



Construir, deconstruir y reconstruir

Mimesis y traducción de la oralidad
y la afectividad

Gemma Andújar/Jenny Brumme (eds.)

F Frank & Timme

Gemma Andújar/Jenny Brumme (eds.)
Construir, deconstruir y reconstruir

Hartwig Kalverkämper/Larisa Schippel (Hg.)

TRANSÜD.

Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

Band 31

Gemma Andújar/Jenny Brumme (eds.)

Construir, deconstruir y reconstruir

Mímesis y traducción de la oralidad
y la afectividad

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Hamburg, Alsterfleet – Rathaussechleuse mit Blick
auf die Adolphsbrücke © Alberto García Mur

ISBN 978-3-86596-234-8

ISSN 1438-2636

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2010. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Taucha bei Leipzig.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Índice

Prólogo	7
Abreviaturas	13
Marcello Giugliano Mímesis de la oralidad y poesía: la traducción al italiano de «The Death of the Hired Man» de Robert Frost	15
Martin B. Fischer <i>Historias de Franz</i> a ambos lados del Atlántico. La oralidad fingida en la literatura infantil	41
Lydia Fernández, Joëlle Rey y Mercè Tricás <i>Les aventures de Tintin</i> : la traducción de estados afectivos expresados mediante tres marcadores dialógicos	63
Jenny Brumme y Elisenda Bernal Monólogo teatral y mímesis de la oralidad	95
Sybille Große <i>Bienvenue chez les Ch'tis</i> : estrategias de ficcionalización del contacto de lenguas y descripción lingüística	121
Patrick Zabalbeascoa La oralidad perdida: o cuando el texto escrito es más oral que el audiovisual. El caso de <i>Trainspotting</i>	141
Cristina Varga <i>12:08 al Este de Bucarest</i> . La oralidad fingida en la traducción del cine rumano al español	161
Eduard Bartoll Teixidor Marcas de oralidad en los subtítulos en catalán de la película <i>Das Leben der Anderen</i>	187

PRÓLOGO

Poesía en prosa, novela infantil, cómic, monólogo teatral y películas de ficción. ¿Qué tienen en común todos estos textos cuyas traducciones del alemán, francés, inglés y rumano se analizan en el presente libro? ¿Sólo el hecho de que se hayan versado a otras cuantas lenguas como el alemán, catalán, español e italiano, con mayor o menor fortuna? ¿Qué interés tiene estudiarlos si algunos se valen exclusivamente del medio escrito y otros llegan a explorar la puesta en escena de la información visual y auditiva? El denominador común es que los textos analizados pretenden evocar en la ficción la naturalidad, vivacidad y afectividad que se espera encontrar en la conversación cara a cara como realización prototípica de la inmediatez comunicativa (Koch/Oesterreicher 2007: 33); es decir, coinciden en la voluntad de crear en el lector o espectador la impresión de que los personajes están hablando como en un diálogo real y cotidiano.

En los estudios que se han acometido para describir la oralidad en el texto ficcional, este fenómeno ha recibido distintos nombres, como, por ejemplo, el de *oralidad fingida* con el que Goetsch pretendía llamar la atención sobre las diferencias que existen entre la oralidad evocada en el texto literario y la oralidad auténtica, real y cotidiana (Goetsch 1985: 202). Este término que hemos introducido en la lengua española se ha rechazado en ocasiones porque aludiría a una intención poco leal del escritor, es decir, la voluntad de engañar al público. Sin embargo, es obvio que los escritores no quieren engañar al lector, sino que quieren crear la ilusión de autenticidad, y el concepto simplemente pretende insistir en el hecho de que la oralidad en el texto literario constituye una paradoja al valerse del código gráfico para introducir una concepción hablada.

Por otro lado, la traducción audiovisual que trata mayoritariamente de textos ficcionales se ha acercado al mismo fenómeno hablando de *oralidad prefabricada* para designar el registro utilizado en aquellos textos que se escriben «con la finalidad de ser dicho o pronunciado como si no hubiera sido escrito, es decir, como si realmente fuera discurso oral» (Chaume 2003: 102; traducción nuestra). Vemos, pues, que también en este caso particular es la concepción hablada lo que se quiere evocar, si bien los códigos, canales y medios pueden diferir y alternarse a lo largo de la

elaboración del producto audiovisual. No se trata de un simple trasvase del escrito al oral sino de concebir la realización, por escrito, o sea, en el código gráfico, para ponerla en escena valiéndose de la palabra hablada, o sea, el código fónico, intercalando otros tantos recursos semióticos, unos más directamente relacionados con la actuación como la entonación, el tono y timbre de voz, el volumen, la velocidad de hablar, el lenguaje corporal y los gestos, y otros vinculados más bien con la representación del mundo ficcional como las imágenes y la fotografía, el sonido, la música, el movimiento y los efectos especiales. En este sentido, los intercambios verbales en los diálogos fílmicos igualmente constituyen una ilusión de la oralidad concepcional (Koch/Oesterreicher 2007: 33) como tipo de comunicación que asociamos a las películas de ficción aunque no sea el único concebible.

Si asistimos, independientemente del entorno concreto, en un texto ficcional a una conversación que nos remite como lectores o espectadores a la oralidad real, el texto se habrá valido de ciertos recursos que permiten darle esta interpretación. Por ello se ha hablado de imitar o simular la oralidad o de la mimesis de la oralidad. Entre las explicaciones teóricas que este fenómeno ha recibido y que, en parte, confluyen, sólo quisiéramos destacar la evocación (Coseriu 1994: 137; Freunek 2007: 28-30), es decir, la posibilidad de remitir, en el medio escrito, mediante el uso de ciertos rasgos a una situación de comunicación hablada o, dicho con otras palabras, recordar la oralidad cotidiana a través de aquellas características que son capaces de encauzar la interpretación del texto hacia un enunciado oral. Se trata, pues, de un mecanismo semiótico de «dar a entender algo» o de «insinuar algo» (Stempel 1998: 239) que se pone en marcha con la ayuda de ciertos elementos y en ausencia de otros que los lectores o espectadores no solemos reclamar ante un texto ficcional.

Esta perspectiva sobre la oralidad en el texto ficcional se acerca a otra que interpreta el modo oral como idea anclada en la mente de los hablantes, es decir, como una experiencia compartida de forma intersubjetiva (Fowler 1991: 59-65 y 2000: 32-33). Para que los lectores o espectadores reconozcan la ilusión de la oralidad y activen el modelo mental correspondiente, sólo precisan de un número suficiente de indicios. Es lo que se ha descrito igualmente como valor indexical del signo, es decir, la selección de los elementos procedentes de la oralidad cotidiana y su transferencia al texto ficcional evoca, al igual que una relación *pars pro toto*, la idea de lo que no se expresa (Stempel 1998: 239). De esta forma, la construcción de la oralidad en la literatura escrita y en la película de ficción presentan un número importante de pun-

tos comunes, desde la recreación de situaciones de comunicación que recuerdan la oralidad espontánea hasta la estructura dialógica y la organización por turnos de habla. Sin embargo, no son los únicos recursos ya que la evocación se suele sustentar en diversos elementos, por lo que se ha hablado de evocaciones múltiples (Freunek 2007: 37-41).

Esta acepción de la construcción de la oralidad en el texto ficcional es importante porque proporciona una explicación de lo que ocurre en las traducciones que eliminan o reducen los recursos empleados en el texto original sin dejar de remitir al carácter oral en la lengua meta. Tiene todavía mayor envergadura ante el trasvase del texto audiovisual que, en el caso del presente libro, se centra en el doblaje y el subtítulo. Si bien en el doblaje la concepción hablada se sustenta en la propia realización en el canal auditivo, en los subtítulos intervienen una serie de recursos que contribuyen a apoyar esta interpretación de lo que se expone por escrito en la pantalla.

La finalidad de las contribuciones reunidas en este libro es, pues, la de indagar en la construcción de la oralidad ficcional, determinar los mecanismos y recursos de que se vale y seguir los procesos de deconstrucción del sentido que se otorga al texto original y su reconstrucción mediante los diversos tipos de traducción en la lengua meta. Así, en «Mímesis de la oralidad y poesía: la traducción al italiano de “The Death of the Hired Man” de Robert Frost», Marcello Giugliano se acerca al análisis de los rasgos orales en un género hasta ahora poco estudiado desde esta perspectiva y el papel que desempeña la estructura métrica en la construcción de las voces líricas. Tras examinar el movimiento de éstas en el texto de partida y el texto meta, el autor concluye que, si bien se acentúan ciertas características orales en la traducción, se difuminan otras como la emotividad y el carácter contemplativo del discurso que serían de gran importancia para volver a alcanzar la ternura del original.

El artículo de Martin B. Fischer con el título «*Historias de Franz* a ambos lados del Atlántico. La oralidad fingida en la literatura infantil» investiga otro género que tampoco ha recibido toda la atención que merecería. La literatura escrita para el público infantil y juvenil destaca, sobre todo, en la creación reciente por explorar el potencial del lenguaje hablado, que en el caso particular de la novela de Christine Nöstlinger se ha versado a dos variantes del castellano. La comparación de las traducciones al español de España y al de Colombia no sólo resalta las diferencias en el uso sino que da cuenta de las distintas estrategias que aplican los traductores a la

hora de trasladar el marcado estilo oralizado y dialectal de la autora austriaca. En la línea del mismo género de la literatura infantil y juvenil, se sitúa el análisis que presentan Lydia Fernández, Joëlle Rey y Mercè Tricás sobre «*Les aventures de Tintin*: la traducción de estados afectivos expresados mediante tres marcadores dialógicos». Si bien en el cómic las imágenes cobran mayor importancia, es necesario elaborar con igual meticulosidad como en otras traducciones todo lo que a la interacción verbal se refiere. Mediante el estudio de los marcadores *enfin*, *voilà* y *tiens* las tres autoras insisten en la eficacia que desarrollan estas piezas aparentemente «inocentes» en la edificación de un diálogo ágil y vivo.

A continuación, en «Monólogo teatral y mimesis de la oralidad» Jenny Brumme y Elisenda Bernal cuestionan algunos de los elementos que hacen posible evocar la inmediatez comunicativa en el medio escrito con particular énfasis en la pregunta como recurso para hacer avanzar el hilo narrativo y los marcadores fáticos para mantener la atención del interlocutor ficticio y del destinatario lector o espectador. Con el fin de comprobar el rendimiento de estos elementos se valen de las traducciones de *El contrabajo*, obra del escritor alemán Patrick Süskind, al catalán e italiano.

Desarrollando la línea de la traducción multimodal, los cuatro artículos siguientes se centran en diversos aspectos de la traducción audiovisual, ocupándose los dos primeros del doblaje y los dos últimos de la subtitulación. En «*Bienvenue chez les Ch'tis*: estrategias de ficcionalización del contacto de lenguas y descripción lingüística», Sybille Große muestra las implicaciones que tiene el uso del picardo para la construcción de la trama argumental de la película y los efectos de comicidad. Si bien, ante un panorama tan complejo, el trasvase a otra lengua parece imposible, Große observa cómo la traductora al alemán ha logrado rehacer los efectos valiéndose de su imaginación y el bagaje lingüístico pertinente. A diferencia de este caso, Patrick Zabalbeascoa estudia en su artículo justo el aspecto contrario, es decir, cómo los rasgos orales se desvanecen al adaptar la novela a la gran pantalla y en la versión doblada al español de la película: «La oralidad perdida: o cuando el texto escrito es más oral que el audiovisual. El caso de *Trainspotting*». Para ello, Zabalbeascoa expone las diferencias entre el texto escrito y el audiovisual e indaga en las condiciones que determinan la elaboración del filme y su doblaje.

Tras estas incursiones en la modalidad doblada, Cristina Varga analiza los rasgos del lenguaje hablado en la ficción cinematográfica en «*12:08 al Este de Bucarest*. Oralidad fingida en la traducción del cine rumano al español». La subtitulación al caste-

llano, entendida como recodificación semiótica por la que se transpone el texto del medio fónico al medio gráfico, pese a las limitaciones que éste posee, logra transmitir la concepción hablada del original aunque pierde mucha información presente en los recursos orales de la lengua de partida. Como ya hemos visto en el caso del doblaje, la pérdida no es inherente a la modalidad; lo muestra Eduard Bartoll Teixidor en «Marcas de oralidad en los subtítulos en catalán de la película *Das Leben der Anderen*». Su artículo, donde analiza los subtítulos catalanes del filme alemán *La vida de los otros*, es un buen ejemplo para comprobar que los subtítulos pueden dar cuenta de los rasgos orales si se elaboran con el debido esmero. En el medio gráfico de la subtitulación, el concepto de la evocación que hemos propuesto para la investigación de la oralidad ficcional cobra su pleno sentido.

Barcelona, julio de 2010

Jenny Brumme

Referencias bibliográficas

- CHAUME, Frederic (2003). *Doblatge i subtitulació per la TV*. Vic: Eumo.
- COSERIU, Eugenio (1994). *Textlinguistik. Eine Einführung*. Editado por Jörn Albrecht. 3.^a ed. revisada y aumentada. Tübingen; Basel: Francke.
- FOWLER, Roger (1991). *Language in the News. Discourse and Ideology in the Press*. London: Routledge.
- FOWLER, Roger (2000). «Orality and the theory of mode in advertisements.» En GUILLOT, Marie-Noelle; KENNING, Marie-Madeleine (eds.) (2000). *Changing Landscapes in Language and Language Pedagogy*. London: AFLS/CiLT. 26-39.
- FREUNEK, Sigrid (2007). *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung. Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*. Berlin: Frank & Timme.
- GOETSCH, Paul (1985). «Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen.» *Poetica* 17. 202-218.
- KOCH, Peter; OESTERREICHER, Wulf (2007). *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*. Traducción de Araceli López Serena. Madrid: Gredos.
- STEMPEL, Wolf-Dieter (1998). «Zur Frage der Repräsentation gesprochener Sprache in der altfranzösischen Literatur.» En: KABLITZ, Andreas; NEUMANN, Gerhard (eds.) (1998). *Mimesis und Simulation*. Freiburg im Breisgau: Rombach. 235-254.

Este libro se ha editado en el marco del grupo de investigación consolidado CEDIT (Centre d'Estudis de Discurs i Traducció) reconocido por la AGAUR (Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca) de la Generalitat de Catalunya con número de referencia 2009 SGR 771 y los proyectos de investigación HUM2007-62745/FILO *La oralidad fingida: descripción y traducción* (OFDYT) y HUM2006-03897/FILO *Interpretar sentimientos y actitudes: la intervención del traductor* (ISAT), financiados por el Ministerio de Educación y Ciencia.

ABREVIATURAS

Para garantizar cierta homogeneidad de los trabajos presentados en este volumen, se han adoptado las siguientes convenciones.

Las obras originales analizadas se citarán por las iniciales de su autor. Por ejemplo, Patrick Süskind *Der Kontrabaß*: PS. Cuando el corpus estudiado abarca dos o más obras del mismo autor, se añadirá un elemento identificativo del título, como en el caso de los álbumes de Hergé (H-*Amérique* por *Les aventures de Tintin. Tintin en Amérique*; H-*Boules* por *Les aventures de Tintin. Les 7 boules de cristal*; etc.).

Las traducciones de los originales estudiados se citarán por las lenguas a las que han sido versados (cf. *infra*). Por ejemplo, Patrick Süskind, *Il contrabbasso*: PSIT; es decir, se trata de la traducción al italiano, descrita a partir de estas iniciales en la bibliografía que figura al final del artículo respectivo.

En el caso de que el corpus incluya dos o más traducciones de la misma obra, éstas se indicarán con la ayuda del apellido del traductor o la traductora. Por ejemplo, puesto que los libros de Christine Nöstlinger han sido traducidos varias veces al español, se citarán las distintas versiones de la siguiente manera: CNE[...]-Arteaga, es decir, se trata de una traducción de Rafael Arteaga, a diferencia de CNE[...]-Balzola, traducción realizada por Asun Balzola.

Lenguas

A = Alemán

I = Inglés

C = Catalán

IT = Italiano

E = Español

P = Portugués

F = Francés

Puesto que la traducción es uno de los hilos conductores de este libro y la herramienta por excelencia de toda persona que realiza o estudia traducciones son los diccionarios, hemos querido resaltar las fuentes de referencia alfabetizadas (diccionarios y enciclopedias) mediante el uso de siglas identificativas (por ejemplo,

DRAE para el *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia Española) o el nombre con el que se conocen (por ejemplo, WAHRIG identifica el diccionario alemán *Wabrig digital Deutsches Wörterbuch*, del Bertelsmann Lexikon Institut). Esperamos con ello contribuir a una mayor concisión y precisión de las citas.

Marcello Giugliano

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

MÍMESIS DE LA ORALIDAD Y POESÍA: LA TRADUCCIÓN AL ITALIANO DE «THE DEATH OF THE HIRED MAN» DE ROBERT FROST*

1. Introducción

Ya desde la publicación de su segunda colección de poemas (*North of Boston*, 1914), la crítica literaria de la época (Wilfrid Wilson, Lascelles Abercrombie, Edward Thomas, entre otros) observó en el lenguaje de Robert Frost la combinación peculiar de recursos propiamente poéticos, como el metro y los recursos estilísticos fónicos de rima, ritmo, aliteración, etc., con técnicas, efectos y recursos utilizados tanto en la comunicación oral como en su recreación en el medio escrito. El poeta norteamericano consigue combinar ambos recursos de forma dinámica, de manera que entre ellos se creen una tensión dramática y una interacción continua. Los recursos propios de la oralidad, tanto a nivel fónico como a nivel léxico, sintáctico, semántico, etc., hacen que su poesía adquiera una cualidad coloquial que evoca el habla de Nueva Inglaterra, región situada en el noreste de los Estados Unidos. Estos recursos llevan al lector a imitar la lectura según una entonación determinada en el interior de un esquema métrico específico como, por ejemplo, el pentámetro yámbico.

2. Mímesis de la oralidad y forma métrica

El objetivo del presente trabajo es averiguar en qué medida se han reproducido estos efectos en la traducción al italiano de uno de sus poemas más conocidos: «The

* El autor de este trabajo forma parte del grupo de investigación consolidado CEDIT (Centre d'Estudis de Discurs i Traducció), con número de expediente 2009 SGR 711, concedido por la AGAUR (Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca) de la Generalitat de Catalunya. El estudio se inscribe, a su vez, en el marco del proyecto de investigación HUM2007-62745/FILO La Oralidad Fingida: Descripción y Traducción (OFDYT), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

Death of the Hired Man». Una primera lectura sumaria de los estudios críticos dedicados a la poesía de Robert Frost es suficiente para justificar la elección de este rasgo de su poética como elemento de investigación aplicado a los estudios descriptivos de la traducción. En la entrada correspondiente a su nombre de la *Encyclopedia Britannica* en línea, encontramos la siguiente breve descripción introductoria escrita por Philip L. Gerber sobre el poeta:

American poet who was much admired for his depictions of the rural life of New England, his command of *American colloquial speech*, and his realistic verse portraying ordinary people in everyday situations. (Gerber 2009)¹

Gerber señala así desde el principio la importancia que reviste el elemento hablado en la poesía de Frost. Más adelante aclara: «Frost was widely admired for his mastery of metrical form, which he often set against the natural rhythms of everyday, unadorned speech» (Gerber 2009).

Este rasgo de la poesía de Frost fue una de las razones por las que las editoriales americanas se negaron a publicar sus poemas en un primer momento. Al rechazar los primeros poemas de Frost, el poeta Richard Hovey le acusó de escribir «too much in the way people talk» (ápud Isaacs 1962: 86). El mismo Frost se sorprendió de los comentarios suscitados por el estilo de su poesía. Así escribe en una carta a John Cournos del 8 de julio de 1914, explicando su punto de vista:

It is as simple as this: there are the very regular preestablished accent and measure of blank verse; and there are the very irregular accent and measure of speaking intonation. I am never more pleased than when I can get these into strained relation. I like to drag and break the intonation across the metre as waves first comb and then break stumbling on the shingle. (RF: 680)

En este sentido, es lógico que se imponga como primer paso al empezar el análisis el describir la relación que se establece entre los recursos utilizados por Robert Frost para la recreación de la oralidad y la estructura prosódica del poema. Conviene subrayar que no se trata de dos polos opuestos, sino más bien de dos niveles distintos del texto que se influyen recíprocamente. En la definición que Harvey Gross (1965) ofrece del concepto de prosodia, recuerda que el poema no es una idea *traducida* al idioma métrico, sino un símbolo en el que pensamientos, experiencias y actitudes convergen y se transforman en sensaciones rítmicamente organizadas.

¹ Las cursivas son nuestras.

It is prosody and its structures which articulate the movement of feeling in a poem, and render to our understanding meanings which are not paraphrasable. Prosody enables the poet to communicate states of awareness, tensions, emotions, all of man's inner life which the helter-skelter of ordinary propositional language cannot express. (Gross 1965: 10)

Gross aclara su discurso tomando como ejemplo los dos primeros versos del poema «West-running Brook»:

- (1) 'Fred, where is north?'
 'North? North is there, my love.
 The Brook runs west'.
 'West Running Brook then call it'. (RF: 236, 1-2)

Utilizando dos perspectivas y terminologías distintas, la repetición de la palabra *north* representa, en términos retóricos, una anadiplosis; desde el punto de vista del análisis del discurso, se trata de un fenómeno de vacilación. Peter Koch y Wulf Oesterreicher (2007: 85-87) definen estos fenómenos como característicos de la inmediatez comunicativa, frente al carácter más planificado de la distancia comunicativa. En el ejemplo citado, la repetición sirve al emisor para ganar tiempo y reflexionar, antes de poder dar una respuesta definitiva a su interlocutor. En el primer verso, un pentámetro yámbico casi perfecto, se entrelaza el diálogo entre los dos protagonistas del poema con un ritmo métrico que parece guiar al lector en la interpretación de los distintos matices de significado de las tres palabras idénticas. Como señala Gross (1965: 65-66), el acento retórico recae de forma idéntica sobre el primer y último *north*, mientras que no tiene la misma fuerza en el segundo *north*, puesto que la palabra ya se encuentra entre dos acentos métricos fuertes. De esta manera, el metro parece sugerir la función emotiva, más que semántica, del segundo *north* al representar, como ya se ha dicho anteriormente, la pausa del hablante antes de dar la indicación de la coordenada. «The meter ingeniously adjusts and modifies both concept and feeling» (Gross 1965: 66). Finalmente, la impresión de oralidad de los dos versos resulta reforzada también por el uso del deíctico *there*.²

² Koch y Oesterreicher (2007: 162) subrayan la función mostrativa de los deícticos, que permite considerarlos elementos de la inmediatez comunicativa.

2.1 El sentido del sonido

El interés de Frost para crear en sus poemas su propia interpretación de la oralidad está relacionado estrechamente con dos aspectos fundamentales de su poética: su teoría sobre el «sentido del sonido» (*sound of sense*) y su interés por lo dramático. Quizás hablar de teoría no sea del todo correcto, ya que Frost no desarrolla de forma sistemática sus ideas sobre el sentido del sonido, sino que se limita a hablar de él en algunas cartas que escribió a sus amigos. En una carta a John T. Bartlett con fecha del 4 de julio de 1913, explica que para él la música de las palabras en un poema no debe brotar de simples efectos harmónicos creados mediante la combinación de sus vocales y consonantes, sino más bien del *sentido del sonido*, que él define como «the abstract vitality of our speech» (RF 1995: 665). Con esta expresión el poeta se refiere al sentido que es posible entender del sonido de las frases antes, y más allá, del valor semántico de las palabras individuales o incluso de la sintaxis. Aquel sentido que, como dijo el poeta, es posible aferrar en un diálogo pronunciado tras una puerta cerrada donde no se llega a entender las palabras individuales, pero se entiende el tono de la conversación.³ El mensaje de la frase reposa, por tanto, principalmente en la entonación. Para que el poeta pueda recrear el mismo efecto sonoro en un texto escrito, tiene que preocuparse de que el mensaje de la frase sea vehiculado por una entonación que no sea ambigua. Como Frost mismo aclara en la carta: «The reader must be at no loss to give his voice the posture proper to the sentence» (RF 1995: 665). El texto escrito tiene que ser «oído» por el lector.⁴ Finalmente, Frost explica que, para ser poeta, es necesario insertar y fragmentar el

³ En otra carta a William Braithwaite del 22 de marzo de 1915, Frost vuelve a explicar el significado del concepto de sentido del sonido. Aquí hace referencia al poema «The Death of the Hired Man» diciendo: «Right on top of that I made the discovery in doing The Death of the Hired Man that I was interested in the neighbours for more than merely their tones of speech – and always had been. [...] I like the actuality of gossip, the intimacy of it. Say what you will, actuality and intimacy are the greatest aim an artist can have. The sense of intimacy gives the thrill of sincerity» (RF 1995: 685).

⁴ Justin Replodge expresa claramente este aspecto: «So to make strong vernacular intonations print must have confused messages, ambiguous messages, or none at all (ellipsis). But it must be constructed so that it makes sense when intonation carries the message. [...] Turned into an epigram the rule is: the strongest vernacular voice comes from a printed code that makes the least sense – if intonation can make sense out of it» (Replodge 1978: 140).

sentido del sonido, con sus acentos irregulares, en el ritmo regular del metro. Es necesaria la combinación de los dos elementos:

Verse in which there is nothing but the beat of the metre furnished by the accents of the polysyllabic words we call doggerel. Verse is not that. Neither is it the sound of sense alone. It is a resultant from those two. (RF: 665)

2.2 El elemento dramático

Otro aspecto importante de la poética frostiana, relacionado con la recreación de la oralidad, es el papel que desempeña el elemento dramático en sus poemas. «The Death of the Hired Man», así como la mayoría de los poemas de su libro *North of Boston*, y muchas otras composiciones en colecciones posteriores, son diálogos o bien monólogos dramáticos. La fascinación por el elemento dramático procede de la lectura de las obras de Shakespeare y de las églogas de Virgilio (Cox 1961: 81) en las que, por primera vez, el poeta tuvo la sensación de oír en los textos una voz hablada. La conversación (realizada o bien en forma de diálogo o bien como monólogo dramático) es para el poeta un instrumento hermenéutico que permite llegar a interpretar y comprender una situación específica como la relación entre marido y mujer, viejo y joven o la misma relación del hombre con la naturaleza. Para que la conversación pueda cobrar vida en el texto, es necesario que las frases resulten cargadas de efectos dramáticos y estos se producen entrelazando las palabras con el tono de la voz hablada, como Frost mismo subraya en su breve prefacio a *The Way Out*, una de las tres piezas teatrales que compuso:

Sentences are not different enough to hold the attention unless they are dramatic. [...] All that can save them is the speaking tone of voice somehow entangled in the words and fastened to the page for the ear of the imagination. (RF: 713)

2.3 Problemas de traducción

Verificado así el papel central que desempeña la dimensión oral en la poesía de Frost resulta más fácil entender el interés que el mismo tema puede tener en el ámbito de los estudios de traducción y que ha estimulado el presente trabajo. La pregunta de partida es cómo se han conseguido traducir los poemas de Frost, considerando la peculiar relación existente entre los rasgos característicos (aunque no exclusivos) de la dimensión poética, como el metro, la rima, la entonación, el ritmo, y

los rasgos propios de la oralidad. Partiendo de esta pregunta abierta y general, hemos decidido delimitar el análisis realizado en el presente trabajo a un solo poema: «The Death of the Hired Man» y su traducción al italiano. Este estudio de caso, por tanto, se puede considerar un primer paso hacia una investigación más amplia.

El interrogante inicial se desarrolla alrededor de algunos problemas generales de traducción. Por un lado, hemos considerado la cuestión, ampliamente discutida y analizada, de la traducción poética. La estrecha relación entre forma y contenido, que caracteriza la composición poética, y que hace que todos sus elementos sean esenciales, dificulta enormemente el trabajo del traductor. A esta primera observación se añade una segunda, igualmente general, que atañe a la traducción de algunos aspectos de la oralidad fingida como, por ejemplo, las variaciones del diastema. ¿Cuáles son las características de la variación diatópica (la entonación de la Nueva Inglaterra) o bien diastrática (el habla de una pareja de granjeros), y cómo traducirlas? ¿Qué importancia revisten en el poema?

Finalmente hemos considerado que, si Frost combina las estructuras métricas de la tradición anglosajona con los recursos propios de la mimesis de la oralidad, el traductor también deberá tomar en cuenta las diferencias entre la métrica acentual-silábica anglosajona y la métrica silábico-acental italiana. En la métrica inglesa, la combinación en una unidad versal de los acentos métricos y un número determinado de sílabas permite cierta flexibilidad, ya que la cantidad de sílabas puede variar ligeramente, siempre que se asegure un patrón acentual determinado. A esta flexibilidad también contribuye el gran número de palabras monosílabas y semánticamente cargadas presentes en la lengua inglesa. La estructura métrica que Frost utiliza más a menudo es el pentámetro yámbico, que representa la forma métrica más utilizada en la poesía en inglés (de Spenser y Shakespeare a Yeats y Stevens), y que el poeta norteamericano emplea por su mayor ductilidad a la hora de plasmar el ritmo del habla.⁵

En italiano, por otro lado, el metro es silábico-acental, es decir, se caracteriza por un número fijo de sílabas con acentos también relativamente fijos en determinadas posiciones. Aunque en ciertos casos sea posible exceder el número de sílabas después de la última sílaba tónica, la cantidad reducida de palabras monosílabas que posee el italiano no deja mucho juego al traductor.

⁵ Véase también Attridge (1995: 159-164).

3. Análisis

El primer paso de nuestro estudio consiste en un análisis individual del texto de origen y del texto meta, considerados como composiciones poéticas independientes. Se trata de una elección que tiene en consideración la naturaleza híbrida de la traducción (que, en tanto que texto literario, está vinculado con la cultura meta, y como texto traducido depende de la cultura y del texto de origen).⁶ A ambos textos hemos aplicado un enfoque principalmente lingüístico, derivado de la estilística inglesa. Partimos de la definición de Michael Short (que con Roger Fowler y Geoffrey Leech representa una de las autoridades y uno de los primeros estudiosos que han aplicado y desarrollado el análisis lingüístico en el mundo anglosajón), según el cual «stylistics is [...] concerned with relating linguistic facts (linguistic description) to meaning (interpretation) in as explicit a way as possible» (Short 1996: 5). La frase destaca los momentos centrales del acto de análisis: la *descripción*, que debe ser detallada y sistemática, y la *interpretación*. Se trata de dos momentos consecutivos del análisis en los que la primera corresponde a una descodificación, es decir, a una fragmentación del texto en sus componentes lingüísticos, seguida por la descripción de los efectos más significativos que estos generan como, por ejemplo, la desviación del uso estándar, la singularización de algún sonido o el paralelismo con otros.

3.1 El poema

«The Death of the Hired Man»⁷ (RF: 40-45) es un diálogo dramático en pentámetro yámbico de 166 versos. En él se representa la conversación entre una pareja de granjeros: Mary y Warren. El objeto del diálogo es un tercer personaje, Silas, un peón, cuya personalidad se esboza a través de las imágenes evocadas por las palabras de la pareja, pero que nunca aparece directamente. En el poema, la narración empieza *in medias res*: Mary está esperando a su marido Warren para contarle que Silas, viejo y agotado, ha vuelto a la casa de ellos, donde antes había vivido y trabajado, «para morir», como dice Mary. Warren, al recibir la noticia, parece en principio inamovible. No está dispuesto a volver a aceptar al viejo Silas después de que este le había dejado plantado durante la última temporada de trabajo, cuando más se necesitaba su ayuda. Sin embargo, durante la conversación y la rememoración de

⁶ Véase Cees Koster (2000: 16) para más detalles sobre el doble status de la traducción así como para más informaciones bibliográficas sobre el tema.

⁷ Los versos en inglés se citan según la edición de Frost (1995), abreviada por RF.

momentos pasados la pareja llega a una reconciliación. Warren entra en casa para hablar con Silas, pero vuelve casi en seguida para anunciar, con una sola palabra, y con un gesto de cariño hacia la mujer (le coge la mano), la muerte del peón.

En el poema parece posible identificar tres voces distintas que hablan directamente: la voz del sujeto lírico que (casi como un director de escena) introduce la acción y durante su desarrollo da algunas descripciones del entorno que llegan a ser también descripciones psicológicas indirectas de los personajes; la voz de Mary y la de su marido Warren. Las tres voces mantienen características individuales que permiten al lector distinguir las claramente. Los rasgos de cada voz no son estáticos, a nuestro parecer, sino que van modificándose a medida que el diálogo va avanzando y cambian los equilibrios entre las partes.

El poema se abre con un breve paréntesis narrativo-descriptivo. Los detalles que Frost aporta al lector son mínimos. El poeta prefiere adoptar la técnica que había observado y admirado en los dramas de Shakespeare: esbozar los personajes para permitir que estos delineen su personalidad a través del diálogo (Isaacs 1962: 122). Las dos primeras frases que Mary pronuncia, «Silas is back» y «be kind», crean un contraste con el desarrollo fluido y casi musical de las oraciones coordinadas anteriores, más largas. La inversión del acento métrico, de yambo a troqueo, después de la cesura en el primer caso (*and put/ him on/ his guard. | Silas is back*), y el ritmo espondeo en el segundo («be kind») crean un ritmo más nervioso, que parece apuntar al estado psicológico de la mujer, preocupada por la llegada del marido y la reacción de este ante la noticia. Al mismo tiempo, producen en el lector una tensión y una expectación ante la respuesta de Warren. Empieza así un diálogo en que el poeta consigue representar de manera separada la voz de la mujer y del hombre, tanto en el tono como en el ritmo del discurso. Como observa Reuben A. Brower (1963), el tono del discurso de Warren es defensivo («When was I ever anything but kind to him?»). El ritmo es abrupto, determinado por frases cortas, simplemente yuxtapuestas, reforzadas a veces por preguntas retóricas. El hombre relata, en discurso directo, una conversación que tuvo con el peón, ofreciendo así al lector una primera imagen de Silas. Las frases, que, aunque cortas, mantienen todo su rigor lógico, ayudan a esbozar el carácter de Warren como hombre racional, de sentido práctico, que cree en una idea de justicia basada en la secuencia lógica de los hechos como, por ejemplo, en los versos 13-14: