

Herramientas de la poética cognitiva en la traducción del texto poético: el papel de la elección del léxico en la reproducción de la atmósfera del original

Tools of cognitive poetics in the translation of poetic text:
the role of lexical choice in reproducing the atmosphere of the original

Narzędzia poetyki kognitywnej w tłumaczeniu tekstu poetyckiego:
rola wyborów leksykalnych w odtwarzaniu atmosfery oryginału

Abstract: This article aims to demonstrate how translators' lexical choices influence the atmosphere of the translated poem relative to the original. Although each author deliberately constructs the atmosphere of their work through the selection of linguistic resources, the concept of literary atmosphere has not yet been precisely defined in the existing literature on translation studies. Baker merely alludes to "something elusive" that accompanies the reader during the act of reading. However, it is not until Joanna Wilk-Racięska that a preliminary definition of this concept is proposed. The present study adopts Wilk-Racięska's definition of literary atmosphere and underscores its relevance for literary analysis and translation studies.

The study focuses on the poet's imagery, understood as the linguistic resources and procedures through which the scenes of an imaginary reality are structured and shaped. This imagery is contrasted with the translator's, with particular attention paid to lexical choices. The corpus analyzed consists of two fragments from poems by Federico García Lorca and one fragment from a poem by Julio Cortázar. The methodological tools applied derive from cognitive poetics – particularly the approaches of Cruse, Fauconnier, Fauconnier and Turner, and Langacker – which, as Tsur notes in *Aspects of cognitive poetics*, "offer cognitive theories that systematically account for the structure of literary texts and their perceived effects".

Keywords: literary atmosphere, translation, poetry, cognitive poetics and semantics, mental spaces, conceptual integration

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo demostrar cómo las decisiones del traductor en relación con la selección léxica influyen en la modificación de la atmósfera del poema traducido respecto del original. Aunque cada autor construye deliberadamente la atmósfera de su obra mediante la elección de recursos lingüísticos, el concepto de *atmósfera de la obra literaria* no ha sido aún definido con precisión en la literatura traductológica existente. Si bien Baker alude únicamente a "algo elusivo" que le acompaña al lector durante la lectura, no es sino hasta la propuesta de Joanna Wilk-Racięska

cuando se ofrece una definición preliminar de dicho concepto. En este artículo se adopta la definición de atmósfera de la obra literaria formulada por Wilk-Racięska y se destaca la importancia del concepto tanto para el análisis literario como para los estudios de traducción.

La investigación se centra en la imaginería del poeta, entendida como los recursos y procedimientos lingüísticos mediante los cuales se estructuran y configuran las escenas de una realidad imaginaria. Esta imaginería se contrasta con la del traductor, con especial atención a las elecciones léxicas. El corpus de análisis está compuesto por dos fragmentos de poemas de Federico García Lorca y uno de Julio Cortázar. Las herramientas metodológicas utilizadas provienen de la poética cognitiva —en particular, los planteamientos de Cruse, Fauconnier, Fauconnier y Turner y Langacker— que, como señala Tsur en *Aspects of cognitive poetics*, “ofrece teorías cognitivas que dan cuenta sistemáticamente de la estructura de los textos literarios y de sus efectos percibidos”.

Palabras clave: atmósfera de la obra literaria, traducción, poesía, poética y semántica cognitivas, espacios mentales, integraciones conceptuales

Abstrakt: Niniejszy artykuł ma na celu ukazanie, w jaki sposób decyzje tłumacza dotyczące doboru leksyki wpływają na modyfikację atmosfery tłumaczonego wiersza w porównaniu z oryginałem. Choć każdy autor w sposób zamierzony konstruuje atmosferę swojego dzieła poprzez wybór środków językowych, pojęcie atmosfery dzieła literackiego nie było dotychczas szczególnie analizowane w literaturze przekładowej. Jedynie Baker wspomina o „czymś ulotnym”, co towarzyszy czytelnikowi podczas lektury i dopiero Joanna Wilk-Racięska podaje wstępną definicję tego terminu. W niniejszym artykule przyjmuje się definicję pojęcia atmosfery dzieła literackiego zaproponowaną przez Wilk-Racięską oraz wskazuje się znaczenie tego pojęcia zarówno dla analizy literackiej, jak i dla badań nad przekładem.

Badanie koncentruje się na obrazowaniu poety, rozumianym jako środki i procedury językowe, za pomocą których konstruowane są sceny wyobrażonej rzeczywistości. Obrazowanie to zestawione zostaje z obrazowaniem tłumacza, ze szczególnym uwzględnieniem wyborów leksykalnych. Korpus analizy obejmuje dwa fragmenty wierszy Federica Garcíi Lorki oraz jeden fragment wiersza Julio Cortázara. Wykorzystane narzędzia metodologiczne wywodzą się z poetyki kognitywnej, w szczególności z ujęć Cruse’a, Fauconniera, Fauconniera i Turnera oraz Langackera, która, jak zauważa Tsur w *Aspects of cognitive poetics*, „oferuje teorie kognitywne systematycznie wyjaśniające strukturę tekstów literackich i ich odbierane efekty”.

Słowa kluczowe: atmosfera dzieła literackiego, przekład, poezja, poetyka i semantyka kognitywna, przestrzenie mentalne, integracje pojęciowe

Introducción

Los neurolingüistas han probado ya que el pensamiento humano se articula mediante imágenes más que a través de enunciados bien estructurados en su idioma (Bergen, 2012). Este fenómeno se reproduce en la lectura, y con mayor intensidad en la poesía. Las expresiones lingüísticas, su disposición en la oración y los recursos estilísticos que emplea el autor evocan en la mente del lector imágenes cargadas de significado.

Un ejemplo ilustrativo se encuentra en la célebre frase inicial de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (1967): “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (p. 9). Este enunciado suscita al menos dos escenas. La primera, la de un fusilamiento, presenta un escenario lúgubre, probablemente en la madrugada.

La segunda, evocada de forma más difusa por su referencia a un tiempo remoto, muestra a un hombre que conduce a un niño a descubrir el hielo. La disposición final de la palabra “hielo” en la oración produce una evocación tenue, casi abstracta. En ambas imágenes, sin embargo, emerge una atmósfera: la primera, sombría y opresiva; la segunda, distante y apenas definida.

De ello se desprende que cada autor construye la atmósfera de su obra mediante decisiones lingüísticas deliberadas. En consecuencia, este aspecto debería ser considerado por los traductólogos como un elemento de equivalencia relevante. No obstante, el concepto de *atmósfera de la obra literaria* no ha sido objeto de una definición sistemática en la traductología. La única mención que podría vincularse con él es la de Mona Baker (1992), quien, al abordar la cuestión de la equivalencia, señala la existencia de “algo elusivo” en la traducción literaria, ausente en la no literaria. A nuestro juicio, este “algo elusivo” corresponde al clima emocional, a la atmósfera creada por la imaginería del autor.

El objetivo de este artículo es, por tanto, destacar la importancia del concepto de atmósfera literaria para la traductología y el análisis literario. En este trabajo se entiende por atmósfera el espacio emotivo que envuelve a los personajes y que, a través de recursos lingüísticos, introduce al lector en la narración, suscitando emociones y sensaciones específicas.

El artículo se estructura en tres secciones principales. En la primera, se definen los conceptos clave en la traducción de poesía. En la segunda, se expone la metodología adoptada. En la tercera, se analiza comparativamente la imaginería del poeta y la del traductor, con especial atención a la selección léxica, a partir del estudio de dos fragmentos de poemas de Federico García Lorca y uno de Julio Cortázar.

Conceptos clave en la traducción de poemas: atmósfera de la obra literaria e imaginería del autor

La atmósfera

En determinados géneros como, por ejemplo, la poesía, recrear la atmósfera es fundamental para una buena traducción del texto. Parafraseando a Cortázar (1969/2004), podría decirse que al analizar y reproducir la mera técnica narrativa del autor haciendo hincapié en la equivalencia semántica y estilística de la lengua meta, el traductor puede quizá traducir un cuento o un poema, pero el resultado literario será precisamente eso, literario; al cuento, al poema le faltará la atmósfera “que ningún análisis estilístico lograría explicar, el aura que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor” (p. 67). Se trata, pues, siguiendo al poeta “de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mero *métier*” (Cortázar, 1969/2004, p. 67). No obstante, aunque es bien sabido que las novelas y la poesía, además del sentido, nos ofrecen algo intangible, un ambiente que se queda con nosotros por más tiempo, la atmósfera de la obra literaria nunca ha sido definida de un modo satisfactorio desde el punto de vista traductológico. Parecen ser tan solo los

poetas y escritores, como el ya citado Cortázar, quienes intentan definir el concepto. Otra definición de la atmósfera proviene de Teresa Martín Taffarel (2003):

[l]a atmósfera se manifiesta en un conjunto de cualidades y efectos producidos en el espacio que rodea a un personaje o que se respira en un texto poético. El término procede de la ciencia ... y se refiere al aire, al cielo, a la intemperie. En este sentido podemos hablar de una atmósfera clara, pesada, seca, irrespirable, húmeda... Si trasladamos estas cualidades a un paisaje o a un ambiente, creados con ciertas imágenes y expresados en un lenguaje poético con una particular carga emotiva, sugerimos un estado de ánimo especial. (p. 17)

En suma, la atmósfera literaria es parte del espacio emotivo que envuelve a todos los personajes y sirve para introducir al lector dentro de la narración, hacerle sentir emociones y sensaciones descritas. Ello, sin embargo, no nos explica qué herramientas lingüísticas pueden usarse para hacerlo, ni cómo recrear la atmósfera de un texto literario en una lengua meta. La pregunta que se plantea de inmediato es la siguiente: ¿existen unos recursos lingüísticos especializados en la creación y recreación de la imaginería del autor que crea la atmósfera literaria? La respuesta es no. La atmósfera, así como cualquier otro elemento del texto, debe crearse y recrearse mediante los recursos existentes en una lengua dada. El autor recurre a diferentes palabras y expresiones. Especialmente a los adjetivos y adverbios que enfatizan el mensaje, a los verbos que le dan vida, a los tiempos gramaticales y complementos que ubican la imagen conceptualizada en el tiempo y en el espacio, a las figuras literarias que enriquecen la expresión o a las modificaciones del orden de palabras canónico. Todos estos recursos le permiten crear escenas y dotarlas de la atmósfera.

Los autores son creadores de sus propios mundos. Nadie sabe mejor que ellos cómo son estos mundos. Por este motivo, para poder analizar la atmósfera de una obra literaria, hay que tomar en cuenta la imaginería de su autor.

La imaginería del autor

En la acepción cognitiva, la imaginería del autor no es un conjunto de imágenes literarias, como, por ejemplo, la imaginería de Alberti, sino todos los métodos y recursos lingüísticos con los que el creador estructura y construye las escenas de su realidad imaginaria. El concepto de *imaginería del autor* se fundamenta en dos nociones cognitivas. En primer lugar, la *imaginería* como concepto cognitivo aparece previamente en Ronald Langacker (1987), quien lo refiere “a nuestra capacidad manifiesta de estructurar o interpretar el contenido de un dominio de formas alternativas” (p. 33)¹. El estudioso añade también que “esta capacidad multifacética se descuida con demasiada frecuencia en los estudios semánticos” (Langacker, 1987, p. 33)². Por otro lado, para la poética cognitiva —que es “una nueva forma de pensar la literatura, que implica la aplicación de la lingüística cognitiva y la psicología a los textos literarios” (Gavins

¹ Traducción propia: “our manifest capacity to structure or construe the content of a domain in alternate ways”.

² Traducción propia: “this multifaceted ability is far too often neglected in semantic studies”.

y Steen, 2003, p. 1)³— la unidad básica del análisis textual es una escena, una imagen que se presenta ante los ojos del autor y aparecerá ante los del receptor (Stockwell, 2002). En consecuencia, los métodos y recursos mediante los cuales el autor construye las escenas para crear la atmósfera de su obra pueden ser consideradas su imaginiería.

La poética cognitiva

La poética cognitiva es una corriente de crítica literaria surgida a inicios del siglo XXI, que aplica los principios de la ciencia cognitiva a la interpretación de textos literarios. Se fundamenta en los principios modernos de la lingüística cognitiva, pero utiliza también las herramientas que provienen de la psicología cognitiva, la antropología cognitiva, la neurociencia y algunas otras ciencias cognitivas desarrolladas a lo largo de los últimos cincuenta años. En especial, saca partido de una gama ya bastante amplia de teorías y descubrimientos en el seno de la lingüística cognitiva, que permiten analizar la imaginiería del autor de la obra literaria, es decir, rastrear sus métodos de construir —tan solo mediante los recursos lingüísticos— las imágenes que aparecen en la mente del lector y crean la atmósfera de un libro o de un poema.

No será una exageración decir que hasta la aparición de la poética cognitiva (Stockwell, 2002) no existieron herramientas para analizar este elemento elusivo de la obra literaria, que es la atmósfera. Además, a lo largo de este estudio, se irá demostrando que los métodos de la poética cognitiva aplicados al análisis de la imaginiería del autor y, en consecuencia, al análisis de la atmósfera de la obra, basados principalmente en los logros de la semántica y filosofía cognitivas (Cruse, 1986; Fauconnier y Turner, 2002; Lakoff, 1987; Langacker, 1987; Talmy, 1983, 2000, por nombrar los más importantes) resultan especialmente útiles en la traductología.

Presentación de herramientas de la poética cognitiva aplicadas en el presente estudio

Es obvio que, desde una perspectiva teórica, es imposible capturar y describir todas las dimensiones del texto en una sola teoría. Por este motivo, todas las teorías que sirven para el análisis textual y el proceso traductor aportan herramientas importantes para el traductor. No obstante, tal y como se ha mencionado antes, parece que es la poética cognitiva la que proporciona herramientas adecuadas para analizar la atmósfera de una obra literaria. Dichas herramientas permiten también buscar recursos lingüísticos para recrearla en la lengua meta. Ya la investigadora polaca Elżbieta Tabakowska (1993) se dio cuenta de que unos instrumentos de la gramática cognitiva de Langacker pueden servirles a los traductores. Sin embargo, las herramientas que se aplican al análisis de la imaginiería del autor son mucho más numerosas. Por este motivo, nuestra propuesta teórica se basa en los postulados de la poética cognitiva que, como hemos señalado anteriormente, saca partido de numerosas teorías desarrolladas en el marco de la lingüística cognitiva, filosofía

³ Traducción propia: “a new way of thinking about literature, involving the application of cognitive linguistics and psychology to literary texts”.

y estilística. La poética cognitiva permite entender cómo los autores —teniendo a su disposición tan solo signos lingüísticos— crean las imágenes que se plasman ante los ojos de sus lectores. Además, demuestra la necesidad y posibilidades de recrear la imaginaria del autor en la traducción. La poética cognitiva se sirve de un amplio abanico de teorías y herramientas que pueden facilitar el análisis de la atmósfera de la obra y de la imaginaria de su autor en la traducción. Son, ante todo, los postulados de la poética cognitiva de Peter Stockwell que parte, entre otras cosas, de unas propuestas de la gramática cognitiva de Langacker, pero también de la semántica léxica de D. Alan Cruse (1986) quien demostró que las palabras pueden tener hasta tres significados según el contexto en que aparezcan y, por último, de las investigaciones de Leonard Talmy (1983, 2000) sobre cómo estructurar el espacio. Otra contribución no menos importante es la de la obra de Gilles Fauconnier y Mark Turner (2002), quienes han descubierto las integraciones conceptuales que nuestra mente produce y nos han explicado la manera en la que pensamos. La aportación de Joanna Wilk-Racięska (2008, 2022, 2023) añade a esta lista dos elementos: cómo respetar la dinamicidad y el rol del aspecto.

Es de subrayar que la semántica cognitiva concibe el lenguaje como una capacidad integrativa dentro de las tareas cognitivas propias del ser humano. Ello significa que el lenguaje es un resultado de procesos de cognición complejos (conceptualización, percepción, categorización, inferencia, etc.). Sin embargo, el concepto primordial de la semántica cognitiva es el de conceptualización.

Conceptos clave de la poética cognitiva importantes para el presente estudio: conceptualización y perfilamiento

La noción de *conceptualización* forma la base de toda la metodología elaborada por los cognitivistas. Según Langacker (1987, p. 99), se entiende por conceptualización un proceso de crear el sentido mediante el lenguaje. Esto implica que las unidades lingüísticas, por ejemplo, las palabras, no transmiten el sentido de forma directa, sino que intervienen en su construcción la cual tiene lugar en el nivel conceptual. Para los cognitivistas las expresiones lingüísticas dan acceso al conocimiento enciclopédico que incluye tanto los sentidos denotativos básicos, como también asociaciones, connotaciones, prejuicios, estereotipos y otros elementos afines relacionados con ellas y almacenados en la memoria de cada ser humano. En consecuencia, es el contexto en el que se encuentre una unidad lingüística el que “activa” uno de sus sentidos, seleccionando aquel que resulte pertinente en la situación comunicativa. Por otra parte, como demostraron Fauconnier y Turner (2002), el contexto puede también desencadenar un proceso muy complejo de integraciones de conceptos. Según los cognitivistas, cada elección de recursos lingüísticos implica, de un modo u otro, una conceptualización. Para poner un simple ejemplo: la elección de una oración en forma activa pone en primer plano al agente de la acción, pero si elegimos la pasiva lo haremos irrelevante. En cada uno de estos casos, las escenas serán diferentes, aunque tendrán el mismo sentido. Ello significa que organizando lingüísticamente una oración mediante la elección entre varias expresiones o construcciones lingüísticas los perfilamos, dando prominencia a unos de sus aspectos e ignorando otros. De este modo, el enunciador impone su modo de construir la escena.

El proceso de *perfilamiento* —que es otro parámetro acuñado por Langacker (1987) y utilizado en la poética cognitiva— consiste, entre otras cosas, en elegir estructuras lingüísticas más adecuadas para el objetivo del autor y ordenarlas de tal manera para que el componente que el autor quiere resaltar sea el más visible. Uno de los parámetros indispensables de dicho perfilamiento es la *perspectiva*. Para analizarla es necesario buscar las *figuras del primer plano* y las *del fondo*⁴ (Talmy, 1975, 1983, 2000), decidir desde dónde el hablante mira la escena y cómo la cuenta, es decir, establecer el *punto de vista*.

La elección del léxico

Al perfilar una escena, además de los parámetros ya mencionados, el autor le otorga también la *plasticidad*, es decir, la expresividad. Busca colocar los recursos lingüísticos de modo que unas escenas o solo unos elementos de la escena sean más nítidos y los otros más borrosos. Lo consigue gracias a la selección del léxico. Y así, por ejemplo, la elección de la expresión *azul marino* en lugar de *azul oscuro* cambiará la atmósfera, mientras que el hecho de elegir *follaje* por *hojas* hará la imagen más borrosa (Wilk-Racięska, 2023, p. 19).

Es evidente que la elección del léxico es uno de los parámetros más importantes en el análisis de la escena y en la recreación de esta en la traducción. No obstante, en el contexto de la atmósfera de la obra literaria y, aún más, de un poema, tenerlo en cuenta se vuelve absolutamente necesario.

Cruse (1986) observa que el sentido de las palabras léxicas no se limita a lo que llamamos su definición literal, denotativa, sino que va más allá y en un contexto adecuado, es capaz de abrir acceso a una red de asociaciones y connotaciones mucho más complejas y, a veces, inesperadas. Y así, el significado literal, denotativo relaciona la palabra con su referente: en este sentido, por ejemplo, la palabra *gato* denota un felino, pero existe también el significado expresivo que se relaciona con los sentimientos y actitudes que están expresados, más que descritos. El ejemplo de este significado podría ser el uso de *gatito* / *gatita* como apodo cariñoso. Hay también palabras con el significado expresivo ya inserto en su semántica, como, por ejemplo, *amor* que despierta sentimientos positivos o *dictadura*, negativos. Además, muchas palabras tienen la capacidad de evocar en el receptor impresiones y sentimientos más allá de su significado denotativo y/o expresivo. Un buen ejemplo del significado evocativo lo proporciona el siguiente fragmento de “Romance sonámbulo”, de Federico García Lorca (1962):

Ella sigue en su baranda
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga. (p. 27)

⁴ Aunque la gramática cognitiva se sirve de los conceptos languaquerianos de *trayector* y *landmark*, la poética cognitiva utiliza la terminología de Talmy (1975, 1983, 2000), quien, al estudiar el problema de la conceptualización de la escena, ha sustituido estos conceptos por la distinción *figura-fondo*, procedente de la psicología de Gestalt.

En el sintagma *verde carne*, la palabra *verde* no solo denota el color, sino que también evoca una impresión negativa.

El último instrumento correlacionado con la elección del léxico importante para el análisis y, en consecuencia, para la recreación de la imaginería del poeta en otra lengua son los *espacios mentales*, término acuñado por Fauconnier (1984). Según este estudioso, casi cada palabra con el sentido léxico es un punto de acceso a un espacio en nuestra mente formado por su sentido denotativo, expresivo, evocativo, pero también, todas las asociaciones y connotaciones que se acumulan allí a lo largo de los años de experiencia humana. Estos espacios mentales son “dominios de cognición que quedan ‘detrás del escenario’ [y] que se activan de forma dinámica cuando se escucha un discurso o se lee un texto” (Pascual, 2012, p. 152). Consideremos la palabra *café*. Usada sin contexto, denota un tipo de bebida, pero, en un contexto adecuado puede denotar el color, el sabor, un lugar donde se lo toma, o bien evocar una reunión, un reposo y, en extensión, sentimientos relacionados con cualquiera de estas asociaciones. En consecuencia, el alcance del espacio mental de una palabra puede variar según el contexto. Además, Fauconnier y Turner (2002) observaron que existen expresiones que son integraciones conceptuales de dos o a veces más espacios mentales. Como un ejemplo muy simple de tal integración conceptual podría servir la palabra *telebasura* cuyo sentido se entiende sin problema, aunque el camino del razonamiento por el cual la mente llega a su significado no es en absoluto tan simple. *Telebasura* es una integración conceptual de algunos elementos de los espacios mentales de TELEVISIÓN y de BASURA. Al leerla, nuestra mente extrae del primero la información *hay programas malos, que no sirven para nada* y, del segundo, su sentido básico: *inmundicia*. De este modo la mente crea un nuevo valor: la *telebasura* que entendemos sin mucho pensar.

Ejemplos del análisis de la traducción

No será nada nuevo decir que traducir poesía es una tarea extremadamente difícil que requiere no solo un excelente conocimiento de ambos idiomas, sino también sensibilidad y creatividad. Las diferencias culturales y lingüísticas, la dificultad de mantener el ritmo y la estructura, los desafíos conceptuales, estos son solo algunos de los problemas que los traductores de la poesía deben enfrentar. No obstante, uno de los más importantes es la elección del léxico. A pesar de ser uno de los parámetros cruciales que sirven para crear escenas y dotarlas de la atmósfera, este procedimiento es, a veces, tratado con demasiada libertad. Ello ocurre cuando el traductor —concentrándose en el ritmo y la estructura del verso, su buena redacción o, simplemente en que el texto suene bien en la lengua meta— no toma en consideración la imaginería del poeta y, en consecuencia, modifica tanto las escenas como la atmósfera del poema traducido.

La selección de los recursos lingüísticos, entre los cuales el léxico juega un papel sustancial, permite a los autores crear las escenas e imágenes que se plantearán ante los ojos de sus lectores y construir la atmósfera de sus obras. A modo de ejemplo, se analizan unos fragmentos de las traducciones de dos poemas de García Lorca, concretamente “La Vaca” y “Si mis manos pudieran deshojar”, y uno de Cortázar, a saber, “Ahora escribo pájaros”.

El poema “La vaca”, incluido en *Poeta en Nueva York*, constituye un manifiesto social contra la represión, la alienación y la soledad; es una crítica a una sociedad amoral, despiadada y deshumanizadora. La vaca que protagoniza el poema simboliza el sacrificio y encarna el dolor y la agonía de los marginados. Como toda la poesía de Lorca, “La Vaca” está también llena de símbolos propios del poeta e imágenes vividas. El análisis cognitivo enfoca la construcción de las imágenes.

Las tres primeras estrofas del poema lorquiano cuentan esta historia simbólica en tercera persona del imperfecto cuyo uso introduce una atmósfera lenta que permite mirar bien, aunque desde una distancia, las imágenes lúgubres e inquietantes:

Se tendió la vaca herida;
árboles y arroyos trepaban por sus cuernos.
Su hocico sangraba en el cielo.
Su hocico de abejas
bajo el bigote lento de la baba.
Un alarido blanco puso en pie la mañana.

Las vacas muertas y las vivas,
rubor de luz o miel de establo,
balaban con los ojos entornados. (García Lorca, 1988, pp. 147–148)

Es menester subrayar que la atmósfera lúgubre del poema no se debe tanto a las palabras con carga emotiva negativa, que son pocas, sino, más bien, a sus combinaciones que construyen las escenas. La descripción de las escenas es plástica, casi detallada, pero no impactante. Es solo la cuarta estrofa la que, mediante la introducción del modo imperativo y el tiempo presente, cambia el clima en mucho más dinámico:

Que se enteren las raíces
y aquel niño que afila su navaja
de que ya se pueden comer la vaca. (García Lorca, 1988, p. 148)

La construcción de esta escena es distinta de las precedentes: el imperativo y el tiempo presente la dinamizan, sacando bruscamente al lector de su posición del observador de acontecimientos pasados. Desde este momento hasta el final del poema, los acontecimientos se desarrollan en su aquí-y-ahora. La atmósfera de la cuarta estrofa se intensifica y adquiere un sentido de expectativa (“aquel niño que afila su navaja”); sin embargo, tampoco en este caso, no son las palabras con una carga negativa especial, que construyen la atmósfera.

Sin embargo, es bien sabido que el traductor que, en la lengua meta, busque palabras más apropiadas a su propia visión de la escena puede modificar la imagen original y, a veces, afectar la atmósfera del poema. Por lo general, si los traductores no encuentran o, por algún motivo, no se deciden por el equivalente del vocablo original, buscan sus sinónimos o bien palabras cuyos referentes tienen la misma función prototípica, es decir, sirven básicamente para el mismo objetivo. Por ejemplo, la función prototípica de la *navaja* que “aquel niño

afila” en el poema es la de *cortar*. Según la teoría de Fauconnier (1984), el vocablo *navaja*, así como otras palabras de este tipo (*cuchillo*, *tijeras*, *bisturí* y muchas otras) pueden abrir el acceso a un mismo espacio mental⁵ que, en este caso, podría ser el de INSTRUMENTOS PARA CORTAR. No obstante, cada uno de ellos lo hace a su manera porque, a pesar de su función prototípica, estos vocablos poseen también su propio sentido denotativo y sus connotaciones. Además, algunos de ellos llevan también una carga expresiva o hasta emotiva.

Al traducir el verso “y aquel niño que afila su navaja”, el traductor polaco Leszek Engelking no se decidió por el equivalente polaco de *navaja*, sino que optó por un vocablo que proviene de la jerga de los delincuentes *majcher* que, en los diccionarios del polaco, por ejemplo, *Słownik języka polskiego PWN* (Bralczyk, s.f. [SJP PWN]), significa un cuchillo grande o arma blanca usada en agresiones, pero en la jerga penitenciaria, designa también un arma improvisada y rudimentaria, fabricada con materiales de uso cotidiano (Łaziński, 2006, p. 108). Por este motivo, el vocablo *majcher* podría traducirse provisionalmente como *pincho carcelario*. En consecuencia, la elección de esta palabra, la cual evoca connotaciones inesperadas y ausentes en el original, afecta negativamente la atmósfera.

Otro procedimiento que influye en el sentido y la atmósfera de la versión polaca de “La Vaca” es la traducción del verbo *comer*. En el poema lorquiano, *comer* activa dos dominios cognitivos distintos a la vez. El primero, que se activa gracias al segundo verso del poema (“árboles y arroyos trepaban por sus cuernos”), es el de *desgastar o destruir lentamente una cosa*, mientras que al otro, *alimentarse* o, más precisamente *tomar la comida principal*, puede accederse mediante el verso “este chico que afila su navaja”. Aunque en polaco el equivalente de *comer* posee ambos sentidos, es decir, el literal y el metafórico, en la versión polaca del poema, estamos ante una especificación innecesaria que reduce el significado de *comer* al concepto de *tomar la comida principal*, hecho que elimina el sentido figurativo, ya que, la metáfora *las raíces tomando comida principal*, sería muy forzada⁶:

Niech się dowiedzą korzenie
I ten chłopiec, co swój majcher ostrzy,
że już mogą jeść obiad z krowy (García Lorca, 2020, pp. 196–197)

En consecuencia, aunque en polaco existen equivalentes perfectos de los vocablos analizados, las palabras elegidas por el traductor han causado que la versión polaca distorsione tanto la atmósfera como el sentido de la estrofa original.

Comparada con la polaca, la versión francesa de la estrofa analizada, no presenta modificaciones drásticas. La única, y no muy significativa, desviación del original parece ser un perfilamiento diferente. A saber, en vez de usar el equivalente francés de *navaja*, el traductor

⁵ Es obvio que muchos de los sustantivos que caben en el espacio de INSTRUMENTOS PARA CORTAR abren también sus propios espacios mentales según su función concreta, p. ej.: *bisturí* abre el acceso a un espacio relacionado con cirugía. El espacio mental como uno de los instrumentos útiles al analizar la imaginaria del autor se ejemplificará más adelante.

⁶ Traducción literal de la versión polaca al español: “Que se enteren las raíces / Y este chico que afila su pincho / que ya pueden tomar la comida principal de la vaca”.

recurrió a una metonimia y se valió del vocablo *lame* [*filo*]. Dicho recurso desplaza el perfil conceptual del instrumento a su parte cortante, resaltándola de este modo:

Apprenez aux racines
et à cet enfant qui afflûte sa lame
qu'ils peuvent maintenant manger la vache (García Lorca, 1981, p. 50)

No obstante, aunque tal procedimiento modifica ligeramente la imagen, no afecta la atmósfera, porque en este contexto el significado de *lame* es simplemente denotativo.

Los dos siguientes ejemplos no son tan espectaculares y servirán tan solo para demostrar el valor del uso de los sustantivos colectivos en la creación del paisaje nocturno, en el que apenas se distinguen los contornos borrosos. En la primera estrofa de “Si mis manos pudieran deshojar”, Lorca construye un clima irreal, casi onírico, consiguiéndolo gracias a unos recursos muy simples, como los adjetivos con carga emotiva (*oscuras*, *ocultas*), dos personificaciones y dos sustantivos colectivos (*ramaje*, *frondas*). El valor de este último recurso es especialmente importante, ya que el uso de hasta dos colectivos permite presentar la escena como una totalidad indiferenciada, con el grado de plasticidad muy bajo:

Yo pronuncio tu nombre
En las noches oscuras
Cuando vienen los astros
A beber en la luna
Y duermen los ramajes
De las frondas ocultas (García Lorca, 1962, p. 647)

Tanto en polaco como en francés existen equivalentes de los sustantivos *ramaje* y *fronda*, pero los traductores a estas lenguas no decidieron usar ambas palabras a la vez, hecho que disminuyó levemente la impresión de un paisaje borroso. Aunque en realidad, la traductora polaca Zofia Szlejen no usó ninguno de los equivalentes, recurrió a traducir el sustantivo *ramaje* como *konary splątane* [*ramas enredadas*]. Este procedimiento también disminuyó la plasticidad de las *ramas*, debido al significado del adjetivo. No obstante, en el siguiente verso aparece el equivalente de *hojas* en vez de el de *frondas*, por lo que el grado de plasticidad ya se eleva: “pod liśćmi śpią ukryte” [*bajo las hojas duermen escondidas*].

Wymawiam twoje imię
w czas ciemnych godzin nocy,
kiedy gwiazdy się schodzą
z księżycą spijać soki,
a konary splątane
pod liśćmi śpią ukryte (García Lorca, 1978, p. 57)

El traductor al francés se valió tan solo del equivalente de *ramaje*, pero, igual que la traductora polaca, optó por el equivalente de *hojas* en vez de el de *frondas*, hecho que también elevó el grado de plasticidad de la escena:

Je prononce ton nom
 Au coeur des nuits obscures,
 Lorsque viennent les astres
 Boire l'eau de la lune
 Et que dorment les feuilles
 Des secrètes ramures. (García Lorca, 1981, p. 50)

La persona que ha traducido este poema al inglés, en cambio, recurrió a una modulación en la cual la palabra *tufts* [*mechones*] reduce ligeramente la plasticidad. No obstante, la antes mencionada modificación no es la única introducida a esta versión:

I pronounce your name
 on dark nights,
 when the stars come
 to drink on the moon
 and sleep in tufts
 of hidden fronds. (García Lorca, s.f.)

Si bien existen traducciones al inglés de indudable calidad, he optado por la citada anteriormente —probablemente no realizada por un traductor especializado— con el fin de mostrar hasta qué punto la imaginaria del traductor puede diferir de la del poeta. En esta versión, la escena nocturna es distinta de la original. En primer lugar, los que duermen son los astros y no los ramajes. Además, los astros duermen entre o en mechones de hojas de helechos o, acaso, de una palmera. La visualización de la imagen depende de cómo el lector entiende la palabra *frond*, o bien, en qué parte del mundo se encuentre, ya que *frond* en inglés es una hoja larga dividida en muchas partes finas como las de una palmera o de un helecho⁷.

El último ejemplo del análisis del léxico proviene del poema “Ahora escribo pájaros”, de Cortázar (1984):

Ahora escribo pájaros.
 No los veo venir, no los elijo,
 de golpe están ahí, son esto,
 una bandada de palabras
 posándose
 una

⁷ “Frond: a long, thin leaf of a plant: Ferns and palms have fronds” (Merriam-Webster Dictionary, 2025).

a
 una
 en los alambres de la página,
 chirriando, picoteando, lluvia de alas
 y yo sin pan que darles, solamente
 dejándolos venir. Tal vez
 sea eso un árbol
 o tal vez
 el amor. (p. 96)

La característica más distintiva de este poema es su ligereza que se manifiesta en la elección de palabras, en el ritmo y hasta en su forma gráfica. En la versión francesa del poema, André Belamich conserva la perspectiva subjetiva del original responsable del dinamismo y la impresión de que todo ocurre aquí-y-ahora con el yo poético —y el lector— dentro. No obstante, en la versión francesa del poema, se introdujo cierta disonancia. Al seleccionar la palabra para traducir el sustantivo *bandada* (“bandada de palabras”), el traductor decidió no usar el equivalente francés de este vocablo, *volée*, sino que eligió *nuée* (“une nuée de mots”). El sustantivo *nuée* significa en francés una nube grande y espesa, como, por ejemplo, una nube de tormenta, o bien una multitud de seres u objetos agrupados en masa y más o menos amenazantes⁸. Tanto *volée* como *nuée* comprenden en su semántica el concepto de cantidad, pero *nuée* tiene el significado evocativo que dota a la traducción un cierto matiz de amenaza ausente en el original y, por consiguiente, afecta ligeramente a su atmósfera:

Maintenant j'écri des oiseaux
 Je ne les vois pas venir, ne les choisis pas,
 d'un coup ils sont là, sont ceci,
 une nuee de mots
 se posant
 un
 par
 un
 sur les fils de fer de la page,
 piaillant, picotant, pluie d'ailles
 et moi sans pain à leur donner, les laissant
 seulement venir. Peut-être
 est-ce cela un arbre
 ou peut-être
 l'amour. (Cortázar, 1972, p. 98)

⁸ “Nuée: 1. Gros nuage épais: Une nuée d'orage. 2. Multitude d'êtres ou d'objets groupés en masse et plus ou moins menaçants: Une nuée de moustiques. Une nuée d'ennemis”. (*Larousse en ligne*, s.f.)

Los ejemplos alegados demuestran que durante el proceso traductor, la elección de palabras que sustituyan las originales es una de las tareas más importantes y a la vez muy delicadas. Al recrear la imaginería del autor y la atmósfera de la obra en otra lengua es preciso tener en cuenta no solo el sentido denotativo, expresivo o evocativo del vocablo elegido, sino también, todas las asociaciones y connotaciones que la palabra misma o el contexto en que aparezca pueda evocar. Cada elección del léxico puede influir de un modo u otro en la imagen que se presenta ante los ojos del lector, modificarla, y, en consecuencia, a veces afectar también a la atmósfera.

El último instrumento cognitivo que se aborda en este estudio son las integraciones conceptuales (Fauconnier y Turner, 2002). Al principio de este artículo se ha presentado la definición del término acompañada de un ejemplo. No obstante, la teoría de integraciones conceptuales permite comprender no solo el sentido de palabras como la previamente comentada *telebasura*, o bien *covidiota*, que desde hace algún tiempo han pasado a formar parte de nuestras lenguas, sino también construcciones mentales mucho más complejas. A modo de ejemplo recurrimos una vez más a las primeras estrofas del ya mencionado poema de Cortázar (1984) “Ahora escribo pájaros”:

Ahora escribo pájaros.
No los veo venir, no los elijo,
de golpe están ahí, son esto,
una bandada de palabras
posándose
una
a
una
en los alambres de la página,
chirriando, picoteando, lluvia de alas (p. 96)

Por lo general, la interpretación de este poema no es muy complicada. El yo lírico observa los pájaros-palabras al llegar y convertirse en un poema (“de golpe están ahí, son esto”) sin que él pueda intervenir (“y yo sin pan que darles, solamente / dejándolos venir”). Las palabras que vienen a la mente del poeta son libres como pájaros, no se dejan domar (“No los veo venir, no los elijo”). Sin embargo, la imagen que evoca el primer verso, y que sirve de guía a través del poema, es difícil, si no imposible, de visualizar; es como una ilusión óptica que hace confundir realidad con ilusión y le da vueltas al cerebro del lector. Las imágenes que se plasman ante el ojo mental del lector a lo largo de la lectura de este poema ya no se parecen a las de Lorca, las cuales evocan pinturas bien estructuradas por un artista. Las imágenes cortazarianas, en cambio, son enigmáticas e incompletas. Así es precisamente porque no existen en realidad, sino que son el resultado de una integración conceptual que ha extraído elementos comunes de dos espacios mentales: el primero, el COMPORTAMIENTO DE LOS PÁJAROS y, el otro, la CREACIÓN DE UN POEMA. Las expresiones que abren el acceso al primer espacio son numerosas: *bandada*, *posándose una a una en los alambres*, *chirriando*, *picoteando*, *alas*, mientras que las que permiten acceder

al segundo son solo tres: *escribo*, *palabras* y *página*, pero suficientes para crear los nudos básicos a través de los cuales se forman las integraciones conceptuales: *ahora escribo pájaros, bandada de palabras y posándose [...] en los alambres de la página*.

En suma, el juego que Cortázar aplica en el poema no es mero arte por el arte. La construcción *escribo pájaros* trae consigo una integración conceptual nueva que, además, es portadora del mensaje poético del poema. Cualquier modificación de este enunciado distorsionaría este mensaje.

No obstante, tal y como se ha mencionado antes, la construcción *escribo pájaros*, siendo imposible desde el punto de vista semántico, no permite visualizar imagen alguna. Ello llevó a los traductores polacos a buscar una salida más viable. En polaco existen, por lo menos, dos versiones del primer poema de *Cinco últimos poemas para Cris*; la primera, de Mieszko A. Kardini y Paweł Rogoziński (Cortázar, 2013) y la otra, de Jacek Lyszczyzna (Cortázar, 2020). Ambas versiones empiezan por *Teraz opisuję ptaki* (*Ahora describo pájaros*), lo que, ya desde el principio, tergiversa el mensaje del poema.

Conclusiones

Tal y como ya se ha mencionado, el principal planteamiento teórico de la poética cognitiva es que los fenómenos de la literatura pueden y deben ser estudiados también con las herramientas desarrolladas por las ciencias cognitivas, entre las cuales la semántica, filosofía y psicología cognitivas lideran el camino. Desde el punto de vista cognitivo, al analizar una obra literaria es necesario tomar también en cuenta los procesos cognitivos que participan en producción y comprensión de las mismas. Las herramientas desarrolladas para estudiarlos permiten analizar la imaginería del autor. Son también indispensables en la tarea del traductor, ya que los autores y, ante todo los poetas nos ofrecen imágenes y escenas a veces meticulosamente construidas que no pueden perderse en la traducción.

La poesía de García Lorca, por ejemplo, es una poesía de símbolos herméticos que, al recurrir a los temas andaluces, la religión y asociaciones visuales, evocan imágenes muy específicas, pero coherentes. Por este motivo, el traductor no debería descartar las elecciones léxicas ni sintácticas del poeta, que sirven para crear unas imágenes concretas y la atmósfera del poema. Cortázar, en cambio, es un poeta de integraciones conceptuales; juega con las palabras y los espacios mentales a los que estas dan acceso creando integraciones conceptuales nuevas y frescas. Una elección equivocada de la palabra o cambio del orden sintáctico injustificado en el proceso de la traducción pueden dar como resultado la malinterpretación de las intenciones del poeta y la destrucción de su sofisticada construcción lingüística y visual.

Es obvio que una traducción “sin ganancias ni pérdidas” no es posible, pero un análisis previo de la imaginería del autor puede ayudar a producir un texto en el idioma de destino mucho más fiel al original, puesto que la conceptualización constituye el elemento más relevante del uso del lenguaje y de su relación con el pensamiento y la experiencia. Es así porque pensamos con imágenes y no con palabras. Las palabras, las construcciones gramaticales solo evocan estas imágenes. Si queremos que evoquen una determinada imagen también en la mente del destinatario, tenemos que seleccionarlas con mucho cuidado.

Bibliografia

- Baker, M. (1992). *In other words: a coursebook on translation*. Routledge.
- Bergen, B.K. (2012). *Louder than words: the new science of how the mind makes meaning*. Basic Books.
- Bralczyk, J. (Ed.). (s.f.) Majcher. En *Słownik języka polskiego PWN*. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/majcher.html> (SJP PWN).
- Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation: An essay in applied linguistics*. Oxford University Press.
- Cortázar, J. (1972). *Poèmes* (Trad. A. Belamich). Gallimard.
- Cortázar, J. (1984). *Salvo el crepúsculo*. Editorial Nueva Imagen.
- Cortázar, J. (2004). Del cuento breve y sus alrededores. En J. Cortázar (Ed.), *Último round* (Vol. 1, pp. 13–26). Siglo XXI Editores Argentina, S.A. (Trabajo original publicado en 1969).
- Cortázar, J. (2013). *Świat na wspak. Antologia* (Trad. M.A. Kardyni y P. Rogoziński). Dr Lex.
- Cortázar, J. (2020). *Powracająca ceremonia. Ceremonia recurrente* (Trad. J. Lyszczyzna). Biblioteka Śląska, Instytut Literatury.
- Cruse, D.A. (1986). *Lexical semantics*. Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. (1984). *Espaces mentaux: Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Les Editions de Minuit.
- Fauconnier, G. y Turner, M. (2002). *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books.
- García Lorca, F. (1962). *Obras completas*. Aguilar.
- García Lorca, F. (1978). *Poezje* (Trad. Z. Szleyen). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- García Lorca, F. (1988). *Poeta en Nueva York* (A.A. Anderson, Ed.). Cátedra.
- García Lorca, F. (1981). *Oeuvres complètes* (Ed. y Trad. A. Belamich). Gallimard.
- García Lorca, F. (2020). *Wiersze i Wykłady* (Trad. A. Engelking). Biblioteka Narodowa.
- García Lorca, F. (s.f.). *If my hands could defoliate...* [Traducción del poema “Si Mis Manos Pudieran Deshojar”]. PoetAndPoem.com Platform for poets and publishing poetry. Recuperado el 28 de enero de 2022 de <https://poetandpoem.com/Federico-Garc%C3%ADa-Lorca/Si-Mis-Manos-Pudieran-Deshojar-With-English-Translation>
- García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana.
- Gavins, J. y Steen, G. (2003). *Cognitive poetics in practice*. Routledge.
- Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. University of Chicago Press.
- Langacker, R.W. (1987). *Foundations of cognitive grammar: theoretical prerequisites* (Vol. 1). Stanford University Press.
- Larousse. (s.f.). Volée. En *Larousse en ligne*. Recuperado el 28 de enero de 2022 de <https://www.larousse.fr/>.
- Łaziński, M. (2006). *Słownik gwary więziennej*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Martín Taffarel, T. (2003). *Caminos de la escritura*. Octaedro.
- Merriam-Webster. (s. f.). Fronds. En Merriam-Webster.com dictionary. Recuperado el 8 de marzo de 2022 de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fronds>.
- Pascual, E. (2012). Los espacios mentales y la integración conceptual. En I. Ibarretxe-Antuñano y J. Valenzuela (Eds.), *Lingüística Cognitiva* (pp. 147–166). Anthropos.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. Routledge.
- Tabakowska, E. (1993). *Cognitive linguistics and poetics of translation*. Gunter Narr Verlag.

- Talmy, L. (1975). Figure and Ground in Complex Sentences. En Berkeley Linguistics Society (Ed.), *Proceedings of the First Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society* (pp. 419–430). Berkeley Linguistics Society.
- Talmy, L. (1983). How language structures space. En H.L. Pick Jr. y L.P. Acredolo (Eds.), *Spatial Orientation: Theory, Research, and Application* (pp. 225–282). Plenum Press.
- Talmy, L. (2000). *Toward a cognitive semantics: Concept structuring systems* (Vol. 1). MIT Press.
- Tsur, R. (2002). Aspects of cognitive poetics. En E. Semino y J. Culpeper (Eds.), *Cognitive stylistics: Language and cognition in text analysis [Linguistic approaches to literature 1]* (pp. 279–318). John Benjamins.
- Wilk-Racięska, J. (2008). Como enseñar a un extranjero el uso del artículo en español: reglas básicas macro frente a reglas pragmáticas propias del español. *Decires*, 11(12–13), 45–60. <https://doi.org/10.22201/cepe.14059134e.2008.11.12-13.193>.
- Wilk-Racięska, J. (2022). La imagería de Francisco García Lorca en traducción: análisis cognitivo. *Estudios Hispánicos*, XXX, 45–57. <https://czasopisma.uwr.edu.pl/eh/article/view/13984/13325>
- Wilk-Racięska, J. (2023). *En busca de la imagería y la atmósfera de la obra original en la traducción*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.