

Características léxicas de las traducciones ucranianas e italianas de diálogos en la tragedia española de Federico García Lorca «*Bodas de sangre*»

Lexical peculiarities of Ukrainian and Italian translation of dialogs in Spanish tragedy of Federico García Lorca “*Blood wedding*”

IRYNA NICHAIENKO, *Taras Shevchenko National University of Kyiv, University of Granada*
nichaienko@gmail.com

IULIA NEVINNA, *Taras Shevchenko National University of Kyiv*
ykoshiy@gmail.com

Received: September, 27 2019.

Accepted: December, 2 2019.

ABSTRACT

The peculiarities of dialogues in the dramatic work of Federico García Lorca “Blood wedding”, such as length, reflection and cohesiveness, are integral elements of live oral speech are being studied in this article. Also, at the syntactic level, spoken language in dramatic texts is characterized by repetitions, incomplete or unilateral sentences, inversion which is related to the spontaneity of spoken language and the expressiveness of the statement. Considerable attention is paid to the study of translation of lexical, grammatical, and stylistic features of spoken dialogical speech in order to highlight the maximum approximation of the language of dramatic texts to live spoken language. The article outlines strategies for achieving the adequacy of translation in view of the dualistic nature of dramatic texts, namely: focus on stage design (script) and reading. A detailed description of the main features mentioned above makes it possible to understand the author’s ideology and peculiarities of the analyzed dramatic text, the way of reproduction or loss during the translation, and sometimes the variation of the translation is provided, in spite of the fact that the intentionality of the statement is largely lost in the Ukrainian translation, in the first place, on expressiveness of Spanish and Ukrainian language. The analysis of the Italian translation allows us to speak about the affinity of the Spanish and Italian languages in view of belonging to one Romanian group, and thus the greater presence of equivalent correspondences in comparison with the Ukrainian translation.

Keywords: dramatic text, dialogue, translation, colloquial speech, adequacy of translation, translation transformations.

1. Introducción

La traducción de una obra dramática depende de las características estilísticas de su género, ya que el drama es un género especial de la Literatura, que se distingue por sus características esenciales, tanto en los métodos para transmitir las imágenes y acontecimientos al destinatario a través de los medios lingüísticos, como en la organización lingüística del texto destinado a la reproducción en el escenario.

Las situaciones e imágenes de una obra dramática se presentan al espectador de tal modo que percibe la situación real reproducida en el escenario, así como con la participación de dos receptores: visual y auditivo. Al mismo tiempo, una obra dramática existe en la forma escrita, cuando la percepción de la imagen o situación ocurre con la participación de un solo receptor

visual. Una obra para leer existe como un trabajo separado, y el lector es su propio intérprete; el texto leído no solo no excluye, sino que implica releer una obra dramática. Por lo tanto, la percepción del drama por parte del lector puede ser diacrónica, ya que la reacción del lector se forma paulatinamente durante la lectura.

La estructura del texto dramático desde el punto de vista de su implementación en la obra teatral contiene dos textos: el texto de la obra que en el escenario se reproduce en forma de lenguaje escénico, y el texto de la obra en forma de comentarios del autor, son comentarios cortos que se realizan en la obra a través de decorado, vestuario de los personajes, acción escénica, etc. Si la primera versión del texto dramático contribuye al desarrollo de la trama y es bastante visible tanto para el lector como para el espectador, la segunda existe en su forma escrita primaria y ayuda a percibir adecuadamente los actos escénicos. La implementación del texto auxiliar en forma de comentarios depende completamente de la interpretación del director (Бідненко, 2000: 50-51).

El texto literario, incluye aspectos sociales y lingüísticos, porque unos definen a los otros. A través de monólogos y diálogos, así como comentarios, el autor libera su imaginación para comunicarse con los lectores. Una obra dramática escrita en un entorno lingüístico y cultural a menudo se convierte en propiedad de otras naciones y culturas, lo que se ve favorecido por una traducción adecuada. De esta manera, los mejores ejemplos de arte dramático adquieren una nueva vida lingüística y cultural.

2. Bases metodológicas e históricas de la investigación

En Ucrania, el interés por las obras dramáticas españolas ha aparecido no hace demasiado tiempo. Los espectadores ucranianos por primera vez vieron la tragedia *«Bodas de sangre»* en Lviv, en 1992 (la primera traducción de obras dramáticas fue realizada por M. Moskalenko en 1989). En el año 1944 los italianos pudieron ver la tragedia *«Bodas de sangre»* (traducida por Marcello Fois y Serena Sinigalla). La traducción analizada en este artículo fue realizada por el famoso escritor español E. Vittorini en 1941.

Según W. Wolkenstein, una obra dramática es una representación de un conflicto en forma de diálogo entre actores y también los comentarios del autor (Волькенштейн, 1969: 7). El autor del drama moderno presenta réplicas de personajes de forma similar al lenguaje hablado (LH). Por lo tanto, la adecuación de la traducción de las características del LH es la clave principal para la traducción adecuada de la obra dramática. Ante todo, se trata de un drama español contemporáneo que no tiene un carácter poético. Al mismo tiempo, una obra dramática no está privada de los medios expresivos del habla de los personajes, diseñada para producir una impresión estética en el lector/espectador. Por lo tanto, la tarea de un intérprete es encontrar medios adecuados para reproducir las características estilísticas del lenguaje hablado y preservar los medios artísticos propios al autor del texto original.

K. Spang señaló 7 características principales del texto dramático:

1. La integridad del texto y la presentación.
2. Combinación de medios lingüísticos y visuales.
3. Trabajo colectivo en la creación y visualización de la obra (excepto director-productor, actores, operadores).
4. «autarquía del drama» (lo que ocurre en el escenario, como el mundo autónomo,

independiente de los actores, el director y de la audiencia).

5. El sistema dual de la comunicación (actor-actor y al mismo tiempo actor-espectador-actor).

6. El diálogo dramático (como el autor falta en el escenario, el actor debe asumir todas las cualidades del personaje y de su mundo, que se representa a través de la decoración, ropa, luces y otros equipos de escenario).

7. Ficción de drama y su narración (Torres, 2004: 30).

El estudio del problema de la reproducción de las peculiaridades léxicas de la obra dramática en la traducción se realiza sobre la base de la obra de Federico García Lorca «*Bodas de sangre*», una de las grandes tragedias del dramaturgo español, que consta la primera parte de su trilogía (las dos otras: «*Yerma*» y «*La casa de Bernarda Alba*»). Fue escrita en el umbral de la Guerra Civil, y el tema principal de la tragedia es la dicotomía entre amor y muerte. La tragedia consta de 3 actos y 4 pinturas.

La tragedia «*Bodas de sangre*» se basa en la fuga de la novia, el día de boda, con su amante. En esta trama, surge el sentimiento de culpa y responsabilidad. El conflicto principal del drama no es la confrontación entre la Novia y el Novio, sino la Novia y la Madre del Novio. En la interferencia de Novia - Madre, Lorca desarrolla un conflicto. Tal conexión es bastante simbólica, ya que la obra está dedicada al tema del asesinato de mujeres en la ciudad de Níjar en 1928. Desde el principio, delante del lector / espectador se enfrentan los cuchillos, luego la Luna y Mendiga, que son los símbolos de la muerte. Es curioso, que solo Leonardo tiene un nombre, los otros personajes llevan el nombre de su papel en el drama. El autor muestra un cierto vínculo entre el mundo interno y externo, entre los sentimientos de la Novia y sus responsabilidades y acciones. La Novia huyó de su boda al bosque para esconderse del mundo real y quedarse con su amante.

El diálogo dramático se caracteriza por la expresividad, porque el conflicto, el drama y la acción son una manera de expresar emociones y sentimientos a través de un lenguaje con un cierto color estilístico. En la lingüo-estilística moderna se formaron los siguientes conceptos sobre el lenguaje dramático:

1. Diálogo es la forma principal de representación artística en el drama.
2. El diálogo en el drama se basa en la sintaxis coloquial.
3. La proporción de réplicas y comentarios es un indicador de la ideología del autor.
4. La réplica es un medio de individualización y expresión del lenguaje de los personajes.
5. La afiliación social de los personajes afecta a su lenguaje, es decir, depende de la jerarquía de los héroes en las obras dramáticas (Бідненко, 2000: 65).

El diálogo en obras dramáticas tiene los siguientes parámetros: duración (el diálogo del drama debe caracterizarse por una cierta duración que no es obligatoria para el LH), reflexión (en oposición a la espontaneidad en el LH), cohesión (el diálogo en el drama debe desarrollar la acción y correlacionarse con otras unidades estructurales del text, lo que no es típico para el LH, reglas de tiempo y ritmo sin las cuales no se concibe la obra) (Будагов, 1984: 212).

3. Las peculiaridades léxicas de la traducción de los diálogos

En las réplicas de los personajes del drama «*Bodas de sangre*» en la traducción italiana se usan los clichés expresivos *che c'è?*, *come mai*, *insomma*, *ma si*, *allora*, *ebbene*

ma in., los cuales en la obra dramática adquieren matices adicionales, ya que se utilizan para intensificar el carácter metafórico, la expresividad, pero en la traducción ucraniana están ausentes, aunque preserva el énfasis y la inversión en la traducción, como en el original:

-¿También están éstos aquí? (Lorca, 2012: 34) - *Come mai son venuti anch'essi?* (Vittorini, 1941: 51) - *І ці так само прийшли?* (Лорка, 1989: 229);

- ¡Siempre igual! (Lorca, 2012: 10)- *E dai!* (Vittorini, 1941: 31) – *Це родичі* (Лорка, 1989: 238);

En el idioma italiano la locución *come mai* se usa en el lenguaje hablado para intensificar el asombro. El pronombre indicativo *ésos* lo utilizó el autor para dar una valoración despectiva a los huéspedes que eran desagradables para Madre.

En el segundo ejemplo, en la traducción se utiliza un equivalente contextual

e dai (*перестань, жартуєш, досить, та ну та in.*), lo cual no transmite la intención del autor, porque el dramaturgo enfatizó que la situación se repite, pero en la traducción italiana todo se reduce a que es mejor terminar la conversación. Otra opción podría ser: *¡sempre lo stesso!* En la traducción ucraniana, M. Moskalenko utilizó la transformación de la explicación, cambiando la locución *siempre igual* por *це родичі*.

El uso de unidades coloquiales en el lenguaje de una obra dramática no es un simple reflejo del lenguaje hablado, sino que casi siempre supone su estilización, que puede encarnarse de diferentes maneras, actuando como un medio artístico. Los fenómenos inherentes a la lengua hablada, en la lengua de ficción, suelen reflejarse de manera intensiva o al revés, dependiendo del grado de conciencia del escritor sobre las normas de la lengua hablada, de sus gustos y tareas artísticas (Новохатська, 2013: 253-255).

En la mayoría de los casos los marcadores del estilo coloquial se encuentran en italiano, en el idioma ucraniano no son tan frecuentes y están reproducidos por unas correspondencias contextuale o directas, en unos casos están omitidos por completo: (*mira, oye, entiendes, vale, entérate, ¡diga!, ¡venga!, de verdad, ¿verdad?... / guardi, senta, escolta, insomma, allora, davvero, scusa, niente / нехай, бодай, так, слухай!, ну?, розумієш, кажи!, вибач, вірю, як бачиш...*). Dichas unidades se utilizan para enfatizar, atraer la atención, apoyar la conversación (por lo que es más fácil regular las partes de habla de los personajes), actúan como parte integral de las réplicas dialógicas conversacionales, tanto en la vida real como en una obra dramática:

- *Oye* (Lorca, 2012: 5) - *Senti* (Vittorini, 1941: 45) – *Слухай!* (Лорка, 1989: 207);

- *Dime* (Lorca, 2012: 5) – *Dimmi* (Vittorini, 1941: 46) – *Hy?* (Лорка, 1989: 208);

El lenguaje hablado se caracteriza por el uso de interjecciones, imperativos, lo que le da expresividad: *¡jojo!, ¡cuidado!, ¡fuera!, ¡ánimo!, ¡pronto!, ¡anda!, ¡vamos!, ¡vaya!, ¡oh!, ¡ah!, ¡ay!, ¡aprieta!, ¡atiza!, ¡agua!, ¡bah!, ¡calle!, ¡ca!, ¡quia!, ¡cielos!..... / mah!, boh!, ah!,eh!, uhm!, forza!*

corragio!, fuori!, zitta!, silenzio!, occhio!, wow!, ops!, oh!, beh!.../ ой, ах, ах, перестань!, мовчи!, замовкни!, облиши!, вперед!, здоганяй!....:

¡Vamos! (Lorca, 2012: 7) – Ma via! (Vittorini, 1941: 37) – Om iuce! (Лорка, 1989: 204);

En la réplica Federico Garcia Lorca utiliza la forma imperativa de *¡vamos!*; en la traducción italiana también se usa el imperativo *ma via!*. En la traducción ucraniana *om iuce!* es una correspondencia contextual para denotar una reacción negativa a la réplica anterior de la Madre, donde esta trata de convencer a su hijo de que no vaya a trabajar en el campo.

El estilo coloquial se caracteriza por las exclamaciones con elementos léxicos de naturaleza religiosa, lo que encontramos en el original y en la traducción, tanto italiana como ucraniana:

-Dios bendiga su casa! (Lorca, 2012: 21) – Iddio benedica la sua casa! (Vittorini, 1941: 57) – Господи, благослови твоїй дім! (Лорка, 1989: 217);

- Que Dios la bendiga! (Lorca, 2012: 21) – La benedica Iddio! (Vittorini, 1941: 57) – Господи, благослови! (Лорка, 1989: 217);

La adquisición de los medios expresivos coloquiales por el lenguaje literario confirma el equilibrio en el sistema léxico de la obra: en función de los medios estilísticos vivos actúan los elementos coloquiales, interjecciones, vocativos, clichés.

4. El nivel sintáctico de réplicas de diálogo

En el nivel sintáctico, se pueden destacar las siguientes características del registro coloquial, que son propias del discurso dialógico de los personajes de una obra teatral: oraciones incompletas y elípticas, oraciones interrumpidas, orden indirecto de las palabras, énfasis y repetición.

En comparación con otros géneros, en una obra dramática (el diálogo) existe activación funcional de ciertas categorías de nivel gramatical: las oraciones incompletas y unimembres son la característica dominante de la sintaxis de la lengua dramática. El uso de oraciones incompletas es una manifestación de la ley de la economía del lenguaje, ya que los lexemas individuales pueden ser omitidos si su contenido puede establecerse desde el entorno sintáctico más cercano o desde la situación comunicativa. La integridad de la oración en el lenguaje hablado (el LH) no plantea dificultades en la comunicación oral, pero la falta de constructividad debe superarse en el habla: o el mismo hablante usa pausas y coetillas, o encuentra otra construcción adecuada, o el interlocutor trata de completarla para que el espectador pueda comprender lo que se dice:

*- ¿Lo viste tú? - L'hai visto coi tuoi occhi? – Сама бачила?
- No. Mi madre (Lorca, 2012: 9) - Io no. Mia madre l'ha veduto (Vittorini, 1941: 41) – Ні, мати сказала (Лорка, 1989: 211);*

- *¿Y lo pagan a buen precio? - E lo pagano (è tenera) a buon prezzo? - I дають добру ціну?*
 - *El justo (Lorca, 2012: 15) - Quanto è giusto (Vittorini, 1941: 46) - Таку, як належить (Лорка, 1989: 211).*

En los ejemplos citados utilizan oraciones elípticas (*No. Mi madre* y *El justo*). Su ámbito funcional y el hecho de que estén incompletas están determinados por el contexto de la réplica anterior y técnicamente por la organización semántica de la oración incompleta (Дудик, 2005: 172). La omisión de lexemas en oraciones incompletas lleva a la economización del habla. En la traducción, la oración incompleta no se conserva, e incluso se complementa con la concreción *coi tuoi occhi*. En la segunda unidad dialógica, la elipsis se usa para facilitar el habla que no se reproduce en la traducción. La traducción se adapta añadiendo una construcción *quanto è + adjetivo* para expresar la incertidumbre del hablante sobre el precio que deben pagarle.

En la traducción al ucraniano aparece un pronombre reflexivo *сама*. El traductor logró reemplazar el pronombre personal *tu* por el pronombre reflexivo *сама*; este cambio se debe a las normas de la lengua ucraniana.

Según la clasificación, las oraciones incompletas son sucintas, semánticamente ricas, fragmentarias y más apropiadas en el LH. Las oraciones incompletas son un tipo estructural de oraciones en las que una de las partes de su estructura sintáctica (una o más partes de la oración) no se expresa verbalmente, sino que está fijada por la conciencia, y es completa o suficientemente comprensible. Las elipsis son oraciones gramaticalmente incompletas, en las que la noción de una parte de la oración sin nombre se establece directamente a partir de su contenido y estructura gramatical, principalmente a partir de la semántica y la forma de las palabras dependientes sintácticamente. En la mayoría de los casos, el predicado verbal o la parte principal verbal de la oración unimembre está omitido (Дудик, 2005: 171-181).

El LH representa el área principal de aplicación de la elipsis del lenguaje. Sin embargo, el uso de construcciones elípticas incompletas tiene un carácter particular de formación de estilo, debido a otros factores. La naturaleza de las oraciones incompletas es más clara cuando se comparan estas con las oraciones completas correspondientes. Ambos tipos de oraciones son inherentes a un modelo común de construcción sintáctica: la misma posición de elementos constituyentes, que son obligatorios para una oración como sus formas gramaticales. La diferencia reside únicamente en la expresión verbal de ciertos componentes. La oración incompleta, así como cualquier oración completa, se caracteriza por una autonomía relativa del uso. Las oraciones incompletas cumplen con su propósito, realizan una función comunicativa, que se confirma en los ejemplos anteriores. Las oraciones elípticas se diferencian de estas en que facilitan el habla. La diferencia entre oraciones incompletas y elípticas es casi invisible, pero aún así existe.

En consecuencia, el conjunto dialógico de una obra dramática centrado en la percepción audiovisual del acto escénico es el medio para el funcionamiento altamente productivo de oraciones situacionales incompletas y elípticas.

A la hora de traducción, a menudo se encuentran frases no terminadas (interrumpidas, rotas) o “sintaxis interrumpida”. Principalmente son las oraciones comenzadas, pero no terminadas, que se expresan pensamientos interrumpidos y no expresados al final. Tales

oraciones no requieren adiciones específicas a su estructura gramatical y de contenido, y son suficientes para cumplir la función comunicativa de la frase, para ser su equivalente especial y su valor estilístico y expresivo (Дудик, 2005: 147).

- *Tú eres más rica que yo. Las viñas valen un capital. Cada pámpano una moneda de plata. Lo que siento es que las tierras...*(Lorca, 2012: 20)

- *Sei piu ricca di me. Le vigne valgono un tesoro: ogni tralcio una moneta d'argento. Solo mi dispiace che le terre...*(Vittorini, 1941: 52)

- *Ты багатша за мене. Виноградник – то вже маєток. Що не гроно, то срібна монета. Жаль мені тільки, що ці землі...* (Лорка, 1989: 216);

En el ejemplo anterior, Federico García Lorca interrumpió la réplica del Padre de la Novia para esconder ciertos hechos, en este caso, que la tierra donde vive la Novia no es muy fructífera, pero esta oración interrumpida apunta implícitamente a esto. El carácter incompleto de la oración se reproduce simétricamente en la traducción, al tiempo que se mantiene la intencionalidad de la frase en todas las traducciones estudiadas. Además, el traductor italiano ha utilizado la agrupación de la segunda y tercera oración, que se utiliza tanto para aclarar el contenido como con un propósito estilístico. A menudo, tenemos que hacer cuando la conexión entre oraciones es tan estrecha que su unión formal está dictada por las reglas de la estilística.

En el diálogo dramático, que en cierta medida es similar a un diálogo de habla espontánea, pero no es espontáneo, la oración interrumpida se usa como un método artístico, como lo demuestra el ejemplo anterior.

Por lo tanto, el uso por parte del dramaturgo de oraciones incompletas se debe a varias razones: la presencia de una situación comunicativa común para los interlocutores, el conocimiento de fondo común y las presuposiciones; a veces tales frases son intencionales y el hablante las usa para evitar la nominación directa.

La inversión caracteriza el LH, ya que, en la vida real, el hablante no piensa en el orden de las palabras. Dado que el orden de las palabras es relativamente libre en español e italiano, en el LH y el diálogo escénico con frecuencia se encuentran las oraciones con orden alterado de las palabras cuando el sujeto y los complementos pueden estar antes o después de un predicado. Como demuestran los ejemplos, la violación del orden común de las palabras en el diálogo escénico, es decir, la inversión, actúa como un medio expresivo y estilístico.

Otra característica del LH que se refleja en el diálogo escénico es la redundancia que en el LH se asocia principalmente con la falta de preparación, la espontaneidad del LH y la intensificación de la frase. El dramaturgo intencionadamente usa esta misma característica en el diálogo escénico para crear un efecto teatral: por un lado, es una imitación de la espontaneidad y, por otro, la intensificación de la importancia de expresar emociones, etc. Esta característica se manifiesta en un diálogo dramático en forma de elementos y repeticiones informativamente no esenciales:

- *Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta*

noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque! (Lorca, 2012: 30)

- *Struggersi e tacere è il più grande castigo che vi sia. A che mi è servito l'orgoglio, e non guardarti, e lasciarti passare sveglia notti su notti? Solo a rattivarmi il fuoco dentro. Tu credi che il tempo guarisca e le pareti proteggano, e invece non è vero, non è vero. Quando le cose arrivano fino al centro non vi è più remedio (Vittorini, 1941: 46)*

- *Найбільша кара для нас - згоряти і мовчати. Хіба допомогла мені гордість, коли я не дивився на тебе, а ти не спала ночами. Не допомогла? Тільки докинула в мене нового возню! Ти гадаєш, ніби час лікує, ніби мури ховають усе, але це не так! Це не так! Що входить в саме нутро – того ніхто вже звідти не вирве (Лорка, 1989: 211).*

- *No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás (Lorca, 2012: 17).*

- *Non posso ascoltarti. Non posso udire la tua voce. E' come se bevessi anice e mi adormentassi su un letto di rose. Mi tira, mi tira, e so che affogo ma le vado dentro (Vittorini, 1941: 36).*

- *Я не можу тебе слухати. Не можу чути твого голосу. Так, наче випила ганусівки й заснула на постелі з троянд. Я немов чую поклик, і задихаюсь, і все ж іду (Лорка, 1989: 225).*

En la unidad dialógica anteriormente expuesta, es evidente que en la traducción se reproducen casi todas las repeticiones, excepto al final, donde solo en la traducción italiana hay redundancia de la frase. Mi tira, mi tira es utilizado por el traductor para mantener la emotividad de la réplica, que no condujo a un “cambio de simetría de traducción”. En la traducción italiana, se dan las siguientes transformaciones: en la primera réplica, la permutación de las palabras para enfatizar la expresión (*Callar y quemarse- Struggersi e tacere*), omisión de *de nada!* en español, y de ahí la pérdida de la retórica de la oración anterior; la última transformación es la sustitución contextual (*¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque!* - *Quando le cose arrivano fino al centro non vi è più remedio*).

Otro tipo de oración, que es peculiar del LH dramático, es una oración insuficiente sin acompañamiento mimico y dramático. Para expresar información, requerido acudir a los medios de expresión tales como expresiones faciales, gestos; la réplica en sí está acompañada por una acotación que contiene información, sin la cual el contenido de la réplica no estaría claro:

- *¡Y compraron unas medias caladas!... ¡Ay, qué medias! ¡El sueño de las mujeres en medias! Mire usted: una golondrina aquí (Señala el tobillo),*

un barco aquí (Señala la pantorrilla) y aquí una rosa (Señala el muslo) (Lorca, 2012: 10) – І купили мережані панчохи! Ще й які! Мрія жіноча в панчохах! Дивіться: тут ластівка (показує на кісточку), тут човник (показує на литку), тут троянда (показує на стегно) (Lorca, 1989: 11).

Es muy interesante estudiar la traducción al ucraniano, porque preserva parcialmente la redundancia; además, es evidente que el traductor usa la permutación en la primera oración para mantener la división actual de la oración en ucraniano (tema-remata) cuando *callar y quietarse* en la traducción ucraniana es colocado en una posición posterior (*найбільша кара для нас - згоряти і мовчати*), pero no en la posición anterior, como en el texto original. La unidad redundante *noches y noches* es reproducida por la unidad *ночами*, aunque una traducción alternativa podría ser *ніч за ніччю (Хіба допомогла мені гордість, коли я не дивився на тебе, а ти не спала ніч за ніччю)*, que en nuestra opinión agregaría un matiz expresivo a la frase. *¡No es verdad, no es verdad se reproduce en la traducción con un sustituto contextual dividido... але це не так! Це не так!* con el fin de proporcionar una gran expresión a la réplica en ucraniano.

5. Conclusiones

El análisis de la traducción del discurso dialógico en la obra de Federico García Lorca ha demostrado que el logro de la adecuación de su traducción radica en la comprensión de una serie de características que son inherentes al discurso de los personajes de su obra. Entre ellas, el factor más importante que determina la estrategia de traducción es la especificidad del lenguaje hablado, que combina características léxicas y gramaticales. Las coincidencias y las diferencias en la estructura del lenguaje hablado en español e italiano es la clave para tomar decisiones de traducción. Basándonos en material analizado y sus traducciones en italiano y ucraniano, se pueden extraer las siguientes conclusiones sobre la reproducción de las peculiaridades estilísticas de la traducción de las réplicas dialógicas italianas:

1. Las correspondencias equivalentes a menudo se producen, principalmente debido a las similitudes lingüísticas sustanciales tanto en el aspecto estructural de los idiomas español e italiano, como en las peculiaridades de su registro coloquial. Pero incluso una similitud lingüística sustancial hace que sea necesario determinar cuidadosamente el significado semántico y el matiz estilístico de las unidades originales para encontrar las transformaciones adecuadas en la traducción. La traducción ucraniana también tiende a buscar unidades equivalentes, aunque, sin embargo, se toma en cuenta la neutralidad ucraniana de la frase.
2. Las diferencias en las visiones conceptuales del mundo de los hablantes nativos y el excelente conocimiento de fondo llevan a ciertas transformaciones tanto léxicas como sintácticas. A menudo, el traductor ha utilizado tales transformaciones de traducción como adición, concreción, permutación, reestructuración y omisión. La última transformación es más común en la traducción ucraniana.
3. Para preservar las características del registro coloquial, los traductores buscan equivalentes funcionales que, a veces, se caracterizan por la asimetría de las formas de expresión, pero esas asimetrías en términos de formas de expresión logran que se mantengan el

contenido y el tono del texto original en la traducción al italiano y la reducción del tono en la traducción al ucraniano. La desconsideración de las peculiaridades del estilo del autor puede llevar, si no a la distorsión del contenido, por lo menos al cambio en las características estilísticas de la obra, lo que es inaceptable en la traducción de una obra artística.

4. Todavía no hay formas inequívocas de reproducir las características del LH. Por lo tanto, las oraciones incompletas en el original se sustituyen por incompletas en el texto de la traducción y viceversa. La razón de tales cambios puede ser el contexto más cercano o las particularidades del lenguaje hablado en español e italiano. Aunque a veces las oraciones incompletas se pueden reproducir por oraciones elípticas o, a la inversa, cuando la oración incompleta/elíptica se completa (la tendencia de la traducción italiana).
5. El LH en español/italiano/ucraniano tiene una “sintaxis interrumpida”, es decir, oraciones elípticas e inacabadas, construcciones divididas, diversas inversiones y construcciones enfáticas, que se conservan parcialmente en la traducción. Actúan como un medio para activar la expresión del habla, transmitir diferentes sentimientos y así acercarse al LH real.
6. Cualquier LH se caracteriza por su redundancia y esto se manifiesta en varias repeticiones que se reflejan en la traducción italiana y solo parcialmente en la ucraniana, lo que conduce a la neutralidad de las réplicas y, por lo tanto, a la deformación de la naturaleza intencional del gran escritor español.

Por supuesto, la equivalencia entre el texto del original y el texto de la traducción es imposible, pero el conocimiento de las leyes del arte teatral, el uso de un sistema flexible de diversas técnicas de traducción para lograr la idoneidad y equivalencia de la obra original ayudan al traductor a encontrar soluciones óptimas para la creación de una traducción equivalente a través de los medios del idioma materno.

REFERENCES

- Grillo Torres, M.P. (2004). *Compendio de la teoría teatral*. Madrid: Biblioteca nueva.
- García Lorca, F. (2012). *Bodas de sangre*. Editorial Literanda.
- Sobrero A., Miglietta A. (2011). *Introduzione alla linguistica italiana*. Roma-Bari. Editori Laterza.
- Teatro spagnolo*. (1941). Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni [tr. E.Vittorini]. Milano: Bompiani.
- Бідненко, Н.П. (2000). *Драма в аспекті художнього перекладу (на матеріалі українських і російських перекладів п'єси Б. Шоу "Учень диявола")*: дис.... канд. філол. н. – Дніпропетровськ.
- Будагов, Р.А. (1984). *О сценической речи*. Писатели о языке и язык писателей. Москва: МГУ.
- Волькенштейн, В. М. (1969). *Драматургия*. Москва: Советский Писатель.
- Дудик, П.С., Прокопчук Л.В. (2010). *Синтаксис української мови*, Київ: Академія.
- Гарсія Лорка, Ф. (1989). *Криваве весілля: драмат. твори* [пер. з ісп. М.Н.Москаленка]. Київ: Мистецтво.
- Новохатська, Н. (2013). *Стилізовані розмовні конструкції як засіб репродукції спонтанного усного мовлення*. Острог: Наукові записки.