

**TRABAJO DE FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E
INTERPRETACIÓN**

TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO / TÍTOL

**ABORDAJE DE LAS POSIBLES DIFICULTADES
DE LA TRADUCCIÓN POÉTICA INGLÉS-
ESPAÑOL.**

Análisis traductológico de la canción “The Chandrian”

Autora: Eva Blázquez Fernández

Tutora: Heike van Lawick

Fecha de lectura: Noviembre de 2020



Resumen/ Resum:

La traducción poética es una de las ramas de la traducción literaria que más dificultades conlleva, llegándose a considerar por muchos traductores y teóricos una tarea imposible. En este trabajo se abordan las características clave de los textos poéticos y se seleccionan también varios modelos teóricos de traducción que ayudarán a enfocar el posterior análisis del poema escogido como estudio de caso. Se llevará a cabo el análisis traductológico de la canción “The Chandrian”, extraída de la novela de fantasía heroica *El nombre del viento* de Patrick Rothfuss, tomando ejemplo del modelo de Martínez y González sobre traducción de canciones. También serán esenciales para los objetivos del trabajo los modelos traductológicos de Holmes y Etkind, que servirán para concluir el tipo de estrategias que ha empleado Gemma Rovira en la traducción de este poema. Finalmente, partiendo de esta canción como ejemplo, se concluirá cuáles son las características del lenguaje poético que dificultan en mayor medida la traducción de poesía inglés-

Palabras clave:

Chandrian, canción, rima, ritmo, traducción poética.

Estilo bibliográfico Chicago

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. CONTEXTO LITERARIO	5
3. MARCO TEÓRICO.....	9
4. METODOLOGÍA	15
5. ANÁLISIS	17
6. CONCLUSIONES	23
BIBLIOGRAFÍA	25
ANEXO 1	27
ANEXO 2	28

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se llevará a cabo el análisis traductológico del poema “The Chandrian”, una canción infantil que se encuentra escrita en la novela de ficción heroica *El nombre del viento*, de Patrick Rothfuss. El objetivo de este análisis es localizar cuáles fueron los mayores problemas de traducción con los que se encontró Gemma Rovira y, de estos, tratar de concluir cuáles son las características de los textos poéticos que dificultan en mayor medida la traducción poética inglés-español.

Para llevar a cabo este análisis antes es necesario conocer cuáles son las características más importantes de los textos poéticos y lo haremos de la mano de Josep Marco (2002), quien destaca cinco características esenciales del lenguaje poético: la métrica, las estrofas y las composiciones poéticas, el patrón fónico, el paralelismo gramatical y la cohesión extra.

Una vez claros estos conceptos, es preciso introducir los modelos teóricos que se emplearán para detectar cuál es la estrategia de traducción —o, al menos, la más aproximada— que me ha empleado Rovira en su traducción de “The Chandrian”. Los modelos teóricos en los que me basaré son el de James S. Holmes (1970) y el de Effim Etkind (1982), que ofrecen varias estrategias de traducción poética con las que identificar las elecciones de Rovira.

También me basaré en el modelo de Martínez y González (2009) sobre traducción de canciones inglés-español para marcar un orden en el análisis, en el que se examinará y comparará la métrica, el ritmo, la rima y las figuras literarias que se emplea en el poema original y su traducción al español. Realizado este análisis se concluirá cuáles son las características de los textos poéticos que más condicionan el proceso de traducción en la combinación de idiomas inglés-español y también qué estrategia de los modelos teóricos seleccionados sirve mejor para explicar las decisiones traductoras de la traducción de Rovira del poema “The Chandrian”.

2. CONTEXTO LITERARIO

El libro sobre el que trabajaremos y del que tomaremos la poesía para nuestro análisis se titula *El nombre del viento* y fue escrito por Patrick Rothfuss. Fue publicado en España en el año 2009 por la editorial Plaza & Janés y traducido por Gema Rovira Ortega.

Patrick Rothfuss nace el 6 de junio de 1973, en Madison, Wisconsin. Desde muy joven presenta gran afición por la lectura y, por este motivo, tras nueve años formándose en ingeniería, acaba licenciándose en Filología Inglesa. Rothfuss se estrena como escritor de novela fantástica con su obra *The Song of Flame and Thunder*, rechazada por las editoriales hasta que el autor gana algunos premios con fragmentos de la novela. De la división en tres tomos de *The Song of Flame and Thunder* nace la trilogía *The Kingkiller Chronicle* y la editorial DAW Book publica en 2007 el primer libro de la saga: *The Name of the Wind*. Esta novela se ha traducido a veintiséis lenguas y ganó el mismo año de su publicación el Premio Quill al mejor libro de literatura fantástica, lo que supuso la proyección definitiva de la trayectoria literaria del autor. En el año 2011 se publica *The Wise Man's Fear*, dando continuación a la saga. Ya en 2014, Rothfuss rompe el desarrollo de su trilogía principal con la publicación de *The Slow Regard of Silent Things* y *The Lightning Tree*, novelas cortas cuya trama está vinculada a la vida de dos de los personajes secundarios de la saga y que no da continuidad a la historia principal. La fecha de publicación del tercer libro de la saga, con el título provisional *The Doors of Stone*, todavía se desconoce (Crónica Del Asesino De Reyes).

La traducción de todos los libros de Rothfuss que se han publicado en España se ha llevado a cabo por Gema Rovira Ortega, estos son *El nombre del viento*, *El temor de un hombre sabio* y *La música del silencio*. Rovira lleva desde 1987 dedicándose a la traducción literaria en la combinación inglés-español, habiendo colaborado con editoriales como Salamandra, Anagrama, Minotauro y un largo etcétera. La traductora realizó los estudios de Filología Hispánica, aunque antes de finalizar se decidió por la traducción, especializándose en traducción médica y farmacéutica y traducción para el doblaje. No obstante, Gema Rovira ha traducido actualmente más de una veintena de novelas de diferentes géneros, especializándose así también en el ámbito profesional como traductora literaria. Entre sus obras más conocidas se encuentran las tres últimas novelas de Harry Potter y *El niño con el pijama de rayas*, entre muchos otros títulos. En este caso Rovira llevó a cabo la traducción de *The Name of the Wind —El nombre del*

viento en español— la novela de Rothfuss en la que nos centraremos a continuación (Rovira s.d.).

El nombre del viento es una novela de fantasía épica en la que se adivinan las influencias que los mundos de J. R. R. Tolkien y George R. R. Martin han tenido sobre el autor. Patrick Rothfuss posee un estilo de narración complejo, denso y plagado de metáforas que, lejos de generar un efecto pesado en el lector, facilita su lectura y le acerca a la historia. En la saga coexisten dos narradores que se encuentran en diferentes líneas temporales: en el momento presente, un narrador omnisciente en tercera persona; y, por otro lado, el personaje principal, Kvothe, que narra los sucesos del pasado evocando sus recuerdos y experiencias.

La novela se desarrolla en Temerant, un mundo fantástico situado en una época medieval en la que conviven ciertos elementos socioculturales mucho más desarrollados. Temerant está dividido en los «cuatro rincones de la civilización», en este conviven pueblos con diferentes culturas definidas por la lengua, la religión, las costumbres y los rasgos físicos. También hay una serie de elementos que sumergen al lector en este mundo fantástico creado al milímetro, estos son la moneda y los ciclos temporales; por otro lado, los elementos culturales que serán los ejes sobre los que girará la obra: la educación, la literatura y la música. No obstante, para poder comprender el importante papel que juega el arte en la obra, es necesario entrar en el contexto de la historia.

Debido a su mala fama y todas las historias que se cuentan sobre él, el joven protagonista, Kvothe, regenta una posada llamada Roca de Guía, donde vive en clandestinidad haciéndose llamar Kote. Debido a los peligros que vienen surgiendo en los caminos cercanos a la aldea, el cronista del rey, Devan Lochees, se hospeda en Roca de Guía unos días y reconoce la identidad del posadero. Cronista —el nombre con el que se le apoda— pide a Kvothe que le narre su historia y el joven accede finalmente con la condición de que su relato dure únicamente tres días. Kvothe se cría en una *troupe* de artistas itinerantes dirigida por sus padres, conocidos como los «Edena Ruh», que recorren pueblos y ciudades interpretando piezas teatrales. Kvothe es prodigiosamente inteligente y gracias a la llegada de Abenthy a la *troupe*, un arcanista retirado, consigue formarse en los principios básicos de la simpatía—estrechamente relacionada con la alquimia—, la química, la retórica y la aritmética. Poco después de que Abenthy abandone la *troupe*, se sucede el desastre que dará el mayor giro argumental de la historia. Los padres de Kvothe, Árliden y Laurian, componen las canciones que la *troupe* interpreta por los pueblos,

ambos llevan tiempo escribiendo una canción sobre los Chandrian. Los siete miembros de los Chandrian son tan venerados como temidos y siembran el mal a su paso. No se sabe cuál es el objetivo final de estos seres demoniacos, lo que sí se sabe es que buscan y destruyen cualquier fuente de información positiva sobre ellos. Esa es la razón por la que, mientras los padres de Kvothe ensayan su canción, los Chandrian aparecen y aniquilan a los Edena Ruh. Kvothe se salva de la muerte, pero pasará los próximos dos años viviendo en las calles de Tarbean ingeniándose para sobrevivir. No obstante, gracias a su ingenio y picaresca, Kvothe consigue salir de Tarbean y entrar en la Universidad, donde se formará como arcanista y buscará información sobre los Chandrian. El objetivo del personaje principal reside en averiguar la verdad detrás de las leyendas y vengar la muerte de sus padres.

En este relato juegan un papel muy importante el conocimiento y la cultura. El protagonista resulta ser un niño de gran inteligencia, con memoria fotográfica y gran facilidad para la interpretación y la música, cosa que no extraña teniendo en cuenta el entorno en el que crece. Una forma que utiliza Rothfuss para dar importancia a las raíces de Kvothe es emplear citas de canciones, obras teatrales o cuentos populares para justificar los comportamientos del protagonista. Estos elementos también se emplean a lo largo de la obra para descubrir el universo que hay detrás de la sociedad medieval y el día a día en la universidad. En el mundo en que se desarrolla la novela los elementos con halos fantásticos, legendarios, que se incluyen en los cuentos, obras teatrales y canciones infantiles, se acaban revelando como reales, pues irrumpen en la vida del protagonista. Estas historias y canciones llevarán al lector, pues, a conocer la realidad de Temerant, y por eso considero que tienen un efecto cohesionador en la obra. Es por este motivo que más adelante se analizará la traducción de una de las canciones de la novela.

Podríamos decir que Kvothe encarna la figura del juglar en esta historia, una persona que se cría ofreciendo espectáculos callejeros en pos de entretener a las masas y se gana la vida con ello. Gracias a su bagaje como artista, y sobre todo a sus excepcionales habilidades como músico, más adelante tendrá la oportunidad de saldar sus deudas económicas, dormir bajo un techo y recibir la educación que tanto ansía. Esa educación es también lo que llevará a Kvothe a convertirse en un personaje poderoso, temido a la par que venerado, y sobre quien acabarán propagándose rumores, contándose historias y componiéndose canciones como si de una leyenda se tratase.

Algo interesante de esta novela es que la historia del protagonista guarda cierto paralelismo con la de los antagonistas. Al igual que los Chandrian aparecen al principio de la historia como seres fantásticos, cuya realidad se acabará finalmente conociendo, Kvothe es uno de los personajes clave que en la sociedad actual de Temerant sostiene el entramado. Kvothe también se convierte con el tiempo en un personaje de ficción, en alguien a quien se conoce por haber obrado milagros y realizado terribles atrocidades. Esto lleva a los lectores a preguntarse cuál será la realidad de los Chandrian y, por supuesto, cuáles son los motivos reales que llevan a Kvothe a ser un personaje legendario en la sociedad de Temerant. En definitiva, la música es sin duda uno de los elementos clave de esta novela y para llevarla al papel, Rothfuss hará uso de la poesía. Lo que en la novela se entiende por *canciones* muchas veces explican en el texto narrativo y muchas otras mantienen su forma de poema, aunque no se incluya la melodía con las que poder cantarlas. Esta es la razón por la que decidí analizar la poesía, que además de ser un elemento complicado de traducir, es potencialmente importante en esta historia. En concreto, analizaré el que es, desde mi punto de vista, el poema más importante de la primera novela.

3. MARCO TEÓRICO

Se dice que para realizar una traducción poética en condiciones es preciso conocer tanto la teoría literaria como la de la traducción. En este apartado se darán unas pinceladas sobre ambas, pues estas conducirán hacia los modelos con los que trabajaré en el apartado del análisis. Dado que la materia que se tratará es en sí la traducción poética, me gustaría empezar por lo más básico, que es sin duda el concepto de literatura.

El término de literatura ha sido definido de muchísimas maneras a lo largo de la historia y ha ido cambiando en función del contexto sociocultural e histórico, sin embargo, una definición que me resulta simple y acertada es la de María Moliner, que la define como «el arte que emplea la palabra como medio de expresión, la palabra hablada o escrita». Puesto que voy a centrarme únicamente en la vertiente escrita de la literatura, hablaré a continuación de los textos literarios. Como explicaba Barjau (1995; 61), los textos literarios son connotativos y, por ende, no parafraseables, ya que existe una «estrecha solidaridad entre lo *que* se dice y *cómo* se dice». Un texto literario «está destinado a suscitar asociaciones, a llevarnos más allá de él» (*ibidem*). Este autor expone que para él una de las mayores características de los textos literarios es «la complejidad del contexto de situación», en el que se sitúan dos puntos, por un lado el marco externo, en el que se establece la comunicación entre los sujetos del mundo real, es decir, entre el autor y el lector; y por otro lado el marco interno, en el que se establece la comunicación entre los participantes ficticios, es decir, los personajes que interactúan en la obra. En los textos literarios cabe prestar una atención especial al lenguaje, pues en la mayoría de ocasiones cada palabra, a parte de su significado propio, forma parte de la estructura y forma de la obra y, por tanto, de las sensaciones que esta generará en el lector, todavía más si lo que nos ocupa es la lectura de un poema.

La poesía es uno de los (súper)géneros —como estipula Marco (2002; 283)— de la literatura, junto con la narrativa y el teatro. Muchos teóricos de la traducción identifican la traducción literaria como la rama más complicada de la profesión, algunos afirman también que «la mayor dificultad se encuentra en la multiplicidad de las lecturas que posee un texto literario, las cuales hacen imposible que haya una única versión correcta» (Bassnet, 1991; 79). Otros, como es el caso de Boase-Beier, sugieren que la mayor dificultad de la traducción de este tipo de textos reside en la translación del estilo, el cual está completamente vinculado con el significado. En cuanto a la poesía, esta posee ciertas características específicas, diferentes a las del resto de géneros, que la han hecho ganarse

una mala fama en el mundo de la traducción, llegando en ocasiones a ser considerada una labor imposible. La poesía es, según Barjau (1995; 62), un *status* especial de lenguaje, el cual normalmente se encuentra en un nivel degradado debido a su función comunicativa y socializadora, entre otras. Para este autor la poesía vendría a ser el «paraíso perdido del lenguaje» (*ibidem*), pues este puede alejarse de las estructuras convencionales de la realidad para evocar diferentes sensaciones en el receptor.

Existen multitud de teóricos que han realizado estudios sobre cuáles son las características de los textos poéticos y, por supuesto, del lenguaje que los representa. Me detendré a continuación en la explicación de las características de los textos poéticos debido a que son estas a las que habrá que prestar verdadera atención a la hora de realizar la traducción de un poema o canción. Estas características serán el punto de partida de cualquier modelo teórico de traducción de poesía, también de los que se expondrán más adelante y se emplearán en el análisis traductológico de la canción “The Chandrian”.

Las bases sobre el lenguaje poético que se presentarán a continuación parten de los estudios de Marco, que identifica cinco recursos estructurales característicos de los textos poéticos. Estos son: la métrica, las estrofas y las composiciones poéticas, el patrón fónico, el paralelismo gramatical y la cohesión extra (Marco 2002: 246-248).

El primer recurso al que Marco hace alusión es la métrica, él la define como el «patrón rítmico regular al material lingüístico que se está utilizando» (2002: 246). El patrón métrico se basa en unas estructuras que se construyen con bloques cada vez más grandes. En primer lugar, los pies métricos, que se forman por la sucesión de sílabas tónicas y átonas, y marcan un ritmo en la lectura del verso. Los cinco tipos de pies más comunes, normalmente empleados en la lengua inglesa, son el yámbico, el trocaico, el anapéstico, el dactílico y el mesotónico. En inglés a los diferentes números de pies se les llama *dimeter*, *trimeter*, *tetrameter*, *pentameter*, *hexameter*, *heptameter* y *octameter*. Si combinamos el número de pies con el tipo de pie nacen «les etiquetes que, tradicionalment, han servit per a designar el tipus de vers o els patrons mètrics de la versificació anglesa» (*ibidem*), estos serían el pentámetro yámbico, el tetrámetro yámbico, el tetrámetro trocaico, etc. No obstante, el caso del español es diferente, en esta lengua se tiende a denominar los pies por su longitud en sílabas, por lo que los versos más comunes que podemos encontrar son los bisílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, enneasílabos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos y alejandrinos. A pesar de que existen equivalencias entre ambos idiomas

en cuanto al sentido y la función de un verso —por ejemplo, el tetrametro yámbico en inglés y el eneasílabo en español— esto no significa que su correspondencia sea fija a la hora de traducirlos. De la agrupación de varios versos se formarán las estrofas que, junto con las composiciones poéticas, forman otro de los elementos característicos del lenguaje poético. Las composiciones poéticas nacen de la combinación de varias estrofas, determinadas o indeterminadas, y «descansen sobre tota una sèrie de convencions, tant de caire formal com de contingut» (Marco 2002; 247). Una de las opciones a la hora de traducir un poema es tratar de imitar el número de versos que muestra la estrofa del poema en LO, aunque en ocasiones los versos se pueden ver modificados y ampliados si el objetivo es transmitir toda la información del contenido. En cuanto a la composición poética, hay que tener en cuenta que no en todos los idiomas estas se forman de la misma manera (por ejemplo, el soneto en inglés y en español) ni tampoco tienen el mismo significado, por lo que a la hora de traducir cabe tener en cuenta el factor sociocultural de la LM.

El siguiente recurso estructural que presenta Marco es el del patrón fónico. El metro, por ejemplo, es una repetición de patrones fónicos y rítmicos equivalentes, pero no idénticos. Sin embargo, existen ciertos recursos empleados en la construcción de un poema que sí necesitan utilizar sonidos idénticos; estos son la rima, la asonancia y la aliteración (Marco 2002: 247). Uno de los elementos suele acompañar a la poesía es la eufonía, esta se consigue gracias a la combinación de elementos fónicos a fin de que produzcan un efecto acústico que resulte «agradable» para el receptor (Torre 2001: 166). Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la rima. La rima se forma por la repetición de todos los fonemas de un verso a partir de la última vocal acentuada. En el caso de la rima consonántica, los fonemas que se repetirán contendrán elementos consonánticos y, por otro lado, en la rima asonántica o asonancia —como se entiende en inglés, donde la única rima como tal es la consonántica— se repetirán los sonidos que se sitúen a partir de la última vocal tónica del verso. Algunos teóricos de la traducción han sugerido que se puede llegar a prescindir de la rima en la traducción (Torre 1994) por primar sobre la forma el contenido (Barjau 1995), no obstante, para muchos otros el sacrificio de la rima en la poesía no es siquiera una opción. Torrent-Lenzen (2006: 30) defiende la importancia de la rima en la poesía afirmando que esta «siempre ha representado una manera de marcar y evidenciar el ritmo y, por lo tanto, de asimilar la vivencia del tiempo».

El último de los patrones fónicos que nombra Marco es la aliteración. La aliteración consiste en posicionar un mismo fonema en un verso o secuencia de versos. Su función, como la de la rima, puede ser puramente estética o bien constituir y enfatizar la carga semántica del texto. En inglés la aliteración suele darse entre consonantes y el sonido que alitera aparece en la posición inicial de una sílaba, preferiblemente acentuada (Marco 2002, 247). Este es un recurso empleado con frecuencia en la lengua inglesa que, sin embargo, en lengua española no ha tenido el mismo protagonismo.

Los paralelismos gramaticales, otro recurso prototípico de la poesía, derivan de la repetición de ciertas estructuras, con un grado mayor o menor de repetición de elementos léxicos concretos (Marco 2002: 247). Me parece importante introducir aquí el término *foregrounding* o focalización, que consiste en la noción de un texto, pasaje o estructura de llamar la atención sobre sí mismo (Boase-Beier 2010: 90). Esto es lo que pretende conseguir el recurso estilístico del paralelismo. Los paralelismos gramaticales se encuentran con frecuencia en las poesías o canciones infantiles, en las que se suelen utilizar para poner el foco de atención en la idea que se introduce, ya que esta se repite en diferentes versos y estrofas.

El último elemento estructural sobre el que llama la atención Marco es la traducción de la cohesión extra. Es Fowler quien introduce el término de *cohesión extra* en 1986, que hace referencia a los recursos estructurales que se dan con mayor frecuencia en los textos poéticos. Estos recursos estructurales van más allá de las estructuras gramaticales y, por ende, generan un significado extra en la obra poética (Marco 2002, 246). Esta cohesión extra se relaciona con las dificultades técnicas que surgen a la hora de traducir un texto, como por ejemplo la cuestión de la fonometría de las dos lenguas implicadas. Barjau (1995) definía la fonometría como la disciplina que «se ocupa de la medida de las cualidades materiales (sonoras) de las palabras de una lengua», estas cualidades materiales son la longitud media de las palabras, la frecuencia de tipos acentuales, la distribución de sonidos vocálicos y consonánticos en el seno de las unidades léxicas, etc. (Barjau 1995; 68). Desde el punto de vista de Marco, se saca una doble conclusión a la hora de comparar las fonometrías de dos lenguas diferentes: en primer lugar, que los patrones métricos que se empleen en una lengua estarán relacionados con las características fonométricas de la lengua en cuestión; y, por otro lado, que el perfil fonométrico de las lenguas involucradas dará origen a importantes problemas de traducción (Marco 2002; 248).

Como hemos visto hasta ahora, existen ciertas características esenciales que diferencian el lenguaje poético del lenguaje normativo y convencional que se utiliza, por ejemplo, en un texto periodístico. Estas características son las que van a condicionar de manera más directa el proceso de traducción. Cuando hablan de traducción de textos poéticos, los teóricos distinguen dos términos: la *traducción de poesía* y la *traducción poética*. Esta última va un paso más allá, pues cuando se realiza una traducción poética, el traductor pasa a ejercer la labor de *recreador* del texto original, claro que en una lengua diferente y, por tanto, también en un marco sociocultural distinto. Según Torrent-Lenzen, los poemas ante los que el traductor se ve obligado a plantearse llevar a cabo una traducción poética son aquellos que presentan unas cualidades estructurales determinadas, aquellos en los que el contenido y la forma son inseparables (Torrent-Lenzen 2006; 27), que es lo que ocurre cuando un poema presenta una estructura métrica y de rima. Como explica esta misma autora, al traducir se abandonan las palabras del texto original, y con ellas también el sonido, el ritmo y los elementos que forman la estructura del texto (*ibidem*). En estas circunstancias, muchos teóricos y profesionales de la traducción acaban dándose por vencidos en la tarea de la traducción poética.

La traducción poética es perfectamente posible de realizar, no obstante, conviene aceptar que el traductor trabaja con recursos muy diferentes y debe disfrutar de cierta *libertad*, pues lo único realmente posible será crear a partir del poema original una nueva versión. En este contexto es interesante mencionar el término en alemán *Umdichtung*, que podríamos traducir por *transpoetización* o *trasplante poético* (Barjau 1995: 74), este término define la práctica de traducción poética comentada anteriormente: la confección de una creación artística que sea lo más fiel posible al poema original y que introduzca a los lectores en la misma atmósfera de sensaciones que el texto origen. Barjau comenta que la mayor diferencia entre realizar una traducción poética y una no poética concierne al imperativo de la literalidad o la fidelidad, pues la traducción poética no renuncia a transmitir estructuras sonoras y formales esenciales. La idea de fidelidad en esta rama de la traducción literaria implicará buscar el equilibrio en la reproducción de las dos dimensiones del texto poético: el contenido y la forma. Según Barjau (1995: 67), en la traducción de un poema «se debe reproducir, con las palabras de otra lengua, las virtualidades del poema original», él distinguía dos: las virtualidades connotativas, relacionadas con el contenido del poema; y las virtualidades de la lengua de llegada, relacionadas con la forma y la estructura del poema en su traducción. En cuanto al

potencial connotativo del poema, la fidelidad dependerá del nivel de empatía que el poeta-traductor haya tenido con el poeta-autor y de su trabajo en la comprensión de las resonancias y asociaciones que el texto original incluye (Barjau 1995: 75). Es principalmente en el trasvase de la forma y la labor que este conlleva donde a los traductores les surge la necesidad de buscar estrategias que permitan llevar a cabo la traducción de los textos poéticos de una manera exitosa.

4. METODOLOGÍA

Las dos propuestas para la traducción de textos poéticos que presentaré a continuación ofrecen diferentes opciones para llevar a cabo la traducción poética de forma efectiva. Uno de los primeros enfoques sistemáticos sobre la traducción de la forma del verso es el de Holmes (1970), que sigue siendo a día de hoy uno de los puntos de referencia de traductores y teóricos. Holmes denomina al resultado final del poema en la LL *metapoema* y para llegar a este el autor identifica cuatro posibles métodos de traducción (Marco 2002, 248):

- La *forma mimética*, en la que se da prioridad a la preservación de la forma del original.
- La *forma analógica*, mediante la cual se adoptará una forma que, en la tradición de la literatura meta, tenga una función paralela a la de la forma utilizada por el original en su tradición respectiva.
- La *forma orgánica*, que implica la creación de una forma para el poema traducido que no derive de la forma del original, sino de su contenido semántico.
- La *forma extraneous* (extraña o ajena), en la que se crea una forma que no deriva ni de la forma ni del contenido del original. Es una forma en parte también orgánica que permite, sin embargo, un mayor grado de flexibilidad a la hora de reproducir el contenido semántico del original.

Por otro lado, encontramos como uno de los modelos más importantes de traducción poética el de Efim Etkind. Etkind escribió en 1982 un volumen donde reflexionaba sobre la traducción poética en el que reaccionaba contra la práctica, habitual en Francia, de traducir en prosa las obras poéticas de otras lenguas (Marco 2002, 249). Él distingue seis categorías (Marco 2002, 250):

- La *traducción información*, que se escribe en prosa, con ninguna pretensión poética.
- La *traducción interpretación*, que combina la traducción con paráfrasis y análisis.
- La *traducción alusión*, en la que sí se tienen en cuenta algunos criterios estéticos (alguna rima, metro parcial, etc.) pero no de manera sistemática.
- La *traducción aproximación*, que sigue un programa estético sistemático, aunque solo parcialmente.

- La *traducción recreación*, en la que el traductor recrea el conjunto de la obra poética, en sentido y forma, aunque este método implique sacrificios y transformaciones.
- La *traducción imitación*, por último, toma como punto de partida el texto original y a partir de él crea un texto independiente.

Etkind (1982) estaba claramente a favor de la *traducción-recreación*, pues, como ya se comentaba en los apartados anteriores, la esencia de la traducción poética recae no en imitar la forma del texto original a pies juntillas, sino en transmitir las mismas sensaciones al lector, en transportarle a la misma atmósfera que el texto origen y, dado que al cambiar de lengua el marco fonométrico y los recursos estructurales de la obra original se pierden, solo queda la opción de recrearlo con las herramientas de la lengua de llegada. Teniendo en cuenta esto último, a mí también me resulta uno de los modelos más interesantes para llevar a cabo una traducción poética. Más adelante concluiré, basándome en el análisis del poema “The Chandrian”, cuál de estas opciones de traducción utiliza Gemma Rovira.

Tomaré también como referencia el modelo de Martínez y González (2009) sobre la traducción de canciones y con este de guía expondré las características del poema en cuestión, como también las diferencias entre el original y su traducción. En este caso, estos dos autores llevarán a cabo el análisis de la traducción de dos canciones: la traducción de “La Bohème” al español y de “Historia de un amor” al francés. Martínez y González van analizando estrofa a estrofa cuáles son las diferencias que se manifiestan entre una lengua y otra en cuestiones de rima, ritmo, sentido y figuras literarias. No se detienen en todos los detalles de cada estrofa, sino en las diferencias más importantes de cada una; además, se centran en las cuestiones musicales de sus dos canciones, cosa que no se aplicará en este análisis. En este trabajo, al estudiarse en él un solo poema, se desglosará cada verso en busca de las diferencias más destacables entre el poema original en inglés y el traducido en español para finalmente concluir dónde se encuentra el mayor problema de traducción en el poema “The Chandrian” extraído de la obra de Patrick Rothfuss y cómo ha decidido solventarlo Gemma Rovira.

5. ANÁLISIS

Como se ha comentado con anterioridad, en este análisis se compararán las características de ambas versiones del poema, la original y la traducida, para acabar determinando cuál ha sido la técnica de traducción empleada por la traductora según los modelos de Holmes y Etkind. También se concluirá cuál ha sido el mayor problema de traducción en este texto poético.

El poema que se analizará no tiene un título como tal dentro de la novela, donde para los personajes se entiende como una canción infantil. En *El nombre del viento* se incluyen también otras canciones populares que narran historias o se utilizan como dichos, sin embargo, esta en concreto destaca por su el gran impacto que genera en el relato. Al ser el tema principal del poema los personajes antagónicos de la saga, aquí se hablará de ella como “The Chandrian”. El poema “The Chandrian” describe varios de los signos identificativos de estos personajes ficticios; estos son, por ejemplo, el fuego de color azul o la oxidación de los metales. En esta canción popular también se transmiten los sentimientos de miedo y desesperación que sienten las personas ante la presencia de estos seres y se ofrecen consejos sobre cómo actuar frente a esta situación.

El poema se compone de seis estrofas, aunque da la sensación de que se podrían encontrar algunas más en los otros dos libros que completan la *Crónica del asesino de reyes*. De las seis estrofas, tres se encuentran al principio del libro y las otras tres en la segunda mitad, hacia el final de la novela. La primera ocasión en la que se recita el poema es de la boca de unas niñas que juegan en la plaza de una ciudad mientras cantan canciones infantiles. Aquí ya se presenta a los Chandrian como unos personajes peligrosos que forman parte de la cultura popular. La segunda ocasión en la que aparecen estos versos son recitados por Kvothe y Denna, una de las mujeres más importantes en la novela. Ellos cantan estas estrofas cuando relacionan el incidente ocurrido en una boda con la posible aparición y ataque de los Chandrian. Este es el motivo por el que las canciones en este libro tienen un efecto cohesionador, pues, teniendo en cuenta que la sociedad de Temerant no concibe como reales a estas criaturas malignas, la idea de que estas existan solo puede insinuarse. Son las canciones las que, muy sutilmente, cuentan de manera clara los hechos de la historia, al menos en lo que respecta a los Chandrian. Los temas principales de este poema son el miedo y el desamparo, que se intensifican gracias al vocabulario y las figuras literarias que intervienen en el texto poético.

Este poema, tanto en inglés como en español, se basa en la composición poética de la balada. La balada es un género literario y musical de origen popular que surge en el siglo XIII, que más tarde se consideró una de las formas definitorias del romanticismo europeo. La balada se caracteriza por tener un tono lírico-narrativo, corta extensión en sus versos y frecuentes estribillos, normalmente cada tres estrofas. La balada se utiliza con frecuencia para narrar sucesos históricos y legendarios, que es precisamente la función que ejercen las canciones en esta novela perteneciente al género de la fantasía épica. El poema “The Chandrian” es una balada compuesta de seis estrofas de tres o cuatro versos cortos que incluye pequeños estribillos en su tercera y sexta estrofa, ocupando los dos últimos versos de estas. En su traducción, el poema consigue mantener la estructura de la composición, aunque la mayor parte de los versos pasarán a ser de arte mayor con el objetivo de mantener el sentido. En los siguientes ejemplos se incluirán diferentes estrofas del poema en pos de analizar sus características. En las estrofas con análisis del ritmo, las barras (/) representan las sílabas tónicas, mientras que las equis (x) representan las sílabas átonas.

1. When the hearthfire turns to blue,	7A	1. Cuando de azul se tiñe el fuego del hogar,	13A
/ x / x / x /		/ x x / x / x / x x x /	
2. What to do? What to do?	6A	2. ¿cómo podemos actuar?, ¿cómo podemos actuar?	15A
/ x / / x /		/ x x / x x / / x x / x x /	
3. Run outside. Run and hide.	7-	3. Salgamos corriendo, escondámonos huyendo.	13-
/ x / / x /		x / x x / x x x / x x x / x	

Como se puede observar arriba, en la primera estrofa del poema, los versos que en inglés están formados por seis y siete se transforman en su traducción al castellano en versos de once a quince sílabas, con la excepción de dos versos de seis y ocho sílabas situados en la quinta estrofa. La longitud de los versos tan diferente entre el original y su traducción puede explicarse por los distintos modelos fonométricos de ambas lenguas; en este caso la longitud media de las palabras en inglés es menor a las palabras castellanas, lo que obliga a la traductora a generar versos más largos si desea mantener el sentido completo de las oraciones en la lengua meta. El poema original está formado generalmente por pareados, un tipo de rima que se da normalmente en poesía narrativa o épica; también es habitual que se emplee el pentámetro yámbico, aunque en este caso no es el yambo el pie predominante. En el poema “The Chandrian” la estructura tónica-átona, es decir, el

pie trocaico es con diferencia el que más se utiliza. Los versos de siete sílabas, por una parte, están compuestos por un trímetro trocaico, aunque a este se le añade una sílaba tónica de más al final del verso; y, por otra parte, los versos de seis sílabas están formados de dímetros anfímacros, con una especie de cesura entre ellos, que hace que el segundo pie vuelva a comenzar por tónica.

7. See a man without a face? 7C	7. ¿Veis a un hombre sin rostro? 7C
/ x / x / x /	/ x / x x / x
8. Move like ghosts from place to place. 7C	8. Se mueven como fantasmas de un sitio para otro. 14C
/ x / x / x /	x / x / x x / x x / x x / x
9. What's their plan? What's their plan? 6D	9. ¿Cuál es su plan?, ¿cuál es su plan? 8D
/ x / / x /	/ x x / / x x /
10. Chandrian. Chandrian. 6D	10. Los Chandrian, los Chandrian. 8D
/ x / / x /	x / x / x / x /

Como se observa arriba con el ejemplo de la tercera estrofa, el poema original está basado en la repetición de ciertos pies y estructuras rítmicas similares o idénticas, sin embargo, en el poema traducido se observa un esquema rítmico muy diferente. En este caso, al contener la lengua española menos cantidad de monosílabos y diferentes reglas de acentuación en función con la longitud de las palabras, mantener un ritmo uniforme haciendo uso de pies métricos resulta complicado, razón por la que el sistema métrico español funciona por cómputo silábico (Quilis 1984: 46). Tomando de ejemplo los versos número siete y ocho del poema en español se advierte la poca regularidad rítmica y de cómputo silábico que se da en la traducción. El verso número siete—de siete sílabas— está formado por dos troqueos y un pie anfíbraco, mientras que el verso número ocho —de quince sílabas— se compone de un pie anfíbraco, un troqueo y tres pies anfíbracos más. Sin embargo, el verso número nueve del poema en castellano se observa cómo Rovira trata de imitar la estructura rítmica del original inglés, comenzando y terminando con sílaba tónica y conservando la cesura en mitad del verso, tras la cual se repite el esquema rítmico. Estos dos ejemplos situados en la misma estrofa demuestran que la traductora hace grandes esfuerzos por mantener el ritmo y la métrica del poema original en la lengua meta, aunque no consigue mantener un esquema rítmico regular. La traductora sacrifica la regularidad rítmica con el objetivo de mantener el sentido y transmitir toda la información del poema original, quizás por ser este poema de vital importancia en la trama de la novela.

4. When his eyes are black as crow?

5. Where to go? Where to go?

6. Near and far. Here they are.

4. Si sus ojos son como el azabache,

5. ¿adónde escaparse?, ¿adónde escaparse?

6. Lejos y cerca, los tienes a la puerta.

Lo que sí decide mantener Rovira en su traducción es el esquema de rima del poema en lengua origen. La canción “The Chandrian” sigue un esquema de rima pareada en cada una de las estrofas, obsérvese así la similitud sonora de *crow* y *go*, las palabras que hacen rimar los versos número cuatro y cinco, situados en la segunda estrofa del poema. Rovira se asegura de mantener así la rima pareada entre estos primeros dos versos, rimando en asonante el adjetivo «azabache» y el verbo en pasiva «escaparse». En las estrofas de cuatro versos siempre riman entre sí los dos primeros y los dos últimos, en inglés con rima completa y en castellano con rima consonante o bien asonante. Lo más interesante de la cuestión de la rima se da en las estrofas de tres versos, donde el tercero queda suelto, pero contiene una rima interna que cierra la estrofa. Tomando de ejemplo el verso número seis, que forma parte de la segunda estrofa, en inglés Rothfuss crea una rima completa empleando el adjetivo *far* y el verbo *to be* conjugado en presente *are*. Por su lado, Rovira crea la rima interna empleando de nuevo la rima asonante con el adjetivo «cerca» y el sustantivo «puerta». En este caso, aunque la traductora cambia un tanto el sentido de la frase en original, consigue la rima y genera las mismas sensaciones en el lector.

14. When your bright sword turns to rust?

15. Who to trust? Who to trust?

16. Stand alone.

17. Standing stone.

14. Cuando tu reluciente espada se empieza aherrumbrar,

15. ¿en quién confiar?, ¿en quién confiar?

16. Sigue tu propia guía, piedra erguida.

Cabe comentar, observando los versos número dieciséis y diecisiete, que en la quinta estrofa, se halla el único momento en el que se rompe la estructura del poema original en la traducción. En este poema, las estrofas que no contienen estribillo normalmente están formadas por tres versos, de siete y seis sílabas, siendo el último verso independiente y contenedor de una rima interna. En este caso, Rothfuss decide romper la armonía en la quinta estrofa, dividiendo el decimosexto verso en dos —de tres sílabas cada uno— y formando una rima pareada entre ambos. Rovira, sin embargo, decide mantener la

estructura del resto de estrofas sin estribillo y forma de nuevo una estrofa de tres versos uniendo los dos últimos. Probablemente, la traductora toma esta decisión por una cuestión de sentido: en la novela *standing stone* o “piedra erguida” hace referencia a los itinolitos, una especie de menhires con connotaciones mágicas que protegen a sus huéspedes. En el poema original, el verso número diecisiete hace referencia a estas rocas de guía, a la vez que advierte al lector de «permanecer quieto como una piedra». Para tratar de reproducir el doble sentido, Rovira emplea el término «piedra erguida» para dirigirse al lector, dotándole así de las características de este elemento.

18. See a woman pale as snow?

17. ¿Veis a una mujer de nivea palidez?

19. Silent come and silent go.

18. En silencio acuden y en silencio se marchan.

20. What's their plan? What's their plan?

19. ¿Cuál es su plan?, ¿cuál es su plan?

21. Chandrian. Chandrian.

20. Los Chandrian, los Chandrian.

Por último, comentaré las figuras retóricas: en este poema predomina el uso de los paralelismos gramaticales, pues en varias estrofas se repiten estructuras sintácticas que generan un ritmo uniforme y cierta musicalidad. Los paralelismos se mantienen en el poema traducido al español, sin embargo, en esta versión se pierden ciertas figuras retóricas, como la anáfora o algunas elipsis. Por ejemplo, la anáfora que se da en el tercer verso del poema original, «Run outside, run and hide», se pierde en la traducción al castellano, pues en este caso el verbo *correr* se emplea en gerundio y no se repite para dar así cabida al verbo *huir*: «Salgamos corriendo, escondámonos huyendo». Un ejemplo del sacrificio de la elipsis sería el que vemos en el verso número ocho del poema, «Move like ghosts from place to place». En inglés sí sería necesario emplear el pronombre *they* en un contexto de habla habitual, no obstante, en español el uso del pronombre personal no suele ser necesario, pues con la conjugación del verbo basta para adivinar el sujeto de la oración. Por este motivo, aunque en la traducción tampoco se incluya el pronombre *ellos*, en la lengua meta esto no se considera una figura literaria y, por ende, se pierde la elipsis del original.

La traductora también sacrifica en su versión el uso de ciertas aliteraciones, —mucho más comunes en inglés que en español— pues, al perder los elementos fonométricos de la lengua original, resultan complicadas de construir manteniendo el sentido del original a la vez. Este es el caso del verso número catorce, donde se produce una aliteración por el

sonido repetitivo de la letra ese en las tres últimas palabras del verso: «When your bright sword turns to rust?». En este verso, Rovira opta por la preservación del sentido y deja de lado la construcción de la aliteración en español. No obstante, en su traducción, Rovira introduce también diferentes figuras literarias que no se dan en el poema original; un ejemplo es la del hipérbaton situada en el primer verso del poema, «Cuando de azul se tiñe el fuego del hogar». También se producen algunos cambios en el empleo de las comparaciones, como en el caso del verso número dieciocho, donde se describe el tono pálido del rostro de una mujer en vez de compararlo con la nieve como ocurre en el poema original. Todo esto se lleva a cabo con la intención de conseguir la rima en el poema traducido, como ocurre también en el caso del hipérbaton en el primer verso del poema. Así mismo, no está de más mencionar que en algunos versos se ha llegado incluso a sacrificar la rima para mantener el sentido completo del poema, que ha sido en todo momento la prioridad de la traductora.

6. CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo ha sido tratar de establecer posibles problemas generales en la traducción poética del inglés al español, por medio del análisis de un caso concreto. Para ello, se ha identificado cuáles han sido los mayores problemas de traducción con las que ha topado Gemma Rovira a la hora de verter al español la canción “The Chandrian” en *El nombre del viento* de Patrick Rothfuss. Para conseguirlo, se ha realizado en primer lugar la exposición sobre las características del lenguaje poético y también de los modelos más conocidos de traducción poética. En primera instancia, se han valorado los modelos de traducción poética y se han elegido dos, el modelo de Holmes (1970) y el de Etkind (1982), que han servido para inferir cuál ha sido el método empleado por la traductora en su traducción. Este proceso previo ha permitido, en primer lugar, identificar las características del lenguaje poético propias del poema “The Chandrian” y, por otro lado, identificar cuál de los métodos traductológicos expuestos en el apartado de metodología es el que más representa el trabajo de Rovira en su traducción de *El nombre del viento*.

En su traducción del poema “The Chandrian”, Gemma Rovira es fiel a la estructura de la composición poética y mantiene el esquema de rima original. Si bien la traductora no consigue que los versos estén formados por un cómputo silábico regular, sí logra mantener el sentido del poema, transmitir las sensaciones y asociaciones que tiene el poema en la lengua origen e introducir al lector en la misma atmósfera de oscuridad y acecho.

Tomando como referencia el modelo de Holmes (1970), la estrategia de traducción poética que más similitud tiene con la traducción final de Rovira es la de la forma orgánica. En esta estrategia lo más importante es mantener el sentido semántico del poema original, aunque también se presta atención a la forma del poema original y se mantiene en su traducción en la medida de lo posible.

Por otro lado, en base al modelo de traducción poética de Etkind (1982), Rovira genera efectivamente una traducción-recreación, pues logra mantener el objetivo y sentido de la obra poética y a la vez su forma, aunque sacrifique algunos elementos como la regularidad rítmica que caracteriza el poema en inglés y la longitud uniforme de los versos. El modelo de la traducción-recreación es el que mejor sirve para explicar el trabajo de la traductora en este poema en concreto. En cuanto al problema de traducción de mayor calibre en este poema, este ha sido el trasvase del ritmo y, por ende, de la musicalidad que caracteriza el

poema en lengua inglesa. Esto se debe a las grandes diferencias entre los sistemas métrico y fonométrico de ambas lenguas. De hecho, en esta diferencia podría residir el mayor problema de traducción poética inglés-español a nivel general. Para poder comprobarlo, sin embargo, haría falta analizar muchos más poemas, cosa que queda abierta a próximas investigaciones en el ámbito de la traducción poética.

BIBLIOGRAFÍA

Ainaud, Jordi, Anna Espunya y Dídac Pujol. 2003. *Manual de traducció anglès-català*. Vic: Eumo.

Barjau, Eugeni. 1995. “La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias”. En *La traducción literaria*, ed. por Josep Marco, 59-79. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

Boase-Beier, Jean. 2006. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: Sr Jerome (Translation Theories Explored 10). Disponible en http://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI_3_PM_Ritmo.pdf

“Crónica Del Asesino De Reyes”. S.d. <http://www.cronicadelasesinodereyes.com/>

García de la Banda, Fernando. 1993. “Traducción de poesía y traducción poética”, en *Actas del III Encuentros de Complutenses en torno a la traducción*, ed. por Margit Raders y Julia Sevilla, 115-135. Madrid: Editorial Complutense. Versión electrónica en:

https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/12_garcia.pdf

I.E.S. Río Arba. S.d. “Balada”. Literatura Europea.

<https://www.literaturaeuropea.es/generos-subgeneros/balada/>.

Marco, Josep. 2002. *El fil d’Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*. Vic: Eumo.

Martínez, Béatrice y Raúl Eduardo González. “La traducción de canciones: análisis de dos casos”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 8 (enero-junio 2009), <http://www.culturaspopulares.org/textos8/articulos/gonzalez.htm>

Masseau, Paola. 2008. “El ritmo de la traducción poética”. En *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*, Vol. n.º 1, ed. por Luis Pegenaute, Janet Decesaris, Mercedes Tricás y Elisenda Bernal, 264-274. Barcelona: PPU.

Navarro, Justo. 2009. “Nacimiento de un héroe”. *El País*.

https://elpais.com/diario/2009/08/01/babelia/1249083555_850215.html

Ortiz, Juan. “El Nombre Del Viento de Patrick Rothfuss”. *Actualidad Literaria*.

https://www.actualidadliteratura.com/el-nombre-del-viento/#Labor_como_profesor_y_escritor

Pliego Sánchez, Isidro. 1996. “La medida y la estrofa: correspondencias y consideraciones para la traducción poética inglés-español”. *Trans* 1: 111-123.

http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_1/t1_111-123_ISanchez.pdf

Quilis, Antonio. 1984. *Métrica Española*. 6a ed. Barcelona: Ariel.

Rothfuss, Patrick. 2007. *The Name of the Wind*. Nueva York: Daw Books.

Rovira Ortega, Gemma. S.d. <http://www.gemmaroviraortega.com/>

Silvestre Mirales, Silvia. 2008. “La traducción poética, un reto posible”. En *Actas del simposio internacional de poesía española e hispanoamericana en el Instituto Cervantes de Brasilia*. 130-140. *Centro Virtual Cervantes*.

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasilia_2008/10_silvestre.pdf

Torrent – Lenzen, Aina. 2006. “Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética”, *Cuadernos del Ateneo*, 25-46.

ANEXO 1

The Chandrian

1. When the hearthfire turns to blue,
2. What to do? What to do?
3. Run outside. Run and hide.

4. When his eyes are black as crow?
5. Where to go? Where to go?
6. Near and far. Here they are.

7. See a man without a face?
8. Move like ghosts from place to place.
9. What's their plan? What's their plan?
10. Chandrian. Chandrian.

11. When the hearthfire turns to blue,
12. What to do? What to do?
13. Run outside. Run and hide.

14. When your bright sword turns to rust?
15. Who to trust? Who to trust?
16. Stand alone.
17. Standing stone.

18. See a woman pale as snow?
19. Silent come and silent go.
20. What's their plan? What's their plan?
21. Chandrian. Chandrian.

Los Chandrian

1. Cuando de azul se tiñe el fuego del hogar,
2. ¿cómo podemos actuar?, ¿cómo podemos actuar?
3. Salgamos corriendo, escondámonos huyendo.

4. Si sus ojos son como el azabache,
5. ¿adónde escaparse?, ¿adónde escaparse?
6. Lejos y cerca, los tienes a la puerta.

7. ¿Veis a un hombre sin rostro?
8. Se mueven como fantasmas de un sitio para otro.
9. ¿Cuál es su plan?, ¿cuál es su plan?
10. Los Chandrian, los Chandrian.

11. Cuando de azul se tiñe el fuego del hogar,
12. ¿cómo podemos actuar?, ¿cómo podemos actuar?
13. Salgamos corriendo, escondámonos huyendo.

14. Cuando tu reluciente espada se empieza aherrumbrar,
15. ¿en quién confiar?, ¿en quién confiar?
16. Sigue tu propia guía, piedra erguida.

17. ¿Veis a una mujer de nívea palidez?
18. En silencio acuden y en silencio se marchan.
19. ¿Cuál es su plan?, ¿cuál es su plan?
20. Los Chandrian, los Chandrian.

ANEXO 2

The Chandrian

1. When the hearthfire turns to blue, 7A

/ x / x / x /

2. What to do? What to do? 6A

/ x / / x /

3. Run outside. Run and hide. 7-

/ x / / x /

4. When his eyes are black as crow? 7B

/ x / x / x /

5. Where to go? Where to go? 6B

/ x / / x /

6. Near and far. Here they are. 6-

/ x / / x /

7. See a man without a face? 7C

/ x / x / x /

8. Move like ghosts from place to place. 7C

/ x / x / x /

9. What's their plan? What's their plan? 6D

/ x / / x /

10. Chandrian. Chandrian. 6D

/ x / / x /

11. When the hearthfire turns to blue, 7A

/ x / x / x /

12. What to do? What to do? 6A

/ x / / x /

13. Run outside. Run and hide. 7-

/ x / / x /

14. When your bright sword turns to rust? 7E

Los Chandrian

1. Cuando de azul se tiñe el fuego del hogar, 13A

/ x x / x / x / x x x /

2. ¿cómo podemos actuar?, ¿cómo podemos actuar? 15A

/ x x / x x / / x x / x x /

3. Salgamos corriendo, escondámonos huyendo. 13-

x / x x / x x x / x x x / x

4. Si sus ojos son como el azabache, 11B

x x / x x / x x x / x

5. ¿adónde escaparse?, ¿adónde escaparse? 12B

x / x x / x x / x x / x

6. Lejos y cerca, los tienes a la puerta. 12-

/ x x / x x / x x x / x

7. ¿Veis a un hombre sin rostro? 7C

/ x / x x / x

8. Se mueven como fantasmas de un sitio para otro. 14C

x / x / x x / x x / x x / x

9. ¿Cuál es su plan?, ¿cuál es su plan? 8D

/ x x / / x x /

10. Los Chandrian, los Chandrian. 8D

x / x / x / x /

11. Cuando de azul se tiñe el fuego del hogar, 12A

x x x / x / x / x x x /

12. ¿cómo podemos actuar?, ¿cómo podemos actuar? 14A

/ x x / x x / / x x / x x /

13. Salgamos corriendo, escondámonos huyendo. 13-

x / x x / x x x / x x x / x

14. Cuando tu reluciente espada se empieza aherrumbrar, 14A

/ x / x / x /		/ x x x x / x / x x / x x /	
15. Who to trust? Who to trust?	6E	15. ¿en quién confiar?, ¿en quién confiar?	10A
/ x / / x /		x / x x / x / x x /	
16. Stand alone.	3F	16. Sigue tu propia guía, piedra erguida.	11-
/ x /		/ x x / x / x / x / x	
17. Standing stone.”	3F		
/ x /			
18. See a woman pale as snow?	7C	17. ¿Veis a una mujer de nívea palidez?	11E
/ x / x / x /		/ x / x / x / x x x /	
19. Silent come and silent go.	7C	18. En silencio acuden y en silencio se marchan.	13E
/ x / x / x /		/ x / x / x / x x / x	
20. What’s their plan? What’s their plan?	6D	19. ¿Cuál es su plan?, ¿cuál es su plan?	8D
/ x / / x /		/ x x / / x x /	
21. Chandrian. Chandrian.	6D	20. Los Chandrian, los Chandrian.	8D
/ x / / x /		x / x / x / x /	