




URSZULA SALAMON

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

urszula.salamon@amu.edu.pl

 orcid.org/0000-0001-7055-5640

## LOS JUEGOS DE PALABRAS EN LAS TRADUCCIONES ESPAÑOLAS DE ALGUNOS POEMAS DE WISŁAWA SZYMBORSKA

**Fecha de recepción:** 20.06.2022

**Fecha de aceptación:** 26.04.2023

**Resumen:** El presente artículo trata del análisis de las traducciones españolas de algunos poemas escritos por Wisława Szymborska. Los juegos de palabras constituyen la base de esta investigación. La poetisa polaca a menudo empleaba esta figura retórica en sus obras, apoyándose especialmente en la paronomasia, la homonimia y la aliteración, que influyen tanto en el sentido como en la forma de un determinado poema. Por consiguiente, constituyen un reto para los traductores, que usan diferentes técnicas para mantener la mayoría de los conceptos que los juegos de palabras contienen en la versión original. Esta figura retórica no se conservó en muchas de las traducciones españolas analizadas en este trabajo; antes bien, con frecuencia los traductores la sustituyeron por otra. La forma en la que se traducen los juegos de palabras influye de modo relevante en la recepción de las obras de Wisława Szymborska, debido a lo cual sus poemas pueden ser interpretados de modo diferente en los países hispanohablantes.

**Palabras clave:** juegos de palabras, paronomasia, homonimia, aliteración, técnicas de traducción

**Title:** Puns in the Spanish Translations of some Poems by Wisława Szymborska

**Abstract:** The present article aims at analysing the Spanish translations of some poems written by Wisława Szymborska, who is known for her frequent use of puns, relying especially on paronomasia, homonyms, and alliteration that affect the meaning as well as the form of a particular poem. This constitutes a challenge for translators, who use different techniques to maintain most of the concepts that the wordplays bring to the original version. This rhetorical figure was not preserved in many of the Spanish translations analysed in this work; rather, the translators frequently replaced it by using another one. The way of translating puns significantly influences the perception of Wisława Szymborska's works, whose poems may therefore be interpreted differently in Spanish-speaking countries than in Poland.

**Keywords:** wordplay, paronomasia, homonyms, alliteration, translation techniques

## INTRODUCCIÓN

Wisława Szymborska fue una mujer extremadamente inteligente y fascinante, llena de contrastes. Por una parte, de espíritu individual, distinguida y concentrada; por otra, el alma de las fiestas, una persona divertida, irónica y al mismo tiempo amable (Rusinek 2016: 148-151). Con frecuencia presentaba problemas graves de manera humorística. En sus poemas encontramos un vocabulario sencillo, preciso y original.

Entre las figuras retóricas más relevantes y curiosas que encontramos en su poesía destacan los juegos de palabras, que apasionan por su forma creativa y la riqueza de significados que pueden ofrecer. Además, contienen elementos culturales y por eso son muy difíciles de preservar en el proceso de traducción. Por lo tanto, el análisis del presente trabajo se basará sobre todo en la búsqueda de respuestas a las siguientes preguntas: ¿qué técnicas de traducción se utilizaron para traducir los juegos de palabras? y ¿cuánta información incluida en ellas se mantuvo en la versión española? Planteamos la tesis de que las técnicas de traducción no fueron eficientes para mantener todo el mensaje que los juegos de palabras implican en los poemas de Szymborska.

## LOS JUEGOS DE PALABRAS

Partimos de la definición de *juego de palabras* propuesta por el investigador polaco Janusz Sławiński, quien explica que este consiste en “el empleo de la similitud sónica entre palabras para enfatizar su valor semántico o su polivalencia, alienación mutua o vincularlas por parentesco, analogía o contraste” (1998: 169)<sup>1</sup>. Esta definición subraya el hecho de que las palabras deben parecerse en cuanto al sonido con el objetivo de destacar una conexión o, en algunas situaciones, una diferencia entre ellas. No obstante, la definición de Sławiński no toma en cuenta el proceso de la creación de los juegos de palabras. Tampoco encontramos en ella una evaluación de su carácter.

Estas cuestiones fueron consideradas por los autores del *Diccionario de la lengua española (DLE)* de la Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, quienes definieron esta figura retórica como el “empleo de palabras, por gracia o alarde de ingenio, en sentido equívoco o en varias de sus acepciones, o de dos o más que solo se diferencian en alguna o algunas de sus letras”<sup>2</sup>. La definición precisa que las palabras no solo deben sonar de manera similar, como escribió Sławiński, sino que, además, deben ser casi iguales. Además, la explicación del *DLE* enfatiza el hecho de que esta figura retórica con frecuencia provoca la ambigüedad de interpretación del texto donde apa-

<sup>1</sup> La traducción es nuestra, salvo que se indique lo contrario. En original: “Wykorzystanie brzmieniowego podobieństwa między słowami do uwydatnienia ich znaczeniowej wartości lub wielowartościowości, wzajemnej obcości lub spajających je więzów pokrewieństwa, analogii czy kontrastu”.

<sup>2</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/juego> [21.04.2023].

rece. La definición indica también la función de los juegos de palabras: provocar un efecto cómico u otro objetivo del autor que por utilizarlos subraya la originalidad de su obra.

En un estudio dedicado a las figuras retóricas presentes en la literatura española contemporánea, Mario García-Page Sánchez afirma que el juego de palabras es el “artilugio creativo o ingenio constructivo que denote manipulación del lenguaje, provoque o no hilaridad” (2013: 10). Esta definición también subraya que se trata de una figura retórica imaginativa, que exige del autor un pensamiento original. El investigador español señala muy generalmente que la elaboración de los juegos de palabras se basa en “la manipulación del lenguaje” (10). Esta explicación, por ser poco precisa, abre la puerta a muchas posibilidades de interpretación, ya que la mayoría de las figuras retóricas se construyen de esta manera.

Una definición más exacta es la que propone el filólogo Dirk Delabastita:

Wordplay is the general name for the various textual phenomena in which structural features of the language(s) used are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings. (1996: 128)

Esta explicación tiene rasgos comunes con la descripción de Sławiński y la del *DLE*, porque también toma en cuenta esa cierta semejanza que debe aparecer entre los dos términos que crean un juego de palabras. La definición del lingüista belga advierte también que los juegos de palabras se emplean de forma intencional, por lo tanto, hay que detectarlos y buscar soluciones para su correcta interpretación. En otro caso, el uso erróneo del juego de palabras en la traducción puede no solo ocasionar una pérdida del valor artístico en comparación con la versión original, sino que también podría cambiar el sentido primario del poema.

Teniendo en cuenta el análisis de las cuatro definiciones comentadas anteriormente, se llega a la conclusión de que los juegos de palabras son unas figuras retóricas entre las cuales observamos una similitud en cuanto a su forma o sonido, pero no a su significado. Además, los juegos de palabras son unas figuras retóricas bastante complejas que los autores emplean en sus obras intencionalmente. Por eso, una traducción precisa es muy relevante, ya que a través de los juegos de palabras se transmiten valores importantes para el entendimiento de toda la obra.

Sin embargo, no es una tarea fácil para los traductores, especialmente cuando las lenguas de salida y de llegada se diferencian significativamente en cuanto a los elementos que forman cada idioma, esto es, el alfabeto, los morfemas, los fonemas, las palabras, la semántica y la gramática (Grzegorzczkowa 2007: 12-15). Los aspectos gramaticales que más diferencian el polaco y el español son la falta de artículos en polaco y el escaso uso del género en español (Łaziński 2006: 146). La falta de casos gramaticales en la lengua española también puede resultar ser una desemejanza relevante. Por lo tanto, estas cuestiones frecuentemente tienen mucha influencia en el modo de traducir los juegos de palabras.

Tomando en cuenta las definiciones comentadas anteriormente, se puede inferir que la creación de juegos de palabras se basa en la semejanza del sonido de un par de vocablos. La fonética y la fonología están entonces directamente relacionadas con la elaboración de esta figura retórica. Esto con frecuencia provoca desafíos para los traductores,

que no solo deben encontrar una palabra adecuada al contexto, sino también una que incluya un fenómeno fonológico parecido. Por eso, en muchos casos, la conservación de todas estas características es imposible. En estas situaciones, la decisión de qué conservar y qué omitir depende del traductor mismo.

## JUEGOS DE PALABRAS EN LAS OBRAS DE WISŁAWA SZYMBORSKA

Las obras de Wisława Szymborska están llenas de diferentes figuras literarias, pero al mismo tiempo son bastante sencillas en cuanto a su forma. La poetisa polaca con frecuencia utilizaba coloquialismos en sus obras. Sin embargo, creaba pares de palabras sorprendentes e imprevistos para el lector. Habitualmente utilizaba dichos populares y cambiaba sus significados de manera inesperada y muy original (Baranowska 1991: 64).

En sus obras, encontramos también un lenguaje más elaborado y altisonante. No obstante, la autora, en el poema “Pod jedną gwiazdką” (“Bajo una pequeña estrella”), admite: “Habla, no me tomes a mal que tome prestadas palabras patéticas/ y que me esfuerce después para que parezcan ligeras” (Szymborska 2002: 237, trad. de Abel Murcia). Michał Rusinek, secretario de Wisława Szymborska, afirma que el patetismo era para la poetisa “orgánicamente desconocido” (2016: 156). La autora evitaba las figuras retóricas que pudieran dar al poema un aire ampuloso, como la alegoría, por ejemplo.

En cambio, sus poemas incorporan muchos contrastes. Los textos humorísticos suelen, por ejemplo, incluir un comentario contemplativo y muy serio. La broma se enfrenta con la melancolía y la nostalgia. El humor poético se mezcla con ideas filosóficas relacionadas con la existencia humana. Szymborska comprobó que la broma no excluye la reflexión. De hecho, el humor es una de las herramientas más practicadas por la poetisa, que conseguía el efecto cómico al usar las figuras retóricas y otros modos de expresión, como los juegos de palabras, la ironía, los anteriormente mencionados contrastes y las paradojas.

A la poetisa le gustaba jugar con la lengua, modificar las palabras y cambiar sus significados. Una de las figuras retóricas más utilizadas por Szymborska es, por tanto, el juego de palabras. Las expresiones originales sorprenden al lector y le invitan a interpretar y analizar los poemas de diferentes maneras. Gracias a los juegos de palabras, las obras son también más atrayentes para el lector. Los extraordinarios pares de palabras creados por Szymborska muchas veces aparecen por primera vez en la literatura.

## TRADUCCIONES DE LOS JUEGOS DE PALABRAS EN ALGUNOS POEMAS DE WISŁAWA SZYMBORSKA

El juego de palabras es una figura retórica muy compleja que se divide en numerosos tipos. Por ello, en este trabajo nos limitaremos a comentar solo tres de sus variedades: la paronomasia, la homonimia y la aliteración. Esta decisión se basa en el hecho de que estos tres tipos de juegos de palabras son los que aparecen con más frecuencia en las obras de la poe-

tisa polaca. En cuanto a la metodología, nos basaremos en el libro *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología* (2001) de Amparo Hurtado Albir, en el cual la traductora y académica española comenta numerosas técnicas de la traducción literaria.

### Paronomasia

Uno de los tipos de juegos de palabras más frecuentes que aparecen en los poemas de Szymborska son las paronomasias. Representan el 40 % de los juegos de palabras que hemos encontrado en los poemas de la poetisa polaca traducidos al español. García-Page Sánchez define la paronomasia como “el juego lingüístico que se consigue al poner en relación dos o más palabras fónicamente semejantes” (2015: 11). Sin embargo, para crear la paronomasia no es necesario el empleo de dos parónimos. Uno de ellos puede ser tácito (Garavelli Mortara 1988: 237). Gracias a la paronomasia implícita, el autor puede referirse a dos palabras distintas al mismo tiempo. Podemos observar este rasgo de la paronomasia en el poema “Powroty” (“Regresos”) escrito por la poetisa. La obra habla sobre un hombre maduro de cuarenta años que vuelve muy deprimido a casa. El sujeto lírico explica que el protagonista está triste por culpa de una situación desagradable. El hombre se esconde debajo de una manta buscando un refugio donde sentirse protegido como un bebé en el vientre de su madre, el hombre incluso adopta la posición del embrión.

La paronomasia implícita aparece en el octavo verso del poema: *za siedmioma skórami* que se refiere a la expresión *za siedmioma górami*. Los parónimos que encontramos en la frase son entonces *skóra* (esp. ‘piel’) y *góra* (esp. ‘montaña’). La frase que aparece en el poema podemos traducirla literalmente como “detrás de siete pieles”, mientras que la locución a la que se refiere significa “detrás de siete montañas”. Esta expresión es una de las frases típicas que comienzan los cuentos de hadas en polaco, como en español “érase una vez” o “había una vez”.

El poema analizado tiene dos versiones en español. En el siguiente cuadro podemos observar el verso donde aparece la paronomasia en polaco y sus traducciones españolas:

**Cuadro 1** El poema “Powroty” y sus traducciones españolas

“Powroty” (Szymborska 1972: 24)	“Regresos” (Trad. de A. M. Moix y J. W. Sławomirski, Szymborska 1997: 75)	“Regresos” (Trad. de A. Murcia, Szymborska 2002: 211)
<b>za siedmioma skórami,</b> w obronnej ciemności.	<b>envuelto en siete pieles,</b> en protectora oscuridad.	<b>érase que se era bajo siete</b> <b>capas de piel</b> en la oscuridad protectora

El poema en la versión original no tiene rimas y tampoco mantiene el mismo número de sílabas en los versos, lo que pudo facilitar la traducción. De todas maneras, es bastante relevante mantener el mismo número de sílabas en los versos correspondientes para conservar el ritmo de la obra. El juego de palabras *za siedmioma skórami* aparece en un verso que consta de 13 sílabas, mientras que en la traducción elaborada por Ana

María Moix y Jerzy Wojciech Sławomirski, esta línea contiene 17 sílabas. En la segunda versión del poema, creada por Abel Murcia, el verso comentado tiene 25 sílabas.

Como podemos observar, en ninguna de las versiones, los traductores consiguen mantener el mismo ritmo del texto de salida. En el poema original, los versos más largos tienen 13 sílabas, otros 7. Aparece también un verso de 6, 8 y 11 sílabas. Al emplear versos bastante cortos, la poetisa quiere transmitir más directamente el sentido del poema a sus lectores. No obstante, al sacrificar el minimalismo en el uso de palabras, Murcia salva la referencia cultural que Szyborska incluye en su poema. Para hacerlo, el traductor amplía de manera significativa el número de palabras en el verso dado. La primera parte de esta traducción de la paronomasia: “érase que se era” contiene la expresión típica de los cuentos de hadas como la versión original. Sin embargo, no se traduce literalmente, sino con una frase característica de la literatura española (técnica de adaptación).

La traducción de Moix y Sławomirski no conserva esta expresión y así el verso ya no se refiere al mundo infantil al que le gustaría volver al protagonista del poema. No obstante, su versión de la comentada paronomasia ofrece un valor adicional. Aunque los traductores no consiguen salvar el juego de palabras aplicado por la autora, emplean otra figura retórica. En su versión del verso comentado aparece una repetición: “**envuelto en siete pieles**”. La preposición “en” subraya el estado del protagonista del poema, quien necesita esconderse bajo numerosas capas protectoras para volver a sentirse como dentro de la barriga de la madre. Los traductores en este caso utilizan entonces la compensación.

Murcia tampoco conserva la paronomasia y, al igual que la pareja traductológica, emplea la compensación al utilizar una repetición: “**érase que se era** bajo siete capas de piel”. Gracias a la duplicación del verbo, se destaca que el protagonista quiere transportarse a un mundo alejado de la realidad en la que se encuentra. Ninguna de las traducciones mantiene la paronomasia que aparece en la versión original. El traductor consigue salvar una mayor cantidad de aspectos presentes en el poema escrito por Szyborska, pero al aplicar la ampliación, pierde el minimalismo en cuanto al uso de las palabras, lo que influye en el cambio del estilo característico de las obras de la autora.

En el poema “Rozmowa z kamieniem”, traducido como “Conversación con una piedra” o “Conversación con la piedra”, encontramos el siguiente ejemplo de paronomasia:

**Cuadro 2** El poema “Rozmowa z kamieniem” y sus traducciones españolas

“Rozmowa z Kamieniem” (Szyborska 1962: 43-45)	“Conversación con una piedra” (Trad. de A. M. Moix y J. W. Sławomirski, Szyborska 1997: 35-37)	“Conversación con la piedra” (Trad. de G. Beltrán, Szyborska 2002: 133-135)	“Conversación con la piedra” (Trad. de Á. Zuazo López, Szyborska 2006: 109-111)	“Conversación con la piedra” (Trad. de E. Bortkiewicz, Szyborska 2015: 22-24)
Nie wejdiesz, masz ledwie <b>zamyśl tego zmysłu</b>	No entrarás; <b>ese sentido, en ti, es sólo deseo</b>	No entrarás, habrás si acaso presentido <b>ese sentido, estará en germen en ti</b>	No entrarás, apenas si tienes <b>sentido de ese sentido</b>	No entrarás, tienes quizás <b>una idea de este sentido</b>

En cuanto al análisis formal de la obra, hay que notar que el poema no tiene rimas y que el número de sílabas en los versos es irregular. La obra está dividida en 12 estrofas que crean partes del diálogo entre las protagonistas: una mujer y una piedra que probablemente representan el ser humano que quiere entender todos los mecanismos y fenómenos que le rodean y la misteriosa naturaleza que se niega a dar respuestas y explicaciones.

La paronomasia que aparece en el poema se basa en la combinación de dos palabras que suenan casi igual: *zamysł tego zmysłu* (esp. ‘la idea de este sentido’). De hecho, se diferencian solo por una vocal. La voz lírica se dirige a la piedra pidiéndole que le permita entrar en su interior para que pueda ver nuevos paisajes y entender conceptos desconocidos y secretos. No obstante, la piedra no acepta su solicitud. La rechaza decididamente subrayando que la mujer no está preparada para descubrir el nuevo mundo que está en su interior. Gracias al empleo de la paronomasia, Szymborska consigue enfatizar el motivo de la respuesta de la piedra. A la voz lírica le parece que está preparada para conocer nuevas ideas, pero es solo una ilusión, igual que en el caso de las palabras casi idénticas que crean la paronomasia. Este juego de palabras tiene entonces un gran rol en el proceso de la interpretación del poema.

Todos los traductores empiezan el verso por la expresión “no entrarás”, una traducción literal. Hay más desafíos traductológicos en la segunda parte del verso donde se encuentra la paronomasia. Aunque la obra ha sido traducida cuatro veces, en ninguna de ellas se salva la figura retórica comentada. No obstante, en la versión más reciente de Ángel Zuazo López observamos un interesante ejemplo de la técnica de compensación. El autor cambia la paronomasia por otro juego de palabras, la homonimia. Ambos parónimos que crean la comentada figura retórica se traducen como “sentido”. El significado de este sustantivo en español es bastante ambiguo. De hecho, según el *DLE*, esta palabra tiene hasta 12 acepciones.

El primer parónimo *zamysł* en polaco se define de una sola manera como “intención de hacer algo por una persona” (*wsjp*)<sup>3</sup>. En su versión del poema, Zuazo López aprovechó que “sentido” puede significar “tendencia o intención de algo” (*DLE*)<sup>4</sup>, lo que corresponde directamente a la definición de la palabra utilizada por Szymborska. El siguiente parónimo, *zmysł*, en el idioma de salida tiene dos significados: “capacidad particular para hacer algo” (*wsjp*)<sup>5</sup> y también “capacidad del organismo de recibir estímulos y reaccionar a ellos (tradicionalmente: vista, oído, sabor, tacto y olfato)” (*wsjp*)<sup>6</sup>.

La palabra “sentido”, aplicada por el traductor como segundo parónimo, incluye ambas definiciones en sí misma, ya que expresa la “habilidad o destreza para hacer algo o para juzgar bien en ello” y también la “capacidad para percibir estímulos externos o internos mediante determinados órganos” (*DLE*)<sup>7</sup>. Zuazo López consiguió entonces preservar en su traducción la alusión transmitida por la paronomasia. La protagonista lírica

<sup>3</sup> En original: “Wyznaczony przez kogoś plan działania”.

<sup>4</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/sentido> [21.04.2023].

<sup>5</sup> En original: “Szczególna zdolność do czegoś”.

<sup>6</sup> En original: “Zdolność organizmu do odbierania bodźców zewnętrznych i reagowania na nie (tradycyjnie: wzrok, słuch, smak, dotyk, powonienie)”.

<sup>7</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/sentido> [21.04.2023].

tiene solamente la aprehensión de que dispone de las habilidades requeridas para entrar y conocer profundamente el mundo de la naturaleza.

Moix y Sławomirski también emplean una compensación en su versión española del poema. Los autores aplican la aliteración que se basa en la repetición de los fonemas “e” y “s”: “**ese** sentido, en ti, **es** sólo **deseo**”. Los dos juegos de palabras influyen en la musicalidad del poema, así que este rasgo también fue salvado por la pareja traductológica. Los autores de esta versión perdieron la paronomasia empleada por Szyborska, pero mantuvieron el elemento relevante que subrayó esta figura retórica durante el proceso de interpretación. El sonido aliterado “es” crea la tercera persona singular del indicativo del verbo “ser”. En esta traducción, entonces, también fue destacada la ilusión de que la protagonista puede lograr unos nuevos conocimientos.

Gerardo Beltrán utiliza una distinta forma de presentar el verso comentado en español. En su versión del poema encontramos paronomasia y rimas consonantes: “No entrarás, habrás si acaso present**ido** ese sentido”. El autor, igual que los otros traductores comentados anteriormente, consigue concentrar la atención del lector en este verso del poema. Sin embargo, es un cambio significativo: la introducción de rimas influye sobre todo en la forma de la obra puesto que las rimas, especialmente consonantes, pueden cambiar el tono del poema. La obra “Conversación con una piedra” tiene un carácter serio, reflexivo y filosófico; las rimas consonantes, en cambio, se encuentran con más frecuencia en poemas humorísticos. Esta traducción es la que más se aleja de la versión original también por la razón de que es la única donde no aparece la palabra “sentido”, que es la traducción más literal de la palabra polaca *zmysł*.

Por el contrario, la cuarta versión española del verso creada por Elżbieta Bortkiewicz es muy fiel al original en cuanto al sentido exacto de las palabras; no obstante, no incluye la paronomasia. En el verso tampoco encontramos otra figura retórica que compense la falta del juego de palabras. Por lo tanto, no enfoca la atención del lector en este fragmento del texto. Por otro lado, la traducción de Bortkiewicz transmite con más fuerza el significado original de las palabras empleadas por Szyborska.

Ninguna de las traducciones conserva la paronomasia empleada por la poetisa polaca en la obra “Conversación con una piedra”, al igual que en el primer poema comentado, “Regresos”. Sin embargo, solamente en una de las traducciones no encontramos ninguna forma de su compensación. En la mayoría de las traducciones aparecen interesantes pruebas de subsanar la falta de juegos de palabras.

## Homonimia

Otro juego de palabras presente en numerosos poemas de Wisława Szyborska es la homonimia. Según Jean-Marie Klinkenberg, esta es “la asociación de varias significaciones a un sólo enunciado, siendo la sinonimia de relación inversa” (1991: 187). Otra definición, que parece más precisa, es la del gran lingüista polaco Kazimierz Polański, quien escribió que la homonimia es la “relación de expresar diferentes significados con el uso de formas lingüísticas idénticas” (1999: 239)<sup>8</sup>. Dentro de la homonimia podemos dife-

<sup>8</sup> En original: “Relacja wyrażania różnych znaczeń za pomocą identycznych form językowych”.

renciar las palabras homófonas, que Eva Callau-López define muy explícitamente como “las formas léxicas verbales que se pronuncian del mismo modo” (2005: 58) y las homógrafas, o sea, “las palabras que se escriben del mismo modo, aunque su pronunciación sea distinta” (58).

La homonimia tiene una función parecida a la paronomasia. Al escribir una palabra, el autor se refiere a dos significados distintos y así crea más posibilidades de interpretación de una obra. El escritor y traductor Màrius Serra, en su libro *Verbalia* dedicado al análisis de los juegos de palabras, subraya la importancia y el potencial esta forma lingüística:

La homofonía es una de las fuentes más poderosas de juego verbal. En especial porque este gran invento humano que es el alfabeto no consigue encerrar el gran repertorio de sonidos que el ser humano es capaz de articular. La posibilidad de transcribir un mismo discurso de dos (o más) maneras absolutamente diferentes sin faltar en ningún momento al dictado del oído resulta una constatación atroz de la variedad de interpretaciones que admite la lengua, y por extensión el pensamiento. (2000: 383)

Gracias a la homonimia podemos entonces hacer alusiones a un tema que no esté comentado directamente en el texto. Este tipo de uso aparece en el poema “Głos w sprawie pornografii” (“Unas palabras sobre la pornografía”)<sup>9</sup> que compara de manera provocadora el pensamiento con el acto pornográfico. El poema fue considerado como un relevante acto de protesta contra la censura comunista en los años 80 del siglo xx en Polonia. Aunque la obra comenta cuestiones serias y graves, tiene un tono irónico y jocoso. La autora manifestó en ella su actitud ante la limitación del pensamiento libre por el gobierno en aquel tiempo. Lo hizo burlándose de los políticos asustados por el poder de la literatura.

La homonimia puede observarse en el verbo *parzy się*, ya que tiene múltiples significados. En el poema se lo entiende literalmente como la acción de “hacer una infusión al echar agua hirviendo” (*wsjp*)<sup>10</sup>. No obstante, la alusión se refiere al otro sentido de este verbo, relacionado con animales y coloquialmente con personas, es decir: “juntarse en parejas con el objetivo de reproducirse” (*wsjp*)<sup>11</sup>. La situación lírica presentada en este fragmento de la obra describe un encuentro literario o una reunión durante la que los participantes intercambian sus opiniones. No obstante, en la estrofa podemos observar numerosas ambigüedades lingüísticas que se refieren a asociaciones sexuales, como en el ejemplo del comentado verbo *parzyć się*.

La traducción creada por Moix y Sławomirski fue publicada en 1997 en el libro *Paisaje con grano de arena*, la segunda, cinco años más tarde, en la antología de las obras de Wisława Szymborska titulada *Poesía no completa*, elaborada por Gerardo Beltrán y Abel Murcia.

<sup>9</sup> Trad. de Ana María Moix y Jerzy Wojciech Sławomirski.

<sup>10</sup> En original: “Tworzyć napar po zalaniu wrzątkiem”.

<sup>11</sup> En original: “Łączyć się w pary w celach rozrodczych”.

**Cuadro 3** El poema “Głos w sprawie pornografii” y sus traducciones españolas

“Głos w sprawie pornografii” (Szymborska 1986: 34)	“Opini3n sobre la pornograf3a” (Trad. de A. M. Moix y J. W. Sławomirski, Szymborska 1997: 157-158)	“Unas palabras sobre la pornograf3a” (Trad. de G. Beltrán y A. Murcia, Szymborska 2002: 271-272)
W czasie tych schadzkek <b>parzy</b> <b>się</b> ledwie herbata.	En estas citas solo el té <b>está</b> <b>caliente</b> .	Durante esas citas, apenas si es el té lo que <b>calientan</b> .

En ambas versiones españolas los traductores emplearon una palabra que proviene de la misma familia lingüística. No obstante, entre ellas hay ciertas diferencias en cuanto al sentido exacto que transmiten, así que su elección puede influir en la interpretación del poema. La locución propuesta por Moix y Sławomirski “estar caliente” tiene numerosas acepciones, al igual que la palabra utilizada en el original. La más obvia se define como algo “que tiene o produce calor” (*DLE*)<sup>12</sup> y puede referirse a la primera definición de la palabra polaca que concierne simplemente al té. Otra manera de entender esta expresión es ser “lujurioso, muy propenso al apetito sexual” (*DLE*)<sup>13</sup>. En este caso, los traductores preservaron la homonimia, puesto que consiguieron hacer alusión a la idea de la autora, que irónicamente comparó un encuentro literario con una cita perversa, con el objetivo de criticar y burlarse de la ridícula decisión del gobierno comunista de tratar el pensamiento libre como si fuera un acto vergonzoso y obsceno.

La segunda pareja de traductores presentó el juego de palabras al usar el verbo “calentar” que en el *DLE* se define como “comunicar calor a un cuerpo haciendo que se eleve su temperatura” y también de forma más coloquial como “excitar sexualmente a alguien”<sup>14</sup>. Beltrán y Murcia, igual que Moix y Sławomirski, consiguen salvar entonces la homonimia empleada por la autora. No obstante, la traducción publicada en 1997 es más fiel al original en cuanto a la forma del verso, puesto que tiene 13 sílabas al igual que el verso original. Por otro lado, en este caso fue más importante salvar el juego de palabras que el ritmo del poema, ya que, de todas formas, en “Opini3n sobre la pornograf3a”, el número de sílabas en los versos no es regular.

Hay que mencionar también que, en ambas traducciones, los autores no pierden en sus versiones el carácter ambiguo de la palabra polaca *szadzka*, que también aparece en el verso comentado y que podemos considerar como una de las palabras clave del poema, ya que se refiere directamente a su tema principal. La definición de *szadzka* es “reuni3n convenida y secreta. Normalmente es utilizada para referirse a citas amorosas” (*WSJP*)<sup>15</sup>. En las dos versiones españolas, esta palabra se traduce como “cita” que significa “señalamiento, asignaci3n de día, hora y lugar para verse y hablarse dos o más per-

<sup>12</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/caliente> [21.04.2023].

<sup>13</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/caliente> [21.04.2023].

<sup>14</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/calentar> [21.04.2023].

<sup>15</sup> En original: “Um3wione, potajemne spotkanie. Najczęściej używane w stosunku do spotkania zakochanych”.

sonas” (*DLE*)<sup>16</sup>, pero en el caso de que no esté claro qué tipo de cita es, se presume que la persona se refiere a una cita amorosa.

En razón de que todo el poema es bastante ambiguo, los versos abundan en homonimia. Otro ejemplo que merece la pena comentar se encuentra en la segunda estrofa:

**Cuadro 4** El poema “Głos w sprawie pornografii” y sus traducciones españolas

“Głos w sprawie pornografii” (Szymborska 1986: 34)	“Opini3n sobre la pornograf3a” (Trad. de A. M. Moix y J. W. Sławomirski, Szymborska 1997: 157-158)	“Unas palabras sobre la pornograf3a” (Trad. de G. Beltrán y A. Murcia, Szymborska 2002: 271-272)
pogoń za <b>nagim faktem</b> dzika i hulaszczka	se entregan a la salvaje y libertina persecuci3n de <b>la verdad desnuda</b>	la persecuci3n salvaje y perversa de <b>un hecho desnudo</b>

El adjetivo *nagi* puede tratarse como homónimo, ya que en el poema Szymborska aprovecha su ambiguo carácter semántico. El primer significado se refiere a un hecho “que incluye el más importante contenido sin una interpretación adicional” (*wsjp*)<sup>17</sup>. La palabra incluye en sí misma también una alusión relacionada a la pornografía, incluida en el título de la obra, dado que cuando el adjetivo se refiere a un hombre significa uno “que no lleva ropa” (*wsjp*)<sup>18</sup>. Ambas traducciones del poema proponen como equivalente del adjetivo *nagi* la palabra “desnudo”. Esta soluci3n mantiene la ambigüedad de significados que ofrece la versi3n polaca. Según el *DLE*, el adjetivo “desnudo” se utiliza al hablar “de una persona o de una parte del cuerpo: que no está cubierta por ropa” y también hablando de algo “patente, claro, sin simulaciones o falsedades”<sup>19</sup>.

Aunque a primera vista el poema comentado parece un gran desafío para los traductores, resulta que los numerosos homónimos empleados por la autora tienen sus equivalentes acuñados en español. El texto meta en ambas versiones mantiene el ambiguo carácter del poema original y, de esta forma, transmitió el principal sentido de la obra.

## Aliteraci3n

El siguiente juego de palabras que con frecuencia aparece en las obras de Wisława Szymborska es la aliteraci3n. Esta figura retórica consiste “en una repetic3n con carácter reiterativo o recurrente, y las palabras que contienen los sonidos aliterados aparecen normalmente próximas entre sí” (García-Page Sánchez 2013: 23). Más detalladamente, se puede definir como una “repetic3n sistemática de un mismo fonema en un mismo enunciado. A veces, repetic3n de un mismo grafema, aunque no corresponda al mismo sonido. Con todo, la virtualidad expresiva de los solos rasgos gráficos es mucho menor” (Garrido 2001: 213-214).

<sup>16</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/cita> [21.04.2023].

<sup>17</sup> En original: “Taki, który zawiera najistotniejsz3 treść czegoś bez dodatkowej interpretacji”.

<sup>18</sup> En original: “Taki, który nie ma na sobie ubrania”.

<sup>19</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/desnudo> [21.04.2023].

La aliteración y la paronomasia tienen entonces ciertas semejanzas, ambas consisten en ubicar palabras fónicamente parecidas una al lado de la otra. No obstante, los parónimos son palabras entre las cuales encontramos una sílaba o incluso solamente una letra diferente, mientras que en el caso de la aliteración solo es un fonema lo que se repite en las palabras ubicadas en el mismo verso, estrofa o incluso, en algunos casos, en todo el texto.

La aliteración sirve para subrayar un fragmento del poema. Los versos donde aparece este juego de palabras los leemos con más atención. Además, la aliteración influye también en la musicalidad del poema. La obra donde encontramos la aliteración es “Widok z ziarnkiem piasku” (“Paisaje con grano de arena”). Como podemos observar en el Cuadro 5, el texto fue traducido dos veces por dos parejas de traductores:

**Cuadro 5** El poema “Widok z ziarnkiem piasku” y sus traducciones españolas

“Widok z ziarnkiem piasku” (Szymborska 1986: 11)	“Paisaje con grano de arena” (Trad. de A. M. Moix y J. W. Sławomirski, Szymborska 1997: 134-135)	“Vista con grano de arena” (Trad. de G. Beltrán y A. Murcia, Szymborska 2002: 246-247)
Z okna jest piękny widok na jezioro, ale ten widok sam siebie nie widzi. <b>Bez</b> barwnie i <b>bez</b> kształtnie, <b>bez</b> głośnie, <b>bez</b> wonnie i <b>bez</b> boleśnie jest mu na tym świecie.	Desde la ventana hay una bella vista sobre el lago, pero esta vista no es capaz de verse a sí misma. <b>In</b> colora, <b>in</b> forme, <b>in</b> audible, <b>in</b> odora e <b>in</b> dolora vive en este mundo.	Desde la ventana hay una hermosa vista del lago, pero esa vista no se ve a sí misma. <b>In</b> colora e <b>in</b> forme, atónita, <b>in</b> odora e <b>in</b> dolora está en este momento.

El tema principal del poema es la relación entre el hombre y la naturaleza. La obra comenta la actitud del ser humano hacia el medio ambiente, un ser humano que impone su visión del mundo a otros seres o fenómenos que encontramos en la naturaleza. La obra critica esta manera de pensar, subrayando que solo a nosotros nos parece que somos los seres más importantes del planeta, mientras que numerosos fenómenos que se encuentran en ella no se dan cuenta ni siquiera de la existencia del hombre (Gralewicz-Wolny 2014: 145).

El tono del poema es pensativo, serio y filosófico. El registro puede determinarse como neutro, ya que en la obra no aparecen expresiones coloquiales ni tampoco un vocabulario culto. En cuanto a la forma, no hay rimas ni tampoco un número regular de sílabas. Estos elementos no influyen significativamente en el sentido de la obra. Por otro lado, las contradicciones empleadas reiteradamente por la autora sí que tienen mucha importancia. La aliteración que aparece en el fragmento presentado anteriormente subraya esta figura retórica que dirige nuestra atención hacia el contraste entre la naturaleza y el ser humano. Las contradicciones posiblemente sirvan también para destacar la paradoja, que se basa en el hecho de que el ser humano, aunque forme parte del medio ambiente, en realidad no entiende los procesos que lo controlan.

Volviendo al ejemplo incluido en el Cuadro 5, la aliteración consiste en la repetición del prefijo *bez-*. En ambas traducciones, los autores decidieron conservar este juego de palabras. Sin embargo, en la versión creada por Moix y Sławomirski todas las alitera-

ciones fueron mantenidas, mientras que Beltrán y Murcia emplearon cuatro de las cinco aliteraciones que aparecen en el fragmento.

Las dos primeras palabras se traducen al español de la misma forma por ambas parejas traductológicas. El adverbio *bezbarwnie* puede entenderse como algo dicho o hecho de manera “insulsa, privada de rasgos expresivos” (*WSJP*)<sup>20</sup> y en forma de adjetivo como algo “que no tiene un color vivo” (*WSJP*)<sup>21</sup>. Esta palabra se traduce como “incolora”, es decir, “que carece de color” (*DLE*)<sup>22</sup>. En ambas traducciones se pierde entonces su primer significado.

La siguiente palabra, *bezkształtnie*, significa “de manera que carece de una forma determinada” (*WSJP*)<sup>23</sup> y tiene solamente una definición. En las traducciones, en su lugar aparece el adjetivo “informe”, que se puede entender como algo “que no tiene la forma, figura y perfección que le corresponde” o una cosa hecha “de forma vaga e indeterminada” (*DLE*)<sup>24</sup>. En este caso, tenemos, entonces, una situación opuesta a la primera palabra comentada, ya que la versión española ofrece más interpretaciones. Por consiguiente, podemos observar que los traductores aplican aquí la técnica de compensación.

El tercer adverbio que crea la aliteración es *bezgłośnie*. Puede traducirse literalmente como algo hecho de manera imposible de escuchar. En la traducción de Moix y Sławomirski, aparece el adjetivo “inaudible”, es decir, “que no se puede oír” (*DLE*)<sup>25</sup>. En esta versión, el sentido de la palabra que aparece en el texto de salida se preserva. Los traductores mantienen también el juego de palabras al repetir el prefijo “in-”. Por su parte, Beltrán y Murcia proponen otra traducción y, en este caso, no consiguen conservar el juego de palabras. El adjetivo “atónita” no forma parte de la aliteración ni tampoco transmite el significado exacto de la palabra original, ya que el *DLE* define este adjetivo como “pasmado o espantado de un objeto o suceso raro”<sup>26</sup>. Los traductores cambian significativamente el sentido de la palabra, añadiendo a su versión otras posibilidades interpretativas que tiene el poema original. Además, al describir las vistas al lago con el adjetivo “atónita”, los autores atribuyen al paisaje rasgos humanos, puesto que solamente un ser vivo puede sentir emociones como el asombro. Esta palabra modifica entonces toda la interpretación comentada anteriormente, que se referiría a la diferencia principal entre la naturaleza y el ser humano, es decir, la incapacidad de sentir que tiene la naturaleza y la sensibilidad que, al mismo tiempo, es la debilidad del ser humano.

Las dos palabras siguientes que crean la aliteración se presentan en español de la misma forma por los traductores. El adverbio *bezwonnie* puede traducirse literalmente como algo hecho sin producir olor. La palabra “inodora” que aparece en las traducciones tiene una definición muy parecida: “que no tiene olor” (*DLE*)<sup>27</sup>. El siguiente adverbio, *bezboleśnie*, se sustituye por el adjetivo “indolora”. En el caso de ambas palabras podemos resumir su

<sup>20</sup> En original: “Nijako i w sposób pozbawiony wyrazistych cech”.

<sup>21</sup> En original: “Niemający wyrazistego koloru”.

<sup>22</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/incoloro> [21.04.2023].

<sup>23</sup> En original: “W sposób pozbawiony określonego kształtu”.

<sup>24</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/informe> [21.04.2023].

<sup>25</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/inaudible> [21.04.2023].

<sup>26</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/atónito> [21.04.2023].

<sup>27</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/inodoro> [21.04.2023].

significado como algo “que no causa dolor” (*DLE*)<sup>28</sup>. Los autores salvan aquí tanto el sentido original de las palabras como la aliteración. Además, en ambas traducciones podemos observar la amplificación al añadir nuevos elementos estilísticos: la rima y la paronomasia. Los adjetivos se diferencian solo por una consonante: “inodora” – “indolora”, creando de esta forma una pareja de parónimos y una rima consonante.

Vale la pena prestar atención al cambio gramatical aplicado en las dos traducciones. En la versión polaca todas las palabras que crean la aliteración tienen son adverbios, mientras que en las traducciones son adjetivos. Esta transformación provoca un cambio de sentido. Los adjetivos describen cómo son las vistas al lago, mientras que la autora, al emplear adverbios, comentó la forma de su existencia. En este caso, nos encontramos con la técnica traductológica de transposición.

Para concluir, los autores de ambas traducciones mantienen el juego de palabras empleado por Szymborska en el poema analizado. No obstante, modificaron significativamente la manera de interpretar el poema, al cambiar los adverbios presentes en el texto de salida por adjetivos.

El último ejemplo de juego de palabras que vamos a comentar es la aliteración que aparece en el poema “Urodziny” (“Cumpleaños”). En razón de que el poema no tiene varias traducciones castellanas, es imposible hacer un análisis comparativo de los textos meta. Sin embargo, merece la pena analizar las técnicas traductológicas usadas, ya que la misma autora distinguió el poema como imposible de traducir<sup>29</sup>.

La aliteración aparece en numerosos versos de la obra, puesto que influye en su carácter y forma. Para observar la gran cantidad de aliteraciones presentes en el texto hay que fijarse en sus primeros ocho versos:

#### Cuadro 6 El poema “Urodziny” y su traducción española

“Urodziny” (Szymborska 1972: 13)	“Cumpleaños” (Trad. de A. M. Moix y J. W. Sławomirski, Szymborska 1997: 80)
Tyle naraz świata ze wszystkich stron świata: <b>moreny, mureny i morza, i zorze, i ogień, i ogon, i orzeł, i orzech</b> - jak ja to ustawię, gdzie ja to położę? <b>Te chaszczce i paszczce, i leszczce, i deszczce, bodziszki, modliszki</b> - gdzie ja to pomieszczę? <b>Motyle, goryle, beryle i trele</b> - dziękuję, to chyba o wiele za wiele.	Cuánto mundo ha venido de todo el mundo: <b>morrenas y murenas, mares y morago, auroras, arcoiris, águilas y astrago.</b> ¿Dónde ponerlo todo? Dios mío, ¿qué hago? <b>Esos llandes, lloredos, lluvias y llubinas, esas llacas y llamas,</b> ¿cómo las hacinas <b>Berilos, gorilas, trémolos y mirlos.</b> Gracias, no sabría cómo digerirlos.

<sup>28</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/indoloro> [21.04.2023].

<sup>29</sup> En la correspondencia con el traductor de sus poemas al italiano, Pietro Marchesani, Wisława Szymborska escribió refiriéndose al poema “Cumpleaños”: “Cuidado, pues se trata de un poema intraducible” (Elbanowski 2017: 250).

La situación presentada en el poema se refiere a su título, es decir, a una celebración de cumpleaños en la que la protagonista lírica obtiene numerosos regalos de un solo dador: el mundo. La inmensidad de los obsequios agobia a la mujer que no se siente digna de recibirlos, ya que siendo un ser humano va a estar en el planeta solamente un tiempo determinado, después desaparecerá dejando en la tierra todo lo que poseyó.

La forma del poema parece un juego infantil. Esta diversión añorada se basa en el ritmo regular del poema (cada verso tiene 12 sílabas) y en la aliteración. De hecho, creemos que esta figura retórica tiene en el poema también otra función. Las enumeraciones de sonidos parecidos subrayan la abundancia de lo que ofrece el mundo al ser humano quien no es capaz de conocerlo todo ni tampoco de gozar de cada regalo obtenido al nacer.

La aliteración influye entonces de manera significativa en la interpretación del poema. Además, tiene gran impacto en su forma ya que en numerosos casos crea las rimas consonantes en el poema. Wojciech Ligęza subraya la gran importancia de estas rimas que cooperan con el campo musical y los efectos eufónicos del poema. Tienen asimismo un impacto en el tono humorístico de la obra (2000: 4).

En el caso de “Cumpleaños”, la traducción de las numerosas aliteraciones fue esencial para conservar el sentido del texto original. Como podemos observar, las aliteraciones aparecen también en la versión española del poema. El segundo verso de la obra está construido por las siguientes aliteraciones: *moreny, mureny i morza, i zorze*. El fonema “m” se repite tres veces en las palabras yuxtapuestas. Los cuatro nombres crean también dos parejas de parónimos: *moreny – mureny* y *morza – zorze*. De hecho, en todos los versos donde está la aliteración, aparece también la paronomasia.

La traducción mantiene la aliteración del fonema “m”, que se repite hasta cuatro veces: “**morrenas y murenas, mares y morago**”. Las palabras se traducen literalmente, con la excepción de la última: *zorze*, que se define como “fenómeno luminoso en el cielo que consiste en el cambio de los colores durante la salida o la puesta del sol” (*wsjp*)<sup>30</sup>. Este sustantivo se sustituye por “morago”, que significa “manejo que forman las espigadoras” (*DLE*)<sup>31</sup>. El sentido fue entonces cambiado de modo relevante en mano de los traductores. Por lo tanto, la técnica empleada en este fragmento es la creación discursiva, que consiste en establecer “una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera del contexto” (Hurtado Albir 2001: 270).

No obstante, hay solo una paronomasia. La otra pareja de parónimos se sacrifica para salvar la rima con la última palabra del verso siguiente, en el cual encontramos otras aliteraciones: “**auroras, arcoiris, águilas y astrago**”. En este caso, la aliteración se basa en la repetición de la vocal “a”, mientras que en la versión original el juego de palabras se crea repitiendo el fonema “o”: *i ogień, i ogon, i orzeł, i orzech*. Aunque los traductores salvaron el juego de palabras, introducen cambios significativos respecto al campo semántico del poema. Solamente el sustantivo *orzeł* se traduce de modo literal como “águilas”, con cambio de número.

<sup>30</sup> En original: “Zjawisko świetlne na niebie polegające na zmianie jego barw o wschodzie lub o zachodzie słońca”.

<sup>31</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/morago> [21.04.2023].

Otras palabras presentes en el verso traducido están bastante lejanas en cuanto a su significado. La traducción literal de la palabra polaca *ogień* al español es “fuego”, mientras que en la versión creada por Moix y Sławomirski aparece el sustantivo “auroras”, que puede ser una compensación de la palabra *zorce*, cuyo significado no se conserva en el verso anterior. El siguiente sustantivo *ogon* se traduce como “arcoiris”. Es una traducción bastante lejana, ya que la palabra polaca significa “cola”. En este caso, también nos encontramos con una creación discursiva.

La última palabra que se encuentra en este verso es *orzech* y tiene numerosas acepciones. Puede entenderse como “fruta de un árbol en una cáscara dura”, “madera de distintos árboles”, “árbol o arbusto que tiene diferentes frutas envueltas en una cáscara dura” y también como “el color marrón, el mismo que tiene la madera del nogal” (*WSJP*)<sup>32</sup>. La versión española no incluye ninguno de estos significados, ya que el sustantivo se traduce como “astrago”. Además, es un nombre masculino desusado; como las palabras anticuadas son características del registro culto, los traductores lo modificaron, dado que la versión original se caracteriza por el registro neutro.

La aliteración se mantiene también en los versos quinto y sexto: *Te chaszczce i paszczce, i leszczce, i deszczce, / bodziszki, modliszki*. El fonema “sz” se repite hasta seis veces. En la versión española los traductores también deciden repetir un dígrafo: “Esos **ll**andes, **ll**oredos, **ll**uvias y **ll**ubinas, / esas **ll**acas y **ll**amas”. En cuanto al campo semántico, el primer sustantivo *chaszczce* se refiere a una “acumulación densa de plantas, sobre todo de arbustos” (*WSJP*)<sup>33</sup>. En la versión de Moix y Sławomirski se presenta como “llandés”. Aunque ambas palabras se refieren al mundo de la naturaleza, sus significados son bastante lejanos. La siguiente palabra, *paszczce*, que significa “bocas”, sobre todo hablando de un animal peligroso o coloquialmente de la boca de una persona, los traductores la traducen como “lloredos”. En este caso tampoco mantienen el sentido de la palabra original a favor de salvar el juego de palabras.

Nos topamos con una situación diferente en el ejemplo siguiente: “lluvias y llubinas”. Ambas palabras conciernen semánticamente a la versión polaca. El equivalente polaco de “lluvias” es *deszczce*. El sustantivo *leszczce* puede traducirse como “brema”. En la versión española aparece como “llubina”, que también es un tipo de pez, pero característico del Mediterráneo. Por lo tanto, los traductores no solo consiguen conservar el juego de palabras, sino también adaptar el texto al campo de las asociaciones de los lectores hispanohablantes.

El sexto verso empieza por los siguientes sustantivos: *bodziszki*, un tipo de flores comunes, y *modliszki*, que puede traducirse literalmente como “mantises”. Los traductores traducen las flores como “llacas”, así que, en lugar de una planta, en la versión española aparece un roedor común en Sudamérica. El nombre del insecto se sustituye por el sustantivo “llamas”, que puede referirse a un animal (también como en el caso de llaca, característico

<sup>32</sup> En original: “Owoc różnych gatunków drzew, w twardej łupinie”; “Drzewo różnych orzechów-drzew”; “Drzewo lub krzew mający jadalne owoce otoczone twardą łupiną”; “Kolor brązowy, taki jak kolor orzecha – drewna”.

<sup>33</sup> En original: “Gęste skupisko roślin, głównie krzewów”.

para Sudamérica), o a una “masa gaseosa en combustión, que se eleva de los cuerpos que arden y despide luz de variocolor” (DLE)<sup>34</sup>.

El séptimo verso del poema es el último donde observamos la aliteración. En la versión original del poema, en cada uno de los sustantivos se repite la sílaba *le*, mientras que en la traducción se repite la terminación “-los”. En las traducciones, tres de cuatro palabras se traducen de manera casi literal, pero fue cambiado su orden en comparación con el texto original. Por consiguiente, *goryle* aparecen como “gorilas” (en el caso de este nombre la aliteración no fue salvada completamente), *beryle* como “berilos” y *tryle* como “trémolos”. El único sustantivo cuyo sentido cambia significativamente en la traducción es *motyle* (esp. ‘mariposas’), sustituido por un tipo de pájaro: “mirlos”.

Resumiendo, la aliteración se salva en cada uno de los versos donde aparece en el texto original. Sin embargo, numerosas palabras cambian el significado en el proceso de traducción. El esfuerzo de los traductores por mantener la aliteración supuso que las traducciones perdieran el ritmo del poema original que en cada verso tiene 12 sílabas. En el caso de la versión española este número es variable (hay versos de 12, 13 y 14 sílabas), por eso la traducción pierde un poco del tono humorístico del poema original, que se basa en enumeraciones y ritmo regular, refiriéndose al mismo tiempo a poemas infantiles.

De todas formas, creemos que en el caso de este poema es más relevante mantener el juego de palabras, ya que tiene más importancia en cuanto al entendimiento de la obra. Esta figura retórica, por lo tanto, desempeña el papel semántico dominante, es decir “el primario elemento significativo del poema, su indeleble e insustituible componente «formal» que en realidad es la clave para «el contenido»” (Barańczak 1992: 17)<sup>35</sup>.

## CONCLUSIONES

En la obra de Wisława Szymborska los juegos de palabras, sin duda, desempeñan un papel relevante. Gracias a esta figura retórica, la autora amplía el campo interpretativo de numerosos poemas. Los juegos de palabras le dan la posibilidad de comentar temas serios de manera humorística y, de este modo, asombrar y captar la atención de sus lectores. Los usa también para crear alusiones a temas controvertidos. La paronomasia, la aliteración y la homonimia le ofrecen a Szymborska numerosas posibilidades de expresión, mientras que para los traductores de sus poemas constituyen grandes desafíos.

En el caso de la paronomasia, los traductores no consiguen conservar el juego de palabras en ninguno de los ejemplos comentados. Por otro lado, demuestran gran creatividad al reemplazarla, porque logran llamar la atención de los lectores sobre el fragmento donde la misma aparece en el texto original. Lo hacen sustituyéndola por rima, aliteración, repetición y homonimia. La parte del trabajo dedicada a este último fenómeno presenta que, aunque hay muchas diferencias entre el español y el polaco, en la traducción

<sup>34</sup> Disponible en <https://dle.rae.es/llama> [21.04.2023].

<sup>35</sup> En original: “Pierwszorzędnym elementem znaczeniowym wiersza, jego nieusuwalnym i niezastępowalnym «formalnym» składnikiem, który w istocie jest kluczem do «treści»”.

es posible salvarlo. La homonimia que aparece en el poema “Głos w sprawie pornografii” se mantiene en todos los ejemplos analizados.

A su vez, la aliteración resulta ser mucho más exigente para su conservación en la traducción que la homonimia. Aunque Ana María Moix y Jerzy Wojciech Sławomirski la mantienen en su versión del poema “Cumpleaños”, cambian el sentido exacto de la mayoría de las palabras que la forman. Además, creemos que de todas las traducciones de juegos de palabras comentadas la que más difiere del original es la de la aliteración. La manera en que Gerardo Beltrán y Abel Murcia la traducen en el poema “Vista con grano de arena” provoca un cambio significativo de la comprensión de toda la obra. Posiblemente, tanta dificultad para traducir la aliteración se deba al carácter de esta figura retórica, esto es, al requisito de la repetición reiterada de unos fonemas parecidos. Por lo tanto, exige del traductor la búsqueda de numerosas palabras adecuadas no solo en cuanto a su sentido, sino también su sonido.

Después del análisis de las traducciones de algunos poemas escritos por Wisława Szymborska, se puede afirmar que el modo de traducir los juegos de palabras sin duda influye significativamente en el proceso de interpretación de las obras de la poetisa. Los traductores, en numerosos casos, no logran mantener los juegos de palabras en sus versiones de los textos originales. No obstante, encuentran diferentes formas de reemplazarlos, sobre todo con técnicas de traducción como: la adaptación, la compensación, el equivalente acuñado y la transposición. En ciertos casos, consiguen mantener una parte del mensaje que los juegos de palabras incorporaban al poema, pero en otros se alejan bastante del sentido de la obra original. No obstante, creemos que en la mayoría de los casos los lectores hispanohablantes pueden inferir de ellas los mensajes empleados originalmente por la poetisa polaca.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baranowska, M. (1991) “Straszne światło stoicyzmu”. *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 4, 59-66
- Barańczak, S. (1990) “Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia”. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 3, 7-66
- Borkowska, G. (1991) “Szymborska eks-centryczna”. *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 4, 45-58
- Callau-López, E. (2005) “Homógrafos y homófonos en español y en italiano (formas verbales)”. *Revista de la Sociedad de Estudios Italianistas*. 3, 57-69
- Delabastita, D., ed. (1996) *Wordplay and Translation: Special Issue The Translator 2/2*. Namur: Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix
- Elbanowski, A. (2017) “«He confiado por entero en su intuición perceptiva». Los traductores de Wisława Szymborska”. *Estudios Latinoamericanos*. 36/37, 247-265

- García-Page Sánchez, M. (2013) *Juegos verbales en la literatura española contemporánea*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia
- García-Page Sánchez, M. (2015) *El juego de palabras en la poesía de Gloria Fuertes*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia
- Garrido, M. Á. (2001) *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis Editorial
- Gralewicz-Wolny, I. (2014) *Poetka i świat: studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
- Grzegorzczukowa, R. (2007) *Wstęp do językoznawstwa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Hurtado Albir, A. (2001) *Traducción y Traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra
- Klinkenberg, J.-M. (1991) *El sentido retórico. Ensayos de semántica literaria*. Trad. de Matilde Navarro Martínez. Murcia: Universidad de Murcia
- Łaziński, M. (2006) *O panach i paniach*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Ligęza, W. (2015) “Żart jest najlepszą dla mnie rekomendacją powagi. O humorze poetyckim oraz Wisławy Szymborskiej zabawach słowem i obrazem”. *Polonistyka. Innowacje Numer. 2*, 1-11
- Mortara Garavelli, B. (1991 [1988]) *Manual de retórica*. Trad. de José Vega. Madrid: Cátedra
- Polański, K., ed. (1999) *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: *Diccionario de la lengua española (DLE)*, 23a ed. [en línea] disponible en <<https://dle.rae.es>> [21.04.2023]
- Rusinek, M. (2016) *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*. Kraków: Znak
- Serra, M. (2000) *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzo del ingenio literario*. Barcelona: Península
- Sławiński, J., ed. (1998) *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum
- Szymborska, W. (1972) *Wszelki wypadek*. Warszawa: Czytelnik
- Szymborska, W. (1986) *Ludzie na moście*. Warszawa: Czytelnik
- Szymborska, W. (1995) *Widok z ziarnkiem piasku*. Poznań: a5
- Szymborska, W. (1997) *Paisaje con grano de arena*. Trad. de Ana María Moix y Jerzy Wojciech Sławomirski. Barcelona: Lumen
- Szymborska, W. (2002) *Poesía no completa*. Trad. de Gerardo Beltrán y Abel Murcia. México: Fondo de Cultura Económica
- Szymborska, W. (2006) *Poemas escogidos*. Trad. de Ángel Zuazo López. La Habana: Colección Sur
- Szymborska, W. (2015) *Antología poética*. Trad. de Elżbieta Bortkiewicz. Madrid: Visor Libros
- Żmigrodzki, P., ed. (2018) *Wielki Słownik Języka Polskiego (wsjp)* [en línea] disponible en <<https://wsjp.pl/>> [20.04.2023]