

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y**  
**LITERATURA**

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA APLICADA CON MENCIÓN EN  
TRADUCCIÓN

ANÁLISIS DE LOS PROBLEMAS EN LA TRADUCCIÓN INVERSA DE  
POEMAS CONVERSACIONALES DEL AUTOR IBARREÑO RODRIGO  
HERRERA ROSAS

ERIKA GUILLERMINA RODRÍGUEZ ALBUJA

DIRECTORA: VERÓNICA MONTERO

QUITO, JUNIO 2021

## **DEDICATORIA**

*A mis padres, Nelson y Erica.*

*“Una lágrima, un universo de dolor, una sonrisa, instantes de Felicidad”*

*Nelson Gustavo Rodríguez Aguirre*

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco especialmente a mi directora de disertación, Verónica Montero, quien ha sido una guía fundamental lo largo de este complejo trabajo de investigación.

A todos mis profesores de la carrera, que durante este proceso de formación académica me han nutrido con sus conocimientos y valores.

A Rodrigo Herrera Rosas, por permitirme hacer uso de su obra para llevar a cabo este trabajo y por su valiosa colaboración.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN.....</b>	<b>I</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>II</b>
<b>ANTECEDENTES .....</b>	<b>III</b>
<b>JUSTIFICACIÓN .....</b>	<b>VI</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>VII</b>
<b>OBJETIVOS .....</b>	<b>VIII</b>
<b>METODOLOGÍA.....</b>	<b>X</b>
<b>CAPÍTULO I: LINGÜÍSTICA.....</b>	<b>1</b>
1.1. LINGÜÍSTICA.....	1
1.2. RAMAS DE LA LINGÜÍSTICA.....	2
1.2.1. Fonología.....	2
1.2.1.1. Fonotáctica.....	3
1.2.2. Morfosintaxis .....	4
1.2.2.1. Impersonalidad.....	7
1.2.3. Semántica.....	9
1.2.3.1. Designación: triángulo de Ogden y Richards .....	11
1.2.3.2. Relaciones léxicas.....	12
1.2.3.2.1. Polisemia.....	13
1.2.3.2.2. Sinonimia.....	15
1.2.3.3. Denotación y connotación.....	16
1.2.4. Pragmática.....	17

1.2.4.1. Actos de habla.....	17
1.2.4.2. Teoría de Brown y Levinson.....	18
1.3. LINGÜÍSTICA APLICADA.....	20
CAPÍTULO II: SOCIOLINGÜÍSTICA .....	22
2.1. SOCIOLINGÜÍSTICA.....	22
2.1.1. Variación lingüística.....	22
2.1.1.1. Idiolecto.....	24
2.1.1.2. Registro.....	24
2.1.1.2.1. Lenguaje formal vs. lenguaje coloquial. Estructuras coloquiales.....	26
2.1.1.2.1.1. Construcciones impersonales.....	28
2.1.1.2.1.1.1. Uno impersonal.....	28
2.1.1.2.1.1.2. Vocativos.....	29
2.1.1.2.1.1.3. Formas de tratamiento.....	31
2.1.1.2.1.1.3.1. Uso intercalado de usted y tú.....	31
2.1.1.2.1.1.3.2. Usted como cariñoso.....	32
2.1.1.2. De la oralidad a la escritura.....	32
2.1.3. Rasgos morfosintácticos del ecuatoriano norandino .....	34
2.1.4. Rasgos morfosintácticos del español ecuatoriano.....	38
CAPÍTULO III: LITERATURA Y TRADUCCIÓN .....	40
3.1. DEFINICIÓN DE LITERATURA.....	40
3.2. GÉNEROS LITERARIOS .....	41
3.2.1. Prosa.....	41
3.2.2. Poesía.....	42

3.2.2.1. Tipos de poesía .....	43
3.2.2.1.1. Poesía conversacional .....	44
3.3. TRADUCCIÓN .....	46
3.3.1. Técnicas y procedimientos de traducción .....	47
3.3.2. Intencionalidad.....	51
3.3.3. Análisis de texto.....	51
3.3.4. Genio de la lengua .....	53
3.3.5. Tipos de traducción .....	54
3.3.5.1. Traducción literaria.....	54
3.3.5.1.1. La ambigüedad por polisemia en la traducción literaria .....	55
3.3.5.1.2. La sinonimia como proceso de neutralización .....	57
3.3.5.1.3. Relación entre el traductor y el autor .....	58
3.3.5.1.4. La estilística en la traducción literaria.....	59
3.3.5.1.5. La fidelidad en la traducción de textos literarios.....	62
3.3.5.2. Traducción de poesía .....	65
3.3.5.2.1. Recreación y subtexto .....	66
3.3.5.2.2. Traducción de la metáfora.....	68
3.3.5.2.3. Traducción de rima.....	70
3.3.5.2.4. Traducción de métrica.....	71
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LOS PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN .....	73
4.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR .....	73
4.2. SOBRE EL POEMARIO VERSOS TRUCULENTOS, POEMAS VERDADEROS.....	74
4.3. ANÁLISIS DEL ESTILO DEL AUTOR.....	75
4.4. METODOLOGÍA DEL ANÁLISIS.....	82

4.5. ANÁLISIS Y PROPUESTA DE TRADUCCIÓN DE LOS ELEMENTOS PROBLEMÁTICOS .....	84
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>111</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>115</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>1</b>

## RESUMEN

La poesía conversacional es un subgénero poético inexplorado en el contexto de la traducción literaria inversa. Este tipo de poesía se caracteriza esencialmente por utilizar vocabulario y estructuras morfosintácticas coloquiales, que reflejan el uso dialectal e incluso idiolectal de un poeta. Estas características presuponen una problemática en el proceso traductológico, debido a diferencias lingüísticas y culturales entre dos lenguas que pertenecen a diferentes familias como el español y el inglés. Con el fin de delimitar los problemas que suscitan en la traducción de este género, este trabajo de disertación basa su investigación en el poemario *Versos truculentos, poemas verdaderos* del autor ibarreño Rodrigo Herrera Rosas. En esta obra, se analizan los rasgos coloquiales tanto del castellano norandino como del español ecuatoriano, empleados por este autor; haciendo énfasis en el *uno impersonal, vocativos polisémicos y metafóricos*, y las variedades de uso en las *formas de tratamiento tú y usted*. Para proponer una traducción en inglés de los elementos mencionados, es necesario hacer una revisión de literatura que ahonda en su descripción con una mirada contrastiva. Además, se enfatiza en la relación entre traductor y autor, como herramienta para abordar puntos oscuros o de ambigüedad que surgen del uso particular, metafórico y subjetivo del poeta. Paralelamente, se revisan elementos problemáticos propios de la poesía como la metáfora, la rima y la métrica.

**Palabras clave:** poesía conversacional; traducción inversa literaria; castellano norandino; español ecuatoriano; lenguaje coloquial; lingüística contrastiva; relación entre autor y traductor.

## ABSTRACT

Conversational poetry is an unexplored poetic sub-genre in the context of inverse literary translation. This style is essentially characterized by using colloquial vocabulary and morphosyntactic structures, which reveal the poet's dialect and idiolect. These characteristics presuppose a problem in the translation process, due to linguistic and cultural differences between two languages that belong to different families, such as Spanish and English. In order to determine the problems that arise in the translation of this genre, this dissertation work bases its research on the poetic work entitled *Versos truculentos, poemas verdaderos* by Rodrigo Herrera Rosas from Ibarra, Ecuador. In these poems, the colloquial features of both Andean and Ecuadorian Spanish used by this author are analyzed, with emphasis on the Spanish impersonal construction with the pronoun *uno*, *polysemic and metaphorical vocatives* and variations in *address forms* such as *tú* and *usted*. In order to propose an English translation of the aforementioned elements, it is necessary to contrast these elements in both languages by means of a detailed literature review. In addition, emphasis is placed on the relationship between translator and author, as a tool to address obscure or ambiguous points that result from the particular, metaphorical and subjective poetic language use. At the same time, problematic elements of poetry such as metaphor, rhyme and meter are reviewed.

**Keywords:** conversational poetry; inverse literary translation; Andean Spanish; Ecuadorian Spanish; colloquial language; contrastive linguistics; author-translator relationship.

## ANTECEDENTES

La traducción inversa de textos literarios presenta grandes problemas y desafíos para el traductor en diferentes niveles lingüísticos: léxico, semántico, morfosintáctico y fonético. En la traducción del género poético en general, se ha determinado como mayor reto la traslación de rasgos relacionados con la fonética y la fonología, como la versificación, rima y métrica.

En el contexto de la poesía conversacional, algunos estudios previos definen rasgos característicos de este género, distintos al campo de la fonética y fonología, ampliando el espectro de la problemática a otros campos de la lingüística como la morfosintaxis, la semántica, la pragmática e incluso la sociolingüística, debido a que la poesía conversacional utiliza una expresión coloquial o informal de la lengua propia de la expresión oral del hablante.

Dentro de los estudios mencionados se encontraron trabajos de investigación que abordan el prosaísmo y la métrica en los poemas de Mario Benedetti, uno de los mayores exponentes de la poesía coloquial. En el ensayo *Formas de prosaísmo lírico: Benedetti, el coloquialismo y la métrica camuflada*, Carlos Mármol analiza la relación entre la retórica del prosaísmo y la práctica métrica presente en los poemas de este autor uruguayo. Mármol (2015) afirma que, a pesar de la aparente libertad de verso, debido al empleo de coloquialismos y la flexibilidad del lenguaje para aproximarse al lector común o cotidiano, se aprecian ritmos endecasilábicos que se fusionan con imágenes y recursos prosaicos.

Con respecto a la traducción poética, se encontraron artículos como *El problema de la equivalencia en la traducción de la poesía. La traducción al italiano de 'La casada infiel', de Federico García Lorca*, de Elisa Cilia. Este artículo se basa en la noción de equivalencia formal y dinámica, teorizada por Nida y Taber, aplicada en el análisis de la traducción al italiano, realizada por Carlo Bo, de la obra "La casada infiel". Cilia (2015) concluyó que el traductor logró un balance entre ambas equivalencias, pero tuvo que renunciar a la transferencia de recursos como versos

octosílabos con rima asonante en los versos impares, ya que no existe un “equivalente natural” entre el español y el italiano.

Otro artículo es *A.W. Schlegel: los principios de fidelidad y agilidad estilística en la traducción de William Shakespear* de Dagmar Scheu y Pilar Aguado. Este estudio analiza los principios de fidelidad y agilidad estilística planteados por el traductor A. W. Schlegel, aplicados en su versión al alemán de *Twelfth Night* de Shakespeare. Scheu y Aguado (1995) concluyeron que la aplicación de estos principios, en la traducción de Schlegel, tuvo óptimos resultados en los que, los recursos omitidos, propios de los textos teatrales, son compensados mediante la agilidad estilística.

Sobre el proceso de traducción de poesía, Enrique Íñiguez plantea en su trabajo de investigación un modelo de evaluación de la calidad en traducción poética. A través de la investigación empírica y el análisis de diferentes posturas traductológicas: características específicas de textos poéticos y procesos de traducción literaria, Íñiguez (2017) sugiere un modelo de evaluación que combine categorías analíticas y holísticas, que tenga valoración numeral sobre la calidad de la traducción con respecto a al texto original y que tome en cuenta parámetros de la poesía como el esquema métrico, patrones fonéticos, paralelismos gramaticales, y efectos icónicos.

Con respecto a estudios nacionales relacionados a esta problemática se tomaron en cuenta trabajos de disertación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, como el trabajo “*La poesía conversacional de Carlos Eduardo Jaramillo*”, de Susana Encalada, quien identifica y analiza los rasgos característicos de la poesía de este poeta ecuatoriano. Encalada (2014) concluyó que estos rasgos son: el tono conversacional de la poesía, que atenúan las cuestiones existenciales propias del autor; poemas intimistas configurados en el discurso autobiográfico, de aparente espontaneidad y tono honesto; empleo del tono coloquial basado en: el apóstrofe lírico (a modo de epístola), uso de frases hechas y formulismos de conversación, sabiduría popular y formas dialectales lojanas y ecuatorianas.

Dentro de la traducción inversa de obras literarias el “*Análisis estilístico de la traducción al inglés de la obra ‘La Casa Tomada’ de Julio Cortázar a través de la técnica de retrotraducción*” de Tomás Reece (2015) concluyó que la traducción literaria genera cambios estilísticos, dialectales y semánticos en el texto meta.

Otro trabajo de investigación que sigue la misma línea de estudio es la disertación “*Análisis pragmático de la traducción del español al inglés de cartas escritas por niños y adolescentes de la selva amazónica ecuatoriana para sus patrocinadores angloparlantes*” de Andrea Viteri (2014), quien destaca la importancia del análisis textual en el proceso traductológico a partir de conceptos pragmáticos como las máximas de Grice, equivalencia pragmática, la teoría de relevancia y la teoría de la cortesía.

Con respecto a la traducción poética, el trabajo de disertación “*Análisis fonoestilístico del cuento corto poético The Insect God escrito por Edward Gorey*” de Mario Carrera se enfoca en el análisis estilístico de rasgos fonológicos y prosódicos, característicos de las obras de Edward Gorey, ya que estos son un desafío para el traductor. Carrera (2017) propone como solución el método libre de traducción en el que aborda la palabra y el hemistiquio como unidad mínima y máxima respectivamente, para producir una traducción eficiente de *The Insect God*.

Finalmente, el trabajo “*Traducción del español al inglés del video titulado ‘Vidas Independientes’ de la fundación FINE y análisis de los problemas de traducción más frecuentes de la traducción inversa*”, de María José Crespo (2013), propone como solución a los problemas de traducción inversa las técnicas de omisión y compensación.

Como se puede observar, no se encontraron trabajos previos, tanto internacionales como locales, que aborden la traducción de textos poéticos conversacionales.

## JUSTIFICACIÓN

### a. Justificación teórica

Después de revisar en bibliotecas y en el repositorio virtual de la PUCE, no se han encontrado trabajos de investigación que aborden la traducción inversa en la poesía conversacional o coloquial. Debido a la falta de investigaciones que analicen las traducciones de este género literario, se considera pertinente llevar a cabo este trabajo de disertación. El principal aporte de esta investigación es asentar fundamentos lingüísticos y traductológicos para demostrar la importancia de su aplicación en el análisis y traducción en inglés de textos poéticos.

### b. Justificación social

Este trabajo de disertación utiliza como objeto de estudio el poemario “*Versos truculentos, poemas Verdaderos*” del autor ecuatoriano contemporáneo Rodrigo Herrera Rosas. Por medio de la elaboración de este trabajo de disertación, en torno a la obra del autor ibarreño ya mencionado, se dará mayor visibilidad e importancia a las obras literarias nacionales. Adicionalmente, este podrá ser utilizado como guía para futuros estudios traductológicos que aborden el género de la poesía conversacional. Es importante mencionar que la traducción de poemas conversacionales o coloquiales de autores latinoamericanos es limitada.

### **c. Justificación personal**

El motivo personal para desarrollar este trabajo es ampliar mis conocimientos en el campo de la traducción literaria en el que el traductor debe ser creativo y analítico, al momento de llevar a cabo el proceso traductológico de una obra literaria. Por medio de este trabajo de disertación, pretendo indagar en estos aspectos para comprender, de forma práctica y teórica, los procesos y aptitudes por los que debe pasar y desarrollar un traductor que quiera especializarse en este campo.

## **INTRODUCCIÓN**

Como se pudo observar en los antecedentes, no existen trabajos previos que aborden problemáticas relacionadas a la traducción de textos poéticos conversacionales, por lo que este trabajo disertación analiza un texto de este subgénero y señala los problemas latentes en la traducción del mismo. El análisis de este trabajo se basa en diversos estudios dentro de distintos campos de la lingüística y la traductología.

Se dividió este trabajo en cuatro capítulos. El primero aborda a la lingüística y sus diferentes ramas, como la fonología, morfosintaxis, semántica y pragmática, a partir de un enfoque contrastivo entre el inglés y el español, con el fin de obtener una visión general de cómo pueden llegar a ser problemáticos ciertos elementos en la poesía de Rodrigo Herrera Rosas, debido a las diferencias entre dichas lenguas, como reglas de agrupación de elementos fonológicos, el uso de ciertas estructuras para expresar la impersonalidad y mecanismos de cortesía negativa. Dentro de la rama de la semántica solo fue necesario exponer términos que son el eje de la resolución a estos problemas, como la designación, la polisemia, la sinonimia y la denotación y connotación.

El segundo capítulo parte de nociones y teorías sociolingüísticas, que permitirán ahondar en el análisis de elementos que conforman el estilo de los poemas del autor ibarreño. A razón de que estos son característicos de la oralidad, fue esencial describir los rasgos y usos que los mismos presentan tanto en la lengua coloquial, como en el castellano norandino y el español ecuatoriano en general. Para esto fue primordial basarse en los trabajos de Haboud, Toscano y Viereck Salinas. Se debe mencionar que se hizo especial énfasis en el *uno* impersonal, los vocativos *fulana*, *peregrina* y *compañera*, y las formas de tratamiento *tú* y *usted*, que aparecieron con mayor frecuencia.

El tercer capítulo se centra en la literatura y la traducción. En este capítulo, se describen el género poético de la poesía conversacional y ciertos principios esenciales traductológicos como las técnicas de traducción, el genio de la lengua, la intencionalidad y el análisis del texto. Además, se habla de fundamentos importantes en la traducción literaria como la fidelidad, la estilística literaria, la relación entre autor y traductor, la ambigüedad por polisemia y la sinonimia de sentido. Con respecto a la traducción poética, fue necesario tocar temas propios de ese tipo como, la traducción de metáfora, rima y métrica.

Finalmente, el cuarto capítulo está dedicado al análisis de los fragmentos de los poemas con su respectiva propuesta de traducción. Este análisis, además de aplicar los conocimientos revisados en el marco teórico, hace referencia a comentarios relevantes del mismo autor, recuperados de entrevistas que se le realizaron para aclarar ciertos puntos oscuros en el texto. Previo a esto, se introducirá la biografía del poeta y se hará una reseña del poemario donde se encuentran recopilados los poemas, *Versos truculentos, poemas verdaderos*.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo general**

Detallar elementos problemáticos en fragmentos de poemas del autor Rodrigo Herrera Rosas para establecer alternativas de traducción.

### **Objetivos específicos**

- 1) Identificar elementos que causen dificultad en la traducción inversa de la poesía conversacional.
- 2) Determinar principios y nociones lingüísticas para el análisis textual de los elementos identificados.
- 3) Traducir los rasgos distintivos del texto original en la lengua meta bajo criterios traductológicos de textos literarios poéticos.
- 4) Usar las técnicas de traducción necesarias para resolver los problemas identificados.

## METODOLOGÍA

El presente trabajo de disertación es de carácter analítico-descriptivo, ya que se describen y analizan los problemas de traducción de un texto poético, por lo que se utiliza una metodología cualitativa.

Para la realización de este trabajo, en primer lugar, se procedió con la lectura del poemario *Versos truculentos, poemas verdaderos* del autor ibarreño Rodrigo Herrera Rosas. Después, se procedió a realizar un análisis general del estilo del autor para identificar los elementos reiterativos y característicos del poemario que pueden ser problemáticos en la traducción inversa, que a su vez, sirvieron como criterio de selección para determinar los fragmentos de los poemas que fueron traducidos para la propuesta final de esta investigación.

Una vez delimitado el objeto de estudio, se llevó a cabo el análisis textual, en base de una primera entrevista con el poeta, en la que se habló de forma general sobre sus poemas, la intención del texto y el sentido de sus vocativos polisémicos. Por otro lado, para entender otros rasgos característicos, como el uso impersonal del pronombre *uno* y las formas de tratamiento *tú* y *usted*, se revisó la literatura académica que aborda estos fenómenos.

Tras consultar estas fuentes se realizó un primer borrador de la traducción, que fue presentado a la directora de disertación para su revisión y corrección.

Después de corregir el primer borrador, se procedió a realizar una segunda entrevista con el autor para aclarar obscuridades o ambigüedades específicas de los poemas escogidos (metáforas), para después elaborar un segundo borrador que también se presentó a la directora para su revisión y corrección, para finalmente obtener la propuesta final.

La primera y segunda entrevista con el autor se pueden encontrar en el apartado de anexos, designados como apéndice uno y dos respectivamente.

## MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

### CAPÍTULO I: LINGÜÍSTICA

#### 1.1. Lingüística

Saussure (1916), determina que la lingüística es una ciencia interdisciplinaria que considera “todas las manifestaciones del lenguaje humano”, de cualquier civilización y época histórica, en la que no se debe abordar únicamente “el bien hablar, sino todas las formas de expresión” (p. 34). Este autor determina que, los objetivos de la lingüística son: describir todas las lenguas y registrar su historia; determinar las fuerzas que operan de forma permanente y universal sobre las lenguas y delimitar y definir a la lingüística como tal. Estos objetivos se dividen en dos ramas: la lingüística diacrónica, que examina la evolución de una lengua a lo largo del tiempo y, sincrónica, que determina las pautas que estructuran a una lengua en un tiempo dado y estático.

Según Alcaraz y Martínez (1997), la lingüística es “la ciencia del lenguaje que comprende la facultad comunicativa propia de los humanos y las lenguas naturales en las que esta se manifiesta, junto con sus elementos constitutivos, relaciones entre estos y leyes de funcionamiento” que pone en manifiesto cuestiones como la comunicación social y el pensamiento (p.332-333).

Crystal (2000), define la lingüística como una disciplina académica que estudia a la lengua, cuyo desarrollo ha sido relativamente rápido y reciente (desde los años setenta), que se ha extendido al estudio de la lengua y a la comunicación en relación a la creencias y comportamientos humanos. Además, este autor menciona las diferentes líneas de investigación que se derivan del estudio de la lingüística, como la lingüística estructural, computacional, etnolingüística, etc.

Más adelante, se hará énfasis en el campo de la lingüística aplicada, ya que es un concepto fundamental para este trabajo, debido a que aborda la solución a problemas cotidianos por medio de lingüística, como es el caso de la traducción.

## **1.2. Ramas de la lingüística**

Para un acercamiento completo a los elementos problemáticos en fragmentos de los poemas de Rodrigo Herrera Rosas, se deben revisar diferentes puntos y conceptos contenidos en las ramas de la lingüística, como la fonología, la morfosintaxis, la semántica y la pragmática, que ayudarán a describir los fenómenos encontrados y a fundamentar las soluciones propuestas en la traducción de los mismos.

### **1.2.1. Fonología**

Según Clark, Yallop y Fletcher (1995), la fonología se ocupa de la organización de los sistemas y patrones de sonidos de una lengua dada. Estos autores determinan que el análisis y descripción del sonido de una lengua, entra en el campo de la fonología.

Crystal (2000) define el fonema como “la unidad mínima del sonido dentro del sistema de una lengua”, y este concepto “es resultado del consenso para establecer modelos de organización, prescindiendo del gran número de sonidos indefinidos que se oyen en una lengua”(p.236). Los fonemas se caracterizan por tener fonos o segmentos, que son los posibles sonidos que presenta cada grafema (forma escrita convencional de las palabras), y variantes o alófonos, que son las diversas realizaciones de un mismo fonema (Crystal, 2000). Además, Stockwell y Bowen (1965) afirman que cada lengua presenta su propio sistema de fonemas, con sus respectivas variaciones.

Los símbolos que representan los fonemas de una lengua en particular los determina el Alfabeto Fonético Internacional (AFI).

Roach (2009) describe dos tipos de transcripción: fonémica y fonética. Según la Universidad de Nueva Inglaterra de Australia (2020), el propósito de la transcripción fonémica es “registrar las categorías mentales, que los hablantes utilizan”, y se transcriben entre barras inclinadas: *tenth* (décimo) /tɛnθ/, mientras que la transcripción fonética señala las variantes de un fonema que ocurren en el contexto de una palabra en particular, y se transcriben entre corchetes: *tenth* (décimo) [t<sup>h</sup>ɛŋθ].

En este trabajo se transcribirá fonéticamente ciertas palabras, que suponen la traslación de rima de los poemas de Rodrigo Herrera Rosas en la propuesta final. Por lo tanto, no será necesario tomar en cuenta rasgos distintivos de los fonemas del español y el inglés ni tampoco las variantes o alófonos, debido a que no son pertinentes para lo que se quiere demostrar. Además, esta rama será de utilidad para entender problemas de traducción que se derivan de la métrica y rima.

### **1.2.1.1. Fonotáctica**

Es importante hablar de fonotáctica, ya que proporciona un enfoque contrastivo, entre el inglés y el español, sobre las reglas de agrupación de elementos fonológicos, especialmente en posición final, que servirá para abordar la rima en la propuesta de traducción.

Según Crystal (2000), la *fonotáctica* o *fonotaxis* es un término que se utiliza en la rama de la fonología para referirse “a las ordenaciones secuenciales [...] de las unidades fonológicas que aparecen en una lengua”. Valenzuela-Manzanares (2002) afirma que las agrupaciones consonánticas, en posición final o inicial, son más frecuentes en inglés que en español, ya que el español es una lengua que utiliza agrupaciones consonante-vocal-consonante o vocal-

consonante-vocal. Un ejemplo que evidencia este fenómeno, es la palabra en inglés *special*, que presenta la agrupación /sp/. En español, como no es posible esta combinación en posición inicial, se utiliza la vocal epentética /e/: *especial*. Otro ejemplo, que proporcionan Alcaraz y Martínez (1997), es la pluralización de palabras, como *films* en inglés, se tiene adicionar una -e en medio de la agrupación /ms/, para que sea aceptable en español: *filmes*.

### **1.2.2. Morfosintaxis**

Para hablar de morfosintaxis se debe primero definir a la gramática. La *Nueva gramática de la lengua española* (2020) define a la gramática como “una parte de la lingüística que estudia la estructura de las palabras, las diferentes formas en las que estas se enlazan y los significados que tales combinaciones dan lugar” (p.3). Para Fromkin (2001), el análisis gramatical solo está vinculado a la sintaxis, visión que se deriva la lingüística generativista. Mientras que, para otros autores como, Lorenzo (1995), el análisis gramatical está relacionado al binomio que compone la morfosintaxis.

Crystal (2000) define a la morfosintaxis como “un término empleado en la lingüística para referirse a las categorías o propiedades gramaticales, a las que se aplican tanto los criterios definitorios de la morfología como de la sintaxis” (p.376). El uso de singular, el modo indicativo y la tercera persona son ejemplos de aspectos que estudia la morfosintaxis, que proporciona este autor. De forma similar, Enrique Lorenzo (1995) define a la morfosintaxis como “una disciplina de la lingüística encargada de estudiar la forma y la función de los elementos del discurso” (p.57).

Como ya se ha mencionado, este campo está compuesto por dos ramas de la lingüística: la morfología, que según la *Nueva gramática de la lengua española* (2020), se enfoca en la estructura interna de las palabras, y la sintaxis, que es el análisis tanto de la forma en que éstas se combinan de forma sintagmática, como de los grupos que estas forman. Para Lorenzo (1995), la separación de la morfología de sintaxis es difícil al momento de llevarla al análisis práctico.

Para Crystal (2000), la morfología y la sintaxis son campos separados que están interrelacionados.

Ampliando la definición de la *Nueva gramática de la lengua española*, el campo de morfología se enfoca principalmente en la estructura y formación de palabras, cuya unidad mínima de estudio es el morfema (Crystal, 2000). Esta se clasifica en dos tipos: el primero es la morfología flexiva, que, según Fromkin (2001), se centra en el uso de afijos que tienen significado. Estos pueden determinar el número de los sustantivos, reflejado en el afijo *-s*, o determinar si una acción tuvo lugar en el pasado, reflejado en *-ed* empleado en la conjugación de verbos en inglés (Fromkin, 2001). En el caso particular de los verbos del español se encuentran afijos que, además del número, marcan el género, modo, tiempo y persona (Lorenzo, 1995). El segundo tipo es la morfología derivacional, que se basa en la creación de nuevas palabras que se derivan de un lexema ya existente (Fromkin, 2001). Por ejemplo: *esperanzar* (verbo)/*esperanzador* (adjetivo).

Por otro lado, según Crystal (2000), la sintaxis se refiere al estudio de las reglas que rigen la combinación de palabras para formar oraciones. Lorenzo (1995) determina que el enfoque de la sintaxis es la creación de un modelo analítico y sintético que se aproxime a constituyentes provistos de significado, y que tiene en cuenta relaciones entre las palabras copresentes. Se determina así que la oración es la unidad mínima de estudio de la sintaxis y no la palabra (Lorenzo, 1995). Los constituyentes a los que este autor se refiere se denominan sintagmas.

Lorenzo (1995) define a los sintagmas “a todo par de elementos unidos por la relación de dependencia, independientemente del grado de complejidad de los elementos relacionados” (p.60). La *Nueva gramática de la lengua española* (2020), considera que “a partir de unidades léxicas, la sintaxis puede articular unidades mayores llamadas grupos, frases o sintagmas, que constituyen proyecciones de su respectivo núcleo” (p.13). Estos sintagmas se clasifican en: nominales, cuyo núcleo es un sustantivo y puede estar conformado por pronombres personales o la combinación de determinante y sustantivo ; verbales, palabra o grupo de palabras cuyo núcleo es el verbo; adjetivales, conformados por adjetivos que pueden ir acompañados por intensificadores; adverbiales, formados por adverbios que, al igual que en el caso anterior, pueden

ir precedidos de intensificadores; y preposicionales, cuyo núcleo es la preposición y puede ir seguido de sintagmas nominales, adjetivales o adverbiales (Nueva gramática de la lengua española, 2020).

Otro concepto clave a definir dentro de la sintaxis es el de las cláusulas. Según Rojo (1978), *cláusula* y *oración* son categorías que se deben distinguir; “la cláusula es la categoría en la que tienen lugar las funciones primarias: sujeto, predicado, complemento directo” (p. 53). Mientras que, la oración “es la categoría en la que se integran cláusulas para construir una unidad, que además que las contiene, las superan” (p.53). Las cláusulas desempeñan cierta función, dependiendo del tipo oración. Además, este autor determina que, los diferentes tipos de oración, yuxtapuesta, coordinada y subordinada, son las unidades en las que “las cláusulas contraen diferentes relaciones” (Rojo, 1978, p.57).

También es importante hablar de la diferencia entre oración y enunciado. Bloomfield, citado en Todd (1987), define a la oración como “una forma lingüística independiente que no se encuentra incluida en una construcción sintáctica más amplia” (p.66). Para Rojas (1979), la oración o “unidad de la lengua” se caracteriza por poseer “límites gramaticales, conclusividad y unidades gramaticales”, pero puede llegar a convertirse en la “unidad de la comunicación discursiva” o enunciado, si cumple con ciertas condiciones, que se basan en la relación entre oraciones dentro del contexto de un mismo enunciado (pp.260-261). Bajtín (2003) considera que la comunicación humana se da mediante enunciados conformados por unidades, que son la oración y la palabra.

Estos términos, que se derivan de la morfosintaxis, serán útiles para la descripción del análisis de este trabajo de disertación, ya que en la traducción de los poemas se tendrá que transponer o cambiar la categoría gramatical de ciertas expresiones, incluso será necesario modificar la morfología de las palabras del texto original en el texto traducido, para que estas estructuras sigan las reglas gramaticales de la lengua meta.

A continuación, es importante abordar la impersonalidad morfosintáctica desde un enfoque contrastivo entre el inglés y el español.

### **1.2.2.1. Impersonalidad**

Hill, Mayberry y Baranowsky (2014) afirman que, tanto el inglés como el español, presentan estructuras para expresar impersonalidad, que básicamente es “una acción que afecta a todos de forma general” (p.186), a través de sujetos denominados indefinidos. Estos autores determinan, que el español utiliza el *pronombre impersonal se*, por ejemplo, *Se siente mucha tensión en el ambiente; uno (a) impersonal*, por ejemplo, *Uno no sabe a qué atenerse en estas circunstancias; y tú o usted*, dependiendo de la relación entre interlocutores, por ejemplo, *Cuando eres (usted es) migrante, son desiguales las condiciones sociales*. En el siguiente capítulo, se hará especial énfasis en el registro y características del pronombre *uno impersonal*, debido a que este es uno de los elementos problemáticos para la traducción de los poemas de Rodrigo Herrera Rosas.

Por otro lado, el inglés utiliza los pronombres: *you*, por ejemplo, *You feel lonely even when you are surrounded by people*; y *one*, por ejemplo, *One is able to forgive easily, but others are not* (Hill, Mayberry y Baranowsky, 2014). Este último pronombre es de uso formal (Celce-Murcia y Larsen Freeman, 1999). Schramper-Azar (2002) identifica otro tipo de sujeto indefinido, como el uso de sustantivos genéricos con artículo indefinido, el cual “no se refiere a una persona u objeto

en particular; más bien, representa a todo un grupo” (p.134). Por ejemplo, *A teacher should never stop learning* se refiere a cualquiera que sea un maestro no debe dejar de aprender. Esta estructura se diferencia de *you*, ya que incluye al hablante, aunque este se encuentre diluido en la generalización. Mientras que, con *you* impersonal, el emisor deja recaer la acción sobre su interlocutor para que este empatice con la realidad expresada.

Además de los sujetos indefinidos, es importante describir morfosintácticamente otras estructuras alternas en inglés, que mantienen la idea de generalización e indeterminación del sujeto, como: *La voz pasiva y la estructura el con pronombre it + verbo en forma infinitiva*.

#### a) Voz pasiva

Según Crystal (2000), la estructura oracional o formación sintáctica de oraciones ocurre en cadenas de Sujeto-Verbo-Objeto (SVO). Lenguas como el inglés y el español se expresan por este patrón sintáctico. Sin embargo, dentro de este patrón, cada lengua tiende a preferir el uso de ciertas construcciones sobre otras, como la voz activa y la voz pasiva. Según Montes (2003) “desde hace varios siglos *la pasiva con ser* ha sido minoritaria en español frente a las *construcciones seudorreflejas con se*” (p.103). Mientras que, en el inglés es más frecuente el uso de la voz pasiva, sobre todo cuando es más relevante la acción que el agente (Díaz-Arrieta, 2017).

Celce-Murcia y Larsen-Freeman (1999) afirman que, en inglés, la voz pasiva es una estructura que permite que el objeto o “persona o cosa recibe la acción del verbo ocupe el lugar del sujeto”. Por ejemplo, la oración en voz activa *A drunk driver crashed Eleanor’s car* pasa a ser en voz pasiva como: *Eleanor’s car was crashed by a drunk driver*.

Schramper- Azar (2002) describe tres usos de la esta construcción: 1) cuando la persona que realiza la acción resulta ser información importante o relevante para el enunciado, por lo se debe incluir el sintagma nominal con *by*. Por ejemplo, *Big Fish was directed by Tim Burton*; 2) cuando el hablante sabe quién es la persona que realiza la acción, pero considera importante

enfaticar la acción realizada. Por ejemplo, *This delicious soup was cooked by my grandma* y 3) cuando no es relevante, no se conoce o no se sabe con certeza la persona que realiza la acción, por lo que se omite el sintagma preposicional con *by*. Por ejemplo: *My house can be sold*. Este último mantiene la idea de impersonalidad ya que omite el agente de la oración.

Cabe mencionar que Celce-Murcia y Larsen-Freeman (1999) determinan que el uso de la voz pasiva ocurre con menos frecuencia en contextos conversacionales que en textos escritos como los científicos.

#### b) Estructura IT + INFINITIVE

Otra estructura que se utiliza en afirmaciones generales, según Schrammfer-Azar (2002), es la estructura compuesta por el pronombre *it* + verbo *to be* + adjetivo + verbo en su forma infinitiva. Por ejemplo, *It is hard to understand stubborn people*. Esta construcción también se puede encontrar en español. Según la *Nueva gramática de la lengua española* (2020), el infinitivo adquiere valor pasivo “cuando se subordina a adjetivos que expresan facilidad, comodidad, posibilidad o las nociones contrarias, como *aburrido, agradable, cómodo, complicado, costoso, curioso, difícil, digno, fácil, grato, imposible, largo*” (pp.497-498), por ejemplo, *Es difícil entender a la gente necia*.

La descripción de estas estructuras impersonales en inglés es fundamental, debido a que, más adelante, estas serán consideradas y aplicadas en la propuesta final de traducción.

### **1.2.3. Semántica**

Para Crystal (2000), la semántica es una rama de la lingüística que estudia el significado que se deriva en enfoques filosóficos y psicológicos. López-Palma (2016) la define como el estudio

del significado que se expresa en una lengua natural, que además “es una parte de la gramática que investiga el modo como se proyectan los objetos y situaciones del mundo en el código de la lengua” (p.2). Matínez-Hernández (1997) determina los niveles del análisis semántico, que son: a) unidades inferiores a la palabra; b) la palabra; c) la frase; d) el texto (p.74). La semántica léxica se ocupa de los dos primeros niveles, mientras que la sintaxis se interesa por los dos últimos.

Aunque hay posturas que marginan al estudio de la sintaxis en el campo de la semántica léxica, existen otras que defienden la estrecha relación entre semántica y sintaxis, esencialmente en el estudio de enunciados, ya que los “rasgos que constituyen la estructura de significados de las palabras, son rasgos que resultan relevantes desde el punto de vista sintáctico y que forman parte de todas las lenguas” (Cárdenas, 2010; p. 5).

La semántica oracional, también conocida como semántica proposicional o relacional, es una de las nociones que comprende la relación entre semántica y sintaxis. Esta surge a partir del *principio de composicionalidad* de Chomsky que hace referencia al hecho de que, con un número finito de elementos, se pueden crear un número infinito de oraciones (Marcos- Sánchez, 2014). A partir de este fenómeno, se pone en consideración que las diversas relaciones de los elementos, producen diferentes significados. Por ejemplo, *Ana trae unos regalos* se diferencia de *Ana lleva unos regalos*, en que, en el primero, Ana porta los regalos a donde se encuentra el emisor del enunciado y en el segundo, Ana los porta a un lugar alejado de este. Además, Devís- Márquez (2000) divide a la semántica oracional en sintagmática (agrupación de palabras para formar una oración) y paradigmática (agrupación de palabras por categorías), que estudian “esquemas sintagmáticos oracionales y esquemas paradigmáticos oracionales respectivamente” (p.351).

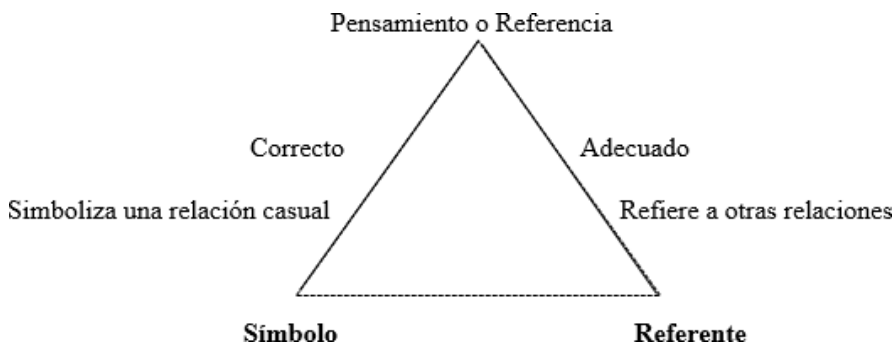
Finalmente, a partir de este enfoque se considera importante introducir la relevancia de la pragmática para el análisis del significado tanto a nivel sintáctico como semántico. Wittgenstein (en Muñiz-Rodríguez, 2011) considera que tanto la sintaxis como la semántica dependen de la pragmática, ya que el hablante aprende sus usos en los diversos contextos. Compara al lenguaje como un “juego lingüístico” en el que las intenciones son significativas en los diferentes juegos

que se puedan dar, además afirma que el método de la investigación del significado debe comprender los términos en el contexto de sus diversos y particulares juegos y usos (Muñiz-Rodríguez, 2011).

### 1.2.3.1. Designación: triángulo de Ogden y Richards

Si bien el modelo del signo lingüístico saussureano se lo puede considerar “bipolar” semántico. El modelo de significado de Ogden y Richards es “tripolar” semántico por excelencia, debido a que adiciona al “referente” a los componentes del signo lingüístico, originalmente propuestos por Saussure, el significante y el significado, representados como “símbolo” y “pensamiento o referencia”, respectivamente en este modelo.

Figura 1: Modelo de Ogden y Richards



Nota. Tomado de *Semántica. Introducción a la ciencia del significado* (p.64), por Stephen Ullmann, 1976.

Ullmann (1976) interpreta al “referente” en este modelo, como el “acontecimiento no lingüístico” o extralingüístico que se deriva de la relación bilateral entre el símbolo y el

pensamiento (p.64). Por lo que este no está relacionado al símbolo directamente por su naturaleza inmutable en el plano físico, ya que su concepción sí puede variar, lo que afecta directamente a la elección del símbolo.

El triángulo de Ogden y Richards es importante, ya que presenta la relación de designación. En este modelo, el pensamiento o significado determina el valor del significante para que este simbolice a la realidad o cosa a la que el hablante se quiera referir (Pabón de Acuña, 2004). Mientras que, el modelo de Saussure engloba al referente en el significado, el modelo de Ogden y Richards permite la distinción entre relaciones de significación y de designación. En el contexto interlingüístico, se pueden dar significados idénticos que expresen una misma designación. Por ejemplo: *Pedro despierta* en español; *Peter awakes* en inglés o puede que se dé una designación idéntica con diferentes significados a nivel de intralingüístico. Por ejemplo: *Pedro no salió* ≈ *Pedro se quedó en casa* (Pacchiarotti, 2009).

### **1.2.3.2. Relaciones léxicas**

Las relaciones léxicas se consideran parte del estudio de la semántica estructuralista. Son asociaciones que existen internamente en el signo lingüístico (entre significado y significante) o entre distintos signos, por significado y forma, tanto a nivel léxico y fonético. Para Lyons (1980) a la sinonimia, antonimia, homonimia, polisemia, etc., son relaciones léxicas.

Ullmann (1976) representa en diagramas la relación de sinonimia, en la que “varios nombres pueden estar conectados con un solo sentido”, ejemplo: *casa*, *vivienda* y *morada* hacen referencia a *una construcción para residencia*, y polisemia, que es la relación en la que “diversos sentidos están ligados a un solo nombre”, ejemplo: la forma *banco* presenta diferentes significados, como *mueble*, *entidad financiera* o *un conjunto de peces*, etc. (p.71):

Figura 2: Diagramas de sinonimia y polisemia



Nota. Tomado de *Semántica. Introducción a la ciencia del significado* (p.71), por Stephen Ulmann, 1978.

Para este trabajo solo será necesario abordar las relaciones de sinonimia y polisemia, que son las nociones importantes para abordar los elementos problemáticos de la poesía de Rodrigo Herrera Rosas.

### 1.2.3.2.1. Polisemia

Se considera a la polisemia como una relación semasiológica que “estudia la palabra o significante, con respecto a sus diferentes significados o usos que recibe” (Pabón de Acuña, 2004; p. 36).

Para Cifuentes- Honrubia (2006), la polisemia es “una noción histórica que se ha utilizado para definir un fenómeno diferente de orden sincrónico”. La polisemia es fenómeno natural del cambio léxico que ocurre por la evolución de una lengua (Paz-Afonso, 2014), en el que “a) las acepciones de palabras corresponden a situaciones diferentes, y se entiende situación en tanto que contexto o situación comunicativa” y “b) la no confluencia de sentidos desemboca en una noción importante y rápidamente olvidada: una nueva acepción equivale a una nueva palabra”. (Cifuentes Honrubia, 2006; p.8).

Aunque la polisemia es un concepto de carácter diacrónico, el estudio histórico de la lengua resulta entorpecedor para su análisis sincrónico, puesto que no se puede determinar con exactitud la información etimológica. Además, el hablante prescinde de esta información para la interpretación léxica. Sin embargo, esto no quiere decir que se anula la importancia del factor diacrónico.

Cifuentes-Honrubia (2006) dice:

...No podemos hablar de la relación entre significados de una palabra (polisemia) sin hablar de la relación que ha supuesto su desarrollo diacrónico: la polisemia no es otra que metáforas y otros tipos de diferenciación semántica que, a través del tiempo, han llegado a ser parte de la lengua, y algunos de estos procesos han llegado a generalizarse y convencionalizarse y otros no (p.8).

Por otro lado, existen posturas que enfatizan en la capacidad del hablante en determinar la designación de una palabra polisémica. Valenzuela-Miranda (1993) considera a la polisemia como, “una fuente de ambigüedad” en la que el receptor “interpreta los mensajes valiéndose del contexto o bien de su propia intuición” (p.228). Para determinar el sentido de una palabra polisémica en un texto dado, especialmente los literarios, se debe proceder tomar en cuenta propiedades discursivas como la cohesión y coherencia y aspectos pragmáticos como la intención en la creación, contexto y situación (Machado, 2013).

En el tercer capítulo se desarrollará la problemática de ambigüedad, generada por la polisemia, dentro de la traducción de textos literarios. A continuación, se procederá a definir la sinonimia.

### **1.2.3.2.2. Sinonimia**

Se considera a la sinonimia como una relación onomasiológica que “estudia el significado, con respecto a los distintos significantes que pueden designarlo” (Pabón de Acuña, 2004; p. 36).

Varios lingüistas determinan que la sinonimia es una noción compleja, que presenta diferentes tipos, como: la sinonimia lingüística, estilística, de sentido o referencial, intralingüística/interlingüística; intensional/extensional, etc. (Regueiro-Rodríguez, 2010; p.8).

Esta diversidad de posturas dio pie a la problemática de “la negación de la sinonimia”, que surge a partir de la confusión “entre lengua y habla, significado y sentido; y más modernamente, denotación con connotación, significado cognitivo con afectivo, intensión con extensión” (Regueiro-Rodríguez, 2010, pp.16-17). González- Martínez (1989) considera que los intentos de reducir al fenómeno de la sinonimia a la discusión de su existencia se deben a los diferentes matices relacionales que esta puede adquirir en diferentes situaciones, que distan del concepto genérico.

De este modo, González-Martínez (1989), a partir de la problemática de la sinonimia, la define, como “un proceso relacional que se establece entre varias unidades lingüísticas que presentan cierta similitud en el plano de la sustancia de contenido”; este proceso se puede llevar a cabo por “la competencia sinonímica” del hablante, en la que este intuye las posibles asociaciones que pueden surgir entre unidades dependiendo de su correspondencia al momento de designar un referente.

En el siguiente capítulo se hará énfasis en los enfoques de sinonimia interlingüística y de sentido, para resolver problemas de traducción a nivel semántico, originados por la ambigüedad o la polisemia.

### 1.2.3.3. Denotación y connotación

Zecchetto (2003) afirma que la denotación está vinculada con lo que directamente refiere y expresa el signo, haciendo alusión al valor referencial que tiene la palabra. Chandler (2002) se refiere a la denotación como el significado o información que se encuentra en los diccionarios. Este mismo autor describe que la operación denotativa reside en la relación entre signo y referente. La denotación se enfoca más en la parte cognitiva que la simbólica de la palabra, es informativa y se rige plenamente por el significante, lo que la vuelve normada y convencional, por lo que otorga “cierto grado del significado reportado en el diccionario” (p.139). Para Zecchetto (2003), la denotación “marca, unifica y focaliza los sentidos del lenguaje, impidiendo que se dispersen y diseminen” (p.140).

La connotación, por su parte, viene a ser el conjunto de las evocaciones o ideas que no se encuentran explícitamente en la denotación. La connotación arroja nuevos sentidos que se construyen de forma metafórica y más simbólica, ya que sustituyen un signo por otro, abarcando así más sentidos. Mientras la denotación unifica, la connotación amplía en otros imaginarios de la lengua (Zecchetto, 2003). Chandler (2002) afirma que la connotación depende del contexto y que su significación no es puramente personal, sino que está determinada por “códigos a los que tiene acceso un intérprete (de un texto)” (p.139), proporcionados por la cultura.

La denotación y la connotación plantean la necesidad de la aproximación semántico-pragmático de las palabras para la interpretación de los sentidos existentes y posibles que puedan surgir en contexto y que nunca se oponen porque mantienen una relación directa. Por ejemplo, el significado denotativo de la palabra *mariposa* es de un insecto lepidóptero, mientras que su significado connotativo hace alusión a los procesos de cambio por los que atraviesa una persona. Este significado connotativo está relacionado con el proceso de metamorfosis propio de este insecto.

Estos conceptos semánticos serán de ayuda para comprender la naturaleza problemática de los elementos que componen la poesía de Rodrigo Herrera Rosas, especialmente de los vocativos. Ahora es importante hablar de conceptos que abordan la pragmática, ya que estos serán esenciales para interpretación de dichos elementos.

#### **1.2.4. Pragmática**

Crystal (2000) define brevemente a la pragmática como un estudio de lengua centrado en sus usuarios, “especialmente de sus elecciones, de las restricciones que se encuentran en el uso del lenguaje en las interacciones sociales y del efecto que el uso del lenguaje tiene en los participantes de un acto comunicativo” (p.437). Para Escandell (1996), la pragmática es una disciplina que considera los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje y que parte de criterios que no pueden estudiarse desde un enfoque puramente gramatical, “como: emisor, destinatario, intención, comunicación, contexto verbal, situación y conocimiento del mundo” (p.14). Esta rama presenta dos ejes de enfoque para la interpretación: “una se centra en la relación del significado gramatical con el hablante y con los hechos u objetos que intenta describir, y la otra en la forma de las expresiones y actitudes de los hablantes” (p.14).

##### **1.2.4.1. Actos de habla**

Según el Diccionario de términos clave de ELE del *Centro Virtual Cervantes* (2020), la teoría de los actos de habla fue presentada por Austin, que afirma que los enunciados, además de expresar proposiciones, realizan acciones lingüísticas dentro de un contexto.

Según Yule (1996), estas acciones comprenden tres dimensiones, como los actos: locutivo, que se refiere a producir una significativa expresión lingüística; ilocutivo, que contiene un propósito comunicativo o fuerza ilocutiva; y perlocutivo, que es el efecto que el enunciado tiene sobre el interlocutor.

Escandell (1996), afirma que Searle perfeccionó esta teoría, a través de la categorización de la fuerza ilocutiva, en cinco tipos, que el Diccionario de términos clave de ELE del *Centro Virtual Cervantes* (2021) define, como: *asertivos*, que “dicen algo de la realidad”. Por ejemplo: *El día está nublado*; *directivos*, que “pretenden influir en la conducta del interlocutor”. Por ejemplo: *Pásame esa libreta, por favor*; *compromisivos* que “condicionan la ulterior conducta del hablante”. Por ejemplo: *Estaré de regreso pronto*; *expresivos*, “el hablante manifiesta sus emociones y expresiones”. Por ejemplo: *¡Felicidades!*; y *declarativos*, “que modifican la realidad”. Por ejemplo: *Es importante que los niños sean vacunados*.

Como se puede observar, los actos de habla de Austin y Searle teorizan la interacción entre emisor y receptor, la cual puede estar regulada por la cultura propia de cada lengua, lo que nos lleva a hablar de la noción cortesía a través de la teoría de Brown y Levinson.

#### **1.2.4.2. Teoría de Brown y Levinson**

Según Escandell (1996), este modelo parte de dos conceptos la racionalidad y la imagen pública. La racionalidad se refiere al modo de razonamiento del emisor, que le permite conseguir los medios para cumplir sus fines con eficacia. Mientras que, la imagen pública se refiere a un tipo de prestigio que poseen todos los individuos, que es universal y concebido por todas las culturas, y que su vez, se protege a través de la cortesía.

La imagen pública es un concepto central de este modelo, debido a que, de la protección de la misma, surgen las estrategias de cortesía a las que recurre el emisor. Durante el intercambio

comunicativo, se puede vulnerar la imagen pública de ambas partes y que se debe poner a salvo de amenazas o daños.

El concepto de imagen presenta dos tipos: a) imagen negativa: “deseo de tener la libertad de acción, de no sufrir imposiciones por parte de los demás, de dominar el territorio propio”; y b) imagen positiva: “deseo de ser apreciado por los demás, y de que otros compartan los mismos deseos” (Esacandell, 1996; p.149). De estos conceptos se derivan la cortesía negativa y la cortesía positiva.

Las estrategias a las que el emisor recurre para proteger la imagen pública o expresar cualquiera de los dos tipos de cortesía, son: a) “poder relativo del destinatario con respecto al emisor”; b) “distancia social, que incluye el grado de familiaridad y contacto entre interlocutores”; c) “grado de imposición de un determinado acto con respecto a la imagen pública” (Esacandell, 1996; p.149).

Escamilla y Vega (2012) determinan que el uso de la forma pronominal *usted* puede actuar como una estrategia de *cortesía negativa* especialmente en la exhortación. Es decir, el interlocutor al realizar un acto del habla exhortativo (ruego, petición, mandato) amenaza con interceptar con la voluntad de su interlocutor, denominada también imagen negativa. Por esta razón, el emisor recurre al uso de cortesía negativa, que consiste en el distanciamiento psicológico, o el uso del *usted* para atenuar la fuerza del acto del habla exhortativo y proteger la imagen negativa del interlocutor. Ejemplo: *Quédese esta noche*.

A diferencia del español, el inglés expresa esta cortesía negativa a través del uso interrogativo, en lugar del exhortativo, acompañado de verbos modales. Ejemplo: *Could you stay tonight?* (Yule, 1996). Debido a que el inglés moderno ha erradicado esa diferenciación entre *thou* y *you*, que equivalían a *tú* y *usted* respectivamente. Al reducir su uso a solo a *you*, esta lengua no presenta formas pronominales que reflejen actitudes del emisor hacia su interlocutor, como relación, emociones, intención, etc., como en el español. En el siguiente capítulo, se especificarán los usos que tienen las formas pronominales en español, debido a que este

representa un problema para la traducción de los poemas del autor ibarriño.

Una vez determinados los conceptos lingüísticos relevantes para este trabajo de disertación se debe proceder con nociones y teorías, que abordan los campos interdisciplinarios de la lingüística, como la sociolingüística. El siguiente capítulo se dedicará a desarrollar conceptos derivados de este campo, ya que estos nos permitirán tener una visión más amplia del objeto de estudio y definir la problemática de ciertos elementos en la poesía de Rodrigo Herrera Rosas.

A continuación, se debe tratar el campo de la lingüística aplicada.

### **1.3. Lingüística aplicada**

Brumfit, como se citó en Conrick y Howard (2007), define a la lingüística aplicada como: “Una investigación teórica y empírica de problemas del mundo real, cuya cuestión central es la lengua” (p.9).

Para Conrick y Howard (2007), la “dimensión del mundo real”, de la que se encarga el campo de la lingüística aplicada, comprende diversos contextos que van desde la educación, salud y medios de comunicación. También afirman que los diferentes enfoques que caracterizan a la lingüística aplicada son evidentes en la variedad de posicionamientos teóricos adoptados y prácticas de investigación realizadas bajo cuestiones lingüísticas, como: adquisición de segunda lengua, teoría sociocultural y análisis del discurso.

Actualmente, existe la discusión entre lingüistas en torno a la concepción de la lingüística aplicada, ya que se la ha entendido como una práctica “reduccionista”, en la que se reflexiona sobre la teoría lingüística precedente para solucionar problemas del mundo real, en lugar de crear teorías en torno a dichas problemáticas (Hammes-Rodrigues, 2011).

Sin embargo, en lo que se refiere a solucionar problemas de traducción, varios autores afirman la importancia del empleo de la teoría lingüística existente para la aproximación del texto original, además que estas confluyen con las teorías propias del campo de la traducción. Por ejemplo, Lópex Guix y Minett Wilkinson (1997) consideran que el plano lingüístico ha aportado a la traducción con el enfoque léxico y gramatical, y recientemente, ha incorporado en sus estudios el análisis del discurso, que comprende vértices como aspectos comunicativos, semióticos y pragmáticos de un texto.

El capítulo tres está dedicado a desarrollar teorías traductológicas y conceptos literarios, para determinar soluciones a los problemas de traducción identificados en el objeto de estudio.

## **CAPÍTULO II: SOCIOLINGÜÍSTICA**

### **2.1. Sociolingüística**

La sociolingüística se encarga del estudio del uso de la lengua y sus variaciones dentro de diversos contextos sociales y grupos lingüísticos. Silva y Enrique (2017) definen a la sociolingüística como “el estudio de aquellos fenómenos lingüísticos que tienen relación con factores de tipo social” (p.1). Entre los factores descritos por estos autores, se encuentran: “diferentes sistemas de organización política, económica y geográfica de una sociedad; factores individuales que tienen repercusión sobre la organización social general; aspectos étnicos y culturales y la situación inmediata que rodea la interacción” (Silva y Enrique, 2017; p.1).

A continuación, se hablará de los tipos variaciones lingüísticas que comprende la sociolingüística.

#### **2.1.1. Variación lingüística**

Según Halliday, como se citó en Mayoral- Asensio (1999), la variación lingüística es “la expresión de atributos fundamentales del sistema social; la variación dialectal expresa la diversidad de estructuras sociales; en tanto que la variación de registro expresa la diversidad de procesos sociales”.

Para Romero (2009), la variación lingüística ocurre en todos los niveles de la lengua debido a factores lingüísticos y extralingüísticos. Esta autora afirma que las variaciones sintácticas y léxico-semánticas son más difíciles de establecer equivalencias de significado entre variantes. Las variaciones fonéticas y morfosintácticas son mayormente influenciadas por factores lingüísticos, mientras que las variaciones léxico-semánticas por factores extralingüísticos. Dentro

de los factores extralingüísticos que describe Romero (2009), se encuentran la variedad diafásica o de registro, que se refiere al uso de la lengua en circunstancias específicas, como el uso de jerga profesional, argot juvenil; la diastrática o sociocultural, que se refiere a la variedad de uso debido a la clase social y nivel de instrucción del hablante, por ejemplo el uso de *haiga* en español ecuatoriano, especialmente en las zonas rurales; la diatópica o geográfica, que se refiere a la diversidad de usos lingüísticos determinadas por el territorio geográfico en el que se encuentra el hablante, como el dialecto ecuatoriano, dialecto ibarreño ; y la diacrónica o histórica, que es la realización de una lengua en una época determinada, como el inglés antiguo, inglés medio contemporáneo.

Según el Centro Virtual Cervantes, la variedad diafásica se refiere a las modalidades o registros que se determinan según la situación comunicativa o contexto. Romero (2009), asegura que esta variación se interrelaciona con factores sociales, como: a) “relación social entre interlocutores: uso formal/coloquial”; b) “jerarquía social: tratamiento/formas de cortesía”; c) “grado de conocimiento: familiar/ con distancia”; d) “planificación: espontaneidad/ con planificación” (p.8).

Por otro lado, esta autora indica que la variedad diatópica, se origina, además del espacio geográfico en el que se sitúa una comunidad lingüística, por rasgos lingüísticos propios del territorio y el contacto de características comunes con otras variedades. Según Romero (2009) “un dialecto varía y evoluciona en función a las circunstancias propias de su entorno, adaptándose a las necesidades comunicativas de sus hablantes” (p.5).

Ambas variedades son relevantes para este trabajo, ya que comprenden el registro coloquial y el fenómeno de variación de uso, como formas de tratamiento. Además, también se deberá abordar la variación individual o idiolecto, debido a que el objeto de estudio pertenece al género poético, lo que quiere decir que el uso coloquial que presenta Rodrigo Herrera Rosas en su obra está configurado bajo el filtro de poeta o su forma individual de expresarse en el contexto literario.

### **2.1.1.1. Idiolecto**

Para Ulrych (2009), “el idiolecto es la forma más individual de las variaciones de usuario y es una expresión inconsciente de la personalidad de un individuo”, además, refleja los hábitos discursivos de un hablante en un tiempo dado, como: “estructuras gramaticales favoritas; patrones de pronunciación, entonación y acento; elección particular de vocabulario” (p. 51)

Barthes, citado en Cuestas (2016), define al idiolecto como una noción lingüística, que sirve de intermediario entre la lengua y el habla, ya que proviene “de un habla ya institucionalizada, pero todavía no formalizable de manera radical como es la lengua” (p.1). Este autor también determina tres situaciones que involucran al idiolecto: “el lenguaje del afásico, que no entiende a otro; el estilo del escritor; y como el lenguaje de una comunidad lingüística, es decir, de un grupo de personas que interpretan de la misma manera todos los enunciados lingüísticos” (Barthes, en Cuestas, 2016; p.1).

El idiolecto también puede ser comprendido por la psicolingüística, ya que este es un fenómeno de análisis subjetivo y la psicolingüística “estudia los procesos de actuación, que ponen en práctica el instinto lingüístico” (Rebollo, 2002; p.12).

A continuación, se desarrollará la noción de registro y se describirá los elementos coloquiales, que resultaron problemáticos para la traducción de los fragmentos poéticos de Rodrigo Herrera Rosas.

### **2.1.1.2. Registro**

El registro es una noción que refiere al uso lingüístico influenciado por el contexto. Halliday, como se citó en Lukin, Moore, Herke, Wegener y Wu (2011), define al registro como una configuración semántica que está condicionada por parámetros contextuales, como el campo,

modo y tenor que activan las diferentes alternativas de significados que se relacionan con el tipo de situación en el que sucede el discurso. Eggins y Martin (2000) sintetizan las definiciones de estos tres factores, dadas por Halliday:

El campo se define como la actividad o “acción social [...] en qué están ocupados los participantes” (p.36). Carrillo-Guerrero (2005) lo describe como el tema que tiene lugar en el discurso y que genera el texto, “incluyendo intenciones o propósitos del emisor. Es decir, el contenido o área de interés central de la situación”, que comprende tres factores situacionales: el escenario, los temas o subtemas y la ideología del emisor, que configura sus propósitos e intenciones (p.8).

El tenor se refiere “a la estructura de roles” entre interlocutores que crean tipos de roles discursivos adoptadas en el diálogo (Eggins y Martin, 2000, p.36). Carrillo-Guerrero (2005) afirma que estas estructuras o “interacciones” pueden ser íntimas, distantes, formales, informales, temporales, permanentes, etc., además, agrega que “el factor ideológico del emisor” también puede afectar la forma en que el emisor establece la relación con su interlocutor (p.8).

El modo es “la organización simbólica del texto, la posición que ocupa y su función en el contexto” (Eggins y Martin, 2000, p.36). Carrillo-Guerrero (2005) lo describe como el canal que es el elemento de la comunicación, es decir, se refiere a cómo se expresan los enunciados: “hablado, escrito, preparado, improvisado, etc.”. Para este autor, el modo también determina el género del mismo enunciado: “narrativo, persuasivo, informativo, etc.” (p.8), que son condiciones que influyen la organización gramatical y elección léxica, lo que determina la función del texto (Carrillo-Guerrero, 2005).

Halliday también considera que existen tres tipos de metafunciones que afectan al sistema lingüístico: “ideacional, interpersonal y textual” (como se citó en Lukin, Moore, Herke, Wegener y Wu, 2011, p.195).

Malinowski, Firth y Halliday, como se citó en Marimón-Llorca (2008), hacen la distinción entre contexto de cultura y contexto de situación. El primero se refiere a un marco cultural en el

que se desarrolla la actividad lingüística en el que el lenguaje cobra sentido y funciona para determinar el género discursivo, mientras que el contexto de situación afecta de forma directa el uso particular del lenguaje del emisor, codificado dentro del sistema lingüístico, que, al mismo tiempo, determina el uso del registro.

Además, Eggins y Martin (2000) consideran importante, en el análisis de registro, el uso coherente que obtiene el autor de un texto por medio de la cohesión, ya que esta conforma una unidad de significado. Además, ponen en perspectiva el concepto de “género”, que remite a la variación de “tipo de producciones literarias” (p.342). El enfoque del análisis del registro y género es describir estructuras de la lengua y relacionar la sistematización semántica y gramatical de esta con dimensiones contextuales del registro.

#### **2.1.1.2.1. Lenguaje formal vs. lenguaje coloquial. Estructuras coloquiales**

Para Lopera-Medina (2014), el lenguaje coloquial “presenta de la manera más natural, el uso del lenguaje en situaciones de interacción cotidiana” (p.90), en el que el hablante muestra espontaneidad, que sale del canon formal de la lengua y se adapta a condiciones específicas del habla.

Briz (2010, p.126) propone una serie de rasgos que pueden valorarse como (+) o (-) para determinar si se trata de un prototipo coloquial o formal.

- (+) (-) Relación social o funcional de igualdad entre interlocutores.
- (+) (-) Relación vivencial de proximidad entre estos.
- (+) (-) Marco interaccional familiar.
- (+) (-) Cotidianidad temática de la interacción.
- (+) (-) Planificación sobre la marcha

- (+) (-) Fin interpersonal
- (+) (-) Tono informal

Este autor resalta que, cuando cualquiera de estos rasgos aparece de forma positiva, la situación comunicativa mantiene un registro informal, mientras que, si aparecen estos de forma negativa, se trata de una situación formal. Además, distingue lo coloquial de lo formal, en que lo coloquial tiende a que lo dicho dependa más del contexto, se emplee con más frecuencia el uso de apelativos cariñosos y haga un mayor uso de la ambigüedad léxica. Mientras que, lo formal reduce todos estos efectos (Briz, 2010).

Briz (2010, pp.46-62), divide al lenguaje coloquial en tres niveles:

- Fonético: El hablante emplea la entonación, se pierden y adicionan sonidos, alargamientos y pronunciación marcada para comunicarse con el interlocutor.
- Morfosintáctico: El hablante utiliza conectores pragmáticos, intensificadores, atenuantes, deíctico, relaciones temporales y aspectuales de la comunicación.
- Léxico semántico: El hablante emplea palabras que se aplican a todo, a frases o expresiones metafóricas y del texto argótico.

Los rasgos distintivos de la poesía de Rodrigo Herrera Rosas se encuentran en los niveles morfosintácticos y léxico-semántico. A continuación, se describirán la estructura y uso que tienen las construcciones impersonales, vocativos y formas de tratamiento en el lenguaje coloquial.

Antes, es importante mencionar que el tipo de registro que se empleará en la parte aplicada de este trabajo será neutral, debido a que el uso coloquial que se presenta en los poemas no tiene una equivalencia dialectal en la lengua meta y este trabajo de disertación no se enfoca en

ello. Tampoco se puede hacer uso de un registro formal, debido a que resulta contradictorio con el género del texto.

#### **2.1.1.2.1.1. Construcciones impersonales**

Dentro del lenguaje coloquial, es importante referirse a las construcciones impersonales subjetivas y afectivas, como estructuras, que “implican, en mayor o en menor medida y según la persona de que se trate, al hablante” y por medio de esta subjetividad el hablante muestra su “juicio, opinión y estado afectivo” (Serrano, 2014; pp. 321-323). Según Cocache (2014), las construcciones impersonales en la lengua coloquial, que son subjetivas afectivas, son: la segunda persona del singular en la voz activa; la primera persona del plural en la voz activa y el *uno* o *una* impersonal en la voz activa.

Como se mencionó en el anterior capítulo, para este trabajo de disertación solo se tratarán los rasgos de *uno* impersonal.

##### *2.1.1.2.1.1.1. Uno impersonal*

Según la *Nueva gramática de la lengua española* (2021), “el indefinido *uno* da lugar a grupos nominales genéricos que pueden aludir a cualquier individuo”, que a pesar de que comprende a hombres y mujeres, presenta su variante femenina *una*, cuando una mujer expresa “su subjetividad y opinión propia” (p.1132).

Este pronombre se encuentra en expresiones que narran “vivencias, ideas o sentimientos que suponen extrapolables a los demás” (*Nueva gramática de la lengua española*, 2021; p. 1132). Además, esta fuente identifica dos formas en las que se puede entender este pronombre impersonal, como: a) “generalizaciones que el hablante aplica a sí mismo, sugiriendo que pueden extenderse a otros” (p.1132). Ejemplo: *Uno escucha de todo en estas calles*; y b) “la atribución que

el hablante hace recaer principalmente sobre él mismo” (p.1132). Ejemplo: *Una hace lo que puede, nomás, doña.*

Díaz-Gómez (2020) determina que *uno* se refiere “a sí mismo como visto por otro y ve al otro como *a uno mismo*” (p.3), porque dentro del uso del habla coloquial, se utiliza “*uno* como disfraz pronominal para indicar a la persona que habla, pero sin revelar cuál es su identidad, ni externar sus rasgos, excepto, significativamente, por el género” (p.1). Además, señala que este pronombre se utiliza como una forma de cortesía positiva para “evitar o encubrir el sentido usualmente presuntuoso del *yo*” (p.2).

Según Rasson (2016), este pronombre impersonal comúnmente ocurre en medios orales e interactivos, más que escritos, lo que le otorga el rasgo de pronombre intersubjetivo.

Finalmente, León-Castro (2018) presenta dos configuraciones que encierran a *uno* impersonal: el encubrimiento pragmático y la generalización. En la primera, el hablante intenta acordar o reafirmar su opinión con el interlocutor, y proteger su imagen de críticas, dilucidando el *yo* en la generalización. Mientras que, en el segundo, el emisor expresa verdades identificables para el resto, a veces de forma crítica o irónica. Estas configuraciones están determinadas además por la sintaxis y factores extralingüísticos.

Más adelante, se describirá el uso de este pronombre en el contexto del español ecuatoriano.

#### **2.1.1.2.1.2. Vocativos**

Los vocativos son estructuras que se utilizan para llamar la atención del interlocutor o para determinar que es al oyente a quien van dirigidos los actos del habla que expresa el emisor (Barán, 2011). Es importante resaltar que los vocativos que utiliza Rodrigo Herrera Rosas en sus poemas, como *fulana*, *peregrina* y *compañera*, son palabras que han presentado un cambio léxico en la

lengua informal, por lo que presentan varias acepciones, lo que les da el valor de palabras polisémicas.

Por ejemplo, el vocativo *fulano*, según Porto y Merino (2017) se lo utiliza para referirse a una persona cuyo nombre es desconocido, como *No me gusta salir con fulanos*. También determinan que *fulano* se utiliza cuando se conoce a la persona, pero no se quiere expresar su nombre, por ejemplo, *Si fulano te pregunta por María dile que no está*. Este, en su forma femenina, tiene una carga aún más peyorativa que en masculino, debido a que se utiliza como sinónimo de prostituta, por ejemplo, *Por las circunstancias se ha vuelto fulana*.

*Peregrino* o *peregrina* en la lengua coloquial se utilizan más con el sentido de *extraño*. Por ejemplo, *A veces me sorprendes con tus ideas peregrinas*. Mientras que, en contextos poéticos puede remitirse más al sentido de una persona que anda por tierras extrañas, por ejemplo, *Pasos de un peregrino, son errantes...* (Menoyo Bárcena, 2021).

*Compañero* o *compañera* aparece más en la lengua coloquial para referirse a la persona con la que se comparte maritalmente con un sentido afectuoso. Por ejemplo, *Eres mi compañera de vida*.

También se considera relevante hablar de los vocativos metafóricos, ya que, según Roig (2010), “son aquellas formas que expresan los sentimientos del emisor, sean estos positivos, los afectivos, o sean negativos, los insultos” (p.8), debido a que estos expresan una identidad atribuida, más no real del receptor. Es por esta razón que los vocativos, que se presentan en la poesía de Rodrigo Herrera Rosas, a pesar de que tienen cierto uso o significado en la lengua coloquial, adquieren otro distinto por el uso individual que le da el autor y esto puede generar un conflicto a la hora de traducir.

### **2.1.1.2.1.3. Formas de tratamiento**

Las formas de tratamiento son estructuras pronominales, como: *tú*, *usted* y *vos*, cuyo uso depende de la relación entre interlocutores y la situación comunicativa.

Según el *Diccionario de la Real Academia de la lengua española* (DLE), el uso normativo de estas formas de tratamiento es el siguiente: a) *usted* se emplea “en la norma culta de América y de España para el tratamiento formal, en el uso más generalizado implica distanciamiento, cortesía y formalidad”; mientras que b) *tú* se emplea “en España y amplias zonas de América para el tratamiento informal; implica acercamiento al interlocutor y se usa en contextos familiares, informales o de confianza”. Esta forma coexiste con c) *vos* que aparece en las mismas situaciones que *tú*, sin embargo “*vos* suele emplearse como tratamiento informal y *tú* como tratamiento de formalidad intermedia”.

Adicionalmente, existen variaciones en el uso de estas formas, que ocurren por factores como los mencionados previamente en la sección dedicada a la variación lingüística. Para este trabajo, únicamente se hará el enfoque en dos fenómenos relevantes en la poesía de Rodrigo Herrera Rosas.

#### *2.1.1.2.1.3.1. Uso intercalado de usted y tú*

Escamilla y Vega (2012) consideran al uso intercalado de *tú* y *usted*, como un mecanismo que permite al emisor expresar seriedad. Este fenómeno se considera un distanciamiento momentáneo dentro de las relaciones recíprocas, en las que predomina el tuteo. En la conversación, el hablante pasa del uso coloquial *tú/vos* al de seriedad *usted*, para indicar al interlocutor que, en ese preciso momento, lo que el emisor está expresando, debe tomarse con seriedad. Carricaburo (1997) ejemplifica este fenómeno, como en el momento en que un padre reprende a su hijo, cambia el uso de la forma pronominal *tú* por *usted*.

#### 2.1.1.2.1.3.2. Usted como cariñativo

Si bien *usted* aparece como un marcador de formalidad; distanciamiento y cortesía como, ya se planteó previamente; Rojas- Saavedra (2020) determina que se debe entender al *ustedeo* como el “empleo de *usted* en “situaciones de confianza o intimidad, es decir, entre amigos, novios o cónyuges, de padres a hijos, etc.”. Además, este autor determina que los países en los que ocurre frecuentemente este fenómeno son Costa Rica, Colombia y Ecuador.

Estos usos descritos se abordarán nuevamente más adelante, de forma particular en el contexto del castellano norandino ecuatoriano.

### 2.1.2. De la oralidad a la escritura

Para Ong (1982), los textos escritos siempre estarán relacionados al plano de los sonidos o de la palabra hablada. Este autor define la escritura como un “sistema secundario de modelado que depende de un sistema hablado anterior: la lengua hablada” (pp. 17-18), el cual traslada “el mundo oral y auditivo a uno nuevo, el de la vista” (p.87), en el que se modifica el habla y el pensamiento.

También afirma que el paso de la oralidad a la escritura comprende una adaptación de las psicodinámicas de la primera a la segunda. La oralidad es una expresión de la lengua, que se caracteriza por ser interactiva y momentánea, ya que se usa en un contexto situacional, por lo que emplea estrategias mnemotécnicas y empáticas con el interlocutor. Mientras que, la escritura es una expresión solipsista, que perdura en el tiempo, y se utiliza en contextos abstractos, por lo que utiliza mecanismos semióticos que representan a la lengua hablada, por lo que prescinde de artificios que facilite su memorización y su discurso se torna individualista y crítico (Ong, 1982).

Con respecto a esto último, Olson (1998) dice:

...las personas hacen introspección de la gramática del habla en términos de su sistema de escritura y, por ende, pueden juzgar que el habla informal es “vaga y desordenada” o “agramatical” y aprender a adecuar su habla a las normas del modo escrito (p.142).

A pesar de que el paso de la oralidad a la escritura presupone un cambio radical de las dinámicas de expresión, la poesía puede trasladar mecanismos de la oralidad a la escritura, puesto que parte de la retórica. Esto se ve evidenciado en el trabajo *La voz letrada* de Viereck- Salinas (2012), que analiza poesía indígena de diferentes países latinoamericanos. Este autor identifica dos características de la oralidad: a) Acumulación, que se refiere al uso de anáforas y construcciones con agrupaciones de sustantivos y epítetos y/o agrupaciones de sustantivos y adjetivos posesivos; y b) estructuras agonísticas, que se ven reflejadas en tópicos, que surgen del precedente de la conquista española a los pueblos indígenas, como “la lucha entre opuestos”, “conflicto entre la oralidad y la escritura”, “conflicto con el otro, el extraño, el conquistador” (Viereck- Salinas, 2012; p. 37).

Los poemas de Rodrigo Herrera Rosas presentan estas dos características, con sus respectivas variaciones. Sus versos son acumulativos y redundantes, donde se identifica el uso de anáforas con oraciones aditivas con *y*. Por ejemplo: *Uno termina por desmoronarse* (Verso 1; estrofa 2), *y la única llama, si vale la pena llamarla* (Verso 2; estrofa 2), *es la lágrima* (Verso 3; estrofa 2). *Uno da inicio a un destierro desmejorado* (Verso 1; estrofa 3) *y uno mismo sale vivo de esa lágrima* (Verso 2; estrofa 3) (Recuperado del poema *Lágrima*); y el uso de listados de palabras. Por ejemplo: *Las sombras pasan por nuestras puertas* (Verso 1; estrofa 9) *y todas vienen cansadas, mojadas, desgastadas de hastío* (Verso 2; estrofa 9) (Recuperado del poema *Por recuerdos*). En cuanto al uso de estructuras agonísticas, el autor utiliza tópicos en los que, en momentos, se enfrenta a su amada. Por ejemplo: *Le digo a usted, como a un muro* (Verso 1; estrofa 2), *como a una extraña* (Verso 2; estrofa 2) *que apenas concibiera encontrarla* (Verso 3; estrofa 1) (Recuperado del poema *Extraño*); y tópicos en los que se evidencian conflictos de carácter

político. Por ejemplo: *Otros, con audacia democrática* (Verso 1; estrofa 2), *aceptaron del amo cargos y encargos* (Verso 2; estrofa 2) *sin siquiera sentir un arrepentimiento* (Verso 3; estrofa 2) (Recuperado del poema *Politizando*).

Además de estas características, se puede identificar la psicodinámica empáticas *participantes antes que objetivamente apartadas* de Ong (1982). Este autor afirma que una comunidad oral es capaz de desarrollar una “identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido”, mientras que la escritura tiende a separar “*al que sabe de lo sabido y así establece las condiciones para la objetividad en el sentido de disociación personales*” (Ong, 1982; p.51). Esto se ve evidenciado en la obra del poeta ibarreño, que utiliza estructuras coloquiales de principio oral como, el *impersonal uno* como generalizador y/o estrategia de cortesía positiva; presenta una preponderancia en el uso de la forma de tratamiento *usted* como cariñoso y/o estrategia de cortesía negativa y hace uso de *vocativos metafóricos* en los que otorga atribuciones subjetivas a la amada.

Estas características se repiten a lo largo de la obra de Rodrigo Herrera Rosas y se evidencian en los poemas que se escogieron para su traducción y análisis.

### **2.1.3. Rasgos morfosintácticos del ecuatoriano norandino**

Haboud y De la Vega (2008) afirman que, el Kichwa, una de las varias lenguas indígenas presentes en el Ecuador, es considerado la lengua más influyente en los dialectos andinos, debido a su contacto históricamente prolongado e intenso con el castellano. Además, estas autoras afirman que “el Kichwa con sus variedades regionales forma la base bilingüismo andino” (p. 161). Los dialectos andinos, además de comprender la región Sierra ecuatoriana, trascienden desde el territorio sur de Colombia hasta el noroccidente argentino (Haboud y De la Vega, 2008), razón por la cual, se encuentran varias semejanzas en el habla coloquial de estos sectores.

Es importante destacar que, Rodrigo Herrera Rosas es un escritor contemporáneo oriundo de Ibarra, ciudad cuyos hablantes han sido directamente afectados por la lengua Kichwa, debido a que este sector ha sido históricamente poblado por comunidades que hablan esta lengua. Por esta razón, la poesía conversacional de este poeta refleja el uso de variantes morfosintácticas propias del habla coloquial norandina, que serán analizadas brevemente en base a rasgos tratados previamente en investigaciones de Humberto Toscano (1953), Niño- Murcia (1992), Marleen Haboud (1998) y Haboud y De la Vega (2008).

### *2.1.3.1. Uso de usted*

Según Toscano (1953), el uso de *usted* en el uso coloquial del español de la Sierra, se pasa del *tuteo* o el *voseo* al *ustedeo* cuando el emisor quiere manifestar energía, enojo o como una expresión de extremo cariño reflejado en la relación vertical de padres a hijos.

Haboud y De la Vega (2008) observan que el uso de *usted* entre jóvenes, analizado en el trato entre estudiantes y familias pertenecientes a la clase media de Quito, muestra “intimidad, cariño extremo y respeto” (p.173). De acuerdo a testimonios de hablantes recogidos por estas autoras, este fenómeno ocurre por “la influencia del español bogotano debido tanto al incremento de programas televisados y radiales colombianos como a las olas migratorias procedentes de dicho país” (p.173).

Además, Toscano (1953) describe que la tendencia de omitir este pronombre en estructuras imperativas como, “Venga” en lugar de “Venga, usted” (p.202). Esta característica se ve reflejada en la poesía de este autor ibarreño, que se lo ha interpretado como un mecanismo de cortesía negativa, como también se detalló en la teoría de la cortesía.

### 2.1.3.3. *Uso de vos*

Toscano (1953) describe que la Sierra se caracteriza por el *voseo*. Haboud y De la Vega (2008) afirman que el empleo uso del *vos* ocurre en tres instancias: 1) “como apelativo cuando el hablante que se autodefine como superior, responde a expresiones o actitudes que considera muestras de irrespeto...” (pp.174-175), 2) entre las personas bilingües cuya lengua dominante es el Kichwa como expresión de respeto y 3) aparece cada vez con más frecuencia en contextos amistosos entre personas jóvenes. En el contexto de los poemas de este autor contemporáneo se identificó el primer uso descrito por estas autoras, como se observará más adelante.

### 2.1.3.4. *Uso del gerundio con valor de perfectivo*

Según Haboud (1998), en el castellano andino se identificó el uso del *gerundio* para determinar que las acciones son consecutivas o secuenciales, en lugar de su uso regular en la lengua estándar de expresar simultaneidad o para formar el tiempo progresivo con el verbo *estar*. A este lo denomina como *gerundio con valor de perfectivo*. Según esta autora, en esta estructura el gerundio se encuentra precedido por el verbo auxiliar, regularmente de movimiento, como “ir, venir, regresar, volver...” (Haboud, 1998; p. 2004). Además, determina que, en el castellano estándar, este rasgo se expresa con subordinadas que manifiestan directamente “la referencia temporal” como, por ejemplo, *Cierra con llave la puerta después de salir* “o con un participio pasado” por ejemplo, *Habiendo terminado el trabajo, regreso* (p. 205). Toscano (1953) afirma que este fenómeno ocurre por la enorme influencia que tuvo el Kichwa sobre el castellano. Haboud (1998) determina que esta lengua utiliza el sufijo adverbial *-shpa*, que semánticamente “codifica el aspecto completivo, perfectivo” (p.208).

### 2.1.3.5. *Uso de haber de + infinitivo en lugar de futuro indicativo simple*

Según Toscano (1953) la forma *haber de + infinitivo* “ha perdido casi por completo su valor de obligatorio” en el español de la sierra, además que, en el contexto del castellano de América en general, esta estructura ha desplazado al futuro indicativo. Este autor afirma que esta forma perifrástica, con este nuevo valor semántico, se utiliza con el presente indicativo del verbo auxiliar (Toscano, 1953). Niño- Murcia (1992) considera que el Kichwa es una lengua que distingue la urgencia o inmediatez con la que el hablante quiere que se ejecute el mandato. Si se emplea el enunciado imperativo terminado en *-y* “expresa una orden o exhortación absoluta y de ejecución inmediata” (p.710). Por otro lado, si se emplea el imperativo como futuro, este connota “una orden de ejecución no inmediata y con grado de oblicuidad”, es decir que puede llevar a cabo posteriormente. Esta misma distinción ocurre entre la forma *haber de + infinitivo* y el futuro simple en el castellano andino. Niño- Murcia (1992), describe que el uso del futuro sin valor de exhortativo indica que la acción de forma inmediata, mientras que, *haber de + infinitivo* refiere a que dicha acción ocurrirá secuencialmente después de que el emisor haya realizado el enunciado. Finalmente, Esta autora describe que esta estructura es una de las formas preferidas para expresar futuro en la lengua coloquial, registrado en países como Ecuador, Colombia, Argentina, Chile y México.

### 2.1.3.6. *Uso de todavía para introducir oraciones negativas*

Kany, citado en Toscano (1953), identifica el uso del adverbio temporal *todavía* con oraciones negativas en el presente, en lugar del perfecto, como un rasgo marcado del castellano de América, registrado en países como México, Argentina y Ecuador. Toscano (1953) remarca

que este uso coincide la forma en Kichwa “*manarac shamun*” que literalmente significa “todavía no viene” (p. 257).

Hasta aquí se presentaron rasgos que responden al contacto entre el castellano y el Kichwa, y la influencia dialectal de países colindantes como Colombia.

A continuación, es importante presentar rasgos del español ecuatoriano, que también marcan el estilo de este poeta.

#### **2.1.4. Rasgos morfosintácticos del español ecuatoriano**

##### *2.1.4.1. Uso de la impersonalidad*

Toscano (1953) asegura que en el español es poco frecuente el uso de la voz pasiva con *ser*. Este autor considera que en el habla coloquial ecuatoriana ocurre con más frecuencia en la voz activa con la forma impersonal de la tercera persona del plural, como “*me consideran*” (Toscano, 1953; p.286); y aún más a menudo con el complemento indirecto del indefinido *uno*, en lugar del de la primera persona *yo*, por ejemplo, “*a uno le consideran*” (Toscano, 1953; p.286). Además, este autor simplemente señala que este es frecuente en el castellano de Ecuador y su uso coincide con el del castellano peninsular.

##### *2.1.4.2. Uso del pretérito imperfecto del subjuntivo*

Según Toscano (1953), el uso del pretérito del subjuntivo terminado en *-ra* “tiene valor de indicativo, además de subjuntivo” (p.263) en el español ecuatoriano. Este mismo autor afirma que esta forma se utiliza con el pretérito pluscuamperfecto en el uso regular. Este uso del subjuntivo se considera un “arcaísmo literario” que se restauró por el romanticismo en el español moderno,

pero que se ha reducido considerablemente en el español contemporáneo (Toscano, 1953). Este autor también afirma que “en el Ecuador todavía hay muchos escritores que todavía siguen echando mano de este artificio literario” (p. 264).

#### *2.1.4.3. Uso del diminutivo poquito*

Toscano (1953) afirma que el uso del diminutivo *poquito* en lugar de *poco* es característico del habla coloquial. Determina que en Ecuador es frecuente el uso del diminutivo con el morfema *-ito* en pronombres indefinidos como, “dame otrito, dame una nadita de sal, tengo algunitos, todito se ha dañado, esta otrita quiero” (Toscano, 1953; p.192). Además, este autor afirma que *poquito* puede adquirir un valor de “adjetivo calificativo [...] con el sentido de avaro, miserable, mezquino” (Toscano, 1953; p.192) en el español ecuatoriano.

#### *2.1.4.4. Uso de dizque*

*Dizque* en el castellano estándar es una reducción de *dicen que* (Toscano, 1953). Esta expresión se ha mantenido en uso en el castellano de América, sin embargo, en Ecuador ha perdido este valor semántico. Toscano (1953) identifica cuatro connotaciones: negación, por ejemplo, *dizque fulano va a volver temprano ¡Semejante!*; irrealidad, por ejemplo, en el habla infantil, *dizque yo era Superman*, suposición, *dizque han elegido un nuevo representante de la junta* e ironía, *dizque para solo saber cómo está le llama en la madrugada*.

En estos apartados se ha descrito de forma general los rasgos morfosintácticos identificados en el habla, tanto del castellano andino, como del español ecuatoriano, presentes en el poemario de Rodrigo Herrera Rosas, con el fin de dar una visión general del estilo de este autor. La identificación y análisis de estos en los poemas serán llevados a cabo en el último capítulo.

## CAPÍTULO III: LITERATURA Y TRADUCCIÓN

### 3.1. Definición de literatura

Es esencial hablar de literatura para poder abordar el género de la poesía, particularmente, la poesía conversacional que es el subgénero al que pertenecen los poemas de Rodrigo Herrera Rosas.

Aullón de Haro (2016), define la literatura, como una “institución cultural extensa y complejamente entrelazada en la sociedad, ya sea jurídica, lingüística, académica, intelectual, estética o comercialmente” (p.38).

Por otro lado, Amorós (1980) no está de acuerdo en definir a literatura, como “un reflejo de fenómenos sociales o un simple juego deshumanizante de estructuras o formas abstractas” (p.9), por lo que prefiere definirla como una expresión artística que emplea como instrumento a la palabra.

De forma más precisa, la *Enciclopedia Británica* define literatura, como: “un conjunto de escritos. El nombre se ha aplicado tradicionalmente a aquellas obras imaginativas de poesía y prosa, que se distinguen por la intención del autor y la excelencia estética de su ejecución”. Además, esta misma fuente afirma que la literatura se clasifica según la “lengua, origen nacional, periodo histórico, género y tema”.

Una vez que se determina a literatura como un conjunto de obras artísticas, se procederá a hablar brevemente de los géneros literarios.

### **3.2. Géneros literarios**

Pérez (2014) define a los géneros literarios, como “aquellos grupos de obras que presentan características comunes, en cuanto a la forma en la que están escritos” (p.2). Además, esta autora también afirma que estos géneros presentan subgéneros literarios que “son los distintos estilos que adopta una composición dentro de un determinado género” (p.2).

Como lo determinó la *Enciclopedia Británica* en el anterior tema, estas obras se pueden escribir en dos modalidades: prosa o poesía (verso), por lo que se hablará de forma general de la primera y se hará más énfasis en la segunda.

#### **3.2.1. Prosa**

Según Cuddon (2013), la prosa se refiere a “una forma directa del empleo de la lengua, sin adornos, ya sea hablada o escrita” (p.564). Mientras que, para Baldick (2001), en el contexto de lenguaje escrito, “no se organiza en patrones formales del verso” (p.207), pero que aún puede presentar ritmo y marcadores de repetición y equilibrio, aunque “estos no se rijan por una disposición formal y prolongada”, como es el caso de la prosa literaria. Este autor también determina que la oración es la unidad significativa en lugar de la línea, que corresponde a la poesía.

Además, es importante mencionar que, Cuddon (2013) determina que la prosa se diferencia de la poesía o el verso en que “no está limitada por el ritmo, la métrica y la rima” (p. 564), aunque este autor y la *Enciclopedia Británica* reconocen que puede existir el subgénero híbrido de la poesía en prosa. Esta afirmación nos lleva a tratar *la poesía* como siguiente tema.

### 3.2.2. Poesía

Quintana y Lugones (1997) definen a la poesía como “una forma final de la expresión lingüística, de la cual el ritmo o la música es condición esencial” (p.300).

La noción de poesía se encuentra atravesada por la lengua y el pensamiento, ya que, a través del uso creativo de la lengua, el poeta consigue representar o evocar sus emociones y pensamientos más abstractos e íntimos, de forma armónica y estética: reflejada sobre todo en la cadencia de versos. Por ejemplo, para Valéry (1985), la poesía es “un arte del lenguaje, en el que ciertas combinaciones de palabras pueden producir ciertas emociones que otras no lo hacen” (p.59); a este se lo denomina lenguaje poético. Este mismo autor resalta que, dentro de dicha emoción, se reconocen objetos del mundo interno y externo combinados de tal manera, que apelan a nuestra sensibilidad en general; cuya expresión es musicalizada y armónica. De esta manera se refiere de manera análoga, al “mundo poético” como un “mundo onírico” (p.59).

Por otro lado, Wolosky (2001) determina que la poesía:

“...es un lenguaje en el que todos los elementos que lo componen: palabra y el orden de las palabras; el sonido y la pausa; la imagen y el eco son significativos [...] en el sentido que cada elemento apunta o representa otras relaciones entre y más allá de ellos. La poesía es un lenguaje que significa más. Sus elementos son figuras, y la propia poesía es un lenguaje de figuras, en el que cada componente puede derivarse potencialmente en nuevos significados, niveles, dimensiones, conexiones o resonancias. La poesía hace esto a través de su cuidadoso e intrincado patrón de palabras” (p.3).

Es así que se puede entender a la poesía, como un sistema de expresión subjetiva y artística, que se deriva del habla individual, regulada por ciertos patrones que permite que sus elementos interactúen entre sí en diferentes niveles, con fines estéticos o armónicos.

Al ser un género literario, la poesía presenta subgéneros que comprenden diferentes formas y tendencias de composición.

### 3.2.2.1. Tipos de poesía

Los subgéneros de la poesía están marcados por características estilísticas particulares. A continuación, se presentarán cuatro tipos principales de la poesía:

- a) Poesía épica: Este género se construye en base a la repetición, con recursos mnemotécnicos para facilitar su reproducción oral. Se caracteriza por el empleo de epítetos que magnifican la temática épica como la guerra. Emplea principalmente los hexámetros. Ejemplo: *La Ilíada* y *La Odisea* (Bocchetti, 2006).
- b) Poesía lírica: Este tipo expresa el mundo interior de sus autores. Se caracteriza por ser altamente subjetivo e individual (Cerrillo y Luján, 2010; p.30)
- c) Poesía dramática: Es la expresión de la belleza objetiva-subjetiva de la vida humana que se representa a través de acciones que expresan la realidad, en una narrativa que expone al mundo exterior conjuntamente con el mundo de las ideas (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021).
- d) Poesía vanguardista: Este género surge a principios del siglo XX, en el que se renuevan el lenguaje y los ideales de la poesía tradicional, como la belleza y la armonía estética, por lo que se dejaron de lado los artificios musicales como la rima, métrica y ritmo y se priorizó la creación e imaginación del autor. Entre las temáticas de este tipo de poesía se encuentran la libertad del ser, la inserción al mundo, libertad sexual, esoterismo y las luchas sociales (Soní-Soto, 2007). Podemos ubicar a la poesía conversacional dentro de esta última clasificación. A continuación, nos referiremos más específicamente a este subtipo de la poesía.

### 3.2.2.1.1. Poesía conversacional

La poesía *conversacional* o *coloquial* es un género literario que surgió en los años 60 con el “boom latinoamericano” juntamente con el realismo mágico. Tiene como antecesor a “la antipoesía”. La denominación *poesía conversacional* fue acuñada por primera vez por Fernández-Retamar (Alemany-Bay, 1997). Este tipo de poesía se caracteriza principalmente por “renunciar a los artificios de la retórica y el romanticismo afectado” para optar por la retórica del prosaísmo y la libertad de verso, con el fin de simpatizar y compartir directamente con el lector, por medio del uso del tono conversacional y del lenguaje coloquial traducidos en el realismo urbano y cotidiano (Flores, 2013).

Según Rodríguez (1995), la poesía conversacional surge tras la época posvanguardista; esta se refiere a “las distintas corrientes poéticas que continuaron o surgieron en Latinoamérica después de la década de los cuarenta”. Entre dichas corrientes, se encuentran los escritores que pretendían regresar a las formas estéticas de composición poética clásica, al crear una forma “universal”. En los cincuenta se extiende el surrealismo, cuyo ideal era crear una realidad alterna a la existente. Esta tendencia se conjugó con corrientes existencialistas y de poesía pura, que al igual que los surrealistas, creían en una “poesía sublimadora, catártica y redentora” (p.13). Además, se encontraba la tendencia de crear una poesía “ahistórica”, cuyos aspectos característicos era la estructura objetiva y la elisión de ambigüedades y plurivalencias, que al final no llegaron a concretarse. Entre estas corrientes y la fuerte influencia del vanguardismo persistente en Latinoamérica, aparece la poesía conversacional. Alemany-Bay (1997) considera que la poesía conversacional no representó una ruptura del movimiento poético anterior, sino que más bien continuó y se vinculó con el ideal principal de renovar el lenguaje poético.

Es así que Rodríguez (1995) determina que “la poesía conversacional integra el lenguaje coloquial al plano expresivo y explora la problemática sociopolítica del contexto latinoamericano,

muchas veces incorporándola en diferentes niveles a la plurivalencia discursiva de los textos” (p.12). Además de que no es una poesía “pura” sino que son contiene rasgos del surrealismo, posmodernismo, etc. Este mismo autor menciona cuatro características importantes de este tipo de poesía:

- a) Al emplear el lenguaje coloquial-cotidiano, la poesía conversacional se adentra en la “cotidianidad de los individuos”, ya sea desde una perspectiva “histórica, existencial, concreta, de los habitantes de Latinoamérica”.
- b) La poesía conversacional adquiere “para su perspectiva estética temas no marginales, como los tradicionalmente marginados”, además de que generalmente se opone a las retóricas generales.
- c) “Analiza los problemas sociopolíticos, pero sin abandonar el intimismo amoroso” (pp.19-20), característico del cotidiano del individuo.
- d) “El verso libre es el que materializa el lenguaje coloquial<sup>1</sup>” (Rodríguez y Horra, 1995; pp.19-20).

Estas características que presenta Rodríguez encajan con las de la poesía de Rodrigo Herrera Rosas; sus poemas revelan su intimidad amorosa a través de un diálogo unilateral con su amada, en el que se encuentran monólogos sobre la soledad que hacen alusión al sentimiento de represión no solo en el sentido amoroso, sino también al político. Todo esto a través del lenguaje coloquial y el empleo de verso libre.

Una vez definidas las características del objeto del estudio, es necesario proseguir con la parte traductológica del capítulo.

---

<sup>1</sup> Si bien Rodríguez determina que el versolibrismo es un patrón característico de la poesía conversacional, no significa que este sea un patrón fijado en este género, ya que la poesía conversacional permite la libertad de ejecución del poeta. Por ejemplo, Mármol (2015) determinó que Mario Benedetti, uno de los mayores referentes de esta poesía, utiliza una métrica de endecasílabos conjuntamente con el lenguaje coloquial.

### 3.3. Traducción

Hurtado-Albir (2011) define a la traducción como una habilidad de “saber hacer”, cuyo énfasis se encuentra en la habilidad del traductor para resolver problemas de traducción que surgen en cada caso particular. Determina la acción de traducir como “un conocimiento esencialmente operativo” (p.25), que se adquiere por medio de la práctica.

Newmark (1988), por su parte, considera que la traducción, por lo general, se refiere al traslado del significado de un texto a otro idioma, manteniendo la intención del autor. También afirma que el traslado de un texto en la lengua original (LO) a la lengua meta (LM) es una tarea difícil, en la que se deben traducir “tantas palabras como sean posibles”, ya que el traductor, al utilizar una lengua que no es la materna, “pretende ser alguien que no es”, refiriéndose a que carece de completo conocimiento del funcionamiento de las estructuras en varios contextos, ya sean administrativos, dialectales, locales o culturales (p.5).

Para Hatim y Munday (2004), se puede entender a la traducción como proceso y producto. El proceso se enfoca en que el traductor toma un texto original (TO) y lo pasa a otro texto en otra lengua o texto meta (TM), mientras que el producto se centra en el resultado, en la traducción producida por el traductor. Jakobson, citado en Munday, 2012, describe tres tipos de traducción: a) traducción intralingual, que “es la traducción, refraseo o interpretación de signos verbales en otros signos en una misma lengua”; b) “traducción interlingual, que es la interpretación de signos de una lengua con signos de otra” y c) “traducción intersemiótica, que es la interpretación de signos verbales en otros no verbales” (p. 8).

Evidentemente, el tipo de traducción que se toma en cuenta para este trabajo de disertación es la traducción interlingual, ya que se trasladarán fragmentos escogidos de los poemas en español de Rodrigo Herrera Rosas al inglés. A este tipo de traducción se la denomina *traducción inversa*, ya que la dirección en la que el traductor traduce es hacia la lengua extranjera.

Cuando se traduce hacia la lengua materna se la denomina *traducción directa* (Hurtado-Albir, 2011).

### 3.3.1. Técnicas y procedimientos de traducción

En la obra de Vinay y Darbelnet *Stylistique Comparée du français et de l'anglais* (1958) se determinan siete procedimientos básicos de traducción de carácter morfosintáctico y otros tres que se aproximan al plano semántico. Estos procedimientos son una herramienta para construir constataciones a posteriori de la traducción, más que reglas a priori (López-Guix y Minett Wilkinson, 1997) Todos estos procedimientos están clasificados en los dos tipos de estrategias diferentes: directa y oblicua.

A continuación, se presentará cuadros que explican las técnicas de traducción, según López-Guix y Minett (1997):

Cuadro N°3

*Técnicas de traducción directa*

Técnica	Descripción	Ejemplo
traducción literal	La traducción literal es una técnica que permite el traspaso “correcto e idiomático” de la LO a la LM, sin la intervención de “servidumbres idiomáticas por parte del traductor” (p.255).  López y Minett consideran que rara vez se reflejan casos en los que se obtienen resultados aceptables en la traducción de inglés a español	El gato duerme sobre la alfombra.  <i>The cat sleeps on the rug.</i>

	y viceversa, y muchas veces con ajustes menores.	
préstamo	El préstamo se da cuando el traductor toma una palabra de la LO sin traducirla en la LM, que más adelante puede estar sujeta a adaptaciones fonéticas o morfológicas.	<i>football</i> fútbol
calco	El calco es un tipo de préstamo naturalizado, con el fin de evitar extranjerismos	<i>football</i> balompié

Cuadro N° 4

*Técnicas de traducción oblicua*

Técnica	Descripción	Ejemplo
transposición	La transposición es la modificación de la categoría gramatical de un elemento de la oración, sin que se produzca un cambio del sentido general.	a la salida del cine <i>as we came out of the cinema</i>
modulación	Según Vinay y Darbelnet (1958), esta técnica es “una variación del mensaje, obtenida por medio de un cambio del punto de vista, en la perspectiva” (p.266). Se opta por la modulación cuando se necesita modificar estructuras de la lengua original por	Es fácil de demostrar. <i>It is not difficult to show.</i>

	convenciones lingüísticas y culturales en la lengua meta.	
equivalencia	Según Vinay y Darbelnet (1958), la equivalencia intenta transmitir “una misma situación por medio de recursos estilísticos y estructurales completamente diferentes” (p.271). La equivalencia establece la misma situación presentada en el texto original, pero utiliza otros elementos que están fijados en la lengua meta para referirse a dicha situación.	por arte de magia. <i>out of the blue.</i>
adaptación	La adaptación se aplica cuando la existe un vacío cultural en la lengua meta. Esta técnica busca una correspondencia entre referencias de lengua original en la lengua meta.	le saluda atentamente <i>yours faithfully</i>

*Cuadro N° 5*

*Técnicas suplementarias*

Técnica	Descripción	Ejemplo
expansión	Amplificación necesaria de elementos por razones estructurales en la lengua meta.	Es doctora en el hospital. <i>She's a doctor and works at the hospital.</i>
omisión	Reducción de elementos por razones estructurales en la lengua meta.	Está casado y tiene hijos. <i>He's married with children.</i>

compensación	Se aplica la compensación cuando se dificulta encontrar una correspondencia o cuando ocurre una pérdida de matices. La compensación permite el uso de técnicas como expansión y omisión.	Aunque le pedí de favor que se fuera, no lo hizo. <i>I asked him to leave and he didn't. Even when I did it kindly.</i>
--------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Debido a que este trabajo de disertación se enfoca más en la traducción de poesía, en el análisis se emplearán con mayor frecuencia las técnicas de traducción oblicua y técnicas suplementarias, en lugar de las técnicas de traducción directa. También se hará especial énfasis en la técnica de compensación en el siguiente capítulo, especialmente en lo relativo a la traducción de la forma pronominal *usted*.

Vázquez-Ayora (1977) considera que la compensación es una técnica que permite resolver problemas relacionados con las pérdidas semánticas y estilísticas. También afirma que no existen “correspondencias perfectas entre dos lenguas que se comparen”, ya sea por “la visión del mundo, planos de representación lingüística, genio de las lenguas” (p.376).

Este mismo autor determina que la estilística comparada puede indicar los contrastes que existen entre ellas y que la traducción debe resolver, tales como: “pérdidas y ganancias, ventajas y desventajas, concentraciones y diluciones, economías o amplificaciones”, que pueden ser resueltas por la técnica de compensación, “ya que los mismos componentes conceptuales pueden aparecer en las dos lenguas bajo diferentes perspectivas” (p.377).

Por ejemplo, el uso de las formas de tratamiento pronominales *tú y usted* es un fenómeno que necesita ser compensado en la traducción, en lenguas que no hacen la distinción entre estos pronombres, como el inglés.

### **3.3.2. Intencionalidad**

Según Escandell (1996), la intención es “la relación entre el emisor y su información pragmática de un lado, y el destinatario y el entorno, en el otro” (p.34). Para esta autora, la intención es el objetivo que el emisor quiere obtener a través de su enunciado. El emisor actúa sobre un aspecto situacional “bien para introducir cambios, o bien para evitar que estos se produzcan” (Escandell, 2004; p.4). Cummings (2010), se refiere a la intencionalidad como “actos intencionales que proporcionan significados” (p.228). Hurtado-Albir (2011), en el contexto de la traducción define a la intención, como la “finalidad comunicativa del emisor de un texto (prometer, agradecer, pedir disculpas, ordenar aconsejar, etc.) relacionada con el acto textual” (p.637).

Por su parte, Vázquez-Ayora considera que el traductor debe compenetrarse con la situación y la perspectiva “expositiva, exhortativa, narrativa, humorística etc., desde las cuales el autor proyecta su obra y formula su comunicación” (p.239)

La intención o intencionalidad de las obras de Rodrigo Herrera Rosas reside en la exposición y la persuasión. Expone a la amada el dolor que siente tras su partida y la persuade de que vuelva a su lado para terminar con su agonía. Es importante tomar en cuenta este aspecto para trasladarlo en los subtextos encontrados en la poesía de este autor.

### **3.3.3. Análisis de texto**

Vázquez- Ayora (1977) considera que realizar una traducción sin antes proceder con el análisis textual es como “poner la carreta delante de los bueyes” (p.231). Afirma que, mediante el análisis textual, el traductor llega a la comprensión cabal del contenido y de todos los factores que deben transferirse (Vázquez-Ayora, 1977).

Hurtado-Albir (2011) define la textualidad como “un conjunto de rasgos que debe presentar un texto para que se lo considere como tal” (p.414). Para esta autora, estas nociones muestran el funcionamiento, construcción, producción e interpretación de textos, lo que los relaciona con otros semejantes y determina como únicos y diferentes. Bernárdez, citado en Hurtado-Albir (2011), considera al texto como una unidad lingüística fundamental de carácter social, caracterizada por el cierre semántico y comunicativo, una coherencia profunda y superficial que responde a la intención comunicativa del emisor, al crear un texto íntegro y la estructuración, mediante reglas a nivel textual y del sistema de la lengua. Hurtado-Albir (2011) sintetiza los rasgos que componen la textualidad a los que Bernárdez se refiere como: “la adecuación del contexto comunicativo; la coherencia de las unidades de información que integra y la cohesión de los diversos elementos que lo componen, como sintagmas, oraciones, párrafos, etc.” (p.415). También describe que una de las categorías del análisis textual se enfoca en los elementos internos del texto en relación con el contexto. Los elementos que conforman la organización textual, según esta misma autora, son la *coherencia*, que es la estructuración global de la información de los textos; *cohesión*, que expresa la relación entre unidades semánticas y sintácticas de los textos; y *progresión temática*, que es un mecanismo regulador entre la cohesión y la coherencia que se articula en el encadenamiento de tema, la información que el emisor presupone que el receptor conoce y rema, las aportaciones con información nueva sobre el tema. En cuanto al contexto, Hurtado-Albir (2011) dice que este es un determinante al momento de analizar géneros literarios debido a que “se desarrollan en el seno de una determinada cultura, porque precisamente nacen para resolver una situación comunicativa concreta, que se repite en determinado entorno cultural” (p.494).

Finalmente, a manera de conclusión, Raders (1990) resalta la importancia tanto del análisis del texto original como el análisis del texto traducido, ya que, a partir de estos, el traductor puede definir la estrategia de traducción determinando, a su vez, la decisión de “cambiar” o “conservar” elementos en la traducción (Raders, 1990).

### 3.3.4. Genio de la lengua

Según López-Guix y Wilkinson (1997), mediante la traducción se ha comprobado que cada lengua presenta estructuras únicas dentro de los niveles fonológicos, léxicos y gramaticales que, en conjunto, conforman la identidad. A todo esto, se ha sumado el desarrollo cultural e histórico de una comunidad lingüística y se ha creado el “espíritu” de una lengua.

Para Vásquez-Ayora (1977), el genio de la lengua es relevante en la traducción en el sentido de que permite producir una traducción que no sea “extraña, fría y disecada” (p.86), a través del empleo de rasgos distintivos de la lengua que se encuentran en los mismos niveles descritos previamente por López-Guix y Wilkinson (1997).

Varios autores afirman que el genio de la lengua es un elemento que el traductor debe tener en cuenta tanto en la lengua original como en la lengua meta, porque este otorga los rasgos que les dan unicidad a las lenguas. Al inglés se lo describe como un idioma más directo y concreto, que percibe la realidad por medio de las sensaciones, mientras que el español es más analítico y abstracto, pues percibe la realidad por medio de las emociones.

Contarelli, Fisher, Henández, Blanco y García (2018) describen el inglés y el español así:

La lengua inglesa se desenvuelve en el plano de la realidad, la percibe en forma descriptiva; los hechos llegan a la conciencia por medio de la percepción de los sentidos de una manera colorida y con detalles de la realidad que no siempre pueden conservarse en español. En cambio, las relaciones de pensamiento y la subjetividad, que dominan en el plano intelectual, son propios del español. Esta lengua percibe la realidad en forma afectiva y más abstracta (p.66).

Estas diferencias, marcadas por el genio de la lengua, serán tomadas en cuenta para la traducción de metáforas, pues estas últimas se reflejan en la técnica de modulación, en la que se debe reemplazar la imagen poética abstracta del español o la LO, por percepciones sensoriales en inglés o la LM.

### **3.3.5. Tipos de traducción**

Para Hurtado-Albir (2011), los tipos de traducción se relacionan con los diferentes textos en diferentes campos profesionales. Determina dos tipos principales de traducción: la traducción de textos especializados y traducción de textos no especializados; esta última se divide en la traducción de textos no literarios y literarios.

Traducción de textos especializados: Según esta autora, la traducción de textos especializados está dirigida a expertos y utiliza lenguajes técnicos, científicos, jurídicos, administrativos, etc., por lo que se encuentran redactados en situaciones contextuales formales. Newmark (1988) considera a estos textos denotativos y literales.

Traducción de textos no especializados: Para Hurtado-Albir (2001), en esta categoría se encuentran los textos no literarios, que son textos que no utilizan lenguaje técnico (textos publicitarios, periodísticos, etc.), y los literarios.

Traducción de textos literarios: Esta misma autora describe a estos textos como complejos, ya que se deben tomar en cuenta diversidad de aspectos, como tipos textuales, campos, modos, tonos, etc., que están ligados a contextos culturales. Además, hace énfasis en que el traductor de textos literarios debe presentar competencias literarias y culturales que están relacionadas directamente a su funcionamiento y así resolver problemas, sobre todo, estilísticos.

Debido que el objeto de estudio de este trabajo de disertación es un texto de género poético, es necesario enfocarse primero en la traducción de textos literarios.

#### **3.3.5.1. Traducción literaria**

Los textos literarios se caracterizan por combinar una diversidad de tipos textuales, que integran diversos campos temáticos en los que se reflejan las diferentes relaciones interpersonales

en las que se producen varios tonos textuales y se alternan modos diferentes en la narrativa. También, se ve reflejada la cultura y la tradición literaria en la cultura de origen, pues presenta referencias culturales. Estas características son las que condicionan el trabajo del traductor; por ende, el traductor de un texto literario, debe poseer competencias específicas que lo ayudarán a resolver problemas como los que surgen por la sobrecarga estilística (connotaciones, metáforas), el idiolecto del autor y la condición de las relaciones socioculturales en las que se produce el texto original (Hurtado-Albir, 2011). Adicionalmente, esta autora propone que, conjuntamente, se debería integrar un análisis de la traducción de una obra literaria a los estudios de traducción.

Landers (2001), por su parte, considera que el problema central de la traducción literaria se encuentra en “cómo se expresa algo, ya que a veces puede ser tan importante como el qué se dice” (p.7). Esta cuestión está relacionada directamente con el estilo del autor. Para Landers (2001), el estilo es fundamental, debido a que este determina la calidad y naturalidad de la traducción de una obra literaria. Se hablará del estilo más adelante.

Antes de hablar de la traducción de textos poéticos se abordarán temas que muestran criterios que deben ser considerados para resolver problemas en la traducción de textos literarios. Dentro del tema de traducción poética, se abordarán temas específicos para tratar los problemas de traducción identificados en la poesía de Rodrigo Herrera Rosas.

### **3.3.5.1.1. La ambigüedad por polisemia en la traducción literaria**

Pacchiarotti (2009) considera que, dentro del proceso traductológico, primero es necesario “proceder semasiológicamente identificando lo designado por el texto original y luego onomasiológicamente buscando lo que corresponde a la misma designación en otra lengua” (p.150).

Valenzuela-Miranda (1993) considera la polisemia como una “una fuente de ambigüedad” en la que el receptor “interpreta los mensajes valiéndose del contexto o bien de su propia intuición” (p.228). Trujillo, como se citó en Valenzuela-Miranda (1993), considera que el empleo de la polisemia para crear una situación es intencional, ya que es “un recurso válido expresivo de estilo en chistes, propagandas, folklore, poesía etc.” (p.229). Azcona-Aramendia (2013) señala en esta denominada “polisemia de discurso” a la “polisemia referencial”, debido a que en la recepción del mensaje se puede “remitir a una gran variedad de referentes” (p.15). En este fenómeno, la designación de la realidad a un signo es arbitraria, “en la que R1 es determinado para el emisor, mientras que para el receptor podría ser R1, R2, R11” (Azcona-Aramendia, 2013; pp.15-16).

Para Levý (2011), la polisemia y las “falsas asociaciones” de significado son causales principales para cometer errores de traducción, debido al material lingüístico que puede ser difícil de captar, como los criterios ideoestéticos del autor. Este autor afirma que “no se espera que el lector ordinario sea consciente de estos atributos, pero el traductor deber ser capaz de identificar racionalmente los medios utilizados por el autor para lograr estos efectos” (Levý, 2001; p.32).

Jandavá (2017) considera que para comprender una obra literaria se la debe leer reiteradas veces prestando atención a “sus propiedades estructurales, como, motivos anticipados, relaciones de semejanza u oposición, inversiones, repeticiones con modificaciones de sentido, etc.” (p.300). Además, Levý (2011) resalta que en la traducción de poesía “es más importante preservar el significado connotativo que el denotativo” (p.8). Este autor afirma que, en el proceso de traducción, el traductor también cumple la función de intérprete en el que intelectualiza, explica y completa los subtextos en una obra literaria con el fin de que sea inteligible para el lector de la lengua meta (Levý, 2011; p.115).

Para llegar a comprender un texto literario y neutralizar la polisemia recursiva y comunicar el sentido del autor, se deben considerar principios pragmáticos y sintácticos que ayudan al traductor a determinar el referente más apropiado según la intención del texto. Esto se logra a través de un proceso onomasiológico, como la sinonimia.

### 3.3.5.1.2. La sinonimia como proceso de neutralización

Del abanico de tipos de sinonimia ya mencionados, se describirá la sinonimia interlingüística y se hará especial énfasis en la sinonimia de sentido.

La sinonimia interlingüística se refiere a la recopilación lexicográfica encontrada en diccionarios bilingües, que cumple con los mismos requisitos de la sinonimia intralingüística, como: identidad lingüística en todos los rasgos distintivos o *semas*, identidad referencial, que se refiere a la designación de la realidad: por ejemplo, *grande* es sinónimo de *big*, como *grande* es sinónimo de *amplio* e identidad semántica que se refiere al significado abstracto que comparten las palabras y deriva en la identidad referencial (Regueiro-Rodríguez, 2013). Además, esta autora considera que estos componentes de la sinonimia interlingüística son útiles para traductores, porque “podrán utilizarlos indistintamente sin cambio de significado ni designación” (p.20). La utilidad que le da esta autora a este tipo de sinonimia no siempre puede aplicarse de forma eficaz en la traducción de textos literarios, sobre todo en los poéticos, en los que el autor designa otra realidad al símbolo, que no es parte del significado conceptual, expresado en diccionarios monolingües y bilingües.

Tal es el caso de los vocativos polisémicos: *fulana*, que aparece como *tart* (prostituta); *peregrina*, como *strange* (extraña) o *pilgrim* (peregrino/a en el sentido religioso); y *compañera*, como *partner* (compañero con algún fin) o *companion* (acompañante). Estos sinónimos aparecen en *Collins Dictionary* y llegan a ser incompletos en relación a la intención del autor y a la realidad que este designa, además, son literales, lo que es contraproducente para la propuesta final.

Adicionalmente, se encuentra la sinonimia de sentido, que González-Martínez (1989) define como “una coincidencia en el suplemento del contenido textual específico que se suma al significado conceptual y a la referencia designativa en cada acto de habla” (pp.205-206).

Este autor considera que en este tipo de sinonimia se debe tomar en cuenta los factores pragmáticos como el contexto y “las circunstancias enunciativas en que tengan lugar” los actos del

habla (González-Martínez, 1989; p.206). También afirma que estos elementos son relevantes en textos literarios en los que el autor, por medio de la licencia artística, deriva un nuevo significante de la relación entre significado y significante, que contribuya con el sentido del texto.

Coseriu (1977), quien estableció las relaciones de significación y designación, afirma que el objetivo del traductor es trasladar la misma designación y sentido con los significados de la lengua meta. También propone que se discriminen los rasgos que no sean relevantes para el sentido textual, para así determinar un equivalente que pueda transmitir “efectos de sentido que puedan ser connotados, evocados o presupuestos en el enunciado” (pp.202-203). A este proceso se lo denomina neutralización que, según González-Martínez (1989), permite “la eliminación de la polisemia y la ambigüedad y, por tanto, la efectividad de la comunicación” (p.209). Este proceso se puede llevar a cabo por la ya mencionada “competencia sinonímica” del hablante que le permite determinar los rasgos relevantes para la situación textual y el juego o configuración del enunciado.

Es así que se prefiere enfatizar en la sinonimia de sentido, que aborda la sinonimia a partir del uso de la lengua, como eje para abordar los elementos problemáticos en la poesía de Rodrigo Herrera Rosas, sobre todo, en el caso de los vocativos.

### **3.3.5.1.3. Relación entre el traductor y el autor**

Varios traductores literarios, resaltan la importancia de la relación directa entre el traductor y el autor del texto original, siempre y cuando este aún viva, para aclarar obscuridades del texto que no se pueden encontrar en diccionarios, ya que el autor revela al traductor su intención en el texto. A continuación, se presentarán algunos puntos de vista que hablan sobre esta relación.

Para Sáenz (2013), “la relación entre autor traducido y traductor es absolutamente necesaria y resulta sorprendente que, con frecuencia, no se produzca. Nadie como el autor puede explicar al traductor sus intenciones” (p.19). También afirma que cuando se conversa con el autor, el traductor puede subrayar o delimitar qué es lo importante en el texto.

Landers (2001), por su parte, considera que una reunión (o varias reuniones) frente a frente con el autor del TO, “es una de las actividades más fructíferas que el traductor puede acometer”, ya que el contacto directo con el autor puede proporcionarle más información que un informante de la lengua original, diccionarios o búsquedas en internet (p.86). Asimismo, afirma que la interacción cara a cara con el autor es mejor que una simple conversación telefónica porque, el autor y el traductor pueden hacer una lluvia de ideas de los posibles significados de una palabra o pueden negociar las elecciones del traductor en caso que estas discrepen con las del autor.

Finalmente, Paul (2013), determina que una buena comunicación entre el autor, editor (mediador entre ambas partes) y el traductor puede garantizar el éxito en la traducción de una obra literaria, al tiempo que advierte que existen riesgos derivados de la intervención del autor que pueden llegar a entorpecer el desempeño del traductor.

Se tomarán en cuenta todas las consideraciones expuestas sobre la relación entre el autor y traductor, ya que, como parte de la metodología, se harán entrevistas al poeta Rodrigo Herrera Rosas para clarificar ambigüedades u obscuridades que existen en los fragmentos de sus poemas que se han escogido para la propuesta final.

#### **3.3.5.1.4. La estilística en la traducción literaria**

Se denomina estilística al estudio del estilo y esta es una de las nociones más complejas, pues presenta diferentes vertientes y aproximaciones para el análisis literario y la aplicación

traductológica. Antes de revisar los distintos puntos de vista, primero se deben definir los conceptos de *estilo* y *estilística*.

Vázquez-Ayora (1977) define la estilística como, una disciplina que estudia las “potencialidades estilísticas de una lengua” y al estilo como el “empleo voluntario y consciente de esos valores expresivos” (p. 70). Gnanasekaran (2018), define a la primera, como una rama de la lingüística aplicada que estudia “el estilo empleado en el lenguaje verbal y literario, y el efecto que el escritor/ hablante desea obtener sobre el lector oyente” (pp.10-11). Mientras que, Landers (2001) define al segundo como “el modo expresión característico” o “idiolecto” del autor (p.90).

Bally, citado en Vázquez-Ayora (1977), se refería a la estilística como el estudio de “los hechos de expresión del lenguaje desde el punto de vista afectivo” (p.71). Otros autores, como Alonso, han tomado posiciones adversas a la postura de Bally con respecto a la afectividad en la gramática. Alonso considera que el estudio de la estilística se basa más en la literatura que en la lingüística, ya que el estilo solo se refiere a contextos literarios y la afectividad en la lengua hablada (Kadir-Mugair, 2013). Esta perspectiva se opone a la de Bally, ya que este mismo autor consideraba que el estudio de la literatura se abordaba a partir de la retórica y la estética, que son expresiones del estilo individual. Vázquez-Ayora (1977) afirma que ciertos rasgos de la lengua común están inmersos en la literatura, tales como el lenguaje figurado. Además, determina que, al estudiar gran parte de “la lengua común, también se está estudiando al lenguaje literario. Lo que une a la estética con la forma literaria es precisamente la expresión de los hechos de la *sensibilidad*” (p.70). De modo similar, Fernández-Retamar (1963) prefiere referirse a la estilística como el “estudio de todo lo extralógico en el lenguaje”, que comprende varios factores, entre ellos “los valores de la lengua común” (p.5).

Para Ullmann (1964), el estudio estilístico se divide en dos tipos: estudio del estilo de la lengua y el del estilo del escritor. Considera que, para el estudio del estilo de la lengua se necesita tomar en cuenta los niveles: fonológico, léxico y sintáctico, en los que se debe distinguir entre mecanismos expresivos como el empleo de ritmo, énfasis, sobretonos emotivos, etc., y

mecanismos evocativos que son el registro del estilo, como el empleo de jerga, dialecto, formas arcaicas, etc. Para el estudio del estilo individual del autor, Ullmann (1964) propone tres métodos: estadístico, que establece la autoría de obras anónimas, mediante la determinación de cronología o de la constante de un mecanismo estilístico en una obra en particular; el método de Spitzer, que parte de aspectos psicológicos para el estudio del estilo; y el método funcional, que es el más aceptado en la actualidad, pues percibe el estilo como un rasgo lingüístico, empleado con un fin literario y que se puede estudiar a nivel de microcontexto y macrocontexto, en los que se puede abordar un solo rasgo, grupos de rasgos o todo el estilo de un autor.

Dentro del análisis del idiolecto como elemento estilístico de obras literarias, Eco (1986) considera a este elemento como “un código privado del parlante” que comprende una red de oposiciones equilibradas entre el nivel rítmico, significados connotados, ideas evocadas, etc., que rompen al “código preexistente para convertir en ambiguos los niveles del mensaje” (p.128). Además, este autor determina que la diferencia, entre el concepto de idiolecto y el de la ambigüedad del mensaje, reside en que “el idiolecto organiza el contexto y los significantes reaccionan uno con otro, como para buscar el apoyo que el código violado ya no ofrece” (Eco, 1986; p.129).

En suma, la estilística es esencial en la traducción de textos literarios, pues proporciona al traductor los enfoques tanto de la literatura como el de la lingüística para entender y reproducir el estilo del autor. Vázquez-Ayora (1977) asegura que el análisis del estilo se debe dar juntamente con la lingüística y la literatura. Además, se inclina por el modelo de estilística diferencial “que se deriva de lingüística contrastiva” y que es de utilidad en la aplicación traductológica ya que muestra las “divergencias estructurales” entre lenguas (Vázquez-Ayora, 1977; p.68), y el traductor puede escoger, con “sensibilidad y lógica natural” entre varias alternativas de estructuras, que no tienen que ser necesariamente las mismas de la LO, para reproducir el estilo del autor y la significación de la estructura sintáctica.

### 3.3.5.1.5. La fidelidad en la traducción de textos literarios

Hurtado-Albir (2011) muestra la transmutación y posturas sobre la fidelidad en la traducción que todavía no están resueltas. Parte desde la concepción de fidelidad como “traducción palabra por palabra” en la teoría de la traducción que, al parecer, es la postura que algunos traductores aún mantienen y muestra otra concepción, que se refiere a la fidelidad en traducción como una noción que respeta la información del texto original. Para Hurtado-Albir (2011), la fidelidad “expresa únicamente la existencia de un vínculo entre un texto original y su traducción” (p.202). Esta autora considera el sentido o la intención del emisor, como un elemento invariable en el proceso de traducción, lo que hace que el traductor busque equivalencias para extraer parámetros de fidelidad. También analiza otras dimensiones que “condicionan la fidelidad en traducción” tales como la subjetividad, que depende de la intervención del traductor; la historicidad, que se “refiere a las repercusiones del contexto sociohistórico y la funcionalidad, que está ligada a “las implicaciones de la tipología textual, la lengua, medio de llegada y la finalidad de la traducción” (Hurtado-Albir, 2011, p.202).

Por otro lado, según Eco (2008) la fidelidad es:

La convicción de que la traducción es una de las formas de la interpretación y que debe apuntar siempre, aun partiendo de la sensibilidad y de la cultura del lector, a reencontrarse no ya con la intención del autor, sino con la intención del texto, con lo que el texto dice o sugiere con relación a la lengua en que se expresa y al contexto cultural en que ha nacido (p.22).

Este mismo autor (2008) afirma que el traductor, al remitirse a la intención del texto, debe tomar en cuenta directamente el “sistema interno de una lengua” y “la estructura del texto en esa lengua”, y no presupone que las estructuras que emplea el autor son figuras retóricas subjetivas. A través de la intención de texto, el traductor puede reproducir “efectos análogos en el lector, ya sea en el plano semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente tendía” (p23).

La fidelidad en los textos literarios es un elemento que se encuentra en la discusión tanto entre traductores como académicos. Dentro de la traductología, la idea de que la relación entre “traducción literal” y fidelidad, se contraponen a la “traducción libre”. Esta última ha ido cambiando con el paso de los años y con las diferentes posturas que han presentado los diferentes traductores, en base de la experiencia en la traducción de este tipo de textos. López- García (1996) describe cómo a partir de la traducción de textos filosóficos y de ciencias sociales, surgen “tres condiciones para la traducción: fidelidad, expresividad, y refinamiento” (p.567). Estos criterios se fueron dejando de cumplir en la traducción de textos literarios hasta llegar a la “traducción libre, adiciones y supresiones del texto original” (López-García, 1996, p.584). Con esto surge “la traducción literal, opuesta a la traducción libre, pues se preocupa por la fidelidad” (López-García, 1996, p.585). Este autor también afirma que la “traducción literal”, ya no refiere a la traducción palabra por palabra, como se la concebía en la antigüedad, debido a las “disparidades entre las estructuras lingüísticas” entre dos lenguas; a esta se la denomina “traducción muerta” (p.585). Afirma que la finalidad de la “traducción literal” es transmitir el espíritu del texto original y considera importante traducir el estilo del autor, aunque esta sea una tarea difícil, “porque se necesita el uso de un lenguaje literario análogo para que corresponda al estilo del texto original” (p.585). Sobre esta base, López- García (1996) prepondera la relevancia de los criterios fidelidad, expresividad y estilo, afirmando que “para esta clase de traducción es necesario, por una parte, que el traductor sea imaginativo; y, por otra, que se mantenga la total fidelidad al texto original. Esta es la exigencia suprema de la traducción literaria” (p.585)

Otra autora que habla de la creatividad del traductor literario es Jandová (2017), quien expone el problema de considerar la creatividad como una contraposición a la fidelidad en la traducción de textos literarios. Esta autora afirma que estos elementos no deben oponerse, sino más bien “complementarse, en diferentes grados, según el tipo de texto que se traduce; este determina, en primer lugar, cuáles de sus elementos deben quedar invariables y cuáles pueden o deben ser variables” (Jandová, 2017; p.293). También determina la obsolescencia en la definición

de traducción literal relacionada a la traducción palabra por palabra, además de su inaplicabilidad, incluso en textos técnicos. García Yerba, citado en Jandová (2017), considera que la fidelidad refiere a “decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce” (pp.293-294).

Con respecto a la fidelidad en la traducción poética, Sheu-Lottgen y Aguado (1995) afirman que cualquier traducción que quiera ser poética, debe ser fiel a la forma del original. Sin embargo, la fidelidad no debe convertirse en copia sino en una creación nueva. Newmark (1988), difiere de esta perspectiva ya que considera que la creación nueva o “recreación” está sobrevalorada en la traducción de textos literarios. Además, la traducción de poesía debería ser una interpretación del TO más que una recreación.

Finalmente, Burneo (2001) considera que “el estilo del poema original puede mantenerse en cierta medida, pero llega un punto en que los otros niveles del texto exigen una transformación” (p.42) ya que este se relaciona directamente con la LM y la sintaxis que la compone, lo que presupone cambios en el TM desvinculados del TO. De modo similar, la traductora Rowena Hill (2019), en una entrevista que dio a El Nacional, afirmó que la “traducción libre” debe darse siempre y cuando “el traductor tenga el talento y la penetración de un Octavio Paz”. Se puede decir que Hill defiende la postura de no desestimar a la traducción literal ya que afirma que, la poesía “exige una exactitud que se desvía de lo directamente equivalente, solo donde el idioma destino no tiene ese equivalente o tendría que desviarse para crearlo” (Hill, 2019). Además, esta misma fuente menciona que la “traducción de poesía debe ser un ejercicio de máxima fidelidad” que se consigue a través de encuentros con el poeta “para aclarar dudas y discutir alternativas”, como ya se trató en la relación entre autor y traductor.

### 3.3.5.2. Traducción de poesía

Landers (2001) considera que el “espíritu de la poesía reside en el uso del lenguaje figurativo, el modo metafórico de la expresión que trasciende las limitaciones tradicionales de la semántica de una lengua” (p.97). También afirma que además de la polisemia y la ambigüedad, propias de la literatura, se incorporan la rima y el análisis métrico a los problemas de traducción.

Para Newmark (1988), la poesía es una de las formas más personales entre los tipos de textos de literarios mencionados anteriormente. Considera que las unidades de significado de un poema son las palabras y los versos, cuya integridad debe preservarse bajo dos criterios: a) “la puntuación correcta, que es un reflejo del tono” y b) “precisión en la traducción de las metáforas” (p.163). Newmark (1988) da mayor importancia a la metáfora debido a que emplea “un lenguaje creativo en el evoca diversas cualidades humanas a través de imágenes visuales o incluso abstractas” (p. 164).

Varios autores describen la traducción de poesía como una empresa casi imposible y otros como una tarea difícil, pero no imposible. García de la Banda (1990) afirma que no existen teorías que se enfoquen la traducción de poesía; sin embargo, expone discusiones entre autores literarios y académicos que tratan de la intraducibilidad o traducibilidad de la poesía. Entre las personalidades más relevantes, citadas por García de la Banda (1990), se encuentran opiniones, que consideran imposible la traducción de poesía, como Robert Frost, quien considera que la poesía “desaparece al traducirla”; Víctor Hugo, que la determinó como un “absurdo e imposible la traducción de verso” y Nabakov, que cree que en la traducción de poesía solo vale la pena recurrir a la “traducción literal con notas que proporcionan un armazón; sacrificarlo todo a la fidelidad absoluta”.

Por otro lado, entre quienes defienden la traducción de la poesía se encuentran personajes como Jakobson que considera que “todo proceso cognitivo se puede trasladar a toda lengua existente”; Jorge Luis Borges afirma que “traducir es un largo sorteo experimental de omisiones

y énfasis”; y Paul Valéry defiende a la traducción de poesía, alegando que “se trata de reconstruir con la mayor aproximación en el efecto de cierta causa” (García de la Banda, 1990, p.120).

Además de estas posiciones con respecto este tipo de traducción, Newmark (1988) afirma que el hecho de que un traductor dé prioridad a la forma de algún aspecto determinado del contenido, no solo depende de los valores del poema en concreto, sino también de la teoría poética del traductor. Todo esto hace imposible que una teoría general sea aplicada al proceso de traducción poética y lo único que le resta al traductor es “llamar la atención sobre la variedad de posibilidades y apuntar hacia la práctica (translatoria) exitosa” (p.766).

Para la traducción de los fragmentos de los poemas de Rodrigo Herrera Rosas se tomarán en cuenta los rasgos más importantes del estilo del autor, que son las estructuras coloquiales, dejando en segundo plano a la métrica y rima de los poemas, por sus patrones irregulares, hecho que los convierte en elementos poco relevantes en la traducción, pero que se explicarán brevemente y se mantendrán dentro de lo posible. Además, tomando en cuenta observación de Newmark (1988) sobre tomar a la palabra y a el verso como unidades íntegras de significado, se consideró también necesario abordar temas, como la traducción de metáfora y recreación subtexto que comprenden cierto nivel los problemas dentro de las estructuras coloquiales y elementos que los acompañan, y que conjuntamente, conforman los versos de los fragmentos de los poemas escogidos.

### **3.3.5.2.1. Recreación y subtexto**

Newmark (1988) se refiere a la traducción recreativa o recreación contextual como una traducción que, difícilmente, traduce los pensamientos detrás o entre las palabras, o el subtexto. Este autor considera que este tipo de traducción en la que “se interpreta el sentido y no las palabras” debe ser el último recurso del traductor y debe utilizarse únicamente cuando las

palabras sean “engañosas” o “estén cerca al pensamiento” (Newmark, 1988; p.76). Mientras algunas aproximaciones consideran errónea la utilización de la traducción literal en textos literarios, para este autor, este tipo de traducción es el primer paso que debe realizar el traductor y solo debe desistirse de ella, cuando el resultado es completamente inexacto. Se puede comprender mejor la posición de Newmark (1988) a través de la traducción de subtexto.

Este autor se refiere al subtexto como el “significado detrás del significado” y lo determina como un término que se deriva de la función o la intención del texto. Considera que este concepto puede llegar a ser “peligroso” y “engañoso”, cuando el subtexto obstruye el texto, es decir, cuando “se reemplaza parcial o completamente la estructura superficial por la función o estructura profunda, o cuando se reemplaza al símbolo por el significado” (Newmark, 1988; pp.77- 78). Este autor considera que, si el autor emplea subtexto para decir una cosa y significar otra, es “un rasgo psicológico que debe ser trasladado limpiamente por el traductor, debe ser ocultado de igual forma en la traducción para que este sea motivado o interpretado por el lector, no culturalmente, pero sí lingüísticamente” (Newmark. 1988; p.78). En otras palabras, Newmark (1988) considera que la recreación puede llegar a afectar la traducción al sobreponer los pensamientos sobre las palabras en las que estos se codifican.

Por otro lado, Landers (2001) define al subtexto como “el significado implícito o subyacente de un texto literario” y que debe ser tomado en cuenta especialmente en la traducción poética (p.126; 127). Este autor afirma que el subtexto puede “ser muy sutil para su detección” o “lo suficientemente obvio para exigir al traductor la participación activa en la recreación” (Landers, 2001; p.127). De cualquier forma, que el subtexto sea discernible, “el traductor tiene la obligación de escoger las mejores palabras para reproducirlo” (p.127). Finalmente, Landers (2001) considera que el subtexto puede encontrarse tanto en la prosa y la poesía, y sensibilizarse a él aumenta la probabilidad de trasladar toda la riqueza y matices del TO al inglés o LM.

### 3.3.5.2.2. Traducción de la metáfora

Newmark (1988) define la *metáfora* como una expresión figurada que puede ser: “el sentido de una palabra física; la personificación de una abstracción; la aplicación de una palabra o colocación a algo que no denota literalmente, como describir una cosa en términos de otra” (p.104). También determina qué funciones la conforman: la referencial, que es “un proceso mental, concepto, persona, objeto, cualidad o acción de forma más global y concisa de lo que permitiría el lenguaje literal”, y la pragmática, “que apela a los sentidos, al interés para clarificar gráficamente para complacer, deleitar y sorprender” (p.104).

Este mismo autor clasifica a la metáfora en seis tipos: *muertas*, que se relacionan con nociones universales y expresan la parte gráfica de los conceptos. Por ejemplo: *caballos de fuerza; tópicos o desgastados*, que son el sustituto de una idea particular “sin mantener vínculo con la realidad de los hechos”. Por ejemplo: *La cereza del pastel; estereotipadas o estándar*, que se reconocen “en contextos informales y dan razón de una situación física o mental de forma referencial y pragmática”. Por ejemplo, *estar entre la espada y la pared; adaptadas*, que poseen un sentido concreto. Por ejemplo, *sembrar miedo; recientes*, que “son neologismos metafóricos que se acuñan de forma anónima y se extienden por la LO”. Por ejemplo, *estar pelado*; y *originales*, “que son creadas o citadas por el autor en la LO” y se caracterizan por: a) “encerrar el alma del mensaje de un escritor, su personalidad, su perspectiva de la vida” y b) “constituyen una fuente de riqueza para la LM”. Por ejemplo, *lunario sentimental* (pp.106-112).

Mafla -Bustamente (2004) describe que las metáforas tienden a sufrir cambios de lexicalización, al que expone como un paso de la “actuación a la competencia” (p.155), en la que Dugot, citado en Mafla-Bustamente (2004), identifica dos tipos: *simples*, que están conformadas por una palabra y de las que se deriva la polisemia; y *complejas*, que están conformadas por dos o varias palabras, donde se sitúan las expresiones idiomáticas. A partir de esto, este mismo autor considera que la metáfora se diferencia de la polisemia y las expresiones idiomáticas en el sentido

de que estas se encuentran regularmente institucionalizadas léxicamente en una lengua, lo que facilita su traducción en la LM (Mafla-Bustamante, 2004). Sin embargo, un punto que es importante poner en consideración sobre la “facilidad de la traducción de la polisemia derivada de la metáfora” y que Mafla-Bustamante (2004) menciona, es que las lenguas por naturaleza no son de carácter isomórfico, por lo que no será común encontrar coincidencia de significados entre dos lenguas tanto a nivel literal como figurado. Además, esto se ve evidenciado en un contrapunto que muestra qué metáforas pueden pasar de la “competencia a la actuación” nuevamente (Mafla-Bustamante, 2004; p. 155), como es el caso de los vocativos polisémicos de Rodrigo Herrera Rosas. Entonces, se hace necesario comprender los factores que permiten o dificultan la traducción de las metáforas. Por un lado, se encuentran posturas como la de Newmark (1988), quien afirma que las metáforas culturales son más difíciles que las originales. Mientras que, Dugot determina que el grado de dificultad en la traducción no depende de que estas sean originales o no, sino de “la experiencia cultural y las asociaciones semánticas que los hablantes de la lengua terminal comparten con los de la lengua original” (Mafla-Bustamante, 2004; 157).

Finalmente, Luarsabishvili (2016) considera que la aproximación a las culturas, es inherente en la traducción literaria, pues “obliga al traductor a prestar atención especial a la búsqueda de los equivalentes de las metáforas en la lengua meta” (p.259). También determina que el traductor literario debe ser capaz de utilizar las posibilidades de la LM “para realizar la sustitución metafórica adecuada en el texto traducido” (p.260).

Para este trabajo de disertación, solo se hará referencia a las metáforas originales debido a que estas se emplean en los poemas de Rodrigo Herrera Rosas.

### 3.3.5.2. 3. Traducción de rima

Torrent-Lenzen (2006) considera que la rima es uno de los aspectos fundamentales en la traducción poética, debido a que esta forma parte del contenido, junto a la métrica, en este tipo de textos. También alega que las posiciones, que adoptan autores y críticos, para descartar la rima en textos poéticos, no son justificables y dice: “No traducir con rima un poema rimado me parece una traición al texto original y un engaño al receptor que no conozca la lengua de partida” (p.30). Esta misma autora defiende su postura al afirmar que “la rima es lo que sella el final de un metro, de manera que se constituye en un factor decisivo a la hora de percibir la organización rítmica y la musicalidad de un texto” (p.30).

Landers (2001) expone los problemas de traducir rima al inglés. Afirma que el inglés es una lengua “pobremente rítmica” a diferencia de las lenguas romances. Norman R. Shapiro, en Landers, 2001, afirma que si bien:

...las lenguas romances tienen cierta ventaja natural que el inglés compensa con creces con su vasto léxico, considerablemente mayor que el de sus rivales [...] El inglés tiene una serie de potenciales rítmicos que otras lenguas occidentales comunes gozan en menor grado [...] Uno de ellos es la facilidad con la que se riman sustantivos plurales con formas verbales. Por ejemplo, *apples/dapples, sexes/hexes, facts/acts...* (p.99).

Landers (2001) considera que el traductor debe hacer lo posible para preservar la sonoridad, a pesar de que, en algunos casos, eso signifique sacrificar el sentido. Sin embargo, hay que recordar que, los patrones musicales de los poemas de Rodrigo Herrera Rosas son irregulares, por lo que es posible que la rima se vea sacrificada por el sentido, razón por la cual no se le dará prioridad en la propuesta final de traducción.

### 3.3.5.2.4. Traducción de métrica

En poesía, el término *metro* se utiliza para referirse a la medida por la que un verso está sujeto. En la traducción de textos poéticos, este puede ser problemático, debido a que cada lengua tiene su propio sistema métrico, que responde a las características fonológicas de las mismas. Por ejemplo, el inglés es lengua de compás acentual, por lo que su métrica se basa en el conteo de sílabas acentuadas y sin acentuar. Por otro lado, el español es una lengua de compás silábico, por lo que su conteo métrico se rige por el número de sílabas que presenta el verso. Adicionalmente, las reglas varían por la acentuación y la combinación vocálica en diptongos o hiatos.

La complejidad de la traducción métrica ha sido contemplada tanto por traductólogos como por escritores que han llevado a cabo discusiones diversas con respecto a si realmente el traductor puede darse la libertad de trasladar la métrica en verso libre o en prosa y si es justificable esta práctica, en el sentido de que puede o no traicionar la naturaleza del TO. Es importante presentar brevemente las diferentes aproximaciones teóricas con respecto a la traducción métrica, en caso de que el traductor opte por trasladarla en el producto final.

Pamies-Bertrán (1990) presenta tres tipos de traducción métrica: a) “la conversión en prosa” (p.199), que se da por la complejidad de mantener el metro y el contenido al mismo tiempo; b) “conversión en libre” (p.199), que es una opción más fiel, ya que no distorsiona el metro completamente; y la “traducción métrica” (p.199), que se subdivide en cuatro tipos presentados por James S. Holmes y citado en Paines-Bertrán (1990):

1. *Forma mimética*: Se utiliza “el mismo metro que el original” (p.199).
2. *Forma analógica*: El uso de un metro equivalente en la tradición poética de la lengua meta, en el que se buscan equivalencias entre los metros empleados en el género poético en particular en la LO y la LM. Por ejemplo, el *heroic couplet* de la épica inglesa equivale al hexámetro de la épica griega.

3. Forma orgánica: Se emplea “el metro que más cómodo resulte para traducir correctamente el sentido” (p.199). Normalmente se utilizan metros más largos, cuando se quieren traducir del inglés al español. Como ejemplo se toma al trabajo de disertación de Carrera-García (2017), que en la traducción de *The Insect God*, concluyó que el tetrametro antipéstico inglés equivale al dodecasílabo en español, por el número de sílabas.
4. Forma ajena: Consiste en “utilizar el metro que más le guste al traductor, independientemente del autor” (p.199).

Como se puede ver, dependiendo de los elementos problemáticos propios del género, del estilo y de la lengua misma que el traductor debe enfrentar, el traductor puede valerse de cualquier tipo de traducción métrica para configurar el producto final y esta decisión no siempre tiene que significar una traición al TO.

Una vez establecidos los conceptos lingüísticos relevantes y determinadas las guías traductológicas, se puede proceder con la parte aplicada de este trabajo de disertación.

## CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LOS PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN

### 4.1. Biografía del autor

Rodrigo Herrera Rosas es un psicólogo y artista ibarreño independiente de 42 años, que además de su faceta como escritor, presenta una larga trayectoria en las artes escénicas, la cual ha sido reconocida por la Casa de la Cultura de Ibarra con el premio *Pilanquí* (Recuperado de la página oficial de Camino Rojo Danza-Teatro).

Si bien su faceta como escritor es más relevante para este trabajo de disertación, también es importante mencionar brevemente su trayectoria en la danza y el teatro, ya que esta influye sobre su escritura, debido a que el autor refleja su intención de interactuar con el lector, tal como la haría en una puesta en escena (Véase en anexos. Apéndice 2).

Este poeta estudió danza en la *Casa que Baila de Ibarra*, en el período 2001-2009; y se formó como coreógrafo en el Instituto *Superior de Danza del Ecuador* durante el período 2008-2009. En el año 2010, fundó la compañía *Camino Rojo Danza- Teatro*, de la cual es actualmente director y dramaturgo (Recuperado de la página oficial de Camino Rojo Danza-Teatro).

Por otro lado, previo a su poemario *Versos truculentos, poemas verdaderos*, Rodrigo Herrera Rosas escribió su primer poemario *Mi derecho a la réplica* en 2009, dentro de la colección *Tahuando*, ediciones de la Casa de la Cultura de Ibarra. También ha sido participe de encuentros de poesía en el país, como: *Encuentro de Poesía Mundana Ibarra* en 2015 y *II Encuentro Poético Internacional Ecuador-Colombia* en San Gabriel en el 2018. Además, sus obras de danza y teatro, que comprenden textos poéticos y teatrales de su autoría, han participado en Festivales Internacionales, como: *Festival Internacional de Artes Vivas Loja* 2018 (Ecuador), con la obra *Los días en ciudad desconocida*; *Festival Departamental de Teatro de Tenjo* 2019 (Colombia), con la obra *Cuerpo y memoria* y el *Festival Internacional de Danza Contemporánea*

*de Arequipa* 2021 (Perú), con la obra *Los inconsolables: la última carta de Úrsula* (Recuperado de la página oficial de Camino Rojo Danza-Teatro).

#### **4.2. Sobre el poemario *Versos truculentos, poemas verdaderos***

Este poemario es un proyecto autopublicado en el año 2013, por Rodrigo Herrera Rosas y Patricio Carrasco. El libro está compuesto por dos partes; la primera recopila los poemas del autor considerado para este trabajo de disertación, escritos durante el período 2008-2013 (Véase en anexos. Apéndice 2).

Este escritor ibarreño afirma que la escritura plasmada en su poesía, dentro del libro *Versos truculentos, poemas verdaderos*, está influenciada por grandes personalidades latinoamericanas de la lengua escrita como, el poeta peruano *César Vallejo*, autor de obras poéticas líricas reconocido por su originalidad (Aira, 2001); el escritor uruguayo *Juan Carlos Onetti*, escritor de novelas y cuentos que se caracterizan por su intimismo narrativo configurado por “la escritura, ensoñación y fracaso” (Aira, 2001; p. 401); el poeta mexicano *Octavio Paz*, cuyas obras se caracterizan por su máxima esteticidad, racionalidad, intelectualismo y erotismo, que incluyen tópicos como el existencialismo y las causas sociales (Núñez, 2014); y por último y no menos importante, el poeta uruguayo Mario Benedetti, quien es el mayor exponente de la poesía conversacional, que se caracteriza por su lenguaje simple (Aira, 2001). Este último poeta ha tenido mayor repercusión en la poesía de Rodrigo Herrera Rosas, ya que, según las palabras del propio autor, el lenguaje que emplea Benedetti en su poesía comprende el contexto de intimismo amoroso de forma atemporal (Véase en Anexos. Apéndice 2).

Finalmente, este poeta independiente describe que su obra pretende hacer una lectura de la situación política propia del período de la creación de los poemas (Véase en anexo. Apéndice 2) empatados con la experiencia íntima de la ruptura de una relación amorosa, vivenciada por el

poeta, por lo que sus versos están dirigidos a una persona en particular (Véase en anexos. Apéndice 1).

### 4.3. Análisis del estilo del autor

Como se ha venido mencionando a lo largo de este trabajo, la poesía de Rodrigo Herrera Rosas presenta rasgos coloquiales orales que responden al dialecto o uso particular de su lengua materna. A continuación, se identificarán algunos rasgos del castellano norandino y del español ecuatoriano en la poesía de este autor. Cabe mencionar que esta información se expuso en el segundo capítulo del marco teórico del presente trabajo.

#### a) *Uso de usted*

*Fragmento del poema: Por Recuerdos*

- (1) Me es difícil, ahora, imaginarme **contigo**.
- (2) Estoy solo...extremadamente solo
- (3) Y siento que un poco de **su** ausencia alcanza
- (4) Para convocar a los criminales,
- (5) Que frente a este paredón,
- (6) Exterminarán el mínimo acuerdo
- (7) En que se convirtieron mis huesos.

Como se puede observar, en este poema se ve reflejado el uso intercalado de *tú* (1), reflejado en la combinación de la preposición *con* y el segmento pronominal de la segunda persona del singular *-tigo* y *usted* (3), evidenciado en el determinante posesivo de la tercera persona

del singular. En este contexto, este uso intercalado refleja cariño extremo de parte del emisor hacia su receptor como lo describieron Toscano y Haboud. Como se puede observar, este fenómeno no solo aparece en la relación asimétrica entre padres e hijos, sino también en la de cónyuges o amantes. Este uso, también puede indicar seriedad en el emisor. En la propuesta de traducción se hará énfasis en este último uso particular.

Otro uso identificado es la omisión del pronombre *usted* en enunciados imperativos, como se puede observar en el siguiente fragmento:

*Fragmento del poema: Solo*

(1) **Explíqueme...** ¿cómo se puede ser tan libre

(2) Siendo tan esclavo?

El *ustedeo* fue más frecuente, especialmente, cuando este se dirige o se refiere a la amada, mientras que, el uso del *voseo* se identificó una sola vez en un poema de Rodrigo Herrera Rosas. A pesar de esto, se consideró necesario mencionar esta forma de tratamiento para proporcionar una descripción general del estilo de este poeta ibarreño.

b) *Uso de vos*

*Fragmento del poema Comulgar*

(1) Comulgar por los amos,

(2) Por la fortuna,

(3) Por seguir rápido

(4) Las peroratas de lo dado.

- (5) Comulgar a **vos** mirando,  
(6) Por tus manos,  
(7) Por tu boca  
(8) Que ha escupido el bocado.

A diferencia del anterior, este poema no pertenece a la colección de poemas amorios del poeta ibarreño. En este más bien se puede ver que el autor pretende retratar la conquista española (1), (2), (3) y (4). En este fragmento, se puede identificar que el uso del voseo expresa superioridad sobre el interlocutor (5), con tintes irónicos o de alevosía, ya que el conquistador era quien mantenía una actitud de superioridad ante el conquistado.

*c) Uso del gerundio con valor de perfectivo*

*Fragmento del poema: La nueva*

- (1) La fragata, el barco...  
(2) Una vez se hizo a la mar,  
(3) Colón con sus “santos”.  
  
(4) Uno a uno **fuero**n** desembarcando**,  
(5) Y a fuerza de sus manos,  
(6) Las **fuero**n** violando**.

Los versos (4) y (6) demuestran el uso de gerundio, antecedido por el verbo *ir* en pretérito perfecto simple, como expresión de secuencialidad ya que pragmáticamente, las dos acciones no pueden suceder simultáneamente. Esta es una estructura que refleja directamente la influencia del Kichwa sobre el español ecuatoriano. Semánticamente, se pueden entender estos versos como:

Fueron desembarcando = Primero llegaron y luego desembarcaron.

Fueron violando = Primero llegaron y luego violaron.

d) *Uso de haber de + infinitivo en lugar de futuro simple de indicativo*

*Fragmento del poema Por recuerdos*

(1) Como si la mala hora acechase,

(2) Como si la suerte, que no es mucha, huyera.

(3) Uno anda cuidándose, escondiéndose,

(4) Tapándose del inevitable aguacero

(5) En donde **se han de ahogar nuestros recuerdos.**

El verso (5) el uso de *haber de + infinitivo* *En donde se han de ahogar nuestros recuerdos* reemplaza el futuro del indicativo, *En donde se ahogarán nuestros recuerdos*. En este uso, no se ve reflejado el valor de posterioridad como lo describió Niño-Murcia. Sin embargo, con el *uso de haber de + infinitivo* se puede connotar menor certeza por parte del hablante sobre el acontecimiento de la acción futura, mientras que, el uso del futuro indicativo muestra mayor seguridad sobre su cumplimiento.

e) *Uso de todavía para introducir oraciones negativas*

*Fragmento del poema A uno le cuesta*

(1) **Todavía no me acostumbro,**

(2) Cuesta sentir en el presente

(3) La ausencia de voces conocidas.

Como se puede observar, el verso (1) utiliza *todavía* para introducir una oración negativa en el presente, en lugar del perfecto: *Todavía no me he acostumbrado*; como Kany lo había descrito y que, según Toscano, responde a una transferencia directa del Kichwa al castellano.

*f) Uso de la impersonalidad*

*Fragmento del poema A uno le cuesta*

- (1) La ausencia se viene con el pasado
- (2) Y **a uno le cuesta mirarse** sin sentirse desgraciado
- (3) **A uno ya no le importa** si camina de revés o indolente
- (4) **Uno siente morirse** al ver en el espejo
- (5) Ese reflejo que se **nos** ha demacrado.

Como ya se ha mencionado a lo largo de este trabajo de disertación, el uso *de uno impersonal* es uno de los rasgos más marcados de este poeta ibarreño, como se puede constatar en los versos (2), (3) y (4). Se puede observar que la impersonalidad se encuentra expresada en la voz activa con el complemento indirecto del indefinido *uno*. Además, se puede interpretar su uso como un *yo* diluido en la impersonalidad, en dónde el lector se ve involucrado, como se refleja con el uso de *nos* (5), con el fin de que este empaticice o se identifique con la realidad que describe el poeta, en este caso, el pesar de una ruptura amorosa. Este rasgo, a diferencia de los anteriores, no responde a un efecto del contacto entre el Kichwa y el castellano, más bien este es una tendencia que aparece con frecuencia en el español de Ecuador.

*g) Uso del pretérito imperfecto del subjuntivo*

*Fragmento del poema Sentencia*

(1) **Esa fue la sentencia que le hiciera a la fulana,**

(2) **Esa fue y no otra la plegaria que le hiciera**

(3) A fin de no beber de su abandono.

Se puede observar que los versos (1) y (2) utilizan el subjuntivo terminado en *-ra* con valor de indicativo como lo había descrito Toscano en el uso del español ecuatoriano. La estructura regular con el pretérito pluscuamperfecto sería: *Esa fue la sentencia que le había hecho a la fulana/ esa y no otra la plegaria que le había hecho*. Esta forma sustenta la aseveración de Toscano acerca de que este arcaísmo literario sigue latente en obras de autores ecuatorianos.

*h) Uso del diminutivo poquito*

*Fragmentos del poema Indolencia*

(1) Dejaste que me golpearan,

(2) Por segundos y horas los viste

(3) Lanzarme sus odios veteranos.

(4) Por horas y épocas los escuchaste rabiosos

(5) Sin salir un **poquito** en mi defensa.

En este verso se puede evidenciar el acierto de Toscano al afirmar que *poquito* en el español de Ecuador adquiere un valor semántico de mezquino o miserable, como se ve reflejado en el verso (5), ya que en este el poeta se refiere que la amada no fue capaz de ni siquiera hacer el mínimo esfuerzo por defenderlo.

*i) Uso de dizque*

*Fragmento del poema Politizando*

- (1) Otros en su nombre, el de la fulana,
- (2) Hacen panfleto y fortuna
- (3) Sintiendo en sus manos
- (4) La **dizque** apropiación del humilde
- (5) Que solo ha servido para acomodarlos.

De las diversas connotaciones semánticas que *dizque* puede adquirir en el español de Ecuador, descritas anteriormente; en el verso (4) se entiende por contexto que el poeta utiliza *dizque* en forma de suposición. Se puede reemplazar *dizque* en este verso por *supuesta*, como: *La supuesta apropiación del humilde*.

En este breve análisis se ha encontrado que, varios de los rasgos morfosintácticos presentes en la poesía de Rodrigo Herrera Rosas aparecen con menor frecuencia en comparación a otros. Por ejemplo, el uso de *usted* y *uno impersonal* son los que han representado mayor problema en la traducción por su uso reiterativo, mientras que el resto de rasgos identificados se presentan de forma ocasional en la poesía de este autor, debido a que, en el traspaso de la oralidad a la escritura, este haya identificado el uso informal como incorrecto, como lo estableció Olson (1998), por lo que intentó evitarlo. Además, nótese que, en los poemas dedicados a la amada, Rodrigo Herrera Rosas prefirió el uso de *uno impersonal* y *usted*, que como ya se mencionó previamente, funcionan como mecanismos de cortesía positiva y negativa respectivamente, porque el poeta revela sus sentimientos y reflexiones íntimas con respecto a la ausencia amada (lo que compromete la imagen positiva del emisor), y en ocasiones se confronta con ella o la exhorta a que vuelva (lo que compromete la imagen negativa del receptor). Mientras que, en los poemas que tratan temas como la conquista o la política, los rasgos morfosintácticos del ecuatoriano

norandino son dominantes. Finalmente, cabe mencionar que el poemario *Versos truculentos, poemas versos verdaderos* recopila un mayor número de poemas amatorios, que los puramente agonísticos, hecho que también influyó en determinar los rasgos más problemáticos para su análisis y traducción.

#### 4.4. Metodología del análisis

Se elaboró un cuadro de análisis que proporciona muestras del poemario con su respectiva propuesta de traducción, descripción de los problemas y justificación de las soluciones con los siguientes campos:

Nº	TÍTULO	VERSO ORIGINAL	TRADUCCIÓN	DESCRIPCIÓN
----	--------	----------------	------------	-------------

En el campo “Nº” se escribirá el número de verso (abreviado con V.) que se escogió para la traducción y el número de estrofa en la que este se encuentra.

En el campo “TÍTULO” se escribirá el título del poema de donde se escogieron los fragmentos para traducción.

En el campo “VERSO ORIGINAL” se transcribirá el verso del texto original y se señalará con negrilla la parte que resultó ser conflictiva en la traducción.

En el campo “TRADUCCIÓN” se escribirá la traducción del verso, y con negrilla, se indicará la alternativa seleccionada para resolver el elemento problemático.

En el campo “DESCRIPCIÓN” se describirá el problema de traducción y la solución propuesta. Cabe mencionar que en este campo se utilizarán definiciones de diccionarios

monolingües y bilingües, cuando sea preciso, y algunos comentarios del autor, que se pueden encontrar en la primera y segunda entrevista anexadas al final de este trabajo de disertación.

Estos cuadros estarán clasificados en: “FRAGMENTOS DE POEMAS QUE UTILIZAN EL PRONOMBRE *IMPERSONAL UNO*”, “FRAGMENTOS DE POEMAS QUE UTILIZAN LOS VOCATIVOS *FULANA, PEREGRINA Y COMPAÑERA*” y “FRAGMENTOS DE POEMAS QUE UTILIZAN LA FORMA DE TRATAMIENTO *USTED*”.

#### 4.5. Análisis y propuesta de traducción de los elementos problemáticos

Fragmentos que utilizan *el pronombre impersonal uno*

Nº	Título	Verso original	Traducción	Descripción
Estrofa 2. V. 1	<i>Es simple</i>	Es simple, <b>uno</b> <b>escapa</b> a las <b>formas</b> y a los <b>modos</b>	It's easy <b>to avoid</b> <b>norms and</b> <b>ways.</b>	<p>Este es uno de los versos en los que se optó por utilizar la construcción <i>It + adjetivo infinitivo</i>, debido a que esta reemplazará sin mayores cambios la estructura original, a excepción de la omisión de <i>uno impersonal</i>. A pesar de la pérdida de este elemento, esta estructura en la LM mantiene la generalización y el registro informal del enunciado en el TO.</p> <p>Se tradujo el verbo <i>escapar</i> como <i>avoid</i>, para evitar la literalidad en el traslado de la metáfora.</p> <p>Con <i>formas y modos</i> el autor expresó (Véase en anexos. Apéndice 2) que se refiere a las “formas convencionales sociales dictadas” y los modos, como “una expresión propia dentro de estas formas”. Por lo que se optó traducir esta frase como <i>norms and ways</i>.</p> <p>Se aplicó un metro ajeno con relación al original.</p>

<p>Estrofa 2. V.2</p>		<p><b>Y uno es</b> ese muñeco de todos <b>modos</b></p>	<p><b>But a man is</b> still that dummy <b>anyway</b></p>	<p>Se optó por traducir la conjunción disyuntiva <i>y</i> en la conjunción adversativa <i>but</i>, para que el verso tenga cohesión y coherencia con el verso anterior.</p> <p>En este caso, se tradujo el <i>uno</i> impersonal con el sustantivo genérico <i>a man</i> ya que, en este verso, el poeta hace una aseveración general, en la que se incluye a sí mismo de forma encubridora, con la que el lector puede sentirse identificado. La forma <i>a man</i> incluye al autor por el género masculino y al lector masculino que ha vivenciado esta realidad.</p> <p>La rima final de los versos 1 y 2 se trasladaron con facilidad en la LM: <i>ways-anyway</i> [weɪz] [weɪ].</p> <p>Se aplicó un metro orgánico, en el que la diferencia de sílabas entre ambos versos es mínima.</p>
<p>Estrofa 2. V.3</p>		<p><b>Uno es</b> el <b>grillete y el</b> <b>cepo</b></p>	<p><b>Who can turn</b> into <b>shackles</b> <b>and chains.</b></p>	<p><i>Uno</i> se pierde al ser reemplazado por la cláusula relativa de sujeto <i>who can turn into shackles and chains</i>, que se refiere a <i>a man</i> en el verso anterior. Se procedió de esta manera para mantener la cohesión y coherencia en el texto.</p> <p>Se tradujo <i>grillete y cepo</i> con la metáfora equivalente <i>shackles and chains</i>, en la LM.</p> <p>Cambio de la imagen poética con la traducción del verbo <i>ser</i> por el verbo frasal <i>to turn into</i> para evitar la traducción literal.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>

<p>Estrofa 2. V.4</p>		<p>Y <b>todos</b> son puertos de barcos aún <b>lejos</b>.</p>	<p>And <b>all of them</b> are ports for ships that are still <b>far away</b>.</p>	<p>En este verso, se decidió traducir <i>todos</i> como <i>all of them</i>, debido a que este usa de referente a terceros que están presentes y son testigos del dolor del poeta, pero que a su vez son indiferentes. Estos terceros se encuentran descritos en una estrofa anterior, que no se tomó en cuenta para esta propuesta (Véase en anexos. Apéndice 3). Se trasladó la rima final entre el verso 3 y 4 del TO: <i>chains-far away</i> [ʃeɪnz] [fɑr ə'weɪ]. Se aplicó un metro orgánico en la traducción.</p>
<p>Estrofa 3. V. 1</p>		<p>Es simple, <b>uno</b> se desenamora con lo <b>terrible del golpe</b></p>	<p><b>It's easy to fall out of love in such pain</b></p>	<p>Al igual que en el primer verso se optó traducir con la estructura <i>It +adjetivo + infinitivo</i> omitiendo <i>uno</i>. Cambio de la imagen poética mediante la modulación. En lugar de traducir la acción: <i>golpe</i>, se tradujo la sensación que esta produce: <i>pain</i>. Por esta razón, se tradujo <i>in such pain</i>. Se aplicó un metro ajeno en la traducción.</p>
<p>Estrofa 3. V.2.</p>		<p>Y de todos modos <b>levanta la mano a otros dones</b></p>	<p>And still, <b>a man's heart is wide open again</b></p>	<p>Se optó por un equivalente en la lengua meta para la metáfora <i>levanta la mano a otros dones</i>, que mantenga la intención del autor. Esta metáfora, según Rodrigo Herrera Rosas, se refiere a que, “pese al desahucio de la amada, el poeta está dispuesto a experimentar el flujo del amor” (Véase en anexos. Apéndice 2). De este modo, se tradujo esta metáfora como <i>a man's heart is wide open again</i>.</p>

				<p>Como se puede observar, <i>levanta</i> se refiere a <i>uno</i> explícito en el anterior verso. Debido a que se optó por omitirlo, se lo compensó en este verso con el posesivo del sustantivo genérico, como <i>a man's heart</i>.</p> <p>Se logró trasladar la rima final de los versos 1 y 2 del TO: <i>pain-again</i> [peɪn] [ə'geɪn].</p> <p>Se aplicó un metro ajeno al original.</p>
Estrofa 3. V. 3		<p><b>Uno</b> se aleja levantando <b>imposibles</b></p>	<p><b>To walk away, rearing up impossible dreams</b></p>	<p>Se decidió traducir este verso como subordinada del verso anterior, en lugar de oraciones independientes; perdiendo así el uso reiterativo de <i>uno</i> impersonal, que fue difícil de trasladar por las limitaciones de la LM. El rasgo de la impersonalidad se mantiene y persiste en este verso por la traducción del anterior: <i>a man's heart is wide open again</i>. En este verso, <i>imposibles</i> resultó ser un elemento ambiguo. El autor determinó (Véase en anexos, apéndice 2), que se refiere a la falsa esperanza de un hipotético mejor. Por esto, se decidió traducir este elemento como <i>impossible dreams</i>. Se aplicó un mimético orgánico.</p>
Estrofa 3. V.4		<p><b>Uno</b> mira las puertas... y todas son tan irreconocibles.</p>	<p><b>Although all doors have become unfathomable.</b></p>	<p>Se tradujo este verso con la conjunción <i>although</i>, que indica que, pese a que las puertas se han vuelto imposibles de reconocer, de todas formas, ocurrirá la idea expresada en la traducción de los versos anteriores. Al igual que el anterior verso, se pierde el uso de reiterativo de <i>uno</i>, pero se mantiene la impersonalidad.</p>

				<p>Además, se optó por un sinónimo, para <i>irreconocibles</i> que mantuviera el sentido del TO.</p> <p>No fue posible trasladar la rima vocálica, al final de los versos 3 y 4, ya que se priorizó conservar el sentido.</p> <p>Se aplicó un metro ajeno.</p>
Estrofa 3. V1	<i>A uno le cuesta</i>	<b>A uno le cuesta acostumbrarse a la despedida</b>	<b>It's hard to get used to adieus</b>	<p>Para traducir esta estructura en voz activa con complemento indirecto del indefinido <i>uno</i>, se optó por utilizar la estructura <i>It +adjetivo+ infinitivo</i>, debido a que en sentido ambas estructuras realizan aseveraciones generales.</p> <p>Se optó por traducir la <i>despedida</i> como <i>adieus</i> (palabra del inglés medieval, que proviene del francés antiguo. Utilizada sobre todo en contextos literarios).</p> <p>Se aplicó un metro ajeno al original en la traducción.</p>
Estrofa 3. V.2		<b>A la razón planteada de la ausencia</b>	<b>To the reason behind your leave- taking</b>	<p>Se decidió traducir <i>a la razón planteada de la ausencia</i>, con el equivalente <i>to the reason behind your leave-taking</i>.</p> <p>Se tradujo <i>ausencia</i>, con un sinónimo para evitar la literalidad, como <i>leave-taking</i>, que mantiene el sentido del verso.</p> <p>El artículo definido <i>la</i> en el sintagma preposicional <i>de la ausencia</i>, se trasladó con el adjetivo posesivo <i>your</i>: <i>your leave-taking</i>.</p>

				<p>Se perdió la traslación de la rima vocálica del TO entre el verso 1 y 2, con el fin de mantener el sentido.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>
Estrofa 3. V.3		<p><b>Uno</b> busca excusas para entender <b>el adiós</b></p>	<p><b>Can any reasons be found to justify a farewell?</b></p>	<p>Para este verso, se decidió alternar la traducción, utilizando la voz pasiva en una pregunta retórica para hacer énfasis en la acción y prescindir del <i>uno impersonal</i>.</p> <p>Se optó por traducir el sintagma nominal <i>el adiós</i>, con el sinónimo <i>a farewell</i>.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>
Estrofa 3. V.4		<p>Y todo pretexto <b>para no reconocer</b></p>	<p>And any pretexts <b>to ignore</b></p>	<p>Se utilizó la técnica de modulación, para traducir <i>para no reconocer</i> en forma afirmativa como <i>to ignore</i>, para evitar la literalidad.</p> <p>Se aplicó un metro ajeno al original en la traducción.</p>
Estrofa 3. V.5		<p>Que faltó ese poquito de amor.</p>	<p>That a little more love was called for?</p>	<p>Se optó por la voz pasiva, para mantener la impersonalidad, ya que no se explicita a quién <i>faltó ese poquito de amor</i>.</p> <p>Para esta última frase, de nuevo, se utilizó la técnica de adición, donde se agrega <i>more</i> por requerimientos gramaticales de la LM. <i>Ese poquito de amor</i> se lo tradujo como <i>a little more love</i>.</p> <p>Se perdió la rima vocálica final entre el verso 3 y 5 del TO en la traducción.</p>

				Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 4. V.1		<b>A uno le cuesta sentarse</b> y decir adiós	<b>It's hard to stay behind</b> and say good-bye	Se decidió traducir con la forma <i>It + adjetivo + infinitivo</i> , como ya se explicó anteriormente.  Se optó por un equivalente para la metáfora <i>sentarse: stay behind</i> , que mantiene la misma idea de pasividad del poeta, ante la decisión de la amada de partir.  Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 4. V.2		<b>A uno no le parece tan simple el llorar,</b>	<b>It's not so easy to cry,</b>	Se utilizó la forma <i>It + adjetivo + infinitivo</i> .  Se aplicó un metro ajeno al original en la traducción.
Estrofa 4. V.3		Olvidar o sentirse desterrado	Forget or feel exiled	En este verso no hubo necesidad de utilizar técnicas de traducción oblicua. Se tradujo de forma literal sin que interfiera con la gramática de la LM o afecte la estilística o intención semántica del TO.  Se aplicó un metro ajeno al original en la traducción.

Fragmentos que utilizan los vocativos *fulana, peregrina y compañera*

Nº	Título del poema	Verso original	Traducción	Descripción
Estrofa 1. V.1	<i>Peregrina</i>	Recuérdame, <b>peregrina</b>	Remember me, <b>wild flame,</b>	<p>Para poder determinar que equivalente transfiera mejor el sentido del vocativo <i>peregrina</i>, primero, se debe presentar que conceptos denotan cada uno de estos, según el DRAE, 23.<sup>a</sup> edición:</p> <p><i>Peregrina (o):</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. adj. Dicho de una persona: Que anda por tierras extrañas. U. m. c. s.</li> <li>2. adj. Dicho de una persona: Que por devoción o por voto va a visitar un santuario, especialmente si lleva el bordón y la esclavina. U. m. c. s.</li> <li>3. adj. Dicho de un ave: Que pasa de un lugar a otro.</li> <li>4. adj. Dicho de un animal o de una cosa: Que procede de un país extraño.</li> <li>5. adj. Extraño, especial, raro o pocas veces visto.</li> <li>6. adj. Adornado de singular hermosura, perfección o excelencia.</li> <li>7. adj. Rel. Que está en esta vida mortal de paso para la eterna. Apl.a</li> </ol> <p>pers., u. t. c. s.</p>

				<p>Al solicitarle al poeta, que identifique la acepción que era más fiel a su intención (Véase en anexos. Apéndice 1), este señaló la primera. Sin embargo, también se debe tomar en cuenta que a lo largo de este poema se puede evidenciar que el poeta describe a su amada como una presencia constante en su cotidiano y le da un atributo de rebeldía y de lucha. Como se puede observar, esta interpretación del vocativo <i>peregrina</i> se ve relacionada en cierta medida con el sentido que señaló el autor, <i>dicho de una persona que anda por tierras extrañas</i>, ya que se entiende que ella está apartada del mundo del poeta. El problema reside en que se encuentran equivalentes en la LM que mantienen este sentido como <i>migrant</i> o <i>foreigner</i>, perdiendo el referente de la amada retratada de la manera que lo hace el poeta, por lo que se debe encontrar un vocativo equivalente más específico, que encierre esta metáfora. Es así que se optó por traducir <i>peregrina</i> como <i>wild flame</i>, que según <i>Merriam- Webster Thesaurus (s.f.)</i>, <i>wild</i> es sinónimo de <i>rebel</i>, <i>dicho de una persona que se resiste al control o la autoridad</i> y <i>flame</i> sinónimo informal de <i>lover</i> o <i>sweetheart</i>. Es así que, este equivalente no deja de referirse a la amada, conservando el sentido de rebeldía que el autor reconoce en ella, lo que por subtexto se entiende, la ha llevado a no quedarse junto a él. Se debe tomar en cuenta el sentido de este vocativo en el poema dista del uso coloquial.</p>
--	--	--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

				<p>Nota: Al principio, se consideró traducir este vocativo como <i>wild sweetheart</i>, pero este distorsionaba de forma considerable la métrica del verso original. Mientras que, el vocativo <i>wild flame</i> la traslada mejor.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>
Estrofa 1. V.2		<b>En tus horas de inconstancia</b>	<b>When you turn somewhere else</b>	<p>En este verso, se aplicó la técnica de adaptación para traducir esta metáfora. Se perdió la rima vocálica entre el verso 1 y 2 en el TM.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>
Estrofa 1. V.3		Y cuando la pena crezca	And when sorrow grows deep	<p>No existieron mayores cambios en la traducción de este verso. Únicamente se adicionó el adjetivo (que funciona como adverbio en este caso) <i>deep</i>, que da énfasis en el dolor dentro de la imagen poética.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>
Estrofa 1. V.4		<b>Y el llanto se alce,</b>	<b>And tears are shed</b>	<p>Esta metáfora resultó ser ambigua en el proceso de traducción. O bien se podía interpretar como, cuando el llanto termine o bien como, cuando este empiece.</p> <p>Rodrigo Herrera Rosas (Véase en anexos. Apéndice 2), afirmó que con esta metáfora quería hacer referencia al punto álgido de la tristeza, que desemboca en el llanto. Por esta razón, para traducir la metáfora <i>el llanto se alce</i>, se utilizó la frase idiomática en la LM: <i>and tears are shed</i> en voz pasiva, para trasladar el rasgo impersonal del verso.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>

Estrofa 1. V.5		Estarás conmigo	You'll be here with me	Traducción literal con adición de <i>here</i> para dar más énfasis al enunciado del poeta. Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 1.V.6		Aunque todo nos falte.	Though we'll be dispossessed.	Se utilizó la técnica de traducción directa con mínimos cambios. Se mantuvo la rima vocálica final entre los versos 4 y 6: <i>shed- dispossessed</i> [ʃɛd] [dɪspə'zɛst]. Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 3.V.1		<b>Peregrina,</b> recuerda <b>mis</b> <b>manos,</b>	<b>Wild flame,</b> remember <b>the</b> <b>feel of my</b> <b>hands,</b>	Uso del equivalente <i>wild flame</i> para traducir peregrina. Cambio de la imagen poética mediante la modulación. En lugar de traducir directamente el objeto <i>manos</i> , se tradujo la imagen sensorial, que responde mejor a la lengua meta como: <i>the feel of my hands</i> . Se aplicó un metro mimético, en el cual el número de sílabas de la traducción es igual al del original.
Estrofa 3.V.2		Blandas y duras <b>según tu tacto,</b>	Soft or rough, <b>akin to your</b> <b>touch,</b>	En este verso se optó por traducir <i>según</i> , como <i>akin to</i> , que según Collins Dictionary significa semejante. Esta opción no cambia el sentido original de <i>conforme</i> , más bien contribuye con la fuerza de la imagen poética. Además, esta opción cuida mejor el metro que la alternativa <i>according to</i> . Se aplicó un metro orgánico.

<p>Estrofa 3. V.3</p>		<p><b>Según la constancia,</b></p>	<p><b>Akin to my fidelity</b></p>	<p>Se optó por traducir <i>la constancia</i> con un sinónimo en la LM. Con la <i>constancia</i> se entiende que se refiere al tiempo que el poeta dedicó con regularidad a su relación con la amada. Por esta razón, se tradujo este elemento como <i>my fidelity</i>.</p> <p>Además, se reemplazó el determinante definido singular femenino “la” por el adjetivo posesivo <i>my</i>. De este modo, se perdió el rasgo impersonal del enunciado.</p> <p>Traducción de <i>según</i> como <i>akin to</i>.</p> <p>Se aplicó un metro mimético.</p>
<p>Estrofa 3. V. 4</p>		<p><b>Y según los actos,</b></p>	<p><b>And akin to my deeds</b></p>	<p>Al igual que el verso anterior, se tradujo el artículo definido plural <i>los</i> en el sintagma <i>los actos</i>, por el adjetivo posesivo <i>my</i>. Al traducirse <i>my deeds</i>, se perdió la impersonalidad en el verso.</p> <p>Traducción de <i>según</i> como <i>akin to</i>.</p> <p>Se aplicó un metro mimético.</p>
<p>Estrofa 3. V.5</p>		<p>Luchando imposibles,</p>	<p>Struggling with impossible dreams</p>	<p>En este verso, vuelve a aparecer el elemento ambiguo <i>imposibles</i>. Según el autor (Véase en anexos. Apéndice 2), con la frase <i>luchando imposibles</i> se remite nuevamente a un hipotético mejor dentro de un contexto político, más que romántico. De todos modos, <i>impossible dreams</i> también juega a favor de esta intención sin afectar al sentido que inicialmente pretendió el poeta.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>

<p>Estrofa 3. V.6</p>		<p>Estarás para animarnos</p>	<p>You'll be there to support us,</p>	<p>Este verso no fue problemático en el proceso de traducción, por lo que no se necesitó utilizar técnicas de traducción oblicua.</p> <p>Se perdió la rima vocálica final entre el verso 4 y 6, con el fin de trasladar el sentido del verso.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>
<p>Estrofa 1. V.1</p>	<p><i>Me es necesario</i></p>	<p><b>Fulana,</b></p>	<p><b>Heartbreaker,</b></p>	<p>Según el DRAE , 23.<sup>a</sup> edición, <i>fulana</i> significa:</p> <p><i>Fulana (o)</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. m. y f. U. para aludir a alguien cuyo nombre se ignora o no se quiere expresar.</li> <li>2. m. y f. Persona indeterminada o imaginaria.</li> <li>3. m. y f. Con referencia a una persona determinada, u. en sent. despect.</li> <li>4. m. y f. querido.</li> <li>5. f. prostituta.</li> </ol> <p>Cuando se le preguntó a Rodrigo Herrera Rosas, en una primera entrevista (Véase en anexos. Apéndice 1), cuál de las acepciones del DRAE, consideraba que reflejaba su intención, afirmó que la número 4 se adhería más a lo que él intentaba decir, debido a que para él <i>fulana</i> es otra forma de referirse a su amada de forma cariñosa. Sin embargo, el uso de <i>querida</i> como afirma el autor, muestra una tensión en el uso regular de este</p>

				<p>vocativo en la lengua coloquial, además de que, se vuelve contradictorio a la realidad que designa en sus versos, en los que se refiere a su amada como <i>fulana</i>.</p> <p>En los poemas en los que el poeta se dirige a su amada como <i>fulana</i>, se puede evidenciar que el autor la evoca para hacerle saber que él nota y siente con angustia su ausencia por lo que la exhorta a que regrese. Por el significado de estos versos que le siguen al vocativo <i>fulana</i>, el poeta nos da entender que ella, si bien es su ser amado, es una persona que le causa mucho dolor, esencialmente, debido a la ruptura de su relación amorosa, por esta razón no la evoca simplemente por su nombre o por un cariñoso como, <i>querida, amada, amor</i>, etc. Es por esto, se decidió escoger un sinónimo de sentido que traslade este subtexto a la LM, al traducir <i>fulana, como heartbreaker</i>, en todos los versos en que aparece como vocativo, ya que estos presentan el mismo subtexto. Según <i>Collins Dictionary (s.f)</i>, <i>heartbreaker</i> significa: “dicho de una persona o cosa que causa una intensa tristeza o decepción” (traducción propia). Por lo que se ajusta a la realidad que este escritor intenta reflejar en sus poemas y al sentido metafórico con que usa este vocativo.</p> <p>Al igual que <i>peregrina, fulana</i> en este poema no responde al uso en la lengua coloquial. Se aplicó un metro mimético.</p>
--	--	--	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Estrofa 1. V.2		<b>Me es necesario la caricia</b>	<b>I need your caresses</b>	El sintagma nominal <i>la caricia</i> pasa a ser de general a particular en la traducción: <i>your caresses</i> , determinando directamente que son las caricias de la amada las que le hace falta al poeta; perdiéndose así el rasgo de impersonalidad del verso.  Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 1. V.3		<b>La mano empujando otra mano,</b>	<b>My hand leading another hand</b>	En inglés, es más frecuente el uso de adjetivos posesivos, con las partes del cuerpo que con artículos definidos. Por esta razón, se tradujo el sintagma nominal <i>la mano</i> , como <i>my hand</i> , eliminando el rasgo de generalidad en la TM.  Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 1. V.4		<b>La cabeza haciéndose a un hombro</b>	<b>My head leaning on your shoulder</b>	Al igual que el anterior verso, se optó por traducir los sintagmas nominales que utilizan partes del cuerpo como sustantivo, con adjetivos posesivos en lugar de artículos definidos o indefinidos en el TO. <i>La mano</i> , como <i>my head</i> y <i>un hombro</i> como <i>your shoulder</i> .  Se priorizó la traslación de sentido en lugar de la rima. Por esta razón, se perdió la rima vocálica final entre el verso 3 y 4.  Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 1. V.5		<b>Y la palabra describiendo ese milagro.</b>	<b>And my words describing that wonder.</b>	Este verso tampoco presentó problemas. Sin embargo, se optó por traducir el sintagma nominal <i>la palabra</i> con el posesivo adjetivo en inglés <i>my words</i> , por una cuestión de

				<p>cohesión y coherencia con los versos previos, 3 y 4, que se optaron por traducir con estos determinantes.</p> <p>Se logró trasladar la rima final vocálica entre el verso 4 y 5, sin sacrificar el sentido de los versos en el TO: <i>shoulder - wonder</i> ['ʃoʊldər] ['wʌndər].</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>
<p>Estrofa 2. V.1</p>		<p>Me es necesaria su fuerza, <b>compañera,</b></p>	<p>I need your strength, <b>my</b> <b>beloved</b></p>	<p>Según el DRAE , 23.<sup>a</sup> edición , <i>compañera</i> significa:</p> <p><i>Compañera (o)</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. m. y f. Persona que se acompaña con otra para algún fin.</li> <li>2. m. y f. Cada uno de los individuos de que se compone un cuerpo o una comunidad, como un cabildo, un colegio, etc.</li> <li>3. m. y f. En varios juegos, cada uno de los jugadores que se unen y ayudan contra los otros.</li> <li>4. m. y f. Persona que tiene o corre una misma suerte o fortuna con otra.</li> <li>5. m. y f. Cosa que hace juego o tiene correspondencia con otra u otras.</li> <li>6. m. y f. coloq. Persona con la que se convive maritalmente.</li> </ol>

				<p>Rodrigo Herrera Rosas se inclinó por una acepción y esta corresponde a la sexta (Véase en anexos. Apéndice 2). Aquí se encuentra una coincidencia entre la LO y la LM, ya que <i>partner</i>, según <i>Collins Dictionary (s.f)</i>, puede usarse para referirse a una persona con la que realizas una actividad o para cuando se quiere referir a la persona que es tu pareja. Como se puede observar, este vocativo se diferencia de los anteriores, ya que no muestra una tensión entre el uso coloquial y el uso metafórico del autor y presenta una coincidencia en la LM. Sin embargo, cuando este vocativo aparece junto al pronombre <i>usted</i> o como en este caso, <i>ustedeo reflejado</i> con el posesivo de la tercera persona del plural, se lo debe traducir solo con un cariñativo: <i>my beloved</i>, debido a que tanto como el vocativo <i>compañera</i> y el <i>ustedeo</i> son formas de expresar afecto al interlocutor, en este contexto. Con esta alternativa se compensa este uso particular de <i>usted</i> y el sentido del vocativo.</p> <p>Se aplicó un metro ajeno al original en la traducción.</p>
Estrofa 3. V. 2		Que venga a <b>desterrar</b> mi tristeza.	To <b>take away</b> my sadness.	<p>Se optó por traducir <i>desterrar mi tristeza</i> con el equivalente en la lengua meta <i>to take away my sadness</i> que mantiene el mismo sentido de sustraer, remover, en este caso, la tristeza.</p> <p>Se logró trasladar la rima final vocálica entre los versos 1 y 2 de la segunda estrofa: partner- sadness [partnər] [sædnəs].</p>

				Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 3. V. 1	<i>Quedarse</i>	Pero todo fue en vano	But everything was in vain	No se identificaron problemas para traducir este verso. No fue necesario aplicar técnicas de la traducción oblicua.  Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 3. V.2		<b>La fulana</b> , tan segura de sí,	<b>That</b> self-reliant <b>heartbreaker</b>	Para la traducción de este verso se utilizó la transposición, en la que se reemplazó el sintagma adjetival del TO, por un sintagma nominal en la LM.  Además, es importante mencionar, que la combinación del determinante definido <i>la</i> con el vocativo <i>fulana</i> , adquiere una connotación peyorativa. Es así que se optó por traducir <i>La fulana, tan segura de sí</i> como <i>That self-reliant heartbreaker</i> . <i>That</i> empleado en este contexto se utiliza implícitamente, como despectivo.  Collins Dictionary (s.f.) determina este uso de <i>that</i> , como: <i>designating something or someone not described but well known or easily recognizable; sometimes with implications of disparagement</i> .  Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 3. V.3		Como si con ello me condenara,	As if she were condemning me in that way	Este verso no presentó problemas significativos en el proceso de traducción. No fue necesaria la aplicación de técnicas de traducción oblicua.  Se aplicó un metro mimético.

Estrofa 3. V.4		Decidió sin quererlo	Unwillingly, decided	Se optó por colocar primero el adverbio de modo y después el sintagma nominal por cuestiones de cohesión y coherencia con el siguiente verso.  Se aplicó un metro mimético.
Estrofa 3. V.5		<b>Quedarse en mi recuerdo</b>	<b>To dwell in my mind</b>	Para traducir este verso, se utilizó un equivalente en LM: <i>to dwell in mind</i> , que mantiene el sentido del enunciado en el TO.  De esta manera se logró trasladar la rima final vocálica entre los versos 4 y 5: <i>decided- mind</i> [ ,dɪ'saɪdɪd] [maɪnd]  Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 4. V.1		Intenté de todo para <b>expulsarla.</b>	I tried everything to <b>get rid of her.</b>	Para este verso, se optó por un equivalente en la LM, para traducir <i>expulsarla</i> . <i>To get rid of her</i> , es un sinónimo, que traslada el sentido de esta expresión.  Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 4 V.2		Me encontré en las calles con <b>otras fulanas</b>	I met <b>some vamps</b> on the street	En este caso, se optó por traducir el sintagma nominal <i>otras fulanas</i> como <i>some vamps</i> , porque cuando <i>fulana</i> , no aparece como vocativo para referirse a la amada, mantiene su uso coloquial.

				<p>Además, cuando se le pidió al autor que, le dé un atributo a este sustantivo, en este verso específico, él determinó “el sexual” (Véase en anexos. Apéndice 2).</p> <p><i>Collins Dictionary</i> (s.f) define a “vamps” como:</p> <p><i>Informal</i></p> <p style="padding-left: 40px;"><i>A seductive woman who exploits people by using her sexual charms.</i></p> <p>Con el fin de trasladar el sentido, se sacrificó la rima final vocálica entre los versos 1 y 2 de la estrofa 4.</p> <p>Se aplicó un metro ajeno al original en la traducción.</p>
--	--	--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fragmentos que utilizan *las formas de tratamiento tú y usted*

Nº	Título del poema	Verso original	Traducción	Descripción
Estrofa. 6. V.1	<i>Me es necesario</i>	<b>Fulana</b> , es necesario y <b>usted</b> lo sabe	<b>Heartbreaker</b> , it's necessary, and <b>you</b> know it.	Se mantuvo la traducción del vocativo <i>fulana</i> como <i>heartbreaker</i> y se perdió el uso de <i>usted</i> como cariñoso, en este verso para ser compensado en el siguiente verso.

				<p>Es importante destacar que, a diferencia de la combinación de esta forma pronominal con <i>compañera</i>, por la connotación que presupone el vocativo <i>fulana</i>, en estos poemas, el poeta utiliza la forma de tratamiento <i>usted</i>, junto a este vocativo para llamar directamente la atención de su amada y para que lo que le expresa sea tomado con seriedad. Así, el yo-lírico consigue el mismo efecto que logra con el uso intercalado de los pronombres <i>tú</i> y <i>usted</i>. Además, tiene un valor de atenuador por el apartamiento psicológico que supone esta forma de tratamiento. Es así que, se mantiene la traducción del vocativo como <i>heartbreaker</i> y se le adicionan las formas de cariñativos ya mencionadas previamente, puesto que estas cumplen la función de atenuar la confrontación del poeta con la amada, tal como se lo hace en la LO.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>
Estrofa 6. V.2		Que presurosa <b>venga</b> a mi rescate	<b>Please,</b> <b>beloved,</b> hasten to save me	<p>Se optó por traducir estos versos como oraciones independientes en lugar de subordinadas. Se compensó en este el verso el uso de <i>usted</i> como cariñativo del verso anterior añadiendo <i>beloved</i>. Además, se añadió la expresión de cortesía <i>please</i>, ya que <i>usted</i> también se utiliza en la LO como un atenuador en enunciados exhortativos.</p> <p>Se perdió la rima vocálica final entre los versos 1 y 2.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>

Estrofa 1 V.2	<i>Uno se pregunta</i>	¿Cuántas veces, <b>usted, fulana,</b>	How often have <b>you, my dear heartbreaker,</b>	En este verso, también se ve reflejado el uso de <i>usted</i> , como cariñoso. Se tradujo “ <i>usted, fulana</i> ”, como “ <i>my dear heartbreaker</i> ”.  Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 1 V.3		<b>Intervino en mis soledades</b>	<b>Intruded into my loneliness,</b>	Se optó por un sinónimo en la LM, como <i>intruded into</i> , que mantiene el sentido del verso original.  Además, se tradujo <i>mis soledades</i> como <i>my loneliness</i> , porque <i>loneliness</i> en inglés es un sustantivo incontable, que, además, carga con la connotación negativa de la soledad, descrita en el verso original. Por esta razón no se optó por <i>solitude</i> , que tiene una carga positiva.  Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 2 V.1		<b>Usted, fulana,</b> haciéndose del fondo	<b>You, lovely heartbreaker, have plunged into my soul</b>	Se tradujo <i>usted, fulana</i> como <i>lovely, heartbreaker</i> . Se empleó otro cariñoso y se mantuvo la opción de <i>heartbreaker</i> para <i>fulana</i> .  Se utilizó un equivalente para <i>haciéndose del fondo</i> , que mantenga el sentido del original, como <i>have plunged into my soul</i> . Además, se optó por reemplazar <i>fondo</i> por <i>soul</i> debido a que este resulta un elemento muy general y ambiguo.  Se aplicó un metro orgánico.

Estrofa 2 V.1		Escarbó la raíz de mis tristezas	To dig out the core of my sadness	Se optó por aplicar la técnica de equivalencia, para mantener el sentido del verso original al traducir <i>escarbó la raíz de mis tristezas</i> como, <i>to dig out the core of my sadness</i> . Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 5. V.1		<b>Usted, fulana,</b> es cierto, desterró mis soledades	It's true <b>that you,</b> <b>my sweetheart,</b> have banished my loneliness	Para este verso se compensó el uso de usted como <i>cariñativo</i> , al añadirse el apelativo <i>my sweetheart</i> , seguido de <i>you</i> y se omitió la traducción del vocativo <i>fulana</i> , para ser añadido en el siguiente verso. Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 5. V.2		Pero <b>usted,</b> con su partida las ha reinventado	But, <b>you,</b> <b>heartbreaker,</b> have brought it back with your absence	Como ya se compensó <i>usted</i> en el anterior verso, no es necesario que se lo vuelva hacer en este, a pesar de que este vuelva aparecer. Aquí se necesita compensar el vocativo <i>fulana</i> , que fue omitido en el anterior. Se utilizó un equivalente para traducir <i>con su partida las ha reinventado</i> , como <i>have brought it back with your absence</i> . Se aplicó un metro orgánico.
Estrofa 7. V.1		<b>Usted</b> es la soledad que uno se fabrica	<b>You, my love,</b> are the cause of a man's desolation	Se compensó el uso de <i>usted</i> como <i>cariñativo</i> al añadir el apelativo <i>my love</i> , precedido de <i>you</i> . Además, se utilizó un equivalente que mantenga el sentido del enunciado original: <i>...es la soledad que uno se fabrica</i> , que se tradujo como <i>...are the cause of man's desolation</i> . Aquí cabe resaltar que, se tradujo <i>uno</i> con el sinónimo genérico <i>a man</i> . Se aplicó un metro orgánico.

Estrofa 5. V. 1	<i>Politizando</i>	<b>Es triste ver a la ventana y tras ella</b>	<b>How sad! You are not there. And I</b>	Se combinaron las técnicas de compensación y modulación para traducir este verso y el siguiente. En este, se tradujeron elementos expresados en el siguiente verso, como <i>no verla a usted</i> . Se utilizó la técnica de modulación que cambia el punto de vista semántico, al traducir este como... <i>you are not there</i> . El uso de <i>usted</i> como cariñoso se compensó en el siguiente.  Se aplicó un metro ajeno al original en la traducción.
Estrofa 5. V. 2		No verla a <b>usted</b> que tanto la ha guerreado	<b>Only see the empty window, my sweet rioter.</b>	Se tradujo de forma casi literal, con modificaciones menores al enunciado <i>ver a la ventana</i> , como... <i>only see the empty window</i> . Se compensó <i>que tanto la ha guerreado</i> con el sustantivo <i>rioter</i> que, según <i>Cambridge Dictionary (s.f)</i> , se refiere a una persona que realiza una revuelta, regularmente, como muestra de protesta. <i>Rioter</i> alude a la rebeldía política de la amada que el poeta señala en este y otros poemas. A este le antecede la expresión apelativa de cariño, <i>my sweet</i> que compensa <i>usted</i> .  Se aplicó un metro orgánico.
	<i>Solo</i>	Por calles y plazas, iba buscando	<b>I was searching the streets and plazas</b>	Se optó por cambiar el orden del enunciado colocando al final el sintagma preposicional del verso original <i>por calles y plazas</i> , debido a la transposición de este, en sintagma nominal en la traducción <i>the streets and plazas</i> , por requerimientos sintácticos propios de la LM.

				Se aplicó un metro orgánico.
		La palabra que me lleve a <b>tu prístina estancia</b>	For the word that leads me <b>to your pristine chamber</b>	<p>En este verso el poeta trata de <i>tú</i> a la amada, a diferencia de otros versos en los que se dirige a ella como <i>usted</i>. El tuteo se ve evidenciado en el empleo del posesivo pronominal de la segunda persona <i>tú</i> en <i>tu prístina estancia</i>. Después, se dirige a ella con una pregunta cuya respuesta es fundamental para el autor, a través del <i>ustedeo</i>, en el siguiente verso. En estos, se puede ver el paso de uso de <i>tú a usted</i>, que connotan seriedad por parte del autor. La pérdida de este sentido en la LM será inevitable debido a que esta carece de formas de tratamiento o equivalentes que expresen esta intención del emisor.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>
Estrofa 2 V.2		<b>Fulana...</b> ¿acaso <b>usted</b> sabe conjurarlo?	Do <b>you</b> know how to ward it off <b>heartbreaker?</b>	<p>En este verso se ve reflejado el uso de <i>usted</i>, como una forma de distanciamiento psicológico entre el poeta y la amada. Además, del cambio de tono de la conversación a serio con el uso intercalado de <i>tú</i> y <i>usted</i> como se vio en el anterior verso. Este distanciamiento y cambio de tono no se pudo trasladar en la traducción al inglés, como se explicó previamente.</p> <p>En este verso <i>conjurarlo</i> resultó ser un elemento ambiguo, ya que no se tenía claro, a que hacía referencia el pronombre enclítico. Se pensó que el autor se refería a la soledad y tal vez, nos enfrentábamos a un error de redacción.</p>

				<p>Sin embargo, el autor aclaró (Véase en anexos. Apéndice 2) que se refería al “estar solo, venir solo y sentirse solo” conjuntamente.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>
Estrofa 2 V. 3		<b>Explíqueme Cómo se puede ser tan libre</b>	<b>Could you tell me how can a man be free</b>	<p>La conjugación del verbo <i>explicar</i> muestra concordancia con <i>usted</i> del anterior verso.</p> <p>Se decidió trasladar el uso cortesía negativa al reemplazar la exhortación con una pregunta encabezada con el modal <i>could</i>.</p> <p>La impersonalidad con <i>se</i>, se trasladó con el sustantivo genérico <i>a man</i>.</p> <p>Se aplicó un metro orgánico.</p>
Estrofa 2 V. 4		<b>Sintiéndose tan esclavo.</b>	<b>But still feel like a prisoner?</b>	<p>Tanto en este verso, como en el anterior se optó por omitir el adverbio intensificador <i>tan</i>, ya que en inglés los adjetivos <i>libre</i> y <i>esclavo</i> son absolutos.</p> <p>Se empleó un símil para la traducción de <i>sintiéndose tan esclavo</i>: <i>but still feel like a prisoner</i> para que tenga cohesión y coherencia con el verso anterior; por esta razón se hizo la adición de la conjunción adversativa <i>but</i>.</p> <p>Se optó por traducir <i>esclavo</i> como <i>prisoner</i>, que mantiene la misma idea de estar desprovisto de libertad, con el fin de trasladar la rima entre los versos 6 y 8.</p> <p>Se aplicó un metro mimético.</p>

En este capítulo, se habló del poeta y su obra, para luego describir y analizar brevemente los rasgos morfosintácticos dialectales presentes en su poesía. Después, se procedió con el análisis y traducción de los fragmentos en los que se encuentran presentes los elementos problemáticos como *uno impersonal*, los vocativos metafóricos y polisémicos: *fulana peregrina y compañera* y las formas de tratamiento *tú y usted*. Estos elementos presentaron dificultades en diferentes niveles lingüísticos y discursivos. Por ejemplo, el reto de traducir *uno* consistió en encontrar alternativas distintas a *one* con el fin de conservar el registro informal de los poemas en el TM; el de los vocativos estribó en neutralizar su naturaleza ambigua para determinar equivalentes que trasladen el sentido pretendido por el autor; y el de las formas de tratamiento radicó en encontrar la forma de compensar connotaciones que estas adquieren en el contexto situacional en el que ocurren. Estos problemas se abordaron juntamente con cuestiones propias del género poético, como la traducción de metáforas, métrica y rima y se solucionaron a través de la aplicación del marco teórico.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Este trabajo de disertación cumplió con todos objetivos propuestos para su desarrollo, a través del análisis y traducción de los poemas recopilados en el poemario *Versos truculentos, poemas verdaderos* del autor ibarreño Rodrigo Herrera Rosas. Tras identificar, detallar y resolver los elementos más problemáticos para la traducción inversa del español al inglés, de este tipo de texto perteneciente al subgénero de la poesía conversacional, se puede concluir que:

La poesía conversacional o coloquial de este escritor ibarreño presenta rasgos propios de la oralidad que se transfieren a la escritura. Entre estos, se identificaron tanto estructuras morfosintácticas frecuentes en el habla ecuatoriana norandina, como estructuras presentes en el español ecuatoriano en general. Las estructuras más problemáticas para la traducción inversa fueron: el uso de *uno impersonal*, cuyo equivalente en inglés, *one*, es de uso formal lo que le hace contrario al género del texto; el empleo de vocativos polisémicos: *fulana, peregrina y compañera* que presentan ciertos valores semánticos dentro de la lengua coloquial en determinados contextos, pero que adquieren un significado metafórico distinto en el idiolecto del autor; y la ausencia de formas de tratamiento en la LM, por lo cual se dificultó trasladar las diversas cargas semánticas que conllevan *tú y usted* dependiendo de su uso en contextos comunicativos específicos.

Estas estructuras se consideraron más problemáticas que los rasgos morfosintácticos que reflejan el contacto del Kichwa con el castellano, ya que estos últimos aparecieron con menor frecuencia, a diferencia de lo que ocurrió con los primeros.

De la traducción de *uno impersonal*, se pudo concluir que existen otras estructuras que expresan impersonalidad en la LM además de *one*. Con el fin de mantener el registro informal de los poemas de este autor, se utilizaron construcciones como *la voz pasiva, la forma it + adjetivo + el verbo en infinitivo* y el uso del sustantivo genérico con artículo indefinido *a man*. De este modo, se trasladan los rasgos característicos de este pronombre que incluyen el encubrimiento y la

generalización, sin modificar el registro del TO en el TM.

Con respecto a los vocativos *fulana, peregrina y compañera* se pudo concluir que el traductor no siempre se debe guiar por equivalentes directos encontrados en diccionarios bilingües ni tomar literalmente lo que el autor determina al momento de clarificar las ambigüedades en su texto. El traductor se debe guiar por el sentido expresado en el TO, a través de la interpretación sintáctica en contexto. Más bien, estas dos herramientas ayudan al traductor a adquirir perspectiva sobre las posibilidades de traducción que tiene y cómo adecuarlas en el TM.

En lo que concierne a la traducción de las formas de tratamiento, se determinó que, debido a que en la LM no existen formas pronominales que connoten o refieran a distintos estados anímicos del emisor con respecto a su interlocutor, debe recurrirse a la técnica de compensación para resolver el problema de transmitir el uso de la forma pronominal *usted* como expresión de afecto o como mecanismo de cortesía negativa. Sin embargo, en otras ocasiones será inevitable la pérdida de este sentido como ocurrió en la traducción del uso alterno de las formas *tú y usted*, que presupone el cambio de tono en la conversación de casual a más serio. Es así que se determinó que las técnicas de traducción más utilizadas para resolver estos tres elementos problemáticos fueron, la transposición, la equivalencia, la modulación y la compensación.

Además de estos elementos problemáticos propios del estilo de escritura de Rodrigo Herrera Rosas, también fue necesario resolver elementos problemáticos propios de la poesía como la metáfora, la rima y el metro.

El tipo de metáforas que más empleó este autor fueron las metáforas originales, cuya dificultad reside en crear equivalentes de sentido en la LM, ya que estas no suscitan en la cultura de la LO por lo que no llegan a institucionalizarse. Más bien, estas se configuran a partir de la realidad y el idiolecto del autor al igual que los vocativos polisémicos. Para resolver la traducción de este tipo de metáforas, se utilizaron expresiones idiomáticas de la LM que fueron análogas al sentido pretendido por el autor. Además, de esta práctica se enfatiza que el traductor debe ser crítico ante las aseveraciones del autor literario sobre su propio texto, ya que no se puede contradecir lo que ya está escrito. Esta conclusión no pretende insinuar que el autor literario no sea consciente del significado de su

obra; sin embargo, cuando se trata de textos tan íntimos, motivados por una situación determinada en el tiempo, la lectura del autor o sus sentimientos con respecto a dichas circunstancias pudieron haber transmutado con el paso del tiempo, creando así desfases, al momento de analizar su propia obra.

En cuanto a los problemas relacionados con la rima y la métrica, debido a que los poemas presentaron patrones rítmicos irregulares en el TO, no se priorizó el traslado de estos en el TM. Sin embargo, en lo posible se trató de encontrar alternativas que mantuvieran el sentido del TO y a su vez trasladaran la rima. En lo que respecta a la traducción métrica, aunque los metros que empleó el autor fueron libres, se procuró que su traducción no resultara disonante, por lo que se optó por utilizar, en su mayoría formas métricas orgánicas que presentaron una diferencia mínima en la versificación entre ambas lenguas.

Debido a que la poesía conversacional es un género inexplorado en las investigaciones traductológicas, se pueden proponer cuatro recomendaciones importantes:

El traductor no debe guiarse por las soluciones que brinda la sinonimia interlingüística, sino procurar equivalentes que sean sinónimos de sentido, por lo que debe revisar y analizar el texto original en sus distintos niveles. De esta manera, el traductor será capaz de determinar el sentido de los elementos problemáticos y así optar por equivalentes que no sean ajenos al texto poético ni al estilo del autor.

A razón de que la poesía conversacional refleja la lengua hablada en cierta medida, el traductor debe estudiar los rasgos propios del habla coloquial empleados en la lengua de origen, que suele coincidir con la lengua materna del poeta. Además, debe tomar en cuenta los mecanismos de cortesía propios de la lengua oral. Por lo que se recomienda que el traductor haga especial énfasis en enfoques pragmáticos y sociolingüísticos cuando trabaje con este género de poesía.

Con respecto a la traducción de rasgos fonoestilísticos, se recomienda que se los realicen estudios sobre ellos, ya que no existen investigaciones que profundicen sobre cómo debe proceder el traductor, en el caso que deba trasladar a otra lengua poemas que optan por el versolibrismo. Aunque los versos sean libres, el traductor debe cuidar que la traducción no distorsione los metros que establece el poeta en el texto original.

Finalmente, la relación entre el poeta y el traductor debe ser cercana, siempre y cuando exista esta posibilidad. Esta es una experiencia en la que el traductor no debe creer que la última palabra la tiene el autor, sino considerar que toda la información que le proporciona el poeta es una guía para conseguir una perspectiva más amplia sobre el universo de su escritura. El traductor debe enfocarse especialmente en lo que se encuentra establecido en el texto original y, a partir de sus habilidades traductológicas y lingüísticas, determinar qué es mejor para el texto meta. De este modo, la traducción se constituye en su propia creación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, C. (2001). *Diccionario de autores latinoamericanos*. Emecé.
- Alacaraz, E. (1997). *Diccionario De Lingüística Moderna*. Ariel.
- Alemaný Bay, C. (1997). Para una revisión de la poesía conversacional. *Alma Mater*, 49–55.
- Amorós, A. (1980). *Introducción a la literatura*. Castalia.
- Aullón de Haro, P. (2016). *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios* (1.ª ed.). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Azcona Aramendia, A. (2013). *El problema de la polisemia en el proceso de adquisición y en el acceso léxico. Acercamiento teórico y didáctico*. Universidad Complutense Madrid.
- Bajtín, M., Bubnova, T., y Bajtin, M. M. (2012). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI editores.
- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (New edition). Oxford Univ Pr (T).
- Barán, H. (2011). *Lenguaje en uso: apelativos, vocativos y deícticos*. Monografías.com. <https://www.monografias.com/trabajos91/apelativos-vocativos-y-deicticos/apelativos-vocativos-y-deicticos.shtml>
- Beltrán Santos, M. J. (2014). *Uso variable de las fórmulas de tratamiento pronominal en los jóvenes quiteños en los albores del siglo XXI*. [Disertación, Universidad Católica del Ecuador, Quito].
- Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes. (2021). *CVC. Centro Virtual Cervantes*. Instituto Cervantes. <https://cvc.cervantes.es/>
- Bocchetti, C. (2006). *El espejo de las Musas: El arte de la descripción en la Ilíada y Odisea*. Centro de estudios Bizantinos y Neohelénicos. <https://chs.harvard.edu/>
- Britannica. (2021). *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/>
- Briz, A. (2010a). Lo coloquial y lo formal, el eje de la variedad lingüística. *De moneda nunca usada: Estudios dedicados a José Enguita Utrilla*, 125–133.
- Briz, A. (2010b). *Español Coloquial, El: Situación Y Uso*. Sexta edición. Arco /Libros.
- Burneo, C. (2001). *El sueño de Pierre Menard*. Planeta.

Camino Rojo Danza Teatro. (2021). *Camino Rojo Danza Teatro*.  
<https://www.caminorojodanzateatro.com/>

Cañizares Cruz, K. A. (2017). *El empleo de los pronombres personales tú, usted y vos en tres generaciones quiteñas*. [Disertación, Universidad Católica del Ecuador, Quito].

Cárdenas, V. (2010, junio). *La relación entre semántica y sintaxis desde la perspectiva de la producción de lenguaje escrito* (N.º 23). Universidad Nacional de Salta.

Carrera-García, M. A. (2017). *Análisis fonostilístico del cuento corto poético The Insect God escrito por Edward Gorey*. [Disertación, Universidad Católica del Ecuador, Quito].

Carricaburo, N. (1997). *Fórmulas De Tratamiento En El Español Actual*. Arco/Libros.

Carrillo-Guerrero, L. y Universidad de Granada. Actualización retórica de la lengua: el registro. *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 19.

Celce-Murcia, M., y Larsen-Freeman, D. (1999). *The Grammar Book*. Heinle y Heinle.  
<https://flaviamcunha.files.wordpress.com/>

Cerrillo, P., y Luján, A. (2010). *Poesía y educación poética*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Chandler, D. (2002). *Semiotics: The Basics* (Second Edition). Routledge.

Cifuentes-Honrubia, J. L. (2006). *Relaciones semánticas*. Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, S.L.

Cilia, E. (2015). El problema de la equivalencia en la traducción de la poesía. La traducción al italiano de «La casada infiel», de Federico García Lorca. *Estudios de Traducción*, 5(0), 43–57. [https://doi.org/10.5209/rev\\_estr.2015.v5.49409](https://doi.org/10.5209/rev_estr.2015.v5.49409)

Clark, J. W., Yallop, C., y Fletcher, J. (1995). *Introduction to Phonetics Phonology 3e: 9* (2nd ed.). Wiley-Blackwell.

Cocache, L. (2014). *La expresión de la impersonalidad en español como lengua extranjera: Análisis de las prácticas pedagógicas implementadas en el aula y propuesta metodológica*. Universidad Nacional de Córdoba.

Conrick, M., y Howard, M. (2007). *From Applied Linguistics to Linguistics Applied: Issues, Practices, Trends* (Vol. 22). British Studies in Applied Linguistics.

Contarelli, M. P., Fischer, C., Hernández, L., Blanco, M. I., y García, S. (2018). *El genio de la lengua: su relevancia para el traductor*. Formamos Traductores.

- Coseriu, E. (1977). *El hombre y su lenguaje* (2.<sup>a</sup> ed.). Madrid, Gredos.
- Crespo-Rodas, M. J. (2013). *Traducción del español al inglés del video titulado “Vidas Independientes” de la fundación fine y análisis de los problemas de traducción más frecuentes de la traducción inversa*. [Disertación, Universidad Católica del Ecuador, Quito].
- Crystal, D. (2000). *Diccionario de Lingüística y Fonética (Spanish Edition)*. Octaedro.
- Cuddon, J. A. (2013). *Dictionary of Literary Terms 5* (5th Revised ed.). Wiley-Blackwell.
- Cummings, L. (Ed.). (2010). *The Routledge Pragmatics Encyclopedia (English Edition)* (1.<sup>a</sup> ed.). Routledge.
- Del Castillo Yépez, G. A. (2014). *Análisis de tres traducciones oficiales del inglés al español de los juegos de palabras más dispares encontrados en Alice’s adventures in wonderland, de Lewis Carroll*. [Disertación, Universidad Católica del Ecuador, Quito].
- Devís Márquez, P. (2000). Fundamentos teóricos básicos de morfología y semántica oracionales. *Ágora*, 1–184.
- Díaz Arrieta, A. (2017). *Voz activa y voz pasiva*. Slideshare. <https://es.slideshare.net/>
- Díaz Gómez, J. L. (2020, 18 mayo). *El uno que somos todos: pronombre impersonal y número 1*. El Semanario Sin Límites. <https://elsemanario.com/>
- Diccionario Cambridge Inglés y Tesoro gratuitos*. (2021, 31 marzo). Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/es/>
- Diccionario Collins | Definición, Tesoro y Traducciones*. (2021, febrero). Collins Dictionary. <https://www.collinsdictionary.com/es/>
- Dijk, T. V. A. (2000). *El discurso como estructura y proceso: Estudios sobre el discurso I: Una introducción multidisciplinaria* (1.<sup>a</sup> ed.). Gedisa, editorial. <https://books.google.es/>
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo*. Lumen.
- Encalada-Hidalgo, S. C. (2014). *La poesía conversacional de Carlos Eduardo Jaramillo*. [Disertación, Universidad Católica del Ecuador, Quito].
- Escamilla, J., y Vega, G. (2012). *Miradas multidisciplinarias a los fenómenos de cortesía y descortesía en el mundo hispánico*. Universidad del Atlántico.
- Escandell, V. (1996). *Introducción a la Pragmática* (1.<sup>a</sup> ed.). Ariel.

Escandell, V. (2004). *Aportaciones de la Pragmática*. UNED.

Fernández-Retamar, R. (1963). *Idea de la estilística / Stylistic Idea: Sobre la escuela lingüística española / About Spanish Language School*. Comisión de Publicaciones.

Flores, D. (2013, 2 mayo). *La poesía conversacional de Mario Benedetti*. Adonis Paolo Blogspot.<http://adonispaulo.blogspot.com/>

Fromkin, V. A., Hayes, B., Curtiss, S., Szabolcsi, A., Stowell, T., Stabler, E., Sportiche, D., Koopman, H., Keating, P., Munro, P., Hyams, N., y Steriade, D. (2001). *Linguistics: An Introduction to Linguistic Theory* (Illustrated ed.). Wiley-Blackwell.

García De la Banda, F. (1990). Traducción de poesía y traducción poética. En M. Raders y J. Sevilla Muñoz (Eds.), *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción* (pp. 115–135). Complutense. <https://cvc.cervantes.es/>

Gnanasekaran, D. (2018). *Stylistics Of Poetry: A Practical Approach*. Notion Press, Inc.

Gómez, E. C. (2016, 8 abril). *El concepto de idiolecto en el arte | Cuesta Gómez | Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*. Inventio. La génesis de la cultura universitaria en Morelos.

González Martínez, J. M. (1989). La sinonimia. Problema metalingüístico. *Anales de filología hispánica*, 4, 193–210. <https://revistas.um.es/>

Haboud, M. (1998). *Quichua y castellano en los Andes ecuatorianos. Los efectos de un contacto prolongado* (1.ª ed.). Abya-Yala. <https://core.ac.uk/download/pdf/151577866.pdf>

Haboud, M., y De la Vega, E. (2008). Ecuador. En A. Palacios Alcaine (Ed.), *El español de América* (pp. 161–188). Ariel. <https://oralidadmodernidad.org/espanol-andino-ecuatoriano-capitulo-del-libro-el-espanol-de-america/>

Hammes-Rodrigues, R. (2011). *Linguística Aplicada*. Florianópolis.

Hatim, B., y Munday, J. (2004). *Translation: An Advanced Resource Book* (1.ª ed.). Routledge.

Herrera Rosas, R., y Carrasco, P. (2013). *Versos truculentos, poemas verdaderos*. Jaque. <https://isbn.cloud/9789942131959/versos-truculentos-poemas-verdaderos/>

Hill, R. (2019, 20 julio). El reto de la fidelidad. *El Nacional*. <https://www.elnacional.com/>

Hill, S., Mayberry, M., y Baranowski, E. (2014). *Bilingual Grammar of English-Spanish Syntax: With Exercises and a Glossary of Grammatical Terms* (3rd ed.). Rowman y Littlefield Publishers.

Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y traductología / Translation and translation studies: Introducción a la traductología / Introduction to Translation* (5.<sup>a</sup> ed.). Cátedra.

Iñiguez-Rodríguez, E. (2017). *Un modelo de evaluación de la calidad en traducción poética. Estudio sobre cuatro traducciones españolas de dos poemas de Constantino Cavafis*. [Tesis doctoral, Universitat Jaume I, España].

Jandová, J. (2017). La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19(2), 291–314. <https://doi.org/10.15446/lthc.v19n2.63913>

Kadir-Mugair, S. y University of Diyala, Iraq. (2013, 1 enero). *Orientations in Modern Stylistics*. ResearchGate.

Landers, C. E. (2001). *Literary Translation: A Practical Guide: 22*. Multilingual Matters Limited.

León Castro, M. (2018). El pronombre indefinido uno como estrategia de impersonalización: Un estudio en el corpus oral Preseaa-Sevilla. *Nueva Revista del Pacífico*, 69, 67–89.

Levy, J. (2011). *The art of translation*. John Benjamins Publishing Company.

Lopera-Medina, S. (2014, mayo). *El uso del lenguaje coloquial en los cumplidos en una población universitaria* (N.º 66). *Lingüística y Literatura*.

López García, D. (1996). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

López Guix, J. G., y Minett Wilkinson, J. (1997). *Manual de traducción Inglés-Castellano*. Gedisa. <https://es.scribd.com/document/318249208/Manual-de-Traduccion-Guix-Lopez>

López -Palma, H. (2016). *La semántica* (Enciclopedia de Lingüística Hispánica ed., Vol. 1). Routledge.

Lorenzo, E. (1995). *Fundamentos de Lingüística - Para Docentes de Ense (Spanish Edition)*. Colihue.

Luarsabishvili, V. y Universidad de Murcia. (2016). La traducción de la metáfora. Una reflexión del traductor. *Revista de Investigación Lingüística*, 19, 251–268.

Lukin, A., Moore, A., Herke, M., Wegener, R., y Wu, C. (2011). Halliday's model of register revisited and explored. *Linguistics and the Human Sciences*, 4(2), University of Wollongong Research Online. <https://doi.org/10.1558/lhs.v4i2.187>

Lyons, J. (1980). *Semántica lingüística*. Paidós.

Machado, J. L. (2013). La selección léxica en traducción: aspectos semánticos y contextuales. *Revista Científica Semana Académica*.

Mafla Bustamante, C. (2004). *Arí- Sí- Yes* (1.<sup>a</sup> ed.). Ediciones Abya Yala.

Marcos Sánchez, M. (2014). *Semántica oracional. Apuntes de filología hispánica*. Universidad de Salamanca

Marimón-Llorca, C. (2008). *Análisis de textos en español / Text Analysis in Spanish: Teoría y práctica / Theory and Practice*. Publicaciones Universidad de Alicante.

Mármol, C. (2015). Formas de prosaísmo lírico: Benedetti, el coloquialismo y la métrica camuflada. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 13, 129–154. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.16156>

Martínez Fernández, M. (1997). *Semántica del Griego antiguo*. Ediciones Clásicas.

Mayoral- Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Diputación Soria.

Menoyo Bárcena, P. (2021, marzo). *Etimología de peregrino*. Diccionario Etimológico. <http://etimologias.dechile.net/>

Merriam-Webster Thesaurus. (2021, febrero). *Dictionary by Merriam- Webster*. Thesaurus by Merriam-Websters. <https://www.merriam-webster.com/>

Montes, J. J. (2003). *La actual crisis de la voz pasiva en español*. Instituto Caro y Cuervo.

Munday, J. (2012). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications* (3 Revised ed.). Routledge.

Muñiz-Cachón, C. (1998). La lingüística en la traducción. *Livius: Revista de estudios de traducción*, 12.

Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall.

Niño-Murcia, M. (1992). El futuro sintético en el español norandino: Caso de mandato atenuado. *Hispania*, 75(3), 705–713. <https://doi.org/10.2307/344151>

Núñez, A. (2014, junio). *No.070\_El estilo de Octavio Paz*. Periódico de Poesía. <http://www.archivopdp.unam.mx>

Olson, D. R. (1998). *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Gedisa.

Ong, W. J. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.

Pabón de Acuña, C. T. (2004). *Introducción a la Semántica Latina. De la semántica tradicional al cognitivismo*. RESEÑA de: García Jurado, Francisco. Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos Anejos, Serie de Monografías 1, 2003. *Epos : Revista de filología*, 20-21, 445. <https://doi.org/10.5944/epos.20-21.2004.10488>

Pacchiarotti, S. (2009). La traducción del humorismo verbal: entre semántica y traducción. *Revista de Lenguas Modernas*, 10, 147–161.

Pamies Bertrán, A. (1990). Métrica y traducción de textos poéticos. En M. Raders y J. Conesa (Eds.), *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción* (pp. 197–202). Complutense. <https://cvc.cervantes.es/>

Paul, G. (2013). *Manual de traducción literaria. Guía básica para traductores y editores* (1.<sup>a</sup> ed.). Universidad de Antioquia.

Paz-Afonso, A. (2014). *Semántica cognitiva e histórica del léxico: evolución de los verbos entrar y salir*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Pérez, A. (2014). *Géneros Literarios*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

Porto, J. P., y Merino, M. (2017). *Definición de fulano*. Definición.de. <https://definicion.de/fulano/>

Quintana, T., y Lugones, M. (1997). El amor, la música y la poesía. *Revista Cubana de Medicina General Integral*, 300–304.

Raders, M. (1990). El análisis del texto: Requisito de la enseñanza y la de la práctica de la traducción. En M. Raders y J. Conesa (Eds.), *II Encuentros Complutenses en torno a la traducción* (p. 237). Complutense.

Rasson, M. (2016). Interpretación y tipología del pronombre indefinido uno a partir de tres géneros discursivos. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 67(0), 227–272. <https://doi.org/10.5209/clac.53484>

Real Academia Española. (2021). *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/>

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2009). *Nueva Gramática de La Lengua Española*. Planeta Publishing. <http://aplica.rae.es/>

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (2020). *Nueva Gramática Básica De La Lengua Española* (1.<sup>a</sup> ed.). Edición Planeta.

Rebollo, A. (1998). *Abece De La Psicolingüística*, el. Arco/Libros.

Reece Gómez, T. A. (2015). *Análisis estilístico de la traducción al inglés de la obra casa tomada de Julio Cortázar a través de la técnica de la retrotraducción*. [Disertación, Universidad Católica del Ecuador, Quito].

Regueiro-Rodríguez, M. L. (2010). *La sinonimia*. Arco/Libros.

Regueiro-Rodríguez, M. L. (2013). La sinonimia como recurso de acceso léxico en la enseñanza de lenguas. *Revista Nebrija de Lingüística aplicada a la enseñanza de Lenguas*, N°13, 1. Roach, P. (2009). [*English Phonetics and Phonology Fourth Edition: A practical course*] [Roach, Peter] [June, 2010]. Klett Sprachen GmbH.

Rodríguez, F., y Horra, M. (1995). *La nueva poesía conversacional latinoamericana*. Universidad de Costa Rica.

Rodríguez, M. V. (2011). *Introducción a la filosofía del lenguaje. Vol 2*. Siglo XXI Editores, S.A. De C.V.

Roig, C. (2010). Los vocativos metafóricos en las comedias de Plauto. *Cuadernos De Filología Clásica. Estudios Latinos*, 7–26. <https://revistas.ucm.es/>

Rojas Saavedra, J. A. (2020). Usted, tú, vos, marico, papi: formas actuales de tratamiento de segunda persona del singular en los Andes venezolanos. *Revista Cambios y Permanencias*, 11(2), 789–831.

Rojo, G. (1978). *Cláusulas y oraciones* (Verba ed.). Universidad de Santiago de Compostela.

Romero, A. (2009). *Variación y cambio lingüístico. Psicología Educativa*. [//psicologiaeducativa.files.wordpress.com/](https://psicologiaeducativa.files.wordpress.com/)

Sáenz, M. (2013). *Traducción: dieciocho conferencias nada magistrales y dos discursos de circunstancias (Moria nº 8)* (1.ª ed.). Ediciones Universidad de Salamanca.

Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general (Spanish Edition)*. Losada.

Schramper Azar, B. (2002). *Understanding and Using English Grammar: With Answer Key* (3.ª ed.). Longman.

Serrano, M. J. (2014). El sujeto y la subjetividad: Variación del pronombre yo en géneros conversacionales y de los medios de comunicación del español de Canarias. *Revista signos*, 47(85), 15–16.

Sheu-Lottgen, D., y Aguado, P. (1995, 1 octubre). A. W. Schlegel: los principios de fidelidad y agilidad estilística en la traducción de William Shakespeare | Cuadernos de Filología Inglesa. *Cuadernos de filología inglesa*, 4.

Silva-Corvalán, C., y Enrique-Arias, A. (2017). *Sociolingüística Y Pragmática del Español: Segunda Edición* (2nd ed.). Georgetown University Press.

Soní Soto, A. (2007). César Vallejo y la vanguardia literaria. *Argumentos (Méx.)*, 20(55), 185–207.

Stockwell, R. P., y Bowen, J. D. (1965). *The Sounds of English and Spanish*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.1017/S0022226700001821>

Todd, L. (1987). *An Introduction to Linguistics*.

Torrent-Lenzen, A. (2006). Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética. *Cuadernos del Ateneo*, 22, 26–45.

Toscano, H. (1953). *El español en el Ecuador*. Revista de Filología Española.

Ullmann, S. (1964). *Language and style*. Basil Blackwell.

Ullmann, S. (1976). *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*.

Ulrych, M. (2009). *Aspects of Discourse and Genre*. EDUCatt.

University of New England, Australia. (2020). *Phonemic vs Phonetic Transcription | Phonetics*. Phonetics: An Interactive Introduction.

Valenzuela Manzanares, J. (2002). *Lingüística contrastiva inglés-español: Una visión general* (N.º 51). Carabela.

Valenzuela-Miranda, J. (1993). Homonimia y polisemia: Entre la ambigüedad y el juego verbal. *Revistas Complutenses*, N.º 5, 225–240.

Válery, P., y Folliot, D. (1985). *The Art of Poetry*. Princeton University Press.

Vázquez Ayora, G. (1977). *[Introducción a la Traductología: Curso Básico de Traducción] [Vazquez-Ayora, Gerardo] [January, 1977]*. Georgetown University Press.

Viereck Salinas, R. (2012). *La voz letrada. Escritura, oralidad y traducción: Diálogos con seis poetas amerindios contemporáneos* (1.ª ed.). Abya-Yala.

Viteri-Ortiz, A. (2014). *Análisis pragmático de la traducción del español al inglés de cartas escritas por niños y adolescentes de la selva amazónica ecuatoriana para sus patrocinadores angloparlantes*. [Disertación, Universidad Católica del Ecuador, Quito].

Wolosky, S. (2001). *The Art of Poetry: How to Read a Poem* (1.<sup>a</sup> ed.). Oxford University Press, USA.

Yule, G., y Widdowson, H. G. (1996). *Pragmatics* (1.<sup>a</sup> ed.). Oxford University Press.

Zecchetto, V. (2003). *Danza De Los Signos, La. Nociones De Semiótica General*. La Crujia.

## ANEXOS

### Apéndice 1

**Enlace del audio de la primera entrevista con el autor Rodrigo Herrera Rosas sobre los vocativos fulana, peregrina y compañera.**



La entrevista se encuentra almacenada en la nube de MEGA

([https://mega.nz/file/pgIH3IqS#l5WF51VqAD\\_5XY\\_VOrLmoJfDqF6G4AEPdVJk50Sz100](https://mega.nz/file/pgIH3IqS#l5WF51VqAD_5XY_VOrLmoJfDqF6G4AEPdVJk50Sz100))

## Apéndice 2

**Enlace del video de la segunda entrevista con el autor Rodrigo Herrera Rosas para clarificar metáforas ambiguas.**



Entrevista Rodrigo 2.mp4 | 1,41 GB



La entrevista se encuentra almacenada en la nube de MEGA

<https://mega.nz/file/tpZ1CIjZ#vvEFZdcPUpnEs3WBOESVodQvtXjfLiVD1v9WsANhf9o>

### Apéndice 3

#### Transcripción de los poemas de Rodrigo Herrera Rosas tomados en cuenta a lo largo del trabajo de disertación.

##### ES SIMPLE

Es simple, uno cierra las puertas y los puertos,  
Uno se hace de seguridades y en ellas se deshace.  
Mientras afuera, miran lejos.  
Uno encerrado araña lo que un ojo nos permite ver.

Es simple, uno escapa a las formas y a los modos  
Y uno es ese muñeco de todos modos,  
Uno es el grillete y el cepo  
Y todos son puertos de barcos aún lejos.

Es simple, uno se desenamora con lo terrible del golpe  
Y de todos modos, levanta la mano la mano a otros dones.  
Uno se aleja levantando imposibles,  
Uno mira las puertas...y todas son tan irreconocibles.

##### A UNO LE CUESTA

Todavía no me acostumbro,  
Cuesta sentir en el presente

La ausencia de voces conocidas.  
A uno le cuesta acostarse en la misma cama,  
Todavía la palabra busca la mano, la espalda,  
Y la boca busca en otra agua  
Un poquito de eso que le hace falta.

La ausencia se viene con el pasado  
Y a uno le cuesta mirarse sin sentirse desgraciado  
A uno ya no le importa si camina de revés o indolente  
Uno siente morirse al ver en el espejo  
Ese reflejo que se nos ha demacrado.  
A uno le cuesta aceptar la ausencia,  
La palabra en otros se hace ancha  
Y todo llanto se vuelve mar o tormenta para recordarnos.

A uno le cuesta acostumbrarse a la despedida  
A la razón planteada de la ausencia.  
Uno busca excusas para entender el adiós  
Y todo pretexto para no reconocer  
Que faltó ese poquito de amor.

A uno le cuesta sentarse y decir adiós,  
A uno no le parece tan simple el llorar,  
Olvidar o sentirse desterrado.

## PEREGRINA

Recuérdame, peregrina,  
En tus horas de inconstancia,  
Y cuando la pena crezca  
Y el llanto se alce,  
Estarás conmigo, aunque todo nos falte.

Peregrina, sombra acechante,  
Lumbrera de heroísmo,  
Cuando la pena llegue  
Y el dolor nos traume,  
Estarás en cien niños  
Que deben salvarse.

Peregrina, recuerda mis manos  
Blandas y duras, según tu tacto,  
Según la constancia  
Y según los actos  
Luchando imposibles  
Estarás para animarnos.

Recuérdame, peregrina en los nevados,  
En la montaña alta, en la ciudad y su asfalto,  
Y cuando la ira queme  
Y la muerte nos alcance,

Silencioso, sin seguros,  
Estaré para acompañarte.

### POR RECUERDOS

Ese aroma de cajas vacías,  
Esa rugosidad de paredones,  
Estarían presentes por calles y cavernas  
De lo que fueron nuestros pasos.

Por recuerdos y recuerdos,  
Iba dejando alguna pista,  
Alguna señal que te convocase  
A este espacio donde descansan los sueños.

Por recuerdos y torturas,  
Iba dejando autopsias  
De huesos destrozados  
Y voces silenciadas.

Pero no asistías,  
Tu dulce e impecable forma de anularme,  
Tu no menos tierna apatía  
Hizo que entrara en nostalgia  
Ante el hierro de mi carcelero.  
Es complicado, fulana, mirarse

Uno empieza a lanzar piedras  
Y las mismas nos rebotan  
Al exterminio de nuestras manos.

Los pasos dados, los puertos silenciosos,  
Avizoran el vendaval en que habrá de terminar  
Tu abrazo tan ausente del mío.

A uno le sigue pareciendo difícil  
Sentirse afortunado.

Como si la mala hora acechase,  
Como si la suerte, que no es mucha, huyera.  
Uno anda cuidándose, escondiéndose,  
Tapándose del inevitable aguacero  
En donde se han de ahogar nuestros recuerdos.

Las sombras pasan por nuestras puertas  
Y todas vienen cansadas, mojadas,  
Desgastadas de hastío.  
Me es difícil, ahora, imaginarme contigo.  
Estoy solo...extremadamente solo  
Y siento que un poco de su ausencia alcanza  
Para convocar a los criminales,  
Que frente a este paredón,  
Exterminarán el mínimo acuerdo

En que se convirtieron mis huesos.

SOLO

Por calles y plazas, iba buscando  
La palabra que me lleve a tu prístina estancia.

Por vías y aerovías, iba planeando  
Vertiginosamente hasta volar a tu encuentro.

Pero todo fue en vano,  
El golpe vino centellante,  
Vino en una sola parábola.

Con una sola pedrada,  
Estuviste a punto de matar las palabras  
Que pudieran escribirse como testigos de mi otra existencia.

Ahora, desde este lóbrego y oscuro encierro,  
A penas percibo el olor de tu despedida.  
Las puertas de la vigilia y el visillo,  
A penas me permiten la imagen sesgada de tu forma.

Estoy solo, tremendamente solo.  
Uno a penas y empieza a sentirse solo  
Y es difícil reconocerse en los puertos.

Uno vaga por calles y plazas  
Arrastrando eso tan penoso y pesado  
Que se llama soledad.

Uno está solo, vino solo y se siente solo,  
Fulana... ¿Acaso usted sabe cómo conjurarlo?  
Explíqueme... ¿Cómo se puede ser tan libre  
Sintiéndose tan esclavo?

#### ME ES NECESARIO

Fulana,  
Me es necesaria la caricia,  
La mano empujando otra mano,  
La cabeza haciéndose a un hombro  
Y la palabra describiendo ese milagro.  
Me es necesaria su fuerza compañera  
Que venga a desterrar mi tristeza.

Me hace falta lo necesario,  
Lo vital y trascendente.  
Todo lo parecido a lo bello  
En otra forma y en otra mano,  
Termina uno por despreciarlo.

Es necesaria su mano empujando esta mano,

Esta causa de usted en mí, de yo en usted,

Es necesario ese milagro.

A uno le duele mirar puertos y puertas

Sintiéndose un extraño, un ajeno

Embarcadero olvidado.

Fulana, es necesario y usted lo sabe,

Que presurosa venga a mi rescate.

Uno muere de a poco buscando imposibles

Y esos mismos fines vienen para destrozarnos.

De a poco se siente esa triste libertad

Que notoriamente se eleva sin usted.

Es necesaria su mano en mi vuelo

Y la mía en los suyos.

Es necesario su paso guerrero y firme

En un sendero de dos, ya sin imposibles.

Uno necesita esa mano,

Esa que ahuyente a los recuerdos dolosos

Y es necesario...

Que nos salve a puro vuelo

De las soledades que tan mal hacen a ese

Usted en mí

Y yo en usted.

## SENTENCIA

Me basta la palabra franca,  
La verdad a punto de convertirse en mentira,  
El beso blando de un adiós sentido.

Esa fue la sentencia que le hiciera a la fulana,  
Esa fue y no otra la plegaria que le hiciera  
A fin de no beber de su abandono.

Por días y noches, que fueron más,  
La atormenté con mi delirio ciego,  
Con mi palabra rota,  
Por tardes y mañanas la llamé  
A fin de verla aunque sea para mi tristeza.

Pero todo fue en vano,  
Su vital sentencia,  
Su hermética palabra  
Terminaron por desolarme.

Su lacónica respuesta a mi súplica  
Me lanzó a abismos y abismos  
De monólogos interminables.

Hoy, desde esta mesa,

Debajo de ella,  
Aún siento como su paso  
Me buscaba para sacrificarme.

Creo terminé por cerrar la puerta  
Con el dolor que eso conlleva,  
Creo la veré luego...  
Cuando haya desahuciado  
A los monstruos peregrinos.

### LÁGRIMA

Lejos, a la vera del camino,  
Veíase al hombre a llanto vivo:

Uno termina por desmoronarse  
Y la única llama, si vale la pena así llamarla,  
Es la lágrima.

Uno da inicio a un destierro desmejorado  
Y uno mismo sale vivo de esa lágrima,  
Que a punto estuvo de matarnos.

Pero uno sabe, si se permite una sentencia,  
Que del llanto uno termina renovado.

La lágrima inicia por limpiarnos  
Y al final de la jornada,  
Cuando todo ha pasado,  
Uno termina por mirarse  
Y mirando otra vez, inicia su alegato.

La lágrima descansa ahora,  
El rostro dijo lo que tuvo por decir,  
El llanto no pudo ser más amigo.

#### POLITIZANDO

Morirse era quedarse,  
Irse era aún más penitente.  
Unos terminaron por acomodarse  
Y otros, en aras de ser más listos,  
Terminaron por entregarse.

Otros, con audacia democrática,  
Aceptaron del amo  
Cargos y encargos,  
Sin sentir siquiera,  
Un arrepentimiento sano.

La humillación tiene esa peculiar forma,  
La desnaturalización tiene su forma adusta y pueril...

A nombre de cantos y consignas,  
Por egos y audacias pusilánimes,  
Otros,  
Menos que nadie,  
Van politizando.

Es triste ver tras la ventana y tras ella  
No verla a usted, que tanto ha guerreado.

Otros en su nombre, el de la fulana,  
Hacen panfleto y fortuna  
Sintiendo en sus manos  
La dizque apropiación del humilde  
Que solo ha servido para acomodarlos.  
Son carroñeros, serviles marionetas  
De ese mismo sistema  
Que con tanto entusiasmo van estructurando.

Desde la ventana, en una mano el pan  
Y en la otra el látigo,  
Lanzó un llamado para ajustarlos,  
Por si vienen esos politequeros  
A tratar de conquistarnos.

Nada es más detestable fulana,  
Que verlos a ellos

Hozando,  
Mendigando el último bocado de pan  
De la mesa de quién tanto han renegado.

A los tantos mediocres  
Que me he encontrado.

#### UNO SE PREGUNTA

Uno se pregunta,  
¿Cuántas veces, usted, fulana,  
Intervino en mis soledades  
Haciéndolas menos miserables,  
Haciéndolas ver ante el mundo  
Como una mínima expresión de mis soledades?  
Usted, según lo sé ahora, que ya no está,  
Desterró por un instante y nunca para siempre  
La terrible desolación de mis silencios.

Usted, fulana, haciéndose del fondo,  
Escarbó la raíz de mis tristezas  
Para dejarlas luego abandonadas.

Lejanas, ausentes de su protectora,  
Mis soledades buscan la forma,  
La mínima debilidad para destruirme.

Y uno no lo entiende  
Y uno se vuelve indigente.  
Uno se convierte en un mendigo  
Y como un mendigo uno pide limosna...  
Pedimos amor como limosna,  
Pedimos compañía como limosna,  
Pedimos palabras como formas,  
Pedimos todo lo que nos deforma.

Usted, fulana, es cierto,  
Desterró mis soledades,  
Pero, usted, con su partida las ha reinventado.

Ahora, sin recurso, ni llantos de olvido  
Se vuelve tan doloroso  
Y a la vez tierno,  
Sentirse desvalido.

Usted es la soledad que uno se fabrica,  
La que nos otorgan,  
La que nos dejan.

Uno es, fulana, lo que queda  
Después de sus razones para irse.  
Uno es lo que queda,  
Sintiéndose solo.

## EXTRAÑO

Se ha fijado ya,  
Le escribo como si fuese un extraño,  
Con esa peculiar modestia  
Que tiene el respeto lejano.

Le digo a usted, como a un muro,  
Como a una extraña  
Que a penas y se concibiera encontrarla.

Y lo sé, lejos del beso, cerca de la nada,  
Empiezo por recordarla,  
Mientras ansío las horas de una muerte temprana.

Y, ahora, lejos de todo,  
Cerca de más nada,  
Le escribo haciéndole saber  
Que lo que faltaba era su palabra.

## QUEDARSE

Fue imposible alejarme,  
Hice de todo...

Por recuerdos viajé,

Intentando borrar su existencia.

Por horas y actos,

Quise despedirla de mi memoria.

Por citas y estaciones,

Su mirada quise anularla...

Pero todo fue en vano,

La fulana, tan segura de sí,

Como si con ello me condenara,

Decidió sin quererlo

Quedarse en mi recuerdo.

No sé con qué fin, ni con que pretexto,

Pero se quedó en mi recuerdo.

Intenté de todo para expulsarla,

Me encontré en las calles con otras fulanas,

Me hice de la guerra para asesinarla,

Me enlisté en las líneas ideológicas para explicarla

Y todo, todo como si no hubiera más remedio,

Resultó adhiriéndola aún más a mis huesos.

Creo que es la poca fuerza que nos queda,

La que no nos permite desterrarla.

Estoy solo, nuevamente solo.

A uno le sigue pareciendo

Tan lejano el olvido,  
Que irremediablemente, uno termina por recordarla.

### LA NUEVA

La fragata, el barco...  
Una vez se hizo a la mar,  
Colón con sus “santos”.

Uno a uno fueron desembarcando,  
Y a fuerza de sus manos,  
Las fueron violando.  
El puente instalado,  
Fácil el hurto,  
En la nueva propagaron.

A la vieja y sus amos  
Indios como negros, esclavos  
¿Quién derribará el puente para salvarnos?

### MIEDO NO TENGO

Miedo a morir no tengo,  
El pájaro canta de nuevo  
Un funeral al que no llego.

Miedo al tiempo no tengo,  
Y la campana  
Viene fuerte con su acero.

Miedo a morir no tengo  
Las palabras combaten  
Un discurso que no me creo.

Miedo al tiempo no tengo,  
Y la imagen de un encanto  
Reanima al muerto en su letargo.

Miedo a morir no tengo,  
Aunque morir no quiero Es  
al tiempo que no tolero.

#### COMULGAR

Comulgar de olvido,  
De rabia,  
De miedo al desierto,  
Por fuga de espasmos.

Comulgar por los amos,  
Por la fortuna,  
Por seguir rápido  
Las peroratas de lo dado.

Comulgar a vos mirando,  
Por tus manos,  
Por tu boca  
Que ha escupido el bocado.

### INDOLENCIA

Los verdugos, que por cierto me vieron,  
Me siguieron por cuadras y cuadras de silencios  
Hasta dar con mis soledades.

Nadie salió en mi defensa,  
Nadie, ni siquiera tú saliste a refugiarme...  
Y al contrario de todo pronóstico,  
Lejos de toda apelación,  
Me dejaste ahí tirado, anclado a mi poca suerte  
Y al desamparo de una ciudad que me acribillaba.

Dejaste que me golpearan,  
Por segundos y horas los viste  
Lanzarme sus odios veteranos.  
Por horas y épocas los escuchaste rabiosos  
Sin salir un poquito en mi defensa.

Creo que tenías miedo...

## Apéndice 4

### Fragmentos de los poemas originales con su respectiva traducción.

#### ES SIMPLE

...

Es simple, uno escapa a las formas y a los modos

Y uno es ese muñeco de todos modos,

Uno es el grillete y el cepo

Y todos son puertos de barcos aún lejos.

Es simple, uno se desenamora con lo

terrible del golpe

Y de todos modos, levanta la mano la mano

a otros dones.

Uno se aleja levantando imposibles,

Uno mira las puertas...y todas son tan

irreconocibles.

...

It's easy to avoid norms and ways.

But a man is still that dummy anyway.

Who can turn into shackles and chains

And all of them are ports for ships still far away.

It's easy to fall out of love in such pain

And still, a man's heart is wide open again

To walk away, rearing up impossible dreams

Although, all doors have become

unfathomable.

## A UNO LE CUESTA

...

A uno le cuesta acostumbrarse a la  
despedida  
A la razón planteada de la ausencia.  
Uno busca excusas para entender el adiós  
Y todo pretexto para no reconocer  
Que faltó ese poquito de amor.

A uno le cuesta sentarse y decir adiós,  
A uno no le parece tan simple el llorar,  
Olvidar o sentirse desterrado.

...

It's hard to get used to adieus  
To the reason behind your leave- taking  
Can any reasons be found to justify a  
farewell?  
And any pretexts to ignore  
That a little more love was called for?

It's hard to stay behind and say good-bye  
It's not so easy to cry,  
Forget or feel exiled.

## PEREGRINA

Recuérdame, peregrina,  
En tus horas de inconstancia,  
Y cuando la pena crezca  
Y el llanto se alce,  
Estarás conmigo  
Aunque todo nos falte.

....

Peregrina, recuerda mis manos  
Blandas y duras, según tu tacto,  
Según la constancia  
Y según los actos  
Luchando imposibles  
Estarás para animarnos.

Remember me, wild flame,  
When you turn somewhere else  
And when sorrow grows deep  
And tears are shed  
You'll be here with me  
Though we'll be dispossessed.

...

Wild flame, remember the feel of my hands,  
Soft or rough, akin to your touch,  
Akin to my fidelity  
And akin to my deeds  
Struggling with impossible dreams  
You'll be there to support us.

## ME ES NECESARIO

Fulana,  
Me es necesaria la caricia,  
La mano empujando otra mano,  
La cabeza haciéndose a un hombro  
Y la palabra describiendo ese milagro.

Me es necesaria su fuerza compañera  
Que venga a desterrar mi tristeza.

...

Fulana, es necesario y usted lo sabe,  
Que presurosa venga a mi rescate.

Heartbreaker,  
I need your caresses  
My hand leading another hand  
My head leaning on your shoulder  
And my words describing that wonder.

I need your strength, my beloved  
To take away my sadness.

...

Heartbreaker, it's necessary, and you know it.  
Please, beloved, hasten to save me.

## QUEDARSE

...

Pero todo fue en vano,  
La fulana, tan segura de sí,  
Como si con ello me condenara,  
Decidió sin quererlo  
Quedarse en mi recuerdo.

...

Intenté de todo para expulsarla,  
Me encontré en las calles con otras fulanas.

...

But everything was in vain  
That self-reliant heartbreaker  
As if she were condemning me in that way  
Unwillingly, decided  
To dwell in my mind.

...

I tried everything to get rid of her.  
I met some vamps on the street.

## UNO SE PREGUNTA

...  
¿Cuántas veces, usted, fulana,  
Intervino en mis soledades,  
...  
Usted, fulana, haciéndose del fondo,  
Escarbó la raíz de mis tristezas  
...  
Usted, fulana, es cierto, desterró mis  
soledades,  
Pero, usted, con su partida las ha  
reinventado.  
...  
Usted es la soledad que uno se fabrica

...  
How often have you, my dear heartbreaker,  
Intruded into my loneliness,  
...  
You, lovely heartbreaker, have plunged into my  
soul  
To dig out the core of my sadness  
...  
It's true that you, my sweetheart, have banished  
my loneliness  
But, you, heartbreaker, have brought it back with  
your absence.  
...  
You, my love, are the cause of a man's desolation

## POLITIZANDO

...

Es triste ver tras la ventana y tras ella  
No verla a usted, que tanto ha guerreado.

...

How sad! You are not there. And I  
Only see the empty window, my sweet  
rioter.

## SOLO

Por calles y plazas, iba buscando  
La palabra que me lleve a tu prístina  
estancia

...

Fulana... ¿Acaso usted sabe cómo  
conjurarlo?  
Explíqueme... ¿Cómo se puede ser tan libre  
Sintiéndose tan esclavo?

I was searching the streets and plazas  
For the word that leads me to your pristine  
chamber

...

Do you know how to ward it off  
heartbreaker?  
Could you tell me how can a man be free  
But still feel like a prisoner?