

JOANNA WILK-RACIEŃSKA

ORCID: 0000-0002-9183-3766

Uniwersytet Śląski

Correo: joanna.wilk-racieska@us.edu.pl

La imaginería de Francisco García Lorca en la traducción: análisis cognitivo

Palabras clave: poética cognitiva — traducción — Lorca.

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar algunas herramientas de la lingüística cognitiva (Langacker, 1987) introducidas en la traductología por Tabakowska (1993) como instrumentos del análisis de la literatura. La imaginería de Lorca constituye un reto especial para los traductores. Por este motivo, sus elementos —la perspectiva, la prominencia de elementos de la escena visualizada, la plasticidad de la imagen— como efecto del uso de expresiones o construcciones gramaticales analizados en la óptica cognitiva, parecen ser un buen ejemplo de la utilidad de esta metodología en la primera etapa del proceso traductológico, es decir, en la etapa de la comprensión del texto original (García Yerba, 1994).

Una de las características más importantes de la obra de un poeta es su imaginería. Los poemas, más que cualquier otro texto, evocan imágenes, pero para construir las que desplegará ante los ojos del lector, el poeta dispone tan solo del léxico y la gramática de su propia lengua. ¿Es posible, también, reflejarlas con éxito en la traducción?

La poética cognitiva, una corriente bastante joven que surgió de la lingüística cognitiva, ofrece un abanico de herramientas que contribuyen al análisis de los poemas. Stockwell afirma que “[c]ognitive poetics is a new way of thinking about literature, involving the application of cognitive linguistics and psychology to literary texts” (Stockwell, 2002: 3). Sus palabras se refieren con éxito también a la traductología. El postulado más importante de la corriente cognitiva es que el mensaje depende de la conceptualización relacionada con la naturaleza dinámica del pensamiento humano, en la cual el lenguaje participa abriendo el acceso a los conocimientos enciclopédicos e inicia el

proceso de las integraciones conceptuales. Para analizar el poema hay que tomar en cuenta —aparte del ritmo, recursos estilísticos, etc.,— la posición del conceptualizador (autor del poema), la perspectiva desde la cual presenta la escena (imagen) conceptualizada, el proceso de elección de elementos del primer plano y los del segundo, denominados figura y fondo, y el dominio y alcance de los lexemas utilizados.

Tabakowska (2001) aplicó estas herramientas a la traducción, asumiendo que un análisis tan complejo del texto de origen contribuiría a su mejor comprensión y a una traducción más fiel a una lengua extranjera.

Las unidades lingüísticas no vehiculan el significado por sí mismas, sino que participan en la creación del significado en el nivel conceptual. En consecuencia, el traductor debe traducir el mensaje entero, no solamente el significado del texto (Tabakowska, 2001). En el proceso de conceptualización, el conceptualizador elige la perspectiva desde la cual observará y presentará la escena. Las opciones son dos: puede subjetivar la escena —ser el sujeto y el objeto de su conceptualización, o bien, objetivarla— ser observador, no participar en la escena conceptualizada (Langacker, 1987: 131). Sea subjetivo u objetivo, el conceptualizador elige también los elementos de la escena según su prominencia en aparecer ante sus ojos y los del receptor, es decir, elementos del primer plano (figura) y del segundo (fondo).

La creación de la escena requiere también un anclaje en el tiempo y el espacio. Ambos procedimientos están relacionados con el distanciamiento entre la escena y el “yo lírico”. Tabakowska (2001: 53) subraya también la importancia de la selección de la escala y el alcance de su conceptualización, es decir, el conceptualizador elige entre los vocablos que representan un mismo concepto, la palabra que presenta el grado de la plasticidad más adecuado (Tabakowska, 2001: 53). Otros elementos de este proceso son el grado de especificación (relacionado en cierta medida con la plasticidad), y la dinamicidad o estatividad de la escena. Aunque el proceso de la construcción de la imagen (escena) puede ser inconsciente, el traductor ya debería ser plenamente consciente de todos los elementos de la imaginaria e intentar recrearlos en la lengua meta.

Desde luego, el primer obstáculo será aquí la gramática. No obstante, aunque pueden diferir según la lengua, las gramáticas y el lexicón ofrecen un amplio abanico de recursos para superar la mayoría de los obstáculos.

Subjetivación y perspectiva

Como es bien sabido, la subjetivación del yo lírico se consigue, ante todo, por el uso de pronombres personales y adjetivos posesivos de la primera persona singular. A veces, el conceptualizador subraya su presencia en la escena de un modo especial. Lo hace, por ejemplo, Lorca en la “Casida de la mano

imposible”: “Yo no quiero más que una mano;/ una mano herida, si es posible./ Yo no quiero más que una mano / aunque pase mil noches sin lecho”.

En español y en polaco, el pronombre personal en función de sujeto no siempre es necesario como sujeto de una oración activa. En este poema tampoco lo sería desde el punto de vista gramatical, pero lo es desde el de la subjetivación, ya que refuerza la presencia del yo lírico en la escena y, de esta manera, lo focaliza. Además, el pronombre personal en función de sujeto fija claramente las posiciones de la figura y del fondo, puesto que la voz activa, así como la tematización destacan el sujeto como elemento prominente (Talmy, 1978). En consecuencia, el lector español visualiza, primero al yo lírico y su deseo (figura) dejando en segundo plano (fondo) el objeto deseado. No obstante, la imagen puede modificarse en la traducción. Por ejemplo, Rymkiewicz, en su traducción, descarta este reforzamiento y opta por una versión más suave sin el pronombre personal. Además, cambia de posiciones entre figura y fondo haciendo hincapié en la catáfora que anticipa el objeto. Y, por último, convierte el enunciado declarativo original en un condicional: “Jeśli czegoś chcę, to jakiejś ręki”. En consecuencia, el deseo del yo lírico se vuelve condicional, problemático y no radical y dramático como lo es en la versión original. Así, la imagen que se despliega ante los ojos del lector polaco es distinta de la que visualiza el lector español.

Es interesante que, aunque el orden de palabras en la oración tanto en español como en polaco es bastante flexible, muchos traductores, siguiendo su propia visión estilística, no respetan el orden original modificando, de este modo, la prominencia de la escena. Por ejemplo, en “Si mis manos pudieran deshojar” Lorca escribe: “Yo pronuncio tu nombre en las noches oscuras”, pero tanto Szelején como Ficowski al traducir el poema lo dramatizan mucho más, mostrando a los ojos del receptor polaco primero las noches oscuras, es decir, el fondo en el cual el yo lírico se ubica: “W noce pociemniate wymawiam imię twoje”. También en la versión original de “Casida del sueño al aire libre” la imagen que se abre ante los ojos del conceptualizador (y el receptor del poema) se vuelve menos oscura al observar cómo los jazmines (figura) iluminan la mitad de la noche (fondo): “los jazmines tendrían mitad de noche oscura”. En la versión polaca este efecto desaparece, ya que la figura y el fondo del tercer verso cambian de lugar: “połowę ciemnej nocy miałyby jaśminy”.

Determinación e indeterminación de los sintagmas

Incluso el artículo como signo de la determinación o indeterminación del sintagma nominal puede plantear problemas. El corto poema “De profundis” empieza con el sintagma determinado “los cien enamorados”, hecho que, teniendo en cuenta la introducción del sintagma por primera vez en la escena poética, debe ser importante para el significado del poema: “Los cien enamo-

rados / duermen para siempre” ¿Por qué no es simplemente *cien enamorados*? No es posible que sea una mera cuestión del ritmo, ya que la diferencia de la interpretación es importante. El sintagma nominal indefinido abriría acceso a una historia triste, pero indeterminada, una canción más sobre los amores del pasado. El sintagma definido, en cambio, confiere al poema la presuposición de una existencia real de cien personas enamoradas tan importantes que su pasión no puede caer en el olvido. Es evidente que la omisión del valor del artículo definido cambiaría por completo el significado del poema (Autor, 2008).

El artículo no existe en el sistema gramatical polaco, pero existe en inglés. A pesar de ello, el traductor al inglés no se contentó con una traducción literal y optó por un vocablo que subrayaba, de modo aún más evidente, la presuposición de existencia: “Those hundred lovers / Sleep forever”. Mientras tanto, el traductor polaco decidió no subrayar la presuposición escondida en el sintagma definido español y, en efecto, el lector polaco puede jugar con ambas interpretaciones: “Stu zakochanych / śpi snem wiecznym,”

Los sintagmas con artículos indeterminados también merecen la atención del traductor. En los últimos versos de la II estrofa de “Casida del sueño al aire libre”, Lorca describe el sueño del yo lírico en el que aparecen el toro, un corazón y una columna: “y el toro [tendría] circo azul sin lidiadores, / y un corazón al pie de una columna”. En la versión polaca, sin embargo, ya no aparece “un corazón” sino “el corazón del toro”, el cual no yace al pie de una columna sino que se convierte en su basa: “a byk miałby błękitną arenę bez szpady, a serce / serce byka byłoby podstawą kolumny”. El cambio de una referencia indefinida (un corazón, una columna) a una referencia específica (el corazón del toro) modifica por completo la perspectiva, sin dejar sitio para conjeturas presentes en el original.

Anclaje en el tiempo y el espacio

Tal y como se ha observado anteriormente, la creación de la escena requiere también un anclaje en el tiempo y el espacio, más la selección de una escala y un alcance de la conceptualización. Obviamente, al usar tiempos pasados, el conceptualizador evoca los acontecimientos ya distantes en el tiempo, aunque no necesariamente cumplidos. En cambio, con el presente ubica la acción en su aquí y ahora. En “La vaca”, con Lorca observamos como “[a]rriba palidecen luces y yugulares. / Cuatro pezuñas tiemblan en el aire”. Por ser tan cercana y actual, la imagen nos presenta una tragedia, una muerte que está ocurriendo aquí y ahora, ante nuestros ojos. En la traducción de Engelking, sin embargo, la tragedia ya ha ocurrido: “W górze poblady światła, / Poblady tętnica szyjna”.

La traducción de la “Gacela del amor que no se deja ver”, donde el yo lírico “reflexiona sobre lo abrupto, intempestivo e imprudente de la relación”

(Anderson, 2016: 9) presenta otro ejemplo interesante. A lo largo del poema se alternan acontecimientos en dos tiempos pasados: los actos del yo lírico se describen en pretérito perfecto simple, como acabados, cumplidos. Mientras tanto, lo que le ocurre a Granada se presenta en imperfecto. La alternancia de tiempos crea una impresión de simultaneidad de los acontecimientos. Los actos del yo lírico parecen ser la figura y Granada: el fondo de la escena. Solo en la última estrofa, la situación cambia, ya que el uso del imperfecto parece subrayar la continuidad de “lo abrupto, intempestivo e imprudente de la relación”.

La mayoría de los verbos polacos ofrecen dos formas de presentar la escena descrita: un acontecimiento puede presentarse como continuo, en curso, o bien, como discontinuo, es decir, puntual o acabado. Por este motivo, la alternancia de tiempos de la versión española puede conseguirse a través de la alternancia de formas perfectivas e imperfectivas polacas. El traductor polaco mantuvo la alternancia en casi toda la traducción menos un fragmento: el verso “desgarré mi jardín de Cartagena” que fue traducido en plural (jardines) y con la forma imperfectiva, “rozdzieralem me ogrody w Kartaginie”, hecho que alteró un poco el ritmo del poema.

Como observa Merlo, “Casida del sueño al aire libre” es uno de los poemas que confieren al *Poema del cante jondo* un carácter hermético, definido justamente por la complicación de sus imágenes (Merlo, 2015: 544). No obstante, para que el receptor visualice las escenas creadas por el autor, debe estar familiarizado con el ideario que forma el contexto de la poesía del poeta granadino. Ya la primera estrofa corrobora esta suposición. Su segundo verso parece, a primera vista, una agrupación de sustantivos con una puntuación sorprendente. Sin embargo, al saber que el poeta denomina el cielo como *pavimiento*, el lector puede imaginar un mapa del firmamento: la constelación de Tauro, con dos estrellas que forman los cuernos del toro — “los jazmines”, Arpa Vega y el alba, que en este grupo ya no extraña. Anderson dice que “The *pavimiento infinito* [...] conjures up several different pictures: on the most literal level, the ground, and on more figurative planes either the sky” (Anderson, 1988, cit. por Merlo, 2015: 545). El escenario del poema es, pues, el firmamento que contemplamos con los ojos del poeta: „Flor de jazmín y toro degollado. / Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.” El conceptualizador observa el firmamento como si fuera guiado por la luz de un reflector, puntualmente.

En la traducción al polaco, en cambio, el segundo verso de la primera estrofa se convierte en una invocación: “O posadzki nieskończone. Harfo. Mapo. Blady świcie”. La invocación dificulta la comprensión de la estrofa, pero también de la idea del poema. A saber, el poema está dominado por el contraste entre ilusión y realidad. La primera estrofa sitúa el poema en el espacio y el tiempo; la segunda describe el sueño; las IV y V, la realidad (Britt, 2015; Anderson, 2016; Merlo, 2015). A la luz de estas palabras, la primera estrofa es sumamente importante, ya que el hecho de situar el escenario en el cielo y al con-

ceptualizador en la tierra, desde la cual contempla el firmamento, le abre a este último la posibilidad de experimentar el sueño descrito en la segunda estrofa.

Significado de la palabra: dominio y alcance de la conceptualización

Cruse (1986) destacó tres importantes significados de la palabra. El primero es, obviamente, su significado literal, denotativo, el cual relaciona la palabra con su referente, pero existe también el significado expresivo de la palabra que se relaciona con los sentimientos y actitudes, que están expresados más que descritos. El significado expresivo puede estar inscrito en el sentido de la palabra, como lo es *desear* frente a *querer*, que se diferencian entre sí por el concepto de *intensidad* presente en *desear* y ausente en *querer*. No obstante, muchas palabras tienen también la capacidad de evocar imágenes y sentimientos en el receptor más allá de su significado denotativo o expresivo. Las connotaciones producidas por una palabra pueden ser de dos tipos: personales o compartidas en mayor o menor medida por una comunidad lingüística concreta. El primer tipo tiene que ver, en realidad, con experiencias de una persona concreta o un grupo de personas. En este caso, las asociaciones estriban en los conocimientos enciclopédicos de estas personas. Por ejemplo, la cal y el color blanco son símbolos de la muerte en la obra de Lorca (Salazar, 1998). Aunque no podemos decir que estos símbolos denoten muerte, ni que la expresen, en los receptores españoles pueden evocar la imagen de cementerios andaluces. Las evocaciones del segundo tipo están definitivamente más ligadas al contexto. Por ejemplo, el simbolismo del color verde es polivalente: el verde fresco y alegre de las hojas en primavera contrasta con el verde de aguas estancadas, que evoca putrefacción y el verde mortal de cadáveres, como lo es en “Romance sonámbulo” de Lorca. Todos estos significados, con sus connotaciones posibles, caben en los así denominados espacios mentales (Fauconnier, 1984). Podemos considerar los espacios mentales como estructuras conceptuales que reúnen significados denotativos, expresivos y evocativos, más todas las connotaciones de una palabra que, por su parte, es el nudo de acceso a ellos (Wilk-Racięska, 2012; en prensa). Los espacios mentales son, pues, “dominios de cognición que quedan «detrás del escenario» [y] que se activan de forma dinámica cuando se escucha un discurso o se lee un texto” (Pascual, 2016: 2). En otras palabras, es el contexto que permite activar uno de los sentidos yacentes en nuestra mente. Langacker (1987) denomina este procedimiento perfilación del sentido. La perfilación ocupa un lugar sumamente importante en el análisis cognitivo de los textos literarios (Stockwell, 2002) y traducidos (Tabakowska, 2001). No podemos olvidar que „desde el punto de vista de la gramática cognitiva, la estructura semántica se entiende como una estructura conceptual convencionalizada, cuyo contenido es asimétrico, en

la medida en que está implicada una preeminencia cognitiva relativa. Según Langacker (1987:§ 5.1; 1990: cap. 5; 1991: cap. 5), una expresión, cualquiera que sea su complejidad, adquiere su significado imponiendo un perfil a una base. La base se puede definir como la matriz subyacente de dominios cognitivos relevantes que se requiere o se evoca para comprender una expresión determinada. El perfil, por su lado, es la subestructura, destacada sobre la base que la expresión en cuestión designa conceptualmente. Esta asimetría es análoga a la noción de figura y fondo de la psicología de la forma, puesto que la base actúa como trasfondo para el perfil (Cuenca y Hilferty, 1999: 76). Por ejemplo, la base para los conceptos de *navaja*, *faca* o *daga* es el concepto de *cuchillo*. Al decir estas palabras se perfilan las propiedades relevantes del concepto *cuchillo* —el cual actúa como trasfondo para estos perfiles— y se añaden las características de *navaja* o *daga*¹.

En “La vaca”, donde Lorca desmitifica la muerte introduciendo en el poema el momento de lo ya consumado (Tomasini, 1979: 77), se utilizan dos palabras, *navaja* y *comer*: “Que se enteren las raíces / y aquel niño que afila su navaja / de que ya se pueden comer la vaca”. Según los cognitivistas (Langacker, 1987; 1990^a; 1991) cada palabra evoca, en primer lugar, su dominio directo (base) que, en el caso de *navaja* es el de *cuchillo*. Podemos tratarlo como su hipónimo, ya que no pensamos en navaja sin tener en la mente, “por detrás del escenario”, el cuchillo. No obstante, la navaja es un cuchillo especial, algo que aparte de su uso habitual, es un objeto de deseo y un instrumento que todos los hombres poseen en un momento u otro de su juventud. Las connotaciones de *navaja* para un muchacho son, pues, obvias: virilidad, coraje, valentía. Aunque, en este poema las connotaciones no se activan, la palabra que eligió el traductor polaco activa las suyas. Es la palabra *majcher*, que abre un espacio mental muy restringido: el argot de los delincuentes. Su dominio directo es también el *cuchillo*, pero a la inversa de navaja, sus connotaciones —delincuente y violencia— son tan fuertes que se activan en cada momento, también en esta estrofa, causando la degeneración del estilo: “Niech się dowiedzą korzenie / I ten chłopiec, co swój majcher ostrzy”.

Otro ejemplo, el verbo *comer*, por sí mismo es un hipónimo que abarca tanto la acción de tomar la comida principal, como la de tomar un determinado alimento. Se utiliza también como una metáfora (por ejemplo: *me comen los celos*). En el poema estudiado comer desempeña ambas funciones; la primera es metafórica (las raíces que van cubriendo la vaca muerta en la I estrofa, se la están comiendo) y la segunda es literal (los niños comen). En la versión

¹ Las diversas propuestas sobre organización conceptual que se vienen manejando en lingüística cognitiva permiten analizar la estructura semántica desde distintas perspectivas. Por ejemplo, la semántica de marcos de Fillmore (1985) y la teoría de los modelos cognitivos proposicionales de Lakoff (1987) tratan de proporcionar descripciones conceptualmente ricas de cómo se organiza nuestro conocimiento. Hablamos de ellas en nuestro libro (Wilk-Racięska, en prensa). No obstante, para analizar la adecuación de elecciones léxicas en textos traducidos la poética cognitiva y el análisis de la traducción que surgen de la corriente langackeriana se sirven de su teoría de perfil y base.

polaca, sin embargo, estamos ante una especificación innecesaria que permite un solo significado, el literal (tomar la comida principal), hecho que elimina la metáfora, ya que, la metáfora o connotación “las raíces tomando comida principal”, sería muy forzada. Dicho sea de paso, la especificación innecesaria se repite en la última estrofa de la versión polaca, donde “los borrachos meriendan con gusto los muertos”. En suma, los vocablos mal elegidos y las especificaciones convierten un fuerte manifiesto social de Lorca, en una anécdota de mal gusto: “donde meriendan muerte los borrachos” versus “Gdzie podwieczorki ze zmarłych pijacy ze smakiem jedzą.”

Por otro lado, hay palabras que, siendo culturemas, resultan muy difíciles o imposibles de traducir. Entre los culturemas que reflejan el inmenso ideario de Lorca encontramos los de *saeta* y *saetero*. La *saeta* es una flecha que se dispara con el arco, pero es también una “copla breve [...] que se canta en ciertas solemnidades religiosas”, (DRAE, en línea). El *saetero* es, a su vez, una “persona que canta saetas, y, solo en segundo lugar, un soldado que luchaba con arco y saeta” (DRAE, en línea). Ambas acepciones de *saeta*, así como las de *saetero*, caben en el espacio mental de un receptor español, activándose el uno o el otro según el contexto. Como observa Brisset, las saetas son “coplas disparadas a modo de flechazos contra el empedernido corazón de los fieles” (Brisset, 2010:2). En consecuencia, para un receptor español, tanto el *saetero* (en ambas acepciones) como el amor disparan sus saetas bruscamente contra los corazones que no lo esperan.

Sin embargo, las palabras *saeta* y *saetero* no son familiares ni a los receptores ingleses ni a los polacos. Al parecer, fue por este motivo que, en el poema “Madrugada”, el traductor inglés decidió traducir *saetero* como *archer* despojándolo, de este modo, de su acepción musical “But like love / the archers / are blind”. El traductor polaco tampoco pudo salvar el culturema, pero decidió mantener un cierto lazo con el original al cambiar *saetero* por *saeta* y ubicarla en un contexto lingüístico que implica el vuelo de una flecha: “A przecież – jak miłość/ rwie się saeta / na óslep”.

La imagen que Lorca pinta en la ya mencionada II estrofa de “Casida del sueño al aire libre” es inocente y frágil: “y el toro [tendría] circo azul sin lidiadores, / y un corazón al pie de una columna”. En la versión polaca, sin embargo, además del cambio de la referencia indefinida a una referencia específica (ver *supra*) aparece una modificación más. “[E]l corazón del toro” ya no yace al pie de una columna sino que se convierte en su basa: “a serce./ serce byka byłoby podstawą kolumny”. A la luz de esta modificación, no solo la imagen que se presenta ante los ojos del receptor polaco es distinta de la original, sino que también la interpretación del poema puede diferir. La palabra *basa* connota *soporte* y *fuerza*, porque algo que sirve de asiento de una columna debe ser fuerte. Mientras tanto, la frase original que describe “un corazón al pie de una columna” se asocia, más bien, con *desamparo* e *indefensión*. En consecuencia, los espacios mentales que abre cada una de las versiones no se solapan.

Existen, en cambio, palabras con un solo significado, el denotativo. A este grupo pertenece la palabra *imposible*, cuyo significado es: algo que no puede ocurrir y nada más. Es obvio que el título de un poema (si lo tiene) suele servir como guía de comprensión. El título de “Casida de la mano imposible” implica entonces, ya desde el principio, la imposibilidad de realizarse los deseos del yo lírico expresados en el poema. Szlejen decidió sustituir el equivalente de *imposible* (*niemożliwy*) por *niedosięgly* (*inalcanzable*), que parece una buena elección tanto de un punto de vista semántico —los espacios mentales de ambos vocablos se solapan—, como estilístico. No obstante, la traducción de Rymkiewicz, quien eligió la palabra *nieprawdopodobny* (*improbable*) ya suprime la implicatura. Lo imposible y lo improbable no son equivalentes semánticos, por tanto el título polaco ya no predice un fracaso total.

Estatividad y dinamicidad del texto poético

El último problema de la fidelidad a la imaginería original que sería preciso abordar en este estudio atañe a la cuestión de la estatividad o dinamicidad de la escena. Según el tipo de recursos que elige, el conceptualizador puede visualizar la escena como dinámica o estática. Ello se aprecia, perfectamente, en la traducción de la primera estrofa de la ya mencionada “Madrugada”. En su totalidad, el poema es dinámico, pero su dinamismo no deriva de recursos típicos, como, por ejemplo, utilizar verbos dinámicos, signos de exclamación o interjecciones que expresan sentimientos muy vivos. Lorca usa un solo verbo dinámico, *romper* (III estrofa) y sólo en la última estrofa aparecen una interjección y los signos de exclamación, cuya función es subrayar el asombro de modo más dinámico. Estriba su dinamismo, ante todo, en sorprendentes efectos visuales conseguidos gracias a sinestesias y metáforas cerradas entre dos estrofas que expresan extrañeza, la primera “Pero como el amor / los saeteros / están ciegos” y la última que es la repetición de la primera con puntuación dinámica. Sin embargo, la primera estrofa es evidentemente estática. El conceptualizador no está todavía seguro de lo que ve; es solo después de “haber visto todo el espectáculo” cuando la extrañeza y aflicción expresada en la primera estrofa queda confirmada: “¡Ay, pero como el amor / los saeteros / están ciegos!” La interjección «¡ay!» más el signo de exclamación que termina la oración son prueba elocuente de ello.

Tal y como se ha presentado *supra*, la traducción inglesa empobrece el sentido del poema, pero mantiene el ritmo y el modo en que el conceptualizador llega a la última conclusión. El receptor junto al conceptualizador pasa desde este estático y tímido asombro hasta su confirmación: “But like love / the archers / are blind/ [...] Ay, but like love/ the archers/ are blind”.

El traductor polaco tomó una estrategia diferente y desde el primer momento montó un caballo al galope: “A przecież – jak miłość/ rwie się saeta / na oślep”. Ambas, la primera y la última estrofa son dinámicas gracias al uso

del verbo *rwać się* que significa “intentar con vehemencia llegar o salir de algún lugar” o bien „desear algo desesperadamente” (SJP, en línea). Además, es la saeta que *salta / desea desesperadamente saltar/ a ciegas* que se vuelve sujeto —y a la vez, figura— de la primera estrofa. El traductor polaco mantiene de este modo un cierto lazo con el original, pero pierde el ritmo característico del poema.

Conclusión

Tal y como se ha demostrado, el análisis de la imaginería en la primera etapa de la traducción² es un aspecto sumamente importante, puesto que las imágenes, las escenas que el poeta pinta, contribuyen a construir el mensaje del poema tanto como los recursos estilísticos y léxicos. En una de sus obras, Langacker dijo que la gramática es un arte de construir imágenes y creó herramientas que ahora sirven también para analizar y traducir literatura y poesía. Desde hace tiempo, los traductólogos han buscado ese algo que dificulta la traducción de la literatura frente a otros textos. Parece que la diferencia estriba en que los textos con fines específicos u otros semejantes no evocan imágenes o lo hacen en un grado muy bajo. En cambio, la literatura y especialmente la poesía se fundamentan en imágenes. Si no fuera el caso, no habría tantas personas insatisfechas con la adaptación cinematográfica de una u otra obra literaria.

El presente estudio ha demostrado que la lingüística y poética cognitivas aportan instrumentos que sirven exactamente para analizar la imaginería de un poeta, aunque —como ya demostró Tabakowska para los textos del inglés—, se adecuan también para analizar todo tipo de literatura. Además, tal análisis contribuye, en gran medida, a la traducción de estos textos, puesto que permite comprender mejor cómo el autor compone las escenas de su obra.

Referencias bibliográficas

- Anderson, Andrew (2016): “Diván del Tamarit”, *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 2, pp. 5–26.
- Brisset, Demetrio (2010): “Visión antropológica de las *satiras* de Loja. Análisis de las fiestas de Granada (8)”, *Gazeta de Antropología*, 26, pp. 1–23.
- Britt, Linda (1986): “Love and Death: Thematic Considerations on Lorca’s Diván del Tamarit”, *Mester*, 15,1, pp. 22–31.
- Cruse, David, A. (1986): *Lexical Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fauconnier, Gilles (1984): *Espaces mentaux: Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Les Éditions de Minuit.

² García Yebra (1994) reconoce dos etapas en el proceso traductológico: la “etapa de la comprensión del texto original, y la etapa de la expresión de su mensaje, en la lengua meta. La etapa de comprensión consiste en decodificar el sentido del texto origen, mientras que en la etapa de expresión se recodifica este sentido en la lengua traducida”.

- García Yebra, Valentin (1994): *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994.
- Langacker, Ronald (1987): *Foundations of Cognitive Grammar, V.I: Theoretical Prerequisites*, Stanford, Stanford University Press.
- Langacker, Ronald (1990): *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*, Berlin, New York, Walter de Gruyter.
- Langacker, Ronald (1991): *Foundations of Cognitive Grammar, V.II: Descriptive Application*, Stanford, Stanford University Press.
- Merlo Calvente, M^a. José (2015): *Para una edición del Diván de Tamarit de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada. Tesis Doctorales.
- Pascual, Esther (2016): “Los espacios mentales y la integración conceptual”, en I. Ibarretxe-Antuñano & J. Valenzuela (eds.). *Lingüística Cognitiva*. Barcelona: Anthropos, pp.147–166.
- Salazar Rincón, Javier (1998): “Arco, yeso y cal: Tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca”, *EPOS*, XIV, pp. 277–292, <<https://doi.org/10.5944/epos.14.1998.10057>>.
- Stockwell, Peter (2002): *Cognitive Poetics: An Introduction*, London and New York, Routledge.
- Tabakowska, Elżbieta (1993/2001): *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Kraków, Universitas.
- Talmy, Leonard (1978): “Figure and Ground in Complex Sentences”, *BLS*, pp. 419–430, <<https://doi.org/10.3765/bls.v1i0.2322>>.
- Tomasini, Graciela Sara (1979): “Estructura y estilo de «Poeta en Nueva York»”, *Universidad 93* (1979), Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 153–186.
- Wilk-Racięska, Joanna. (2008): “Como enseñar a un extranjero el uso del artículo en español: reglas básicas macro frente a reglas pragmáticas propias del español”, *Decires*, 11(12–13), pp. 45–60, <<https://doi.org/10.22201/cepe.14059134e.2008.11.12-13.193>>.
- Wilk-Racięska, Joanna, (2012): “Los espacios mentales en práctica”, en M. Falska, B. Brzozowska-Zburzyska (eds.), *La construcción y el funcionamiento del espacio en literatura y lingüística*, Lublin, WUMCS.
- Wilk-Racięska, Joanna (en prensa): “Capturar lo esquivo: análisis cognitivo de la imaginaria y atmósfera del texto poético en traducción”, Katowice WUŚ.

Fragmentos de textos citados

- García Lorca, Federico; Bauer, Carlos; City Lights Books (1987): *Poem of the deep song = Poema del cante Jondo*, San Francisco, City Light Books.
- García Lorca, Federico (2014): *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Engelking, Leszek (2020): „Krowa”, en Marcin Kurek, Justyna Ziarkowska (eds.), *Federico García Lorca. Wiersze i wykłady*, Wrocław, Ossolineum, p. 196.
- Ficowski, Jerzy (S/A): „Gdyby moje ręce mogły ogołocić z liści”, *Literatura*, 16/01/2022, <<https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/52090-federico-garcia-lorca-gdyby-rece-moje-mogly-ogolocić-z-lisci.html>>.
- Lyszczyna, Jacek (2019): „Świt”, „De profundis”, en J. Lyszczyna, *Federico García Lorca – od symbolizmu do surrealizmu*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek (S/A): “Kasyda nieprawdopodobnej ręki”, *Literatura*, 10/01/2022, Kasyda nieprawdopodobnej ręki - Federico García Lorca (wiersz klasyka) (wywrota.pl).
- Rymkiewicz, Jarosław Marek (2020): „Kasyda miłości, której nie można zobaczyć”, „Kasyda snu pod gołym niebem”, en Marcin Kurek, Justyna Ziarkowska (eds.), *Federico García Lorca. Wiersze i wykłady*, Wrocław, Ossolineum, pp. 250, 265.
- Szlejen, Zofia (S/A): Gdyby moje palce mogły..., *Literatura*, 16/01/2022, <<https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/52090-federico-garcia-lorca-gdyby-rece-moje-mogly-ogolocić-z-lisci.html>>.
- Szlejen, Zofia (2020): „Kasyda o niedosiętej ręce”, en Marcin Kurek, Justyna Ziarkowska (eds.), *Federico García Lorca. Wiersze i wykłady*, Wrocław, Ossolineum, p. 266.

The Imagery of Francisco García Lorca in Translation: a Cognitive Analysis

Keywords: cognitive poetry — translation — Lorca.

Abstract

This article aims to present some tools of cognitive linguistics (Langacker, 1987) introduced in translation studies by Tabakowska (1993) as instruments for the literary analysis. Lorca's imagery poses a particular challenge for translators. For this reason, its elements—the perspective, the prominent elements of the visualized scene, the plasticity of the image achieved by using a certain expression or grammatical structure—seem to be an excellent testing-ground for cognitive analysis and proof of its great utility in the first stage of the translation process.