

## La traducción poética: expresión y ritmo

**Drina Hocevar**

*Departamento de Idiomas Modernos*

*Universidad de Los Andes*

### **Resumen.**

Es posible que una de las causas por las cuales Emily Dickinson no es muy conocida ni apreciada en el ámbito hispanohablante, sea las pocas traducciones -algunas de ellas no muy bien logradas- a disposición del lector. Este trabajo estudia el poema 249 de Emily Dickinson como *objeto signifiante* y estudia también los problemas que plantea su traducción al español. La afirmación de Michael Riffaterre: *poetry does not translate -not because of certain quintessential elements usually invoked, but because of semiotic displacement quite accessible to description*, dependerá de lo que se entienda por traducción y podrá afirmarse o negarse según el análisis semiótico.

### **Abstract.**

One of the reasons why Emily Dickinson is neither well-known nor appreciated in the Spanish-speaking world may be that there are few translations, and many of those are relatively deficient. In this paper the poem 249 of Emily Dickinson is analyzed considering its construction as *objet signifiant*, and the problems related to the process of translation into Spanish are discussed. Michael Riffaterre stated that *poetry does not translate -not because of quintessential elements usually invoked, but because of semiotic displacement quite accessible to description*. In this paper, I propose that the value of Riffaterre's statement will depend on the individual's understanding of the concept expressed by the word **translation** and, therefore its accuracy may be established on the basis of semiotic analysis.

Posiblemente una de las numerosas causas por las que Emily Dickinson no es muy conocida ni apreciada en el ámbito hispanohablante sea las relativamente pocas y algunas veces no bien logradas traducciones disponibles al lector; caso contrario, por ejemplo, al del también poeta norteamericano Walt Whitman, quien según consenso general, ha sido traducido en forma admirable por Jorge Luis Borges.

Pienso que en la traducción poética, si la traducción está bien lograda, es posible traducir el plano del contenido; ahora bien, el problema mayor de traducción se presentará en el nivel de la expresión. Según Michael Riffaterre *la poesía no es traducible y esto se debe no a ciertos elementos quintaesenciales que usualmente se invocan, sino a un desplazamiento semiótico susceptible de descripción*<sup>1</sup>. Ahora bien, esta afirmación de Michael Riffaterre dependerá de lo que se entienda por traducción y podrá afirmarse o negarse a partir del análisis semiótico.

En este trabajo mi acercamiento al texto poético a partir de la metodología del análisis lingüístico estructural, y principalmente del modelo hipotético-deductivo de la semiótica greimasiana, me permitió comprobar la importancia para la semiótica poética de las relaciones que se establecen entre el plano de la expresión y el plano del contenido. No se trata de establecer una homologación entre ambos planos del lenguaje sino de dar cuenta de las relaciones que se establecen entre ellos en la construcción del objeto poético. Es evidente que esta construcción semiótica del texto nos acerca a un conocimiento que no busca explicar el efecto anímico particular que pueda producir el texto en cada lector. Tampoco el análisis podrá ser una fiel reproducción de la realidad, ya que en cuanto que objetos contruados, los objetos poéticos nunca conseguirán la plenitud de lo vivido propia de su manifestación textual.

Según Greimas *la expresión poética se sitúa a medio camino entre los gargarismos que se organizan en sonidos del lenguaje y las series ordenadas de sonoridad que constituyen el lenguaje musical*<sup>2</sup>, y a esta característica la denomina *musicalidad de la poesía*, la cual permitiría hablar de una gramática de la expresión poética, además de la transposición del modelo gramatical entre ambos planos del lenguaje.

El hallazgo principal del trabajo fue poder comprobar y describir el concepto de *densidad*<sup>3</sup> de los objetos poéticos en el discurso poético de Emily Dickinson, que es un discurso especialmente denso, mediante la construcción de un modelo de análisis del plano de la expresión. Pudimos también comprobar y describir el desplazamiento semiótico que se produce en las cinco traducciones analizadas del poema 249.

La actividad cognoscitiva de operar el paso de un enunciado dado a otro

enunciado considerado equivalente se conoce como *traducción* y se descompone, en cuanto actividad semiótica, en dos fases: 1) **Hacer interpretativo del texto *ab quo***, que podría entenderse también como *lectura* o actividad de correlacionar un contenido con una expresión dada, lo que presupone una competencia del lector comparable, aunque no necesariamente idéntica con la del productor del texto y 2) **Hacer productor del texto *ad quem***, que según Greimas, *será más o menos el equivalente del primero debido a la no-ade-cuación de los dos universos figurativos*.

El poema 249 de Emily Dickinson está compuesto de tres estrofas y cada estrofa consta de 4 versos: doce versos en total, que analizaremos como tres secuencias siguiendo la pauta marcada visualmente por su división en estrofas.

El primer verso es un sintagma nominal *Wild Nights* que se repite cerrándose con un signo de exclamación, haciendo de este sintagma una frase exclamativa. La principal función de la exclamación en el discurso es la de expresar los sentimientos -función<sup>4</sup> emotiva de Jakobson- del hablante, que en nuestro caso será el enunciador poeta.

El segundo, tercero y cuarto verso de esta primera secuencia conforman una proposición: oración condicional exclamativa. Según la gramática tradicional<sup>5</sup> esta sería una oración condicional tipo 2, donde la condición es improbable. Puede referirse al presente o al futuro, y el tiempo pasado de la *if-clause* no es un verdadero pasado sino un subjuntivo, que indica improbabilidad o irrealidad.

En la segunda estrofa y secuencia, los versos 1 y 2 conforman una proposición: oración afirmativa donde observamos la elipsis del verbo ser o estar (*are*):

*Futile-the Winds-  
To a Heart in port  
(The winds (are) futile to a Heart in port).*

Y en los versos 3 y 4 que conforman cada uno una proposición, observamos la elipsis del auxiliar verbal (*have*):

*(Have) Done with the Compass-  
(Have) Done with the Chart!*

En la tercera estrofa observamos tres enunciados:

El primer verso conforma una proposición: oración afirmativa en presente continuo: *Rowing in Eden*, donde el sujeto y el auxiliar están implícitos.

El segundo verso está conformado por una interjección y una frase exclamativa: *Ah, the Sea!* Las interjecciones<sup>6</sup> son palabras puramente emotivas sin contenido referencial y *Ah*, puede indicar **satisfacción y reconocimiento**.

Finalmente los versos 3 y 4 conforman una proposición: *Might I but moor tonight in thee!*, que sería una oración subjuntiva según la gramática tradicional. Es importante observar que si bien *Might* + presente infinitivo expresa posibilidad en el presente, el uso de *might* en lugar de *may* hace que la posibilidad parezca más remota. Pero contradictoriamente, el tiempo presente se enfatiza por el uso del adverbio de tiempo *Tonight* (esta noche).

Al efectuar el análisis del poema 249 de Emily Dickinson pudimos observar lo siguiente:

### 1. En el plano de la expresión.

Destaca en el *nivel fonemático* la abundante utilización del fonema vocálico /i:/, vocal

aguda y tensa, que contrasta en el poema con el fonema vocálico /aʔ/, neutro y laxo, presente en los lexemas *Heart* y en la interjección *Ah*. En el nivel consonántico observamos un contraste entre los fonemas sordos y fuertes /s, S, p, t, k / de la primera y segunda estrofa vs. los fonemas sonoros y débiles de la última estrofa / D, d, m, r, y las vocales / , excepto en el lexema *Tonight*, donde destaca el fonema / t /, sordo y fuerte.

CUADRO I

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
I:1	'waɪld	'naɪts	-	'waɪld	'naɪts	ɪ			
2	'wɔr	'aɪ		'waɪθ	'ði				
3	'waɪld	'naɪts		'ʃud	'bi				
4	'aɪr	't-k		ʃθ	n	ɪ			
II:1	'ʃu	'taɪl	-	'ðθ	'wɪnds	-			
2	'tu θ	'ha:t		'ɪn	'p θ rɪ	-			
3	'd-n	'waɪθ		'ðθ	'k-m	p θ s	-		
4	'd-n	'waɪθ		'ðθ	'tʃa:t	ɪ			
III:	'r θ	wɪn		'ɪn	'ɪ	d θ n	-		
2	'a			'ð θ	'sɪ	ɪ			
3	'maʊ	'aɪ		'b:t	'maɪr	-		tu 'naɪt	-
4				'ɪn	'ði	ɪ			

En el *nivel rítmico-sonoro* observamos que cada verso corresponde a un ritmo musical. El poema juega con la doble división, del *espacio -disposición* gráfica, elementos tipográficos-, y del *tiempo -música-* y es la disposición *grá-*

fica -división en versos-, lo que determina la organización rítmica: los ritmos.

En el poema 249, cada verso corresponde a un ritmo, es decir, la alternancia de la fuerza y la debilidad, la repetición periódica de dos en dos, de tres en tres; de una sílaba, cuya mayor intensidad acentúa particularmente el sentido.

Una característica del discurso poético del mundo occidental es, desde la antigüedad clásica, la tendencia o búsqueda de un cierto ordenamiento de los sonidos de la lengua natural. La teoría poética clásica ordenó la medida según criterios de longitud y cantidad de acuerdo con las sílabas cortas o largas:  $\_$  ,  $\_ \_$  , y a su vez estas sílabas se ordenaban o agrupaban en diversas combinaciones para conformar el pie poético. La reunión de determinado número de pies conformaba a su vez el verso poético.

Esta tradición clásica se alteró en Inglaterra al aparecer el ingrediente germánico que conformaría la lengua nativa o Anglosajón, ya que en el principio del ordenamiento, el acento sustituyó a la longitud, marcándose las sílabas en acentuadas y no acentuadas: ' ,  $\_$  . Ahora bien, en muchos de los poemas de Emily Dickinson, ni el número de sílabas, ni el número y colocación de los acentos parecen ajustarse a algún patrón pre-determinado. Es interesante resaltar que los estudios que se han hecho hasta ahora tienen que ver con la analogía entre la poesía de corte acentual/silábico y su manifestación musical análoga, es decir, la música métricamente orientada. Sin embargo, el problema de la analogía del verso contemporáneo con la música no ha sido muy estudiado.

Según Mathis Lussy<sup>7</sup> es la respiración la que genera el ritmo, siendo por lo tanto el prototipo de la medida musical. La respiración consta de dos instantes fisiológicos: la aspiración y la espiración. Haciendo una analogía entre el ritmo de la música y el ritmo del verso, la aspiración corresponde al tiempo débil del compás musical y a las sílabas débiles en el verso; mientras que la espiración corresponde al tiempo fuerte del compás y a las sílabas fuertes.

La respiración divide el tiempo en fragmentos y engendra espontáneamente el compás de dos tiempos. También engendra el de tres. Oyendo respirar a una persona que duerme tranquilamente, se percibirá que el tiempo que transcurre entre la espiración y la aspiración es dos veces más largo que el que transcurre entre la aspiración y la espiración.

*Una persona en estado normal respira en tres tiempos:*



el tiempo fuerte del compás, que corresponde a la espiración, representa el reposo, tanto fisiológica como psíquicamente, dando la sensación de un final rítmico<sup>8</sup>.

Las leyes rítmicas son universales y obedecen a leyes naturales inmutables e inmanentes: *el melos puede cambiar. Cada pueblo posee su sistema tonal y modal. El ritmo empero, se mantiene invariable.*<sup>9</sup>

En el siguiente cuadro tenemos la analogía entre el ritmo de la música y el ritmo del verso, en nuestro poema objeto de análisis:

CUADRO II

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
I:1	f'	f'	-	f'	f'	!			
2	f	f		f	f'				
3	f	f		f	f'				
4	f	f'		f	f	!			
II:1	f'	f	-	f	f'	-			
2	f f	f'		f	f'	-			
3	f'	f		f	f'	f	-		
4	f'	f		f	f'	!			
III:1	f	f		f	f'	f	-		
2	f'			f	f'	!			
3	f	f		f	f'	-	f	f'	-
4				f	f'	!			

donde, la largura de los versos correspondería a la de los ritmos: las sílabas largas y breves se corresponden a los sonidos fuertes y débiles del compás, obteniendo así la analogía entre la estructura del ritmo y del verso.

Observamos que la primera y segunda estrofas están constituidas por ritmos binarios, a los que podríamos atribuirles el valor /tensión/. Esta tensión se observa en especial en el primer verso del poema, pues en el tiempo débil del compás (segmentos B y E) la nota es fuerte o acentuada; es decir: tenemos dos notas fuertes consecutivas, que en música se denomina ritmo **tético masculino**. La tercera estrofa, en cambio, está constituida por ritmos ternarios, característicos de la respiración tranquila, en los que creemos ver el valor /relajación/

CUADRO III

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
I:1	Wild	Nights	-	Wild	Nights	!			
2	Were	I		with	thee				
3	Wild	Nights		should	be				
4	Our	lu		xu	ry	!			
II:1	Fu	tile	-	the	Winds	-			
2	To a	Heart		in	port	-			
3	Done	with		the	Com	pass	-		
4	Done	with		the	Chart	!			
III:1	Ro	wing		in	E	den	-		
2	Ah,			the	Sea	!			
3	Might	I		but	moor	-		Tonight	-
4				In	Thee	!			

### 1.1. El ritmo visual.

Al observar el cuadro I vemos como la disposición gráfica en tres estrofas, la ausencia de título, las rayas, las mayúsculas y los signos de puntuación -en este poema sólo el signo de exclamación- significan, también son, formas significantes<sup>10</sup>. Esta disposición gráfica determina el ritmo, tanto en el nivel sonoro (como acabamos de ver) como en el nivel visual.

### 1.2. Las rayas.

Las rayas interrumpen la continuidad del espacio y del tiempo, y creemos que en este poema representan pausas o cortes que contribuyen a la arquitectura visual y sonora del poema, y producen un énfasis especial, por ejemplo, en el lexema *Tonight* (segmento GIII3), al estar separado del continuo por raya.

### 1.3. Acento gráfico.

Las mayúsculas en este poema, a nuestro entender, enfatizan los lexemas, es decir, ¿acentúan o enfatizan los significados?

### 1.4. Puntuación gráfica.

El signo de exclamación (!) usado con frecuencia<sup>11</sup> en este poema (segmentos FI1 y 4; FII4; FIII2 y 4), tiene obviamente una función emotiva y ¿podríamos atribuirle el valor de /intensidad/ emotiva o /tensión/ emotiva? Su uso recurrente ¿nos permitiría hablar de una isotopía prosódica emotiva?

Ahora bien, quizás sea pertinente, al hablar de la puntuación, retomar la analogía con la música. En este plano, se puede hacer un paralelismo de la ca-

*dencia* musical con la *puntuación* del discurso:

Así como la puntuación de una frase gramatical exige reposos más o menos largos -según el sentido más o menos completo que contiene cada palabra y cada grupo de palabras que debe separar- del mismo modo, la cadencia más o menos completa según el sentido más o menos completo del grupo de sonidos de que es final, exige un reposo, un silencio más o menos largo.<sup>12</sup>

Los diferentes tipos de cadencia con sus correspondencias en el discurso, serían los siguientes:

<i>Música</i>		<i>Discurso</i>
<i>Cadencia completa</i>	—————>	<i>punto</i>
<i>Cadencia incompleta</i>	—————>	<i>coma</i>
<i>Cadencia rota</i>	—————>	<i>punto y coma</i>
<i>Semicadencia</i>	—————>	<i>signo exclamativo</i>

Ahora bien, en música la cadencia es el sonido final del ritmo, y cuando ofrece al oído el sentido de un completo reposo final, se habla de **cadencia completa**, mientras que la **semicadencia** ofrece al oído un efecto de sentido de **reposo incompleto**. Este aspecto es interesante, puesto que observamos la siguiente ambigüedad en el poema 249:

Si bien el último ritmo del poema es ternario (segmento DEIII4) y le habíamos atribuido el valor /relajación/ o **reposo**, y en ese sentido **debilidad**, el hecho de que termine con un signo de exclamación (FIII4), es decir, que sea una **semicadencia**, ofrece el efecto de sentido de **reposo incompleto**; y reintroduciría el valor /tensión/, produciéndose una oposición simultánea y ambigua entre los valores /relajación/ (rítmica) y /tensión/ (producida por la puntuación o semicadencia). Esto podría explicar en parte, el efecto de sentido que la lectura del poema 249 produjo en Anna María Leoni, cuando afirma que el poema es un *grito*.

## 2. En el plano del contenido.

En este plano, al igual que en el plano de la expresión, analizaremos el poema en tres secuencias, marcadas por su división en tres estrofas. No es nuestra intención agotar todas sus articulaciones, sino describir las que nos parecen más pertinentes. Nuestro análisis en este nivel se inclina más hacia la represen-



tación narrativa que hacia la lectura paradigmática. Daremos especial importancia al nivel discursivo y específicamente a la **enunciación** y a sus proyecciones en el enunciado, ya que consideramos que la enunciación juega un papel importante en la coherencia, pues el **yo** enunciador está presente en el poema desde el comienzo hasta el final.

En el nivel discursivo observamos dos niveles:

- 1) El de la **enunciación**: donde el hacer del enunciador es su decir<sup>13</sup>, ya que el PN del enunciador es hacer el poema.
- 2) El del **enunciado**: donde el objeto de valor **poema** es un decir sobre el deseo; en otras palabras, la construcción de este objeto trata de liquidar la carencia que se halla en el nivel de la enunciación.

En el nivel del discurso observamos las marcas que remiten al enunciador:

- 1) Ritmo visual: disposición tipográfica (mayúsculas, rayas, escogencia de signos de puntuación).
- 2) Ritmo sonoro o musical: tiempos fuertes y débiles, uso de las rayas, notas de mayor y menor valor y acento rítmico y disposición fonemática.
- 3) Uso de los pronombres personales *I-Thee*, tiempos verbales, el adjetivo posesivo *our* y el adverbio de tiempo *Tonight*.

Hemos creído notar en este nivel enunciativo el tipo de praxis que Greimas ha llamado **convocación**<sup>14</sup> en su empeño por tipologizar las actitudes enunciativas. El poema es una convocación del objeto de deseo *Thee*, que es instalado en varias ocasiones en el transcurrir del impulso poético; no sólo convocación del **objeto**, sino del fenómeno amoroso, del amor. Se hallaría, pues, el poema dentro de la clase de efectos de sentido de lo erótico-amoroso.

## 2.1 Primera secuencia:

El enunciador instala en el primer verso (I1) el sintagma nominal *Wild Nights* y lo repite con expansión:

Wild Nights should he

Instaura en el poema el *I* y el *thee* (yo, tú) que conforman un simulacro de realidad dialógica. Estos elementos discursivos hacen que el poema dé la impresión de ir dirigido a un narratario bien instalado en el enunciado y simule la comunicación de un objeto de valor: el decir plasmado por el poema. Tenemos entonces una unidad estructurada como un diálogo (yo-tú) y entre ambos se establece una comunicación: el deseo de un estado de cosas, es decir, la conjunción del sujeto deseante *I* con el objeto deseado *thee*. El narrador y el narratario se encuentran en presencia e intercambian una comunicación efectiva que produce en el enunciado una **ilusión de realidad**.

Con relación a esto dice Greimas:

*Podemos decir que la estructura económica de la enunciación, en la medida*

*en que se puede identificar con la comunicación de un objeto enunciado entre un remitente y un destinatario, es lógicamente anterior y jerárquicamente superior a la estructura del enunciado simple.*<sup>15</sup>

De esto deduce que los enunciados lingüísticos del tipo «yo-tú» dan la impresión de estar más cerca del sujeto no lingüístico de la enunciación y producen una «ilusión de realidad» más intensa.

Houdebine señala que la presencia de **persona** hace que la comunicación del deseo de sujeto a sujeto dé un efecto de verosimilitud y de dramatismo al mensaje amoroso.<sup>16</sup>

El hecho de que esta primera estrofa desarrolle una unidad dialógica que se contrapondría a lo narrativo, en tanto que unidad, no implica que no exista un esbozo de transformación dentro de la misma; así tenemos que el sintagma nominal *Wild Nights-Wild Nights*, marcados **antes** del deseo de conjunción con el amado *thee* en la isotopía amorosa, por el valor /misericordia/ (presupuesto), pasa a estar conjunto con /lujo/ **después** de la conjunción hipotética.

El **antes** y el **después** (condiciones de la narratividad) aparecen en esta secuencia condicionados por el empleo del *were* subjuntivo, lo que confiere a la transformación su condición de hipótesis.

El empleo del subjuntivo marca la virtualidad del hacer conjuntivo:

*Were I...* que luego en la tercera secuencia se repite:

*Might I...*

El empleo de los pronombres *I-Thee* y del posesivo *our*, acentúan el tono de intensidad afectiva de la estrofa. Este acento o intensidad afectiva se ve reforzado por una correspondencia en el nivel del plano de la expresión: acento rítmico y signos de exclamación.

La representación de lo antes expuesto sería la siguiente:

## 2.2. Transformación hipotética.

*ANTES*

*DESPUÉS*

*disyunción con el amado*

*conjunción con el amado*

*/misericordia/ (presupuesto)*

*/luxury/ (lujo)*

y por homologación puede subsumir los siguientes valores en la isotopía semántica:

*misericordia (amorosa)*

*lujo*

*/soledad/*

*/compañía/*

El sintagma redundante *Wild Nights*, luego la anáfora *Wild Nights* están marcados tipográficamente por mayúsculas que enfatizan su importancia, y en el nivel del ritmo sonoro vemos que ambos lexemas del sintagma están acentuados. Este elemento podría pertenecer semánticamente a la categoría cosmológica (figurativa-exteroceptiva) por ser *Night* lexema de lo temporal y *Wild* lexema adjetivo que remite a **turbulento, agitado, violento, a clima de tempestad**; pero, por encontrarse formando parte de la isotopía amorosa, creemos que tiene un contenido más bien noológico (cognoscitivo-interoceptivo). Esta ambigüedad permanece y funda la esencia misma de la poesía como dice Greimas:

Es evidente que en la perspectiva generativa la estructura pluri-isotópica del discurso, que llega escalonadamente hasta el plano de la manifestación, produce allí lexemas polisémicos y distorsiones textuales que dan lugar a menudo a metadisursos mitificantes de la ambigüedad, a la que erigen en la esencia misma de la poesía.<sup>17</sup>

En esta estrofa notamos:

- 1.- El modo enunciativo dialogado que no impide que exista una transformación en el plano cognoscitivo.
- 2.- Existe un querer que limita la acción a virtualidad pura.
- 3.- Una insistencia en instalar al destinatario-narratario del mensaje amoroso: *thee*. Una intención de pasar de un *I* (yo) a un *our* (nuestro) ———> nosotros.
- 4.- Lo cosmológico mantiene una ambigüedad con lo noológico (tempestad climática o desorden psíquico).
- 5.- El agente que realizaría la transformación sería ese *thee*.

### 2.3. Segunda secuencia:

Comienza con la segunda estrofa marcada tipográficamente y por disyunción total de la primera estrofa.

Esta secuencia desarrolla la isotopía cosmológica por la utilización de elementos marinos *Winds, port, Compass, Chart*, pero mantiene la ambigüedad poética percibida en la primera secuencia si la leemos en la isotopía noológica.

La consecuencia de la transformación hipotética de la primera estrofa (conjunción con el amado) dotaría al sujeto deseante de un /poder estar/ (posibilidad) /seguro/:

*To a Heart in port*

(a un corazón en puerto)

Si colocamos el valor /seguridad/ obtendremos, por presuposición su contrario /inseguridad/ que por homologación con los valores aislados en la estrofa



La forma verbal *rowing* (remando) mantiene la isotopía marina (cosmológica) que ha dado cohesión a todo el poema. *Rowing, Sea* y *moor* enfatizan el carácter cosmológico en que se funda la composición.

Mientras que *Eden* se situaría en ambas isotopías (cosmológica y noológica), quizás pudiera fundar otra, una místico-religiosa, como algunos críticos han señalado.<sup>18</sup>

El final de la estrofa reinstala el decir del deseo en paralelismo con su primera concreción:

1) Were I with thee

2) Might I but moor... in Thee.

Como lo hicimos notar cuando analizamos el plano de la expresión, el primer *thee* está en minúscula y el del último verso lleva mayúscula, lo que nos conduce a preguntarnos si este *Thee* no sería el resultado de una transformación por deificación del amado y si ello reforzaría nuestra suposición de que podría existir esa otra isotopía místico-religiosa que mencionamos antes.

El simulacro de comunicación se acentúa: (*I-Thee*) y hace más intensa la transmisión del deseo. Esta intensidad tiene su paralelismo en el plano de la expresión pues, como expusimos antes, *In Thee!* termina en exclamación y está con mayúscula. Esta mayúscula también podría significar solamente énfasis o intensidad. Vemos también la proyección del enunciador en la disposición tipográfica que separa el último ritmo, correspondiente al último verso: *Tonight in Thee*, en dos partes, para lograr mayor énfasis e intensidad en el significado de esos segmentos. El lexema *Tonight*, como vimos anteriormente, queda aislado tipográficamente, resaltando a nivel visual, además el ritmo del segmento es también enfático; por otra parte este lexema, por su **puntualidad** en el tiempo, al oponerse a *Nights* (noches), que implica **duratividad** por discontinuidad en el tiempo, adquiere mayor énfasis.

Queda entonces el segmento final *In Thee* aislado en el último verso, lo que le da un énfasis visual tipográfico porque lleva mayúscula; énfasis rítmico, ya que el acento recae sobre el tiempo fuerte -el de la espiración-, produciendo la sensación de descanso; pero como ya dijimos al analizar el plano expresivo, por terminar en signo de exclamación, este reposo no es completo, pues se reintroduce un elemento de intensidad y tensión.

## 2.5. Problemas específicos que se presentan en la traducción del poema 249 al español.

Vamos a analizar cinco traducciones diferentes del poema 249 de Emily Dickinson al español, tratando de aplicar el mismo modelo empleado en el análisis del poema original. Utilizaremos los números romanos para identificar las traducciones de la siguiente manera:

I: traducción de Margarita Ardanaz

II: traducción de Silvina Ocampo

III: traducción de S.B.S.

IV: traducción de Ricardo Jordana y M. Macarulla

V: traducción de Anna Maria Leoni

A fin de no repetir el análisis del poema original, sólo vamos a destacar los niveles y aspectos donde se produce variación o **desplazamiento** con relación al original o a las traducciones ya analizadas.

## 2.6. Traducción I (Margarita Ardanaz)<sup>19</sup>

### 2.6.1. Plano del contenido.

Hay variación de significado, con respecto al poema original, en los versos 3 y 4 de la segunda secuencia:

*A la brújula hecho-*

Por la Carta medido!

produciéndose una contradicción con los dos versos anteriores:

*Vanos los vientos*

*Al corazón en puerto*

es decir, si el **amor** provee de seguridad -como dijimos al analizar el poema original- entonces no necesita la Brújula ni la Carta, pues no necesita orientarse: ya está en puerto, segura:

*Corazón en puerto*

Pensamos que es una **falla** en la traducción en el nivel de interpretación semántica y sintáctica del verso:

*Done with the compas*

que fue traducido como **hecho**... no notando el traductor la elipsis del auxi-

liar verbal *Have: (Have) done (with)*, que significa: **haber acabado o finalizado con...**

Podríamos también parafrasear así:

Llegó a puerto con el Corazón, y no con los instrumentos racionales del análisis: brújula y carta, por lo tanto pensamos que la traducción de los siguientes versos no es acertada:

*A la Brújula hecho*

Por la Carta medido!

### 2.6.2. Conclusiones.

Si obviamos lo que creemos que es una **falla** de traducción en los versos II3 y 4, podemos observar lo siguiente:

Tipográficamente se mantiene el **énfasis del contenido lexemático**.

Las rayas mantienen la función de pausa y de énfasis sonoro y visual.

En el nivel rítmico sonoro no existe la oposición de ritmos binarios y ternarios del original.

Se mantiene la oposición entre **relajación** rítmica del último verso vs. **ten-sión** en el nivel de puntuación y cadencia, pero no es tan marcada como en el original.

En el nivel fonemático no se produce la misma oposición /i:/ - /a:/: **tenso** vs. **laxo** del original y las consonantes oclusivas sordas en español no son tan tensas como en inglés, por lo tanto no se mantiene el contraste entre las consonantes sordas, débiles y relajadas de la tercera estrofa.

Sin embargo sí se da en esta traducción una oposición vocálica. Acústicamente la oposición se da en inglés entre la /i:/ aguda y la /a:/ neutra, y en español se da entre la /o/ grave y la /a/ neutra. Según el modo de articulación, en inglés el contraste es mayor puesto que la /i:/ es de cierre máximo y la /a:/ de abertura máxima, mientras que en español el contraste se da entre /o - e/ de cierre medio y /a/ de abertura máxima.

Si bien la /i/ ocupa la posición de núcleo silábico acentuado en la misma posición lexemática que ocupa la *i* en inglés (pero aquí es larga), es decir que en el lexema **contigo** ———> *thee*

y en el lexema **Ti** ———> *Thee*.

no le podemos asignar a la *i* el mismo valor que en el original, porque su red de relaciones dentro del poema es diferente en cuanto a cantidad, posición, rima, recurrencia, etc.

Podemos decir que ha habido un **desplazamiento semiótico**, es decir, de los planos de la expresión y del contenido. El que menos **sufre** es el plano del

contenido (obviando el **error** de traducción) y el que más sufre es el de la **expresión**. Por lo tanto no se mantiene la misma red de relaciones o correlaciones entre el plano del contenido y el plano de la expresión del poema original.

## 2.7. Traducción II (Silvina Ocampo)<sup>21</sup>

### 2.7.1. Conclusiones.

Obviando las **fallas** de traducción mencionadas, observamos:

Tipográficamente no se mantiene el **énfasis del contenido lexemático** representado a nivel textual por las mayúsculas.

No se mantiene la diferencia tipográfica entre el primer *tbee* (minúscula) y el segundo *Thee* (mayúscula) y como consecuencia no se da la posible lectura de una tercera isotopía místico-religiosa, mencionada en el original.

Nos parece arbitrario el cambio del signo de exclamación en el verso II4 por la raya.

En el nivel rítmico sonoro, al igual que en la traducción I, los ritmos predominantes son anacrúsicos femeninos, en oposición a la predominancia de ritmos tético masculinos en el original, resultando que el acento sonoro pierde **tensión** (por lo tanto **énfasis**, **energía**).

En el nivel fonemático, al igual que en la traducción I, no se mantiene la misma red de oposiciones entre los sonidos vocálicos /i:/ y /a:/ del original, que **refuerzan** el contenido por sus valores de **tensión** vs. **relajación**. Sin embargo se forma una red de relaciones **diferente**, destacando en su posición rítmica acentuada la oposición entre /e - ie - ue - o/, a diferencia de la traducción I, donde destacaba la oposición /a - o/. Sin embargo esta oposición /e - o/ no es tan marcada como la oposición /i: - a:/ del original.

Si interpretamos el efecto vocálico musical en términos de **colorido**, diríamos que la traducción I tiene un color producido por la predominancia de la oposición /a - o/: la traducción II tiene **otro color** por el contraste de /e - o/, pero ambos **colores** son diferentes al del poema original: la **e** es anterior y aguda (pero no tanto como la **i**) contrastando con la **o** posterior y grave y también labializada.

En el nivel consonántico, si bien tampoco se mantiene el mismo **grado de contraste** entre la **tensión** consonántica de las dos primeras estrofas vs. la **relajación** de la última, podemos decir, sin embargo, que se acerca más a ese contraste que la traducción I ya descrita, por cuanto el lexema adjetivo **tempestuosas** (vs. el lexema **salvajes** de la traducción I) posee tres fonemas consonánticos oclusivos fuertes: /t, p, t/.

Finalmente podemos decir que también se da en esta traducción un despla-



zamiento semiótico con relación al poema original, y también la tergiversación en el plano del contenido antes mencionada.

## 2.8. Traducción III (S.B.S)<sup>22</sup>

### 2.8.1. Conclusiones.

Obviando las **fallas** de traducción en los versos 3 y 4 de la segunda estrofa tenemos:

Tipográficamente se mantiene pero no totalmente el énfasis lexemático mediante el uso de las mayúsculas.

Nos parece arbitraria la inclusión de una raya después del signo de exclamación que cierra el último verso de la segunda estrofa.

En el nivel rítmico sonoro ocurre lo expuesto para la traducción II, excepto que el verso II mantiene el ritmo tético del original.

En el nivel fonemático se produce una diferente red de relaciones a nivel vocálico, condicionada por el empleo del lexema adjetivo **turbulentas**. Predomina la oposición /o - e/, cuyos valores no se corresponden con los valores aislados en el original.

En el nivel consonántico no se mantiene el contraste **tensión vs. relajación** del original.

En el plano del contenido se desplaza el significado por el empleo del lexema verbal **navegando** en vez de **remando** o **rowing** del original.

## 2.9. Traducción IV (R. Jordana y M. Macarulla)<sup>23</sup>

### 2.9.1. Conclusiones.

A nivel tipográfico y fonemático no se mantiene el ritmo visual y sonoro del original.

Con relación a la selección léxica, el empleo de los lexemas *locas* y *regalo* en la primera estrofa; el empleo del *se* pronominal en la segunda estrofa:

Se acabó...

Acabose...

y el hecho de **forzar** la rima en la tercera estrofa en los versos 2 y 4, podríamos decir que son marcas enunciativas del traductor, que si bien creemos que no altera la estructura profunda, creemos que sí altera el nivel discursivo de la enunciación donde las marcas en el enunciado (estilísticas o idiolectales), creemos que revelan más al traductor que a la autora, ya que, podríamos decir, que el **carácter** de la enunciación del original: enérgico, grave, solemne, o po-

driamos decir, el **registro** del poema, es sustituido aquí por un carácter frívolo ligero y coloquial, y en ese sentido y en ese nivel creemos ver una **tergiversación** de la intención del poeta.

## 2.10. Traducción V (Anna Maria Leoni)<sup>24</sup>

### 2.10.1. Conclusiones.

Si bien podríamos decir que esta traducción es la que está, a nivel global, mejor lograda, vemos que se produce inevitablemente un **desplazamiento semiótico**, puesto que el plano de la expresión no se **correlaciona** del igual manera que el original, con el plano del contenido.

## 3. Conclusiones generales.

### 3.1. Plano de la expresión:

En el nivel fonemático no se mantiene, en las traducciones, la misma red de relaciones, ni en el plano vocálico, ni en el consonántico, del poema original, por lo tanto no **refuerza** de la misma manera el contenido, es decir, los valores aislados en el análisis /tensión/ vs./ re-lajación/ en el nivel del plano de la expresión no refuerzan o no se articulan en los mismos puntos o posiciones, ni con el mismo **grado de tensión-relajación**, con el plano del contenido. En este sentido, sí podríamos decir que ocurre un **desplazamiento semiótico**. Ahora bien, la **forma** de este desplazamiento es diferente en cada traducción, pudiéndose incluso decir que algunas de las traducciones se **acercan más** que otras al poema original, en el sentido de que mantienen **más o menos la forma de las correlaciones** entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

El mismo efecto de rima del original se pierde, por supuesto, en las traducciones. Sin embargo se produce **espontáneamente** en todas las traducciones un efecto de rima entre los lexemas *vientos* (verso 1) y *puerto* (verso 2) de la segunda estrofa, donde sí observamos la identidad de los segmentos y la alteridad de los significados. También se produce rima **espontánea** entre los lexemas *mar* y *anclar*, *amarrar* y *morar*, si bien estos tres últimos lexemas no se encuentran a final de verso (excepto en la traducción IV). En la traducción IV vemos que el traductor fuerza la rima entre los lexemas *mar* y *anclar* **colocándolos** en la misma posición, a final de verso, y cambiando con este fin el orden sintagmático de los elementos textuales del poema original. Si bien el traductor logra que esta **rima forzada** entre el verso 2 y 4 de la tercera estrofa coincida

posicionalmente con la rima que se produce en el original, los lexemas entre los que se produce la rima, son diferentes y por tanto el énfasis y efecto de sentido es también diferente.

Con relación a la **rima interna** o a **las asociaciones libres** que pudieran establecer los lectores, se mantiene curiosamente, de forma parecida al original, la asociación de la *i* (pero en inglés es larga /i:/ y en español corta /i/), con *ti*, en los lexemas *contigo* en la primera estrofa y *Ti* del verso final del poema, donde observamos que la *i* ocupa una posición rítmica acentuada.

En el nivel prosódico observamos que el ritmo sonoro en las traducciones **no refuerza** el contenido de la misma manera que el original. No se mantienen las siguientes correspondencias:

Estrofas I y II	vs.	Estrofa III
/tensión/		/relajación/
Ritmos binarios		Ritmos ternarios
predominan los ritmos téticos masculinos		
Acento en figuras negras téticas		Acento en figuras blancas donde el acento pierde fuerza por la mayor duración de la figura rítmica.

Respecto al ritmo visual pudimos ver cómo algunas de las traducciones **mantiene más o menos** que otras las rayas, mayúsculas y puntuación del original, y vimos también como la traducción IV no las mantiene en absoluto. Entonces observamos cómo en el plano de la expresión las traducciones mantienen **algunas más y otras menos** el énfasis rítmico visual del original con sus correspondientes correlaciones en el nivel del contenido. Estos serían rasgos estilísticos o marcas del enunciador, que el traductor mantiene o decide no mantener, dejando sus propias marcas en el enunciado.

Con relación al signo de exclamación se presenta la dificultad, al **traducirlo** al español, de saber dónde se abre el signo, ya que en inglés sólo se utiliza para cerrar.

La semicadencia del ritmo final en la que creímos ver el valor /tensión/ y que contrasta en el poema original con la /relajación/ rítmica, se mantiene en las traducciones, pero el contraste no es tan marcado en español al no lograr transponer el ritmo ternario del original.

Como apreciación global vemos que la traducción del poema 249 al español conlleva en el nivel textual un alargamiento inevitable de los versos, teniendo la traducción más concisa 78 sílabas, es decir, 30 sílabas más que el original. Vemos entonces que el plano de la expresión es muy difícil (si no imposible) de traducir, debido en gran parte a las diferencias estructurales existentes entre las

lenguas.

### 3.2. Plano del contenido:

Vimos cómo el contenido puede ser afectado, es decir, que puede no lograrse la transposición si falla la fase interpretativa del traductor. Un punto difícil de traducir resultó ser la estrofa II, donde, de las cinco traducciones analizadas, tres presentaron problemas en cuanto a la interpretación semántica y sintáctica de los versos 3 y 4.

Salvados los problemas de **interpretación**, otra dificultad de la traducción poética es la de transponer la misma -o parecida- red de correlaciones con el plano de la expresión, que sería importante si se define el discurso poético según el grado de **densidad** o **número** de relaciones estructurales que exige su construcción.

La selección léxica, como dijimos en este capítulo, es considerada uno de los mayores problemas de la traducción poética, en razón de su carácter connotativo, de estilo, idiolecto, y debido a que en poesía, según consenso, ningún lexema es realmente **sinónimo** de otro. Afirma Teun A. van Dijk:

...nos detendremos en el plano léxico, en la idea (fundamental para el análisis de los textos) según la cual las mismas estructuras sémicas profundas se proyectan (de acuerdo con la lengua, el idiolecto, la escritura, el estilo) en varios lexemas diferentes

Y dice también van Dijk:

*Es esta materialización (investimiento), esta cobertura léxica la que refleja el trabajo estilístico de la escritura. Aquí es donde vemos aproximarse, la teoría (que produce y describe regularidades) y, la interpretación (la lectura, el análisis y la hermenéutica); acercamiento que se orienta precisamente hacia las diferencias idiosincráticas del texto individual*

Los lexemas que presentaron mayor variación en las traducciones fueron los siguientes:

1. *Wild*: este lexema adjetivo abarca, en inglés, un vasto campo semántico y no existe en español un lexema único que abarque el mismo campo semántico. Por esta razón se dificultó la selección del equivalente léxico en español, siendo traducido por los siguientes lexemas:

Turbulentas

Tempestuosas

Salvajes

locas

En nuestro análisis del poema original interpretamos el lexema *wild* como *turbulento* o *tempestuoso* que remitía a *agitación*, a *clima de tempestad*, pero presentando la ambigüedad, al ser leído en la isotopía noológica de remitir a *agitación interior* o *desorden psíquico*.

Pienso que, al seleccionar el lexema *locas* en la traducción, se pierde la ambigüedad cosmológico noológico del original.

2. *Luxury*: este lexema sustantivo fue traducido por:

gozo

lujo

regalo

Si bien podemos decir que estos tres lexemas presentan en el nivel profundo estructuras sémicas iguales, el campo semántico que cada uno de estos lexemas abarca, no es exactamente equivalente, además puede tener connotaciones diferentes.

3. *Eden*: lexema sustantivo que fue traducido por *Edén* y por su sinónimo *Paraiso*. Pensamos que si éste es uno de los afortunados casos en los que el significado y el significante en ambas lenguas coinciden, no hay que desaprovechar la ocasión para seleccionar el mismo significante en la traducción.
4. *Moor*: este lexema verbal fue traducido por:

anclar

amarrar

morar

Pensamos que *anclar* y *amarrar* son los equivalente más acertados pues si se selecciona *morar* se pierde el sentido de *estar sostenido por cables o cadenas* al que remite el lexema original *moor*.

5. *rowing*: este lexema verbal fue traducido por:

remar (1 traducción)

remando (3 traducciones)

navegando (1 traducción).

Si se selecciona *remar* se pierde el sentido *presente* del original y si se selecciona *navegando*, tal vez se embellece el poema, pero se pierde el sentido de *mover los remos para hacer avanzar una embarcación* al que remite el lexema del original *rowing*.

Vemos entonces que en cada traducción los lexemas seleccionados son también **marcas de la enunciación** que remiten o revelan al traductor, haciendo que cada texto sea **diferente** según las diferencias idiosincráticas de cada traductor y acercándose **más o menos** al poema original.

### Referencias bibliográficas.

- Dickinson, Emily. 1987. *Emily Dickinson: poemas*. Traducido por Margarita Ardanaz. Madrid: Cátedra.
- Gimson, A. 1978. *An introduction to the pronunciation of English*. 2da ed.- Londres: Edward Arnold.
- Greimas A. J. y Joseph Courtés. 1982. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Johnson, Thomas H. 1970. *The complete poems of Emily Dickinson*. London: Faber and Faber.
- Jordana, Ricardo y María Dolores Macarulla. 1979. *Emily Dickinson. Cien poemas*. Traducción en verso y notas de Ricardo Jordana y María Dolores Macarulla. 2da ed.- Madrid: Visor.
- Leoni, Anna Maria. 1989. *Antología de poemas de Emily Dickinson*. San Cristóbal: ULA., (Trabajo de ascenso).
- Lussy, Mathis. 1964. *El ritmo musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Ocampo, Silvina. 1985. *Emily Dickinson. Poemas*. Selección y traducción de Silvina Ocampo. Prólogo de Jorge Luis Borges. Barcelona: Tusquets Editores.
- Quirk, Randolph et al. 1976. *A grammar of contemporary English*. London: Longman.
- Riffaterre, Michael. 1984. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana Indiana University Press.
- Sewall, Richard B. 1980. *The life of Emily Dickinson*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Webster's Third New International Dictionary*. 1961. Springfield (Mass.): Gove.
- Whicher, George Frisbie. 1972. *Emily Dickinson: su vida y su poesía*. Traducción de la poesía: S.B.S. Buenos Aires: Hobbs-Sudamericana.

### Notas.

- 1 Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. 1984: ix. Bloomington: Indiana University press. La traducción es nuestra
- 2 Greimas, A. J. 1976: 23. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona (Esp.): Planeta.
- 3 Ibid. p. 24
- 4 Según Leech en: Quirk, Randolph et al. 1972: 386. *A Grammar of Contemporary English*. London: Longman..
- 5 Thomson y Martinet. 1950:188. *A practical English Grammar*. Oxford: Oxford University Press.
- 6 Quirk, Randolph. Op. Cit. pp. 413-414
- 7 Lussy, Mathis. 1964: 25. *El ritmo musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- 8 Ibid. p. 26
- 9 Ibid. p. 18
10. Greimas y Courtés. Op. Cit.
- 11 Llama la atención el uso insistente del signo de exclamación en este poema, pues en general, Emily Dickinson hace poco uso de este signo de puntuación.
- 12 Lussy, Mathis. Op. Cit. p. 138
- 13 Greimas, A. J. . Op. Cit. p. 28

- 14 Tomado de la separata del Seminaire Intersemiotique de Paris.
- 15 Greimas, A. J. . Op. Cit. p. 28
- 16 Ibidem
- 17 Greimas, A. J. Op. it. p. 28
- 18 Ver Sewall, Richard. Op. Cit. p. 431
- 19 Poema 249 (Traducción de Margarita Ardanaz): ¡Salvajes noches - Noches Salvajes!  
 Estuviera yo contigo Noches Salvajes serian / ¡Nuestro gozo! / Vanos - los Vientos -  
 Al Corazón en puerto - A la Brújula hecho - / ¡Por la Carta medido! /En el Edén  
 remando - ¡Ah, el Mar ! ¡Pudiera yo amarrar - Esta Noche - / ¡En Ti !/
- 20 To cease to have concern or business with. Webster's Third New International Dictionary.  
 Springfield (Mass.): Gove, 1961
- 21 (Traducción de Silvina Ocampo): ¡Tempestuosas noches - tempestuosas noches !/ Si  
 estuviera contigo las tempestuosas noches serían / nuestro lujo !/ Fútiles - los vientos -  
 para un corazón en un puerto - / dado con la brújula - / dado con el mapa - / remando  
 en el edén - ¡Ah! ¡el Mar ! ¡Ah ! ¡si pudiera morar - esta noche - / en ti !
- 22 (Traducción de S.B.S.): ¡Noches Turbulentas! - ¡Noches Turbulentas ! / ¡Si estuviera  
 contigo Las noches turbulentas /Serían nuestro gozo!/Fútiles - los Vientos -/Al Corazón  
 en puerto - ¡Acabar con las Brújulas! - ¡Acabar con los Mapas ! -/Navegando en el  
 Paraíso - ¡Ah, el Mar ! ¡Si yo pudiera anclar - esta Noche ! /Dentro de Ti!
- 23 (Traducción de Ricardo Jordana y M. Macarulla):Noches locas, locas noches ! /Si estu-  
 viera contigo, Noches locas serían/Nuestro regalo!/Fútiles los vientos/Para un corazón  
 en puerto. Se acabó la brújula, Acabóse la carta! Remar en el Edén, Ah, el mar !  
 Pudiera yo, esta noche, En Ti anclar!
- 24 (Traducción de Anna Maria Leoni):Noches Turbulentas - Noches Turbulentas ! Estu-  
 viera yo contigo Las Turbulentas Noches serían Nuestro lujo ! /Fútiles - los Vientos -  
 Para un Corazón en Puerto - Acabado el Compás (la Brújula) -/Acabado el Mapa !  
 Remando en el Edén - Ah, el Mar ! ¡Pudiera yo tan sólo anclar - Esta Noche - En Ti!
- 25 Greimas, A. J. Op. Cit. p. 247
- 26 Idem. p. 248