

El punto de vista espacio-temporal en la traducción del español al ucraniano

IRYNA ORLOVA, *Universidad Nacional Taras Shevchenko de Kiev (Ukraine)*
isorlova@yandex.ru

Received: March 20, 2014.

Accepted: October 30, 2014.

RESUMEN

El artículo se dedica al estudio del punto de vista espacio-temporal como una categoría cognitiva de análisis del estilo del autor. Se definen diferentes planos de esta categoría en el texto de ficción y sus respectivos marcadores lingüísticos. El análisis empírico realizado se basa en dos fragmentos de los cuentos de Borges y Cortázar a partir de los cuales se estudian las modificaciones del punto de vista espacio-temporal en la traducción.

Palabras clave: lingüística cognitiva, punto de vista espacio-temporal, figuras retóricas, cambios traductológicos, concretización.

Spatio-temporal point of view in Spanish-Ukrainian translation

ABSTRACT

The article focuses on the analysis of point of view as a cognitive category of author style. We define different planes of this category in the narrative fiction and their respective linguistic markers. The empirical analysis is based on the two fragments of Borges's and Cortázar's short-stories where the translational shifts of the point of view are studied.

Keywords: Cognitive Linguistics, spatio-temporal point of view, rhetorical figures, translational shifts, concretization.

Introducción

A la hora de leer un cuento, una novela, un poema nos planteamos una serie de preguntas: ¿Quién habla, a quién, cómo, a qué distancia de la acción, con qué limitaciones? Estos aspectos, que reflejan la relación entre el escritor, los personajes del cuento y el lector, representan la categoría cognitiva, narratológica y estilística del punto de vista. Según Burroway (2014), dado que el autor quiere hacernos compartir su perspectiva, las respuestas nos ayudarán a descubrir su opinión, sus juicios, su actitud o su mensaje.

En nuestro estudio analizaremos la capacidad de las figuras retóricas de representar el punto de vista espacio-temporal que para nosotros constituye una categoría de análisis del estilo del autor. Asimismo, definiremos los posibles cambios que esta categoría puede sufrir en la traducción.

El punto de vista como una categoría de la Lingüística Cognitiva

La Lingüística Cognitiva (Langacker, 1991; Radden & Dirven, 2007) distingue la perspectiva entre las construcciones gramaticales cognitivas y la define como la manera de ver la escena, “*a mode of controlling information according to whether or not it is viewed through the conscious of the narrator or (usually main) characters*” (Wales, 2001). La perspectiva o el punto de vista se estudian como una categoría de análisis estilístico que refleja la posición de autor desde la que se realiza la narración o descripción. En otros trabajos científicos este fenómeno recibe el nombre de “*focalization*” (Genette, 1980), o “*the angle of*

vision” (Rimon-Kenan, 2002), “*perspective*” (Fowler, 1977), o “*cognitive deixis*” (Stockwell, 2002). Este último analiza la deixis cognitiva como “la capacidad del lenguaje de anclar el significado en el contexto” (2002: 41, 45) que tiene las siguientes modalidades:

- Deixis de percepción: expresiones que se relacionan con la percepción de los personajes en el texto (*yo, tú, él, ellos, esos, estos, uno*);
- Deixis espacial: expresiones que sitúan la acción en un lugar (*aquí, allí, cerca, lejos, en África, ir/venir, llevar/traer*);
- Deixis temporal: expresiones que sitúan la acción en el tiempo (*hoy, ayer, pronto, en un año, dentro de dos días*);
- Deixis relacional: expresiones que definen el punto de vista social o personal entre el autor, narrador, personajes y el lector; incluye la categoría de modo y focalización; nombres y modos de dirigirse a una persona, evaluación;
- Deixis textual: expresiones que definen la textualidad de un texto (separación en capítulos, coherencia, referencia al texto mismo, rasgos poéticos que atraen atención);
- Deixis composicional: aspectos del texto que representan el tipo textual genérico u otras convenciones literarias.

La deixis de una narración es una elección artística de autor que le permite expresar de manera más clara y coherente sus ideas y pensamientos. Los diferentes tipos de la deixis están interrelacionados. Por ejemplo, el dónde (deixis espacial) y el cuándo (deixis temporal) de la acción pueden cumplir otras funciones, además de acrecentar la credibilidad, pueden revelar el estado de ánimo del narrador (deixis de percepción) y de influir en los pensamientos y emociones de sus personajes (deixis relacional).

El punto de vista es una categoría compleja e incluye varios aspectos. Simpson (2004: 77), para el análisis del punto de vista narratológico, se basa en el modelo de Uspensky (1973) posteriormente revisado por Fowler (1996) que incluye cuatro planos: 1) punto de vista ideológico; 2) punto de vista temporal, 3) punto de vista espacial; 4) punto de vista psicológico. El mismo modelo (basado en las tres funciones textuales de Jakobson) para el análisis del punto de vista en la traducción lo propone Munday (2009: 24) (traducción propia):

<i>Planos del punto de vista</i>	<i>Marcadores lingüísticos</i>
Psicológico	Tipo del narrador, función ideacional, estructuras de transitividad, unidades léxicas de denotación, cohesión
Ideológico	Función interpersonal, estructuras de modalidad, evaluación, relacionada con la voz del autor y el autor implicado
Espacio-temporal	Función textual, tiempo, deixis, secuenciación
Fraseológico	Nombres, pronombres, representación del discurso, uso de formas extranjeras y no estandarizadas

Tabla 1. Tipos del punto de vista (según Uspensky, Fowler y Simpson).

La separación de los diferentes aspectos del punto de vista no significa que en el texto ocupen espacios separados, ni que tengan marcadores específicos. Los cuatro planos del punto de vista del modelo de Fowler-Uspensky están estrechamente relacionados y permanecen en continua interacción, lo que ilustraremos en adelante con el punto de vista espacio-temporal.

A pesar de un alto interés en la categoría del punto de vista en la narratología y la estilística forense, pocas aportaciones de este tipo han aparecido en la traducción. Para Bosseaux (2007), que fue fundadora de los estudios sobre el punto de vista en la traducción, esta categoría es: “*The point of view of a work of fiction is the perspective that the novelist adopts to shape the fictional world from a particular angle whereby the readers are given access to the world of the fiction through a person’s view of the fictionally created work*” (p. 15). La importancia de su análisis en la traducción consiste en su papel de reflejar el estilo del autor, su ideología e intenciones o las convenciones culturales de la sociedad. Los estudios de Venutti (1995), Baker (2000) y Hermans (1996) desterraron el mito de la invisibilidad del traductor y afirmaron su presencia continua y observable en el texto traducido. Munday en su libro “*Style and Ideology of Translation*” (2009) describe situaciones en las que el punto de vista del autor sufre cambios considerables, como, por ejemplo, en la traducción francesa de *The Dead* de Joyce se nota la tendencia del traductor a la estandarización del lenguaje. La primera traducción de *The Joke* de Kundera al inglés, donde intencionadamente fue cambiado el orden cronológico con el fin de hacer la historia más clara, fue suficientemente chocante para el autor como para pedir una nueva traducción. Munday (2009), analizando las traducciones de la prosa de América Latina del siglo XX, identifica la influencia de ciertas ideologías en la traducción, así como menciona el factor del estatus dominante del inglés sobre el español.

El punto de vista en la traducción fue analizado también en los trabajos de Tabakowska (1998). La autora partiendo de los principios de la Lingüística Cognitiva (la *Gramática Cognitiva* de Langacker) analiza los cambios de escopo, la dirección del movimiento y la subjetividad que ocurren en la traducción del polaco al inglés (1998: 44-46). Van Leuven-Zwart (1989) en su modelo de transformaciones traductológicas señala que el mínimo cambio léxico-gramatical puede afectar los niveles más altos del estilo del texto, por ejemplo, el punto de vista. La misma opinión mantienen Bosseaux (2007) y Munday (2009):

features that are inconsistently translated or constantly translated in the same direction will cause shifts in the narrative point of view, focalization and mind-style in the translations; they will ultimately bring about a change in the fictional universe represented in the texts, also known as the feel of the text (Bosseaux, 2007: 17).

If a pattern of lexico-grammatical shifts or an inconsistency in the treatment of point of view is identified, this could affect the discourse semantics and alter the larger point of view framework from which a story is told (Munday, 2009: 31).

En este artículo nos centraremos en el punto de vista *espacial*, que define el lugar desde que se cuenta la historia, y *temporal*, que se refiere al desarrollo del tiempo en la narración. El punto de vista espacio-temporal está relacionado con la función textual de Halliday y desde la visión narratológica sus cambios pueden influir tanto en el nivel de la historia, como en el nivel del discurso. Lingüísticamente, el punto de vista espacio-temporal se representa por las categorías verbales de persona y tiempo, la secuenciación y la deixis (pronombres personales, pronombres y adjetivos demostrativos, artículos definidos, adverbios de lugar). El punto de vista espacio-temporal participa en la coherencia y la cohesión del texto, ya que ayuda al autor a construir la narración, situarla en el tiempo y el espacio, así como

relacionar las partes del texto entre sí. El desarrollo espacio-temporal de la historia forma parte de la intención artística de autor e influye en el punto de vista psicológico, ya que guía la percepción del lector. El tipo de cohesión en una obra puede ser considerado como propiedad de estilo y visión del mundo del autor:

the unusual prominence of cohesion is a sign that this text is concerned not with building up the realistic illusion of a mock reality, but rather with the very processes of truth-seeking and inference which underlie the realistic illusion. In this respect, it resembles a philosophical text more than a narrative one (Leech and Short, 1981/2007: 203).

El uso de las figuras retóricas en el punto de vista espacio-temporal es un rasgo destacado de la prosa de Borges y Cortázar, lo que comprobaremos en los siguientes apartados.

2. El punto de vista espacio-temporal y los recursos retóricos

El *punto de vista espacial* se refiere al “ángulo de la cámara narrativa” (Rimon-Kenan, 2002) y tiene unos exponentes léxicos y gramaticales observables, entre ellos, los recursos retóricos propios del autor. En los cuentos de Borges aparecen escenarios realistas: llanuras de la Pampa, montes, calles y plazas de Buenos Aires, y otros de ficción: laberintos, casas, pirámides, murallas. En los cuentos de Cortázar el espacio siempre es real: calles, teatro, autopistas, salas de concierto, casa. En el tratamiento interno de la narración, a nivel de discurso, son espacios fantásticos, simbólicos y psicológicos; representan el recurso estilístico que crea el ambiente de la historia.

En los cuentos analizados observar la fusión de los planos espacial y psicológico. Uspensky clasifica los casos cuando “*the authorial point of view relies on an individual consciousness (or perception)*” (1973: 81) como punto de vista en el plano psicológico. Por esta razón, Simpson concluye que el punto de vista espacial es una de las dimensiones del punto de vista psicológico (Simpson, 2004: 79).

El *punto de vista temporal* organiza la estructura narrativa del texto y se manifiesta en la secuenciación progresiva de la narración en la línea del tiempo. Podemos hablar de dos tipos de tiempo: de un tiempo “externo” y otro “interno”. El tiempo “externo” está relacionado con la realidad en que sucede la narración (*story*, en Bal, 1980; *acción*, en Imbert, 2007): “El inmortal” (Borges) en la época de Diocleciano, “El muerto” (Borges) a finales del siglo XIX, “El perseguidor” (Cortázar) en el siglo XX, etc. En el tratamiento del tiempo interno (*discourse*, en Bal, 1980; *narración*, en Imbert, 2007) observamos ciertas digresiones: en los relatos fantásticos el tiempo real de la historia no va paralelo al tiempo interno del discurso. Aparecen saltos temporales, retrospecciones, suspensiones temporales, traslados a otros tiempos del pasado y del futuro, retrocesos en la propia historia, detención del tiempo. Estos recursos artísticos, que prevén el uso de las figuras y los tropos, generan una atmósfera de irrealidad y relatividad del tiempo. La narración adquiere el carácter subjetivo, donde la descripción de cortos e intensos minutos se alarga y, en cambio, la descripción de largas y aburridas horas se acorta (Imbert, 2007: 192).

A través de las figuras y los tropos, se realizan las tres funciones del texto de Halliday (1978): ideacional, interpersonal y textual. Estos recursos tienen el potencial referencial, es decir, la capacidad de nombrar los objetos del mundo exterior. Además, representan la actitud

del hablante hacia él, desempeñan la función interpersonal. Se trata de una función con valor interactivo y que sirve para expresar los diferentes roles sociales, incluyendo los que cada uno asume en la comunicación. Los recursos retóricos forman parte de la conceptualización subjetiva y participan en el cambio mental (*deictic shift*, en Stockwell, 2002: 46-47), proceso cognitivo que modela la percepción del lector y lo sitúa dentro del espacio ficticio del texto. El cambio mental puede crear una situación en que el lector se siente más involucrado, más identificado, con el texto. Es uno de los factores más relevantes para la creación de la coherencia dentro del texto literario (Stockwell, 2002: 47).

El cambio mental del lector se basa en los efectos poéticos y se sirve de:

1) la imaginación del lector;

Así fueron muriendo los días y con los días los años, pero algo parecido a la felicidad ocurrió una mañana; La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna (Borges “El inmortal”);

[...] hasta las once de la mañana, la hora en que traen el diario con las noticias de los que se han ahogado de veras (Cortázar “El río”); A esta hora es curioso cómo crece el chapoteo del río (Cortázar “Relato con un fondo de agua”);

2) la iconicidad del texto, como reflejo de la realidad;

Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. [...] Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión (Borges “La casa de Asterión”).

3) el afecto y la empatía;

Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra; sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos (Borges “El inmortal”).

Pasarán quince días vacíos; montones de trabajo, artículos periodísticos, visitas aquí y allá Hace seis meses –dice Johnny, bajándose del pretil y acodándose para descansar la cabeza entre las manos–. *Six months ago. Six months ago: Six, sax, sex* (Cortázar “El perseguidor”).

En resumen, el punto de vista espacio-temporal es uno de los factores narrativos y cognitivos que guía al lector; en adelante analizaremos como su cambio, de grado o de contenido, en la obra traducida, modifica el efecto poético de toda la obra.

3. La modificación del punto de vista espacio-temporal en la traducción

Bosseaux (2007) señala que la deixis espacio-temporal, definida como el lugar ocupado por el narrador de la historia y dimensión temporal en la cual la trama de la historia está situada, desempeña un papel importante en la construcción del punto de vista, en especial el punto de vista espacio-temporal.

Según el análisis de Munday (2009) el punto de vista espacio-temporal puede sufrir alteraciones como resultado de los cambios sintácticos de secuenciación, así como la neutralización de uso estilístico de los tiempos verbales. Para van Leuven-Zwart (1989) el punto de vista espacio-temporal está relacionado con la historia del texto, el aspecto

de disyunción temporal puede estar afectado por la modulación estilística y semántica, la modificación estilística, modificación sintáctico-semántica y la modificación sintáctico-pragmática.

Como el punto de vista espacio-temporal es la elección artística que rige y se mantiene en la composición de todo el texto, el análisis de su preservación en la traducción debe realizarse a base de textos o fragmentos enteros. Por estas razones, en adelante analizaremos dos fragmentos de la obra de Cortázar y Borges y sus traducciones al ucraniano.

La composición del cuento de Cortázar “La continuidad de los parques” se basa en la confusión de los espacios, el del narrador y el de los personajes de la novela que el mismo está leyendo. En este cuento un hombre cansado está confortablemente sentado en un sillón leyendo una novela en la que se describe lo que le ocurrirá en breves instantes a él mismo. En el fragmento hemos destacado nueve recursos retóricos que transmiten el punto de vista y que analizaremos a continuación:

[...] volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles (1. metáfora). Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones (2. comparación), dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde (3. metonimia) y se puso a leer los últimos capítulos. [...] Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba (4. metáfora, anáfora), y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo (5. metonimia), que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles (6. metáfora). Palabra a palabra (7. paralelismo con 4), absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes (8. metáfora) que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte... [...] La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela. (9. repetición de las palabras claves) (Cortázar “La continuidad de los parques”).

[...] вернувся до книжки в тиші кабінету, який виходив вікнами у дубовий парк. Вмостившись в улюбленому кріслі спиною до дверей, вигляд яких наводив його на думку про несподіваних відвідувачів, він лишив несомохоїть своїй лівій руці можливість поглаждувати зелений оксамит крісла і узявся читати останні розділи. [...] З якимось майже збоченим задоволенням він все далі відходив від звичного доквілля, водночас почувавши, що його голова зручно покоїться на оксамиті високої спинки крісла, що цигарки лежать під рукою, а за вікнами серед дубів танцює надвечірнє повітря. Слово за словом, захоплений несумовитим непорозумінням героїв твору, образи яких ставали йому чимраз ближчими і прозорішими, починали рухатися й жити, він став свідком останньої їхньої зустрічі в гірській хатинці.

[...] Двері в кабінет, і тут – кинджал в руку, світло, що мляво ллється з вікна, висока спинка крісла, оббитого зеленим оксамитом, і голова чоловіка, що сидить у кріслі і читає роман (trad. Yu.Pokalchuk).

Primero, el narrador externo describe la habitación, luego, la misma descripción la hace el personaje de la novela. Este cambio del punto de vista espacial se realiza mediante la repetición de las mismas palabras: *sillón, puerta, ventanales, terciopelo, cabeza*. En ucraniano este recurso se mantiene: *крісло, двері, вікна, оксамит, голова*.

El protagonista se encuentra en (1) “el estudio que miraba hacia el parque de los robles”. La metáfora “el estudio que miraba” se traduce al ucraniano mediante (1a) “*кабінету, який*

виходив вікнами” podemos calificar como modulación estilística, ya que el traductor opta por el verbo ‘*виходив*’ (*daba*), y no ‘*дивився*’, también posible en ucraniano, así como concretiza la imagen “*виходив вікнами*”, que hace la metáfora menos innovadora.

Cortázar, mediante la técnica estilística de prolepsis, anticipa la narración indicando la puerta, que se convierte en el símbolo de la conexión con el otro mundo:

- (2) de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones –
 (2a) *спиною до дверей, вигляд яких наводив його на думку про несподіваних відвідувачів*

Igual que en el caso (1) el traductor recurre a la modulación estilística y concretiza la imagen “(*дверей*), *вигляд яких*”, que también rebaja el efecto innovador de la metáfora. La modulación estilística afecta en especial la función interpersonal del texto: donde en el original el lector pone más atención o activa la imaginación, el lector de la traducción sufre un efecto menos potente. Como consecuencia, el estilo de la traducción puede ser caracterizado como menos evocador e imaginativo.

El personaje está relajado en el sillón y, como si abandonara su propio cuerpo, la descripción pasa a las partes de su cuerpo:

- (3) dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde,
 (4) su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo.
 (3a) *він лишив несамохіть своїй лівій руці можливість погладжувати зелений оксамит крісла*
 (4a) *його голова зручно покоїться на оксамиті високої спинки крісла*

La metonimia, el tropo que aquí subraya la involuntariedad de las acciones, se conserva en la traducción. El traductor opta por el calco de la estructura del recurso retórico, conservando de esta manera el punto de vista de autor.

Cortázar describe el momento cuando el lector penetra en el mundo de la novela:

- (5) gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba,
 (6) (absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes), dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento.
 (5a) *з якимось майже збоченим задоволенням він все далі відходив від звичного довкілля,*
 (6a) *захопений несумовитим непорозумінням героїв твору, образи яких ставали йому чимраз ближчими і прозорішими, починали рухатися й жити.*

Es importante observar la dirección de este movimiento psicológico: en el original el lector se desprende del mundo real y se acerca a la ficción. En la traducción (5a) se conserva la misma dirección de la acción “*він все далі відходив від звичного довкілля*”. Sin embargo, “*все далі*” en ucraniano, que proyecta la acción hacia adelante, no equivale a “línea a línea”, que marca el punto de partida. En la oración (6) Cortázar transmite la misma idea que en los ejemplos (3) y (4), focalizando el cuerpo relajado y sumiso a la imaginación (“dejándose ir”), que lo lleva hacia el mundo de la ficción. En ucraniano podemos observar el cambio del punto de vista: el narrador focaliza a los personajes de la ficción, que se acercan al lector (“*образи яких ставали йому чимраз ближчими*”). Este tipo de transformación la podemos

clasificar como modificación semántico-sintáctica, puesto que afecta el tipo de complemento sintáctico y la semántica de las palabras. Los dos complementos circunstanciales de modo en el original se sustituyen por un complemento circunstancial y otro complemento modificador. El cambio que sufren los personajes “se concertaban y adquirían color y movimiento” el traductor lo interpreta a su manera, hace un desarrollo lógico, conservando sólo una lejana relación semántica “*ставали йому чимраз ближчими і прозорішими, починали рухатися й жити*”.

La relajación se transmite mediante pares paralelos anafóricos (7) “línea a línea”, (8) “palabra a palabra” que en ucraniano se traducen (7a) “*все дали*”, (8a) “*слово за словом*”. El paralelismo, que subraya la lentitud de la acción, no se mantiene en el (6a) (modulación estilística), aunque podríamos proponer la variante equivalente “*рядок за рядком*”.

El paisaje detrás de la ventana se describe mediante una metáfora:

- (9) “más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles—”
 (9a) “*за вікнами серед дубів танцює надвечірнє повітря*”.

La metáfora se mantiene en la traducción mediante un calco de la estructura original. La metáfora de Cortázar, “danzaba el aire”, no es innovadora y es propia tanto del español, como del ucraniano.

En general, hemos observado sólo un cambio radical del punto de vista espacial. Las figuras retóricas en su mayoría se conservan en la traducción lo que garantiza el mismo efecto poético de la obra. Sin embargo, hemos observado ciertas modificaciones modales que, en el caso de su acumulación, podrían cambiar significativamente el punto de vista de toda la obra. La modulación semántica (concretización) y la modulación estilística afectan el estilo de la obra general, rebajan el grado de ambigüedad y pueden cambiar la actitud del lector de la traducción.

En el cuento de Borges “El inmortal” el personaje, Rufo, encuentra el pueblo de los inmortales que, habitan un espacio delimitado, y si carecen de identidad individual, ya que son –a la vez– todos los hombres y nadie. En este fragmento destacamos 11 recursos retóricos en la construcción del punto de vista espacio-temporal que analizaremos a continuación:

En vano fatigué mis pasos: el negro basamento no descubría la menor irregularidad (1. litote), los muros invariables no parecían consentir una sola puerta (2. litote). La fuerza del día hizo (3. metáfora) que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera (4. gradación) que se abismaba hacia la tiniebla inferior (5. metáfora). Bajé; por un caos de sórdidas galerías (6. metáfora) llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron (7. antítesis, metáfora). El silencio era hostil y casi perfecto (8. epíteto metafórico); otro rumor no había en esas profundas redes de piedra que un viento subterráneo (9. litote), cuya causa no descubrí; sin ruido se perdían entre las grietas hilos de agua herrumbrosa. Horriblemente me habitué a ese dudoso mundo (10. epíteto metafórico); consideré increíble que pudiera existir otra cosa que sótanos provistos de nueve puertas y que sótanos largos que se bifurcan. Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra; sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos (11. paralelismo con 7, antítesis) (Borges “El inmortal”).

Ноги в мене підгиналися від втоми, але в чорній скелі я не побачив жодної заглибини, жодного виступу, а в одноманітному їй, здавалося, нескінченному мурі ніде не виднілося жодної брами. Спека була такою нещадною, що я сховався від неї в печері. В її глибині я побачив колодазь, у чорну порожнечу якого мовби провалювалися прямовисні сходи. Я спустився по них і плутанкою брудних галерей дійшов до просторого округлого приміщення, ледь видимого. В тому підземеллі було дев'ять дверей; вісім з них відчинялися в лабіринт, що довгими й плутаними переходами приводив у це саме приміщення; дев'яті двері (крізь інший лабіринт) давали вихід у друге округле приміщення, схоже на перше. Я не знаю, скільки всього було там таких підземних кімнат; мої невдачі та моя тривога побільшували їх кількість. Тиша була ворожою і майже абсолютною; в цій мережі кам'яних галерей не чути було іншого звуку, крім посвисту якогось дивного підземного вітру — я так і не зрозумів, у чому його причина; зовсім нечутно струменіли, зникаючи в розколинах, цівки води, забарвлені іржавим кольором. На свій жах, я почав звикати до цього непевного світу; мені здавалося неймовірним, що десь могло існувати щось інше, аніж ці округлі підземні склепи з дев'ятьма дверима та ці плутанки підземних галерей. Не знаю, як довго блукав я там, під землею; знаю тільки, що не раз, никаючи в тому лабіринті, я вже не міг зрозуміти, за чим тужу: за містом, де я народився, чи за бридким поселенням дикунів (trad. V.Shovkún).

En la descripción del espacio en el que se encuentra el protagonista Borges utiliza dos lótopes que sirven para decir de forma corta algo extenso sin entrar en mayores detalles, al mismo tiempo subrayando lo dicho a través de la oposición:

- (10) el negro basamento no descubría la menor irregularidad,
- (11) los muros invariables no parecían consentir una sola puerta,
- (12) otro rumor no había en esas profundas redes de piedra que un viento subterráneo –
- (10a) в чорній скелі я не побачив жодної заглибини, жодного виступу,
- (11a) в одноманітному їй, здавалося, нескінченному мурі ніде не виднілося жодної брами,
- (12a) в цій мережі кам'яних галерей не чути було іншого звуку, крім посвисту якогось дивного підземного вітру

En el ejemplo (10, 10a) se conserva la litote, además en la traducción el efecto poético se acentúa mediante el uso de la estructura anafórica paralela “*жодної заглибини, жодного виступу*” (modificación estilística), igualmente se añade concretización semántica a la descripción (“irregularidad” – “*виступи і заглибини*”) (modulación semántica). La misma transformación semántica la podemos observar en la frase (11, 11a): “los muros invariables” – “*в одноманітному їй, здавалося, нескінченному мурі*”. En este último caso se modifica también la modalidad del narrador (“*здавалося*”). El cambio del grado de la especificidad también existe en la traducción (12, 12a): “que un viento subterráneo” – “*крім посвисту якогось дивного підземного вітру*”. El traductor concretiza la palabra “*viento*”, además añade modificadores “*якогось дивного*” que cambian el punto de vista modal del narrador.

En la expresión del punto de vista temporal nos encontramos con una metáfora que proporciona ambigüedad e imprecisión a la expresión del tiempo:

- (13) La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna –
- (13a) Спека була такою нещадною, що я сховався від неї в печері

El traductor hace un desarrollo lógico y modifica el recurso retórico (modificación estilística), la metáfora la sustituye un epíteto metafórico (“*спека була нещадною*”). Este tipo de transformación lo podemos considerar equivalente a nivel de efecto poético y función

interpersonal, a nivel textual también se conserva la relación causativa de las dos oraciones. La única modificación del elemento textual en la traducción es “*від неї*”, que explicita la relación implícita en el original.

La gradación subraya el orden cronológico de los acontecimientos:

(14) en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior –

(14a) *В її глибині я побачив колодязь, у чорну порожнечу якого мовби провалювалися прямовисні сходи.*

En este caso el efecto de la gradación, que además se sirve de la repetición de la palabra *pozo*, no se conserva en la traducción, se opta por una oración relativa donde el sustantivo se cambia por un pronombre relativo (“*у чорну порожнечу якого*”) (modulación estilística). Otra vez el traductor modifica la modalidad añadiendo la partícula ‘*мовби*’ y de este modo una afirmación en original “que se abismaba” se transforma en una comparación “*мовби провалювалися*”.

La metáfora, como el recurso preferido de Borges, aparece en la siguiente oración:

(15) Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular –

(15a) *Я спустився по них і плутанкою брудних галерей дійшов до просторого округлого приміщення.*

La metáfora se conserva en la traducción, sin embargo una vez más notamos la explicitación de los nexos textuales “*спустився по них*”, que se refiere a la escalera de la oración anterior.

En general, en la traducción de las metáforas y los epítetos metafóricos se consigue encontrar variantes adecuadas:

(16) mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron,

(17) El silencio era hostil y casi perfecto,

(18) Horriblemente me habitué a ese dudoso mundo –

(16a) *мої невдачі та моя тривога побільшували їх кількість*

(17a) *Тиша була ворожою і майже абсолютною,*

(18a) *На свій жах, я почав звикати до цього непевного світу*

La antítesis, que permite hacer asociación por contraste de ideas o términos, está presente en las siguientes oraciones, que a su vez están relacionadas textualmente mediante el uso de estructuras sintácticas paralelas:

(19) Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron,

(20) Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra; sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos –

(19a) *Я не знаю, скільки всього було там таких підземних кімнат; мої невдачі та моя тривога побільшували їх кількість,*

(20a) *Не знаю, як довго блукав я там, під землею; знаю тільки, що не раз, никаючи в тому лабіринті, я вже не міг зрозуміти, за чим тужу: за містом, де я народився, чи за бридким поселенням дикунів.*

En esta traducciones se conserva la oposición de las dos oraciones, sin embargo el

paralelismo se ve levemente afectado por el uso de explícito del sujeto Я en la oración (16a) e implícito en la oración (17a). Mientras tanto, el mayor cambio notable se observa otra vez a nivel textual, la explicitación de los nexos: “(скільки всього було) там таких підземних кімнат” (19a), “никаючи в тому лабіринті” (20a). Estos cambios afectan el grado de especificidad y explicitación del punto de vista espacial.

En esta traducción hemos registrado cuatro casos de modificación semántico-sintáctica de las palabras funcionales. Este tipo de transformación, según van Leuven-Zwart (1990), no afecta la función textual a nivel de la historia. La adición u omisión de las palabras funcionales puede causar cambio a nivel del grado de explicitación de los recursos cohesivos (van Leuven-Zwart, 1990: 81): el alto grado es propio de un estilo explicativo e informativo, el bajo grado, de un estilo ambiguo y enigmático. Este último promueve la actitud participativa del lector y es propio de la prosa moderna. La modulación semántica (concretización) o la modificación estilística (explicitación del plano modal) pueden afectar el estilo global de la obra.

Conclusión

El punto de vista espacio-temporal es una categoría cognitiva, narratológica y estilística que permite al autor exponer su idea artística de manera más eficaz. Las figuras retóricas además de referirse a un cierto momento temporal o lugar en el espacio, asimismo transmiten una actitud subjetiva del narrador. El uso de las figuras retóricas en la expresión del punto de vista espacio-temporal es característica para los autores argentinos analizados (Borges y Cortázar) y son factores que constituyen un estilo ambiguo, evocador e interpretativo. Este estilo exige una actitud participativa del lector, le induce a la atención, comparación, imaginación y reflexión sobre el significado de la obra. La categoría del punto de vista espacio-temporal pertenece al macro-nivel de análisis textual y puede ser afectada por las transformaciones a micro-nivel. En los dos fragmentos analizados hemos observado diferentes variantes de modulación semántica (concretización), la modulación estilística (la omisión del recurso retórico), la modificación sintáctico-estilística (la explicitación de los nexos textuales) y la modificación estilística (cambio del tipo del recurso retórico). Todas estas transformaciones, de ser constantes, pueden cambiar sustancialmente la imagen sobre el estilo original de la obra.

REFERENCES

- Baker, M. (2000). Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator, *Target*, 12(2), 241-265.
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (trans. van Boheemen, Ch.). Toronto: University of Toronto Press.
- Borges, J.L. (1998). *El Aleph*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Bosseaux, Ch. (2007). *How does it Feel? Point of View in Translation: The Case of Virginia Woolf into French*. Amsterdam: Rodopi.
- Burroway, J. *Punto de vista*. Disponible en www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/punto_de_vista.htm Consultado: 14.03.2014.

- Cortázar J. (1970). *Final del Juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Fowler, Roger. (1977). *Linguistics and the Novel*. London: Methuen.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An essay in method* (trans. J.Elevin). Cambridge: Cambridge University Press.
- Halliday, M. (1978). *Language as Social Semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London: Arnold.
- Hermans, T. (1996). The Translator's Voice in Translated Narrative. *Target*, 8.1, 23-48.
- Imbert, E.A. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Langacker, R.W. (1993). Universals of Construal. *Proceedings of the Nineteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society: General Session and Parasession on Semantic Typology and Semantic Universals*, 447-463.
- Leech, G.N. & Short M.H. (1981). *Style in Fiction*. London: Longman.
- Munday, J. (2007) *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English*. London: Routledge.
- Radden G. & Dirven R. (2007). *Cognitive English Grammar*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen.
- Simpson, P. (2004). *Stylistics: A Resource Book for Students*. London, New York: Routledge.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An introduction*. London, New York: Routledge.
- Tabakowska, E. (1993). *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Uspensky, B. (1973). *A Poetics of Composition* (trans. Valentina Zavarin). Berkeley: University of California Press.
- van Leuven-Zwart, K. (1989). "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities I". *Target*, 1(2), 151-181.
- van Leuven-Zwart, K. (1990). "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities II". *Target*, 2(1), 69-95.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London and New York: Routledge.
- Wales, K. (2001). *A Dictionary of Stylistics*. Essex: Pearson Education Limited.
- Борхес Х.Л. (2008). *Алеф*. Прозові твори. (Пер. В.Й. Шовкуна, С. Борщевського). Харків: Фоліо.
- Кортасар Х. (1983). *Таємна зброя* (Пер. Ю.Покальчука). К.: Дніпро.

REFERENCES IN ROMAN SCRIPT (ISO 9)

- Baker, M. (2000). Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator, *Target*, 12(2), 241-265.
- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (trans. van Boheemen, Ch.). Toronto: University of Toronto Press.
- Borges, J.L. (1998). *El Aleph*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Bosseaux, Ch. (2007). *How does it Feel? Point of View in Translation: The Case of Virginia Woolf into French*. Amsterdam: Rodopi.

- Burroway, J. *Punto de vista*. Disponible en www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/punto_de_vista.htm Consultado: 14.03.2014.
- Cortázar J. (1970). *Final del Juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Fowler, Roger. (1977). *Linguistics and the Novel*. London: Methuen.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An essay in method* (trans. J.Elevin). Cambridge: Cambridge University Press.
- Halliday, M. (1978). *Language as Social Semiotic: The social interpretation of language and meaning*. London: Arnold.
- Hermans, T. (1996). The Translator's Voice in Translated Narrative. *Target*, 8.1, 23-48.
- Imbert, E.A. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Langacker, R.W. (1993). Universals of Construal. *Proceedings of the Nineteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society: General Session and Parasession on Semantic Typology and Semantic Universals*, 447-463.
- Leech, G.N. & Short M.H. (1981). *Style in Fiction*. London: Longman.
- Munday, J. (2007) *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English*. London: Routledge.
- Radden G. & Dirven R. (2007). *Cognitive English Grammar*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Methuen.
- Simpson, P. (2004). *Stylistics: A Resource Book for Students*. London, New York: Routledge.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An introduction*. London, New York: Routledge.
- Tabakowska, E. (1993). *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Uspensky, B. (1973). *A Poetics of Composition* (trans. Valentina Zavarin). Berkeley: University of California Press.
- van Leuven-Zwart, K. (1989). "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities I". *Target*, 1(2), 151-181.
- van Leuven-Zwart, K. (1990). "Translation and Original: Similarities and Dissimilarities II". *Target*, 2(1), 69-95.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. London and New York: Routledge.
- Wales, K. (2001). *A Dictionary of Stylistics*. Essex: Pearson Education Limited.
- Borhes H.L. (2008). *Alef*. Prozovi tvoriv. (Per. V.J. Shovkuna, S. Borshshevs'kogo). Harkiv: Folio.
- Kortasar H. (1983). *Taemna zbroja* (Per. Ju.Pokal'chuka). K.: Dnipro.