terminología y aunque conservan poco más que el sentido del original, logran que el poema siga teniendo rima y ritmo, aunque sea de un estilo diferente al del poema original. Así que tenemos dos procesos opuestos: seguir al original en cuanto a terminología y forma sacrificando rima y ritmo manteniendo el sentido, o creación de una rima y ritmo nuevos empleando técnicas de la lengua meta sacrificando forma y terminología conservando el sentido. En ambos casos se trata de conservar lo que el autor original trató de transmitir. En el mejor de los casos se procura trasladar las metáforas y otros recursos literarios del original a la lengua meta. Si no es posible, se reemplazan por otros recursos de las lenguas de destino.

5- CONCLUSIONES

Después de toda la teoría, de realizar un repaso rápido a la historia de la retórica y la traducción y de analizar la traducción de poemas guiándonos por las figuras de Plett, ¿qué deducimos de todo esto? ¿Cómo debe ser una buena traducción literaria? El sistema de figuras de Plett me ha hecho considerar que más allá de la semántica, lo que hace que un texto adquiera ese carácter poético está más relacionado con las figuras fonéticas, sintácticas y grafémicas, lo que equivaldría a los recursos literarios. Pero las figuras de Plett no son campos aislados y emplear una figura fonética puede resultar en una semántica diferente, y hay casos en los que no se pueden aplicar figuras sintácticas sin incluir figuras morfológicas. Esta interconexión me lleva a suponer que el objetivo principal de una traducción poética debe ser el de emular o incluso replicar la rima, la métrica y el ritmo. Para lograr esto no basta solo con las figuras fonéticas, se debe recurrir a todas las figuras de Plett que sean necesarias. Las restricciones y diferencias de un idioma con respecto a otro son las que hacen tan complicada esta tarea. Sin embargo, no es necesaria la misma rima, métrica y ritmo del original. Para mantener el sentido de un poema no es necesario incluir hasta el mínimo detalle del original. La semántica puede conservarse hasta cierto punto si solo se recurre a la equivalencia sintáctica y morfológica, y por eso aquellas traducciones que logran una “musicalidad”, aunque sea propia, pueden considerarse en cierto sentido mejores que un calco palabra por palabra del original, porque afrontan el mayor desafío que plantea la traducción de un poema. Sin embargo, esto presenta un problema adicional. Al crear rimas y ritmos nuevos para el poema, como hizo Machado con el fragmento de *Romeo y Julieta*, el traductor básicamente está creando su propia obra poética, su propia creación artística. ¿Realmente podemos considerar que todavía estamos leyendo un poema de, por ejemplo, Lord Byron cuando ha sufrido alteraciones tan profundas en lo que hacía destacar ese poema? Yo no lo creo. Lo más cercano que obtenemos en una obra nueva inspirada en el original inglés. Pero, ¿la alternativa es mejor? ¿Traducir palabra por palabra sacrificando rimas y ritmo? ¿Aquello que hace que un poema sea un poema? No es algo que tenga una respuesta simple. Hay otro obstáculo en el camino, la subjetividad en la calidad de un texto como un poema. La labor de un traductor es lograr traspasar un texto a otra lengua y que tenga el mismo sentido y cumpla el mismo objetivo que en la lengua original. Los textos poéticos se incluyen dentro del género demostrativo del discurso, cuya meta es producir emociones en el lector. Esto hace que, obviamente, el que una traducción poética cumpla o no su función sea algo enormemente subjetivo. Ningún sistema de figuras o normas podrá

abarcar todas esas posibilidades. La incertidumbre de si una traducción ha mantenido la calidad del original, junto con la cuestión de si debemos considerar una traducción poética que se aleja de la forma del original una obra aparte, hace que la retórica, que se basa en normas fijas, tenga poca cabida en un mundo tan poco específico. Pero puede que aun pueda jugar un papel en todo esto.

Pienso que, si no se puede aplicar la retórica para calificar el éxito de una traducción dependiendo de si ha cumplido su principal objetivo, habrá que establecer la calidad según cuántos recursos retóricos logra conservar, y si es capaz de al menos desarrollar una rima, métrica y ritmo que separen a esa traducción de las normas de la gramática. La retórica tiene poca cabida en el proceso de traducción de un poema pero podría resultar útil antes y después de que este finalice. Podemos usar las figuras retóricas como una guía para plantearnos cómo queremos proceder a la hora de traducir y para comprender qué métodos emplearon grandes traductores para realizar trabajos considerados de gran calidad. La retórica no puede proclamar de forma exacta la calidad de una traducción poética y no puede ayudar demasiado en un proceso que mayormente se basa en ignorar toda norma en la que ella misma se basa, pero quizás pueda ayudarnos a analizar lo que otros autores ya lograron para que podamos tener ejemplos bien explicados sobre cómo procedieron. Nuevas técnicas y nuevas formas de romper con la retórica siempre surgirán y la retórica tiene poco poder en ese aspecto, pero puede ayudarnos a entender esos cambios y aconsejarnos sobre cómo empezar. Así que, del mismo modo que la retórica pierde fuerza frente a la poesía, también debe retroceder frente a la traducción de la misma. Y esto se debe a la subjetividad tanto de la traducción como de la poesía y la naturaleza misma de la última.

Pero después de todo, personalmente, pienso que una verdad absoluta sobre la traducción poética la encontramos en esta cita de Voltaire:

«Es imposible traducir la poesía. ¿Acaso se puede traducir la música?».

6- BIBLIOGRAFÍA

-Abrams, Meyer Howard. *A Glossary of Literary Terms*. Ann Arbor, Michigan University: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993.

-Albaladejo, Tomás; García, Antonio. (1983). *Estructura compositiva. Macroestructuras*. Consultado el 15 de junio de 2015, en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6677/1/ELUA_01_05.pdf

-Althaus, Hans Peter. "Graphemik", Althaus et al. (eds.), *Lexikon der germanistischen Linguistik*. Tübingen: Niemeyer, 1980, pp. 142–151.

-Domínguez, José. *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

-Dubois, J. et al. (Groupe Mu). *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970.

-García, Agustín. *Sonetos de amor*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1974.

-García, José. *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

-Genette, Gérard; Kuentz, Pierre. *Recherches rhétoriques: Communications*. Paris: Seuil, 1994.

-Hall, R. A. "A Theory of Graphemics", *Acta Lingüística*, 8 (1952): 13–20.

-Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. Ed. Friedrich Bassenge. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1955.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Oxford: Clarendon Press, 1975.

-Jozsef, Attila. *Poemas escogidos*. Buenos Aires: Horizonte, 1963.

-Keats, John. *Poemas escogidos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

- Lausberg, Heinrich. *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation of Literary Study*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 1998.

-Leech, Geoffrey N. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longmans, 1974.

-Mayoral, José Antonio. *Figuras Retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis, 1994.

-Moreno, Carlos. *Retórica y traducción*. Madrid: Arco/Libros, 2010.

-Morris, Charles. *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie..* Frankfurt/M.: S. Fischer, 1988, pp. 91–118.

-Mountford, J. Meetham, Hudson, R.A. (eds.) "Writing", *Encyclopedia of Linguistics, Information and Control*. Oxford/New York: Pergamon Press, 1969, pp. 627–633.

-Peacham, Henry. "Henry Peachams The 'Garden of Eloquence'". En: *Historisch-kritische Einleitung, Transkription und Kommentar von Beate-Maria Koll*. Frankfurt/M./Berlin/Bern/New York: Peter Lang, 1593.

-Plett, Heinrich. *Literary Rhetoric; Concepts – Structures – Analyses*, ed. Laurent Pernot, Craig Kallendorf. Leiden: Brill, 2010.

-Quinn, Arthur. *Figures of Speech: 60 Ways to Turn a Phrase*. Davis, CAL.: Hermagoras Press, 1993.

-Rengifo, Diego. *Arte poética española*. Madrid: Imprenta de María Angela Martí viuda, 1752.

-Sanchez, Miguel. *El arte poética en romance castellano*. Madrid: CSIC, 1944.

-Taravillo, Antonio. *Poemas*. Granada: Editorial Comares, 2005.

-Trager, George Leonard; Smith, Henry Lee. *An Outline of English Structure*. Norman, Ohio, 1951.

-Todorov, Tzvetan. *Littérature et Signification*. Paris: Larousse, 1967.

-Valverde, José María. *Poetas románticos ingleses: Antología*. Barcelona: RBA, 2002.

-Venezky, R. L. *The Structure of English Orthography*. The Hague: Mouton, 1970.