

# IMÁGENES POÉTICAS HISPANAS EN LAS TRADUCCIONES RUSAS: TRANSFORMACIONES INVEROSÍMILES

*Marina V. Kutieva*

*Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos, Moscú (Rusia)*

ISSN: 1698-322X. ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 21.02.2013

Fecha de evaluación: 18.05. 1013

*Cuadernos de Rusística Española n° 9 (2013), 179 - 189*

## RESUMEN

Este artículo está dedicado al análisis de las casualidades, sustituciones introducidas voluntaria o involuntariamente por los traductores rusos en el sistema de las imágenes poéticas originales castellanas.

*Palabras clave:* imagen, metáfora, semántica, arbitrariedad, transformación.

## ABSTRACT

This article will concentrate in the analysis of substitutions willingly or unwillingly introduced by the Russian translators in the system of the original Spanish poetic images.

*Key words:* image, metaphor, semantics, poetic licence, transformation.

**L**a traducción de textos poéticos encierra contratiempos, escollos, obstáculos y dificultades que se ignoran en la prosa. Muchas veces, por varias razones, el traductor se ve obligado (o cree verse obligado) a abandonar el mundo metafórico del autor y sustituir las imágenes y comparaciones originales por las propias, más idóneas y más reconocibles en su ámbito lingüístico natal. Es obviamente imposible efectuar una traducción sin emprender ningún cambio léxico. Pero lo curioso es lo siguiente: ¿siempre se da cuenta el traductor de qué los tesoros semánticos sacrifica en aras de la sonoridad, de la rima, del ritmo y “el espíritu poético general”? ¿Sabe a ciencia cierta qué es lo que se pierde salvándose el *alma* de la obra? En este sentido la poesía sufrió más que otros géneros: fue más afectada por las invasiones asoladoras de la interpretación arbitraria y llegó a tierras lejanas manca, coja, tuerta y a veces irreconocible.

Del español al ruso los versos suelen estar traducidos por poetas profesionales, a menudo geniales, como por ejemplo Boris Pasternak y Marina Tsvetáeva. Estos escritores clásicos de la poesía, por lo común, no dominan el castellano con soltura, aunque sin duda saben apreciar su musicalidad. Suelen traducir valiéndose de su inspiración, de sus conocimientos del francés, de la melodía del verso y de las explicaciones escritas, hechas por lingüistas y traductores profesionales ajenos a su vez al sutil mundo metafórico y rítmico de la poesía.

Veamos una traducción del “Pregón” de Rafael Alberti (1963: 51), traducido por el famoso e insuperable Boris Pasternak, premio Nobel en 1958 y “una de las figuras más

significativas de la literatura rusa<sup>21</sup>. Comparando el original y la traducción, situamos los textos en tres columnas: la primera es el texto original de Alberti; la segunda es la interpretación de Pasternak; la tercera es la traducción literal mía del verso ruso al español:

Pregón	Песня уличного торговца	Canción del pregonero
¡Vendo nubes de colores: las redondas, coloradas, para endulzar los calores! ¡Vendo los cirros morados y rosas, las alboradas, los crepúsculos dorados!	Облака продаю, опахала, напитки, шемаю <sup>2</sup> , скумбрию и кораллы на нитке, Чешую вечеров со слоновою костью и воздушных шаров	Vendo nubes, abanicos, bebidas, carpa, caballa, y corales en sarta, las escamas de las tardes con el marfil y de globos de aire
¡El amarillo lucero, cogido a la verde rama del celeste duraznero!	разноцветные гроздьа, И любое число, и вчерашние сутки,	(las) parras abigarradas y cualquier fecha y el día de ayer
¡Vendo la nieve, la llama y el canto del pregonero!	и свое ремесло, и его прибаутки!	y mi oficio y sus chistes!

La única imagen de partida que conservó el traductor en su obra se encuentra en la primera línea y se refiere a las nubes. En lo demás, el pregonero, ante los ojos del lector ruso, ensancha vertiginosamente el espectro de sus mercancías y se pone a vender cosas mucho más palpables y mundanas, pesadas y difíciles en su traslado, que las albas y crepúsculos. Pasternak le hizo vender un pescado jamás visto en España – *шемая* – una palabra de origen persa, que no aparece en ningún diccionario bilingüe de idiomas europeos y que pocos rusos conocen. Es un pez que habita en el mar de Azov, el Caspio y el mar Negro sin aparecer nunca por las costas de la Península Ibérica. Además de cosas para comer (sin desperdiciar las escamas) el pregonero ofrece artesanías de corales y marfil. Intenta engañar al público seduciéndolo con el irreversible día de ayer. Cuando esta traducción la tiene en sus manos una persona que habla y entiende los dos idiomas, lo que más le duele es ver cómo en ruso se perdieron los colores tan importantes para Alberti, porque éstos crean una atmósfera sublime especial, un arco iris: ¡morado, rosa, dorado, amarillo, celeste, el blanco de la nieve, el naranja de la llama! En esta atmósfera volátil, efímera y etérea no hay lugar para pescados (caballas, carpas y sus escamas) inventados por Pasternak. Lo que hizo el traductor fue crear su propia canción en blanco y negro, saturada de baratijas, bagatelas, morrallas, a base de la española, imponderable y colorida. Es una lástima, porque Pasternak era dibujante y pintor, persona de una imaginación extraterrenal, perfecto conocedor de las técnicas literarias. Nada era imposible para su pluma.

1. <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2124> - en esta web hay fragmentos de las obras de los autores rusos mencionados traducidos al español. ¿Quién los tradujo? No hay ningún dato, ni comentario al respecto. El hecho de omitir el nombre del traductor es un fallo global generalizado que se da en todos los países, lo cual demuestra una falta de respeto global de cultura humanística común.
2. Aquí traduje la palabra *шемая* como carpa, porque es de la familia de estos peces y se desconoce en España.

“La guitarra” de Lorca fue traducida por la célebre e ilustre Marina Tsvetáeva. Se considera la mejor traducción al ruso. Sin embargo a la variante rusa le falta una imagen crucial para Lorca, que aparece al final: ‘del primer pájaro muerto sobre la rama’. A Tsvetáeva le dio pena matar al pobre pajarito y lo dejó vivir unos instantes más. ¿Tenía derecho a ello? En la última estrofa Tsvetáeva, añadiendo sus propias imágenes a las del autor, lo remata así: “Así se despide de la vida el pájaro / Bajo la amenaza de la lengua viperina” (Так прощается с жизнью птица / под угрозой змеиного жала). En vez del concepto de la muerte se introdujo otro, el de su causa, la presencia de un enemigo malicioso: la lengua de una serpiente. Este hecho lo comenta en su artículo un poeta, investigador y traductor georgiano V. Luarsabishvili (2010): “En este caso es bien visible la variación del texto poético. Sin embargo, en otro poema «Y después...» nos encontramos ya no con la variación, sino con añadiduras y elipsis del original:

<i>Умолкло, заглохло,</i>	<i>Se calló, se detuvo,</i>
<i>Остыло, иссякло,</i>	<i>se enfrió, se agotó</i>
<i>Исчезло.</i>	<i>Desapareció”.</i>

Esta estrofa no existe en los versos originales de Lorca, pero sí en la traducción. Tal extensión se explica más por razones emocionales muy subjetivas, y no por una necesidad estilística o estética. Además de esto, la poetisa finaliza la traducción del poema quitándole el último verso, dejando una frase independiente a secas: “Quedó / el desierto”. Pero en el original, tras la estrofa “Quedó / el desierto” proseguía con una última frase, como un suspiro: «Un ondulado desierto». Marina Tsvetáeva cambió también el título del poema (*Y después*) al bautizarlo *Пустыня / Desierto*:

Los laberintos que crea el tiempo se desvanecen. (Sólo queda el desierto) El corazón fuente del deseo, se desvanece. (Sólo queda el desierto) La ilusión de la aurora y los besos se desvanecen. ----- ----- ----- Sólo queda el desierto. Un ondulado desierto.	Прорытые временем Лабиринты — Исчезли. Пустыня — Осталась. Несмолчное сердце - Источник желаний - Иссякло. Пустыня - Осталась. Закатное марево И поцелуи Пропали. Умолкло, заглохло Остыло, иссякло, Исчезло Пустыня — Осталась. ----- -----	Cavados por el tiempo Laberintos Desaparecieron. El desierto Se quedó El corazón incansable Fuente de deseos Se agotó. El desierto Se quedó. La neblina del ocaso y los besos Se perdieron Se calló, se ensordeció, se enfrió, se agotó, desapareció El desierto Se quedó -----
---	---	---

Tsvetáeva intenta redactar y “mejorar” el poema de García Lorca, lo que se podría explicar por “el radical sentir poético de la autora que desborda el caudal meramente

estético” (Aguirre Martínez 2012: 203). Y bien se sabe que no hay fronteras a la perfección en la manifestación de lo sufrido.

El cambio de título de los poemas por los traductores ocurre tan frecuentemente que parece estar de moda y pasar a ser casi una costumbre o tradición literaria.

A modo de ejemplo, tomemos un apacible paisaje lorquiano. El poeta lo nombró “Delirio”. Citemos el verso original y la traducción al ruso hecha por un renombrado y admirable traductor, enamorado de la poesía española, Anatoliy Gueleskul (Анатолий Гелескул<sup>3</sup>), en cuyas obras, a veces, lo genial no evita lo tergiversado y lo alterado. Para poder comparar mejor el original y el resultado de la transformación semántica creada por la traducción, retraduciré, como en las páginas anteriores, la variante poética rusa al castellano.

Delirio	Сумерки	Срепúсцло
Disuelta la tarde y en silencio el campo.	Поздний час. Тишина степная.	Hora tardía. Silencio de llanura.
Los <i>abejarucos</i> vuelan suspirando.	<i>Козодои</i> летят, стения.	Los <i>chotacabras</i> <sup>4</sup> vuelan gimiendo.
Los fondos deliran azules y blancos.	Бредят дали, грустит округа.	Los fondos deliran. Los alrededores se entristecen.
El paisaje tiene abiertos sus brazos.	Мир распахнут, Как руки друга.	El mundo está abierto Como los brazos amigos.

El nombre del poema, igual que en los casos anteriores fue cambiado. ¿Con qué finalidad? Se puede suponer que este cambio se ha emprendido para que no reconozcamos esta poesía en las antologías rusas. En la traducción, a diferencia del original, se siente una generalización global, humanística y filosófica: el paisaje ya aparece como mundo, sus brazos abiertos se atribuyen a un amigo. Creo que no podemos tener la seguridad de que fuera exactamente esta síntesis a la que se refería Lorca. Creo que el traductor pone demasiado de su cosecha. La oscuridad de la tarde se ve mucho más acentuada en la variante rusa comparado con la española. La metáfora de la disolución de la tarde desapareció por completo y el lector ruso nunca tendrá noción de su existencia. Además, en vez de los vistosos y simpáticos abejarucos, aquí irrumpieron en el espacio poético otras aves, nauseabundas y feas – las chotacabras. Son aves nocturnas de canto intermitente parecido al sonido estridente de una moto, al que se otorga tradicionalmente un valor ominoso, de mal agüero. ¿Cuál podría ser la razón de tales cambios? ¿Qué los vincula, salvo su supuesta relación con otros animales? El ‘abejaruco’ (en ruso es ‘пчело-ед’, es decir ‘el que come abejas’) y el ‘chotacabras’ en ruso es ‘козо-дой’ – ‘el que ordeña cabras’ (el pobrecito nunca lo ha hecho, pero así son las supersticiones antiguas plasmadas en el vocablo latino *caprimulgidae*). Por lo que respeta al resto de sus propiedades, son aves nada parecidas, más bien contrapuestas y antagónicas.

3. (21.07.1934 - 25.11.2011). Sus méritos son indiscutibles. Los versos traducidos por él siempre son vivos, frescos y sinceros. Los fallos, inevitables, se analizan aquí con el único objetivo de penetrar más profundamente en la riqueza de la semántica metafórica y sus pormenores.

4. A estas aves también las llaman vulgarmente zumaya, *atajacaminos* y *engañapastores*.

García Lorca menciona un pájaro diurno, alegre, comunicativo, que se despide del agitado día suspirando porque le da pena que se vaya la alegría del sol (y las abejas, tan apetecidas). Gueleskul, en nombre de Lorca, nos introduce a un pajarraco pardo, nocturno, de aspecto francamente repugnante, que se esconde todo el tiempo en las ramas de los árboles, caza mariposas nocturnas o mosquitos con su enorme boca de oreja a oreja, no se mueve casi de su sitio y da miedo con su desagradable y desgarradora voz. ¿Para qué lo hace el traductor? ¿Para qué hacer gemir al desdichado insectívoro en vez de suspirar? Quizás, ¿para mistificar el paisaje, para hacerlo más sugestivo, quizás para satisfacer de esta manera las presumidas preferencias de la enigmática alma rusa, sobrecargada por las ansias espirituales?... En fin, lo que quedó del “Delirio” en la lengua rusa es un ejemplo impresionante de la arbitrariedad en la traducción que llega casi al absurdo. Puede competir con éxito con la proeza poética de Pasternak arriba descrita. ¿Será que el intérprete deseó introducir tensión y dramatismo en esta visión pacífica y armoniosa? El verso de A.Gueleskul tiene su fúnebre encanto, tiene su indiscutible musicalidad, pero García Lorca quedaría horrorizado si pudiera ver en qué *delirio* se convirtió en ruso su “Delirio”.

Éste no es el único caso de libertad excesiva en la traducción. Hay un poema de Lorca en que figura un cerezo. Por lo general, en la obra de Lorca el cerezo está asociado al amor y a la boda, como, por ejemplo, en la “Gacela del recuerdo del amor”: “No te llesves tu recuerdo. / Déjalo solo en mi pecho, / temblor de *blanco cerezo* / en el martirio de enero”. En “Bodas de sangre” la madre del novio recuerda que su marido “los tres años que estuvo casado conmigo, plantó *diez cerezos*” para hacer revivir aquellas tierras áridas y secas. El cerezo llega a ser el centro semántico en la suite “Si tú”.

Si tu... (De Suite del regreso)	Если... (перевод А.Гелескула)	Si....
El cielo se perderá, muchacha campesina.	Провались это небо! Под черешней зеленой,	¡Qué se caiga el cielo! Debajo de un cerezo verde
Bajo el cerezo, lleno de rojos gritos, te deseo.	полной алого смеха, жду я, злой и влюбленный.	lleno de risa roja estoy esperando, enojado y enamorado.
El cielo se borrará... Si entendieras esto, al pasar por el árbol me darías tus besos.	Если неба не станет... Если это представишь, под черешней, горянка, прятать губы не станешь!	Si el cielo deja de existir, si te lo imaginas, bajo el cerezo, montañaña, No estarás escondiendo tus labios.

Uno tiene la impresión de que el traductor de poemas queda totalmente ofuscado por el baile flamenco de imágenes exóticas, caprichosas y cautivas, a veces inventadas por el propio traductor y no por el autor, de que se olvida del mundo y ya le dan igual cosas minúsculas, lo cual a veces tiene consecuencias bien graves.

Es que Lorca no deseaba que el cielo cayera, se hundiera o que se lo tragara la tierra, como se lo imaginó Anatoli Gueleskul. Quizás Lorca tan sólo insinuaba que el cielo no se vería por entre las ramas del cerezo cargado por frutos color carmesí, que el cielo les importaría un comino a los enamorados. Bastante arbitrario también me parece el cambio de los gritos por la risa. El cerezo que grita compadece al autor, o por lo menos siente las mismas emociones, y el cerezo que se ríe está al borde de mofarse del

pobre chaval, al que el traductor, por añadidura, pone enojado y furioso - no sea que la campesina convertida en serrana montañesa se asuste... A mi juicio, desde la primera línea el traductor espesó los colores, a la vez que le quitó al verso el peligro de los deseos carnales cambiando la felicidad por la ira. Vamos a ver una tentativa más sobre la misma composición, emprendida esta vez por Anatoli Yani (Яни)<sup>5</sup>:

Ни к чему небеса мне.	¿Para qué quiero yo el cielo?
Под черешнею красной,	Debajo del cerezo rojo
слышишь, вскрикнула ягода:	¿Oyes?, gritó una baya:
«Я люблю тебя страстно!»	“Te quiero con pasión!”
Небо скоро расплавится...	El cielo se fundirá...
Если б ты это знала,	Si lo supieras
мне б дала под черешней	me darías bajo el cerzo
поцелуев немало.	muchísimos besos.

La insidiosa tarea de traducir poemas exige paciencia y dedicación. No admite prisa, ni espontaneidad. Si no se respetan esas exigencias, surgen versos bien ridículos. Así pasó una vez con un cielo lorquiano al que nuestro Anatoli Gueleskul lanzó *camellos* en vez de *camelias* (Федерико Гарсиа Лорка, 1998).

Poniente	Закат	La puesta del sol
Sobre el cielo exquisito más allá del violado hay nubes desgarradas como <i>camelias grises</i> y un deseo de alas sobre las crestas frías.	По краю небосвода крадется непогода. Как <i>сизые верблюды</i> , бегут по небу ключья. Сошла тоска по крыльям на горные отроги. Глухая будет полночь — ни друга, ни дороги.	Por el canto del cielo Se arrastra el mal tiempo. Como <i>camellos grises</i> , Manojos corren por el cielo. Descendió la pena por las alas Sobre las crestas de los montes. La noche será ciega — Sin amigo, ni camino.

Lo del deseo de alas, quizás por no combinar con las siluetas de los camellos que todavía no han llegado a ser Pegasos, fue eliminado del verso. Naturalmente, “quien tiene boca, se equivoca”. Cada uno de nosotros puede confundir la *i* con la *l* y cometer un error semejante. El inconveniente es que bajo (o encima de) estas líneas (encamelladas), editadas con una tirada de cien mil ejemplares, más tiradas adicionales de 3 y 4 mil ejemplares, se pone el nombre: *Federico García Lorca*. Los maestros de la escuela explican a los alumnos lo específicas que son las comparaciones “étnicas” del poeta español y les piden que escriban composiciones y expresen su punto de vista en cuanto a los animales puestos por las nubes.<sup>6</sup>

¡Con lo que le gustaban las camelias a Lorca! *Camelia* para él expresa la sensación del abandono, de lo frío y lo vacío, del desencanto amoroso, de la pérdida o ausencia de

5. Литературно-художественный портал «Изба-читальня»; А. Яни. Если б ты... Из Федерико Гарсиа Лорки; <http://www.chitalnya.ru/work/399226/>

6. Сафронова Т.И. Как работать над сочинением. Эссе как жанр школьного сочинения. Методические разработки; <http://rus.1september.ru/articlef.php?ID=200700704>

las esperanzas. La camelia aparece en el verso "Paréntesis" acentuando la sensación de la soledad interior: "Las doncellas dejan un olor / Mental ausente de miradas. / El aire se queda indiferente, / *Camelia blanca de cien hojas*". La camelia lorquiana pertenece al cielo. Se comparan constantemente con esta flor en su poesía las nubes, el aire y el sol. En el "Madrigal á cibdá de Santiago"<sup>7</sup> esta flor surge en el cielo representando el sol que pierde su resplandor y color por entre las nubes: "Chove en Santiago / meu doce amor. / *Camelia branca do ar / brila entebrecida ô sol*". Camelia aquí es su pena que se filtra por el tuétano de los huesos.

A menudo las flores que dominan la lírica, española o que son puntos de partida en las comparaciones, desaparecen en las traducciones rusas. Las flores pueden designar conceptos afines u opuestos. He aquí un poeta cubano, Julián del Casal, precursor del modernismo en Centroamérica con su pequeño poema "Flores". El traductor ruso Anatoli Yani (Анатолий Яни)<sup>8</sup> lo traduce detallando las flores: "Лилия и роза" / "La azucena y la rosa". En realidad las flores tratadas por Casal fueron la azucena y la adelfa. Aunque la rosa y la adelfa puedan parecer bastante semejantes, ya que las hay de color blanco y rojo, sin embargo desde el punto de vista poético, simbólico, alegórico y connotativo son muy diferentes y casi contrarias. Desde las páginas de la Biblia la azucena se asocia con la Virgen María. En cambio, la adelfa en el folclore no se despidió del adjetivo "amarga". Su amargura tiene una continuidad metafórica tradicional. En "*Bodas de sangre*" la ponen en el pecho del novio muerto.

Una palabra vive la plenitud de su vida sólo en su contexto cultural. *La azucena y la adelfa* son vocablos de una especial densidad semántica. Su significado tiene de varias capas. No se pueden despreciar las propiedades simbólicas que les fueron ofrecidas y comunicadas por la historia, por el folclore y por la mitología. A continuación citamos el soneto de Julián del Casal titulado "Flores"<sup>9</sup>.

Mi corazón fue un vaso de alabastro  
Donde creció, fragante y solitaria,  
Bajo el fulgor purísimo de un astro  
Una azucena blanca: la plegaria.

Marchita ya esa flor de suave aroma,  
Cual virgen consumida por la anemia,  
Hoy en mi corazón su tallo asoma  
Una adelfa purpúrea: la blasfemia.

El traductor Anatoli Yani transformó el original de la siguiente manera:

Сравнил я сердце с вазою хрустальной.  
А в ней, благоухая, как дитя,  
Уединённо, как в деревне дальней,  
Белела лилия, мольбой цвета.  
Но постепенно запах, цвет исчезли,  
Болезни "деву", видно, взяли в плен?  
Теперь тут роза на колючем стебле,  
Цветёт, как ложь, той лилии взамен

Comparé mi corazón con un florero de cristal.  
Y en él oliendo como un niño  
solitaria, como en una aldea lejana,  
Blanqueaba la azucena floreciendo con una plegaria.  
Poco a poco el olor, el color desaparecieron,  
¿Habrán consumido las enfermedades a la virgen?  
Ahora una rosa con su tallo áspero  
Florece como una mentira, en vez de aquella azucena.

7. Poemas del alma. Poemas de Federico García Lorca. [www.poemas-del-alma.com/madrigal-a-cibda-de-santiago.htm](http://www.poemas-del-alma.com/madrigal-a-cibda-de-santiago.htm)

8. Стихи. Портал молодых поэтов. <http://www.stihi.ru/2010/03/10/8907>

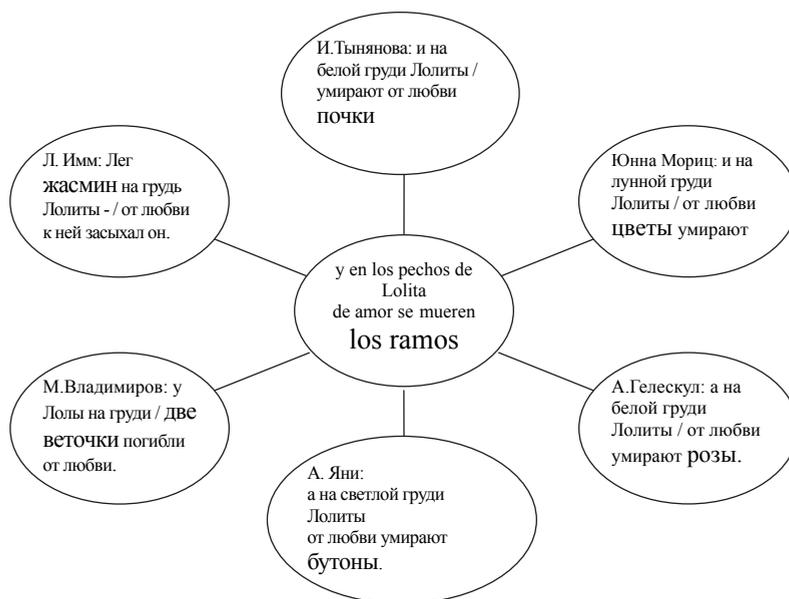
9. Poemas al azar. Misceláneos. <http://www.poeticous.com/julian-del-casal/flores?locale=es>

Hay muchas preguntas al traductor: ¿por qué el vaso de alabastro se ha convertido en un florero de cristal? ¿Por qué la azucena huele como un niño (un crío)? ¿Acaso todos los niños exhalan aromas agradables? Pero lo más importante no es eso. Es que Casal contrapone el color blanco de la azucena y toda la simbología de esta flor (esperanza, pureza, castidad, inocencia, mocedad) con la púrpura adelfa del sufrimiento, amargura, dolor y desencanto. La azucena y la adelfa están contrapuestas como el amanecer y la noche, como el bien y el mal, como el nacimiento y la muerte. En el mundo de la simbología poética española estas flores son cúspides de dos icebergs cognitivos, invisibles e impalpables para los extranjeros. Esta semántica cognitiva se sometió a una seria tergiversación en la traducción, ya que la azucena y la rosa no se contraponen por el criterio *dulce-amargo, encanto-desencanto*. En la traducción el color de la rosa no está determinado. Se dice tan sólo que la rosa florece como la falsedad, lo cual en la cultura rusa se asocia con el color amarillo. Para el lector ruso sigue oculto el mundo metafórico del autor, el mundo de sus alegorías y alusiones, a la vez que cambió el sentido profundo del poema, se le quitó aquel tuétano a sus huesos.

Las contraposiciones simbólicas no son ocasionales. Representan una tradición poética. Así, en la «Balada de la plazoleta» de Federico García Lorca los niños se dirigen a un arroyo primaveral con una pregunta: “¿Qué llevas en tus manos?” Y éste les contesta: “...una rosa de sangre y una azucena”. Por supuesto, cada uno podrá interpretar tal respuesta a su manera. En mi opinión se trata de los sufrimientos y de las esperanzas, de la pasión y del sueño, de lo carnal y lo espiritual. Muy importante parece aquí la impresión visual: el rojo y el blanco, lo ensangrentado y lo cándido. Lorca escribe con colores; él fue pintor, artista y pensó con colores. No se puede olvidar que la díada “azucena-rosa” es un tópico bastante repetido en la poesía española. En la memoria del lector español estos versos pueden evocar los versos iniciales del soneto XXIII de Garcilaso de la Vega, en los que se traza un estilizado retrato femenino que corresponde al canon de belleza renacentista: “En tanto que de rosa y azucena / se muestra la color en vuestro gesto”. De ese gesto, marcado por un vivo cromatismo: “rosa y azucena, desprende una juvenil vitalidad y frescor.

¿Qué es lo que pasa en la traducción de esta díada al ruso? En la versión de Inna Tynianova (Инна Тынянова, 1956: 149) leemos: «Кровь алой розы и первоцветы» / “La sangre de la rosa encarnada y los manguitos”. Los manguitos florecen muy pronto, eso sí, pero pueden ser prácticamente de cualquier color – lila, violeta, amarillo, azul... Repito que la pérdida del color original en la traducción es una pérdida muy significativa y de principio.

A veces una palabra muy sencilla puede generar una sorprendente discordancia entre las traducciones. Me refiero a la denominación *ramo* y a la correspondiente “Serenata” de Federico García Lorca. Hay como mínimo seis interpretaciones de *sus ramos*: почки/ brotes, цветы/flores, розы/rosas, бутоны/capullos, две веточки/dos ramitas, жасмин/jazmín. Falta la variante más evidente y la más literal de todas: букеты/ramos.



Para un ruso una flor no deja de ser símbolo de alegría, fiesta, manifestación de los mejores sentimientos. Las connotaciones positivas y estereotipos eufóricos en la subconciencia lingüística llevan a que ciertos significados importantes en la poesía lorquiana queden escondidos, obscurecidos, omitidos, mal interpretados y, por consiguiente, mal comprendidos por el lector ruso. Acompañando funerales, siempre presentes al pie de las imágenes santas en las iglesias, creciendo en los cementerios, las flores pueden asociarse con la muerte, con el pensar en lo sublime y con la tristeza.

La flor, habitante del paraíso en la mundivisión del poeta, tiene una relación directa con el mundo del más allá, el mundo de ultratumba, el dolor y el sufrimiento. Las flores como imagen poética tiñen sus versos de colores tristes y presagios lúgubres, le comunican un mal agüero. Este matiz cognitivo se sobreentiende por un español y, al contrario, está totalmente oculto para un ruso. Cuando en "*Bodas de sangre*", obra que hace énfasis en el misticismo, un hombre sale de casa con su flor en la boca, un español entiende *sine verba dictum*, que sale predestinado a morir y nunca volverá. El lector ruso no tiene ningún recurso linguocultural para interpretar así la presencia de la flor en la boca. Se dirá: querrá regalársela a alguna querida por ahí y sus manos están ocupadas, ya que va montando a caballo, por eso es que se la metió entre los dientes... Es ampliamente conocida la traducción, pragmáticamente poco acertada, hecha por Fiodor Kellin (Фёдор Кельин): «со своим цветком во рту». Es totalmente exacta, pero precisamente esa exactitud y nitidez la hacen ridícula desde la percepción rusa, porque esta combinación de palabras no introduce al lector extranjero a la complejidad de un mundo apocalíptico lorquiano. Tampoco estará claro que la célebre frase "¡Verde que te quiero verde!" se refiera a la muerte. ¿Podría también referirse a lo verde de nuestra tierra, de un campo, de un prado? Este verdor se interpreta por los 'peritos'

rusos como símbolo de la juventud y su frescura. De ahí que “¡Verde que te quiero verde!” se tradujera como «Любовь моя, цвет зелёный» (Amor mío, color verde). El viento verde de la “Preciosa y el aire” también fue traducido al ruso tal cual: зелёный ветер/ viento verde. Sin embargo en el contexto del verso la palabra *verde* no designa tanto el color, sino que insinúa el comportamiento demasiado suelto del aire juguetón. Además la combinación *viento verde* se asocia inevitablemente con el giro *viejo verde* por su consonancia. Y, osaré afirmar, que en la poesía no hay nada más importante que las asociaciones.

¿Será un pecado sustituir en una estrofa una manzana por una naranja? ¡Depende! Ramón del Valle Inclán escribió en su “Rosa de mi Abril”: “La vecina que en su ventana / suspiraba de amor. Aquella / dulce niña, que la manzana / ofrecía como una estrella”. La verdad es que parece un poco atrevido cambiar esta fruta por otra cualquiera ya que la manzana tiene una fuerte influencia bíblica en sus connotaciones. Sin embargo el traductor M.Samaev lo hace: “Соседка о любви вздыхала, / Выглядывая из оконца, / И апельсин мне предлагала. / Как будто крошечное солнце”(Самаев, 1971). (La vecina suspiraba de amor / asomándose por la ventana / y me ofrecía una *naranja* / como si fuera un pequeño sol). Este cítrico cargado de emociones aparece donde nadie lo espera y desaparece en el momento en que más falta hace. Así, una tal Lola “bajo el naranjo lava pañales de algodón. / Tiene verdes los ojos y violeta la voz. / ¡Ay, amor, / bajo el naranjo en flor!” (Lorca). La traductora Musa Pávlova no respeta la especie del árbol y pone: «Под оливой стирает Лола, / и пелёнок полон таз. / У нее фиалковый голос / и зелёный цвет глаз. / Ах, любовь была, / олива цвела!» (Bajo el olivo lava Lola, está llena de pañales la charola. / Tiene violeta la voz y el color verde de los ojos. / ¡Ay el amor pasó! El olivo floreció!). Al leerlo uno siente mucha lástima, ¿rabia? es que el aroma de naranjo y de azahar llena todo el espacio del verso. Es un símbolo muy consolidado en la cultura española del amor, de la boda, de la pureza de la novia. El olivo se refiere más bien a la longevidad, a la tercera edad, a la resistencia frente al poder y a la fuerza del tiempo. ¿Cómo florece el olivo? ¿Lo sabrá la traductora? Florece de una manera casi invisible y no puede ni compararse con el florecimiento exuberante de un naranjo.

Quizás las acepciones simbólicas de las palabras referentes al dominio de la naturaleza, en el uso del día a día, quedan ocultas u olvidadas, quedan en la periferia cognitiva. Al contrario, en los contextos poéticos lo simbólico se traslada al centro de atención y se pone en el primer plano aprehensivo de la percepción. Al fin y al cabo son estos matices míticos y simbólicos los que forman el contorno cognitivo especial de la mentalidad creativa poética nacional, representada y expresada por sus mejores poetas. ¿Habrá algo en la poesía que sea más importante que las asociaciones y estos matices?

Entiendo que es imposible traducir la poesía literalmente, palabra por palabra, al pie de la letra, pero quisiera insistir en que no habría ningún inconveniente en usar la misma imagen lírica del autor donde fuera posible. Y en muchos casos lo es. Además, la sugestión pragmática que demana del verso debe ser al menos semejante (y mejor si es idéntica) en la percepción del poema por el lector español y el ruso. Es decir: lo que es gracioso, atemorizante, enternecedor, asqueroso o atractivo para los hispanoparlantes, tendría que serlo también para los extranjeros si se pretende poner los apellidos del autor debajo del verso.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AGUIRRE MARTÍNEZ, G. (2012): Hilo de vida – hilo de muerte. El conflicto de la creación en la obra de Marina Tsvietáieva, *Cuadernos de Rusística Española*, 8, pp. 201-219
- GARCÍA LORCA, F. (1979): *Prosa. Poesía. Teatro*. Edición “Progreso”, Moscú, 757 p.
- LUARSABISHVILI, V. (2010): *Sobre la traducción del poema de Gabriel Aresti “La casa de mi padre”* <http://www.raco.cat/index.php/452F/article/viewFile/208050/277228>
- VALLE INCLÁN, R. de: *Rosa de mi Abril*. <http://www.buscapoemas.net/poema/Rosa-de-mi-Abril/>
- АЛЬБЕРТИ, Рафаэль. (1963): *Стихи*. Художественная литература, Москва-Ленинград.
- Испанская поэзия в русских переводах* (1984). Радуга, Москва.
- САМАЕВ М. (1971): *Роза моего апреля*. Испанские авторы XV-XX столетий. Электронный ресурс. URL: [http://lukianpovorotov.narod.ru/spanish\\_poetry.html](http://lukianpovorotov.narod.ru/spanish_poetry.html)
- ТЫНЯНОВА, И. (1956): *Избранное* // Иностранная литература. № 8. – с.149
- ЦВЕТАЕВА, М. (1994): *Собрание сочинений*. Эллис Лак, Москва.
- ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА (1998): *Стихи и эссе. (К 100-летию со дня рождения. Вступление Анатолия Гелескула. Переводы с испанского А. Гелескула и Н. Малиновской)*. Иностранная литература. № 6. Электронный ресурс (URL): <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/6/lorca.html>
- ЯНИ, А. (2011): *Поэт с семью сердцами*. Астропринт, Одесса. – 408 с.

**BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA**

- БАРХУДАРОВ, Л.С. (1964): *О лексических соответствиях в поэтическом переводе*. Тетради переводчика. Международные отношения, Москва, с.18-23.
- ВОСКОБОЙНИК, Г.Д. (2007): *Стих interpretum как показатель когнитивного диссонанса переводчика*. Тетради переводчика: научно-теоретический сборник, Выпуск 26, с. 116-123
- ГОНЧАРЕНКО, С.Ф. (1999): *Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность*. Тетради переводчика. МГЛУ, Москва, Выпуск 24, с. 108-111.
- КОМИССАРОВ, В.Н. (1990): *Теория перевода (лингвистические аспекты)*. Высшая школа, Москва, 252 с.
- ЧУКОВСКИЙ, К. (1964): *Высокое искусство. О принципах художественного перевода*. Советский писатель, Москва, 352 с.