

JUSTYNA WESOŁA

Université de Wrocław

ONOMATOPEYAS CONVENCIONALES ESPAÑOLAS EN TRADUCCIONES POLACAS DE OBRAS DRAMÁTICAS

1. INTRODUCCIÓN

Las onomatopeyas, como unidades extraordinarias en el fondo de otros elementos del sistema lingüístico, han suscitado desde hace tiempo el interés de los lingüistas, así que hoy en día contamos con un número relativamente amplio de estudios dedicados a sus características y también a su traducción. Sin embargo, no se ha planteado el problema de cómo funciona la onomatopeya en la obra dramática ni se ha analizado cómo se traducen al polaco las onomatopeyas españolas en obras pertenecientes a este género literario. El presente artículo constituye un intento de responder a estas dos preguntas.

2. LA DEFINICIÓN DE LA ONOMATOPEYA

A pesar de varias divergencias entre las definiciones existentes de la unidad en cuestión, todos los autores coinciden en que la onomatopeya es un vocablo que surge por la imitación fonética de un fenómeno sonoro. Como la escala de sonidos posibles supera repetidas veces el escaso repertorio de fonemas de cualquier lengua, esta imitación resulta necesariamente imperfecta y convencional. El último rasgo permite incluir la onomatopeya entre los elementos del lenguaje, pese a la indudable relación entre su significado y significante, contraria a la arbitrariedad de todo signo lingüístico. La arbitrariedad de la onomatopeya se descubre no comparándola con el sonido imitado, sino confrontándola con sus equivalentes en otras lenguas. Los usuarios de distintos idiomas perciben los sonidos a través de sus propios sistemas fonéticos, sirviéndose de los medios que éstos les proporcionan. El carácter arbitrario de la onomatopeya así entendido justifica las investigaciones sobre su traducción.

En el presente artículo nos concentraremos en las onomatopeyas puras (llamadas también propias o primarias), es decir, en palabras invariables que reproducen un sonido determinado. No analizaremos entonces onomatopeyas aproximadas (series de palabras que imitan sonidos determinados produciendo un efecto acústico cercano) ni secundarias (como *retintín*, *murmullo*, *chirriar*)¹, sino unidades de tipo *pun*, *miau*, *guau* etc. Además, nos interesarán las onomatopeyas convencionales, cuya presencia en el diccionario de la Real Academia Española confirma su fijación en castellano.

Por su inmensa riqueza, no todos los sonidos pueden obtener un correspondiente lingüístico en forma de sustantivo (como p.ej. *ladrido*, *tintineo*). Por lo tanto, a veces la única posibilidad de nombrar estos sonidos es recurrir a la onomatopeya, que posteriormente, a menudo, se convierte en la raíz del sustantivo–nombre del sonido. Si este último se desconoce, la onomatopeya puede servir asimismo como su « prótesis ». Por supuesto, esta situación concierne sólo a los usuarios del idioma que todavía no lo dominan.

3. EL CORPUS

Para llevar a cabo la investigación del funcionamiento y la traducción de las onomatopeyas, examinamos en busca de estas unidades 36 obras dramáticas españolas, provenientes de varias épocas y de varios autores. Por supuesto, uno de los criterios básicos de la selección fue la existencia de, por lo menos, una traducción polaca de cada obra tomada en cuenta, por eso el corpus refleja en cierto grado la presencia de obras dramáticas españolas en la traducción polaca: destacan en él las comedias del Siglo de Oro y la producción escénica de Federico García Lorca.

A continuación se presenta la lista de todas las obras examinadas con los nombres de sus autores, organizadas por orden de aparición.

| Autor | Título | Año de aparición |
|---------------------------------------|---|------------------|
| Fernando de Rojas (1470–1541) | <i>La Celestina</i> [C] | 1499 |
| Lope Félix de Vega Carpio (1562–1635) | <i>El molino</i> | cerca de 1596 |
| | <i>Peribáñez y el Comendador de Ocaña</i> | 1609–1614 |
| | <i>El perro del hortelano</i> | 1613 |

¹ Términos y ejemplos según: R. Cerda Massó (coord.), *Diccionario de lingüística*, Anaya, Madrid 1986, p. 216; E. Nuñez, *Sonido y silencio en la poesía de Eguren*, http://sisbib.unmsm.edu.pe/Bibvirtual/Publicaciones/Alma_Mater/1999_n16/61_sonido_y_silencio_en_la_poes%C3%ADa.htm.

| | | |
|---|---|-------------------------|
| Tirso de Molina (Gabriel Téllez) (1583?–1648) | <i>El vergonzoso en el palacio</i> [V] | 1606,1611–1612, 1621 |
| | <i>Don Gil de las calzas verdes</i> | 1614 |
| | <i>El burlador de Sevilla y convidado...</i> | 1630 |
| | <i>El condenado por desconfiado</i> | 1635 |
| Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) | <i>El príncipe constante</i> | 1628/1629 |
| | <i>El gran teatro del mundo</i> (auto) | antes de 1635 |
| | <i>La vida es sueño</i> | 1636 |
| | <i>El médico de su honra</i> | 1635 |
| | <i>El alcalde de Zalamea</i> | 1640 |
| | <i>Los encantos de la culpa</i> (auto) | 1649 |
| José Zorrilla y del Moral (1817–1893) | <i>Don Juan Tenorio</i> | 1844 |
| Ramón del Valle-Inclán (1866–1936) | <i>Luces de Bohemia</i> [L] | 1920 |
| | <i>La rosa de papel</i> | 1924 |
| Federico García Lorca (1898–1936) | <i>El Maleficio de la Mariposa</i> | 1919 |
| | <i>Escena del teniente coronel...</i> [E] | 1921 |
| | <i>Mariana Pineda</i> [M] | 1925 |
| | <i>Los títeres de Cachiporra</i> [T] | 1925–1928 |
| | <i>Quimera</i> | 1925–1928 |
| | <i>La Doncella, el Marinero y el Estudiante</i> | 1925–1928 |
| | <i>El Paseo de Buster Keaton</i> [P] | 1925–1928 |
| | <i>El diálogo de los dos caracoles</i> | 1925–1928 |
| | <i>El diálogo mudo de los cartujos</i> | 1925–1928 |
| | <i>La zapatera prodigiosa</i> [Z] | 1930 |
| | <i>Amor de don Perlimplín con Belisa...</i> | 1931 |
| | <i>Así que pasen cinco años</i> [A] | 1931 |
| | <i>Retablillo de don Cristóbal</i> | 1931 |
| | <i>Bodas de sangre</i> | 1933 |
| | <i>Yerma</i> | 1934 |
| | <i>Doña Rosita la soltera o el lenguaje...</i> | 1935 |
| Antonio Buero Vallejo (1916–2000) | <i>La casa de Bernarda Alba</i> [B] | 1936 |
| | <i>El concierto de San Ovidio</i> [O] | 1962 |
| | <i>El sueño de la razón</i> [S] | 1970 |

4. LA ONOMATOPEYA EN EL DRAMA

Ya durante la preparación del corpus se observa que la onomatopeya convencional pura es un elemento de rara aparición. De las 36 obras examinadas, las unidades de ese tipo se encuentran sólo en 12. En total, son 44 usos (las onomatopeyas iguales que aparecen en series se cuentan aquí como un uso), muy poco en comparación, p. ej. con las interjecciones primarias, unidades con las que las onomatopeyas comparten tantas propiedades, que algunos autores clasifican ambas como dos categorías de interjecciones. Para comparar: en el mismo corpus las interjecciones primarias no aparecen en 2 obras y sólo el número de las 10 interjecciones más frecuentes (*ah, ay, bah, ce, chis, chist, ea, eh, hola, oh*) supera 2000.

Frente a la cantidad limitada de usos de onomatopeyas asombra la abundancia de unidades de tipo onomatopéyico: por 44 usos de onomatopeyas convencionales en total, se encuentran 13 unidades lexicográficas. Ninguna sobrepasa 7 usos (situación incomparable con la de las interjecciones primarias: p.ej. *ay*, 661 usos).

El hecho de que la onomatopeya suela servir de sustituto imperfecto de los sustantivos parece explicar su baja frecuencia en el corpus: el lenguaje escrito (y todavía más el lenguaje artístico) debe ser correcto, elaborado, libre de faltas de su versión oral. Además, una obra dramática dispone de las acotaciones donde normalmente se insertan las indicaciones para la puesta en escena, también las relacionadas con el fondo musical y el sonido. El carácter literario y la presencia de acotaciones pueden explicar la falta de onomatopeyas que observamos en los dramas de nuestro corpus hasta principios del siglo XX, excepto dos casos aislados: en V y C (privada de acotaciones y destinada a leer, no a representar).

Analizando la frecuencia de uso de las onomatopeyas se descubre que en el drama la unidad lingüística en cuestión está estrechamente relacionada con lo grotesco: categoría estética presente en los diálogos absurdos del teatro breve de Lorca (E, P), en sus obras para guiñol (T), en su farsa (Z), así como en el esperpento de Valle-Inclán (L). En estas cinco obras encontramos 19 de un total de 44 onomatopeyas de nuestra estadística (es decir, un 43,18 %). Las demás 25 onomatopeyas quedan repartidas por 7 obras de otra índole (tragicomedia C, comedia áurea V, ya mencionadas) y dramas (M, A, B, O, S).

Como vemos, la onomatopeya, este medio lingüístico primitivo, vinculado con lo grotesco, indigno de una obra literaria seria, aparece en nuestro corpus de manera regular a partir del siglo XX. Este hecho sugiere que en ese periodo los autores descubren algunas posibilidades que ofrece el uso de la onomatopeya para la dramática. El análisis de nuestro corpus permite constatar que las onomatopeyas pueden desempeñar una función caracterizadora. Recordemos lo que se ha dicho antes: la onomatopeya es una « prótesis » del nombre de un sonido, utilizada por los que dominan mal la lengua: niños o personas de poca formación. Y efectivamente, los autores ponen onomatopeyas en boca de personajes de esta

categoría: de Niña (M) o de Criada (B). También en obras de carácter grotesco las onomatopeyas son usadas en su mayoría por personajes « plebeyos », por ejemplo, Un Borracho (L) o Niño (Z). La intención del autor de dotar a un personaje de un rasgo caracterizador parece explicar la presencia de onomatopeyas en las obras de teatro « serias ».

Por supuesto, las onomatopeyas constituyen también el único (o, raramente, más característico) modo de hablar de personajes-animales. *Fu* pronuncia El Gato y *guau*, El Can (L); *quiquiriquí*, el Gallo (P); *miau* emiten El Gato (A) y La Gata (S). *Miau* lo evoca también un personaje de V como el sonido emitido por la gata. Además, en T aparece una situación excepcional, donde la onomatopeya *¡Tan!* abre y cierra el papel personificado de Hora.

Si encontramos una onomatopeya fuera de la obra de carácter grotesco y en boca de un personaje no vulgar, por lo general se trata de una situación en que este último está interpretando una canción popular, cómica o destinada para niños. Así sucede en O, donde cinco ciegos, engañados por un negociante, aceptan un contrato en el que se comprometen a tocar y cantar durante la feria de San Ovidio sin conocer antes el repertorio a interpretar. Finalmente resultan canciones que han de ridiculizar a los ciegos. El dudoso nivel artístico de la canción lo subrayan las repeticiones de la onomatopeya *bee*. También en una canción (la final de T) resuena *rataplán*.

5. LA TRADUCCIÓN DE LAS ONOMATOPEYAS

Una vez analizado el papel de la onomatopeya en el drama, podemos concentrarnos en el problema de su traducción. A continuación analizaremos el trasvase de onomatopeyas convencionales de nuestro corpus en orden de (supuesta) creciente dificultad: 1) onomatopeyas españolas del mismo significado y significante en polaco, 2) onomatopeyas españolas de otro significado, 2.1) con equivalentes convencionales en polaco, 2.2) sin ellos.

5.1. Este grupo parece presentar el escaso grado de dificultad: en la traducción es posible la conservación de la onomatopeya original, ya que ésta no difiere de su equivalente polaco. De todas las unidades del corpus sólo dos pertenecen a la categoría en cuestión: *be* y *miau*. Su interpretación no suscita dudas: las define claramente el *Diccionario de la lengua española*² (*be* imita el ‘balido del carnero, de la oveja y de la cabra’, *miau*, ‘maullido del gato’).

Ambas onomatopeyas, de forma y significado igual, existen también en polaco y figuran tanto en *Słownik języka polskiego*³, como en *Słownik współczesnego*

² *Diccionario de la lengua española*, www.rae.es (DRAE).

³ W. Doroszewski (ed.), *Słownik języka polskiego*, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1958–1968 (SJP).

*języka polskiego*⁴ (*be* – SJP I 388, SWJP 46; *miau* – SJP IV 619, SWJP 511). No extraña entonces el hecho de que los traductores por lo general conserven las onomatopeyas en forma original, ya que ésta resulta igual en la lengua meta (3 series de *bee* original equivalen a 3 series de *bee* en la traducción; 6 *miau* (+1 *miao*), a 3 *miau* + 1 omisión + 1 *a fe*, 1 *he, he*, 1 *a figę*.

Los tres últimos equivalentes aparecen en la traducción de L, donde la deformación esperpéntica de los personajes se manifiesta, entre otros, mediante su animalización. Son los hombres quienes pronuncian 3 de 4 *miau* de L, en vez de usar interjecciones, propias del lenguaje humano. El autor escoge para ese fin la onomatopeya *miau* jugando con la alusión al callejón del Gato en Madrid, donde se encontraban espejos cóncavos y convexos que deformaban la imagen reflejada, símbolo e inspiración del Esperpento. Presentemos una de esas escenas:

(1) MAX: [...] El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO: ¡**Miau!** ¡Te estás contagiando! [L]

T: MAKS: [...] Tragiczny sens życia w Hiszpanii można oddać wyłącznie poprzez estetykę systematycznego zniekształcania.

DON LATINO: **A fe!** Już jesteś zarażony! [79]

En las tres escenas de este tipo, la traductora reconstruye las interjecciones reemplazadas por *miau* y usa sus equivalentes polacos acertados, no obstante de esa manera elimina del texto uno de los recursos más significativos aprovechados por el autor.

Otra excepción en esta categoría la constituye *miao* del V, que en la versión polaca queda sin equivalente. El traductor, al adaptar la comedia del Siglo de Oro a las necesidades de la escena contemporánea, reduce una comparación de cuatro versos originales a dos. Es la única causa de la omisión de la onomatopeya.

En las onomatopeyas frecuentemente se multiplican vocales o consonantes con el fin de marcar la diferente duración del sonido. Tal posibilidad la nota por ejemplo SJP en caso de *be(e)* (SJP I, 388). Sin embargo, la decisión en cuanto al número de letras usadas es un privilegio del autor y no del traductor, especialmente en caso de unidades iguales en el idioma que constituye el punto de partida y en el idioma del trasvase. Cualquier cambio de este número equivale a diferente duración del sonido en el original y en la traducción. El procedimiento de este tipo realizado por el traductor no se puede justificar; no obstante, en nuestro corpus encontramos una situación de este tipo:

(2) O: GATO: **Miau.**

NIÑO: Chissssss...

GATO: **Miauuu.** [A]

T: KOT: **Miau.**

CHŁOPCZYK: Ccicho...

KOT: **Miau.** [174–175]

⁴ B. Dunaj (ed.), *Słownik współczesnego języka polskiego*, Wilga, Warszawa 1996 (SWJP).

El Gato muerto de A se queja cada vez más intensamente de las heridas que le hicieron los niños, lo que justifica el alargamiento de la onomatopeya. En la traducción esta intensificación no se observa. Parece que la traductora, Zofia Szleyen, teme cualquier cambio de la unidad onomatopéyica convencional (sin embargo, no duda en duplicar la *c* de la palabra *cicho*, aunque este cambio da en efecto una combinación de sonidos difícil de pronunciar y lejana de lo natural.

5.2. Además de las dos onomatopeyas ya mencionadas en el párrafo anterior (*be* y *miau*), nuestro corpus lo forman 11 unidades mencionadas por el DRAE. Estos elementos fijos del castellano que poseen un significado reconocible para cualquier usuario nativo del idioma son: *fu* ('bufido del gato'), *guau* ('ladrido del perro'), *pío* ('voz del pollo de cualquier ave'), *pum* (*pun*) ('ruido, explosión o golpe'), *quiquiriquí* ('canto del gallo'), *rataplán* ('sonido del tambor'), *runrún* (*run-rún*) ('ruido confuso de voces'), *ta* (*tha*) ('golpes que se dan en la puerta para llamar'), *talán* ('sonido de la campana'), *tan* ('sonido o eco que resulta del tambor u otro instrumento semejante, tocado a golpes') y *tilín* ('sonido de la campanilla'). Incluimos aquí también la onomatopeya *tin*, ausente en el DRAE, ya que en nuestro corpus esa unidad acompaña siempre a *tan* (mencionado por el diccionario) si éste imita el campaneo (*tan* separado aparece como reproducción del reloj marcando la hora).

Como la interpretación de estas onomatopeyas no debería generar problemas (el traductor dispone de la ayuda de diccionarios), la única dificultad puede residir en la elección de un equivalente.

5.2.1. Del repertorio de onomatopeyas recién enumeradas, casi todas poseen sus equivalentes fijos en SJP y SWJP: *guau* = *hau* (SJP III 38; SWJP 302), *pío* = *pi* (SJP VI 288; SWJP 738), *quiquiriquí* = *kukuryku* (SJP III 1269; SWJP 442), *ta* (*tha*) = *puk* (SJP VII 718; SWJP 920) o *stuk* (SJP VIII 864; SWJP 1072), *tilín* = *dzyń* (SJP II 627; SWJP 225). En caso de *ta*, *puk* y *stuk* en los respectivos diccionarios encontramos incluso la misma información de que por lo general se usan repetidas.

A *tin* y *tan* en polaco corresponden *bim* (SJP I 523) y *bam* (SJP I 328), normalmente en combinación onomatopéyica *bim-bam* que funciona como la reproducción de un campaneo y del sonido de un reloj. SWJP, más nuevo que SJP, no menciona que se puedan usar por separado (SWJP 59), sin embargo, admite la posibilidad de sustituir *bam* por *bom* (SWJP 59), la unidad que aparece también en SJP (SJP I 607). Ya que ambas combinaciones (*bim-bam* y *bim-bom*) pueden imitar el campaneo, parece que pueden sustituir en la versión polaca también la onomatopeya *talán*.

El equivalente más próximo al *pum* (*pun*) español parece *bum* (SWJP 83), no obstante, la comparación de ambos diccionarios polacos que mencionan esta onomatopeya permite observar que su significado en los últimos años ha sufrido ciertas modificaciones: según SJP (I 83) ésta no imita el sonido de una explosión

o de una caída (lo que afirma SWJP), mientras que puede reproducir el campaneo o el sonido del reloj (información que en SWJP ya no aparece).

Ya que tanto el significado, como el grado de la fijación en el idioma de las onomatopeyas enumeradas son iguales en ambas lenguas, su traducción debería limitarse a la sustitución de la unidad española por la polaca. Así sucede en caso de *guau* (1 serie + 1 = 1 serie de *hau + hau*), *quiquiriquí* (*kikiriki*) (3 = 2 *kukuryku* + 1 caso especial, véase a continuación) y *tha* (5 series = 5 series de *puk*), aunque la repetición y la puntuación que las acompaña en la versión polaca a veces suscita dudas. La traductora de L en uno de los casos duplica *hau*, a pesar de que en el original encontramos solo una onomatopeya. La misma inconsecuencia aparece en C, donde el número de onomatopeyas *puk* y el número de unidades *tha* originales, normalmente conformes, en una escena no concuerdan:

- (3) O: CELESTINA: **Tha, tha.**
 ELICIA: ¿Quién llama?
 CELESTINA: Abre, hija Elicia. [C]
 T: CELESTYNA: **Puk, puk, puk.**
 ELICJA: Kto tam?
 CELESTYNA: Otwórz, Elicjo, moja córko. [148]

Los traductores parecen dar poca importancia a este tipo de detalles, olvidando que el número de onomatopeyas, la multiplicación de las letras, así como la puntuación, constituyen los únicos recursos (muy imperfectos, aun sin contar el desprecio que experimentan) para codificar en el lenguaje escrito las propiedades del sonido como la entonación y la duración.

Tal vez, la causa resida en la resistencia de los traductores a la innovación, aversión hacia los experimentos, recelo hacia lo no estereotipado, es decir, elementos inherentes del arte. La presencia o falta de un signo de exclamación puede parecer una cuestión trivial, pero por lo general es un recurso conscientemente utilizado por el autor. Observemos el siguiente caso:

- (4) O: GALLO: **Quiquiriquí.**
 (*Sale Buster Keaton con sus cuatro hijos de la mano.*)
 BUSTER K.: ¡Pobres hijitos míos!
 (*Saca un puñal de madera y los mata.*)
 GALLO: Quiquiriquí.
 BUSTER K.: (*Contando los cuerpos en tierra.*) Uno, dos, tres y cuatro. [P]
 T: KOGUT: **Kukuryku!**
 (*Wchodzi B u s t e r K e a t o n, prowadząc za rękę czterech synów.*)
 BUSTER: (*wyjmuje drewniany sztylet i zabija synów*) Biedni synowie.
 KOGUT: **Kukuryku!**
 BUSTER: (*licząc leżące na ziemi ciała*) Jeden, dwa, trzy, cztery. [37]

La entonación de la onomatopeya, sugerida por la puntuación usada, enfatiza la sensación de absurdo: el canto de gallo es normalmente muy alto y agudo, por lo que exige signos de exclamación. En el texto de Lorca el punto utilizado indica que el Gallo no « exclama » sino que « enuncia » su *quiquiriquí*. En la traducción

el canto del Gallo es convencional, así que el lector polaco ni sospecha que constituye un elemento absurdo de la escena.

Es natural que no se traduzca literalmente palabras que forman parte de una frase hecha: esta regla concierne también las onomatopeyas. En Z encontramos la expresión *hacer kikiriki* referida a la acción de la mujer que deja de obedecer a su marido y de cumplir dócilmente su voluntad. La traductora polaca propuso como equivalente la unidad léxica *mieć fochy* cuyo significado y carácter coloquial parecen corresponder bastante bien a la expresión española.

En cuanto a la onomatopeya *pío*, a pesar de poseer su equivalente polaco *pi*, en ambas series que aparecen en Z fue traducida como *ćwir*, onomatopeya que según SJP reproduce el sonido emitido por el gorrión o por el grillo (I 1206) y según SWJP, la voz de algunos pájaros, p. ej. gorriones, y más raramente, de los grillos (153), lo que parece corresponder mejor a su interpretación actual en polaco. Los *píos* pronunciados por la Zapatera en la farsa sirven a la protagonista para burlarse de uno de sus galanes, hombre llamado don Mirlo (pol. ‘szpak’). La elección de la unidad *ćwir* como equivalente de *pío* parece aquí justificada: *pi* se asocia menos con los pájaros que la otra onomatopeya, ya que lo pueden emitir también pequeños animales como, p. ej., el ratón (aunque sólo SJP afirma que imita el chillido), mientras *ćwir* es un sonido asociado exclusivamente con los pájaros.

En M también encontramos un uso de *pío* que, sin embargo, en este caso forma parte de la unidad *pío pa*, usada tradicionalmente en las canciones infantiles y perteneciente a otra categoría de onomatopeyas, por eso no vamos a analizarla aquí ni la incluimos en el número total de usos de las onomatopeyas de nuestro corpus.

Un verdadero problema resultó la onomatopeya convencional *pun* (*pum*) cuyo equivalente polaco parece *bum*. Probablemente esta equivalencia no parecía tan clara cuando Szleyen, la única traductora de nuestro corpus que tuvo que enfrentarse con esta onomatopeya, realizaba su traducción: a este periodo corresponde SJP, cuya definición de *bum* está bastante alejada de la actual. Szleyen, para reproducir cuatro *pun* en la lengua meta, utilizó cuatro unidades distintas: *pum*, *ciach*, *pim* y *bęc*. Los dos primeros equivalentes corresponden a las unidades originales que imitan el ruido del golpe hecho con una porra, y las dos otras, el ruido de la caída de cuerpo humano. *Pum* y *pim* utilizadas por Szleyen no son unidades léxicas convencionales en polaco, se trata aquí de neologismos, modificaciones obvias de la onomatopeya original. Para el lector polaco actual esta solución no parece muy feliz, ya que, como se ha dicho, existe un equivalente convencional en el mismo grado que *pun* (*pum*) en español. Además, en uno de los casos la traductora no da importancia otra vez al número original de onomatopeyas en la serie en que aparecen.

Otro equivalente propuesto por Szleyen, *ciach*, aunque imita un golpe, se refiere sobre todo a un golpe hecho con un arma cortante o con un azote, así que resulta un equivalente poco adecuado (recordemos que se trata de golpe hecho

con una porra), aceptable sólo porque *ciach* se puede referir también a cualquier acción rápida (SJP I 947; SWJP 119). El equivalente más logrado de *pun* resulta *bęc* que imita el ruido del golpe o de la caída repentinos (SJP I 478; SWJP 55), onomatopeya menos general que *bum*, sin embargo acertada en el contexto en el que aparece.

Se podría esperar que la traducción de las onomatopeyas españolas *tin* y *tan*, que imitan el sonido de las campanas, no puede generar problemas, a pesar de que el campaneo español corresponde a la combinación de tres unidades (*tin tin tan* – 5 veces en nuestro corpus) y el polaco, de dos (*bim bam*). Sin embargo, Szleyen (que otra vez fue la única traductora obligada a vencer el obstáculo onomatopéyico) tres veces se decidió por tres combinaciones diferentes, compuestas de tres elementos: *bim bim bam*, *bam bim bim* y *bim bam bam*. En un fragmento *tin*, *tin*, *tan* recibieron un tratamiento especialmente raro:

- (5) O: (*La Criada limpia. Suenan las campanas*)
 CRIADA: (*Llevando el canto*) **Tin, tin, tan. Tin, tin, tan.** ¡Dios lo haya perdonado!
 MENDIGA: (*Con una niña*) ¡Alabado sea Dios!
 CRIADA: **Tin, tin, tan.** ¡Que nos espere muchos años! **Tin, tin, tan.** [B]
 T: *Służąca ściera kurz. Biją dzwony. Zgodnie z rytmem dzwonów podśpiewuje.*
 SŁUŻĄCA: **Bim bim bam. Bam bim bim.** Bóg mu pewnie przebaczy!
Wchodzi Żebraczka z dziewczynką.
 ŻEBRACZKA: Niech będzie pochwalony!
 SŁUŻĄCA: (*ze złością*) Na wieki wieków! [483]

El lector del citado fragmento que lo confronte con el original tropieza con una serie de transformaciones incomprensibles. Primero, la traductora, por razones desconocidas, cambia el carácter paralelo de las series de onomatopeyas cantadas por la Criada que en el original corresponde sin embargo al sonido monótono de las campanas. Probablemente otra vez nos encontramos con la actitud de desprecio frente a estas unidades: su número en la serie, el número de las letras usadas, su orden, no merecen atención, como si no fueran una de las decisiones artísticas conscientes del autor; o estamos frente a la intención del autor mal interpretada. Sin embargo, la primera modificación no transforma la escena de manera tan drástica como la segunda. La traductora, omitiendo la respuesta llena de onomatopeyas con las que la Criada da pasando a la Mendiga, cambia la actitud del personaje pretendida por el autor: la Criada, en vez de evitar serena el contacto con la Mendiga y disimular que esta última pasa casi inadvertida, se dirige a ella, además demostrando la rabia.

Extraña asimismo la traducción de Szleyen de un fragmento de T, donde habla un personaje personificado de Hora: su papel abre y cierra (como se ha mencionado ya más arriba) un *tan* (2 usos únicos de *tan* separado en nuestro corpus):

- (6) O: HORA: (*Con campana y con la boca.*) ¡**Tan!** Rosita: ten paciencia, ¿qué vas a hacer? ¿Qué sabes tú el giro que van a tomar las cosas? [...] Deja que el agua corra y la estrella salga. ¡Rosita, ten paciencia! ¡**Tan!** La una (*Se cierra.*) [T]

T: GODZINA: **Bim!** Rosito, bądź cierpliwa, co chcesz zrobić? Czy wiesz, jaki obrót mogą przyjąć sprawy? [...] Pozwól płynąć wodzie i błyszczeć gwiazdzie. Rosito, bądź cierpliwa. **Bum!** Pierwsza godzina. [117–118]

En polaco la onomatopeya del reloj que marca la hora no difiere de la onomatopeya-campaneo, así que sonaría muy natural empezar la enunciación de Hora con la onomatopeya *bim* y terminarla con *bam* (o *bom*), no obstante, aunque la traductora usó al principio la primera onomatopeya, al final decidió servirse de *bum* que nunca se combina con *bim* y en la mente del lector polaco actual no suscita ninguna asociación con el reloj (a menos que este último no caiga al suelo). Sin embargo, recordamos la definición de SJP, contemporáneo de Szleyen, que admite tal significado de *bum*. Incluso en esta situación la traducción más adecuada nos parece el uso de una combinación fija (*bim-bam* o *bim-bom*) o de dos onomatopeyas paralelas (*bum bum*, *bim bim*, *bam bam* o *bom bom*) que subrayen la monotonía del sonido del reloj.

Tilín y *talán* en nuestro corpus aparecen sólo una vez, juntos:

(7) O: ANGUSTIAS: [Los niños] ... han hallado / [la bandera] en el armario viejo / y se han tendido en ella / fingiéndose los muertos! / **Tilín, talán;** abuela, / dile al curita nuestro / que traiga banderolas / y flores de romero [...]. [M]

T: ANGUSTIAS: [Dzieci] ...znalazły / [sztandar] w starej szafie. W ten sztandar / owinięte jak w całun / udawały umarłych. / **Dzyń! Dzyń!** pobiegnij, babciu, / powiedz proboszczowi, / by przyniósł chorągiewki / i kwiaty rozmarynu [...]. [35]

En este caso, *tilín* y *talán* pueden imitar el sonido de campanas funerarias (los niños fingen estar muertos) o de cualquier tipo de campanillas usadas en la iglesia (piden que venga el cura). La interpretación adecuada dificulta el hecho de que una de las onomatopeyas se asocia con campanillas y otra con campanas. No obstante, el contexto no es del todo serio: los niños sólo juegan a muertos, por eso la sustitución de las onomatopeyas originales por el doble *dzyń!* (sonido de las campanillas) parece acertado, tanto más que su combinación con cualquiera de las unidades polacas referentes al campaneó sonaría rara y torpe.

5.2.2. Es obvio que la falta de equivalente de una onomatopeya en la lengua de la traducción por lo general no significa la imposibilidad de crearlo: las culturas relativamente cercanas, como la española y la polaca, comparten la mayor parte del repertorio de sonidos conocidos. *Fu*, *rataplán* y *run-rún*, las únicas onomatopeyas convencionales de nuestro corpus sin equivalentes onomatopéyicos polacos catalogados por los diccionarios, no constituyen excepción. Existen, por otra parte, sustantivos referentes a *run-rún* (p. ej. *zgiełk*) y *fu* (*parsknięcie*, *prychnięcie* con los verbos correspondientes *parskać*, *prychać*; sin embargo, el significado de estas unidades es más amplio que el del *fu* español, relativo sólo al gato). En cambio, *rataplán*, aunque los diccionarios no lo mencionan, se reemplaza p. ej. en las canciones infantiles por *ram tam tam* (SJP admite esta función de *tam* – IX 32).

La traductora del único fragmento con *fu* de nuestro corpus (1 serie de 3 unidades) conservó la onomatopeya original, sólo reduplicando la *f* inicial (*ffu*). Se

servió entonces de una solución muy popular en el caso de la falta de equivalente, evitando al mismo tiempo la confusión entre el neologismo creado y la interjección polaca *fu* que expresa el asco (SJP II 986; SWJP 262). *Run-rún* fue rendido por el sustantivo *slowa* ('palabras' – lo que parece cierto abuso, ya que en el *run-rún* las palabras no se distinguen). La serie de *ran* y cuatro *rataplán* se interpretó como un estribillo sin significado determinado y se tradujo de manera parecida como *hopsa, hopsa, hopsasa, hopsasasa!* (interjección relacionada con la acción de saltar).

6. CONCLUSIONES

La frecuencia de uso de las onomatopeyas en las obras del corpus

| | BE | FU | GUAU | MI(A)U | PÍO | PUN | QUIQUIRÍQUÍ | RATAPLÁN | RUN-RUN | TIN | TAN | THA | TILÍN TALÁN | TOTAL |
|--------------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|-------------|----------|----------|----------|----------|----------|-------------|-----------|
| C | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 5 | - | 5 |
| V | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| L | - | 1 | 2 | 3 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 6 |
| E | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| M | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1+1 | 2 |
| T | - | - | - | - | - | 3 | - | 1 | - | - | 2 | - | - | 6 |
| P | - | - | - | - | - | - | 2 | - | - | - | - | - | - | 2 |
| Z | - | - | - | - | 2 | - | 1 | - | 1 | - | - | - | - | 4 |
| A | - | - | - | 2 | - | - | - | - | - | 1 | 1 | - | - | 4 |
| B | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 4 | 4 | - | - | 8 |
| O | 4 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 4 |
| S | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| TOTAL | 4 | 1 | 2 | 7 | 2 | 4 | 3 | 1 | 1 | 5 | 7 | 5 | 2 | 44 |

Basándonos en un corpus compuesto por 36 obras dramáticas españolas y sus versiones polacas hemos analizado el funcionamiento y técnicas usados en la traducción de las onomatopeyas convencionales. Los signos lingüísticos en cuestión forman una categoría rica en unidades lexicográficas, sin embargo, de baja frecuencia en el texto. Pueden caracterizar a los personajes, constituir un rasgo propio de los géneros dramáticos que se basan en la categoría estética de lo gro-

tesco o desempeñar otras funciones particulares según la obra en que aparecen. En polaco, por lo general, poseen sus equivalentes convencionales que, aprovechados en su traducción, casi siempre resultan los mejores equivalentes posibles. Raramente se omiten; pueden formar frases hechas con otros elementos (en estos casos el traductor procura obtener la equivalencia en otro nivel). En la mayoría de los casos, en el trasvase se da poca importancia a sus características originales encaminadas a reproducir sus rasgos prosódicos (duración, entonación). Si no poseen equivalentes onomatopéyicos en polaco, se pueden conservar o sustituir por los sustantivos que designan los sonidos determinados, aunque en esta situación se neutraliza su naturaleza de un signo lingüístico fuertemente marcado.

TEXTOS ANALIZADOS (CON ONOMATOPEYAS)

- A: F. García Lorca, *Así que pasen cinco años*, Revistas Electrónicas de Instituciones Educativas Mexicanas, bivir.uacj.mx/LibrosElectronicosLibres/.
- B: F. García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, <http://www.tinet.org/~picl/libros/glorca/gl003d00.htm>.
- M: F. García Lorca, *Mariana Pineda*, <http://www.tinet.org/~picl/libros/glorca/gl003300.htm>.
- F: F. García Lorca, *Dramaty. Mariana Pineda* (trad. Z. Bieńkowski), *Kiedy minie pięć lat* (trad. Z. Szleyen), *Dom Bernardy Alba* (trad. Z. Szleyen), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- P: F. García Lorca, *Teatro breve: El paseo de Buster Keaton*, Instituto Superior Antonio Ruiz de Montoya, Biblioteca virtual, www.isparm.edu.ar/bibliotecavirtual/catalogo/data/D/dialog01.htm.
- T: F. García Lorca, *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*, www.fut.es/~picl/libros/glorca/gl003200.htm.
- F: F. García Lorca, *Teatro breve. Grotowski teatralne. Spacer Bustera Keatona. Kukły i maczuga*, trad. Z. Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- C: F. de Rojas, *La Celestina*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 1999, edición digital basada en la de Julio Cejador y Frauca, Ediciones de La Lectura, Madrid 1913, www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371630766703727432257/index.htm.
- F: F. de Rojas, *Celestyna*, trad. K. Zawadowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.
- L: R. del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, www.e-scoala.ro/espanol/luces_de_bohemia.html, personales.com/espana/cadiz/literalizmizcle/BohemiaI.htm, personales.com/espana/cadiz/literalizmizcle/BohemiaII.htm.
- R: del Valle-Inclán, *Dziwadła i makabrydy. Blaski cyganerii*, trad. Z. Szleyen, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

DICTIONARY ONOMATOPOEIA IN THE POLISH TRANSLATIONS OF THE SPAIN DRAMAS

Summary

In the basis of the corpus of thirty six Spanish dramas and their Polish translations, the article analyses the functioning of conventional onomatopoeia in the drama and the ways it was translated. Onomatopoeia is regarded as a category rarely used in a text, although rich in units. It may characterize the characters and constitute a genre determinant of the farce, grotesque or the curved mirror comedy. In general, the Spanish units are replaced with the conventional Polish equivalents. If there are no such equivalents, the translator repeats the original onomatopoeia or translates it as a noun which represents an individual sound. Rarely do the translators omit onomatopoeia; usually they diminish its graphical form – the only way of rendering its prosodic features (length, intonation) in writing.

Key words: onomatopoeia, translation, drama