

**Traducción literaria y de poesía ruso-español:
análisis comparativo de dos traducciones al castellano
del poema *Réquiem* de Anna Ajmátova**

Inés Gabanes Anuncibay

Tutor: Roberto Monforte Dupret

Grado en Traducción e Interpretación

Dpto. de Filología Inglesa y Alemana y Traducción e Interpretación

Curso académico 2020/2021

Resumen

En el presente Trabajo de Fin de Grado se analizan y comparan dos traducciones al español del poema ruso *Réquiem* (*Реквием*) de Anna Ajmátova. El objetivo es observar y evaluar dos resultados diferentes del mismo ejercicio traductor y extraer conclusiones sobre en qué medida y de qué forma la información del texto original llega al lector. Se trata de un análisis comparativo diacrónico, pues la primera de las traducciones data de 1969 (realizada por Víctor Andresco) y la segunda de 1994 (realizada por Jesús García Gabaldón), lo que nos permite también estudiar traducciones resultado de dos marcos temporales con 25 años de diferencia.

Aparte del análisis, se ofrece una introducción teórica sobre la historia de la traducción literaria del ruso al español y sobre la traducción de poesía, ya que entraña una serie de dificultades específicas, inherentes a este género literario. También se presenta un resumen del panorama literario e histórico en el que se enmarca la obra y una breve biografía de su autora, conocimiento extralingüístico fundamental para la correcta comprensión y adecuada reformulación del texto original, de una gran carga referencial. Además, se expone la metodología que se ha seguido para el análisis y se definen las nociones traductológicas utilizadas para su realización.

El análisis se ha llevado a cabo partiendo del texto original ruso y comparando de forma paralela fragmentos problemáticos del poema. Partiendo de esos ejemplos, se han señalado los problemas de traducción, se han identificado los errores y se han comentado las diferentes decisiones tomadas por cada traductor. En cuanto al orden seguido, primero analizamos lo relativo a la forma (metro, ritmo y rima) y después el contenido en tres áreas diferentes: morfología y sintaxis; lexicología, y *culturemas* y referencias culturales presentes en la obra. Finalmente, se exponen las conclusiones obtenidas tras el análisis y se concluye evaluando si se ha conseguido la transmisión del mensaje original de Ajmátova y de qué forma.

Índice de contenidos

1. Introducción	4
2. Marco teórico	5
2.1. Traducción literaria ruso-español	5
2.2. Traducción de poesía	6
3. Contextualización de la obra.....	7
3.1. Contexto literario	7
3.2. Anna Ajmátova	8
3.3. <i>Réquiem</i>	10
3.4. Traducciones al español.....	11
4. Metodología	12
4.1. Textos objeto de estudio	12
4.2. Nociones clave para el análisis	13
5. Análisis	15
5.1. Metro, ritmo y rima.....	15
5.2. Morfología y sintaxis	18
5.3. Lexicología	23
5.4. <i>Culturemas</i> y referencias culturales.....	25
6. Conclusiones	29
7. Bibliografía	29
8. Anexo.....	31

1. Introducción

La traducción de textos poéticos ha sido y continúa siendo objeto de debate en el seno de la Traductología. Las características y dificultades propias de este género, desde la interpretación de los textos originales hasta la recreación de su forma, han hecho que la traducción de poesía esté rodeada de controversia. Además, las diferencias lingüísticas entre el ruso y el español suponen una dificultad adicional a la hora de llevar a cabo la traducción de este tipo de textos.

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo ahondar en la traducción de poemas rusos al español a través del análisis comparativo de dos resultados de ese exigente proceso: dos traducciones al castellano del poema *Réquiem* de Anna Ajmátova. Para el análisis, hemos elegido las traducciones de Víctor Andresco (1969) y Jesús García Gabaldón (1994); dos traducciones que, como veremos más adelante, recrean el poema en verso, pero no respetan ni conservan las características formales del texto original, propias del sistema poético ruso.

Además del análisis, se ofrece un resumen sobre la historia de la traducción literaria del ruso al español, así como ciertas nociones sobre la traducción de poesía. También hemos considerado fundamental contextualizar la obra a través de una introducción al panorama literario de la época en la que tuvo lugar, así como una breve biografía de su autora, esencial para comprender el texto original, de una gran carga referencial, y reformularlo debidamente.

Tal y como señala Hurtado Albir (2001: 25), la traducción es una habilidad, un *saber hacer*, mientras que la Traductología es un *saber sobre* la práctica traductora; por lo que, dado que el objetivo principal del trabajo es un análisis de dos traducciones ya realizadas, exponemos la metodología que vamos a seguir para evaluarlas y definimos las nociones traductológicas por las que nos vamos a guiar, sentando así algunas bases teóricas de la disciplina que nos ocupa.

Con el análisis pretendemos ver en qué medida y de qué forma la información del texto original llega al lector y tratar de dilucidar por qué se ha llegado a tales resultados. Para ello, identificaremos los problemas de traducción que entraña el texto original, analizaremos las soluciones de ambos traductores comentando las decisiones tomadas por cada uno, las compararemos, y resaltaremos las principales diferencias. Finalmente, expondremos las conclusiones obtenidas.

2. Marco teórico

2.1. Traducción literaria ruso-español

De acuerdo con Cazcarra (1996: 42), en España no comienza a conocerse la literatura rusa hasta los años 70 del siglo XIX, en los que empiezan a surgir las primeras traducciones. Sin embargo, estas carecían de rigor, había alteraciones en los textos y eran indirectas; es decir, se realizaban desde una tercera lengua, normalmente el francés.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, la literatura rusa en España fue escasa, aunque «con el final de la Primera Guerra Mundial y la toma de poder por los soviets en Rusia, llegaron a España emigrados rusos que insuflaron nueva vida al entonces marchito mercado editorial del libro ruso» (Monforte Dupret, 2009: 991).

Ya en los años 20 se empezaron a traducir las obras rusas desde su lengua original. También surgieron editoriales de izquierdas que publicaban literatura rusa, pero con la llegada de la Guerra Civil desaparecieron las traducciones literarias y, con la consiguiente dictadura, los libros soviéticos fueron retirados de las bibliotecas, muchos de ellos incluso quemados. Fue entonces cuando la mayor parte de traducciones al español de literatura rusa llegaba de Latinoamérica, sobre todo de Argentina (Cazcarra, 1996: 45-47).

Como apunta Monforte Dupret (2009: 993), durante los años 50 y 60 las editoriales comenzaron a publicar colecciones de literatura rusa, incluso obras completas de grandes escritores. También aumentó el número de autores rusos traducidos y aparecieron nuevas traducciones de los clásicos y nuevas versiones de las ya existentes.

A lo largo de su historia, la traducción literaria del ruso al español ha ido vinculada en gran medida a los acontecimientos históricos o sociales del momento, por lo que, «al calor de la *perestroika* [...] se traducen un buen número de obras y se habla mucho de literatura rusa: hay un momento, en torno a los noventa, en que esta se pone de moda» (Cazcarra, 1996: 48). Pero, tras la disolución de la Unión Soviética, la literatura rusa pierde interés en España y su publicación se reduce en gran medida. Respecto a la calidad de las traducciones, mejora a partir de esta época gracias a la aparición de estudios universitarios de lenguas eslavas y de licenciados con buen nivel y conocimientos de ruso.

En lo que respecta a la poesía, una de las grandes olvidadas durante gran parte de la historia de la traducción literaria del ruso al español, comienzan a proliferar traducciones durante las dos últimas décadas del siglo XX, gracias a los cambios políticos en España y Rusia y a la intensificación de las relaciones culturales entre los dos países.

Torquemada Sánchez (2003: 560) señala que la publicación de las obras poéticas de los representantes prohibidos del modernismo ruso (Ajmátova entre ellos) provoca en los años 80 un interés insólito por estos autores, por lo que algunos de sus poemas comienzan a traducirse también en España. No obstante, debido a las dificultades lingüísticas, estas traducciones no respetaban las características formales poéticas o estaban directamente en prosa (Monforte Dupret, 2009: 994). Actualmente, la traducción de poesía rusa sigue muy lejos de la cantidad y calidad de narrativa rusa traducida al español.

2.2. Traducción de poesía

Siempre ha existido controversia «teórica» en cuanto a la posibilidad de traducir poesía. Por un lado, Robert Frost (*apud* Raders y Sevilla, 1993: 120), entre otros muchos estudiosos que lo consideran imposible, declara que «la poesía desaparece al traducirla»; por otro lado, entre los que defienden su posibilidad, Roman Jakobson (*ibid.*: 121) expone que «toda experiencia cognitiva se puede trasladar a toda lengua existente».

Conforme a la clasificación de tipos de traducción de Hurtado Albir (2001: 58-69), nuestra obra objeto de análisis, *Réquiem*, pertenece a la traducción literaria, en cuyos textos se da un predominio de características lingüístico-formales con una carga estética. Dentro de la traducción de textos literarios, *Réquiem* se enmarca en la traducción de textos poéticos, en los que intervienen otra serie de elementos, como el metro o la rima. A su vez, en el ámbito de la traducción de textos poéticos, García de la Banda (*apud* Raders y Sevilla, 1993: 115-116) señala la diferencia entre «traducción de poesía» y «traducción poética». Mientras que la primera podría ser una traducción literal en prosa del texto poético o una traducción lineal palabra por palabra, la segunda se podría definir como:

Aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima, y a su vez se esfuerza por estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en cuanto a la sutilidad en el uso léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión (García de la Banda *apud* Raders y Sevilla, 1993: 116).

Si bien es cierto que las traducciones que vamos a analizar recrean en verso el poema original, veremos que estas no conservan sus características formales respecto al metro y rima, ni se sigue un criterio estético. Por lo tanto, según la mencionada distinción que hace García de la Banda, estaríamos ante dos traducciones de poesía, pero no poéticas.

A diferencia de los textos en prosa, la traducción de textos poéticos entraña una serie de dificultades adicionales inherentes a este género literario, como la presencia de figuras retóricas, la forma o la comprensión e interpretación del texto original.

En cuanto a la lírica rusa, Torquemada Sánchez (2003: 559) apunta que la «Materia del Verso» rusa (*Материя стиха*) difiere del sistema de versificación español en cuanto a la ausencia de recursos estilísticos, el predominio de la rima consonante o la pauta rítmica de intervalos regulares, lo que hace que el sistema ruso resulte menos flexible.

Además, en la combinación de lenguas ruso-español existe la dificultad adicional de pertenecer a diferentes tipologías morfológicas, lo cual acrecienta la complejidad de traducción en cuanto a requisitos estróficos, métricos y rítmicos.

Las lenguas sintéticas (el ruso) poseen una morfología muy desarrollada, con palabras compuestas por varios morfemas que varían; mientras que en las lenguas analíticas (el español) existe una correspondencia estricta entre la palabra y el morfema, en la que cada palabra tiene una función autónoma. Esto significa que, lo que en ruso se puede expresar en una sola palabra, en español necesitaremos dos o incluso más, lo cual puede ser muy problemático para la traducción, especialmente de poesía.

3. Contextualización de la obra

La traducción de cualquier obra literaria no sería posible sin el estudio de su contexto. Por ello, hemos considerado imprescindible contextualizar la obra en el periodo histórico y literario al que pertenece, así como a su autora y sus circunstancias personales. Una interpretación errónea del texto original puede conducir a una mala traducción, por lo que esta documentación nos ayudará a comprender correctamente el texto original, de una gran carga referencial.

3.1. Contexto literario

A finales del siglo XIX, Rusia experimentó una modernización social, política y económica. En literatura, fue el inicio de lo que se denominó Edad de Plata, que se extendió hasta las primeras décadas del siglo XX, en las que aparecieron corrientes artísticas tales como el simbolismo, acmeísmo o futurismo.

En los últimos años del siglo XIX, cuando las artes estaban en un momento cumbre, «por primera vez en su historia, la cultura rusa se ponía a la vanguardia de las culturas europeas» (García Gabaldón *apud* Ajmátova, 1994: 18). Fueron años de gran riqueza literaria, especialmente para la poesía.

El acmeísmo (del griego *ἀκμή*, «cumbre») nació en 1911 como reacción a las tendencias místicas del simbolismo y pretendía orientar la poesía a lo concreto, al mundo real, con menos imágenes complicadas y más claridad y significados exactos. Para los acmeístas, la palabra tenía un valor, era un material con el que construir, y el poeta era una especie de artesano. Sus impulsores se reunían en el conocido como Gremio o Taller de los Poetas (*Цех поэтов*).

El panorama literario ruso volvió a cambiar radicalmente con la llegada del poder revolucionario que estableció un control absoluto sobre la cultura. Se instauró el «realismo socialista» como único estilo artístico, el cual negaba a los escritores cualquier independencia que no fuera otorgada por el Partido, bajo penas de cárcel, deportación o incluso muerte. El Partido no solo imponía los temas de las obras, sino también su estética; el dogma convirtió la literatura en una mera herramienta de propaganda. Tras la revolución, editoriales, bibliotecas y periódicos pasaron a ser controlados por el Partido. Muchos escritores emigraron y los que permanecieron, como Ajmátova, sufrieron la represión política y las persecuciones del «Gran Terror».

3.2. Anna Ajmátova

Anna Andréievna Górenko nació en 1889 cerca de Odesa. Adoptó el apellido Ajmátova de su bisabuela para disipar los temores de su padre de que sus versos deshonrasen a la familia. Creció en Tsárskoie Seló, ciudad de cultura en la que estudió Pushkin y en la que Ajmátova continuó la tradición literaria. En 1910 se casó con Nikolái Gumiliov, con el que tendría a su único hijo, Lev.

Comienza a publicar en *Apolón* (*Аполлон*), la gran revista del modernismo ruso. Ajmátova forma parte de la reivindicación que hace el acmeísmo de escribir con palabras claras los asuntos reales; en su sencillez, la autora escondía una trágica dimensión consciente que se revelaría más tarde. Ya en sus primeras colecciones de poemas encontramos el amor, el cual sería uno de los temas principales de su producción poética; sin embargo, el amor no es solo una historia que utiliza para hablar de los sentimientos humanos, sino que le permitirá transponer esa misma poética a nuevas realidades.

Con el estallido de la revolución, la poesía de Ajmátova se vuelve más universal; al tema del amor añade el de la historia, el destino de Rusia, la religión y el sufrimiento individual. Su colección *Anno Domini MCMXXI* (1922) guarda la misma tonalidad ligada a esta catástrofe histórica rusa. El año del título, 1921, hace referencia al año de la muerte de Blok y también en el que Gumiliov es detenido y ejecutado. Es el año que realmente marca el inicio de una nueva era dramática para la cultura rusa: un cataclismo para los autores de la Edad de Plata.

Pese a haberse casado por segunda vez en 1918 y una tercera en 1922, Rusia consideraba a Ajmátova la esposa de Gumiliov, por lo que se sospechaba de ella y la hostilidad hacia la poeta era oficial. Su obra fue prohibida en 1924 y no podría volver a publicar hasta 1940. Durante más de veinte años, fue perseguida y censurada por el régimen soviético.

En 1934, Mandelshtam es detenido por primera vez y Ajmátova se niega a unirse a la Unión de Escritores Soviéticos. Hacia 1935 la represión se agrava y Ajmátova vuelve a escribir, pero ahora sobre acontecimientos históricos, como el comienzo del «Gran Terror». Ese mismo año, su hijo y su tercer marido fueron detenidos; para ella, fue como una muerte. En ese momento comenzó a escribir *Réquiem* (*Реквием*, 1935-1940), monumento al dolor y memorial a las víctimas del terror de Stalin.

Aun sabiendo que lo que escribiera podría no ser publicado mientras viviera en la Unión Soviética, continuó componiendo y adaptó su poesía a los modos de producción, transmisión y recepción de las creaciones orales (García Gabaldón *apud* Ajmátova, 1994: 35). Sus poemas, que no podían ser plasmados en papel, pervivieron gracias a amigas como Nadiezhda Mandelshtam o Lidia Chukóvskaia, a las que se los recitaba y los aprendían de memoria.

La actitud de Ajmátova con el régimen cambiaría temporalmente; la poeta ofrece una falsa imagen que le permitiría integrarse en la Unión de Escritores de Rusia. Escribe sobre la guerra, el patriotismo, etc. Pero en 1946 comienza un nuevo periodo de represión que vuelve a criticar a Ajmátova y que no termina hasta 1953 con la muerte de Stalin.

Los últimos años de la vida de Ajmátova son algo más clementes, en los que reaparece poco a poco en la escena literaria soviética. Tradujo muchas obras al ruso de autores tales como Victor Hugo o Rabindranath Tagore. Sus últimas producciones poéticas son muy diferentes de las anteriores, como *Poema sin héroe* (*Поэма без героя*, 1940-1966), obra cumbre de su madurez y muy compleja en cuanto a estructura, narrativa e intertextualidad.

Anna Ajmátova, destacada figura de la cultura rusa prerrevolucionaria, mito y musa de la modernidad poética y considerada una de las mejores escritoras de toda la literatura rusa, muere en 1966, siendo la última poeta superviviente de la Edad de Plata.

3.3. *Réquiem*

Anna Ajmátova estuvo escribiendo su gran elegía desde 1935 hasta 1940, salvo «En lugar de prefacio», que añadió en 1957, y el epígrafe inicial, en 1961. *Réquiem* es un ciclo compuesto por diez poemas numerados, introducidos por una reflexión personal en prosa, una dedicatoria y un prólogo, todo ello clausurado por un epílogo. La estructura del ciclo tiene mucho significado, ya que el sistema de varios poemas cortos permitió que fueran memorizados por amigos y confidentes de Ajmátova y así se conservaron oralmente durante años.

Réquiem es considerada la obra poética más conocida sobre el «Gran Terror» soviético, ya que documenta el sufrimiento del pueblo ruso durante el régimen de Stalin. Está escrito desde diferentes voces, tanto en singular como en plural, por lo que universaliza y combina el dolor personal de Ajmátova con el sufrimiento de quienes la rodean.

Como apunta Giudici Fernández (2006: 99-107), Ajmátova se desdobra en cinco voces distintas a lo largo del poema: el yo poético real (Anna Ajmátova), yo-ella (Ajmátova en tercera persona), yo-nosotras (madres y mujeres rusas), yo-nosotros (todos los ciudadanos rusos) y yo-María Magdalena. En el análisis de las traducciones veremos que es muy importante tener estos desdoblamientos en cuenta, especialmente a la hora de traducir el pronombre «мы», que en ruso no hace distinción de género.

El *Réquiem* de Ajmátova se interpreta a veces como un verdadero réquiem por Rusia; es decir, un canto fúnebre, un homenaje a los difuntos. Se trata de un monumento al dolor individual y colectivo, un memorial a las víctimas del terror de Stalin. Sin embargo, también canta a la esperanza, pues el poema sirve como oración para consuelo de Ajmátova.

En la introducción, la poeta nos cuenta cómo llegó a la decisión de escribir este poema. A partir de ahí, se inicia el ciclo que documenta los meses de espera en las colas de la prisión para saber de su hijo: la detención, la sentencia, el dolor, la incompreensión y el recuerdo. El ciclo se cierra con un epílogo en el que Ajmátova comienza a reaccionar contra el terror desarrollando una estrategia verbal de recuerdo.

El texto, de una gran carga religiosa desde su título, «utiliza el pasaje bíblico de la pasión y muerte de Jesús en la cruz como correlato o referente cultural para construir alegóricamente el arresto, encarcelamiento y condena de su hijo [...] como una ficción, una crucifixión» (García Gabaldón *apud* Ajmátova, 1994: 43). También incluye referencias a la poesía clásica: evoca a Pushkin, que había cantado a la libertad como resistencia poética a la tiranía y usado la fuerza de la palabra como medio de resistencia.

Con *Réquiem*, Ajmátova teje un velo de palabras que articula su dolor de aquellos años y perpetúa su memoria en defensa del olvido.

3.4. Traducciones al español

Réquiem fue publicado por primera vez en su totalidad en Alemania, en 1963. Debido al contenido del poema y a los hechos que retrata, el gobierno prohibió su publicación en Rusia hasta 1987. En ese año, en España ya existían tres traducciones publicadas de la obra y solo en la década sucesiva, se realizaron tres más.

En 1965, Aquilino Duque realiza la primera traducción de *Réquiem* al español, aunque de forma incompleta. Esta se publicó en 1967, en una colección de poesía para El Bardo, y se reeditó en 1973.

En 1969, se publica una segunda traducción por Víctor Andresco, incluida en una antología titulada *Literatura soviética clandestina*. Se realizó a partir del original ruso y será una de las dos traducciones objeto de análisis.

Otra traducción de *Réquiem* aparece en una antología poética de Anna Ajmátova en 1984, obra de José Raúl Arango. Sin embargo, según Vázquez y Gallego (1996: 531), esta versión presenta la falta de valor poético del arte de Ajmátova.

Una nueva traducción del poema se publica en 1993, en la antología *Réquiem y otros poemas* por José Luis Palazón Reina. En esta ocasión, el traductor logra la rima, asonante o consonante, en la mayoría de las estrofas, aunque para ello se ve obligado a introducir algunas palabras ausentes en el original ruso (Sánchez Puig, 2000: 3-4). En la opinión de Vázquez y Gallego (1996: 531), «las rimas que utiliza Reina Palazón parecen empobrecer considerablemente la poesía y [...] se trata de un experimento fallido».

Tan solo un año después, en 1994, se publica la traducción de Jesús García Gabaldón en una edición bilingüe de *Réquiem y Poema sin héroe*. Esta será la segunda traducción que analizaremos.

Dos años más tarde, en 1996, se lleva a cabo una nueva traducción de *Réquiem* publicada en un libro con el mismo nombre a cargo de Carmen Alonso y Gloria García.

Ya en el siglo XXI, constan al menos tres nuevas traducciones del poema: la de José Manuel Prieto (2000) en *Réquiem y otros escritos*; la de Monika Zgustova y Olvido García Valdés (2005) en la antología poética titulada *El canto y la ceniza*, y la de Tomás Nuño Oraá (2011), última traducción hasta la fecha de *Réquiem* al español.

4. Metodología

4.1. Textos objeto de estudio

De entre todas las traducciones publicadas de *Réquiem* al español, hemos elegido la de Víctor Andresco¹ y la de Jesús García Gabaldón² para nuestro análisis. En cuanto a los motivos de elección, cabe destacar que la primera es una de las traducciones más antiguas del poema de las que se tiene constancia al español (publicada en 1969); mientras que la segunda es la más accesible actualmente y, pese a no ser de las más recientes, sí que es la más extendida. La traducción de García Gabaldón fue publicada en 1994 y en 2020 iba por su octava edición; además, se trata de una edición bilingüe, lo que nos ha facilitado en gran medida el análisis de esa traducción al estar ambos textos (el original ruso y la traducción) en paralelo. Muchas de las traducciones publicadas del poema, incluida la de Andresco, se encuentran actualmente descatalogadas.

Otro de los motivos de esta elección ha sido la lejanía temporal de las traducciones: los 25 años de transcurso entre una y otra son muy significativos, teniendo en cuenta que en 1969, *Réquiem* ni siquiera se había publicado de forma oficial, ni en su totalidad, en Rusia.

Al ser el análisis de la traducción de *Réquiem* la base del trabajo, no solo se prestará atención a las traducciones, sino que este se realizará a partir del texto original de la obra en ruso para partir de las palabras y matices de la autora. Como ya hemos mencionado, se ha utilizado el texto original ruso de la edición bilingüe de Jesús García Gabaldón.

¹ VV. AA.: *Literatura clandestina soviética*, traducción de Víctor ANDRESCO, Madrid: Guadarrama, 1969.

² AJMÁTOVA, Anna: *Réquiem. Poema sin héroe*, edición bilingüe de Jesús GARCÍA GABALDÓN, Madrid: Cátedra, 1994.

4.2. Nociones clave para el análisis

Para llevar a cabo el análisis, nos hemos guiado por las nociones que Hurtado Albir (2001: 201-202) denomina *claves* para el análisis de una traducción: la equivalencia traductora, la unidad de traducción, la invariable traductora, el método traductor, las técnicas de traducción, las estrategias traductoras, los problemas de traducción y los errores de traducción. A continuación, recogemos algunas de las definiciones para estas nociones recopiladas en su manual *Traducción y traductología. Introducción a la traductología* (2001):

La **equivalencia traductora** se podría definir como la «noción central de la disciplina transléfica, de carácter dinámico y condición funcional y relacional, presente en todo binomio textual y sujeta a normas de carácter sociohistórico» (Rabadán *apud* Hurtado Albir, 2001: 204).

Respecto a la **unidad de traducción**, existe aún debate sobre su naturaleza y sobre desde dónde hay que partir, si de la palabra o del sentido. No obstante, se entiende como «el segmento textual mínimo que ha de traducirse de modo unitario» (*ibid.*: 224).

En cuanto a la **invariable traductora**, tampoco hay consenso respecto a su definición. Sin embargo, si entendemos esta noción como «lo que no varía al traducir», muchos traductólogos coinciden en que la invariable traductora es el *sentido*.

El **método traductor** es «la manera en la que el traductor se enfrenta al conjunto del texto original y desarrolla el proceso traductor según determinados principios» (Hurtado Albir, 2001: 241).

En lo que se refiere a la diferencia entre técnicas y estrategias de traducción, existe cierta confusión dentro de la Traductología a la hora de definir las y clasificarlas. Siguiendo con las propuestas de Hurtado Albir (2001: 257), la autora señala que las **técnicas de traducción** «proporcionan un metalenguaje y una catalogación que sirve para identificar y caracterizar el resultado de la equivalencia traductora con respecto al texto original»; además, añade que «sirven como instrumentos de análisis para la descripción y comparación de traducciones». Por este motivo, en el análisis comparativo de las traducciones de *Réquiem*, se señalarán, cuando proceda, las diferentes técnicas de traducción utilizadas por los traductores.

Respecto a las **estrategias traductoras**, la traductóloga determina que son «los procedimientos (verbales y no verbales, conscientes e inconscientes) de resolución de problemas» (*ibid.*: 272).

Los **problemas de traducción** son otra noción en la que no existe consenso respecto a su definición. No obstante, encontramos bastante acertada la propuesta por Nord (*apud* Hurtado Albir, 2001: 282), que define el problema de traducción como «un problema objetivo que todo traductor (independientemente de su nivel de competencia y de las condiciones técnicas de su trabajo) debe resolver en el transcurso de una tarea de traducción determinada». Además, señala también la diferencia entre problemas y dificultades de traducción, ya que estas últimas son subjetivas y dependen del propio traductor y de sus condiciones particulares.

La última de las nociones clave para el análisis de una traducción es la de los **errores de traducción** y podría definirse como una «equivalencia de traducción inadecuada». Pero esta noción tampoco ha estado exenta de debate: algunos autores prefieren los términos «falta» o «desviación»; no obstante, la mayoría de ellos coinciden en dos tipos de errores relacionados con las dos fases principales de la traducción: los que se refieren al texto original (errores en la comprensión) y los que se refieren a la lengua de llegada (errores en la reexpresión). Los errores pueden ser de toda naturaleza y se determinan según criterios textuales, contextuales y funcionales (Hurtado Albir, 2001: 290-308).

Por su relevancia para el análisis de traducción, nos centraremos en las nociones de equivalencia, técnicas, problemas y errores de traducción.

5. Análisis

5.1. Metro, ritmo y rima

Como ya hemos mencionado anteriormente, el sistema de versificación de la lírica rusa difiere del español, entre otros elementos, en lo referente a la rima (en su mayoría consonante) y a la pauta rítmica (predominantemente regular). El estricto sistema métrico ruso es muy complicado de verter al español si se quieren guardar las características tanto de contenido como de forma que tiene en la lengua original.

La obra poética de Ajmátova no es excepción: se caracteriza por una métrica estricta y una rima exacta, lo que dota a sus poemas de una gran eufonía. En el siguiente ejemplo, el poema «2», nos gustaría llamar la atención sobre la minuciosidad métrica y la musicalidad de los versos en el texto original y su ausencia en las traducciones³:

<p>2 (ТО)</p> <p><u>Т</u>ихо <u>л</u>ьет<u>с</u>я <u>т</u>ихий <u>Д</u>он, <u>Ж</u>елтый <u>м</u>есяц <u>в</u>ходит в <u>д</u>ом, <u>В</u>ходит в <u>ш</u>апке <u>на</u>бе<u>к</u>рень, <u>В</u>идит <u>ж</u>елтый <u>м</u>есяц <u>т</u>ень. <u>Э</u>та <u>ж</u>енщина <u>б</u>ольна, <u>Э</u>та <u>ж</u>енщина <u>о</u>дна, <u>М</u>уж в <u>м</u>огиле, <u>с</u>ын в <u>т</u>юрь<u>м</u>е, <u>П</u>омо<u>л</u>итесь <u>о</u>бо <u>м</u>не.</p>	<p>II (VA)</p> <p>Discurre tranquilo el Don apacible, La luna amarilla se introduce en casa.</p> <p>Entra con la gorra inclinada, La luna amarilla ve la sombra.</p> <p>Esta mujer está enferma, Esta mujer está sola.</p> <p>El marido en la tumba, el hijo en la cárcel, Rezad por mí vosotros.</p> <p>2 (GG)</p> <p>Apaciblemente fluye el Don apacible, La luna amarilla entra en casa.</p> <p>Entra con un gorro ladeado, La luna amarilla ve una sombra.</p> <p>Esta mujer está enferma, Esta mujer está sola.</p> <p>Su marido está en la tumba, su hijo, en la cárcel Rogad por mí.</p>
---	---

³ Durante el análisis se han utilizado tres abreviaturas para comparar las traducciones: «ТО» para el texto original, «VA» para la traducción de Víctor Andresco y «GG» para la de Jesús García Gabaldón.

Los versos del poema original son versos silabotónicos y todos ellos tienen 7 sílabas, de las que la 1.^a, 3.^a, 5.^a y 7.^a van acentuadas (las hemos subrayado en el poema)⁴. En cuanto a la rima, el poema tiene una rima pareada consonante (hemos resaltado las terminaciones en el TO) y sigue el siguiente esquema: A, A, B, B, C, C, D, D. Este poema concreto es de tipo bisilábico de 4 pies métricos (troqueos) y cumple de forma estricta con todos los requisitos formales de esta clase de composiciones.

Por supuesto, no todos los poemas de *Réquiem* son del mismo tipo, ni presentan el mismo esquema de rima. No obstante, excepto «En lugar de prefacio», que está escrito en prosa, todos los poemas (dedicatoria, prólogo y epílogo incluidos) cumplen con minuciosidad las convenciones formales de la versificación rusa.

En cuanto a las traducciones, el contenido se ha traducido de forma casi literal, con mayor o menor éxito, y no se ha conservado ninguna de las características formales en cuanto a la métrica, ritmo o rima del poema original, que se ha traducido en verso libre español. Como se puede apreciar, mientras que en el poema original existe una gran eufonía y todas las estrofas riman, en ninguna de las traducciones objeto de análisis se mantiene la pauta métrica ni se cumplen las exigencias melódicas de la versificación rusa. Como resultado, desaparece esa musicalidad tan característica de la poesía rusa y que tanto cuida Ajmátova. En el primer verso de la traducción de GG, incluso encontramos una cacofonía: «Apaciblemente fluye el Don apacible».

Nos atrevemos a decir que sería imposible traducir el poema transmitiendo su mensaje y respetando el mismo número de sílabas, acentos vocálicos y rima que tiene el texto original; sin embargo, la forma en la que ha sido reformulado en ambas traducciones ni siquiera hace al lector español intuir que el poema original sigue algún tipo de criterio estético o formal.

En lo referente a la longitud de los versos, difícilmente va a corresponderse aquella de los versos originales con la de sus traducciones, principalmente porque la lengua rusa y la española pertenecen a dos tipologías morfológicas distintas. El ruso tiene una gran facilidad para aglutinar, lo que hace que sea una lengua más económica en cuanto a la longitud, mientras que el español no tiene marcas morfológicas que señalen el rol semántico de las palabras y tiene que recurrir a preposiciones y otras adposiciones para ello.

⁴ Ciertas sílabas como *набекрѣнь* o *жѣница*, pese a no ir acentuadas de forma natural, se resaltan con la entonación para guardar los cuatro golpes de voz por verso y, así, la pauta rítmica regular.

Como habíamos comentado anteriormente, lo que en ruso se puede expresar en una sola palabra, en español necesitaremos dos o incluso más, lo cual puede ser muy problemático para la traducción de este tipo de textos, en los que la longitud métrica y la distribución silábica juegan un papel fundamental.

A continuación, presentamos algunos ejemplos en los que se puede ver cómo los traductores, en diferentes partes del poema, han intentado solventar este problema:

ТО	VA	GG
Солнце ниже и Нева туманней	El sol estaba más bajo y había más niebla sobre el Нева	El sol estaba más bajo y el Нева más nublado
Надо, чтоб душа окаменела,	Es necesario que el alma se torne de piedra	Hay que petrificar el alma
Под кровавыми сапогами	Bajo las botas ensangrentadas	Bajo unas botas manchadas de sangre
Эта женщина больна, Эта женщина одна, Муж в могиле, сын в тюрьме	Esta mujer está enferma, Esta mujer está sola. El marido en la tumba, el hijo en la cárcel	Esta mujer está enferma, Esta mujer está sola. Su marido está en la tumba, su hijo, en la cárcel

Antes de analizar las traducciones, cabe mencionar que la lengua rusa carece de artículos, una categoría gramatical cuyo uso en español es muy frecuente. Todos los sustantivos de los ejemplos (*солнце, Нева, сапоги, муж, могила, сын, тюрьма*) necesitan un artículo en español, definido o indefinido; como resultado, por cada sustantivo que haya en un verso, en la traducción habrá una palabra más.

En el primer ejemplo, GG ha optado por traducir «*туманней*» como «más nublado», mientras que VA lo amplifica con la paráfrasis «había más niebla sobre». Si bien creemos que la reformulación de VA es más correcta en español, ya que la niebla está sobre el río y no es el río el que está nublado, desde el punto de vista métrico, la traducción de GG se ajusta más al verso original y su sentido no se ve afectado, teniendo siempre en cuenta que se trata de un texto poético y pueden permitirse ciertas «licencias poéticas».

Lo mismo ocurre en el segundo ejemplo, en el que VA ha decidido traducir el verbo «*окаменеть*» a través de una amplificación, cuando en español existe el equivalente en una sola palabra «petrificar(se)».

En el tercer ejemplo, es VA quien, con una sola palabra, traduce «*кровавыми*» y respeta la métrica del TO; al contrario que GG, que utiliza tres palabras y el resultado es un verso excesivamente largo.

En el último ejemplo observamos otro fenómeno, el de la ausencia del verbo «estar» en el TO. En ruso, el verbo «ser/estar» se omite en tiempo presente, al contrario que en español, donde siempre va explícito a no ser que se haya mencionado con anterioridad o que se sobrentienda, como veremos a continuación. En los dos primeros versos del ejemplo, ambos traductores se limitan a incluir el verbo (necesario) en español: «Esta mujer está enferma, / Esta mujer está sola»; sin embargo, en el siguiente verso, VA consigue omitir el verbo, ya que, gracias a la construcción preposicional con función de complemento circunstancial de lugar, se sobrentiende: «El marido en la tumba, el hijo en la cárcel». De esta manera, el verso de VA se asemeja más al original.

Estas diferencias gramaticales, entre otras muchas que existen en la combinación lingüística ruso-español y de las que ya partimos de base, hacen que sortear la dificultad de respetar la longitud métrica y la rima del original sea bastante complicado. Sin embargo, está en nuestra mano reducir lo máximo, dentro de las posibilidades de la lengua meta, para respetar la forma y el sentido del texto original.

5.2. Morfología y sintaxis

Como ya hemos mencionado, el ruso y el español son dos leguas diferentes desde el punto de vista morfológico y sintáctico. En lo que respecta a la sintaxis, el español está más sujeto al orden, mientras que el ruso tiene una mayor libertad sintáctica: el orden de los elementos en una oración se puede establecer según el énfasis que queramos dar a cada uno de ellos. En cuanto a la morfología, la de la lengua rusa es altamente flexiva y sintética, la cual se vale de marcas morfológicas para indicar el papel sintáctico de cada palabra; mientras que la española se sirve de proposiciones y otras adposiciones para ello.

A continuación, presentamos algunos ejemplos en los que se puede observar cómo los traductores han reformulado las funciones o categorías de los diferentes elementos sintácticos del TO, de forma que no se corresponden con sus funciones originales. Cabe mencionar que, dado que la traducción de poesía no solo consiste en la traslación de estructuras sintácticas, sino también métricas y estilísticas, no está claro si en los ejemplos siguientes se ha incurrido en errores causados por la mala interpretación de las flexiones del TO o han sido decisiones traductológicas conscientes:

ТО	VA	GG
Ни лип взволнованные тени,	Ni el tilo de sombra agitada	Ni la sombra temblorosa de los tilos
И манит в черную долину.	Y atrae hacia la oscuridad lejana.	Y la imanta hacia el negro valle.
Ни сына страшные глаза — Окаменелое страданье	Ni los ojos horrorosos del hijo, Ni el sufrimiento petrificado	Ni los terribles ojos de mi hijo, Petrificados por el dolor
И синий блеск возлюбленных очей Последний ужас застилает.	Y el brillo azul de los ojos amados Cubre el último horror.	Y el último horror vela El brillo añil de los ojos amados.

En el primer ejemplo, sorprende en primer lugar por qué ningún traductor ha respetado el plural de «*взволнованные тени*». En segundo lugar, VA convierte a «*лип*» (genitivo plural) en sujeto singular y a «*взволнованные тени*» en su complemento. En este caso, y como hemos comentado, puede que no sea un error y se trate de una transposición, técnica de traducción que consiste en el cambio de categoría gramatical.

En el segundo ejemplo, VA confunde el sustantivo y el adjetivo; traduce el adjetivo «*чёрный*» como «*oscuridad*» y, en cuanto al sustantivo «*долина*», no está claro cómo VA llega al adjetivo «*lejana*».

En el tercer ejemplo, GG une el sustantivo y adjetivo del segundo verso al sintagma anterior. Sin embargo, el sujeto de la primera frase «*глаза*», no concuerda ni en género ni en número con «*окаменелое*», por lo que no es posible que pertenezcan a la misma unidad sintáctica. Además, «*страданье*» tendría que estar en caso instrumental para traducirse como GG lo ha hecho.

En el último ejemplo, VA invierte las dos construcciones de la oración, convirtiendo a «*синий блеск возлюбленных очей*» en el sujeto de la oración y a «*последний ужас*» en el complemento directo, cambiando de esta forma el sentido del TO.

En los siguientes ejemplos encontramos de nuevo errores que conducen a los traductores a reformular los diferentes elementos sintácticos con funciones o categorías incorrectas. Sin embargo, en estos casos, los errores también han acarreado la ruptura de la secuenciación lógica y sintáctica de las oraciones:

ТО	VA	GG
Где теперь невольные подруги Двух моих осатанелых лет?	¿Dónde están ahora las amigas del cautiverio De mis años tormentosos?	¿Dónde estarán ahora mis amigas a la fuerza, Mis dos años furiosos?
Как они опять глядят Ястребиным жарким оком, О твоём кресте высоком И о смерти говорят.	Cómo miran otra vez Con encendidos ojos de gavilán Tu alta cruz Y hablan de la muerte.	Y cómo de nuevo te contemplan con su ardiente ojo de gavilán. Y de tu alta cruz, Y de tu muerte, hablan.
Надо снова научиться жить, — А не то . . . Горячий шелест лета, Словно праздник за моим окном.	Hay que aprender a vivir de nuevo. Y además... El cálido rumor del verano, Está como una fiesta tras mi ventana.	Hay que aprender de nuevo a vivir. Si no... El caluroso susurro del verano Celebra su fiesta en mi ventana.

En el primer ejemplo, GG coloca una coma entre los dos versos, haciendo que el sintagma «*двух моих осатанелых лет*» quede descolgado. Como consecuencia, la estructura sintáctica del TO se rompe y desaparece la construcción de genitivo. La traducción de GG, aparte de no ser equivalente al TO, carece de sentido en español.

En el segundo ejemplo, VA ha roto la estructura sintáctica del TO, forzando que el sintagma «*о твоём кресте высоком*» forme parte de la oración que le precede. En su traducción, lo reformula como una estructura de acusativo, cuando en realidad es preposicional y va unida al sintagma siguiente, con el que concuerda.

En el último ejemplo, la confusión puede haber surgido por una mala lectura de la puntuación del TO. Existe un encabalgamiento entre los dos primeros versos, una continuidad sintáctica marcada por una coma y un guion entre «*Надо снова научиться жить*» y «*А не то*». La oración «*А не то...*» es causal y en el TO es interrumpida a propósito por la poeta, lo cual señala con puntos sustantivos. Podría traducirse como «*porque si no...*». Por lo tanto, ningún traductor ha hecho bien en colocar un punto entre ambas oraciones; sin embargo, la traducción de GG «*Si no...*» mantiene de alguna forma el carácter causal del TO. Por el contrario, en la de VA se ha traducido como un conector de adición que introduce la siguiente oración.

Otro tipo de errores que hemos encontrado en las traducciones son aquellos que, pese a ser sintácticamente correctos, incurren en faltas de concordancia dentro del propio texto:

ТО	VA	GG
Им я шлю прощальный свой привет.	A vosotras os mando mi recuerdo de despedida.	A ellas envió mi saludo de despedida.
И поняла я, что ему Должна я уступить победу,	Y he comprendido que a él Debo yo cederle la victoria	He comprendido que debo Cederle a ella la victoria

En el primer ejemplo, VA traduce «им» (dativo, tercera persona del plural) como «a vosotras», no solo cambiando a la persona a la que se dirige el TO, sino también rompiendo la concordancia con los versos anteriores en los que se pregunta «dónde están ahora las amigas» en tercera persona del plural.

En el segundo ejemplo, el antecedente al que hace referencia el pronombre «ему» es «безумие», que ambos traductores en versos anteriores vierten al español como «la locura», sustantivo femenino en español. Como consecuencia, al traducir «a él», VA vuelve a incurrir en un error de concordancia dentro del propio texto.

Traducción del género

De la misma forma que debe existir coherencia entre los distintos elementos dentro de un texto, también debe haber coherencia con respecto a su contexto. Como ya habíamos mencionado, Ajmátova se desdobra en cinco voces distintas a lo largo del poema: el yo poético real (Ajmátova), yo-ella (Ajmátova en tercera persona), yo-nosotras (madres y mujeres rusas), yo-nosotros (todos los ciudadanos rusos) y yo-María Magdalena (Giudici Fernández, 2006: 99-107).

Debido a la existencia de pronombres asexuados en la lengua rusa, hay que prestar atención al contexto a la hora de traducirlos a otra lengua cuyos pronombres presentan distinción de género, como el español. A lo largo del poema, pronombres como «мы» se repiten en diversas formas, así como otras palabras que carecen de género, como «все». A continuación, presentamos algunos ejemplos en los que se pueden observar las diferentes decisiones tomadas por cada traductor con relación al género de las palabras:

ТО	VA	GG
<p>Мы не знаем, мы повсюду те же, Слышим лишь ключей постылый скрежет</p>	<p>Nosotros no sabemos nada, somos los mismos en todas partes, Oímos únicamente el odioso rechinar de las llaves</p>	<p>Nosotras no sabemos, somos las mismas por todas partes Y sólo oímos el odioso chirrido de las llaves</p>
<p>А обо всех, кто там стоял со мною</p>	<p>Sino por todos, quienes allí permanecían conmigo</p>	<p>Sino por quienes permanecieron allí conmigo</p>
<p>Хотелось бы всех поименно назвать</p>	<p>Quisiera mencionar a todas por su nombre</p>	<p>Quisiera llamar a todas por su nombre</p>

En el primer ejemplo, VA ha optado por el género masculino, mientras que GG ha optado por el femenino. Creemos que la traducción correcta es la segunda y que Ajmátova habla desde el yo-nosotras (madres y mujeres rusas), especialmente por el segundo verso en el que el sonido de llaves que oyen es probablemente de la prisión en la que Ajmátova, junto a centenares de mujeres más, hacía cola en el exterior.

En el segundo y tercer ejemplos ocurre lo mismo, seguramente «quienes permanecieron allí» con Ajmátova y a quienes quiere «llamar por su nombre» son las mujeres que hacían cola con ella. Por tanto, creemos que también aquí debería traducirse en femenino o utilizar algún otro mecanismo que no distinga género como hace GG en el segundo ejemplo en el que decide omitir «*всех*».

ТО	VA	GG
<p>Звезды смерти стояли над нами И безвинная корчилась Русь</p>	<p>Sobre nosotros pendían las estrellas de la muerte Y la inocente Rusia se retorcía</p>	<p>Las estrellas de la muerte se erguían sobre nosotros Y la inocente Rusia se retorcía</p>

En este caso, por el contexto y por la mención a «*Русь*», creemos que el pronombre hace referencia a un yo-nosotros (todos los ciudadanos rusos), por lo que se podría traducir con un «nosotros» en masculino genérico español, tal y como han hecho ambos traductores.

ТО	VA	GG
Нет, это не я, это кто-то другой страдает	No, no soy yo, es algún otro quien sufre	No, no soy yo, sino otra quien sufre
Приговор . . . И сразу слезы хлынут, Ото всех уже отделена	La condena . . . y en seguida brotarán las lágrimas, Ya está separada de todos	La sentencia . . . y de pronto brotan las lágrimas Y ella se aleja ya de todas

Estos ejemplos, sin embargo, nos parecen más ambiguos. En el primero, «algún otro», según traduce VA, podría interpretarse en español como un masculino genérico y entenderse como «es alguna otra persona quien sufre», independientemente del género. En cualquier caso, consideramos más acertada la traducción de GG.

Lo mismo ocurre en el segundo ejemplo, en el que «ella se aleja/se separa» de la gente. Como ha hecho GG, lo más lógico sería pensar que se aleja de las mujeres que hacen cola en el exterior de la prisión con ella, tras haber recibido la noticia sobre la condena de su hijo. Sin embargo, también podría ser que, como quienes daban esas noticias eran normalmente hombres, *ella* se alejase de «todo el mundo», hombres y mujeres, lo que en español se traduciría con un «todos» masculino genérico.

5.3. Lexicología

En cuanto a la traducción y elección terminológica de cada traductor, hemos dividido en dos grupos los ejemplos que vamos a analizar. Presentamos a continuación el primero:

ТО	VA	GG
Что им чудится в сибирской вьюге	¿Qué ven en la tormenta de nieve siberiana	¿Qué oirán en la tormenta de nieve siberiana?
И в сухоньком смешке дрожит испуг.	Y en la risita sorda tiembla el susto.	Y en una risa seca tiembla el pavor.
И тихо идут по Неве корабли.	Y se deslicen lentos los barcos por el Neva.	Y que silenciosamente naveguen los barcos por el Neva.

En este primer grupo, observamos unidades léxicas relacionadas con conceptos sensoriales y físicos. Hemos considerado que estos ejemplos podían agruparse, ya que son unidades léxicas que encierran cierta subjetividad en cuanto a su traducción.

En el primer ejemplo, VA ha traducido el verbo «*чудиться*» como «ver» y GG como «oír»; sin embargo, el verbo significa «aparecerse». Entendemos, por tanto, que es algo que más bien se le aparece a alguien en la imaginación y que no se puede percibir con los sentidos. No obstante, aunque ambos neutralizan el verbo, creemos que, más que errores, son interpretaciones subjetivas. También es cierto que nos parece más adecuada la traducción de VA, ya que el sentido del TO está más relacionado con la visión.

En el segundo ejemplo, encontramos el adjetivo «*сухонький*» que acompaña a «*смешок*». Pese a que la traducción más cercana al término original sería la de GG «seco», en español también se utiliza el adjetivo «sordo» como sinónimo de «silencioso» o incluso se podría traducir como «risa ahogada».

En el último ejemplo, el adjetivo «*тихо*» también tiene varias interpretaciones: VA lo ha traducido como «lentamente» (respecto a la velocidad de los barcos) y GG como «silenciosamente» (respecto al sonido que emiten). También podría traducirse como «tranquilamente» (respecto a la forma en que navegan), al igual que se ha traducido el mismo adverbio en otras partes del poema; por tanto, la traducción depende nuevamente de la interpretación.

Presentamos a continuación los ejemplos que conforman el segundo grupo; traducciones, de uno u otro traductor, dependiendo del ejemplo, que consideramos que no son adecuadas:

TO	VA	GG
Там тюремный тополь качается, И ни звука — а сколько там Неповинных жизнью кончается . . .	Lo mismo que se balancea el álamo de la cárcel, Y ni un sonido, pero allí Cuántas vidas inmóviles terminan...	Allí silenciosamente los presos Se abalanzan y cuántas vidas Inocentes se consumen
И пусть с неподвижных и бронзовых век Как слезы струится подтаявший снег,	Y que de los siglos inmóviles y pétreos, Como lágrimas, fluya la nieve derretida	Ojalá que de mis pesados párpados de bronce fluyan las lágrimas como derretida nieve
Смертный пот на челе ... Не забыть!	No puede olvidarse el sudor mortal de la frente	Y un sudor mortal en tus cejas ... ¡No lo olvidaré!

En el primer ejemplo, encontramos el sustantivo «тополь», que significa «álamo», con el adjetivo «тюремный», que significa «de la cárcel, carcelario, penitenciario...»; sin embargo, GG traduce erróneamente este sintagma como «los presos». En el último verso de ese mismo ejemplo, VA traduce el adjetivo «неповинных» como «inmóviles», cuando significa «inocentes».

En el segundo ejemplo, VA traduce «век» como «siglos». Efectivamente, «век» puede traducirse como «siglo», pero tendría que estar en su forma de nominativo (o de acusativo) singular o ser «веков»; sin embargo, en este caso, «век» es un genitivo plural de la palabra «веко», que significa «párpado». Si bien se podía desambiguar el término por su contexto sintáctico (además de todo lo anterior, la preposición tendría que haber sido otra), también podría haberse hecho por el contexto del propio párrafo; es decir, por lógica, dado que el verso que lo sucede habla de «lágrimas».

En el último ejemplo, GG traduce «чело» como «cejas», cuando en realidad significa «frente». Aparte de que la traducción de GG no es equivalente al término del TO, el verso en español resulta extraño. Podría tratarse de una hipertraducción; no obstante, desde un punto de vista estilístico, no nos parece la mejor opción.

5.4. Culturemas y referencias culturales

Hurtado Albir (2001: 611) señala que los *culturemas* son «elementos culturales característicos de una cultura presentes en un texto y que, por su especificidad, pueden provocar problemas de traducción». Estos elementos culturales pueden ser de diversa índole: relacionados con lo material, lo social, lo religioso, etc.

Como ya hemos mencionado, *Réquiem* es una obra con una gran carga referencial histórica, religiosa y cultural. Lo deseable sería que en la traducción no se perdieran esos matices, connotaciones y conceptos propios rusos que Ajmátova utiliza y que comportan la esencia de su cultura. Para ello, existen diferentes técnicas de traducción y también se puede recurrir al empleo de diversos elementos paratextuales: prólogo, notas a pie de páginas, etc.

Cabe recordar que la traducción de *Réquiem* de Víctor Andresco se publicó en la antología *Literatura clandestina soviética* junto a otras obras en verso y prosa de diversos autores; por lo que, al inicio del libro, en una «nota preliminar», Andresco simplemente hace un breve recorrido de la situación literaria soviética del momento, sin centrarse en ningún autor ni obra en concreto.

Sin embargo, la traducción de García Gabaldón se encuentra en una edición titulada *Réquiem. Poema sin héroe* únicamente dedicada a esas dos obras de Ajmátova, por lo que ofrece una extensa introducción sobre el contexto histórico-literario en el que se enmarcan, sobre las propias obras, así como una completa biografía de la autora.

Los prólogos son una buena solución para contextualizar la obra que se ha traducido y ubicar al lector en el panorama sociohistórico que se enmarca, así como para informarle de los eventos determinados que lo rodean o de los que habla. Creemos que la introducción de García Gabaldón logra con éxito estos propósitos.

Otros elementos paratextuales utilizados para la traducción de *culturemas* son las notas a pie de página, ya que estas tienen mayores posibilidades descriptivas que cualquier técnica de traducción. Sin embargo, las notas a pie de página también suponen una interrupción, una pausa, y en un género literario tan especial como es la poesía, en la que factores como el ritmo juegan un papel importante, tener que leer las notas a pie de página a medida que van apareciendo para comprender el texto, no permite al lector disfrutar de la forma del poema (ritmo, rima, musicalidad... Si las tiene).

El traductor debe sopesar los pros y contras de las diferentes opciones que tiene para traducir y tomar una decisión al respecto. A continuación, analizamos algunos ejemplos:

ТО	VA	GG
И под шинами черных маруся	Y los neumáticos de los negros coches celulares	Y bajo las ruedas de los negros furgones (nota al pie)
Чтоб я увидела верх шапки голубой	Para que yo vea la parte alta de la gorra azul	Para que yo vea la punta del gorro azul (nota al pie)

En el primer ejemplo, ambos traductores han utilizado la técnica de la generalización para traducir «*маруся*» como «coche/furgón». Sin embargo, para compensar la pérdida de significado que tiene en ruso, VA, a través de una amplificación, ha introducido el adjetivo explicativo «celulares» no formulado en el texto original. Por su parte, GG también ha optado por amplificar, pero fuera del texto, con la siguiente nota a pie de página: «Alusión a los vehículos de la policía política soviética».

En el segundo ejemplo, ambos traductores optan por una traducción literal de «*шапки голубой*». GG añade también en este caso una nota a pie de página: «Alusión al color del gorro de la policía política»; sin embargo, VA no incluye ninguna información adicional, por lo que cualquier lector que no vincule el «gorro azul» con la policía política de la época no encontrará sentido al verso o, al menos, no el sentido original.

En los siguientes ejemplos encontramos otro tipo de problema. Aparte de las referencias culturales y *culturemas* de *Réquiem*, muchas de las palabras que utiliza Ajmátova son polisémicas o esconden otros significados, como alusiones literarias a otras obras:

ТО	VA	GG
А за ними « каторжные норы »	Y tras ellos están las « madrigueras de presidio »	Y tras ellos están las “ mazmorras de los presos ” (nota al pie)
Тихо льется тихий Дон	Discurre tranquilo el Don apacible	Apaciblemente fluye el Don apacible (nota al pie)

En el primer ejemplo, vemos «*каторжные норы*», una cita del poema *Mensaje a Siberia* de Pushkin, dedicado a sus compañeros poetas Decembristas. En el segundo, «*тихий Дон*», traducido al español como «el Don apacible», hace referencia a la novela de Shólojov del mismo nombre. En ambos ejemplos, GG decide incluir una nota a pie de página para explicar estas alusiones, pero VA no añade ninguna información adicional, por lo que, como hemos apuntado anteriormente, si el lector no identifica estas alusiones, perderá la carga semántica añadida que Ajmátova quiso que tuvieran estos versos.

Traducción de nombres propios

Existen múltiples técnicas para la traducción de topónimos y otros nombres propios. A continuación, analizamos algunos ejemplos:

ТО	VA	GG
Под Крестами будешь стоять	Permanecerás bajo las Cruces	Harías cola bajo Las Cruces (nota al pie)

En este caso, ambos traductores han traducido de forma literal «Кресты» como «Las Cruces». Con la reformulación del verso de GG, queda más claro que donde Ajmátova hacía cola era una prisión; además, añade una nota a pie de página en la que lo explica. Sin embargo, con el verbo elegido por VA y sin ninguna aclaración sobre «las Cruces», es probable que el lector español no entienda lo que es o malinterprete el verso.

Con este ejemplo, nos planteamos si vale más perder el «colorido local», pero entender la lectura, que mantener todos los *culturemas*; porque, por mucho que el verso de VA se corresponda con el verso ruso, no consigue transmitir su sentido.

Por último, queríamos destacar otra técnica utilizada para la traducción de nombres, la cual es también un aspecto problemático en la traducción del ruso al español: la transliteración. Para el análisis de las palabras transliteradas, nos hemos basado en el sistema propuesto por María Sánchez Puig (ver Anexo) y respecto a su acentuación, en las normas de la lengua española. A continuación, presentamos algunos ejemplos:

ТО	VA	GG
Царскосельской веселой грешнице	Alegre pecadora de Tsarskoie Sieló	La alegre pecadora de Zárskoe Seló
Клубится Енисей	Se arremolina el Yenisei	Humea el Yenisei
И тихо идут по Неве корабли	Y se deslicen lentos los barcos por el Neva	Y que silenciosamente naveguen los barcos por el Neva
Буду я, как стрелецкие женки	Yo estaré como las esposas de los esterlits (nota al pie)	Como las viudas de los Streltsy (nota al pie)

En todos estos ejemplos, ambos traductores han optado por transliterar los nombres, pero ninguno es del todo correcto: «Царское Село» sería «Tsárskoie Seló», «Енисей» sería «Yeniséi», «Нева» sería «Nevá» y, por último, «стрельцы» sería «streltsí».

Además, en el último ejemplo, al no tratarse de un lugar sino de un *culturema*, ambos traductores añaden una nota a pie de página para explicar el término, siendo esta la única nota de VA en todo el poema, frente a las quince notas de GG. Otra opción que había era la de neutralizar el término «стрельцы» y traducirlo por el equivalente cultural español «arcabuceros» para facilitar la lectura. Sin embargo, ambos traductores han decidido conservar el matiz cultural y explicar el significado en una nota.

6. Conclusiones

Apuntábamos ya al inicio del trabajo cómo la traducción de textos poéticos es una tarea muy exigente y compleja, más aún cuando el poema original se inscribe en un sistema métrico tan estricto como el de la poética rusa. La tarea traductora no se limita a la traslación de estructuras sintácticas, sino que se trasladan estructuras poéticas en las que también intervienen la métrica, la estilística, etc. Tras el análisis, no hemos hecho más que constatar estas dificultades; además, en el caso concreto de *Réquiem*, una obra de una gran carga referencial, el traductor no solo se enfrenta a factores lingüísticos y estilísticos, sino también de orden cultural.

Aprovechamos las conclusiones para destacar de nuevo la importancia de la documentación, pues los conocimientos culturales y del contexto de la obra son fundamentales para su correcta comprensión e interpretación. Hemos visto ejemplos, como los relacionados con la traducción del género, en los que la falta de atención al contexto de la obra puede conducir a una mala interpretación y, por consiguiente, a una traducción poco adecuada.

Tras el análisis, nos ha llamado la atención el gran número de errores de comprensión presentes en ambas traducciones; la mayoría de ellos probablemente resultado de una mala lectura del texto original, sobre todo en lo relacionado con las categorías y las funciones sintácticas de las palabras del texto original. No obstante, reiteramos la dificultad para calificar ciertos ejemplos como erróneos, ya que podría tratarse de decisiones traductológicas conscientes y de cómo han querido los traductores trasladar el mensaje, en ocasiones, y a nuestro parecer, con poco acierto. También destacan los errores de reexpresión, porque, incluso cuando no había errores de comprensión, las traducciones en español eran a veces difíciles de entender.

A rasgos generales, y tras haber analizado las dos traducciones objeto de estudio de forma comparativa, así como con respecto al texto ruso original, podemos concluir que estas, además de no ser equivalentes al poema original, carecen de sentido en español en muchas ocasiones, resultando complicadas de leer. No solo no se ha respetado la forma del texto original en cuanto a sus características estilísticas, sino que en ciertos momentos tampoco se ha vertido el sentido de los versos de Ajmátova.

7. Bibliografía

- AJMÁTOVA, Anna: *Réquiem. Poema sin héroe*, edición bilingüe de Jesús GARCÍA GABALDÓN, Madrid: Cátedra, 1994.
- CAZCARRA, Vicente: «La literatura rusa en España», *Vasos Comunicantes*, No. 6, 1996, pp. 41–50. [en línea] <<https://n9.cl/cazcarra1996>> [29/4/2021].
- GIUDICI FERNÁNDEZ, Beatriz: «Polifonía de emisión en ‘Réquiem’, de Anna Ajmatova», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Tomo 56, 2006, pp. 97-114. [en línea] <<https://n9.cl/giudicifermandez2006>> [29/4/2021].
- HURTADO ALBIR, Amparo: *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra, 2001.
- MONFORTE DUPRET, Roberto: «Rusa, Literatura», *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid: Gredos, 2009, pp. 990-995.
- RADERS, Margit y Julia SEVILLA (Eds.): *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid: Editorial Complutense, 1993.
- SÁNCHEZ PUIG, María: «Problemas de transcripción del ruso al castellano. Análisis y propuesta», *Estudios de lingüística aplicada*, No. 13, 1991, pp. 29-38. [en línea] <<https://n9.cl/sanchezpuig1991>> [29/4/2021].
- SÁNCHEZ PUIG, María: «Anna Ajmátova, o tres traductores en busca de un autor», *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, No. 2, 2000, pp. 209-234. [en línea] <<https://n9.cl/sanchezpuig2000>> [29/4/2021].
- TORQUEMADA SÁNCHEZ, Joaquín: «La traducción de la poesía rusa al español: aspectos traductológicos», *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, Vol. 1, 2003, pp. 559-566. [en línea] <<https://n9.cl/torquemadasanchez2003>> [29/4/2021].
- VÁZQUEZ, Francisca y José GALLEGO: «La traducción del acmeísmo en lengua española», *Philologica Canariensia*, No. 2 y 3, 1996-1997, pp. 525-536.
- VV. AA.: *Literatura clandestina soviética*, traducción de Víctor ANDRESCO, Madrid: Guadarrama, 1969.

8. Anexo

Sistema de transliteración del ruso al español de María Sánchez Puig⁵

Ruso	Castellano
а	a
б	b
в	v
г	g / gu
д	d
е	e (tras consonante) ie (tras vocal, ъ, ь) ye (inicial)
ё	o (tras ж, ч, ш, щ) io (tras consonante, vocal, ъ, ь) yo (inicial)
ж	zh
з	z
и	i
й	i (se omite tras otra i)
к	k
л	l
м	m
н	n
о	o
п	p
р	r
с	s
т	t
у	u
ф	f
х	j
ц	ts
ч	ch
ш	sh
щ	sch
ъ	se omite
ы	y
ь	se omite
э	e
ю	yu (inicial) iu (demás casos)
я	ya (inicial) ia (demás casos)

⁵ SÁNCHEZ PUIG, María: «Problemas de transcripción del ruso al castellano. Análisis y propuesta», *Estudios de lingüística aplicada*, No. 13, 1991, pp. 29-38.