

“EL DEMONIO” DE MIJAÍL LÉRMONTOV EN EL PARADIGMA INTERTEXTUAL DE SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL E INGLÉS

Olga Chesnokova¹

Pedro Leonardo Talavera-Ibarra²

RESUMEN: Este artículo analiza, por medio de la comparación y evaluación, dos traducciones, al español (Constant Brusiloff) y al inglés (Avril Pyman), del poema romántico ruso “*El Demonio*” (1839), escrito por Mijaíl Lérmontov. La equivalencia de las traducciones con respecto al original se establece con base al análisis intertextual a través de ejemplos. Desde el punto de vista de los autores, los conceptos de intertextualidad y equivalencia permiten valorar las recreaciones del original en su idoneidad. El artículo expone los mecanismos y estrategias apropiados para la traducción idónea.

Palabras clave: Lérmontov, traducción, intertextualidad.

MIKHAIL LERMONTOV'S “THE DEMON” IN THE INTERTEXTUAL PARADIGM OF ITS TRANSLATION TO SPANISH AND ENGLISH

ABSTRACT: This article analyzes, through comparison and evaluation, two translations of Mikhail Lermontov’s romantic poem “The Demon” (1839) from Russian to Spanish (Constant Brusiloff) and to English (Avril Pyman). The translation equivalence with respect to the original text is established on the basis of intertextual analysis through examples. From the authors’ point of view, the concepts of intertextuality and equivalence permit to value the recreations of the original in its relevance. The article exposes the appropriate mechanisms and strategies for the proper translation.

Keywords: Lermontov, translation, intertextuality

INTRODUCCIÓN

En el año 2014 se celebraron los doscientos años del natalicio de Mijaíl Yúrevich Lérmontov (1814-1841). En Rusia, Lérmontov fue la figura más destacada del Romanticismo y el poeta más importante después de la muerte de Aleksandr Pushkin en 1837. Este artículo está dedicado a las traducciones al inglés y al español de una de sus obras más relevantes, un poema al que Lérmontov dedicó casi diez años (1829-1839) de su corta vida: “*El Demonio*”. En palabras de Vladimir Nabokov (NABOKOV, 2008, p. 277), “*El Demonio*” representa el punto culminante de la obra de Lérmontov.

1 Catedrática, RUDN, Doctora de Estado en Filología Románica (RUDN). Área de especialidad: Pragmática Intercultural, Traductología, Semiótica del discurso literario, toponimia.

2 Profesor, MSSU, Doctor en Literatura Comparada (U. T. at Austin). Área de especialidad: poesía de las vanguardias en ruso, español y francés, Simbolismo ruso y francés, y Modernismo.

Para el estudio de las traducciones del poema, el paradigma de la intertextualidad nos permite el análisis más acertado. La intertextualidad presupone un acercamiento activo al texto mostrando “de qué manera en una u otra obra coexisten diferentes niveles de lectura” (PIÉGAY-GROS, 2008, p. 132). Cada obra es concebida y percibida como un diálogo entre textos (KRYSTEVA, 1997, p. 1-24). En palabras de Barthes: “Cada texto ... es un intertexto; otros textos se hallan presentes en él a diferentes niveles y en formas más o menos reconocibles” (BARTHES, 1989, p. 415). De esta manera, las traducciones se examinan como transformaciones específicas del texto original que aspiran a reproducir tanto las características conceptuales presentes en el texto como las cualidades abstractas determinadas por el contexto. Dichas versiones son transcripciones de la intertextualidad implícita (*in absentia*) y explícita (*in praesentia*) del texto original. Desde este punto de vista, las traducciones de “*El Demonio*” a otras lenguas son vistas como recreaciones verbales de una pluralidad de elementos con soluciones singulares al “sistema de conflictos” (ETKIND, 1982, p. 17) que es el poema.

“*El Demonio*” ha sido objeto de múltiples reinterpretaciones en inglés. Sin embargo, la traducción más sobresaliente y mejor conocida fue hecha por Avril Pyman en 1976 a petición de la editorial soviética “Progress” (PYMAN, 1976). Por otro lado, la obra maestra de Lermontov permaneció inédita en español hasta 1944, cuando Constant Brusiloff publicó su versión en la República Dominicana siendo la única disponible durante más de cincuenta años (BRUSILOFF, 1944).

Ambas traducciones (Brusiloff, Pyman), intentan recrear tanto la visión estética del poeta como las cualidades distintivas del texto original. Por lo mismo, su valoración puede establecerse a partir del concepto de equivalencia en Vinogradov (VINOGRADOV, 2001, p. 19), según el cual la equivalencia se logra mediante la preservación del original en el texto traducido, la preservación tanto de su contenido y significado como de su información semántica, estilística, comunicativa y funcional. Dicho concepto conlleva la integridad de la comprensión del texto no solamente a través de la razón, sino también de los sentimientos del receptor, e incluye a la vez la comprensión del contenido implícito y explícito. La tarea se vuelve más complicada en la traducción poética, en la que interactúan el significado y la estética; la expresión del contenido a través del ritmo y la rima. Aún más, tal y como lo señalara acertadamente Morózov desde el inicio del estudio de las traducciones en Rusia: “en la traducción literaria la idoneidad del efecto emocional adquiere crucial importancia” (MORÓZOV, 2009, pp. 19-20). Las “*Versiones y los versos*” de Vladimir Nabokov (NABOKOV, 2008), las traducciones poéticas del ruso al inglés por una excepcional

personalidad lingüística, pueden servir como un ejemplo elocuente de esta dificultad, donde la obsesión de recrear no solamente el texto sino también el mundo del texto, puede desembocar más en la heurística que en la traducción.

INTERTEXTUALIDAD IMPLÍCITA

“*El Demonio*” de Lérmontov se encuentra entre las obras maestras del género de la poesía romántica y su tema está ligado a la conocida historia bíblica del ángel caído, tópico del que muchos autores han creado su propia interpretación: Satanás en el “*Paraíso perdido*” de Milton; Lucifer en “*Cain*” de Byron; Mefistófeles en “*Fausto*” de Goethe, etc. Lérmontov, a diferencia de John Milton, no busca justificar las acciones de Dios ante el mundo. Tampoco ve en Lucifer al maestro que guía a la muerte con su visión catastrófica de la humanidad, como Lord Byron. Y aunque la historia de Lérmontov, al igual que la del Mefistófeles de Johann Wolfgang Goethe, tiene su origen en un cuento popular, su tema no es la posesión de los bienes de la tierra a cambio del alma.

La originalidad del poema “*El Demonio*” radica en la descripción del ángel caído como un desesperado que ha decidido encontrar su redención en el mundo de la gente sin poder encontrarla. Concebido como una figura a la vez trágica y bella, el Demonio está condenado a vagar por la tierra y sembrar la muerte a su paso. Enamorado de Tamara, una joven georgiana, la seduce sólo para matarla con su beso. Sin embargo, el alma de Tamara lo abandona a su suerte siendo rescatada y transportada al cielo. Tamara y el Demonio se identifican por su belleza, su pasión y sus deseos de amar. En la opinión del crítico ruso U. R. Fokht, el carácter del Demonio se ve duplicado en el de la persona de Tamara (FOKHT, 2013, pp. 755-781).

Otra de las características más sobresalientes del lenguaje poético en Lérmontov es su “tendencia a la declamación y ornamentación, con énfasis en la expresividad emotiva; tendencia a la retórica, a la visibilidad de las fórmulas líricas” (EIKHENBAUM, 2013, p. 101). El estilo poético de “*El Demonio*” no solamente revela esta tendencia, sino que también la resalta añadiendo culturemas georgianos y una detallada descripción de la naturaleza y del relieve del Cáucaso, área donde se desenvuelve la acción narrativa del poema. Vale también señalar que el Cáucaso es el lugar de los dos exilios y el lugar de la muerte del poeta en un duelo. Dichos rasgos estilísticos y léxico-semánticos del poema, encaminados a matizar el mensaje estético del poema, representan *a priori* una de las principales tareas para su reproducción en otras lenguas. Aparte de sus recursos expresivos, el poema “*El Demonio*” expone una serie de

conflictos implícitos en el contenido. A nuestro parecer, uno de los más importantes está en el conflicto entre el conocimiento y la ignorancia, o entre el desconocimiento y la sapiencia, que se remonta al bíblico árbol del conocimiento del bien y del mal (GÉNESIS, 1960, pp. 2-3). En este sentido, el poema de Lérmontov es una réplica de la historia del pecado original, la caída del hombre en la tentación inducida por el ángel caído. Adán y Eva prueban los frutos del árbol y adquieren conciencia de su desnudez trayendo la muerte al mundo. Lérmontov enfatiza la alusión por medio del uso constante de la anáfora “y” al principio de algunos versos. Estilísticamente también son característicos los abruptos cambios de la acción entre episodios y el papel de la antítesis (FOKHT, 2013, pp. 755-781); todos ellos atributos compartidos por la historia en la Biblia.

INTERTEXTUALIDAD EXPLÍCITA

Examinemos ahora los diversos parámetros de esta problemática en los materiales de las traducciones del poema al español e inglés. La traducción del poema al español que aquí se analiza, fue hecha en los años cuarenta del siglo pasado en Santo Domingo por Constant Brusiloff (1895-1977), un personaje con una vida turbulenta y en aquel momento un recién inmigrado de la España fascista (AIZPURU, 2009). La edición dominicana de la traducción de Brusiloff contiene su propio ensayo sobre el poema e ilustraciones del grabador, escritor y artista Ricardo Baroja y Nessi (1871-1953).

La traducción al inglés aquí estudiada se llevó a cabo por Avril Pyman (1930-), una reconocida filóloga británica especializada en la poesía de los simbolistas rusos. Dicha versión fue publicada por la editorial moscovita “Progress” en 1976. La traducción también fue suplementada con ilustraciones, entre las que se encuentran la página titular del poema, la firma del poeta, los retratos de V. Lopukhina, N. F. Ivanova y A. M. Vereschaguina, y una reproducción del cuadro de M. Vrubel “*El Demonio y Tamara*”, etc. creando un fondo visual intertextual para la traducción.

El subtítulo original del poema, “*восточная повесть*” (una novela oriental), es en cierto sentido un equívoco sin referente, ya que en la tradición rusa el término “*povest*” se inscribe dentro del género de la prosa. Es muy posible que esto refleje la propia visión estética del poeta con respecto a su obra. En la traducción de Brusiloff el subtítulo no existe. En cambio, el título incluye la caracterización “*Poema romántico*”, explicación literaria más que traducción del original. Avril Pyman, por otro lado, transformó el subtítulo en *An Eastern*

Legend, “Una leyenda oriental” (PYMAN, 1976, p. 91). Curiosamente el sustantivo ruso “*povest*” tiene correlación con el término *story* en el uso cotidiano inglés (AIRLIE, 2004, p. 331), y con los conceptos de *short novel* o *novella* en la teoría literaria (ČIŽEVSKIJ, 2000, p. 24). Uno de los significados de la palabra *legend* es “relato de cierto evento fantástico, transmitido por generaciones en un pueblo dado y al que se le atribuye por la gente un fundamento histórico, aunque poco creíble, que la distingue del mito” (МСКЕЧНИЕ, 1983, p. 1035). Así que la variante *Legend* escogida por la traductora puede verse como una concesión al género romántico del texto de Lermontov.

El ritmo del poema es yámbico en cuatro pies que se alternan con tres: “*Печальный Демон, дух изгнания*” (ЛЕРМОНТОВ [LÉRMONTOV en el ruso original], 1964, p. 84). Se entiende que existen diversos sistemas de versificación ligados a tradiciones nacionales que, a su vez, están enraizadas en las características tipológicas de la lengua, particularmente, en la largura y brevedad de las vocales. En español la calidad constante de las vocales dentro de la palabra es un rasgo tipológico y, por lo tanto, la versificación yámbica de cuatro pies no es viable. Sin embargo, a través de la tonalidad ha habido intentos para su realización como los del poeta nicaragüense modernista Rubén Darío (1865-1916).

La tarea que enfrenta el traductor, es encontrar la correspondencia justa que sustituya o compense la ausencia en español de la reducción de las vocales dentro de la palabra, inherente al ruso. Se hace necesario sustituir la declamación por otros medios. Para Brusiloff, cuya traducción está hecha en verso libre sin ritmo ni métrica, el escrupuloso apego al original parece servir como una compensación pragmática a la ausencia de ritmo y metro:

El desesperado Demonio, espíritu del destierro,
Volaba sobre la tierra pecadora, y el recuerdo de mejores días
Se agolpaba tumultuoso en su memoria (BRUSILOFF, 1944, p.33)

Por otro lado, los sistemas de versificación en el ruso e inglés son semejantes; tolerando el inglés una más amplia cantidad de variaciones métrico-rítmicas. Desde esta perspectiva, la traducción de Avril Pyman representa una transformación artística en verso del texto original. A la vez, la traducción de Pyman, al igual que el texto original de Lermontov, está ejecutada en yambo de cuatro pies:

Печальный Демон, дух изгнания,
Летал над грешною землей,
И лучших дней воспоминанья

Пред ним теснились толпой (LÉRMONTOV, 1964, p. 84).

His wáý abóve the sinful éarth

The melancholy y Démon wínged

And mémoríes of happier dáys

Abóut hís exíled spírit thronged (PYMAN, 1976, p. 91).

En lo concerniente a transferir el contenido, ambas traducciones observan detalladamente el texto original. La traducción de Brusiloff es una transferencia artística en prosa casi literal del original. A pesar de esto, el contenido sufre por la ausencia del diálogo entre el Demonio y Tamara. La traducción de Pyman, por otro lado, es una virtuosa y completa versión en inglés de la obra maestra de Lérmontov.

Tal y como se señalara anteriormente, la métrica original del poema no puede ser transmitida al español. Por lo mismo, el traslado del estilo y estética del original adquiere particular importancia para nuestras reflexiones sobre los lazos intertextuales de las traducciones del poema. Para la cuestión del estilo, nos apoyamos en las observaciones de Boris Eikhenbaum, quien lo calificó de hipnótico, recitativo y con prevalencia de “fórmulas emotivas” (EIKHENBAUM, 2013, p. 749). Por ejemplo, la expresión “*Дух изгнанья*” (*espíritu del destierro; exiled spirit*, en las traducciones), segunda caracterización del Demonio, puede ser interpretada como el espíritu condenado al destierro o como el espíritu que condena al destierro. Se trata de una aleación lingüística dentro de la cual el acento está en la palabra “*изгнанья*” (expulsión), pero que en su totalidad representa una fórmula emotiva (EIKHENBAUM, 2013, p. 749). Dichas fórmulas son extremadamente complicadas y a la vez estéticamente importantes para la traducción. A través de su constante uso se conforma en gran parte el retrato hablado del personaje principal del poema, el Demonio. En la primera parte, estas fórmulas están dentro de la estructura del texto narrativo; en tanto que, en la segunda, se hallan en las formas de trato (formas de la función conativa). Su empleo nos servirá de modelo para nuestras reflexiones sobre el diálogo entre el original y las traducciones.

Veamos a continuación la lectura de estas fórmulas en diez de sus ejemplos:

1) *Печальный Демон* (Lérmontov, 1964, p. 84) / *El desesperado Demonio* (Brusiloff, 1944, p.34) / *The melancholy Demon* (Pyman, 1976, p. 90). El primer verso comienza con la expresión adjetival “Печальный демон”, una expresión con lastre emocional que, a partir del octavo verso, se reduce a la lacónica denominación “el Demonio”. La versión española del epíteto es más intensa que en el original: la palabra *desesperado* expresa no solamente tristeza,

sino también arrojó. La intensidad emocional está justificada a fin de conseguir el efecto recitativo. Por otro lado, la sobriedad del adjetivo *melancholy* en inglés nos parece la solución pragmáticamente óptima para comenzar el texto. 2) La siguiente caracterización del Demonio es *Дух изгнанья* (LÉRMONTOV, 1964, p. 84) / *Espíritu del destierro* (BRUSILOFF, 1944, p.34) / *exiled spirit* (PYMAN, 1976, p. 90). Es posible que fuera más adecuado emotivamente usar la palabra *alma* para crear la ya mencionada expresión polisémica *alma del destierro*. En la traducción al inglés, debido al cambio en la estructura de la frase, la descripción se da no como un modificador sino como una interpretación. La dualidad de la construcción, señalada por Eikhenbaum, recibe una lectura específica que corresponde al ruso “*изгнанный дух*”, a diferencia de la versión en español, donde la posición al comienzo permite conservar el carácter difuso de la fórmula emotiva del original. Ambas traducciones pierden el contexto religioso al preferir términos de exclusión más contemporáneos. La tradición dicta que en español la palabra *expulsión* se use para hablar de la separación del paraíso; y en inglés, *cast out* or *thrown down*. 3) *Чистый херувим* (LÉRMONTOV, 1964, p. 84) / *Límpido querubín* (BRUSILOFF, 1944, p.33) / *Chaste among the cherubim* (PYMAN, 1976, p. 90). La traducción al español es casi literal creando cierta sonoridad al anteponer el adjetivo *Límpido*, siguiendo la tradición poética del español (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001, p. 1381). La expresión en inglés no solamente es adecuada en el tono emocional, sino que también clarifica para el lector el sentido de las palabras originales. 4) *Познания жадный* (LÉRMONTOV, 1964, p. 84) / *Ávido de ciencia* (BRUSILOFF, 1944, p.33) / *With eager mind and quick surmise* (PYMAN, 1976, p. 90). En español, sería más acertado en la sintaxis usar el adjetivo *Ávido* con el verbo *saber* o con el sustantivo *conocimiento*, no con el sustantivo *ciencia*, “*наука*”: *Ávido de saber* o *Ávido de conocimiento*. La versión en inglés, por otra parte, es mucho más amplia que la del original y, a pesar de ello, tampoco incorpora la alusión religiosa. 5) *Счастливый первенец творенья* (LÉRMONTOV, 1964, p. 84) / *Feliz primogénito de la creación* (BRUSILOFF, 1944, p.33) / *The happy firstling of creation* (PYMAN, 1976, p. 90). Es sorprendente en este caso la correspondencia pragmática entre ambas traducciones y el original. Pyman añade a esto una equivalencia rítmica exacta con el texto de Lérmontov. 6) *Давно отверженный* (LÉRMONTOV, 1964, p. 85) / *Despreciado, desde hacía tiempo* (BRUSILOFF, 1944, p.34) / *Outcast long since* (PYMAN, 1976, p. 90). El término escogido por Brusiloff se acerca más al ruso «*презираемый*», ya que el participio *rechazado* sería más exacto. En cambio, el adjetivo *outcast* por su definición encaja plenamente con la palabra rusa (AIRLIE, 2004, p. 293). Una vez más, la versión en inglés compagina armónicamente con el original en su sentido, ritmo y

efecto emocional. 7) *Изгнан из края* (LÉRMONTOV, 1964, p. 85) / *El desterrado del Paraíso* (BRUSILOFF, 1944, p.34) / *Exiled from Paradise* (PYMAN, 1976, p. 92). Excepto por la ya mencionada ausencia de las referencias bíblicas en el vocabulario, las dos traducciones son adecuadas por su sentido y emotividad. 8) *Гордый дух* (LÉRMONTOV, 1964, p. 85) / *espíritu soberbio* (BRUSILOFF, 1944, p.35) / *the proud Spirit* (PYMAN, 1976, p. 92). De la misma manera que en los casos anteriores, Brusiloff usa el concepto *espíritu*, invirtiendo la posición normal del adjetivo, lo que, según las normas de la sintaxis del español, lo convierte en un epíteto. Esta inversión refleja la estética del poema, aunque el término *soberbio* signifique más bien en ruso “*высокомерный*”. La lacónica versión del inglés es acertada tanto en el sentido como en la métrica. 9) *В груди пустого изгнанника* (LÉRMONTOV, 1964, p. 86) / *en el corazón del infecundo desterrado* (BRUSILOFF, 1944, p.36) / *in the outcast's barren breast* (PYMAN, 1976, p. 93). Curiosamente, la traducción al español nos ofrece una alteración en el sentido, ya que los “nuevos sentimientos” nacen no del pecho, como en el texto original, sino en el corazón del expulsado. 10) *И Демон видел* (LÉRMONTOV, 1964, p. 89) / *El Demonio vió a Tamara...* (BRUSILOFF, 1944, p.41) / *The Demon did see* (PYMAN, 1976, p. 95). Este es un ejemplo de correspondencia directa en la nominalización del sujeto entre las traducciones y el original. Sin embargo, la consabida anáfora bíblica “y” desaparece en las traducciones.

Otras descripciones, cuya función es dar énfasis a la línea narrativa, se encuentran dentro de las estrofas. El siguiente fragmento, que describe los sentimientos del prometido de Tamara cuando se apresura a la boda, nos ofrece un peculiar epíteto para el Demonio, “*лукавый*” (pícaro, malicioso): *Его коварною мечтою/ Лукавый Демон возмушал: / Он в мыслях, под ночную тьмою, / Уста невесты целовал* (LÉRMONTOV, 1964, p. 91).

El epíteto, semióticamente significativo, no forma parte de ninguna de las dos traducciones: “*Лукавый Демон возмушал*” (LÉRMONTOV, 1964, p. 91) / *Se le infundió el Demonio* (BRUSILOFF, 1944, p.44) / *He yielded to the Demon's will* (PYMAN, 1976, p. 97).

Como hemos observado en las equivalencias referidas, los traductores trataron por todos los medios a su alcance de transmitir las emocionalmente densas y retóricamente significativas denominaciones del Demonio. Los cambios de sentido percibidos se compensan por lo general con el uso de un tono emocional adecuado en las traducciones, lo que se convierte en el aspecto dominante de las relaciones intertextuales entre el original y las traducciones.

Veamos ahora las formas de tratamiento hacia el Demonio, así como las posibilidades semánticas, expresivas y estilísticas de su traducción. Desde el punto de vista de la pragmática, la posición sintáctica en las formas de trato siempre refleja la percepción del interlocutor; y en

el discurso poético, la singularidad de la expresión. En el poema, las formas de trato reflejan la tradición poética rusa y el idiolecto de Lermontov. La familiaridad permea todas estas expresiones, pues tanto el Demonio como Tamara usan el pronombre *tú*. Así se describe la primera vez que Tamara se dirige al Demonio: “*Дух беспокойный, дух порочный, / Кто звал тебя во тьме полночной?*” (LÉRMONTOV, 1964, p. 100).

La fórmula es remarcable por la repetición e inversión de la construcción “во тьме полночной”, propias del estilo de Lermontov: “¿*Espíritu maligno, espíritu perverso!* /¿Quién te invocó en la oscuridad de la noche?” (BRUSILOFF, 1944, p. 66). Brusiloff no deja de usar en la traducción la palabra *espíritu*, la misma con la que abrió el texto. Los adjetivos escogidos, desafortunadamente, se alejan de la literalidad de su traducción. *Maligno* en ruso significa “*злокачественный*” (“*злой*”), aunque es posible que la selección esté justificada porque en la tradición del español es uno de los términos para describir al diablo (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001, p. 1425). A pesar de esto, la expresión transmite la idea de maldad y no la de inquietud. La expresión *alma en pena*, que en español conlleva una alusión al sufrimiento en el Purgatorio (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001, p. 114), nos parece más adecuada a la estética de la forma de trato en el original. Por otra parte, el epíteto *perverso* se aleja aún más del original, para el cual nosotros sugeriríamos *pecador*.

En la versión al inglés, también se elimina la inquietud como trasfondo de la conducta del Demonio al usar la palabra *idleness*, que más bien sugiere inactividad; el término corresponde mejor a los adjetivos *uneasy* o *anxious*. La traducción sintácticamente compensa la inversión del original ruso con la posición de la exclamación *say* después de la frase, creando emotividad: “*Spirit of idleness and sin, /At this dark hour who called you, say*” (PYMAN, 1976, p. 107).

La siguiente construcción que usa Tamara para dirigirse al Demonio se distingue por incluir el adjetivo “*лукавый*” y por el hecho de que Tamara llama al Demonio “enemigo”. En la lengua rusa, los componentes semánticos más importantes del adjetivo “*лукавый*” son la seducción y el engaño. A esto se añade cierta dosis de burla y juego. Además, la palabra puede servir como denominación del diablo, la fuerza del mal, lo que dificulta enormemente su traducción. El adjetivo *astuto*, que infiere inteligencia y habilidad no alcanza a abarcar los significados de “seductor y engañoso”. Entre las selecciones posibles (“pícaro” o “malicioso”, por ejemplo), el término *perverso* se integra mejor en el contexto. Pyman es más afortunada, pues su versión (*false spirit of deceit*) contiene los elementos de seducción y engaño a pesar de

incluir su propio calificativo (*false*) y excluir la burla o el juego. A nivel de la pragmática, el otro término (*враг/ enemigo/ enemy*) corresponde plenamente al contexto y significado.

Otras palabras de Tamara contienen dos fórmulas emocionalmente cercanas en el trato: la inversión “*мой друг случайный*”, “mi casual amigo” y el atributo “*страдалец*”, “*el que sufre*”: “Кто б ни был ты, *мой друг случайный*,/Покой навеки погубя, /Невольно я с отрадой тайной,/ *Страдалец*, слушаю тебя» (LÉRMONTOV, 1964, p. 106). “Quienquiera que seas, *amigo mío del momento*,/Destruyendo mi tranquilidad, a pesar mío, /Con silenciosa alegría te escucho, ¡*mártir!*” (BRUSILOFF, 1944, p.74) “Who e’er you are, my *chance-met friend*, You, who have stolen my peace of mind, /Reluctantly, yet deeply moved, /I hear how you have suffered, loved...” (PYMAN, 1976, p. 114).

Brusiloff conserva ambas fórmulas en tanto que Pyman omite la segunda. Sin embargo, la omisión se ve compensada por la mención del sufrimiento del Demonio, que está en la raíz del adjetivo “*страдалец*”. Brusiloff va más allá al hacer del sufrimiento un acto noble (*mártir*). En cuanto a la primera expresión, Brusiloff comete un inusual error de traducción al eliminar la casualidad como la razón de ser de su fugaz amistad.

También podemos rastrear la emotividad en el poema a través de las formas de trato, como en el siguiente ejemplo. La fórmula emotiva “*пучина гордого познания*”, “*la vorágine del conocimiento altanero*”, está enraizada en el conflicto bíblico entre el bien de la ignorancia y el mal del conocimiento que, en nuestra opinión, es una de las más importantes facetas estéticas del poema:

О нет, прекрасное созданье,
К иному ты присуждена;
Тебя иное ждет страданье,
Иных восторгов глубина;
Оставь же прежние желанья
И жалкий свет его судьбе:
Пучину гордого познания
Взамен открою я тебе (LÉRMONTOV, 1964, p. 108).

La forma de trato en la versión de Brusiloff se transmite adecuadamente (*criatura adorable*) y la traducción de la metáfora se acerca lo más posible al original, aunque Brusiloff no respete la inversión del adjetivo: “A cambio te abriré *el abismo/ de la orgullosa sabiduría*” (BRUSILOFF, 1944, p. 77). Pyman reemplaza la admiración con la familiaridad (*My lovely one*) y omite el elemento de orgullo en el conocimiento: “Then, in return, you may aspire/ *To enter realms of knowledge true*” (PYMAN, 1976, p. 116).

Otra fórmula es la usada por un ángel, al que se caracteriza de “enviado del cielo”, para dirigirse al Demonio: “Исчезни, *мрачный дух сомнения!* – / Посланник неба отвечал” (LÉRMONTOV, 1964, p. 113). En la traducción de Brusiloff se conservan los elementos de “las tinieblas” y “la duda”: “¡Aparta, espíritu tenebroso de la duda! / -Contestó el enviado del cielo.” (BRUSILOFF, 1944, p. 86). La “duda” se pierde en la versión inglesa: “*Spirit of darkness, get thee gone!*/ Heavens’ messenger then made reply” (PYMAN, 1976, p. 121).

De esta manera, nuestros ejemplos muestran que la traducción de las formas de trato adolece de un desplazamiento del sentido y carece del matiz expresivo del original.

Por otra parte, ya Leonid Bulakhovsky había subrayado la predilección de Lermontov por los epítetos visuales relacionados con el oro, la plata y el color azul (BULAKHOVSKY, 1957, p. 452). Examinemos los epítetos relacionados con los colores “золотой” (“dorado”) y “лазурный” (“azulado”), este último asociado en ruso con dos palabras: “голубой” y “синий”, para las que no existe correspondencia exacta en el español. El adjetivo ruso “лазурный” identifica sólo uno de los matices del azul, el que se usa para el cielo y los días claros. Lermontov recurre tanto al “dorado” como al “azulado” en su descripción del paisaje caucásico:

И Терек, прыгая, как львица
С косматой гривой на хребте,
Ревел, — и горный зверь и птица,
Кружась в лазурной высоте,
Глаголу вод его внимали;
И золотые облака
Из южных стран, издалека
Его на север провожали (LÉRMONTOV, 1964, p. 85).

En Brusiloff la descripción del azul en las alturas se convierte en *cumbres azuladas* (BRUSILOFF, 1944, p.35), selección más atinada que la de Pyman, quien transfiere el color al relieve terrenal: “On mountain scree and *azure* steps” (PYMAN, 1976, p. 92).. La expresión “золотые облака” del texto original es traducida como *las doradas nubes* (BRUSILOFF, 1944, p.35), denominación común en la tradición poética del español; el inglés hace lo propio y nos da *golden clouds* (PYMAN, 1976, p. 92).

En otro contexto, la expresión “*громовая туча*” (nube oscura cargada de truenos) presupone cierta tonalidad en el color que se acentúa con el verbo “*чернеть*” (“ennegrecer”). La lengua rusa dispone de una serie de verbos que indican o la propiedad o la adquisición del color (“*синеть*”, “*голубеть*”, “*чернеть*”). Estos verbos son usuales en el léxico del poema y requieren a su vez un acercamiento específico en la traducción y transferencia de la estructura

del discurso poético y su estilo. A veces, las descripciones del paisaje y la topografía del Cáucaso en el texto están ligadas tan sólo a la alusión del color:

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал:
Под ним Казбек, как *грань алмаза*,
Снегами вечными сиял (LÉRMONTOV, 1964, p. 85).

Aunque Brusiloff traduce la comparación literalmente, ésta se transforma en una metáfora, pues cambia el tiempo de la narración del pasado al presente histórico, tal y como lo hace a lo largo del poema:

Y sobre las cumbres del Cáucaso,
El desterrado del Paraíso cruzó volando.
A sus pies el Kasbek, *faceta de brillante*,
Centellea con sus nieves eternas (BRUSILOFF, 1944, p. 35).

Debido a las imposiciones de la rima y el ritmo en la traducción al inglés, se llevan a cabo ciertos cambios en el sentido de la descripción original. Por ejemplo, se describe *Kazbek and the Caucasus* como dos entidades separadas, en tanto que el texto original insiste en describir el monte Kazbek como parte del Cáucaso; y también se omite su comparación con una joya:

And so – exiled from Paradise-
He soared above the peaks of ice.
And saw the everlasting snows
Of Kazbek and the Caucasus (PYMAN, 1976, p. 92).

La aliteración es otro de los componentes que conforman la estética del poema. Así, el Demonio le dice a Tamara:

О! Если б ты могла понять,
Какое горькое томленье
Всю *жизнь*, века без разделенья
И *наслаждаться* и страдать,
За зло похвал не *ожидать*,
Ни за добро *вознагражденья*;
Жить для себя, скучать собой
И этой вечною борьбой
Без *торжества*, без примиренья!
Всегда *жалеть* и не *желать* (LÉRMONTOV, 1964, p. 103).

La musicalidad del fragmento citado se construye gracias a la aliteración, a la repetición de la consonante rusa ж[zh], sin equivalente en los sistemas fonéticos del español o inglés. La proximidad fónica de los verbos que se contraponen (*жалеть/желать*; *lamentar/desear*) es transcrita por Brusiloff a costa de los verbos *añorar* y *anhelar*: “Siempre *añorar* y no *anhelar*” (BRUSILOFF, 1944, p. 72). La traducción al inglés pierde la aliteración por completo: “*To pity where I would desire*” (PYMAN, 1976, p. 111).

La trama del poema se desenvuelve en el Cáucaso y, en consecuencia, el texto está permeado de unidades que corresponden a *culturemas* en la traductología contemporánea. Algunas de estos *culturemas* se acompañan de una explicación por el mismo Lérmontov, por ejemplo: *чадра*, manto; *зурна*, especie de gaita (LÉRMONTOV, 1964, p. 87).

Brusiloff transforma el manto en un velo de tela fina: “Por ellos la joven princesa Tamara / Envuelta en blanco *cedal*, descende con ligero paso /Hacia el Aragua para llenar su cántaro” (BRUSILOFF, 1944, p. 37). Pyman hace lo propio acentuando aún más la blancura de éste con el adjetivo *snow* (“níveo”); y al velo, con su característica moción: “Princess Tamara, young and fair,/ Goes gleaming, *snow white veils a-flutter*, /To fetch her jars of river wáter” (PYMAN, 1976, p. 94). Curiosamente, los dos traductores también coinciden en “descifrar” la expresión rusa “*за водою*” (“por agua”), explicando que necesita llenar el cántaro/ los cántaros con agua.

Ahora examinemos la traducción de “*зурна*”, instrumento musical de viento hecho de madera: “Звучит *зурна*, и льются вины» (LÉRMONTOV, 1964, p. 87). Brusiloff simplifica el texto cambiando el instrumento particular con el concepto abstracto: “Suenan *la música* y corre el vino” (BRUSILOFF, 1944, p. 38). En la traducción de Pyman se transcribe el *culturema*, creando un aire de exotismo: “<...> now the wine / Flows freely and the *zurná* skirls” (PYMAN, 1976, p. 94).

Tal y como es usual para la traducción del discurso literario, el *culturema* puede intercambiarse o explicarse. Así, el instrumento musical “*чингуп*”, glosado por Lérmontov como “un tipo de guitarra” (LÉRMONTOV, 1964, p. 99), se convierte en Brusiloff en “*gusla*”, que para el lector en español también tiene un aire exótico. Pyman, en cambio, prefiere la transcripción: “Se eleva el armonioso son de *una gusla*” (BRUSILOFF, 1944, p. 64). “The *chingar* thrummed harmoniously” (PYMAN, 1976, p. 106).

Lérmontov también explica la palabra “*чуха*” como un tipo de ropaje con mangas largas: “Играет ветер рукавами /Его *чухи*, — кругом она /Вся галуном обложена» (LÉRMONTOV, 1964, p. 90). Brusiloff recurre al intercambio de un *culturema* por otro usando

el arabismo *jaique* (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001, p. 1312), en tanto que Pyman se auxilia, una vez más, de la transcripción: “Juega el viento con las mangas de *su jaique*” (BRUSILOFF, 1944, p.43).”The wind is fluttering the sleeve /Of his *chujkhá*” (PYMAN, 1976, p. 97).

CONCLUSIÓN

En suma, la traducción de Constant Brusiloff, sin ser la única al español hoy en día, fue hecha en verso libre, sin rima ni metro, pero escrupulosamente fiel al texto original, lo que permitió al lector en español conocer esta obra del genial poeta ruso, setenta años atrás y cien años después de la muerte trágica del poeta. La traducción de la erudita filóloga Avril Pyman, sin ser la única al inglés, sirve de modelo para una cuidadosa y talentosa aproximación a la métrica, el significado y la estética de la obra maestra de Lermontov. Y aunque ambas traducciones dejaron de lado elementos importantes de la intertextualidad implícita, estas traducciones le permiten al contemporáneo lector en español e inglés disfrutar de la sensibilidad poética de Lermontov y reflexionar sobre las cuestiones esenciales del ser del hombre como la correlación entre la razón y los sentimientos o la pasión y la moral, la superación de la soledad, el bien como el logro de la armonía y el conocimiento como la osadía de percibir el mundo tal cual es.

Referências Bibliográficas

AIRLIE, Maree, ed. *Harper Collins Russian Concise Dictionary*, Glasgow: Harper Collins Publishers, 2004.

AIZPURU, Mikel. *El informe Brusiloff: La Guerra Civil de 1936 en el Frente Norte vista por un traductor ruso*. Irún: Alberdania, 2009.

BARTHES, Roland. *Избранные работы: Семиотика, поэтика*. Moscú: Прогресс, 1989.

BRUSILOFF, Constant. Trad. Lermontoff, Miguel. *El Demonio. Poema romántico. Versión española de Constant Brusiloff*. Ciudad Trujillo: Imprenta “La Opinión”, 1944.

BULAKHOVSKY, Leonid. *Русский литературный язык первой половины XIX века*. Kiev: Издательство Киевского Государственного Университета, 1957.

ČIŽEVSKIJ, Dmítrij. *History of Nineteenth-Century Russian Literature*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.

ETKIND, Efim. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: l'Age d'Homme, 1982.

EIKHENBAUM, Boris. “Лермонтов как историко-литературная проблема.” *М. Ю. Лермонтов: pro et contra*. San Petersburgo: РХГИ, 2013. p. 725-754.

FOKHT, Ulrich. «Демон» Лермонтова как явление стиля. *М. Ю. Лермонтов: pro et contra*. San Petersburgo: РХГИ, 2013. p. 755-781.

GENESIS, *La Biblia. Reina-Valera*, 1960.

KRISTEVA, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, Navarro, Desiderio, ed y trad. *Intertextualité*. La Habana: UNEAC, 1997. p. 1-24.

LÉRMONTOV, Mijail. *Демон. Собрание сочинений в 4-х томах*. Moscú: Художественная литература, Vol. 2, 1964.

МСКЕЧНИЕ, Jean, ed. *Webster's New Universal Unabridged Dictionary*. New York: Simon and Schuster, 1983.

MOROZOV, Mijaíl. *Пособие по переводу русской художественной прозы на английский язык*. Moscú: Р. Валент, 2009.

NABOKOV, Vladimir. *Verses and Versions: Three Centuries of Russian Poetry Selected and Translated by Vladimir Nabokov*. New York: Harcourt, 2008.

PIÉGAI-GROS, Natalie. *Введение в теорию интертекстуальности*. Moscú: ЛКИ, 2008.

PYMAN, Avril. Trad. Lermontov, Mikhail. *The Demon. Lermontov Mikhail. Selected Works*. Moscú: Progress, 1976. p. 91-124.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001.

VINOGRADOV, Venedikt. *Введение в переводоведение*. Moscú: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001.

Enviado em: 03-06-17

Aceito em: 24-08-17