

**En busca  
de la imaginería  
y la atmósfera  
de la obra original  
en la traducción**

Joanna Wilk-Racińska

**En busca  
de la imaginería  
y la atmósfera  
de la obra original  
en la traducción**

Recenzja

Beata Brzozowska-Zburzyńska

Bohdan Krzysztof Bogacki

# Índice

## Parte I

- 7 \_\_\_\_\_ ¿Por qué este libro?
- 14 \_\_\_\_\_ 1. En búsqueda de las herramientas
- 16 \_\_\_\_\_ 2. Herramientas de la poética cognitiva
- 17 \_\_\_\_\_ 2.1. *La conceptualización*
- 18 \_\_\_\_\_ 2.1.1. Selección del perfil
- 21 \_\_\_\_\_ 2.1.2. Selección del léxico
- 25 \_\_\_\_\_ 2.2. *La perspectiva*
- 25 \_\_\_\_\_ 2.2.1. Figuras del primer plano y el fondo
- 30 \_\_\_\_\_ 2.2.2. El punto de vista
- 31 \_\_\_\_\_ 2.2.3. El uso del tiempo gramatical es también cuestión  
de perspectiva
- 36 \_\_\_\_\_ 2.2.4. Con el ojo del operador de la cámara
- 46 \_\_\_\_\_ 2.2.5. Estatividad/dinamicidad
- 49 \_\_\_\_\_ 2.2.6. ¿Familiarizar o extranjerizar?
- 51 \_\_\_\_\_ 2.2.7. Subjetividad/objetividad
- 52 \_\_\_\_\_ 2.2.8. Introduciendo al lector en la escena
- 53 \_\_\_\_\_ 3. Observaciones finales

## Parte II

- 55 \_\_\_\_\_ 4. En busca de la imaginaria y la atmósfera del texto origen  
en el texto meta
- 56 \_\_\_\_\_ 4.1. *La poesía de Federico García Lorca es difícil..*
- 56 \_\_\_\_\_ 4.1.1. “Casida del sueño al aire libre”
- 72 \_\_\_\_\_ 4.1.2. “Gacela del amor que no se deja ver”
- 77 \_\_\_\_\_ 4.1.3. “La historia de los jinetes”

Índice	80	_____	"Camino"
	86	_____	"Muerte de la petenera"
	90	_____	"De profundis"
	94	_____	4.2. Julio Cortázar: nunca se sabe si el poema nos lleva o nos deja plantado
	96	_____	4.2.1. "Ahora escribo pájaros"
	102	_____	4.2.2. "Ley del poema"
	114	_____	4.3. Los caballos de Pablo Neruda
	114	_____	4.3.1 "Caballos"
	126	_____	5. Para concluir
	129	_____	Bibliografía
	137	_____	Índice onomástico
	139	_____	Índice analítico
	141	_____	Streszczenie
	145	_____	Summary
	149	_____	Resumen

# Índice onomástico

## A

Alonso, Amado 57, 58, 114  
Anderson, Andrew 58, 66, 67, 72  
Arango, Manuel Antonio 80, 83  
Araya Grandón, Juan Gabriel 114  
Azpiazu Torres, Susana 39

## B

Baker, Mona 14  
Barthes, Roland 13  
Bellini, Giuseppe 114  
Bello, Andrés 38, 85  
Bergen, Benjamin, K. 7  
Bertinetto, Pier Marco 38, 39  
Binns, Niall 114  
Bres, Jacques 39  
Brisset, Demetrio 50  
Britt, Linda 57, 59, 62, 64, 65, 67

## C

Canales, Jacque 95  
Catford, J.C. 7  
Cortázar, Julio 8, 26, 33, 37, 39, 55, 94,  
95, 96, 101, 102, 104, 105, 107, 108,  
110, 112, 113, 114, 126  
Croft, William 27, 31, 51  
Cruse, Alan David 21, 27, 31, 51

## D

Derrida, Jacques 113  
Díez de Revenga, Francisco Javier 77  
Donoso Aceituno, Arnaldo 114  
Dueñas, María 9, 10, 11, 13

## E

Eco, Umberto 13

## F

Falquez, Flavia 88  
Fernández, Mariángeles 102  
Foucault, Michel 13  
Fauconnier, Gilles 15, 22

## G

García Cerdán, Andrés 96, 101  
García González, Ramón 30  
García Lorca, Federico 18, 19, 22, 23,  
25, 32, 47, 50, 55, 56, 58, 60, 62, 63,  
65, 66, 67, 69, 70, 77, 78, 80, 84, 86,  
88, 90, 94, 126  
Gavins, Joanna 15  
Gibbs, Raymond W. Jr. 27, 28  
Gil, Henry 80  
Gómez-Ullate García de León, Martín  
78  
González-Cruz, Luis F. 114

**H**

Hamilton, Craig 25, 26

**I**

Intxausti, Aurora 94

**J**

Jakobson, Roman 7

Jiménez, Juan Ramón 26, 28

Johnson, Mark 15

**K**

Kapuściński, Ryszard 36, 43, 44, 46

Karageorgou-Bastea, Christina 80,  
86**L**

Lakoff, George 15, 17

Langacker, Ronald W. 10, 15, 16, 17, 18,  
27, 31, 51

Lefevere, André 14

Luque Nadal, Lucía 49

**M**

MacWhinney, Brian 27, 28

Mallan, Lloyd 81

Martín Taffarel, Teresa 8

Matter Mandle, Jean 10

Merlo Calvente, Ma José 57, 58, 63,  
67

Mesa Gancedo, Daniel 103, 104, 106

**N**Neruda, Pablo 7, 56, 114, 118, 122, 123,  
124, 125, 126, 127

Newmark, Paul 7

Neyenesch, John Grant 114

Nida, Eugene 7, 14

**P**

Pascual, Esther 22

**R**

Rodowska, Krystyna 117

Rulfo, Juan 31, 46

**S**

Salazar Rincón, Javier 22

Shakespeare, William 29

Steen, Gerard 15

Stockwell, Peter 15, 25, 33

Strasburger, Janusz 135

Styrcz-Przebinda, Leokadia 93

**T**

Tabakowska, Elżbieta 13, 15

Talmy, Leonard 17, 27, 45, 46

Tomasini, Graciela Sara 23

Tsareva, Natalia I. 78

Turner, Mark 15

**V**

Venuti, Lawrence 14, 49, 93

**W**

Wilk-Racięska, Joanna 37, 52, 57, 91

**Y**

Yurkievich, Saul 95

**Z**

Zardoya, Concha 78

# Índice analítico

## a

abstracción 15, 57  
ajustes focales 15, 17, 51  
alcance de la predicación 17  
alcance del dominio 22  
alineación figura-fondo 26, 28, 30, 31,  
62, 63, 74, 82, 85, 93, 105, 108, 111,  
116, 117, 119, 122  
artículo 52, 57, 58, 60, 64, 90, 91, 92  
asociaciones 15, 21, 22, 66, 126  
aspecto 33, 36, 37, 43, 46, 117

## b

base 17, 18, 27, 60

## c

centro deíctico 32, 33, 41, 55, 65, 81,  
84, 87, 105, 111, 116, 117, 122  
connotaciones 15, 21, 22, 23, 24, 55, 62,  
67, 68, 88, 97, 118  
culturemas 49, 50

## d

deixis temporal 33  
desfamiliarizar 25  
determinación del sintagma nominal  
52  
dinamicidad 46, 61, 62  
domesticar 49  
dominio cognitivo 18, 22

## e

espacio mental 15, 22, 50, 67, 103, 105,  
107, 112, 126, 150  
estatividad 46  
evocación léxica 21

## f

figura 9, 17, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,  
34, 48, 55, 58, 60, 61, 62, 63, 68, 72,  
73, 74, 81, 82, 83, 85, 87, 89, 93, 103,  
104, 105, 107, 108, 111, 116, 117, 118, 119,  
120, 122  
fondo 17, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 38, 39,  
55, 58, 60, 61, 62, 63, 68, 72, 73, 74,  
82, 83, 85, 93, 104, 105, 108, 111, 116,  
117, 119, 122

## i

imaginería 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17,  
26, 55, 56, 59, 60, 67, 89, 92, 98, 99,  
105, 106, 107, 109, 112, 114, 117, 118,  
120, 126, 127  
integraciones conceptuales 15, 67, 68,  
101, 105, 112, 114, 126

## l

landmark 17, 27

## m

marco semántico 18



- metáfora 16, 24, 25, 66, 68, 79, 84, 96,  
 104, 109, 110, 111  
 metaftonimia 64, 104  
 movimiento ficticio 46
- n**
- nivel conceptual 15
- o**
- objetividad 41, 51  
 orientación 31, 58, 61, 115
- p**
- puntuación 16, 47, 54, 58, 67, 102, 127  
 perfil 17, 18, 21, 24  
 perfilamiento 27  
 perspectiva 13, 14, 15, 16, 25, 28, 29, 30,  
 31, 32, 34, 35, 41, 42, 43, 55, 58, 61, 62,  
 63, 64, 68, 69, 75, 76, 81, 84, 97, 98,  
 100, 104, 105, 107, 108, 115, 116, 117,  
 118
- perspectiva tempo-aspectual 16, 76, 97  
 poética cognitiva 15, 16, 27, 31, 58, 126  
 posición ventajosa 31  
 prominencia 17, 18  
 punto de vista 20, 25, 26, 30, 31, 41
- s**
- selección 14, 15, 18, 21, 53, 97, 105, 108,  
 117, 122  
 selección de perfil 18  
 selección del léxico 21, 97  
 sentido denotativo 65  
 significado evocativo 21  
 significado expresivo 21  
 significado literal 21  
 subjetividad 51, 103, 116, 118
- t**
- teorías cognitivas 15  
 tiempo gramatical 31, 33, 38, 142, 151  
 trayectoria 17

## W poszukiwaniu obrazowania i atmosfery oryginału w tłumaczeniu

### Streszczenie

Niniejsza monografia pokazuje, jak ważne jest uwzględnienie w procesie tłumaczenia roli obrazowania, czyli sposobu, w jaki autor konstruuje opisywane sceny za pomocą doboru konstrukcji gramatycznych. Pierwsza część książki przedstawia narzędzia badawcze mogące służyć zarówno analizie obrazowania w dziele oryginalnym, jak i jego odtworzenia w tłumaczeniu. Są to, przede wszystkim, narzędzia poetyki kognitywnej (Stockwell, 2002 I in.) oraz elementy poetyki przekładu zaproponowane przez E. Tabakowską (1993). Poza tym, szerzej omawia się rolę czasu i aspektu (Wilk-Racięska, 2004, 2020) oraz integracji pojęciowych (Fauconnier y Turner, 2002) w tłumaczeniu. Porusza się także kwestię tłumaczenia metafor i kulturemów oraz problemy związane z udomowieniem lub egzotyzacją (Venuti, 2018) tekstu, które również mają znaczenie dla odtworzenia obrazowania tłumaczonego dzieła, jego atmosfery, a czasami nawet sensu.

Teoria językoznawcza Langackera, na której opiera się zarówno poetyka kognitywna, jak i poetyka przekładu zakłada, że język nie jest autonomiczny, ani nie da się opisać bez powiązań z procesami poznawczymi. Znaczenie rozumiane jest jako konceptualizacja, a gramatyka jako obrazowanie budowane z jednostek symbolicznych. Także neurolodzy udowodnili już, że nie myślimy zdaniami, tylko obrazami. Co więcej, za każdym razem, gdy wypowiadamy zdanie, nieświadomie tworzymy scenę, obraz, który chcemy przekazać budując każdy jego aspekt; to co ważne podkreślamy, stawiając na początku zdania, lub po prostu akcentując. Resztę sytuujemy dalej, jakby w tle, tego co najważniejsze. Krótko mówiąc, każdy człowiek, kiedy posługuje się językiem, staje się *konceptualizatorem*. Pisarze i poeci wymyślają własne światy, organizując językowo każdą scenę; *profilują* ją wybierając między różnymi wyrażeniami lub konstrukcjami językowymi, podkreślając niektóre aspekty i ignorując inne. W ten sposób autor narzuca odbiorcy swój sposób widzenia. Tak powstają powieści i wiersze, które wywołują u odbiorców niezapomniane obrazy, emocje i uczucia.

W pierwszym rozdziale tej części zaproponowano konkretne narzędzia badawcze, które można wykorzystać zarówno do analizy konstruowania obrazu przez autora dzieła (*obrazowania*), jak i jego odtworzenia w przekładzie. W pierwszym rzędzie zostały opisane sposoby *wyostrażania obrazu* (Langacker, 1987). Jest to, przede wszystkim *profilowanie*, czyli relacja między najważniejszym elementem wypowiedzi (*profilem*) a jego *domeną pojęciową*, bezpośrednim kontekstem stanowiącym *bazę* nie tylko dla niego, lecz także dla innych pojęć tego samego rodzaju; na przykład, pojęcie TEMPERATURY jest bazą dla pojęć *gorący, zimny i ciepły*, a słowa *nos, oko* czy *usta*, zawsze przywołują TWARZ, jako swój kontekst bezpośredni. Zależności pomiędzy profilem a bazą zostały opisane w podrozdziale „Selección de perfil”.

Kolejnym opisanym parametrem konstrukcji sceny jest dobór wyrażen językowych w procesie tłumaczenia. Oczywiście, nie może się on opierać wyłącznie na ekwiwalencji semantycznej,

ponieważ przy wyborze słowa autorowi chodzi także o coś innego: o obraz, który jawi się przed jego oczami i pojawi się przed oczami odbiorcy. W przekładzie nieliterackim najważniejsza jest równoważność semantyczna pomiędzy tekstem źródłowym a docelowym. Natomiast, znaczenie zawarte w słowach powieści lub wiersza nie jest po prostu denotacyjne. W dziale „Selección del léxico” przedstawiono trzy zasadnicze typy znaczenia słów w kontekście (Cruse, 1986) oraz podkreślono konieczność ich rozróżniania, jako że, w odpowiednim kontekście (językowym lub pozajęzykowym), słowo może otworzyć dostęp do znacznie bardziej złożonej, a czasem nieoczekiwanej sieci skojarzeń i konotacji. Tu również podkreślono związek między wyborem słowa a *plastycznością* obrazu, który może ono wywołać. Szukając wyrażenia o stopniu plastyczności najbardziej odpowiednim dla przedstawienia wizualizowanej sceny, autor musi wybierać między wyrazami, które należą wprawdzie do tej samej domeny, ale nie zawsze przywołują ten sam obraz; wyraz *liście* wywołuje obraz bardziej plastyczny niż niepoliczalny rzeczownik *listowie*. Słowa nie tylko denotują nazywane nimi obiekty, lecz także otwierają dostęp do całego zbioru związanych z nimi konotacji i asocjacji językowych i pozajęzykowych. Wszystkie one tworzą tzw. *przestrzeń mentalną* (Fauconnier, 1984). Innymi słowy, przestrzeń mentalna to istniejąca w naszych umysłach struktura pojęciowa, która obejmuje całą gamę znaczeń danego słowa wraz ze wszystkimi jego konotacjami i asocjacjami. Wyraz *kawa*, na przykład, użyty bez kontekstu, odnosi się najczęściej do typu napoju. Jednak w odpowiednim kontekście, może oznaczać kolor, smak, zapach, może przywołać miejsce, spotkanie, chwilę relaksu, a nawet uczucia związane z każdą z tych asocjacji. W konsekwencji, zakres danego wyrażenia ulega zmianie w zależności od kontekstu i, co ważne, zakresy słów uznawanych powszechnie za synonimy (czy ekwiwalenty w innym języku) nie zawsze się całkowicie pokrywają.

Rozdział „La perspectiva” został poświęcony sposobom uzyskania perspektywy, z której ma być oglądana dana scena. Język wytworzył szereg środków gramatycznych, zwłaszcza składowych, które pozwalają wysunąć na pierwszy plan to, co postrzegamy jako najważniejsze. Element pierwszoplanowy zwany jest za Talmy’em *figurą*, dla której pozostałe elementy tworzą *tło*. Jedną z operacji mających na celu wyróżnienie danego elementu zdania względem innych jest tzw. szyk przestawny. *Uporządkowanie figura-tło* oraz jego rola w tłumaczeniu zostały opisane w podrozdziale „Figuras del primer plano y el fondo”.

Kolejnym istotnym elementem perspektywy jest *punkt widzenia*, którego nie należy mylić z tym znanym z teorii literatury. W poetyce kognitywnej punkt widzenia jest rodzajem „punktu widokowego”, z którego autor konceptualizuje scenę. Tworzony obraz zależy więc od pozycji przyjętej przez konceptualizatora (narratora, podmiotu lirycznego). Oznacza to, że tę samą scenę można przedstawić (i oglądać) z różnych *punktów obserwacyjnych*. Konceptualizator ma jeszcze do dyspozycji drugi element punktu widzenia, *orientację*, która odnosi się do wymiaru wertrykalnego. W definicji Langackera (Langacker, 1987) punkt widzenia operuje, więc, w dwóch wymiarach przestrzennych: poziomym – punkt obserwacyjny i pionowym – orientacja. Innymi słowy, narrator czy podmiot liryczny może opisywać na przykład pokój od strony okna, leżąc na podłodze i patrząc z dołu lub od strony drzwi, siedząc, na przykład na szafie.

Konceptualizacja sceny zawsze zależy od autora. To on wybiera, w jaki sposób elementy sceny pojawiają się przed oczami czytelnika i on decyduje o jej ramach czasowych. Rolę perspektywy czasowej oraz wyboru czasów gramatycznych i typu aspektu omawiają rozdziały zatytułowane „El uso del tiempo gramatical es también cuestión de perspectiva” oraz „Con el ojo del operador de la cámara: el papel del aspecto”. Ogólnie rzecz biorąc, wybór czasu wcale nie jest trudny: do opisu zdarzeń, które już miały miejsce (a raczej te, które konceptualizator chce

przedstawić jako takie) wybieramy czasy przeszłe, sytuacje bieżące przedstawiamy w czasach teraźniejszych, a dla tych, które mają się dopiero zdarzyć, wybieramy czasy przyszłe. Jednak motywacje pisarza czy poety dotyczące wyboru ram czasowych są bardziej złożone, bo to on przecież wymyśla całą historię. Jednak w każdym wypadku, rodzaj ramy czasowej nałożonej na tekst ma określony cel. Czas gramatyczny czasowników oraz wyrażenia temporalne lokalizują w czasie tzw. *centrum deiktyczne* i pozwalają rozróżnić pomiędzy *teraz* narratora, *teraz* opowiadania i *teraz* czytającego. Podczas gdy wybrany czas umieszcza wydarzenia przeszłe, teraźniejsze lub przyszłe w stosunku do pozycji mówiącego, aspekt przedstawia je jako trwającą (aspekt niedokonany) lub dokonane (aspekt dokonany). Wybór aspektu niedokonanego lub dokonanego można przyrównać do pracy operatora kamery, który, w zależności od potrzeb, koncentruje się na tym co się dzieje i pozwala nam oglądać scenę jakbyśmy w niej uczestniczyli lub przeciwnie, oddala ją od nas.

Kulturomy, to wyrażenia, które zawierają w swojej semantyce wartości językowe, kulturowe, a czasem ideologiczne i, jako takie, często pojawiają się w literaturze. Nie sposób, więc, pominąć ich istnienia, gdyż stanowią prawdziwe wyzwanie dla tłumaczy i w wielu przypadkach zwyczajnie nie dają się przetłumaczyć i nie wiadomo co z nimi zrobić. Ten problem został poruszony w rozdziale „¿Domesticar o extranjerizar?”.

Ostatnim opisanym tu elementem perspektywy jest kwestia subiektywizacji i/lub obiektywizacji. Językowe sposoby włączenia lub wyłączenia narratora ze sceny znane są literaturoznawcom, lecz tutaj chodzi przede wszystkim o ich wpływ na perspektywę z jakiej dana scena jest konceptualizowana. Tak więc, dzięki zastosowanym środkom językowym narrator (a czytelnik wraz z nim) może być uczestnikiem sceny, lub też oglądać ją z zewnątrz.

Kończący pierwszą część rozdział „Introduciendo al lector en la escena”, omawia problem rodzajnika i jego wpływu na obrazowanie w tekście tłumaczonym. Wbrew temu, co zwykle mówią podręczniki, rzeczownik poprzedzony rodzajnikiem określonym wcale nie musi oznaczać czegoś znanego. Czasami, wystarczy, że tak uważa konceptualizator (Wilk-Racięska, 2008). O ile w tekście nieliterackim, użycie rodzajnika określonego bez wyraźnego uzasadnienia bywa z reguły błędem, o tyle w literaturze powinno skłonić do zastanowienia, bo to właśnie podstawowa funkcja rodzajnika (jako znaku określoności lub nieokreśloności rzeczownika) pozwala twórcom bawić się z czytelnikami, zmuszając ich do wejścia w świat, którego, tak naprawdę, nie znają.

W idealnej sytuacji tekst tłumaczony powinien wywołać u docelowego odbiorcy te same lub przynajmniej podobne obrazy co oryginał. Jednak nie zawsze tak jest. Czasami tłumaczenie sprawia, że przetłumaczony tekst jest trudniejszy do zrozumienia, ponieważ obrazy i znaczenia, które były jasne w oryginale, giną gdzieś w tłumaczeniu. Drugą część monografii analizuje efekty konceptualizacji widoczne w oryginale dzieła literackiego i w jego tłumaczeniu, ze szczególnym uwzględnieniem obrazowania i atmosfery utworu. Chociaż każde dzieło literackie pisane jest obrazami, to poezja przywołuje je najłatwiej. Dlatego też, analizie zostały poddane wiersze Federica Garcíi Lorki, Julia Cortázara i Pabla Nerudy oraz ich tłumaczenia na inne języki: polski, angielski, francuski i rosyjski. Wybór tych trzech poetów również nie był przypadkowy, gdyż każdy z nich operuje obrazami w innym celu.

Poezja Federica Garcíi Lorki to poezja hermetycznych symboli, która – odwołując się do tematów andaluzyjskich, religii i wizualnych skojarzeń – ewokuje skomplikowane, ale spójne obrazy. Z tego powodu tłumacz powinien przyjrzeć się uważnie leksykalnym i składniowym wyborom poety, gdyż służą one wykreowaniu konkretnych obrazów, a często także zrozumieniu

przesłania. To samo dotyczy poezji Cortáзара. Julio Cortázar jest poetą integracji pojęciowych; bawi się słowami i przestrzeniami mentalnymi, do których otwierają one dostęp, tworzy nowe i świeże integracje pojęciowe i daje nowe życie zużyтым słowom i metaforom. Niewłaściwy dobór słów lub nieuzasadniona zmiana kolejności składniowej w procesie tłumaczenia może skutkować niezrozumieniem intencji poety i zniszczeniem wyrafinowanej konstrukcji językowej i wizualnej stworzonej przez Cortáзара.

Czasami jednak wiersz nie jest niczym więcej, jak tylko czystym obrazem, który nie kryje zaszyfrowanych znaczeń. Tak jest w przypadku wiersza „Caballos” Pabla Nerudy, zanalizowanego jako ostatni. Sam przekład tego typu poezji „czystych obrazów” wydaje się nie nastrożać zbyt wielu problemów, choć zdarza się, że tłumacz ignorujący wyobrażenia autora może jednak odejść od oryginału.

Oczywiste jest, że tłumaczenie „bez zysków i strat” nie jest możliwe. Mimo to wcześniejsza analiza oryginalnego obrazowania może pomóc w stworzeniu tekstu docelowego bardziej spójnego i znacznie bardziej wiernego oryginałowi, gdyż konceptualizacja stanowi bardzo istotny element użycia języka i jego związku z myślą i doświadczeniem. Każda operacja, poczynwszy od doboru słów i konstrukcji składniowych, poprzez interpunkcję, aż po strukturę wypowiedzi, ostatecznie pociąga za sobą konceptualizację. Dzieje się tak, ponieważ myślimy obrazami, a nie słowami. Słowa i konstrukcje gramatyczne tylko przywołują te obrazy. Musimy je starannie dobierać, jeśli chcemy, aby wytworzyły w umyśle odbiorcy określoną wizję.

## In search of imagery and atmosphere of the original in translation

### Summary

The following monograph demonstrates the importance of considering the role of imagery in the translation process, i.e. the way in which the author constructs the described scenes through their choice of grammatical constructions. The first part of the volume presents research tools that can be used to both analyze imagery in the original work and reproduce it in translation. These are, first of all, the tools of cognitive poetics (Stockwell, 2002 et al.) and the elements of the poetics of translation proposed by E. Tabakowska (1993). Besides, the role of time and aspect (Wilk-Racięska, 2004, 2020) and conceptual integrations (Fauconnier y Turner, 2002) in translation are discussed more extensively. The monograph also touches on the translation of metaphors and culturisms, as well as the problems of domestication or exoticization (Venuti, 2018) of the text, which are also important for reproducing the imagery of the translated work, its atmosphere and sometimes even its meaning.

Langacker's linguistic theory, which constitutes the basis of both cognitive poetics and the poetics of translation, assumes that language is not autonomous, nor can it be described without links to cognitive processes. Meaning is understood as conceptualization, and grammar as imagery built from symbolic units. Moreover, neuroscientists have already proven that we do not think in sentences, but in images. What is more, every time we utter a sentence, we unconsciously create a scene, an image that we want to convey by building every aspect of it; we emphasize what is important by putting it at the beginning of the sentence, or simply by accentuating it. We situate the rest further away, as if in the background of what is most important. In short, every person, when using language, becomes a conceptualizer. Writers and poets invent their own worlds by linguistically organizing each scene; they profile it by choosing between different expressions or linguistic constructions, emphasizing some aspects and ignoring others. In this way, the author imposes their way of seeing on the viewer. This is how novels and poems are created that evoke memorable images, emotions and feelings in the audience.

The first chapter of this section proposes specific research tools that can be used both to analyze the author's construction of the work's image (imagery) and its reproduction in translation. First, the chapter describes the ways of sharpening the image (Langacker, 1987). The most important among those is profiling, i.e. the relationship between the most important element of an utterance (profile) and its conceptual domain, the immediate context that forms the base not only for it, but also for other concepts of the same kind; for example, the concept of TEMPERATURE is the base for the concepts hot, cold and warm, and the words nose, eye or mouth, always invoke FACE as their immediate context. The relationship between profile and base is described in the subsection "Selección de perfil."

Another described parameter of scene construction is the choice of linguistic expressions in the translation process. Naturally, it cannot be based solely on semantic equivalence,

because in choosing a word the author is also concerned with something else: the image that appears before their eyes and will appear before the eyes of the recipient. In non-literary translation, semantic equivalence between the source text and the target text constitutes the most important aspect of the practice. In contrast, the meaning contained in the words of a novel or poem is not simply denotational. The section “Selección del léxico” outlines three basic types of word meaning in context (Cruse, 1986) and emphasizes the need to distinguish between them, since, in the right context (linguistic or extra-linguistic), a word can open access to a much more complex and sometimes unexpected network of associations and connotations. Here, too, the connection between word choice and the plasticity of the image it can evoke is highlighted. When looking for an expression with the degree of plasticity most appropriate for depicting the scene being visualized, the author must choose between words that, while belonging to the same domain, do not always evoke the same image; the word *leaves* evokes a more plastic image than the uncountable noun *foliage*. Words not only denote the objects they name, but also open access to a whole set of related linguistic and extralinguistic connotations and associations. All of these form the so-called mental space (Fauconnier, 1984). In other words, mental space is the conceptual structure that exists in our minds, which encompasses the entire range of meanings of a word along with all its connotations and associations. The word coffee, for example, used out of context, usually refers to a type of beverage. But in the right context, it can mean a color, a taste, a smell, it can evoke a place, a meeting, a moment of relaxation, or even the feelings associated with each of these associations. Consequently, the scope of a given expression changes depending on the context, and, importantly, the scopes of words commonly considered synonyms (or equivalents in another language) do not always completely overlap.

The chapter “La perspectiva” is devoted to ways of establishing the perspective from which a scene is to be viewed. Language has produced a number of grammatical devices, especially syntax, that allow us to foreground what we perceive to be the most important thing. The foreground element is called, after Talmy, the figure for which the other elements form the background. One of the operations aimed at distinguishing a given element of a sentence from the others is the so-called inversion. The figure-background arrangement and its role in translation are described in the subsection “Figuras del primer plano y el fondo.”

Another important element of perspective is point of view, which should not be confused with the one known from literary theory. In cognitive poetics, point of view is a kind of “vantage point” from which the author conceptualizes the scene. Thus, the image created depends on the position adopted by the conceptualizer (narrator, lyrical subject). This means that the same scene can be presented (and viewed) from different vantage points. The conceptualizer still has at their disposal the second element of viewpoint, orientation, which refers to the vertical dimension. In Langacker’s definition (Langacker, 1987), point of view operates, thus, in two spatial dimensions: horizontal – the observation point, and vertical – the orientation. In other words, the narrator or lyrical subject can describe, for example, the room from the side of the window, lying on the floor and looking down, or from the side of the door, sitting, for example, on the wardrobe.

The conceptualization of a scene always depends on the author. It is the author who chooses how the elements of the scene appear to the reader’s eyes and who decides on its time frame. The role of time perspective and the choice of grammatical tenses and aspect type are discussed in the chapters entitled “El uso del tiempo gramatical es también cuestión

de perspectiva” and “Con el ojo del operador de la cámara: el papel del aspecto.” In general, the choice of tense is not at all difficult: we choose past tenses to describe events that have already occurred (or rather, those that the conceptualizer wants to present as such), while current situations are presented in the present tense, and for those that are yet to happen, we choose future tenses. However, the motivations of a writer or poet regarding the choice of timeframe are more complex, because, after all, they are the one who invents the whole story. But in any case, the type of time frame imposed on the text has a specific purpose. The grammatical tense of verbs and temporal expressions locate the so-called deictic center in time and make it possible to distinguish between the now of the narrator, the now of the story and the now of the reader. While the chosen tense places past, present or future events in relation to the speaker's position, the aspect presents them as ongoing (imperfect aspect) or accomplished (accomplished aspect). The choice of an imperfective or perfective aspect can be likened to the work of a camera operator, who, depending on what is happening, focuses on what is happening and allows us to view the scene as if we were participating in it, or in contrast, distances it from us.

Culturisms are expressions that contain linguistic, cultural and sometimes ideological values in their semantics and, as such, often appear in literature. It is impossible, therefore, to overlook their existence, as they pose a real challenge to translators and in many cases simply cannot be translated and prove difficult to handle. This problem is addressed in the chapter “¿Domesticar o extranjerizar.”

The final element of perspective described here is the issue of subjectification and/or objectification. The linguistic means of including or excluding the narrator from a scene are familiar to literary scholars, but here the issue lies primarily in their effect on the perspective from which a scene is conceptualized. Thus, through the linguistic means used, the narrator (and the reader along with them) can be a participant in the scene, or view it from the outside.

The concluding chapter of the first part, “Introduciendo al lector en la escena,” discusses the problem of the article and its impact on imagery in translated text. Contrary to what textbooks usually say, a noun preceded by a definite article does not have to mean something familiar at all. Sometimes, it is enough that the conceptualizer thinks so (Wilk-Racięska, 2008). While in a non-literary text, the use of a definite article without a clear justification is usually a mistake, in literature it should make you think twice, because it is the primary function of the article (as a sign of the definiteness or indefiniteness of a noun) that allows authors to play with readers, forcing them to enter a world they, in fact, do not know.

Ideally, a translated text should evoke the same or at least similar images in the target audience as the original. However, this is not always the case. Sometimes the translation makes the translated text more difficult to understand, because images and meanings that were clear in the original are lost somewhere in the translation. The second part of the monograph analyzes the effects of conceptualization evident in the original literary work and in its translation, with a special focus on the imagery and atmosphere of the work. Although every literary work is written in images, poetry evokes them most easily. Therefore, the volume has selected the poems of Federico García Lorca, Julio Cortázar and Pablo Neruda and their translations into other languages — Polish, English, French and Russian — for the basis of its analysis. The choice of these three poets was also not random, as each of them operates with images for a different purpose.



Federico García Lorca's poetry is a poetry of hermetic symbols that — referring to Andalusian themes, religion and visual associations — evokes complex but coherent images. For this reason, the translator should look carefully at the poet's lexical and syntactical choices, as they serve to create specific images and are often indispensable to understanding the message. The same applies to Cortázar's poetry. Julio Cortázar is a poet of conceptual integrations; he plays with words and the mental spaces they open access to, creates new and fresh conceptual integrations and gives new life to worn-out words and metaphors. An inappropriate choice of words or an unwarranted change of syntactical order in the translation process can result in a misunderstanding of the poet's intentions and the destruction of the sophisticated linguistic and visual construction created by Cortázar.

Sometimes, however, a poem is nothing more than a pure image that does not hide encrypted meanings. Such is the case with the poem "Caballos" by Pablo Neruda, analyzed in the latter part of the volume. The translation of this type of "pure image" poetry itself does not seem to pose too many problems, although there are times when a translator, ignoring the author's ideas, may nevertheless depart from the original.

It is clear that translation "without gain or loss" is not possible. Nevertheless, a prior analysis of the original imagery can help create a target text that is more coherent and much more faithful to the original, since conceptualization constitutes a very important part of both language use and its relationship to thought and experience. Every operation, from the choice of words and syntactic constructions to punctuation and the structure of speech, ultimately entails conceptualization. This is because we think in images, not words. Words and grammatical constructions only evoke these images. We must, therefore, choose them carefully if we want them to produce a specific image in the mind of the recipient.

## En busca de la imaginería y la atmósfera de la obra original en la traducción

### Resumen

El objetivo de este estudio es dar a conocer lo importante que es tener en cuenta, en el proceso de traducción, la imaginería del autor de la obra literaria. En la primera parte titulada "En búsqueda de las herramientas" se proponen los instrumentos analíticos que pueden servir tanto para analizar la imaginería del autor de la obra como su recreación en la traducción. Son, ante todo, las herramientas de la poética cognitiva (Stockwell, 2002 y otros) completadas con los elementos de la poética de la traducción de corte cognitivo elegidos entre los instrumentos langaquerianos y propuestos por Tabakowska (1993). Además, se presenta el papel de la perspectiva tempo-aspectual (Wilk-Racięska, 2012, 2020) y el de las integraciones conceptuales (Fauconnier y Turner, 2002) en la traducción; se aborda el papel de la metáfora y el de los *culturemas*, así como el rol de la domesticación y/o extranjerización del texto traducido (Venuti, 2018). Todos estos elementos desempeñan un papel significativo en la recreación de la imaginería, la atmósfera y, a menudo, también el sentido de la obra traducida.

La teoría lingüística de Langacker "supone que el lenguaje no es autónomo ni descriptible sin una referencia esencial al procesamiento cognitivo" (Langacker, 2006: 29). El significado es visto como conceptualización y la gramática, como imaginería constituida por unidades simbólicas. Los neurólogos ya han demostrado que no pensamos con oraciones sino con imágenes. Además, siempre que pronunciamos una oración construimos inconscientemente una escena, una imagen que queremos comunicar estructurando cada uno de sus aspectos; enfatizamos lo que es importante poniéndolo al principio de la oración o, simplemente, acentuándolo fonéticamente. En suma, cada ser humano cuando hace uso del lenguaje se convierte en conceptualizador. Los escritores y poetas inventan sus propios mundos organizando, lingüísticamente, cada escena mediante la elección entre varias expresiones o construcciones lingüísticas, es decir, priorizando unos aspectos e ignorando otros. Organizando lingüísticamente una escena mediante la elección entre varias expresiones o construcciones lingüísticas, es decir, *perfilando* (dando prominencia a) unos de sus aspectos e ignorando otros, el autor impone al receptor su modo de verla. Así se crean las novelas y poemas que evocan en sus receptores imágenes y emociones inolvidables.

En la primera parte de este estudio se describen las herramientas que pueden servir tanto para analizar la imaginería del autor de la obra por traducir como para su recreación en la traducción. En primer lugar, se presentan los llamados *ajustes focales de selección* que determinan qué aspectos de una situación se abordan (Langacker, 1987). El primero de ellos es el *perfilamiento*, la relación entre el elemento más importante de la enunciación y su dominio cognitivo, que constituye un marco semántico, una base, o, por decirlo de algún modo, un contexto cognitivo para otros conceptos de una misma índole. Por ejemplo, el de *TEMPERATURA* es la base para los conceptos *caliente*, *frío*, *templado*, mientras que los conceptos de *nariz*, *boca*

u *ojos* siempre evocan el de CARA. La selección del léxico es el siguiente parámetro sustancial para la construcción de la escena que se presentará a la vista del receptor. Por supuesto, no se puede basar solamente en la equivalencia semántica, ya que al elegir una palabra el autor tiene en consideración algo más: la imagen que se presenta ante sus ojos y aparecerá ante los del receptor.

Es natural que, en la traducción no literaria, lo más importante sea la equivalencia del sentido básico entre el texto de origen y el meta. En cambio, el significado que las palabras de una novela o de un poema encapsulan no es simplemente denotativo. En el apartado “Selección del léxico” se presentan tres tipos importantes del significado de las palabras en contexto, destacados por Cruse (1986), y se subraya la importancia de diferenciarlos, ya que el sentido de las palabras no se limita a lo que llamamos su definición literal, denotativa, sino que va más allá y, en un contexto adecuado (lingüístico o extralingüístico), es capaz de dar acceso a una red de asociaciones y connotaciones mucho más complejas y, a veces, inesperadas. En este apartado se recalca también la relación entre la selección de la palabra y la plasticidad de la imagen que esta puede evocar, puesto que, al seleccionar un vocablo con el grado de plasticidad más adecuado para representar la escena visualizada, el autor debe elegir entre palabras que se enmarcan en el mismo dominio, pero no siempre evocan la misma imagen; el vocablo *hojas* evoca una imagen más plástica que el sustantivo incontable *follaje*.

Las palabras no solo denotan sus referentes, sino que también abren la puerta a un conjunto de asociaciones y connotaciones lingüísticas y extralingüísticas que entran en el dominio cognitivo de una palabra, aunque no forman su enmarque básico. Fauconnier (1984) denominó *espacio mental* al dominio que comprende toda una gama de significados, asociaciones y connotaciones de un vocablo. Dicho de otro modo, podemos considerar los espacios mentales estructuras conceptuales que reúnen significados denotativos, expresivos y evocativos, así como todas las connotaciones de una palabra, la cual, por su parte, es el nudo de acceso a ellos. La palabra *café*, por ejemplo, usada sin contexto, hace referencia a un tipo de bebida; pero, en un contexto adecuado puede denotar el color, el sabor, un lugar donde se lo degusta, o bien evocar una reunión, un descanso y, en extensión, sentimientos relacionados con cualquiera de estas asociaciones. En consecuencia, el alcance del dominio de una palabra puede variar según el contexto, pero los alcances de palabras consideradas sinónimos no se solapan del todo. Para no perderse entre tantas posibilidades, la mente humana debe ordenar las relaciones básicas entre las palabras.

En el apartado “La perspectiva” se reúnen los elementos que construyen la perspectiva desde la cual se contempla la imagen visualizada. Teniendo en cuenta su carácter lineal, la lengua ha elaborado un abanico de recursos gramaticales, especialmente los sintácticos, que permiten poner en primer plano lo que percibimos como más importante. Las operaciones que tienen por objeto destacar lo que percibimos como más relevante se conocen bajo la denominación de alineación figura-fondo y se describen en el subcapítulo “Figuras del primer plano y el fondo”. Otro elemento importante de la perspectiva es el punto de vista que no debe confundirse con el conocido en la teoría de la literatura. En la poética cognitiva, el punto de vista (*viewpoint*) es un tipo de mirador desde el cual el autor conceptualiza la escena. La imagen creada depende de la posición que adopte el conceptualizador –denominada posición ventajosa (*vantage point*)– y, por tanto, la misma escena puede ser diseñada desde diferentes puntos de vista, porque la elección de uno de ellos influye en la alineación figura-fondo. Además de la posición ventajosa, el conceptualizador dispone de otro elemento del punto de vista

denominado *orientación* que hace referencia a la dimensión vertical, definida por la posición erguida canónica de una persona. En la definición langackeriana (Langacker, 1987), el punto de vista opera en la dimensión espacial: horizontal (la posición ventajosa) y vertical (la orientación), lo que puede explicarse como sigue: el narrador o sujeto lírico puede describir, por ejemplo, una habitación en la que está tumbado en el suelo, cerca de la ventana y observándola desde abajo, o bien, sentado encima de un mueble, cerca de la puerta y mirando hacia abajo.

La conceptualización de la escena siempre depende de la imaginaria del autor, quien, además de elegir el modo en que los componentes de la escena se despliegan ante sus ojos y los del lector, debe ubicarla en un marco temporal. Por este motivo, los apartados titulados “El uso del tiempo gramatical es también cuestión de perspectiva” y “Con el ojo del operador de la cámara: el papel del aspecto” discuten detalladamente el papel de la perspectiva tempo-aspectual en la traducción. Por lo general, elegir un tiempo no es nada difícil: los sucesos ocurridos (o bien, los que el conceptualizador quiere presentar como tales) se cuentan en tiempos del pasado, los que están en curso, en los del presente y para hacer conjeturas sobre lo que pueda pasar se eligen tiempos futuros. No obstante, las motivaciones de un escritor o un poeta son más complejas porque son ellos quienes inventan toda la historia. En cualquier caso, sin embargo, el marco temporal sobrepuesto en el texto tiene un objetivo concreto. El tiempo gramatical de los verbos (denominado *deixis temporal*), junto con las expresiones temporales, sirve para ubicar el llamado centro déictico en el tiempo y diferenciar entre el ahora del hablante, el ahora de la historia y el ahora del lector. Mientras que el tiempo sitúa los eventos en el pasado, el presente o el futuro respecto a la posición del enunciador, el aspecto los presenta en curso, como durativos (aspecto imperfectivo) o en su totalidad, cumplidos (aspecto perfectivo). La elección del aspecto perfectivo o imperfectivo puede equipararse al trabajo del operador de cámara.

Hablando de la elección del léxico, no es posible omitir la existencia de los llamados *culturemas* que representan un verdadero reto para los traductores y, en muchos casos, simplemente no se dejan traducir. Este tema se discute en el apartado “¿Familiarizar o extranjerizar?”. Como expresiones que engloban en su semántica valores lingüísticos, culturales y, a veces, ideológicos, los *culturemas* aparecen con frecuencia tanto en la narrativa como en la poesía. En este segundo caso, la elección entre domesticación y extranjerización (Venuti, 2018) puede ser mucho más difícil teniendo en cuenta no solo el contenido semántico del vocablo, sino también la propia estructura del poema.

La última operación de conceptualización propuesta por Langacker es la subjetivación u objetivación de la perspectiva. Los conceptos de subjetividad y objetividad están relacionados con la manera en que se conceptualiza una escena: si esta incluye o no al propio enunciador. Aunque la operación es bien conocida en la literatura –cada narración llevada por el narrador intradiegtico, sea este un testigo más de la acción o el protagonista, siempre es subjetiva–, la recojo en el penúltimo apartado para presentar todos los ajustes focales.

El último apartado, “Introduciendo al lector en la escena”, discute el problema del artículo como signo de la determinación del sintagma nominal, es decir, de un sintagma cuyo referente ha sido determinado previamente por el autor del enunciado. A pesar de lo que suelen decir los manuales, no es necesario que este referente sea conocido; lo importante es que el hablante lo trate como tal (Wilk-Racieńska, 2008). Mientras que en un texto no literario, el uso de un artículo determinado sin justificación explícita suele ser un error, en los textos literarios tal situación debería llevar a la reflexión, ya que es la función básica del artículo determinado

(como signo de la determinación de un SN), la que permite a los autores jugar con los lectores forzándolos a compartir con ellos el universo discursivo que solo ellos mismos conocen.

En una situación ideal, el producto de la traducción a una lengua meta debería evocar las mismas o, por lo menos, parecidas imágenes en el receptor meta. Sin embargo, no siempre es así. A veces la traducción hace que el texto traducido sea más difícil de entender porque las imágenes y los significados que estaban claros en el original se pierden en la traducción. Las diferencias entre la imaginería del autor y la del traductor, así como sus consecuencias, se presentan en la segunda parte del estudio, donde se analizan unos poemas de García Lorca, Cortázar o Neruda y sus traducciones a otras lenguas (polaco, inglés, francés, ruso). Aunque todo tipo de obra literaria evoca imágenes, la poesía es la más apta para hacerlo. La elección de los poetas tampoco fue casual: cada uno de ellos opera con las imágenes con distintos objetivos.

La poesía de García Lorca es una poesía de símbolos herméticos que –al recurrir a los temas andaluces, la religión y asociaciones visuales– evocan imágenes muy específicas, pero coherentes. Por este motivo, el traductor no debería descartar las elecciones lexicales ni sintácticas del poeta que sirven para crear unas imágenes concretas y, a veces, también para comprender el mensaje. Lo mismo se aplica a la poesía de Julio Cortázar. Este es un poeta de integraciones conceptuales; juega con las palabras y los espacios mentales a los que estas dan acceso creando integraciones conceptuales nuevas y frescas que aportan una nueva vida a las palabras y metáforas desgastadas. Una elección equivocada de la palabra o cambio del orden sintáctico injustificado en el proceso de la traducción pueden dar como resultado la malinterpretación de las intenciones del poeta y la destrucción de la sofisticada construcción lingüística y visual creada por Cortázar.

A veces, sin embargo, el poema es una pura imagen que no oculta significados encriptados. Así ocurre con el poema “Caballos” de Neruda que he analizado en último lugar. La traducción de la poesía de “puras imágenes” no parece plantear demasiados problemas, aunque, a veces, si el traductor no se fija en la imaginería del autor, también puede alejarse del original.

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

Redakcja i korekta  
Agnieszka Gwiazdowska

Projekt okładki  
Łukasz Kliś

Projekt makiety  
Zofia Oslislo-Piekarska

Redakcja techniczna, łamanie  
Paulina Dubiel

Redaktor inicjujący  
Anna U. Piłśniak

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.07.2024:

Copyright © 2023 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone



Sprzymyamy otwartej nauce

Od 1.08.2024 publikacja dostępna na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

Wersja elektroniczna zostanie opublikowana w formule wolnego dostępu  
w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego [www.rebus.us.edu.pl](http://www.rebus.us.edu.pl)



<https://orcid.org/0000-0002-9183-3766>

Wilk-Racjńska, Joanna

En busca de la imaginiería y la atmósfera de la obra  
original en la traducción / Joanna Wilk-Racjńska.

Wydanie I. - Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu  
Śląskiego, 2023

<https://doi.org/10.31261/PN.4168>

ISBN 978-83-226-4297-9

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-4298-6

(wersja elektroniczna)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

e-mail: [wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:wydawnictwo@us.edu.pl)

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 975. Liczba arkuszy wydawniczych: 85. PN 4168. Cena 34,90 zł (w tym VAT). Publikację wydrukowano na papierze **Munken Print White 100 g vol. 15**. Do składu użyto kroju pisma **Maecenas** (autorstwa Michała Jarocińskiego). Druk i oprawę wykonano w drukarni [volumina.pl](http://volumina.pl) Sp. z o.o. (ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin)