



2ej  
1  
Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL ANALISIS DEL TEXTO COMO  
AUXILIAR EN LA TRADUCCION**

**TESINA PROFESIONAL**

Que para optar al grado de  
**LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS**

(Letras Inglesas)

p r e s e n t a :

**María del Carmen Canel Winder**

**FALLA DE ORIGEN**

México, D. F.

1989



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I N D I C E

	PAG.
INTRODUCCION	3
CAPITULO I	
1.1 ¿ QUIEN ES TED HUGHES ?	6
CAPITULO II	
2.1 ANALISIS DEL POEMA	15
CAPITULO III	
3.1 MARCO TEORICO	28
3.2 PROPUESTA DE UN ESQUEMA PARA ANALIZAR EL TEXTO LITERARIO	35
CAPITULO IV	
4.1 APLICACION DEL ESQUEMA	40
4.2 OTRA LECTURA DEL POEMA	63
BIBLIOGRAFIA	66

## INTRODUCCION

Uno de los frecuentes retos a los que nos enfrentamos cuando intentamos penetrar una obra literaria, es, antes que nada, su comprensión para lograr un mayor disfrute de la misma.

Entre los diversos enfoques o métodos que existen para analizar un texto literario encontramos que se contran, ya sea en el fondo o contenido de la obra; ya sea en su forma, sea la estructura, sea el manejo de la lengua.

Como estudiante de la Licenciatura en Letras Inglesas me encontré con que además de la complicación que entraña el leer y estudiar una obra literaria en una lengua que no es la propia, esta dificultad se acrecienta cuando intentamos la traducción del texto al español.

Por ello, cuando en una ocasión me " encontré " ante el poema " Pibroch " del escritor inglés Ted Hughes, y realicé un primer análisis, me di cuenta que ante un texto difícil necesitaba de un método que me diera las herramientas necesarias para poder ir penetrando poco a poco en él, despojándolo de sus ropajes complicados, hasta asirlo, apropiármelo y poder verterlo en otra lengua.

Al descifrar la obra literaria, podría realizar una traducción si no literaria, ya que cualquier obra es intraducible, si una traducción que se acercara más a lo que el poeta expresa por medio del lenguaje poético.

Javier Villaurrutia nos dice que " La poesía es siempre, ante todo y sobre todo un problema del lenguaje ". Para entrar en el hecho

literario hay que partir de su esencia que es la lengua misma, y creo que la lengua que el escritor ha empleado en su obra es lo primero que se debe tomar en cuenta en un análisis del texto.

Por ello, al realizar un segundo análisis del poema " Pibroch " decidí que con ayuda de los postulados y aportaciones del método estructuralista, podría descifrar la obra y así mismo lograr una traducción más rica del poema.

¿ Por qué el método estructuralista ?

Porque este método o enfoque pretende analizar la obra literaria a partir de un estudio profundo del manejo del lenguaje por parte del escritor. Con este método se realiza un análisis de la lengua en sus tres niveles : fónico-fonológico, morfo-sintáctico y léxico-semántico.

Considero, pues, que es necesario hacer un análisis interno de los " materiales " ( lenguaje ) del poema para lograr el conocimiento y la comprensión del texto literario y, de esta manera, asimilar el mensaje del creador.

Con ayuda de los postulados estructuralistas, pretendo la penetración del texto literario y desentrañar el significado de los signos que el poeta ha manejado en la obra. Comprendiendo los signos y sus matices será posible una mejor traducción del poema.

Así en esta tesina, en primer término me permito presentar al autor del poema con sus datos biográficos, algunos comentarios acerca de su obra y un corto resumen del contexto socio-cultural en que le tocó vivir.

En segundo lugar les presento el poema en su lengua original con una breve explicación en español de su contenido.

En tercer término, en el marco teórico, hablaré de qué es y cómo surge el estructuralismo e indicaré los postulados de este método en los que me apoyaré para realizar un segundo análisis del poema. También les presentaré el esquema en que se basará el segundo estudio de la obra.

Y por último, les mostraré un segundo análisis del poema que dará como resultado un nuevo encuentro con la obra : la traducción del poema.

## CAPITULO I

### 1.1 ¿ QUIEN ES TED HUGHES ?

Las variadas formas o modalidades poéticas como el hombre ha dado expresión a sus más intensas e imaginativas percepciones del mundo, de sí mismo y de la relación y diálogo entre ambas, sufrirán una transformación a lo largo del siglo XX. Después de los acontecimientos tan dramáticos que se dieron durante las primeras décadas de este siglo, como la primera y la segunda guerra mundiales, encontramos un gran cambio en la expresión poética, una revolución en el gusto y en la práctica de este género literario.

La poesía del siglo XX buscará ser más simbólica y cerebral. Como dice el crítico literario, David Daiches, (1) el poeta de este siglo ya no será más el dulce cantante que tiene como función presentar, a través de un verso melifluido e imágenes obtenidas del mundo natural, una abandonada y personal emoción. Por el contrario, el poeta de este época es el descubridor de la experiencia que emplea el lenguaje para crear ricos modelos de significado, los cuales, aunque impresionantes a primera vista, requieren de un minucioso estudio para que éstos sean comprendidos por el lector. Un grupo de chispeantes paradojas es preferido a una vulgar superficie de belleza.

Así vemos, que el poeta de esta época buscará imágenes claras y precisas, eliminará toda palabra que no contribuya a la presentación del mensaje y creará un verso libre de las demandas de la regularidad métrica. La poesía moderna intentará reflejar la ironía, los variados significados y el contraste entre el lenguaje coloquial y formal; será una poesía que carecerá de solemnidad.

(1) Cfr. Daiches, David. A critical history of English literature, Volume four, Secker 7 Warburg, Gran Bretaña, 1979, p. 1123-1124.



Una poesía sin sentimentalismos, en la que se exprese una visión humana y animal, será la que encontraremos en uno de los poetas más sobresalientes de esta época : Ted Hughes.

Edward James Hughes nace el 6 de Agosto de 1930 en Mytholmroyd, Yorkshire, Inglaterra. Asiste a la escuela Mexborough Grammar School, después al colegio Pembroke y finalmente a la universidad de Cambridge.

Durante su infancia Hughes pasa mucho tiempo en cacerías y dedicándose a la pesca; esto le da la posibilidad de estar en contacto con la naturaleza y la vida animal, lo que posteriormente reflejará o representará en sus obras.

Ya en su estancia en Cambridge, Hughes se muestra muy interesado en el folklore y la antropología, asuntos que posteriormente darán tema a algunos de sus poemas.

Es a finales de la década de los cincuenta cuando Hughes comienza a darse a conocer en el ámbito literario con la publicación, en 1957, de su primera serie de versos titulada The Hawk in the rain. En este primer volumen encontramos la representación vívida y fiel de la belleza del mundo animal, que, como dije anteriormente, Hughes tuvo oportunidad de conocer y experimentar en sus expediciones infantiles.

When Crow cried his mother's ear  
Scorched to a stump.

When he laughed she wept  
Blood her breasts her palms her brow all wept blood.

He tried a step, then a step, and again a step-  
Everyone scarred her face for ever. (2)

( de " Crow and Mama " )

(2) Hughes, Ted. The Hawk in the rain, Faber and Faber, Londres, 1960, p. 92. " Cuando la corneja lloró al oído de su madre/ se chamuscó hasta la raíz./ Cuando él se rió ella derramó/ Sangre de sus pechos sus palmas su frente todos derramaron sangre./ El intentó un paso, luego otro paso, y nuevamente un paso-/ Todos se rieron de ella por siempre. "

A partir de la publicación de este volumen, seguirán Lupercal en 1960, Woodwo, escrito en prosa y en verso en 1967, y varios escritos en verso, para niños. En todas estas obras Hughes nos relata leyendas de la creación del mundo y mitos sobre el nacimiento de la vida, a través de una oscura visión de los animales salvajes y depredadores

" ... screaming for blood amidst the horror of creation. " (3)

The wolf with its belly stitched  
full of big pebbles;  
Nibelung wolves barbed like black pineforest  
Against a red sky, over blue snow;  
or that long grin  
Above the tucked coverlet -none suffice. (4)  
( de " February " )

En 1956 Hughes se casa con la poetisa Sylvia Plath, quien se suicidará en 1963. Ambos visitan los Estados Unidos en 1957 y tienen la oportunidad de viajar por distintas partes de este país, admirando el paisaje que posteriormente Hughes describirá ampliamente en sus poemas.

En 1959-1960 a Hughes le será concedido el premio Guggenheim Fellowship y también recibirá el premio Hawthorne en 1961. Posteriormente, en 1962, junto con el poeta Thom Gunn, con quien a menudo se le asocia, ya que son considerados como los iniciadores de un nuevo periodo en la poesía inglesa; publica Selected Poems. También ese mismo año escribe una obra para la radio Wound y dos volúmenes de versos Recklings y Scapegoats and Rabies.

(3) The Oxford Companion to English Literature, Oxford University Press, Great Britain, 1985, p. 480. " ... gritando por sangre en medio del horror de la creación. "

(4) Hughes, Ted, Lupercal, Faber and Faber, Londres, 1960, p. 13. " El lobo con su estómago punzante/ lleno de grandes guijas;/ Lobos Nibelungos agudos como negros pinos del bosque/ Contra el rojo cielo, sobre la nieve azul;/ o esa larga mueca/ Arriba la plegada cubrecama -nunca satisfecha. "

Por otro lado, su adaptación del Edipo de Séneca es llevado a escena en 1968, y Crow, una colección de poemas y The Coming of the Kings, cuatro obras para niños, son publicadas en 1970.

When the owl sailed clear of tomorrow's conscience  
And the sparrow preened himself of yesterday's  
promise  
And the heron laboured clear of the Blessemer upglare  
And the bluetit zipped clear of lace panties  
And the woodpecker drummed clear of the rotavator and  
the rose-farm. (5)

( de " Crow and the Birds " )

A partir de 1970 se relaciona fuertemente con los experimentos del lenguaje realizados por el vanguardista director de teatro Peter Brook. En estos experimentos Hughes intenta encontrar nuevas expresiones verbales que sean fiel reflejo de los sonidos de la naturaleza, de los chillidos de los animales, de su comunicación.

But his eye saw a grub. And  
his head, trapsprung, stabbed.  
And he listened.

And he heard  
Weeping

Grubs grubs He stabbed he stabbed  
Weeping  
Weeping

(6)  
( de " Crow Tyrannosaurus " )

En 1979 publica Remains of Helmet con fotograffas de Fay Godwin, en el que celebra el paisaje y la naturaleza que tuvo oportunidad de apreciar en su juventud en el valle Calder y que debido al progreso y a la creación de industrias en ese valle, poco a poco se pierde.

(5) Hughes, Ted. Crow, Faber and Faber, Londres, 1970, p. 24-25. " Cuando el búho alzó el vuelo libre de la conciencia del mañana/ Y el gorrión se acicaló consciente de la promesa pasada/ Y la garza trabajó libre del deslumbrante Hacedor/ Y el herrero silbaba libre de los lazos de los calzones/ Y el pájaro carpintero tamborileaba libre de la tina rotadora y del campo de rosas. "

(6) Ibid., p. 37. " Pero su ojo vio un gorgojo. Y / su cabeza, trampa resorteadora, apuñaló./ Y él escuchó./ Llorando/ Gorgojos gorgojos El apuñaló él apuñaló/ Llorando/ Llorando "

Throughout my life, since 1930, I have  
watched the mills of the region and  
their atterjant chapels die. Within the  
last fifteen years the end has come.  
They are now virtually dead, and the  
population of the valley and the hill-  
sides so rooted for so long, is changing  
rapidly. (7)

Found in some thin glitter among mean sandstone  
High under ferns, high up near soor heather,  
Brought down on a midnight cloudburst  
In a shake-up of heaven and the hills  
When the streams burst with zig-zags and explosions.

(8)

( de " The Long Tunnel Ceiling " )

También en 1973 escribe River con fotografías de P. Keen; este texto es una secuencia de poemas evocando la ribera y la vida en el río. Ambos volúmenes, River y Remains of Elmet, son un reflejo de la tendencia que surge a finales de los setentas, y que Hughes profesa; en ella la poesía se ilustra a través de las fotografías que reflejan los escenarios naturales, la vida salvaje, el comportamiento de los animales, todo expresado en el poema.

También debemos mencionar que gran parte de la obra de Hughes es dedicada o dirigida a los lectores infantiles. Entre sus versos para niños tenemos Meet My Folks ( 1961 ), The Earth-Owl and Other Moon People ( 1963 ), Messie, The Mannerless Monster ( 1964 ). Asimismo escribe historias para niños como How The Whale Became en 1963 y The Iron Man en 1968. También ha editado varias antologías de versos. Ted Hughes es designado poeta laureado en 1984.

(7) Hughes, Ted. Remains of Elmet, Faber and Faber, Londres, 1979, p. 8.

" Durante toda mi vida, desde 1930, he visto los molinos de la región y sus antiguas capillas morir. En no menos de cincuenta años el fin ha llegado. Ellos están virtualmente muertos, y la población del valle y las laderas tan desarraigada por tanto tiempo, está cambiando rápidamente.

(8) Ibid., p. 77. " Encontrado en algún tenue brillo entre la pobre arenisca, / Elevado bajo los helechos, alto sobre el frío brazo, / Bajado en una tormenta de medianoche / En un terremoto del cielo y las montañas / Cuando los arroyos revientan con zig-zags y explosiones. "

Como hemos visto la obra de Hughes es amplia y toda ella refleja una temática que aunque variará de acuerdo con el público al que va dirigida, como sería en el caso de las obras para niños, sin embargo, siempre enfatizará la obsesión y preocupación del escritor por los animales, por la belleza y, a la vez, la violencia del mundo natural. Así, Hughes es considerado como un autor cuya obra carece totalmente de sentimentalismo y que, por el contrario, enfatiza la astucia y salvajismo de la vida animal.

Hughes has what few English poets of his time possess - a sense of nature, (...) His animal poetry is excellent, and he brings to animal subjects, and sometimes to landscape, a feeling for their stark impingement, far beyond the range of any of his contemporaries, (...) Hughes joins the select band of survivor-poets whose work is adequate to the destructive reality we inhabit. (9)

Por ello se considera que el verso de Hughes, que recibe gran influencia de D. H. Lawrence, es áspero y duro, en ocasiones desarticulado, como la temática que presenta : la violencia, la crueldad de la vida animal y también el progreso de la civilización humana que trae destrucción y muerte.

(9) The Pelican Guide to English Literature, The Modern Age, Volume 7, Penguin Books, Great Britain, 1961, p. 473. " Hughes tiene lo que pocos poetas ingleses de su época poseen -sentido de la naturaleza, (...) Su poesía sobre animales es excelente, y él le da a los temas sobre animales, y algunas veces al paisaje, un sentimiento, por su cabal impacto, más allá del rango de cualquiera de sus contemporáneos. (...) Hughes se une al selecto grupo de poetas sobrevivientes cuya obra se adecúa a la destructiva realidad en que vivimos. "

" Think often of the silent valley, for the god  
lives there. "  
But here the leaf-loam silence  
Is old siftings of sewing machines  
and shuttles,  
And the silence of ant-warfare on  
pine needles  
Is like the silence of clogs over  
cabbles,  
And the beech-tree solemnities  
Muffle much cordite. (10)

( de " Hardcastle Crags " )

La visión de Hughes acerca de la vida humana así como de la animal carece de emociones y sentimientos. Sin embargo, sus imágenes son sorprendentes y refrescantes, ricas en vocabulario y en ocasiones sensuales.

He stuffed the head half-head first into woman  
And it crept in deeper and up  
To peer out through her eyes  
Calling its tail-half to join up quikly, quikly  
Because O it was painful.

Man awoke being dragged across the grass,  
Woman awoke to see him coming.  
Neither knew what had happened.

God went on sleeping

Crow went on laughing. (11)

( de " A Childish Prank " )

Con el ejemplo anterior nos damos cuenta del porqué, en muchas ocasiones, se le ha dado a la poesía de Ted Hughes el adjetivo de excesivamente violenta y brutal, sin embargo, no por ello deja de ser una manifestación vital y original de la comunión de la vida humana y animal.

(10) Hughes, Ted. *Remains of Elmet*, Op. Cit., p. 13. " Piensa a menudo en el valle silencioso, porque el dios vive allí. " / Pero aquí el silencio del suelo de hojas/ sus viejos cedazos de máquinas de coser/ y lanzaderas/ Y el silencio de la hormiga guerrera en/ las agujas de los pinos/ Es como el silencio de los suecos sobre alambres/ Y el solemne árbol de haya/ Amortigua la explosión.

(11) Hughes, Ted. *Crow*, Op. Cit., p. 19. " El relleno la cabeza primero la mitad de la cabeza dentro de la mujer/ Y entró profundamente y arriba/ Para mirar a través de sus ojos/ Gritando para unir la mitad de su cola rápidamente, rápidamente/ Porque Oh era doloroso/ El hombre despertó siendo jalado através del pasto./ La mujer despertó viéndolo venir./ Nadie sabía que había pasado./ Dios continuó durmiendo/ La corneja continuó riéndose.

Así, no es sorprendente que los críticos literarios consideren a Hughes una de las figuras dominantes de la poesía inglesa de esta época : (12) sus poemas muestran una imaginación, un disfrute en el ejercicio de su arte.

Con Hughes tenemos (13) la poesía de simple pureza requerida en los cincuenta, profundizada y enriquecida por una poderosa y sensible imaginación.

Con esta breve semblanza del escritor y de su obra, pasaremos ahora a conocer y hacer un primer análisis del poema " Pibroch ", tema de este trabajo.

(12) Cfr. Daiches, David. A Critical History of English Literature, Op. Cit., p. 1151.

(13) Ibid.,

## CAPITULO II

### 2.1 ANALISIS DEL POEMA



He aquí el poema que vamos a estudiar :

" Pibroch "

The sea cries with its meaningless voice,  
Treating alike its dead and its living,  
Probably bored with the appearance of heaven  
After so many millions of nights without sleep,  
Without purpose, without self-deception.

Stone likewise, Stone is imprisoned  
Like nothing in the Universe,  
Created for black sleep. Or growing  
Conscious of the sun's red spot occasionally,  
Then dreaming it is the foetus of God.

Over the stone rushes the wind,  
Able to mingle with nothing,  
Like the hearing of the blind stone itself,  
Or turns, as if the stone's mind came feeling  
A fantasy of directions.

Drinking the sea and eating the rock  
A tree struggles to make leaves-  
An old woman fallen from space  
Unprepared for these conditions.  
She hangs on, because her mind's gone completely.

Minute after minute, aeon after aeon,  
Nothing lets up or develops.  
And this is neither a bad variant nor a tryout.  
This is where the staring angeis go through.  
This is where all the stars bow down.

Ted Hughes.

Intentemos desmenuzar, analizar, el contenido del texto cuyo estudio nos hemos propuesto y que pertenece a la colección de poemas de la obra Crow escrita en 1970.

Uno de los primeros aspectos de este poema que llama nuestra atención es el título que recibe : " Pibroch ", que según el comentario del editor de The Oxford Anthology of English Literature ( Volumen 2 ), " Pibroch " es el nombre que se le da a una composición musical del instrumento escocés conocido como la gaita. Esta composición musical se caracteriza porque en ella se dan una serie de ornamentadas variaciones sobre un mismo tema. La pregunta que surge es ¿ qué relación existe entre el título del poema y el contenido del mismo ?

Pues bien encontramos que el poema también es la variación, en cinco estrofas, del mismo tema que se maneja y reitera a lo largo de las cinco partes del poema : la carencia o falta total de vida, la negación de esa vida.

Esta variación sobre el mismo tema la logra el autor con la presentación de cada uno de los cinco elementos en cada una de las cinco estrofas : el mar, la piedra, el viento, el árbol y una anciana, que serán considerados personajes de la obra y reforzadores del concepto de negación de la vida, la idea de soledad, que percibimos en el poema.

El universo es ese gran cosmos donde la tierra es el hogar de los seres vivos : personas, animales, plantas ; y en este poema también será el escenario donde la naturaleza y el hombre convivan.

This is where the staring angels go through  
This is where all the stars bow down. (14)

Sin embargo, en este universo, en este mundo material donde todo elemento tiene un principio y un final, el tiempo es concebido como un ciclo repetitivo de los movimientos del cosmos y sus habitantes. No se precisa hora ni fecha, el tiempo es simplemente un evento cósmico natural que sucede y seguirá sucediendo por siempre. El tiempo está allí, fijo, inmutable, repetitivo : rutinario.

Minute after minute, aeon after aeon, (15)

Debido a este estatismo, a la inmutabilidad del tiempo, respiramos una atmósfera de soledad, de aburrimiento y negación. Aunque en el poema se mencionan elementos de la naturaleza como el mar, la piedra, el viento y el árbol, todos ellos son escenario de un ambiente de desolación y melancolía.

Por ejemplo, el mar se encuentra aburrido ya que su presencia en este mundo, en el universo, no tiene objeto ni fin :

The sea cries with its meaningless voice  
Probably bored with the appearance of heaven (16)

La piedra se encuentra aprisionada, encarcelada y fue creada para la muerte :

Stone likewise, Stone is imprisoned  
Created for black sleep. (17)

(14) The Oxford Anthology of English Literature, Kermode, Frank y John Hollander, Oxford University Press, Nueva York, 1973, p. 2183. " Este es el lugar donde los deslumbrantes ángeles se hallan./ Este es el lugar donde todas las estrellas se inclinan. "

(15) Ibid., " Minuto tras minuto, eón tras eón. "

(16) Ibid., p. 2182. " El mar solloza con su voz sin sentido, / probablemente hastiado del aspecto de cielo. "

(17) Ibid., " Asimismo piedra, piedra encarcelada/ Creada para un negro sueño. "

La piedra sueña que es el feto de Dios, se creó el embrión del ser supremo, sin embargo, no alcanza su completo desarrollo y por ello es abortado, es un intento de ser rechazado por su propio creador : Dios. La piedra es un engendro :

Then dreaming it is the foetus of God. (18)

Así mismo la piedra está ciega y ello nos sugiere un carácter de ser incompleto, de incapacidad e imperfección : de negación.

Like the hearing of the blind stone itself, (19)

Por otro lado, el viento es capaz de mezclarse con nada, y ello nos muestra nuevamente por qué decimos que se respira una atmósfera de incapacidad e impotencia : de ineptitud.

Able to mingle with nothing, (20)

En cuanto al árbol, encontramos que lucha y se esfuerza por echar o generar hojas, pero no lo logra.

A tree struggles to make leaves- (21)

Por último nos queda el personaje humano : una mujer anciana. Esta mujer, al igual que los personajes anteriores, parece encontrarse en el lugar equivocado, ya que no se encuentra preparada para las condiciones de soledad, aburrimiento y desolación que privan en la tierra. La mujer se aferra, no sabemos a qué, su mente no funciona, es decir, carece de pensamiento que es sinónimo de vida :

She hangs on because her mind's gone completely, (22)

- (18) Ibid., " imaginando entonces que es el feto de Dios. "  
(19) Ibid., " como la llamada de la misma piedra ciega, "  
(20) Ibid., " capaz de mezclarse con nada, "  
(21) Ibid., " un árbol lucha por dar hojas- "  
(22) Ibid., " Ella se aferra porque su mente se ha ido. "

Llorar, aburrirse, soñar, crecer, lanzar, mezclar, beber, comer, luchar, son actividades, acciones propias de seres vivos, animados, y nuestros personajes, tanto los que pertenecen al mundo de la naturaleza como el mar, la piedra, el viento y el árbol, como la mujer que pertenece al género humano, son seres vivos, sin embargo, ninguno de ellos reafirma lo que en esencia son : vida.

Todos estos personajes, como he mencionado anteriormente, se encuentran en la naturaleza y constituyen al mismo tiempo el universo del poema, sitio que, al igual que los personajes, parece estar en estado de inmutabilidad, estático, de no movimiento, de ausencia de vida :

Nothing lets up or develops,  
And this is neither a bad variant nor a tryout. (23)

Poe ejemplo, el mar tiene voz pero llora, duerme y sin embargo se aburre. La existencia del mar no tiene propósito o fin, su vida no tiene sentido. El mar " habla " de su vida y su muerte pero no llega a ninguna conclusión, o tal vez ésta está implícita : el mar está allí desde hace miles de años, allí permanece, no cambia.

The sea cries with its meaningless voice,  
Treating alike its dead and its living;  
Probably bored with the appearance of heaven  
After so many millions of nights without sleep,  
Without purpose, without self-deception. (24)

La piedra crece y es consciente, sueña, tiene pensamiento y siente, sin embargo, está aprisionada y fue creada para la muerte y la soledad. La piedra, como dijimos anteriormente, es el feto de Dios, es una criatura mal formada; la piedra está ciega y, al igual que el mar, su presencia en el poema sugiere la idea de inmutabilidad e incapacidad.

(23) Ibid., " nada cesa o evoluciona, / y esto no es ni una mala variante ni un experimento. "

(24) Ibid., p. 2182 " El mar solloza con su voz sin sentido, / considerando del mismo modo su muerte y su vida, / probablemente hastiado del aspecto de cielo / después de tantos millones de años sin sueño, / sin objeto, sin auto-engañío. "

Stone likewise, Stone is imprisoned  
Like nothing in the Universe,  
Created for black sleep; Or growing  
Conscious of the sun's red spot occasionally,  
Then dreaming it is the foetus of God. (25)

Por otro lado, surge el viento con su fuerza, con su vitalidad, se lanza sobre la piedra, da vuelta, tiene movimiento, pero no es capaz de mezclarse con nada. Esta idea de mezcla, de unión o asociación da origen a la creación, a la vida, hecho que nuevamente es negado con el personaje viento.

Over the stone rushes the wind,  
Able to mingle with nothing,  
Or turns, as if the stone's mind came feeling  
A fantasy of directions. (26)

Finalmente aparece el último personaje de la naturaleza : un árbol. Sólomente dos líneas del poema se refieren a él. El árbol lucha por echar o generar hojas y al mismo tiempo bebe el mar y se come a la roca. El árbol lucha para dar vida, reproducirse ( hojas ) y para ello tiene que beber ( mar ) y alimentarse, comer ( roca ), es decir, luchar por el espacio, por la tierra para poder crecer, desarrollarse. Sin embargo, no sabemos si lo logra y todo nos hace suponer que no podrá, que es incapaz de hacerlo al igual que los otros personajes-elementos de la naturaleza.

Drinking the sea and eating the rock  
A tree struggles to make leaves- (27)

- (25) Ibid., " Asf mismo piedra, piedra encarcelada/ como nada en el universo./ Creada para un negro sueño. O creciendo/ consciente a veces de la roja mancha solar,/ imaginando entonces que es el feto de Dios."
- (26) Ibid., " Sobre la piedra se lanza el viento,/ capaz de mezclarse con nada,/ o rodando como si la mente de la piedra percibiera/ una fantasía de movimiento. "
- (27) Ibid., " Bebiendo el mar y engullendo la piedra/ un árbol lucha por dar hojas."

Por último aparece el elemento humano en el poema : una mujer. Esta mujer es anciana y ha caído del espacio, se ha desplomado, ha llegado a este lugar llamado tierra, pero no viene preparada para las condiciones de soledad, melancolía y agresividad que existen en este medio. Ella se aferra a algo, se cuelga de algo, porque está demente, carece de juicio y pensamiento.

An old woman fallen from space  
Unprepared for these conditions,  
She hangs on, because her mind's gone completely. (28)

Así vemos, que tanto los personajes-elementos de la naturaleza como el ser humano, son recursos para reafirmar el concepto de ausencia de vida. Tal vez esto parezca una contradicción, ya que al decir que son personajes de la naturaleza y humanos estamos diciendo que en esencia son vida, sin embargo, hemos visto que todos ellos presentan características o actividades que niegan esa esencia.

Al analizar este poema uno de los aspectos que más me ha llamado la atención, es el observar cómo el autor, para darnos su mensaje, ha utilizado dos constantes : la primera es la idea de inmutabilidad, de permanencia, de algo que está ahí y no cambia o se desarrolla. Algo que es así, que siempre seguirá así : el universo.

Nothing lets up or develops,  
And this is neither a bad variant nor a tryout. (29)

- (28) Ibid., p. 2182-2183. " Una mujer anciana se precipita del espacio/ no preparada para estas condiciones./ Ella se aferra porque su mente se ha ido completamente. "
- (29) Ibid., p. 2183. " nada cae ó evoluciona, / Y esto no es ni una mala variante ni un experimento. "

Ahora, si lo anterior lo relacionamos con el concepto de tiempo que en la obra es visto como algo eterno, que no tiene principio ni fin, que es un ciclo repetitivo e inmutable, nos daremos cuenta del porqué los personajes de la naturaleza son sólo una parte de ese ciclo o ritmo repetitivo; y lo más sorprendente es que el elemento humano es también un accidente más de ese ciclo.

En el poema no se da la temporalidad humana, es decir, el hombre, en ese ciclo, no crea o establece su propia existencia que debería marcar al tiempo, romper esa regularidad, sino que es uno más de esos " seres " que pasan y desaparecen en el devenir del tiempo.

La otra constante a la que me refiero es el hecho de contraponer, por un lado, características y actividades propiamente humanas ( que son signo de vida ) y por el otro, surgen los defectos, fallas e incapacidades que reflejan carencia y negación de esa vida.

Por ejemplo :

ASPECTOS POSITIVOS

( características y actividades )

EL MAR :

tiene voz  
trata su vida  
no se auto-engaña

LA PIEDRA :

crece  
es consciente

ASPECTOS NEGATIVOS

( defectos, fallas e  
incapacidades )

llora  
sin sentido  
y su muerte  
se aburre  
no duerme  
no tiene propósito

está aprisionada  
creada para un negro sueño =  
muerte



tiene mente o razón  
siente

es el feto de Dios  
esté ciega

EL VIENTO :

se lanza, acomete  
de la vuelta ( movimiento )  
se mezcla

con nada

EL ARBOL :

bebe  
come  
lucha por echar hojas

pero ¿ lo logra ?

Con el análisis de estas dos constantes intento explicar cómo el autor las maneja para comunicarnos su mensaje. Un mensaje de pesimismo, de un mundo estético, inmutable, donde el ambiente es desfavorable, lleno de soledad y aburrimiento, monótono, en donde no hay esperanza.

En relación con la estructura del poema nos encontramos con una composición de cinco estrofas, de cinco versos cada una. En la primera estrofa aparece el personaje mar; en la segunda, la piedra; en la tercera, el viento y nuevamente la piedra; en la cuarta, el árbol y la mujer; y por último en la quinta, que es síntesis y conclusión de las cuatro anteriores, aparece el universo.

En cada una de las estrofas el personaje es actor de la misma y el escenario es el universo al que se hace referencia en forma más clara en la última estrofa.

En relación con el lenguaje empleado por el autor para comunicar su mensaje encontramos que, para expresar las características y actividades humanas emplea verbos.

VERBOS EN PRESENTE

VERBOS EN GERUNDIO

cries

treating

rushes

growing

able to mingle

dreaming

turns

feeling

struggles

drinking

hangs on

eating

Como se habrá observado los verbos están en presente, lo que sugiere lo que es actual, el ahora, una acción que se realiza en el momento de hablar. El tiempo presente expresa un estado o creencia permanente, una acción constante y recurrente. Además encontramos que el significado de estos verbos, en todos los casos, hace referencia a cambio, movimiento, esfuerzo, lucha, capacidad. ¿ No es ésto un contrasentido con el mensaje que nos da el autor ?

En relación con los verbos que están en gerundio, encontramos que este tiempo verbal es empleado para indicar una acción temporal, la que no ha terminado en el momento en que se expresa. Ello nos da una idea de algo que es continuo, en donde existe movimiento, acción. Nuevamente encontramos un concepto que se contrapone al contenido del poema. ¿ Por qué lo hace el autor, cuál es su intención ?

La respuesta la encontramos al observar que el poeta también emplea otra categoría de palabras, que se oponen a las anteriores y nos dan la idea de algo que podría pero nunca llega a ser, concepto de incapacidad, de improductivo y vano.

Estas incapacidades y defectos son expresados en su mayoría con sustantivos, los que comunican la substancia, lo que expresa y define al ser del que se habla; adjetivos, que nos dan las características y cualidades de los objetos nombrados; y por último, los verbos en participio, por medio de los cuales se logra la idea de pasividad, de estar inertes.

SUSTANTIVOS	ADJETIVOS	VERBOS EN PARTICIPIO
dead	meaningless	fallen
without purpose	blind	imprisoned
foetus	old	unprepared
nothing	bored	gone

También observamos que en varias ocasiones se repite la palabra " nothing " ( tres veces ) y la palabra " without " ( tres veces ), que hacen referencia a esa ausencia de vida y al ambiente de incapacidad e ineptitud que encontramos en el poema.

Like nothing in the Universe  
Able to mingle with nothing  
Nothing lets up or develops. (30)

After so many millions of nights without sleep,  
Withpot purpose, without self-deception. (31)

Así pues, en nuestro camino hacia la apropiación del texto, comenzamos por un intento de comprensión, a primera lectura, lo que deja insatisfecho al lector; por ello, ante la dificultad del texto se hizo necesario separar los elementos constitutivos del poema con el propósito de aproximarnos, siquiera un poco, a la labor creadora del poeta. Sin embargo, el

(30) *Ibid.*, p. 2182-2183. " como nada en el Universo/ capaz de mezclarse con nada/ nada cesa o evoluciona, / "

(31) *Ibid.*, p. 2182. " después de tantos millones de noches sin sueño, / sin objeto, sin auto-engaña. "

de los andamiajes no pocos misterios que suscitan interrogantes. Para responder a ellos necesitamos de como tipo de análisis que permita profundizar sobre todo en el campo de la estructura del poema y en el manejo de la lengua por el escritor.

Por ello, en el siguiente capítulo daremos un marco teórico de apoyo y cómo surge el estructuralismo, ya que este enfoque lingüístico será el que nos ayudará a aclarar las interrogantes que han surgido en este primer análisis del texto.

## C A P Í T U L O   I I I

### 3.1    M A R C O   T E O R I C O

### 3.2    P R O P U E S T A   D E   U N   E S Q U E M A   P A R A   A N A L I Z A R E L   T E X T O   L I T E R A R I O

El término "estructura" fue enunciado poco antes de 1930 por un pequeño grupo de lingüistas, cuyo propósito era reaccionar contra la concepción exclusivamente histórica de la lengua. Ellos estaban en contra de aquel concepto de la lingüística que consideraba a la lengua como "elementos aislados". Es decir, que los signos lingüísticos no eran considerados en su significado, sino sólo se atendía o estudiaba su forma. De ello resultaba que al ser considerada la lengua como un conjunto de elementos disasociados, mecánicos, inmutables, se negaba la posibilidad de concebirla como una manifestación esencialmente humana y por ello, viva, multiforme, cambiante.

Por ello, en 1930 un grupo de estudiosos de estas disciplinas, particularmente en la rama de la fonología, reunidos en torno del lingüista checo Trubetsky, tuvieron una serie de reuniones y publicaron los trabajos del Círculo Lingüístico de Praga. En estos escritos los fonólogos daban a conocer un método que ponía de relieve el paralelismo en la lengua entre el plano del contenido (el concepto) y el plano de la expresión (la forma). Asimismo, se consideraba a la lengua como una "estructura" constituida por una red de elementos, cada uno con un valor funcional determinado.

Anteriormente el mismo Saussure había considerado a la lengua como "un sistema de organización, no configuración formal fija y definida." (32)

(32) Riviere, P. y H. Dauchin, Lingüística y nueva cultura, Marova, España, 1974, p. 150.

Saussure comparaba el lenguaje con el juego de ajedrez

En ambos juegos estamos en presencia de un sistema de valores y asistimos a sus modificaciones; de la misma manera, el lenguaje no es un conglomerado de elementos heterogéneos; es un sistema articulado, donde todo está unido, donde todo es solidario y donde cada elemento toma su valor de su posición estructural. (33)

Así la lengua es concebida como un sistema cuyos elementos están distribuidos de tal manera que se afectan recíprocamente y que al modificarse uno de los elementos todo el sistema se altera. Por esta razón la lengua está integrada por estructuras.

También encontramos que el concepto de estructura está íntimamente ligado al concepto de "relación".

En una estructura no es posible establecer separaciones tajantes. Una estructura no es una reunión de partes que forman un todo, sino que en ella cada elemento está ensamblado de suerte que participa de esa entidad representada por toda la estructura. Lo importante entonces en una estructura son las relaciones que se establecen entre las partes y que delimitan las características del conjunto. Al precisar las relaciones se explica la estructura. (34)

Por lo tanto, al hacer el estudio de la lengua debemos esclarecer las relaciones que existen entre los signos lingüísticos. No podemos determinar el lugar que ocupa una palabra en un sistema lingüístico si antes no hemos estudiado las relaciones que existen entre las palabras dentro de esa determinada estructura.

(33) Leroy, Maurice, Las grandes corrientes de la lingüística, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 100-101.

(34) Moguel, Idolina y Graciela Murillo, Nociones de lingüística estructural, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, p. 24.

Ahora bien, esta relación es a la vez de dependencia y de solidaridad. Las palabras o signos lingüísticos son unidades que se condicionan mutuamente ( dependencia ) y que debido al arreglo interno existente entre ellos adquieren significado ( solidaridad ). La manera de ser de cada elemento depende la estructura del conjunto y de las leyes que lo rigen.

De esta manera, observamos que la lengua no sólo se puede separar en dos campos, el de la forma y el contenido, sino que el hecho lingüístico se debe deslindar en varios campos y que cada campo ( fónico-fonológico, léxico-semántico y morfo-sintáctico ) se presenta interrelacionado con los otros. Esta es característica esencial en la estructura del sistema lingüístico; y es lo que se propone estudiar el estructuralismo.

Es Louis Hjelmslev quien, en 1944 en la revista " Acta Lingüística ", define de nuevo el dominio de la lingüística estructural.

Se entiende por lingüística estructural un conjunto de investigaciones sustentadas por una hipótesis según la cual es científicamente legítimo describir el lenguaje como, esencialmente, una entidad autónoma de dependencias internas, o, en una palabra, una estructura. El análisis de esa entidad permite deslindar constantemente partes que se condicionan recíprocamente y cada una de las cuales depende de ciertos otros y no será concebible ni definible sin estas otras partes. Reduce su objeto a una red de dependencias, considerando los hechos lingüísticos en razón el uno del otro. (35)

(35) Benveniste, Emile, Problemas de lingüística general, Siglo XXI editores, México, 1984, p. 98.



La lingüística estructural o estructuralismo es, entonces, una herramienta o instrumento que nos ayuda a la comprensión del fenómeno lingüístico. Sin embargo, cuando hacemos referencia a " lengua ", ¿ nos referimos también a la lengua literaria ?

Sapir nos dice que

Las lenguas son algo más que meros sistemas de transmisión del pensamiento. Son las vestiduras invisibles que envuelven nuestro espíritu y que dan forma predeterminada a todas sus expresiones simbólicas. Cuando la expresión es de extraordinaria significación la llamamos Literatura. (36)

¿ Es posible que esta " expresión de extraordinaria significación " sea campo de acción del estructuralismo ?

Para empezar, diremos que la lengua es una realidad sumamente compleja y que por ello su finalidad es múltiple. Es decir, la lengua se emplea para expresar el pensamiento lógico, para expresar órdenes o para influir sobre el interlocutor y también para dar a conocer nuestros afectos y emociones. Cada expresión de la lengua tiene una diferente finalidad, sin embargo, cada una de ellas tiene las mismas dimensiones :

- 1) un tema, que se refiere al significado o a la semántica de las palabras;
- 2) unos participantes, que son el hablante y el oyente;
- 3) un acto del habla, que se refiere al hecho físico, a la transmisión del lenguaje;
- 4) un código, que es la lengua que se transmite;
- 5) un mensaje, que es la proyección emotiva del hablante a través de la forma de presentación del tema, de la disposición verbal.

(36) Sapir, Edward, El lenguaje, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, p. 25.

De este modo, vemos que todas estas dimensiones entran dentro del lenguaje poético como lo hacen dentro del uso de la lengua cotidiana. Así tenemos que en el lenguaje poético el tema serán las experiencias, emociones y sentimientos que expresa el autor; los participantes serán el creador y el lector; el acto del habla será la obra literaria; el código será el lenguaje poético y el mensaje será dado por la disposición de la lengua poética en la obra literaria.

La obra poética es una obra de arte construída con palabras y el mensaje de la obra nos es dado a través de la ordenación de la materia verbal, por medio de la estructura del hecho lingüístico.

En el discurso poético la presentación ( forma ) del material verbal aparece en primer término y el contenido ( fondo ) está definido y delimitado por la organización formal del mensaje. Por lo tanto, " el significado lejos de ser extrínseco al estudio del lenguaje poético puede ser analizado y explicado sólo en relación con los otros elementos de la organización poética. " (37)

Por otro lado, también debemos considerar que la lengua poética-literaria, al igual que los diversos modos de manifestación de la lengua : práctica, teórica, coloquial, etc., tiene como función ser un hecho verbal, esencialmente comunicativa. Esto explica que las obras poéticas son inconcebibles fuera de las reglas del lenguaje.

El escritor es capaz de arreglar su tema o los elementos formales, tales como la rima, el paralelismo, la métrica, la metáfora, por medio de la explotación de los recursos lingüísticos. Consecuentemente, es necesario

(37) Stankiewicz, E. " La lingüística y el estudio del lenguaje poético " en Sebeok, Thomas R., Estilo del lenguaje, Cátedra, España, 1974, p. 24.

que el estudio de una lengua, así como el análisis de la lengua poética, implique que los componentes de una estructura sean analizados en sus relaciones entre sí y que los problemas de las formas estén constantemente vinculados con el significado. Así podemos afirmar que el poema constituye una estructura de varios niveles que operan recíprocamente.

El estudioso de poesía no se halla en la posición de describir y explicar la naturaleza del lenguaje poético, a menos que tenga en cuenta las normas de una lengua que determinan su organización. (38)

Entonces, si el estructuralismo se encarga del análisis de la estructura verbal, también le corresponde el estudio de la estructura verbal poética. El estructuralismo se esfuerza por interpretar la obra literaria o la naturaleza del lenguaje poético en general. ¿Por qué? Porque la poesía es a la vez arte y lengua. Es una manifestación lingüística y artística a la vez, es decir, que manifiesta al mismo tiempo lo que llamamos lengua y lo que conocemos con el nombre de arte y es esta dualidad la que caracteriza a la poesía.

La organización poética se halla plenamente encajada en el lenguaje y determinada por sus posibilidades. Teniendo en cuenta la estructura lingüística fundamental, el estudio del lenguaje poético se convierte así en el estudio de un cierto tipo de reajuste y modificación de los elementos de la lengua de uso. (39)

Por lo anterior, podemos afirmar que el arte verbal debe basarse y estar íntimamente relacionado con el estudio del lenguaje. No obstante lo anterior, también es pertinente mencionar que no existe un análisis del hecho literario que sea totalmente exhaustivo, ni que tampoco pueda reemplazar el efecto estilístico y emocional producido por la propia obra de arte. Sin embargo, el estructuralismo nos dará una visión más cercana del

(38) Ibid., p. 35-36.

(39) Ibid., p. 18.

hecho poético ya que está centrada sobre el mensaje mismo, sobre su forma concreta de construcción : la lengua.

\*-\*-\*

Toda esta teorización aclara conceptos y establece pautas; sin embargo, abre no pocas interrogantes : ¿ cuál enfoque estructuralista - " bloomfieldiano ", el de Troubetzkoy, el de Jakobson, el de Barthes y aún el de Chomsky - será el más conveniente utilizar para el análisis de nuestro poema y con ello, la mejor comprensión y la adecuada traducción del mismo ?

En todos estos enfoques encontramos que han surgido nuevas aportaciones para un análisis más completo del hecho lingüístico.

Por ejemplo, Louis Hjelmslev es, después de Saussure, quien reafirma el hecho de que el signo lingüístico debe ser visto en dos planos, el de la expresión y el del contenido. Hjelmslev propone el análisis de la lengua en tres niveles : nivel de la materia, nivel de la substancia, nivel de la forma. Y para relacionar estos tres niveles utiliza la noción de " manifestación " : la sustancia es la manifestación de la forma en la materia ". (40)

Bloomfield añade a esto el concepto de " distribución " ya que él considera necesario descomponer la frase en sus elementos constituyentes, es decir, las palabras o morfemas, y ver cómo se distribuyen y organizan estos elementos en la frase. Con ello Bloomfield propone un análisis morfológico que nos descubre las combinaciones y asociaciones entre las palabras.

(40) Porzig, Walter., El mundo maravilloso del lenguaje, Gredos, Madrid, 1974, p. 37.

Los sonidos o fonemas y los morfemas o palabras no serán entonces descritos a partir de unidades separadas, ya que dichos elementos en sí mismos se prestan a gran cantidad de combinaciones y no serán entendidos si no se analizan en el seno de tales combinaciones y de las relaciones que establecen entre sí.

Al mencionar " relaciones ", queremos decir que estos niveles están en una relación jerárquica o integradora. Entre los distintos niveles existe una relación interna, una correlación o correspondencia, una unión o ligadura que hace de ellos un conjunto, una obra. Gracias a las relaciones entre los elementos que componen la obra existe ésta.

La obra literaria es " obra " o sea; resultado de trabajo, operación, arquitectura, construcción, porque exhibe una forma externa sostenida por una estructura o forma interna que responde a un proceso de composición. (43)

Vemos que son concebibles varios tipos de descripción, pero que todos deben suponer que su objeto - la lengua - está informada indiscutiblemente de significación, de sentido y que debido a esta cualidad de ser " sentido " se halla estructurada.

Así pues, antes de presentar el esquema en que nos basaremos para hacer el análisis del poema, indicaremos aquellos conceptos claves de la teoría estructuralista a las cuales se ajustará nuestro esquema.

- 1) La globalidad o totalidad del poema se da en los distintos niveles.
- 2) Estos niveles se encuentran en cierta disposición u organización formal.
- 3) Cada uno de estos niveles constituyentes cumple una función.
- 4) Los elementos de cada uno de estos niveles son unidades que, a su vez, son subunidad del nivel superior, hecho que se da a través de la relación entre los mismos niveles.

Troubetzkoy, uno de los primeros estudiosos del estructuralismo, se preocupa por la función que tiene el sonido ( fonema ) y particularmente la combinación de éstos en la cadena hablada. El concluye que la manifestación fónica provoca una variación en el mensaje y por ello, propone un análisis fonológico, es decir, del material sonoro en la cadena hablada o frase.

Jakobson insistirá en que el sentido de una palabra está determinado a la vez por la influencia de las que la rodean en el discurso y ello lo llevará a un análisis profundo de los recursos retóricos y del significado de las palabras : la semántica.

Así me vino la idea de que era necesario dar un tratamiento científico a los sonidos del lenguaje, tomando en consideración la problemática de la relación recíproca e inalienable entre el sonido y el sentido. (41)

Chomsky, el creador de la corriente llamada gramática generativa, estudia y propone el análisis de las relaciones entre la sintaxis y la semántica.

Aun cuando estos lingüistas den preferencia a cada uno de estos enfoques, o sería más conveniente llamarles niveles, todos ellos hacen referencia a la inutilidad de describirlos independientes uno de otros. Es decir, el objeto de una descripción cualquiera de estos niveles no es la de " disociar ", " atomizar " o segmentar las partes constituyentes de una lengua, ya que ningún nivel puede por sí solo producir sentido.

Toda unidad que pertenece a un cierto nivel, sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior. (42)

(41) Jakobson, Roman., " Versos y sonidos del lenguaje " en Lingüística, poética, tiempo, Editorial Crítica, Barcelona, España, 1980, p. 31.

(42) Porzig, Walter., Op. Cit., p. 10-11.

Así, tomando en cuenta lo que precede, nuestro esquema quedará de la siguiente manera :

PRIMER PASO : Daremos la disposición, es decir, la organización de cada uno de los niveles.

Puesto que el sonido se encuentra en la esencia del acto de la comunicación, en el nivel FONICO-FONOLOGICO veremos cómo ha manejado el poeta los sonidos en la cadena hablada, y si en algún momento el texto accede al nivel retórico por la ruptura con el uso común.

El orden o disposición de las palabras en la cadena hablada puede variar el sentido que se pretende dar a esa expresión. Así, la sintaxis y la función gramatical de los morfemas será estudio del segundo nivel MORFO-SINTACTICO.

Lo no convencional o tradicional, lo original y distinto se logra al asociar las palabras de manera diferente a la habitual. Y es al nivel LEXICO-SEMANTICO al que le corresponde el estudio de estas desviaciones que poseen cualidades estéticas y que dan origen a la obra literaria.

SEGUNDO PASO : Después de realizar el estudio y distribución de estos niveles, pasaremos a explicar las RELACIONES, es decir, las conexiones que se dieron entre los tres niveles; veremos la solidaridad y dependencia que existe entre ellos, y que es requisito para que la obra sea obra, tenga sentido.

TERCER PASO : Finalmente obtendremos los VALORES, los resultados de la asociación de estos niveles.

Lo anterior de manera gráfica quedará del siguiente modo :

E S Q U E M A

PRIMER PASO :

DISPOSICION

I NIVEL FONICO-FONOLOGICO

II NIVEL MORFO-SINTACTICO

III NIVEL LEXICO-SEMANTICO

SEGUNDO PASO :

RELACION

I NIVEL FONICO-FONOLOGICO



III NIVEL LEXICO-SEMANTICO

II NIVEL MORFO-SINTACTICO

TERCER PASO :

VALORES

T R A D U C C I O N



## CAPITULO IV

### 4.1 APLICACION DEL ESQUEMA

### 4.2 OTRA LECTURA DEL POEMA

## I Disposición.-

### Nivel Fónico-fonológico.

Como mencionamos en el capítulo anterior, en este nuevo análisis del poema veremos primeramente cómo están organizados o dispuestos los tres niveles en el texto; en cada uno de ellos veremos las desviaciones que se presentan. Comenzaremos pues con el nivel fónico-fonológico.

Comúnmente cuando leemos en forma oral o escuchamos un poema, lo primero que nos sorprende es el sonido y, en la mayoría de los casos, la musicalidad que se percibe en el poema. Este también es el caso con el poema " Pibroch ". Al leer el texto nos damos cuenta que existe un ritmo peculiar que se da a través del manejo que hace el autor del verso libre inglés.

Como dijimos en el capítulo I acerca de la vida y obra del escritor Ted Hughes, éste, junto con otros poetas, se libera de las complejidades métricas del modernismo y de la influencia del simbolismo francés para crear un verso libre.

Los versos del poema no tienen un metro definido pero, como dije anteriormente, se percibe un ritmo por medio de la acentuación de ciertas sílabas en el poema. Por ejemplo :

Probably bored with the appearance of heaven  
Without purpose, without self-deception  
Drinking the sea and eating the rock

Es decir, existe una alternancia entre sílabas acentuadas y no acentuadas y, como veremos después al hablar de los fonemas más empleados en el poema, nos daremos cuenta que el ritmo es regular, metódico, monótono, va en consonancia con el contenido de la obra.

Nota : Consideramos conveniente en este capítulo no poner ni traducir las notas a pie de página para no interrumpir la atención sobre el texto, porque posteriormente se presentará la segunda lectura del poema como resultado de este análisis.  
Los números entre paréntesis indican el número de verso de la estrofa que se estudia.

... el futuro, que introduce un elemento de suspense y misterio en el poema.  
... que se da en las siguientes estrofas.

PRIMERA ESTROFA

The sea cries with its meaningless words, (1)  
Treading alike its dead and its living, (2)

SEGUNDA ESTROFA

Stone likewise, Stone is imprisoned (1)  
Conscious of the sun's red spot occasionally, (4)

TERCERA ESTROFA

Or turns as if the stone's mind came feeling (4)

CUARTA ESTROFA

Drinking the sea and eating the rock (1)  
She hangs on, because her mind's gone, completely, (4)

QUINTA ESTROFA

Minute after minute, anon after anon, (1)  
Nothing lets up or develops, (4)

Como observamos, en conjunto, estas afirmaciones nos dan un sentido acústico que corresponde al sentido, o mejor aún, a la intención del que habla del poema: tener los personajes.

Por ejemplo, en el caso del mar, la afirmación "The sea cries with its meaningless words" nos suena, sencillamente como el mar que llora o se queja por no poder regular de los días del mar.

En cuanto a la piedra, el poema comienza con la afirmación "Stone likewise, Stone is imprisoned". En la segunda estrofa, el poeta nos dice que la piedra es consciente de la mancha roja del sol ocasionalmente, o que se da en las siguientes estrofas.

piedra : un objeto de la naturaleza, fuerte, pesado, duro.

La rima externa no existe en el poema, sin embargo, encontramos que ésta es más bien interna, por la repetición de distintos grupos de fonemas. Por ejemplo, tenemos un grupo de palabras en el que se repite el mismo fonema "ea" [i] con palabras como : sea, sleep, fantasy, tree, these, she, this.

Otro de los grupos corresponde al sonido "ie" [ay] con las palabras : cries, alike, nights, likewise, blind, mind.

El sonido "oun" [on] con : stone, gone, million, eon.

El sonido "eād" [ed] con : where, dead, self, read, unprepared, her, came.

El sonido "an" [an] con : and, appearance, woman, an.

El sonido "ou" [o] con : bored, for, or, old, nor, go, bow.

La terminación "ing" que se da con las palabras : treating, nothing, dreaming, hearing, drinking, eating, staring, posteriormente, al hacer referencia al significado de éstas, veremos que no sólo existe una afinidad en cuanto al sonido, sino también en cuanto a la función gramatical que desempeñan en la frase y al significado que tienen estas palabras.

Ahora, después de realizar el análisis de este primer nivel, comenzaremos a dar los pasos para realizar la traducción del poema, tomando en cuenta la información que obtuvimos del estudio anterior.

Primeramente tenemos que seleccionar las palabras adecuadas que correspondan al ritmo metódico y rutinario que percibimos al leer el poema en inglés.

Así, al igual que en la lengua original, elegimos grupos de palabras con diferentes sonidos que mezclados en los versos producen un ritmo monótono, aburrido, que va en consonancia con el contenido del poema. Estos grupos son :

Terminación " ada ", " ida ", " ido " : sentido, vi~~da~~, encarcelada, nada, creada, llamada, preparada, ido.

Terminación " año ", " eño " : sueño, auto-engaño, sueño.

Terminación " ando ", " endo " : considerando, imaginando, rodando, bebiendo, engullendo, creciendo.

Terminación " to " : aspecto, objeto, feto, viento, movimiento, minuto, esto, experimento.

Terminación " es " : después, noches, veces, es, deslumbrantes, millones.

Terminación " te " : muerte, probablemente, consciente, mente, variante.

Sonido " ie " : cielo, piédra, viento, ciéga, percibiera.

Sin embargo, nos encontramos con la dificultad de lograr la misma repetición y combinación de fonemas que en la lengua original sí se realizan y que dan origen a la aliteración.

Entre las aliteraciones que podemos realizar se encuentran las siguientes :

#### PRIMERA ESTROFA

El mar solloza con su voz sin sentido. (1)

#### SEGUNDA ESTROFA

consciente a veces de la roja mancha solar, (4)

#### CUARTA ESTROFA

Bebiendo el mar y engullendo la piedra (1)

#### QUINTA ESTROFA

Minuto tras minuto, eón tras eón, (1)

Como observamos, es realmente muy complejo lograr en una traducción la repetición de los mismos sonidos en la lengua original, y esta dificultad es aún mayor si intentamos reproducir recursos retóricos como la aliteración. La traducción no consiste pues en " copiar " o imitar un texto que está escrito en otro idioma, y que, debido a las diferencias entre los diversos sis-

temas lingüísticos es imposible lograr un equivalente al original.

No obstante, lo anterior no es obstáculo para que al pasar al análisis del segundo nivel, morfo-sintáctico, al conocer cómo está organizado, nos ayude en nuestra tarea de lograr una traducción del texto que se acerque al original.

### Nivel morfo-sintáctico.

Es frecuente que, a primera lectura, encontremos compleja la comprensión del texto en verso; la razón es que el orden de las palabras en la oración se encuentra alterado; sin embargo, en el caso de Hughes, observamos que él no pretende, porque escriba poesía, redactar oraciones complicadas u oscuras en las que el sentido se pierda o sea de difícil comprensión. Al contrario, sus enunciados son simples, tanto en su estructura como en su significación.

Primeramente observamos que el orden gramatical es el natural o habitual al expresarnos. Un sujeto con su predicado, que forma una oración principal, acompañado de varias oraciones subordinadas, las que nos dan más características, detalles e información acerca del personaje.

Para ejemplificar, tenemos la primera estrofa del poema donde se hace referencia al personaje mar :

The sea cries with its meaningless voice,  
sujeto                    predicado  
ORACION PRINCIPAL

Treating alike its dead and its living,  
Predicado - Oración Subordinada

Probably bored with the appearance of heaven,  
Predicado - Oración Subordinada

After so many millions of nights without sleep,  
Predicado - Oración Subordinada

Without purpose, without self-deception.  
Predicado - Oración Subordinada

Lógicamente, el autor se permite ciertas libertades en la expresión poética; estas libertades serán variaciones en el orden o la sintaxis de la oración o también en relación a la jerarquía que entre las palabras se establece, en atención a la función gramatical que desempeñan. He aquí algunos ejemplos :

a) El ENCABALGAMIENTO, que se produce cuando quedan separadas en versos distintos la palabra o palabras de un mismo sintagma :

PRIMERA ESTROFA

After so many millions of nights without sleep, (4)  
Without purpose, without self-deception. (5)

SEGUNDA ESTROFA

Stone likewise, Stone is imprisoned (1)  
Like nothing in the Universe. (2)

Created for black sleep. Or growing (3)  
Conscious of the sun's red spot occasionally, (4)

TERCERA ESTROFA

Over the stone rushes the wind, (1)  
Able to mingle with nothing, (2)  
Like the hearing of the blind stone itself, (3)

Or turns as if the stone's mind came feeling (4)  
A fantasy of directions. (5)

CUARTA ESTROFA

Drinking the sea and eating the rock (1)  
A tree struggles to make leaves- (2)

An old woman fallen from space (3)  
Unprepared for these conditions. (4)

b) La ELIPSIS, que es la supresión de una palabra que deja incompleta la frase; sin embargo, se conserva implícito su significado :

SEGUNDA ESTROFA

Created for black sleep. (3)

Se omite " The stone was ... "



TERCERA ESTROFA

Or turns as if the stone's mind came feeling (4)

Se omite el sujeto " The wind turns "

c) El ZEUGMA, que consiste en no repetir en una frase la expresión que anteriormente aparece y sin la cual el significado sería ininteligible :

PRIMERA ESTROFA

After so many millions of nights without sleep, (4)

Without purpose, without self-deception. (5)

Se suprime " After so many millions of nights "

d) La ENUMERACION con POLISINDETON, se trata de nombrar varias cosas, una detrás de otra, unidas por medio de un nexo. En este caso la palabra nexa es " without " :

PRIMERA ESTROFA

without sleep, (4)

Without purpose, without self-deception. (5)

e) La ENUMERACION sin NEXO, en la que sólo se da la repetición de las mismas palabras :

QUINTA ESTROFA

And this is neither a bad variant nor a tryout, (3)

This is where the staring angels go trough, (4)

This is where all the stars bow down. (5)

f) La REDUPLICACION, en la que repetimos en dos o más ocasiones los mismos vocablos.

QUINTA ESTROFA

Minute after minute, aeon after aeon, (1)

1

1

2

2

3

3

g) La PERMUTACION, es una operación que modifica el orden de los sintagmas o de las palabras.

TERCERA ESTROFA

Over the stone rushes the wind, (1)

El orden lógico sería : " The wind rushes over the stone ".

CUARTA ESTROFA

Drinking the sea and eating the rock (1)

A tree struggles to make leaves- (2)

El orden lógico sería : A tree, drinking the sea and eating the rock,  
oración subordinada  
struggles to make leaves.

En estos dos ejemplos de permutación encontramos que el poeta coloca primero la acción que realiza el sujeto y después nombra a éste. El motivo de esto es que Hughes nuevamente busca reafirmar el concepto de que estos personajes de la naturaleza, aunque personificados, son secundarios o minimizados ya que su importancia no radica en su esencia, en lo que son como seres, sino en las actividades que realizan y que, como mencionamos en el Capítulo II, son un intento por alcanzar algo, pero que nunca se logra.

Por otro lado, en relación con la categoría de palabras que emplea el poeta, encontramos que utiliza verbos para expresar acciones y cualidades que son consideradas propias de los humanos como : luchar, dar vuelta, luchar, mezclarse, etc. Estos verbos se encuentran en presente e indican una acción recurrente; además indican el hoy, el instante que se está viviendo, no hacen referencia al ayer, a lo que ocurrió, ni tampoco al futuro; se centra en el día de hoy porque para el mar, el viento, la piedra y el árbol cada día es hoy, no hay ni mañana ni pasado.

Los otros verbos que aparecen en el poema son verbos en gerundio. Algunos de ellos hacen referencia a acciones que normalmente son consideradas

propias de los humanos como : " dreaming " y " feeling " ( soñando y sintiendo ); y también acciones que son reflejo de vida y movimiento : " growing, treating, drinking, eating " y que sin embargo nos resulta extraño que sean adjudicados a seres de la naturaleza, no animales.  
Ejemplo : " tratando algún asunto ", o " creciendo la piedra ", o " bebiendo " y " comiendo " el árbol.

Después de realizado este análisis percibimos que la lógica construcción sintáctica de las lenguas inglesa y española es muy semejante, sino es que igual, por lo que no implica mayor dificultad respetar el orden gramatical que Hughes le da asus versos.

Como ejemplo tenemos también la primera estrofa del poema :

El mar solloza con su voz sin sentido.  
Sujeto predicado

O R A C I O N P R I N C I P A L

considerando del mismo modo su muerte y su vida.  
Predicado - Oración subordinada

probablemente hastiado del aspecto de cielo  
Predicado - Oración subordinada

después de tantos millones de noches sin sueño.  
Predicado - Oración subordinada

sin objeto, sin auto-engaño.  
Predicado - Oración subordinada

Las libertades en la expresión poética que se permite el autor en este nivel son fáciles de respetar en la traducción, ya que como dijimos anteriormente, el orden de las expresiones es muy semejante en ambas lenguas.

Aquí tenemos algunos ejemplos :

a) ENCABALGAMIENTO

SEGUNDA ESTROFA

Asímismo piedra, piedra encarcelada (1)

como nada en el Universo, (2)

b) ELIPSIS

SEGUNDA ESTROFA

Creada para un negro sueño. (3)

Se omite " La piedra fue creada ... "

c) ZEUGMA

PRIMERA ESTROFA

después de tantos millones de noches sin sueño. (4)

sin objeto, sin auto-engaño. (5)

Se omite " Después de tantos millones de  
noches "

También la ENUMERACION con POLISINDETON, la ENUMERACION sin HEXO, la REDUPLICACION y la PERMUTACION, desviaciones que mencionamos anteriormente al hacer el análisis del poema en la lengua original, no se alteran al realizar la traducción del poema.

En relación con la categoría de palabras también empleamos verbos en presente para indicar las acciones y cualidades que personifican a los seres de la naturaleza, y los verbos en gerundio, que expresan la acción como ejecutándose en el presente. Ejemplos :

PRIMERA ESTROFA

El mar solloza ... (1)

TERCERA ESTROFA

Sobre la piedra se lanza el viento (1)

CUARTA ESTROFA

Bebiendo el mar y engullendo la piedra (1)

Así, en este nivel no hemos encontrado graves problemas para lograr una traducción que obedezca el orden y construcción de las expresiones dentro del poema en lengua inglesa.

Ahora pasaremos al tercer nivel : léxico-semántico.

Nivel léxico-semántico.

Particularmente al hacer el estudio de este tercer nivel encontramos que es en la selección de palabras hecha por el poeta y en el significado que tienen éstas dentro de la obra, donde el autor logra un gran acierto. Veamos porqué.

El escritor utiliza palabras que hacen referencia a sentidos o facultades propias de los humanos, por ejemplo, se mencionan las palabras " voz y llanto " que hacen referencia al sentido del habla; menciona también la palabra " apariencia " que se refiere a la capacidad de ver el semblante o aspecto de algo; la piedra " oye " ( sentido del oído ); la piedra " siente " las variaciones en el movimiento del viento ( sentido del tacto ) y por último, ya mencionamos que el árbol " bebe " y " se alimenta ", lo cual hace referencia al sentido del gusto.

Además el autor utiliza palabras que hacen referencia a la capacidad de raciocinio, de pensamiento, de tener inteligencia. Por ejemplo menciona palabras como :

Verbos en gerundio	Verbos en presente	Sustantivos
treating	able to	conscious
dreaming	mingle	stone's mind
feeling	struggles	

Asimismo emplea palabras que tienen una connotación negativa, quiero decir, de incapacidad, de imposibilidad, impotencia e ineptitud.

Sustantivos	Adjetivos	Verbos en participio
dead	meaningless	imprisoned
without purpose	blind	unprepared
without sleep	old	gone
foetus	bored	
nothing		

El autor necesita repetir ciertas palabras clave para reiterar su idea de negación y ausencia de vida y a la vez el ambiente de pesimismo que existe en el medio en que se desenvuelven los personajes. Estas palabras son : " nothing " y " without " que se repiten tres veces cada una a lo largo del texto.

En este nivel es donde vemos que el autor hace mayor uso de los recursos retóricos, donde realiza una serie de combinaciones que traen como resultado una interpretación muy personal y a la vez original de la realidad. Mediante estas figuras el poeta efectúa operaciones sobre la semántica, que afectan el significado de las palabras y a su vez provocan un cambio de significado en las frases, y también se realizan operaciones sobre la lógica del discurso que afectan el plano del contenido.

Entre los recursos que el autor emplea encontramos las siguientes :

a) LA COMPARACION, por medio de ella el autor aproxima a dos objetos que están siendo comparados. A la piedra con el universo y al viento con la piedra. En las tres comparaciones hay implícita una contradicción u oposición, pues la piedra está aprisionada como nada se encuentra en el Universo. El viento, que se mezcla con nada, es semejante a la piedra, que está ciega, en su capacidad de combinarse. Y el viento da vueltas como la mente de la piedra que siente la dirección del viento.

#### SEGUNDA ESTROFA

Stone is imprisoned (1)

Like nothing in the Universe. (2)

#### TERCERA ESTROFA

" the wind "

Able to mingle with nothing (2)

Like the hearing of the blind stone itself, (3)

nada o encarcelada, que no puede cambiar y no tiene libertad para moverse, que es un objeto inanimado, sin vida. Sin embargo, posteriormente vemos que la personifica y le da características de un ser humano.

... Stone is imprisoned (1)

En la segunda metáfora nuevamente el autor da un matiz negativo a la roca, ya que dice que fue creada para un " negro sueño ", para la muerte.

Created for black sleep. (3)

Y en la tercera y última metáfora dice que la piedra es " el feto de Dios ", un ser que no alcanzó su completo desarrollo, un ser abortado : un engendro.

Then dreaming it is the foetus of God. (5)

Como observamos, el autor por un lado le otorga características y cualidades humanas; por otro lado, la presenta como un ser inanimado, sin vida y además grotesco.

d) En la GRADACION ASCENDENTE Hughes nos presenta en forma creciente las incapacidades del mar, y en el segundo ejemplo, en forma progresiva, nos indica qué es el universo.

#### PRIMERA ESTROFA

After so many millions of nights without sleep, (4)

Without purpose, without self-deception. (5)

#### QUINTA ESTROFA

And this is neither a bad variant nor a tryout, (3)

This is where the staring angels go through. (4)

This is where all the stars bow down. (5)

e) Lo absurdo de la situación en que se encuentran estos seres es presentado por el autor por medio de la ANTITESIS.

" The wind "

Or turns as if the stone's mind came feeling (4)

b) La PERSONIFICACION es un recurso por medio del cual el autor presenta a seres de la naturaleza irracionales, como seres que hablan, sienten y son capaces de comportarse como humanos.

PRIMERA ESTROFA

The sea cries with its meaningless voice, (1)

Treating alike its dead and its living, (2)

Probably bored with the appearance of heaven (3)

After so many millions of nights without sleep, (4)

Without purpose, without self-deception. (5)

SEGUNDA ESTROFA

" The stone "

... Or growing (3)

Conscious of the sun's red spot occasionally, (4)

Then dreaming it is the foetus of God. (5)

TERCERA ESTROFA

" The wind "

Able to mingle with nothing, (2)

Like the hearing of the blind stone itself, (3)

Or turns, as if the stone's mind came feeling (4)

CUARTA ESTROFA

A tree struggles to make leaves- (2)

c) Es en la segunda estrofa donde nos encontramos con las únicas tres metáforas que hay en todo el poema. Las tres se refieren al personaje " The Stone ". En la primera metáfora el autor nos dice que la piedra está aprisio-



PRIMERA ESTROFA

Treating alike its dead and its living, (2)

QUINTA ESTROFA

Nothing lets up or develops, (2)

f) Y con la PARADOJA nos presenta ideas que también reflejan lo absurdo e irónico de la existencia de estos seres.

SEGUNDA ESTROFA

... Stone is imprisoned (1)

Like nothing in the Universe. (2)

TERCERA ESTROFA

Able to mingle with nothing, (2)

Como hemos visto, en este nivel el poeta realiza en mayor medida la labor creadora, ya que busca " salirse " de la relación significativa convencional entre los signos lingüísticos y los objetos designados por ellos, para lograr una interpretación personal de la realidad.

Por ello encontramos muy complejo el reproducir fiel y simultáneamente, por medio de los recursos retóricos, los conceptos, sentimientos, sensaciones y fantasmas que el poema en su lengua original posee.

Sin embargo, buscaremos realizar una traducción que se acerque en gran medida a esta visión de la vida que Hughes nos presenta en " Pibroch ".

La traducción de los recursos anteriormente mencionados es la siguiente :

a) COMPARACION.-

SEGUNDA ESTROFA

... piedra encarcelada (1)

como nada en el Universo. (2)

TERCERA ESTROFA

capaz de mezclarse con nada, (2)

como la llamada de la misma piedra ciega, (3)

o rodando como si la mente de la piedra percibiera (4)

b) PERSONIFICACION.-

PRIMERA ESTROFA

El mar solloza con su voz sin sentido.

considerando del mismo modo su muerte y su vida,

probablemente hastiado del aspecto de cielo

después de tantos millones de noches sin sueño,

sin objeto, sin auto-engaño.

SEGUNDA ESTROFA

" La piedra "

... o creciendo (3)

consciente a veces de la roja mancha solar, (4)

imaginando entonces que es el feto de Dios. (5)

TERCERA ESTROFA

" el viento "

capaz de mezclarse con nada, (2)

como la llamada de la misma piedra ciega, (3)

o rodando como si la mente de la piedra percibiera

CUARTA ESTROFA

un árbol lucha por dar hojas.(2)

c) METAFORA.-

SEGUNDA ESTROFA

... piedra encarcelada (2)

Creada para un negro sueño. (3)

imaginando entonces que es el feto de Dios. (5)

d) GRADACION ASCENDENTE.-

PRIMERA ESTROFA

después de tantos millones de noches sin sueño, (4)  
sin objeto, sin auto-engaño. (5)

QUINTA ESTROFA

y esto no es ni una mala variante ni un experimento. (3)  
Este es el lugar donde los deslumbrantes ángeles se hallan. (4)  
Este es el lugar donde todas las estrellas se inclinan. (5)

e) ANTITESIS.-

PRIMERA ESTROFA

considerando del mismo modo su muerte y su vida.

QUINTA ESTROFA

nada cesa o evoluciona, (2)

f) PARADOJA.-

SEGUNDA ESTROFA

... piedra encarcelada (1)  
como nada en el Universo.(2)

TERECERA ESTROFA

capaz de mezclarse con nada, (2)

Ahora pasaremos al segundo paso de nuestro esquema, II Relación,  
para ver cómo se combinan estos tres niveles y cuáles son los resultados,  
III Valores, que obtenemos.

## II Relación.-

Como lo hemos mencionado con anterioridad, ningún nivel puede por sí solo producir sentido, se requiere el estudio de las relaciones internas entre los niveles para que la obra adquiera significado.

Por ello, si el primer paso de nuestro esquema nos ha resultado difícil al tratar de separar y analizar cada uno de los niveles, este segundo paso es más complejo porque las relaciones que se dan entre los niveles resultan en ocasiones inadvertidas, pues no sabemos en qué momento un nivel accede a otro.

Sin embargo, hemos percibido las siguientes asociaciones :

Primeramente observamos que la repetición de fonemas \* (NF-F) y la repetición de ciertas palabras \* (NM-S), crean un ritmo rutinario y metódico que va en consonancia con el ambiente de aburrimiento y desolación que se expresa \* (NL-S) en la obra.

También encontramos que la repetición de ciertos sonidos (NF-F) hace referencia a cualidades, características y acciones (NL-S) de los personajes. Por ejemplo, los sonidos suaves y deslizantes al hablar del mar, los sonidos ásperos y duros al referirse a la piedra.

Asimismo el código gramatical y el orden de las palabras (NM-S) en los enunciados corresponde al sentido (NL-S) que se quiere expresar en el poema. Es decir, por un lado vemos que el orden de las palabras es simple, sencillo como la vida de los personajes de la naturaleza; y por otro lado, cuando el orden de los enunciados cambia y se le da más importancia a la acción que se realiza que al mismo sujeto, es para reforzar la idea de que esos seres naturales no son importantes, son secundarios, están allí y se les niega la posibilidad de ejercer ellos el papel principal, la acción es más importante y ellos son mero accidente de la obra.

\* Nivel fónico-fonológico = (NF-F)

\* Nivel morfo-sintáctico = (NM-F)

\* Nivel léxico-semántico = (NL-S)

Hughes presenta por un lado (HM-S) verbos en gerundio y en presente que indican acción constante, movimiento, actividad, capacidad, y los contraponen con sustantivos, adjetivos y verbos en participio que son indicativo de incapacidad, impotencia e ineptitud. (NL-S).

Al utilizar este recurso de contraponer por un lado capacidad, cualidades y por el otro, ineptitud y defectos, surge esta antítesis u oposición que experimentan los personajes y que los lleva a rechazar y negar la vida.

Vemos pues que con la asociación y correspondencia que se da entre los niveles han surgido valores que en un primer análisis no habíamos logrado percibir. Estos valores son los siguientes :

### III Valores.-

a) Aun cuando el autor realiza breves alteraciones en la sintaxis de las oraciones y del discurso, sin embargo, el sentido del poema es fácil de comprender y es precisamente la sencillez de éste lo que reafirma el concepto que en nuestro primer análisis no habíamos captado en su totalidad : la sencillez y naturalidad de la vida.

Es decir, los personajes : mar, piedra, viento, árbol, son seres que coexisten en un ambiente natural que se caracteriza por su sencillez, naturalidad y falta de complejidad. Los seres de la naturaleza viven, o sería mejor decir existen, conforme a los lineamientos del mundo natural, " viven " de acuerdo a las leyes de la naturaleza.

La pregunta sería y ¿ el hombre, qué papel desempeña en este mundo regido por leyes de la naturaleza ?

Este ser, que es quien de alguna manera marca el tiempo con su proceder, con su realizar, es, sin embargo, víctima del mundo natural cuando

no acata sus leyes, cuando fuerza a la naturaleza.

Nuevamente nos preguntamos, ¿ cómo o por qué la fuerza ?

Porque el ser humano ha venido a romper el equilibrio de la naturaleza y ha creado ambientes cada vez más agresivos que impiden que tanto los objetos de la naturaleza, como el propio ser humano, coexistan. Por ello la mujer no puede vivir en la tierra, en este ambiente.

b) También hemos descubierto que todo el poema es en sí una antítesis, una constante contraposición de elementos positivos y negativos, que se nos da por medio de la selección de palabras, para subrayar una visión de la vida.

La vida en " Pibroch ", y creemos que para Hughes también, es absurda e irónica. Es irónica porque la vida se burla del hombre y de todo lo que le rodea, como los seres de la naturaleza : mar, piedra, viento, árbol.

Antes he dicho que el poema es en su totalidad una antítesis, pero también es una alegoría, ya que si en un primer análisis sólo encontramos un único sentido al poema : la negación de la vida, la ausencia total de vida; ahora, al ahondar en el análisis del texto encontramos otro significado más profundo. Estos dos sentidos no se contraponen, al contrario, se refuerza el uno al otro. Este sentido de lo absurdo e irónico que tiene la vida lo expresa Hughes con su falta de sentimentalismo o emotividad en el poema. Todo lo que expresa el autor es tan claro, tan sencillo, que es precisamente en esa sencillez donde radica lo absurdo.

La vida para Hughes es absurda porque carece de razón, porque la vida no se rige por ninguna regla lógica, sólo se rige bajo las leyes de la naturaleza, del universo. Y si lo absurdo se expresa a través de lo inexplicable, de aquello que es imposible o no verdadero, entonces el autor personifica seres de la naturaleza y les da rasgos o cualidades humanas, pero también les adjudica fallas e incapacidades.

No queremos decir con esto que las leyes de la naturaleza sean absurdas, pero sí son irrazonables los actos humanos, y Hughes emplea a los personajes de la naturaleza como símbolos de las ambigüedades, paradojas y contrasentidos que tiene el hombre. Es aquí donde encontramos ese sentido alegórico del que hablábamos en párrafos anteriores.

La falta de sentido en la existencia humana, la incomunicabilidad, la desintegración de los valores, son causa suficiente para que el ser humano reniegue de la vida, la odie; una vez más por ello la mujer, el único personaje humano en el poema, no puede vivir.

En el poema se nos menciona que la mujer está enferma, loca o desquiciada y ¿qué más puede desequilibrar a una persona que observar lo absurdo e insensato de la vida? ¿Cuáles serán entonces las motivaciones para negarse a vivir?

Pueden ser de índole social, familiar, moral; Hughes no lo aclara. Sólo nos hace saber que el hombre, que se distingue de los demás seres de la naturaleza por sus peculiaridades anatómicas, fisiológicas y psíquicas; que es el intérprete de la realidad; que lo que lo singulariza es la racionalidad; que a diferencia de los demás seres vivos su actividad es consciente y valorada; sin embargo, a pesar de todo lo anterior, el hombre es débil, inconsciente, inmaduro, en pocas palabras: es humano.

Y por ser humano, el aislamiento, la soledad y la frustración afectivo-intelectual impulsan al hombre a la autodestrucción.

Concluyendo diremos que Hughes por medio de " Pibroch " ha querido expresarnos que la vida, la existencia, es un evento sencillo y natural, pero el hombre la destruye y por ello surge la oposición, el contraste, la lucha, la ruptura que conlleva a la aniquilación: a la negación de la vida.

### A modo de conclusión

Este trabajo, una tesina que no pretende probar hipótesis para concluir con una tesis, me ha llevado, sin embargo, a una convicción.

Con el análisis anterior hemos visto que el sentido o interpretación que se le puede dar a un texto literario varía definitivamente cuando hemos desmontado el sistema de relaciones. El analizar el proceso de composición que descubren las partes que integran la obra, nos ha permitido ir más allá del significado unívoco del texto en busca de una lectura simbólica.

Somos conscientes que la traducción es una realidad extralingüística, ya que los sistemas semánticos y los elementos gramaticales de toda oración están diferentemente repartidos en las diversas lenguas del mundo. Palabras en diferentes lenguajes no tienen la misma gama de significados.

Cada lengua posee un tesoro de expresiones idiomáticas y construcciones características que es imposible traducir literalmente, y cuyo significado en muchas ocasiones no puede deducirse por el de sus componentes.

Pero el intentar la traducción de una obra literaria, en la que lo fundamental es el bello manejo de la lengua, lleva al traductor no sólo a interpretar los signos lingüísticos, sino a captar el espíritu, el alma y emotividad que el poeta expresa en su obra.

Somos conscientes que la traducción de una obra literaria nunca puede reproducir cabalmente el contenido original. Sin embargo, al haber analizado el poema con ayuda de los postulados del estructuralismo, hemos descubierto que podemos realizar una traducción si no poética o literaria, si una interpretación o conversión de los signos lingüísticos que sea más cercana o fiel al espíritu o esencia del poema original.



Me complace haber podido probarme que, siguiendo los pasos que me marqué en la Introducción de este trabajo, he logrado con el análisis anterior la posibilidad de convertir los signos lingüísticos, que en un principio parecían tan oscuros, " cerrados " y poco sugestivos, en un lenguaje más sugerente y rico, que nos despierta la imaginación, nos motiva a una relectura del poema y con ello a un mayor disfrute del mismo.

He aquí otra lectura del texto :

" PIBROCH "

El mar solloza con su voz sin sentido,  
considerando del mismo modo su muerte y su vida,  
probablemente hastiado del aspecto de cielo  
después de tantos millones de noches sin sueño,  
sin objeto, sin auto-engaño.

Asimismo piedra, piedra encarcelada  
como nada en el Universo.  
Creada para un negro sueño. O creciendo  
consciente a veces de la roja mancha solar,  
imaginando entonces que es el feto de Dios.

Sobre la piedra se lanza el viento,  
capaz de mezclarse con nada,  
como la llamada de la misma piedra ciega,  
o rodando como si la mente de la piedra percibiera  
una fantasía de movimiento.

Bebiendo el mar y engullendo la piedra  
un árbol lucha por dar hojas.

Una anciana mujer se precipita del espacio  
no preparada para estas condiciones,  
Ella se aferra porque su mente se ha ido.

Minuto tras minuto, eón tras eón,  
nada cesa o evoluciona,  
y esto no es ni una mala variante ni un experimento.  
Este es el lugar donde los deslumbrantes ángeles se hallan.  
Este es el lugar donde todas las estrellas se inclinan.

TED HUGHES

## BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, DAMASO. Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Gredos, Madrid, 1971.
- BAJTIN, M. Estética de la creación verbal. Siglo XXI Editores, México, 1985.
- BARTHES, ROLAND. Análisis estructural del relato. Premiá Editora, México, 1985.
- BARTHES, ROLAND. El placer de texto y Lección inaugural. Siglo XXI Editores, México, 1978.
- BARTHES, ROLAND. Elementos de semiología. Alberto Corazón Editor, Madrid, 1971.
- BARTHES, ROLAND. Estructuralismo y literatura. Nueva Visión, Argentina, 1972.
- BENVENISTE, EMILE. Problemas de lingüística general. Siglo XXI Editores, México, 1984.
- BERISTAIN, H. Análisis estructural del relato literario. UNAM, México, 1984.
- BOLARO, SARA. Antología de temas de lingüística. UNAM, México, 1978.
- CASTAGNINO, RAUL. El análisis literario. Nova, Argentina, 1979.
- CASTAGNINO, RAUL. ¿Qué es literatura? Nova, Argentina, 1977.
- DAICHES, DAVID. A critical history of English literature. Volumen 4, Secker 7 Warburg, Gran Bretaña, 1979.
- DELACROIX, H. Psicología del lenguaje. Paidós, Buenos Aires, 1952.
- DUCROT, OSWALD y TZVETAN TODOROV, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Siglo XXI Editores, México, 1981.
- Enciclopedia británica. Volumen V, The University of Chicago, Estados Unidos, 1983.

- HUGHES, TED. Crow. Faber y Faber, Londres, 1970.
- HUGHES, TED. Lupercal. Faber y Faber, Londres, 1970.
- HUGHES, TED. Remains of Elmet. Faber y Faber, Londres, 1979.
- HUGHES, TED. The Hawk in the rain. Faber y Faber, Londres, 1960.
- JAKOBSON, ROMAN. Ensayos de lingüística general. Seix Barral, Barcelona, 1975.
- JAKOBSON, ROMAN. " Versos y sonidos del lenguaje " en Lingüística, poética, Tiempo. Editorial Crítica, Barcelona, España, 1980.
- LAZARO CARRETER, FERNANDO. Cómo se comenta un texto literario. Cátedra, Madrid, 1976.
- LEROY, MAURICE. Las grandes corrientes de la lingüística. Siglo XXI Editores, México, 1964.
- MALMBERG, BERTIL. Los nuevos caminos de la lingüística. Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- MEDRANO MORALES, ARTURO. Lingüística inglesa. Gredos, Madrid, 1973.
- MOGUEL, IDOLINA y GRACIELA MURILLO. Nocturnos de lingüística estructural. Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- New Horizons in Linguistics. John Lyons editor, Penguin Books, Gran Bretaña, 1977.
- PASCUAL BUJO, JOSE. Introducción a la poética de Roman Jakobson. UNAM, México, 1978.
- PEI, MARIO. La maravillosa historia del lenguaje. Gredos, Madrid, 1965.
- PÖRZIG, WALTER. El mundo maravilloso del lenguaje. Espasa-Calpe, Madrid, 1974.
- PUID, LUISA. La estructura del relato y los conceptos de actante y función. UNAM, México, 1978.
- RIVIERE, P. y H. DAUCHIN. Lingüística y nueva cultura. Marova, España, 1974.
- ROMERA CASTILLO, JOSE. Elementos para una semiótica del texto literario. Cátedra, Madrid, 1978.

SAPIR, EDWARD. El lenguaje. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

STANKIEWICZ, E. " La lingüística y el estudio del lenguaje poético " en  
Sebeok, Thomas. Estilo del lenguaje. Cátedra, España, 1974.

The Oxford companion to English Literature. Oxford University Press, Gran  
Bretaña, 1975.

The pelican guide to English Literature. The modern age. Volumen 7. Penguin  
Books, Gran Bretaña, 1961.

YLLERA, ALICIA. Estilística, poética y semiótica literaria. Alianza Editorial,  
México, 1982.