Санкт-Петербургский государственный университет

**БУЛДАКОВА Елизавета Владиславовна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Проблемы перевода художественного образа в современной литературе с английского на испанский язык (на примере романа Н. Геймана «Американские боги»)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 "Лингвистика"

Основная образовательная программа ВМ.5662 «Инновационные технологии перевода: французский/испанский/итальянский языки (на французском/ испанском/ итальянском языках)»

Профиль «Инновационные технологии перевода: испанский язык»

Научный руководитель:

Ст.преподаватель, Кафедра романской филологии,

Сытнов Николай Петрович

Рецензент:

доцент, ФГБОУВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»,

Померанец Инна Борисовна

Санкт-Петербург

2021

GOBIERNO DE LA FEDERACIÓN DE RUSIA

INSTITUCIÓN FEDERAL EDUCATIVA PRESUPUESTARIA

DE LA ENSEÑANZA SUPERIOR

«UNIVERSIDAD ESTATAL DE SAN PETERSBURGO»

TESIS DE MAESTRÍA

**Los problemas de traducción de las imágenes en la literatura moderna del inglés al español (sobre la base de "American Gods" de Neil Gaiman)**

Programa educativo general de maestría en la especialización

«Lingüística» 45.04.02

Autor:

Estudiante del segundo año del programa educativo

«Tecnologías innovadoras en traducción e interpretación»

Especialidad «Idioma español»

Enseñanza presencial

Buldakova Elizaveta Vladislavovna

Director:

PhD, profesor titular, Sytnov Nikolai Petrovych

Recensora:

PhD, profesora adjunta, Pomeranetz Inna Borisovna

San Petersburgo

2021

**Índice**

**Introducción**……………………………………………………………………4

**Capitulo I. Las argumentaciones teoréticas de la traducción literaria**…………………………………………………………………………8

§1. La obra literaria artística como objeto de traducción ………………………8

§2. Discurso literario ………………………………………………………….. 10

§3. La imagen literaria como unidad de traducción …………………………... 13

§4. Las características fundamentales de la imagen literaria.............................. 17

§5. Estructura interna de la imagen literaria....................................................... 19

§6. Las raíces mitopoyéticas de las imágenes de dioses en la novela: los problemas de su transmisión y percepción........................................................................... 22

Conclusiones del capítulo I……………………………………………………. 26

**Capitulo II. El comentario lingüístico**………………..……........................... 27

§1. La imagen literaria de Odín………………….….…...…………...………... 27

§2. La imagen literaria de Loki ………………….................... ......................... 35

§3. Las imágenes de los dioses antiguos ...……………………………………..37

§4. Las imágenes de los dioses nuevos …….......................................................54

§5. Las imágenes de los personajes mitológicos secundarios...........................................................................................................61

Conclusiones del capítulo II…………………………………………………….69

**Conclusión**……………………………………………………………………...70

**Bibliografía**……………………………………………………………………. 73

**Introducción**

En este estudio se investiga el problema de la presentación de la imagen literaria en la traducción y se hace la siguiente pregunta ¿cómo cambia la percepción de la imagen literaria después de su traducción y qué tipos de diferencias obtiene en comparación con la imagen literaria presentada en la obra original?

La ciencia de traductología en el transcurso de todos los años pasados se ha convertido en una de esferas más complicadas en la filología y esa transformación puede ser explicada por su inmensa importancia práctica. En cuanto a la traducción literaria, el texto artístico condiciona para el traductor la necesidad de tomar en consideración todas las características específicas del texto de la obra artística, sin limitarse con la elección de una sola herramienta para resolver un problema traduccional, pero usar todos los métodos que sean posibles para alcanzar la traducción de mayor calidad. El proceso de traducción supone la reconstrucción por parte del traductor del significado dominante del texto literario original sobre la base de su propio sistema conceptual y su propia experiencia práctica, estética y emocional. La traducción de la obra literaria consiste en el siguiente: el traductor decodifica e interpreta repetidamente la información estética del texto original: distingue el dominante estético del texto original, construye la estructura del significado dominante, interpreta el significado del autor y lo reemplaza con su propia versión semántica, eligiendo entre las soluciones posibles de traducción, la solución más adecuada para esta situación específica.

La forma de describir la realidad en un texto literario se representa en forma de imagen, que además de su impacto estético en el lector, está destinada a formar la posición del lector al contenido de la obra de ficción. Un texto de ficción se caracteriza por un alto grado de imaginería y riqueza semántica, ya que una parte de la información presentada en un texto de ficción puede transmitirse de forma implícita, debido a esa propiedad de la ficción que se aparece como la capacidad semántica. A menudo, en el análisis de las obras literarias hablamos de la capacidad del escritor para decir algo más que tiene el significado directo de las palabras en la totalidad del texto, cuando los pensamientos, los sentimientos y la imaginación del lector entran en juego.

Teniendo en cuenta la subjetividad de cada lector individualmente, así como la subjetividad del propio escritor, entendemos que una obra de ficción se caracteriza por una multiplicidad de lecturas e interpretaciones. De ahí se deriva el problema de la comprensión mutua del autor y los lectores, como representantes de una cultura o, posiblemente, de las culturas completamente diferentes, que pueden tener dificultades para entenderse sin la ayuda de un traductor- intermediario. De lo anterior se desprende que el traductor debe estar suficientemente cualificado para resolver los problemas ideológicos y éticos relacionados con la transferencia de conocimientos a través del texto de ficción traducido. Como profesional, el traductor debe garantizar la comunicación interpersonal y el entendimiento mutuo teniendo en cuenta las diferencias y contradicciones interculturales del mundo moderno. Dado que la imagen artística es el núcleo de un texto, su base sobre la que se construye, una traducción literaria y estilísticamente clara de una imagen artística contribuye a la comprensión y compenetración de las culturas entre sí, amplía los límites de la mirada del lector y ayuda a conciliar diferentes visiones del mundo, lo que desempeña un importante papel en el proceso de globalización.

El objeto de esta investigación son las imágenes literarias en el contexto de la obra artística, el objetivo de estudio es la realización lingüística de las imágenes en el texto traducido y original.

El reto de esta investigación es un análisis de las representaciones verbales que utiliza el traductor para transmitir las imágenes de los dioses. El problema elegido para el estudio no pierde su relevancia hasta este momento, ya que el interés a las posibilidades de juegos en la traducción del texto literario en nuestro tiempo es extremadamente grande.

Para lograr el reto marcado en nuestro trabajo cumplimos los problemas siguientes:

• el trabajo con las fuentes científicas sobre la lingüística en total y, especialmente, la traducción literaria; el trabajo con las fuentes dedicadas a la crítica literaria.

• identificar los principales problemas de traducción de texto artístico.

• analizar la novela de N. Gaiman *American Gods* desde el punto de vista de reinterpretación de las imágenes mitológicas tradicionales.

• realización de análisis lingüístico de las imágenes literarias sobre la base de la novela de N. Gaiman *American Gods* conforme con la interpretación de los personajes elegidos como el parte de la obra y la cultura humana y de acuerdo con la relación del autor a sus personajes; el examen de la concepción del autor por medio de investigación de los métodos literarios usados en su obra.

• análisis de las herramientas lingüísticas usadas por el traductor para la transmisión de la idea del autor de la obra, el entendimiento de lógica de su elección, el estudio de la imagen literaria obtenida en resultado, es decir, el estudio de la relación entre los problemas literarios resueltos en la obra y la especificidad del texto traducido.

• análisis comparativo entre la idea del autor de la obra expresada en las imágenes literarias originales y el resultado obtenido por el traductor.

En calidad de material para esta investigación sirve la novela famosa de N. Gaiman *American Gods*, escrito en el año 2001. El libro es una mezcla de folclore estadounidense, fantasía, y aportaciones de distintas mitologías como la mitología del norte o los países africanos, todas girando alrededor del misterioso y taciturno protagonista, llamado Sombra. La trama del libro sigue las aventuras de Sombra (se llama Shadow en el texto original), liberado de prisión unos días antes debido a la muerte de su mujer, Laura, en un accidente de tráfico en el que también muere su mejor amigo. Todos los planes de Sombra para cuando saliese de prisión (estar con su mujer y trabajar con su amigo) se vienen abajo, y en la sociedad americana no hay futuro para ex prisionero. Sombra empieza a trabajar para el misterioso Sr. Miércoles como guardaespaldas, y de esta forma viaja por todos los Estados Unidos, visitando viejos colegas de Sr. Miércoles que en realidad son los dioses que llegaban a América con los primeros emigrantes. Gracias a tal cantidad de los personajes con descripciones detalladas de la apariencia y el carácter y la trama original y extraordinario, fue elegido como el material para nuestra investigación.

Además, el libro fue reconocido por muchos críticos; en el 2002 ganó el premio Hugo, el premio Nébula, el premio Locus y el Bram Stoker, todos a la mejor novela. También fue nominado al premio BSFA. Un punto importante es que la historia tratada en la obra no pierde su relevancia para el público; en el año 2021 llegó a su fin la serie de televisión estadounidense *American Gods* con Ricky Whittle en el papel principal. Durante la confección de la serie N. Gaiman trabajaba como el productor ejecutivo.

La elección de los métodos de investigación dependía de objetivos y problemas presentados. Por lo tanto, usamos el método de observación lingüística descriptivo, el método de análisis contextual interpretativo y el análisis componente. Se utiliza un método de análisis histórico comparativo, que permite identificar paralelismos entre las imágenes literarias en la novela y los personajes mitológicos tradicionales. Además, al estudio del texto original usamos el enfoque interpretativo.

El trabajo se basa en las obras de E. S. Kubryakova, Y. S. Stepanov, N. N. Dzida, S. A. Zyukova, V. Z. Demiankov, T. V. Beloshapkova, E. I. Golovanova, E. A. Ogneva, L. G. Babenko, V. I. Kararsik, A. A. Kibrik etc. Contando las posiciones de esos lingüistas famosos y respetados el uso de los métodos mencionados arriba parece eficiente en la ciencia de traductología.

En la primera parte de trabajo aclaramos los problemas teóricos, conectados con el tema de investigación general; y, en la segunda, demostramos el análisis ejecutado y sus resultados.

**Capitulo I. Las argumentaciones teoréticas de la traducción literaria**

**§1. La obra literaria artística como objeto de traducción**

La traducción de un texto en su conjunto puede ser definida como la creación, con base en un texto original, de un texto nuevo en otro idioma (el idioma de traducción) totalmente equivalente en términos comunicativos al texto del idioma original. Desde el punto de vista de V. N. Komissarov, la traducción literaria es la traducción de las obras de bellas letras [Komissarov 1990: 75].

Subrayamos, que el texto literario es el resultado del proceso creativo y la encarnación del pensamiento creativo; la obra de arte en su conjunto tiene una alta saturación informativa, y presenta al lector diferentes tipos de información: factual, emocional, conceptual. Los textos literarios reflejan tanto la imagen lingüística y nacional del mundo de un individuo (del creador del texto o su autor) como del conjunto total de la gente que habla el idioma en que este texto está escrito. Actualmente la investigación sobre el texto literario se lleva a cabo en el marco de una serie de disciplinas. Los problemas relacionados con los diversos aspectos de generación del texto literario y su percepción se desarrollan no solamente en la lingüística, sino también en otras áreas del conocimiento, como la psicología, la psicolingüística, la metodología de enseñanza de idiomas extranjeros y otros. El enfoque complejo y diverso se debe a un cierto sesgo de énfasis en la investigación del texto: comenzó a considerarse no solo como una fuente de datos del lenguaje, sino también como una unidad básica de comunicación, una implementación del habla individual del sistema del lenguaje, indisolublemente relacionada con la actividad mental, inseparable de la persona que lo genera o lo percibe [Alimova 2012: 47].

Es de común saber que la traducción del texto prosaico artístico es un tipo de actividad humana compleja y polifacética que requiere una gran tensión intelectual, ya que la traducción enfrenta diferentes culturas, diferentes personalidades, diferentes estructuras de pensamiento, diferentes literaturas, diferentes épocas, diferentes niveles de desarrollo, diferentes tradiciones y actitudes, cuyas características el traductor debe tener en cuenta.

Parece que la dificultad de la traducción de los textos literarios puede ser explicada por formas específicas de reflexión del mundo en varios idiomas y por la diferencia de culturas a las que pertenecen los idiomas de traducción y original, a causa de que la traducción literal es a menudo simplemente incapaz de transmitir toda la profundidad de la obra de arte.

A pesar de que la traducción artística se enfrenta a las mismas tareas con que se enfrentan también otros tipos de traducción (es decir, la reproducción por medio del lenguaje de la traducción de la información transmitida inicialmente en el idioma original), las características de la traducción literaria y la especificidad de los problemas relacionados con ella están determinadas principalmente por las particularidades de propio texto artístico y sus diferencias significativas con respecto a otros tipos de textos, por ejemplo, la forma en que se describe la realidad y se transmite la información, el propósito mismo de la creación del texto, etc.

Parece que la traducción literaria en la mayoría de los casos puede ser textualmente precisa pero artísticamente deficiente, o artísticamente completa pero lejos del original (la llamada traducción libre). De ahí se llega a la conclusión de que la traducción puede definirse desde una posición lingüística o literaria. El principio lingüístico de la traducción, en primer lugar, implica la recreación de la estructura formal del original (V. N. Komissarov), mientras que varios investigadores (por ejemplo, G. Gachechiladze) creen que la traducción artística debe considerarse como un tipo de arte de creación de palabras, es decir, desde un punto de vista literario [Alimova 2012: 49].

La idea expresada en el original de la obra debe ser la principal fuerza propulsora del traductor y, por lo tanto, obligar al traductor a buscar los medios lingüísticos equivalentes para expresar el pensamiento del autor, de lo que sigue que la traducción literaria es una correspondencia equivalente al original, pero no en términos lingüísticos, sino en términos estéticos. En cuanto a la equivalencia de la traducción, debemos hacer referencia a la definición de V.V. Sdobnikov, quien define la equivalencia como la semejanza máxima posible lingüística del texto original y del texto traducido [Sdobnikov 2007: 209].

Por lo tanto, se puede resumir que la traducción de un texto literario requiere que el traductor tenga en cuenta todas sus características específicas, no limitándose a una sola tarea, sino que utilice en conjunto todas las técnicas disponibles para lograr una traducción de más calidad.

**§2. Discurso literario**

Según la definición de A.A. Kibrik, el discurso es el proceso y el resultado de una actividad lingüística a la vez [Kibrik 1994: 29]. A su vez, Yu. S. Stepanov define el discurso como un uso especial del lenguaje, "detrás del cual existe una gramática especial, un vocabulario especial, reglas especiales del uso de palabras y sintaxis, una semántica especial. Todo esto en su conjunto crea un "mundo posible (alternativo)" especial" [Stepanov 1995: 43]. Este mundo particular se refleja en varios discursos institucionales: filosófico, psicológico, etc., donde este concepto no se limita al marco de uno o más textos, sino que incluye todo el espacio mental verbalizado de una ciencia en general.

Según muchos investigadores, cada texto cuenta con sus características comunicativas y extralingüísticas, es un discurso, es decir, un producto del discurso o, dicho de otra manera, un discurso en el sentido estricto de la palabra. Por esta razón, los textos antiguos que no entran directamente en la comunicación, sino que necesitan ser descifrados, no pueden considerarse como un discurso. El texto literario o discurso en *stricto sensu* de este término se puede definir como ficticio, en el que el mundo representado se correlaciona con la realidad indirectamente, refractándose a través de la percepción individual del autor, transformándose de acuerdo con la intención del autor, es decir, conceptualizando. Sin embargo, la imagen del mundo transmitida por el texto se crea no solo por su autor, sino también por quien/quienes leen este texto: su inteligencia, cultura, educación, empatía, su cosmovisión. Y, en este proceso de interacción de la imagen del mundo del destinatario con la imagen del mundo del remitente, nace la práctica del discurso [Asratyan 2015: 31].

En general, el término "discurso literario" puede entenderse como: 1) texto literario en el proceso de la actividad cognitiva y comunicativa del lector, reconstruyendo la actividad cognitiva y comunicativa del autor; 2) el tipo de escritura que tiene características del texto literario [Melnichuk, Melnichuk 2013: 125].

Cabe señalar que, como forma de discurso, en principio, el discurso literario es una interacción sociocultural entre el escritor y el lector, que involucra en su esfera los valores culturales, estéticos, sociales, el conocimiento personal, el conocimiento del mundo y la actitud hacia la realidad, el sistema de creencias, ideas, sentimientos y un intento de cambiar el "espacio espiritual" de una persona y provocar una cierta reacción emocional [Samarskaya, Martirosiyan: un recurso electrónico].

La peculiaridad del discurso literario como obra verbal comunicativa que tiene un valor estético radica en su antropocentricidad, importancia cultural y capacidad para realizar en forma figurativa la imagen artística especial del mundo creada por el autor. En este sentido, el discurso artístico aparece como el resultado de uno de los tipos más complejos de comunicación: el artístico-literario, donde el autor y el lector se convierten en sujetos igual de importantes que los propios personajes de la obra literaria. Por lo tanto, la implementación del principio antropocéntrico en el análisis del discurso artístico abre nuevas posibilidades, con tal de que el objeto de estudio sea el personaje como una personalidad lingüística específica que siempre está "detrás del texto". La orientación hacia el comportamiento del habla del personaje, que representa el proceso de implementación de la interacción del habla en las condiciones de su representación artística, permite el análisis del personaje literario como personalidad lingüística en la totalidad de las características presentadas en el discurso artístico [Normurodova 2015: 12]. Los discursos artísticos representan esencialmente una de las formas de cultura, ya que justamente el discurso literario es el portador de la información sociocultural, estética y emocional.

Cabe señalar que el discurso literario como un tipo de comunicación se compone de una relación detallada, extremadamente rico en significados del autor, el lector y el texto, que revela la interacción de las intenciones del autor, un complejo de posibles reacciones del lector y del texto, que lleva la obra al espacio de la semiosfera. La visión del autor se materializa en una estructura de texto abierta (que detecta una conexión con la tradición cultural), que provoca en el lector ciertas asociaciones que pueden generar un mensaje diferente al original [Olizko 2011: 166].

Sobre la base de la premisa de E.S. Kubryakova de que "cada fenómeno lingüístico puede considerarse adecuadamente descrito y explicado solo si se considera en la encrucijada de la cognición y la comunicación" [Kubryakova 2004: 11], sigue la conclusión de que en el análisis del discurso deben tenerse en cuenta sus dos funciones: comunicativa y cognitiva. El modelo comunicativo de la descripción del discurso considera el texto como una unidad básica de comunicación, como un acto comunicativo bilateral teniendo en cuenta los factores del destinatario y el remitente y un contexto sociocultural amplio, mientras que el estudio del discurso desde la perspectiva de la lingüística cognitiva revela la compleja estructura cognitiva de este fenómeno, cuya construcción e interpretación se basa en ciertos principios cognitivos de distribución de información, así como en procesos de conceptualización y categorización [Normurodova 2015: 15].

Resumiendo lo anterior, se puede concluir que el estudio del discurso revela una estructura cognitiva compleja de este fenómeno, cuya construcción e interpretación se basa en ciertos principios cognitivos de distribución de información, así como en los procesos de conceptualización y categorización.

En general, el análisis del discurso artístico en el aspecto lingüístico implica la identificación de un sistema de unidades lingüísticas que forman el campo lingüístico del texto, el estudio de los conceptos culturales como dominantes sustantivos y temáticos del texto, la consideración del discurso como imagen lingüística individual del autor del mundo, que refleja una amplia variedad de significados conceptuales de naturaleza humana, nacional e individual.

**§3. La imagen literaria como unidad de traducción**

La categoría central del arte en el sentido estricto de la palabra es el concepto de imagen artística. En filosofía, el concepto de imagen artística se define como una categoría universal de creación artística, una herramienta y una forma de aprehender la vida por medio del arte. Dado que esta categoría es universal, también se aplica a la actividad de traducción, porque de lo contrario la traducción no podría definirse como arte en el sentido estricto de la palabra y el enfoque de la traducción como arte perdería completamente su justificación.

Al mismo tiempo, la categoría de imagen artística nunca ha sido una categoría de teoría de la traducción. Si se hablaban de la imagen artística, entonces solamente en la forma en que el traductor logró mantener el sistema original de imágenes artísticas del autor.

Una imagen es una reflexión, ya sea el resultado de la actividad cognitiva de una persona o una representación artística generalizada de la realidad. La imagen repite de una forma u otra lo que existe más, algo que existe fuera de ella y que históricamente la precede.

En términos de estructura, la categoría de imagen artística incluye aspectos ontológicos, semióticos, gnoseológicos y estéticos.

El aspecto ontológico de la imagen artística consiste en que este aspecto representa el hecho ideal, investido en una base real que no coincide con la base real del objeto reproducible de la realidad viva.

En el aspecto semiótico, la imagen artística es un signo, es decir, un medio de comunicación semántica dentro de una cultura.

En el aspecto gnoseológico, la imagen artística es ficción, es decir, una categoría cercana a la que en la teoría del conocimiento se llama suposición. La imagen artística es una suposición, es decir, una hipótesis, en virtud de su idealidad e imaginación.

En el aspecto estético, la imagen artística parece ser un organismo en el que no hay nada casual y mecánicamente útil y que es hermoso debido a su unidad perfecta según unos criterios estéticos determinados y al sentido final de sus componentes.

La elección de estrategias de traducción efectivas está directamente relacionada con las preguntas de la asignación de la unidad de traducción, conocidas como las “eternas” preguntas clásicas de los estudios de traducción. Se puede asegurar que la traducción artística presenta un tipo único de unidad como imagen artística, que se debe a la especificidad y las características funcionales del texto. La consideración de la imagen artística como unidad de traducción independiente está determinada por el hecho de que es justamente el traductor quien toma la decisión de traducir esta unidad. Por sus características sistémicas-estructurales, la imagen artística es una hiper-unidad heterogénea, constituida por unidades más pequeñas. En una situación de traducción literaria, la tarea del traductor no consiste en los intentos de encontrar equivalentes en el idioma extranjero más adecuados para las unidades que forman una imagen artística, sino también recrear en el texto de la traducción todas las relaciones explícitas e implícitas que estas unidades poseen en el original. El traductor tiene como objetivo principal la reconstrucción del complejo informativo-artístico (estético) del modo más preciso posible, que genera una unidad de texto artístico compleja y ambiguamente informativa y, al mismo tiempo, una unidad de traducción como imagen artística. La imagen artística, al ser un universal artístico regular, tiene un significado literal y se caracteriza por un cierto grado de generalización y expansión [Averintsev 1971: 826]. Al crecer de una imagen sensitiva, la imagen literaria tiene una gran potencia semiótica y da lugar a diversos signos y conceptos semióticos complejos, cuya estructura se crea mediante la interacción de dos planos fundamentalmente diferentes: un plano de contenido y un plano de expresión [Аrutyunova 1990: 22].

La novela *American Gods* presenta un sistema extremadamente complejo y polifacético de imágenes artísticas que se pueden combinar en grupos separados sobre la base de varios principios y de historias y funciones asignadas a ellos. El principio más llamativo y que se encuentra más a menudo en el texto en el texto de la novela es el grupo de imágenes literarias de los personajes-dioses. Estos personajes complementan u oponen una de las imágenes centrales de la novela, la imagen del dios Odín de la mitología nórdica, y también representan varios mitos de todo el mundo. Las imágenes mitológicas de la novela se han convertido repetidamente en objeto de estudio de historiadores literarios, culturólogos y lingüistas. Dado que el texto original de *American Gods* y la traducción existente en español de la novela forman un vasto centro de atracción para los traductólogos, el aspecto de traducción es uno de los elementos nuevos y relevantes de estudio de las imágenes mitológicas.

El proceso de traducción literaria, tradicionalmente considerado como un acto complicado de comunicación interlingüística e intercultural, implica una serie de operaciones sucesivas. El sujeto central de la traducción literaria es el traductor, que busca la manera de preservar la información estética del texto original, cuyas señales son los diferentes marcadores del autor; busca la manera de ayudar al destinatario final del mensaje (el lector) del texto artístico a reconocer y comprender en el mayor volumen posible el potencial estético del original recreado por él (el traductor) en la traducción.

Las primeras operaciones del proceso complejo de la traducción son la percepción y comprensión del texto artístico original por parte del traductor. Estas acciones del traductor se refieren a unas acciones mentales básicas y casi coinciden con las acciones del lector "clásico", que percibe el original y comprende (decodificando) el complejo de información multifacético y multinivel del original durante la lectura. La información del texto literario, expresada por los medios de un sistema lingüístico específico que sirve a los propósitos de la encarnación formal de la idea del autor, se refracta a través de la conciencia lingüística de cada lector en particular.

La unidad de traducción en la traductología tradicional se define como la unidad mínima del texto original, o como una unidad de habla que requiere una decisión separada para la traducción [Minyar-Beloruchev 1996: 79]. Muchos teóricos de la traducción adoptan como unidad de traducción la unidad ya conocida, asignada dentro de la lingüística, que pertenece a cualquier nivel lingüístico. Otro punto de vista se presenta en las obras que defienden la opinión de que la unidad de traducción debe definirse como la unidad mínima del contenido del texto original que se reproduce en el texto de la traducción.

En el contexto del principio de adicionalidad mencionado anteriormente, se puede plantear la hipótesis de que los resultados más interesantes en el estudio de la tecnología de la traducción y en el examen de la cuestión de la unidad de traducción se pueden obtener utilizando un enfoque complementario para el estudio de las cuestiones señaladas. Enfatizamos que recientemente el paradigma categórico de la traducción se ha expandido significativamente debido a la tendencia universal hacia la unificación de los procesos creativos de la ciencia y el arte [Razumovskaya 2011: 33]. Por lo tanto, en la lista de unidades de traducción artística se pueden incluir tales complejos informativos del texto literario como la situación semántica y la imagen literaria [Razumovskaya 2013: 74].

Cabe señalar que la imagen artística no tiene una "geografía" fija en el texto literario, no está vinculada a ninguna parte específica del texto. La imagen literaria se "disuelve" en el espacio de todo el texto literario, se crea y se desarrolla a lo largo de la narrativa, lo que sugiere la necesidad de la reconstrucción en traducción tanto de un micro - como de un macro contexto. La imagen literaria, al ser un universal artístico regular, tiene un significado literal y se caracteriza por un cierto grado de generalización y expansión [Averintsev 1971: 826].

**§4. Las características fundamentales de la imagen literaria**

En las obras literarias hay las señales que tienen una asociación con la naturaleza estética del arte en general. Percibir un fenómeno desde punto de vista de estética significa percibirlo como una integridad, una penetración de lo único, lo especial y lo común. El ascenso mental de la individualidad del objeto a su significado espiritual interno constituye la esencia de la experiencia estética.

Los orígenes de la teoría de la imagen provienen de la antigüedad. Sin embargo, la justificación detallada de este concepto más cercana a la moderna, se describe en la estética clásica alemana. Así, en la "Estética" de Hegel se puede leer sobre un complejo sistema de conceptos teóricos, especialmente relacionados con la composición de obras épicas y dramatúrgicas, porque el filósofo se basaba su teoría principalmente en la investigación de las obras de estos géneros literarios. Hegel vio en el arte una encarnación sensorial (es decir, percibida por los sentidos) de la idea: "Del estudio teórico y científico, la comprensión artística difiere por su interés al objeto en su existencia singular y no quiere convertirlo en un pensamiento y concepto universal" [ Hegel 1968: 75]. Al mismo tiempo, lo único y lo individual (es decir, indivisible) en el arte es capaz de transmitir de manera brillante, tangible y visible lo general. La imagen literaria, según Hegel, es el resultado de la "purificación "del fenómeno de todo lo aleatorio que está oscureciendo su esencia, es el resultado de su "idealización".

Nos centraremos en las características principales de la imagen literaria, teniendo en cuenta primeramente los personajes (en la literatura ellos pueden ser animados, sino también en calidad de los personajes aparecen los objetos inanimados: plantas, cosas). La primera de estas características es la generalización contenida en la imagen, o su significado típico. Si en el mundo real lo individual puede oscurecer lo general, entonces las imágenes literarias están destinadas a ser encarnaciones vívidas de lo común, y lo esencial en lo individual.

El personaje se convierte en un cierto tipo en el resultado de la tipificación creativa, es decir, la selección de ciertos aspectos de los fenómenos de la vida y su énfasis posterior, la hiperbolización en la imagen literaria. El escritor necesita usar la ficción y fantasía para revelar ciertas propiedades que parecen esenciales. Las historias creativas de muchas obras cuya trama se basa en los eventos reales, y los héroes tienen prototipos, permiten rastrear el camino que pasa el escritor desde el material vital hasta la trama artística.

La tipificación puede llegar a una violación de la vitalidad: a una hipérbole audaz, grotesco, fantástica. Hay algunos tipos de imágenes donde el significado oculto e ilusorio prevalece sobre el significado directo: esto pasa en el caso de la alegoría, el símbolo. En la alegoría el descifrado del significado no causa ningunas dificultades y la convención de la imagen es obvia, pero el símbolo no siempre es reconocido inmediatamente por el lector. Además, el símbolo tiende hacia la polisemia mucho más fuerte que la alegoría.

La convención del estilo, los elementos de la ficción, el simbolismo, la alegoría, el grotesco se pueden considerarse como las formas de la presencia del autor en la obra que contribuyen al descubrimiento de la esencia del fenómeno. El derecho a la ficción, a la desviación de los hechos de la vida le da al escritor la libertad de expresarse, la recreación mental de la realidad. Por otro lado, la literatura de ficción frecuentemente está enriquecida por la interacción con la literatura de hechos: memorias, diarios, notas de viaje. A menudo aquí los escritores encuentran los nuevos personajes y movimientos de la trama, renovando la tradición del género. En el fin para el lector no es importante el camino hacia la imagen artística, sino el resultado, es decir, la imagen creada.

La imagen artística es expresiva: expresa la actitud ideológica y emocional del autor hacia el tema. La evaluación ideológica y emocional de los personajes retratados aparece en una tradición firme de dividir a los héroes en los "positivos", "negativos", "contradictorios" o "bifurcados" (tomando en consideración las opiniones de los críticos sobre la vulnerabilidad de los esquemas). Los tipos más importantes de evaluación son las categorías estéticas, a la luz de las cuales el escritor (como cualquier persona) percibe los fenómenos de la vida social y la gente: puede hacerla héroe o, por el contrario, exponer contradicciones cómicas (es decir, la fuente del humor, la sátira); enfatizar el romance o la tragedia de las experiencias de los héroes; ser sentimental o irónico, etc. Muchas obras se caracterizan por una polifonía emocional, donde el escritor expresa su apreciación a través de técnicas literarias.

La imagen artística es auto suficiente, es la principal forma de expresión del contenido en el arte. Esto es especialmente evidente en el contexto de imágenes en la estructura del trabajo científico que ilustran ciertas posiciones, así como las imágenes factográficas de la literatura publicística, géneros documentales, donde el razonamiento del autor, a menudo muy emocional, forma una serie paralela a los fenómenos considerados. La autosuficiencia de la imagen artística explica la posibilidad de sus diferentes entendimientos. La imagen es polifacética, incluso si está "formulada" por el autor, como es habitual en algunos géneros didácticos (por ejemplo, la "moral" en la fábula, la réplica final del personaje en las comedias del clasicismo).

La imaginería del arte crea condiciones objetivas para el debate sobre los personajes de los héroes, sobre el sentido general de la obra, para sus diversas interpretaciones, cercanas o polémicas al concepto del autor.

**§5. Estructura interna de la imagen literaria**

Vamos a considerar diferentes puntos de vista sobre la estructura interna de la imagen artística.

Dado que la imagen es una unidad dialéctica de forma y contenido, puede ser identificada como pensamiento artístico. A su vez, el pensamiento artístico aplicado a la literatura es inseparable de la palabra en su función estética. Según la hipótesis presentada por A. A. Potebnja la imagen vive en la palabra, que consiste en el contenido (significado), la forma externa (sonido y grafía) y la forma interna (representación figurativa).

Cada palabra, según el científico, surgió en la antigüedad como una imagen natural de un fenómeno, objeto, propiedad, el sonido estaba indisolublemente relacionado con el significado y las características del objeto. Esto, según el científico, se manifiesta en la etimología de las palabras. La idea de A. A. Potebnja fue recogida luego por otros lingüistas, pero no fue ampliamente aceptada, ya que no podía explicar completamente la estructura interna de la imagen en todas las variedades [Potebnja 1990: 102].

Otra teoría, que también pretende ser una explicación universal de la estructura interna de la imagen, está reconocida como la teoría de comparación. Proviene del postulado de que en la estructura figurativa de una obra literaria y artística el objeto de comparación se compara con todo. Todas las imágenes se construyen como una comparación, elemental o compleja.

La estructura de la imagen artística representa la unidad dialéctica de un complejo de los siguientes principios:

- conocimiento y evaluación,

- objetivo y subjetivo,

- el principio racional y emocional,

- imágenes y expresiones,

- real y ficticio,

- vida y convenciones,

- especificidad y generalización.

El contenido de la imagen incluye:

1. Contenido objetivo de la obra de arte. Esta es una realidad histórica que determina el entorno de vida en el que se encuentra el artista y que se refleja en su trabajo, no importa cómo se relacione con él.

2. Contenido subjetivo. Esta es la apreciación en la iluminación que da el propio escritor en el fenómeno de la vida que representa.

3. El contenido inmediato y específico de la obra es la historia de estos personajes y eventos sobre los que se cuenta.

4. El significado estético de la imagen es una encarnación concreta de los ideales humanos.

Por la naturaleza de la generalización, las imágenes artísticas se pueden dividir en las imágenes individuales, características, típicas, motivos, los topos y arquetipos.

Las imágenes individuales se caracterizan por la identidad, singularidad. Suelen ser el resultado de la imaginación del escritor. Las imágenes individuales se encuentran con mayor frecuencia en las obras de los escritores románticos y escritores de ciencia ficción.

La imagen característica, a diferencia de la individual, es generalizadora. Contiene rasgos comunes de los personajes y costumbres inherentes a muchas personas de cierta época y sus esferas sociales.

La imagen típica representa la etapa más alta de la imagen característica. Lo típico es lo más probable, es un ejemplar de una determinada época. La representación de imágenes típicas fue uno de los principales objetivos de la literatura realista del siglo XIX. A veces, en la imagen artística se pueden aparecer tanto los signos socio-históricos de la época como los rasgos humanos universales de un héroe (las llamadas imágenes eternas): Don Quijote, Don Juan, Hamlet.

Las imágenes-motivos y los topos van más allá de las imágenes individuales-héroes. La imagen-motivo es un tema que se repite constantemente en la obra de cualquier escritor, expresado en varios aspectos con la ayuda de una variación de sus elementos más significativos.

Los topos denotan imágenes comunes y típicas creadas en la literatura de toda una época, una nación, no en la obra de un autor individual. Un ejemplo es la imagen de un "hombre pequeño" en la obra de escritores rusos, por ejemplo, de A. Pushkin.

Recientemente, en la ciencia de la literatura se ha utilizado muy ampliamente el concepto de arquetipo. El término se encuentra por primera vez en las obras de los románticos alemanes en los principios del siglo XIX, pero la expansión en diversos campos del conocimiento le dio el trabajo del psicólogo suizo Carl Gustav Jung (1875–1961). C.G. Jung entendió el arquetipo como una imagen universal que se transmite inconscientemente de generación en generación. Muy a menudo, los arquetipos son imágenes mitológicas, que es muy importante para nuestro trabajo. En gran medida, el término mitema está cerca de la comprensión del arquetipo. Este último, al igual que el arquetipo, incluye tanto imágenes mitológicas como tramas mitológicas o partes de ellas.

La estructura de la imagen artística es a la vez conservadora y cambiante. Cualquier imagen artística incluye tanto las impresiones reales del autor como la ficción, pero a medida que el arte avanza, la relación entre estos componentes cambia.

**§ 6. Las raíces mitopoyéticas de las imágenes de dioses en la novela: los problemas de su transmisión y percepción**

La literatura inglesa moderna se caracteriza por una variedad abundante de los direcciones y géneros estilísticos, entre los cuales el lugar importante ocupa el género de la llamada "fantasía urbana", que se refleja tanto en la literatura como en el cine y otras formas de arte. El maestro reconocido de este género es Neil Gaiman (Neil Richard MacKinnon Gaiman, 1960), un famoso escritor de ciencia ficción, el autor de las novelas gráficas, cómics y guiones de películas. A pesar de la popularidad de las películas rodadas con sus guiones (*Stardust*; *Los mundos de Coraline*, *MirrorMask*, etc.), y las novelas escritas tanto en coautoría como de forma independiente (*Good Omens* en coautoría con T. Pratchett, *American Gods*, *El libro del cementerio*, *Neverwhere*, etc.), el trabajo creador del escritor sigue siendo poco estudiada en la literatura moderna, siendo objeto de consideración solo en revisiones de películas y reseñas de los lectores.

El escritor usa extensivamente los vastos recursos de la memoria cultural, creando el código cultural único de sus textos artísticos y de este modo llegando a la culminación en sus novelas. Por lo tanto, *American Gods* es un depósito volumétrico de información y memoria cultural. En esta novela aparece numerosas imágenes artísticas y religiosas, varios eventos históricos, el texto está saturado con la mitología de diferentes pueblos. Es muy difícil definir el género de esta obra con una sola palabra, por ejemplo, B. Nevsky escribe: " *American Gods* – es una fantasía, terror, thriller, detective, drama, parábola moralista, densamente sembrada por la mitología intercalada con las reflexiones filosóficas sobre la vida, la muerte y muchas otras manifestaciones de la existencia" [Nevsky: un recurso electrónico]. Ejemplos vívidos e interesantes de la manifestación y de la actualización de la información y la memoria cultural en el original y de la preservación de esta información en la traducción son encarnaciones textuales de las imágenes de los personajes-dioses, que en la novela presenta un grupo especial. La vivacidad de las imágenes de Odin y sus compañeros memorables se combina con la alta carga de información, lo que sugiere la dificultad de descifrar el complejo código simbólico en su semántica.

Sin embargo, antes de hablar sobre un mito en las obras de Neil Gaiman, es necesario aclarar este concepto. El término "mito" utilizan ampliamente en varias ciencias (etnología, antropología, folclorística, sociología, psicología, lingüística y literatura), lo que crea ciertas complejidades en su definición. En esta investigación, vamos a usar el término "mito" en dos significados: el mito como estructura narrativa (la narración) y el mito como una forma particular del pensamiento que formaba la visión de los antiguos sobre el mundo, ya que los mitos son los más resistentes de estas formas y conceden por la mayoría de los investigadores [Eliade 1996: 11].

En este caso, no se trata de un mito arcaico, cuya ficción a menudo es inconsciente y, por lo tanto, no puede presentarse como una categoría de los estudios literarios, sino de un mito que se ha introducido orgánicamente en la estructura de una obra literaria. El término "mitopoética" propuesto por N. O. Osipova [Osipova 2000: 51-52] tradicionalmente se utiliza para referirse a la interacción entre el mito y la obra artística, y también dado que nuestra tarea en este capítulo es rastrear los caminos de penetración del mito en la literatura, usamos el término "mitorestauración" propuesto por S. M. Telegin que describe tres formas de tal penetración: adoptar historias e imágenes mitológicas; crear su propio sistema de mitos; reconstruir la conciencia mitológica [Telegin 2000: 3-14]. Todas estas formas encontraron su encarnación en el cuento literario inglés en general y en la obra de Neil Gaiman en particular.

Esta obra está dedicada a la formación de la personalidad del personaje principal y está llena de los motivos mitológicos: la búsqueda de la esencia encarnada en el nombre; la muerte y el renacimiento para una nueva vida, el libro en diversos grados refleja no solo préstamos y alusiones de las mitologías del mundo, sino también reconstruye la lógica de la conciencia mitológica en el texto. Vamos a detenernos en esta pregunta más detalladamente para averiguar con qué propósito el autor se dirige al mito y en qué forma el mito funciona en sus textos.

La vía primera y más obvia de penetración del mito en esta novela es la adopción de tramas e imágenes mitológicas. En efecto, además del hecho de que el mito reconocido sobre la muerte de los dioses formó la base de la trama de *American Gods*, todo el texto de la novela está lleno de las alusiones a la mitología del mundo: escandinavo, eslavo, latinoamericano, británico, egipcio antiguo; los protagonistas son dioses y héroes culturales de las leyendas antiguas. Esta mezcla mitológica refleja el estado de la multiculturalidad y la intertextualidad moderna.

La fábula de la novela repite casi por completo la fábula tradicional de los cuentos folclóricos (solo falta el motivo de romper la prohibición): el héroe se embarca en un viaje para restaurar la justicia y encontrarse a sí mismo. Este viaje puede entenderse en el sentido literal - a lo largo de la historia, los personajes recorrieron casi toda América, desde las grandes ciudades hasta las áreas protegidas, y metafóricamente – como un viaje adentro sí mismo para revelar el carácter del héroe, descubrir su verdadero destino y, por lo tanto, derrotar al antagonista, que también es el personaje típico de los cuentos populares. La trama se basa en el mito sobre la muerte de los dioses, que se encuentra en las mitologías de casi todos los pueblos del mundo.

En la interpretación de Gaiman, se hace eco con el mito de Ragnarök de la mitología nórdica antigua y al mismo tiempo se hace eco con el motivo de la magia extinta y olvidada, que es una de los característicos de los cuentos de Kipling y Tolkien, y un cuento folclórico y literario inglés en general. Según la trama, los dioses estadounidenses son deidades, creencias y supersticiones que trajeron consigo emigrantes de todo el mundo. Sin embargo, con el tiempo, en el mundo americano de los empresarios tenaces y el "dinero rápido", los dioses antiguos fueron olvidados, conservando solo la sombra de su poder anterior, en poder entraron los nuevos dioses: el progreso tecnológico y los avances científicos. Fueron creados por los esos mismos emigrantes pasados, que conservaron la conciencia mitológica y transfirieron las propiedades de la naturaleza humana a los objetos y fenómenos del mundo circundante. Así, los nuevos dioses adquirieron su forma física y entraron en la lucha contra los dioses del viejo mundo. En este conflicto se mete el personaje principal con el nombre simbólico de la Sombra, que tiene que pasar muchas pruebas antes de que cumpla su propósito en la guerra de los dioses. La línea principal de la narración está constantemente interrumpida por las inserciones de la historia "mitológica" de los Estados Unidos que demuestran cómo las diferentes deidades llegaron tan lejos de sus raíces y aparecieron en América. Con este método literario del mosaico el autor enfatiza la universalidad de la existencia de los dioses en el suelo estadounidense.

En el trabajo como imagen literaria central se investiga la imagen del dios Odín de la mitología nórdica: establece las raíces mitológicas del personaje, que presenta el resultado de la síntesis artística de las diversas tradiciones y paradigmas culturales que el escritor transformó creativamente.

El desarrollo de la literatura en el último siglo está estrechamente relacionado con el interés constante al mito como forma de conciencia social y, especialmente, como estructura narrativa, lo que condiciona, por un lado, el uso activo de tramas e imágenes mitológicas en obras artísticas y, por otro lado, el interés natural de los investigadores a los problemas del mito y la creación de mitos - lo confirman muchas obras literarias publicadas en los últimos años (Koroleva O. A.; Menshikova M. K.; Naumchik O. S.; Sharypina T. A). La apelación al patrimonio mitológico a menudo permite enfatizar simbólicamente los problemas de la modernidad, enriquecer la trama con un significado adicional y complicar la estructura de la obra con las numerosas referencias a historias e imágenes mitológicas.

**Conclusiones del capítulo I**

* La traducción de un texto literario requiere que el traductor tenga en cuenta todas sus características específicas, no limitándose a una sola tarea, sino que utilice en conjunto todas las técnicas disponibles para lograr una traducción de más calidad.
* El análisis del discurso artístico en el aspecto lingüístico implica la identificación de un sistema de unidades lingüísticas que forman el campo lingüístico del texto y el estudio de los conceptos culturales como dominantes sustantivos y temáticos del texto.
* La consideración de la imagen artística como unidad de traducción independiente está determinada por el hecho de que es justamente el traductor quien toma la decisión de traducir esta unidad.
* La estructura de la imagen artística incluye tanto las impresiones reales del autor como la ficción, pero con el desarrollo del arte, la relación entre estos componentes cambia.
* Neil Gaiman usa extensivamente los vastos recursos de la memoria cultural, creando el código cultural único en sus textos artísticos y de este modo llegando a la culminación en sus novelas donde enfatiza simbólicamente los problemas de la modernidad con la ayuda del patrimonio mitológico.

**Capitulo II. El comentario lingüístico**

**§1. La imagen literaria de Odín**

La imagen del dios escandinavo Odín, el primer representante de los habitantes celestiales en el suelo estadounidense que Sombra encuentra, juega un papel especial en la novela icónica de Neil Gaiman *American Gods*. Desde el punto de vista mitológica, la aparición de Odín en América es un avatar (es decir, el descenso de la deidad al mundo de gente con apariencia corporal). La imagen del líder de los dioses viejos es extremadamente importante tanto para la realización de la idea literaria del autor del texto, como en los marcos de estética y composición de una novela simbólica y compleja de su composición. La imagen compleja y ambiguo de Odín en la novela supone la inconstancia, el dinamismo y transformación; primeramente, el lector no sospecha a Odín en la elaboración de las aviesas intenciones de sacrificio a sí mismo de sus propios compañeros de armas, en el principio de libro Odín es un personaje positivo y se enfrenta a un nuevo tipo de dioses, que toma el poder en América y trata de someter a los dioses antiguos que vinieron de los mitos y leyendas junto con los primeros colonos, pero más tarde se descubre la conexión de Odín con su astuto hermano Loki, el famoso sembrador del caos y el líder secreto de los nuevos dioses. Los planes de los hermanos nombrados se revelan – el personaje principal de la novela, Sombra, detiene la batalla de los dioses en pleno apogeo y termina el derramamiento de sangre: el objetivo de Odín y Loki no se alcanza, y la paz llega entre los dioses antiguos y nuevos de América.

La imagen de Odín transforma a lo largo de la narrativa, tanto en el nivel de apariencia del héroe: cambian su ropa, apariencia, edad (esa capacidad mágica de cambiar personalidades es inherente a Odín como un ser sobrenatural) como su percepción del lector. Odín pasa el camino de ser el personaje positivo al personaje negativo. Es exactamente él, como se revela más tarde, es el padre de Sombra, sin embargo, eso no le impide tratar de llevar a su propio hijo al altar. Sin embargo, no se puede declarar que después de tal giro inesperado de los acontecimientos del libro, su imagen adquiere la tintura excepcionalmente negativa: su comportamiento indigno se explica por la naturaleza y la esencia misma de la Deidad escandinava. En la imagen de Odín encuentran sus encarnaciones las ideas de la traición, la astucia, el egoísmo, la duplicidad y la sabiduría dirigida a los objetivos malos. El héroe teje una red de intrigas y desafía y sin ningún miedo se lanza al ataque al destino en un intento de salvar su vida y asegurarse su inmortalidad, nada puede detenerlo en el camino hacia su objetivo.

Por lo tanto, el personaje se ajusta completamente a sus raíces mitológicas: como el Dios de la guerra, realmente desencadena la guerra y trata de lucrarse. Su nombre significa "Furioso", es un hombre tuerto, barbudo, viejo y, sin embargo, un líder incondicional de los dioses; también se le llama el Padre de todos. Odín es el Dios de la sabiduría, la magia, la batalla, el poder de rey; históricamente fue adorado por la élite, a él se hicieron sacrificios. Unos de los símbolos animalísticos de Odín representados en la novela son sus cuervos Hugin y Munin, Mente y Memoria, uno de los cuales ayuda a Sombra a encontrar un camino en el bosque oscuro, en el que se puede encontrar un significado simbólico oculto. Odín provoca conflictos, decide quién de los héroes muertos es digno de Valhalla y quien puede unirse con las filas de la hermandad de guerreros que lucharán al lado de los dioses durante el Ragnarök. Trae derrota y victoria en la batalla, puede otorgar invulnerabilidad de los golpes de lanza, pero a veces se encarga de decidir el destino de la batalla a sus valquirias.

También es un Dios de la sabiduría que la busca por todas partes. En los mitos escandinavos, sacrificó a Mimir su ojo cuando lo arrojó al pozo para obtener el conocimiento secreto, y se ahorcó en el árbol mundial Yggdrasil para conocer las runas, un sistema de escritura germánica que permitía a los dioses y a los hombres conservar el conocimiento para sus descendientes. Odín también conocía los encantamientos mágicos de diferentes propósitos: cómo resucitar a los muertos, apagar el fuego, causar vientos. En el "Discurso del Altísimo "("Hávamál") habla sobre dieciocho encantamientos, pero se niega a dar detalles o revelar este último, que no está dispuesto a contarle a ninguna mujer si no resulta ser su novia o hermana (el episodio de esta enumeración de los encantamientos también se encuentra en la novela). Sabemos que nunca tuvo hermanas y generalmente no se llevaba bien con sus queridas, el misterio siguió siendo un misterio.

Una de las principales preocupaciones de Odín era descubrir todo lo que pudiera sobre Ragnarök, el fin del mundo. Por esta razón, visitó a muchos en los mundos de los dioses y los hombres. Supo que la muerte de su hijo Balder era uno de los presagios más importantes del fin, pero esperaba que no permitiera que las profecías sobre el desastre que se avecinaba se hicieran realidad.

Además, Odín era el patrón de los reyes y mostró interés a los reyes y héroes de la tierra. Ayudó a sus favoritos a ocupar el trono y exigió un gobierno efectivo. Además de seleccionar los mejores héroes para Valhalla, observó la muerte de los reyes y héroes elegidos, lo que a menudo se percibía como traición. En algunos versos de la "Edda" de Snorri Sturluson suenan los reproches hacia Odín de los guerreros que llegaron a Valhalla: lamentan que no se pueda confiar en él [Larrington 2020: 33-38].

En general, se puede concluir que el autor realmente se adhiere a la imagen mitológica del dios Odín en su interpretación, como lo demuestran las acciones del personaje y su carácter, así como los elementos del mito entretejidos en la narración.

La imagen literaria del dios escandinavo está formada en el texto de la novela por la descripción de su apariencia, vestido, retrato del habla, acciones que se reflejan lingüísticamente en la narrativa del autor y en el discurso de los personajes. Neil Gaiman reproduce cuidadosamente los detalles simbólicos y mitológicos de la apariencia de Odín: *his tie was dark grey silk, and the tiepin was a tree, worked in silver: trunk, branches, and deep roots* [Gaiman 2011: 28] - alude al árbol mundial Yggdrasil; la indicación de que *there was something strange about his eyes. One of them was a darker gray than the other*" [Gaiman 2011: 29], pretende recordar que Odín dio su ojo al gigante Mimir por un trago de la fuente de la sabiduría y una cicatriz blanca en un lado atrae al lector al mito de que Odín se ahorcó en un árbol mundial, atravesado por una lanza. Su contrato con Sombra Odín se une con la miel, que resulta muy agria y de sabor desagradable, pero hace Sombra inesperadamente hablador, lo que nuevamente nos remite a las propiedades de la legendaria Miel de la poesía, cuyo mito se presenta más plenamente en la "Edda menor" de Snorri Sturluson. En uno de los episodios de la novela, Sr. Miércoles enumera sus nombres: *Me llaman Contenido en la Guerra, Adusto, Asaltante y Tercero. Soy el Tuerto. Me llaman el Altísimo y El Que Dice la Verdad. Soy Grimnir, y el Encapuchado. Soy el Padre de Todos, y soy Gondlir, el Portador de la Vara. Tengo tantos nombres como vientos hay en el mundo, tantos títulos como formas de morir hay* [Gaiman: 253], que es una lista abreviada de los cincuenta y cuatro nombres de Odín en "El Discurso de Grimnir". Después se dice que el Sr. Miércoles reúne a los dioses en los palacios de Valaskjálf, lo que corresponde al texto de la "Visión de Gylfi". La dinámica de la imagen de Odín representa un desarrollo continuo desde su aparecimiento como el hombre real y terrenal, encontrado por Sombra en el aeropuerto, hasta un Dios místico e irreal que existe fuera del tiempo y del espacio.

N. Gaiman usa varias técnicas para crear la imagen viva de su héroe. Cada su mención en el texto tiene algún detalle memorable importante, que tiene su significado mínimo, incrustado en un complejo semántico más amplio y complejo, que representa la imagen artística. Por primera vez Odín aparece en las páginas de la novela en el capítulo 1 [Gaiman: 26]. Aquí, en su retrato, el detalle más importante, con un significado simbólico es la sonrisa del héroe: *and he grinned a huge grin with no warmth in it at all* ("*...con una amplia sonrisa exenta de toda calidez*"). Como señala Sombra, esa sonrisa se ve muy amenazante: *When a chimps grins, it's a threat. This grin was one of those*, y aparece como un símbolo del estado del héroe, su mundo interior, su carácter, y de algo repugnante en el fondo de su alma, que se ve reforzada por la comparación posterior de *Then he grinned, like a fox eating shit from a barbed wire fence*.

En la traducción española encontramos las siguientes variantes: *Cuando un chimpancé sonrisa, debes entender como una amenaza. Aquella sonrisa parecía indicar eso mismo* y *el hombre le miró, como un zorro comiendo carroña de una valla de alambre de espinas*. En general, el traductor español eligió opciones de traducción muy similares, en la primera frase reemplazando la construcción impersonal por un modo imperativo *it's a threat - debes entenderlo como una amenaza*, y en la segunda, la palabra estilísticamente coloreada *shit*, a menudo utilizada como improperio, por una *carroña* que es más suave.

Para mayor comodidad y claridad, presentamos los otros ejemplos en la forma de tablas (la cursiva es nuestra).

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| “Call me a freeloader, will you, you doomed old creature? You *cold-blooded, heartless old* *tree-hanger*.” His face was turning a deep, angry red. [54] | ¿Y tú me llamas gorrón, vieja criatura del demonio? Tú que no eres más que *un* *verdugo* *despiadado* *y sin*  *corazón*. — El rostro de Sweeney estaba rojo de ira. [93] |

La traducción de la combinación clave *cold-blooded, heartless old tree-hanger* también utiliza los adjetivos que, en diversos grados, transmiten la apreciación negativa de Odín como despiadado y el ser que es capaz de todo. Lo más curioso aquí es el uso de la palabra *verdugo*, como traducción de *tree-hanger*. Sabemos que un verdugo es la persona encargada de llevar a cabo la ejecución de una persona condenada a la pena de muerte o penas corporales por la justicia civil o eclesiástica. Sin embargo, en la palabra *verdugo* no existe la especificidad que refleja en sí mismo el *tree-hanger*, ya que se puede aplicar a cualquier tipo de ejecución. Aquí, lo importante parece ser que la ejecución se realiza con la ayuda de la horca, y como dijimos antes, los sacrificios a Odín se hicieron precisamente mediante la ahorcadura de las víctimas. También en la traducción no hay mención repetida del adjetivo que indica la edad de Odín (old), sin embargo, creemos que esta omisión se utilizó el traductor en un intento de evitar la tautología que tiene el autor.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| He rode his wolf with his head high. His right eye glittered and flashed, his left eye was *dull*. He wore a cloak, with a deep, *monk-like cowl*, *and his face stared out at them from the shadows*. [170] | Iba montado en su lobo con la cabeza bien alta. Su ojo derecho brillaba, el izquierdo estaba *muerto*. Llevaba una capa con *una* *capucha grande, como la de un monje*, *que ocultaba parcialmente su rostro entre las sombras* [253] |

Un detalle importante de la imagen del héroe es su ojo de cristal, en el que el autor a menudo enfatiza (*el hombre abrió los ojos, y sombra pensó que había algo raro en ellos. Uno era de un gris más oscuro que el otro. Lo miró.* etc.). En este pasaje se utiliza un epíteto *muerto* con un significado semántico mucho más fuerte que el significado *tenue*, que lleva la combinación resultante al nivel de la metáfora. La opción elegida por el traductor no contradice la lógica del autor, sino que incluso la enfatiza: el ojo izquierdo de Odín es realmente falso, es solo una prótesis de vidrio. En la traducción de la segunda parte del pasaje *Monk-like cowl, and his face stared out at them from the shadows*, se puede observar el desplazamiento del actor. En el original el sujeto de la acción es la cara del héroe (*his face stared*), y esto casi imperceptible para el lector da a toda la imagen más independencia y libertad, en la traducción tenemos: *una capucha grande, como la de un monje, que oculta parcialmente su rostro entre las sombras*, y la acción se desplaza hacia la capucha, eso hace que la prenda muestre cierto poder sobre su amo.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Shadow experienced a dizzying moment of double vision: he saw the *grizzled man* facing him, squeezing his shoulder, but he saw something else: so many winters, and a *gray man* in a broad-brimmed hat walking from settlement to settlement, leaning on his staff, staring in through windows at the firelight, at a joy and a burning life he would never be able to touch, never been able to feel… [309] | Sombra tuvo un vertiginoso momento de doble visión: por un lado, veía a un *hombre de aspecto gris* que le apretaba el hombro, pero veía también algo más: muchos inviernos, cientos y cientos de inviernos, y *un hombre gris* con un sombrero de ala ancha que caminaba de asentamiento en asentamiento, apoyado en un báculo, mirando el fuego de la chimenea a través de las ventanas, contemplando la felicidad y la bulliciosa vida que nunca podría alcanzar, que jamás ha experimentado… [444] |

En este caso, el epíteto *grizzled* en la traducción se somete a la substantivación y se transforma en *de aspecto gris*. Aquí se pierde un cierto significado establecido por el autor: creemos que esta propiedad del personaje más precisamente transmitiría el adjetivo canoso; después de todo, Odín realmente casi siempre toma la apariencia de un hombre mayor con cabello canoso, y el cabello canoso no siempre es gris, puede ser blanco. Sin embargo, esta versión de la traducción notablemente se hace eco con el siguiente *un hombre gris*, transmitiendo con precisión la frase *gray man*, que, en general, no viola la intención del autor, pero le da a la imagen más coloración.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Wednesday smiled his smile, the one *that made Shadow want to hit him* [355] | Wednesday sonrió, con una de esas sonrisas *que le* *sacaban de quicio*. [507] |

En este ejemplo podemos observar el uso por el traductor del modismo *sacar de quicio*, en la significación de *exasperar o provocar una gran irritación o enfado a alguien*. A pesar de que el original se utiliza una construcción pasiva simple *that made Shadow want to hit him*, el significado establecido por el autor no se pierde, y en el texto traducido hay una gran vivacidad e imaginería.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| He was fully dressed, in the pale suit he had been wearing when he was shot. The right side of his face was untouched, perfect, unmarred by blood. The left side of his face was a *ragged mess*, and the left shoulder and front of the suit was spattered with dark spots, a pointillist mess. His hands were at his sides. The expression on that *wreck of a face* was far from peaceful; it looked hurt – a soul-hurt, a real down deep hurt, filled with hatred and anger and raw craziness. And, on some level, it looked satisfied. [565] | Iba vestido con el mismo traje claro que vestía cuando le dispararon. La parte derecha de su cara estaba intacta, perfecta, sin manchas de sangre. La parte izquierda estaba *destrozada*, y el hombro izquierdo y la parte delantera del traje estaban salpicados de manchas oscuras, como un cuadro puntillista. Tenía las manos a los lados. La expresión en aquel rostro *destrozado* distaba mucho de ser apacible; se le veía herido: herido en el alma, herido en lo más profundo de su ser, lleno de odio, de ira y de locura en estado puro. Pero, en cierto modo, parecía satisfecho. [798] |

El autor presta mucha atención a la imagen de Odín, caído a causa de las manos de los traidores, su objetivo es demostrar tanto el estado interno del héroe, su dolor por un ataque traicionero (aquí utiliza la técnica de la revitalización, describiendo los sentimientos experimentados por el personaje en el momento de su muerte) como el estado físico de su cuerpo, que también refleja su angustia mental. En la traducción de la comparación *ragged mess*, que describe vívidamente lo que sucedió con la cara de dios, el traductor usó el adjetivo *destrozada*, y este mismo adjetivo usó para transmitir la metáfora de *wreck of a face*, perdiendo así la imaginería concebida por el autor.

**§2. La imagen literaria de Loki**

No pudimos pasar por alto la imagen del hermano de Odín, Loki, como uno de los antagonistas de la novela, el líder secreto del lado opuesto a los personajes principales. A pesar de su papel grande en el conflicto de la novela, su imagen no está escrita con mucha claridad y los detalles, el personaje a menudo se esconde bajo diferentes apariencias, pero persigue a la Sombra desde las primeras páginas de la novela, entablando una relación con él incluso antes del Sr. Miércoles, aunque al principio Sombra no tiene ni idea sobre persona con quién está hablando; la adivinación lo alcanza mucho más tarde.

Loki es el segundo Dios escandinavo mencionado en la obra. Al formar su imagen, el autor también se adhiere a la mitología nórdica, pero no revela la imagen del personaje tan ampliamente como lo hace con su hermano Odín. Según los mitos, Loki siempre toma una posición extraña y ambivalente, y nunca está claro de qué lado está. Con el avance de Ragnarok, tendrá que decidir de qué lado va a luchar: del lado de los dioses o los gigantes. Su origen es mixto, la madre es una diosa y el padre es un gigante, tal vez por eso no sabe de qué lado tomar; sin embargo, es el hermano de sangre de Odín. [Larrington 2020: 41].

Uno de los atributos inherentes de Loki es su sonrisa llena de cicatrices. Tiene estas cicatrices desde el momento cuando en respuesta a sus maquinaciones, los dioses le cosieron la boca, con la esperanza de que otra mentira inventada por él no pudiera empujarlos fuera del camino de la verdad. El autor en la creación de la imagen de Loki no olvida este hecho, describiendo su sonrisa como *scarred smile*. En la traducción al español, desafortunadamente, el concepto cambió un poco: en lugar de una sonrisa con muchas cicatrices pequeñas, el lector observa *el rostro marcado por una cicatriz*, por lo tanto, se pierde la idea del autor y la imagen sufre algún cambio, vemos la única cicatriz en lugar de muchas cicatrices dejadas por el hilo y aguja.

Para mayor claridad presentaremos otros ejemplos en las tablas (la cursiva es nuestra).

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Shadow knew that thin face. He knew that there would be close-cropped orange hair beneath the black driver’s cap, cut close to the sculp like the embers of a fire. He knew that when the man’s lips smiled, they would crease into *a network* of *rough scars*. | Conocía ese rostro enjuto. Sabía que, bajo esa gorra, había un cabello de color naranja cortado al rape, como *las brasas de una hoguera*. Sabía que, cuando el hombre sonriera, le saldrían *un montón de arruguitas* en las comisuras. |

Aquí observamos la pérdida del importante significado semántico y la metaforicidad que es necesaria para que el lector puede percibir completamente la imagen del personaje. La metáfora fina de *network*, que significa red, telaraña, en caso extremo, acumulación, en la traducción pierde todo significado y es reemplazada por un sustantivo que denota solo la cantidad - *un montón*. *Rough scars* obtenidas de pinchazos con aguja se convirtieron en *arruguitas* suaves, más inherentes al anciano que al fuerte y eternamente joven Dios de la mentira y el engaño.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| “Jesus. Low Key Lyesmith”, said Shadow, and then he heard what he was saying and he understood. “Loki”, he said. “Loki Lie-Smith” | —Dios, Low Key Lyesmith —dijo Sombra, y al oírse a sí mismo pronunciando aquel nombre en voz alta lo comprendió todo—. Loki. «Loki Lie-Smith»: Loki, *el Herrero Mentiroso*. |

Dado que los nombres de los dioses en la novela a menudo no se traducen, sino que simplemente representan la transcripción del idioma inglés, en el ejemplo anterior, el traductor tuvo que tratar de transmitir el juego de palabras establecido por el autor y dar alguna transcripción del nombre, en forma de una explicación - *el Herrero Mentiroso.*

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| And *his lips* twisted into a crooked smile and *embers danced* in the shadows of his eyes. | Le *dedicó* una sonrisa maliciosa, y sus sombríos *ojos brillaron* como *ascuas*. |

En este ejemplo, hay un cambio repetitivo del actor: en la traducción al español, Loki *le da* una sonrisa a una Sombra, en el original, en la sonrisa, *sus labios* cubiertos de cicatrices *se doblan*, (el mismo fenómeno se observa en el primer fragmento que analizamos). En el original, en sus ojos bailan *ascuas*, en la traducción *brillaron los mismos ojos*. Por lo tanto, la imagen traducida pierde sus atributos: los labios marcados con cicatrices desaparecen por completo del texto traducido, y las luces que viven en los ojos de Dios, en lugar de tener un atributo de voluntad, se convierten en una comparación.

Es interesante que el traductor no repitió la palabra *las brasas* utilizada en la traducción del primer ejemplo, aunque el autor en el original repite la palabra *embers* dos veces sin recurrir a sinónimos, aunque, por ejemplo, podría usar *glowing coals*. Parece que el autor quería poner énfasis en el tono ardiente recurrente presente en toda la apariencia del Dios escandinavo Loki, tanto en su cabello como en sus ojos. En la traducción al español observamos el uso del sinónimo y la sustitución de *las brasas* por *ascuas*.

**§3. Las imágenes de los dioses antiguos**

En primer lugar, vale la pena señalar que los elementos de la mitología son estables a pesar de que han cambiado muchas docenas de generaciones, ha cambiado el idioma y los portadores propios de las tradiciones ya han migrado miles de kilómetros. Esto puede estar ligado con el hecho de que los elementos de la mitología, a diferencia de otros elementos de la cultura, no son funcionales: la efectividad de la adaptación al medio ambiente que es más importante para la gente no depende de ellos.

En este capítulo de nuestro trabajo, hablaremos sobre la traducción de imágenes de seres míticos pertenecientes a un grupo de tradiciones culturales realmente existentes. En este grupo incluyen un personaje del folclore irlandés, como un leprechaun, un mago o un ser feérico que cumple deseos, tradicionalmente representado como un pequeño hombre poco grueso. El color de la ropa del leprechaun depende de la localidad, sin embargo, en el siglo XX en la cultura popular, los duendes generalmente se representan vestidos de todo verde. Como las otras criaturas míticas del folclore irlandés, se asocia con el pueblo de la diosa Danu (gaélico - Los Tuatha Dé Danann), la cuarta de las tribus míticas que gobernaron Irlanda. Los leprechaunes tienen la apariencia de unas personas pequeñas (no más altas que los niños) de edad avanzada. El tamaño de los leprechaunes descritos en las leyendas disminuyó con la llegada del cristianismo, al igual que su misma importancia. Como un atributo indispensable de los leprechaunes, a menudo se menciona el puchero de oro, que siempre llevan consigo.

En la novela de Neil Gaiman, el espíritu del leprechaun trae consigo una simple chica irlandesa. A diferencia de las creencias aceptadas en Irlanda, esta criatura, que se hace llamar el leprechaun, tiene una estatura muy impresionante y dice que su nombre es Sweeney El Loco. Ese nombre nos refiere a un personaje de la tradición legendaria irlandesa, protagonista de la leyenda prosaica y poética "Buile Shuibhne" ("La Locura de Sweeney", "La Rabia de Sweeney"), cuya versión manuscrita primera data de la segunda mitad del siglo XVII. Sweeney, el rey de Dál nAraidi en Ulster, fue maldecido por el obispo Ronan Finn antes de la batalla de Moy Rath en 637 por matar con una lanza a uno de los Ronan cantores y lanzar otra lanza al propio Ronan, pero en lugar de Ronan golpeó la campana y la aplastó (Sweeney estaba molesto por los ruidos fuertes). Después de caer en el poder de la maldición impuesta sobre él (Ronan lo condenó a caer en la locura de cualquier sonido agudo y le prometió la muerte de una lanza, en represalia por la muerte del cantante), Sweeney se convirtió en una especie de "hombre pájaro", adquiriendo la capacidad de volar en ataques de locura, pero perdiendo cualidades humanas. En la novela, el héroe no tiene tales propiedades – su papel es secundario, Sr. Miércoles lo usa para probar la fuerza de la Sombra: después el destino del personaje es trágico, no vivirá hasta la batalla de los dioses.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Then he looked up. “Well, I never. Mad Sweeney. Will you have a drink with us?” [45] | Alzó la vista—. Caramba, si es Sweeney *el Loco*. ¿Por qué no te sientas y te tomas algo con nosotros? [80] |

A diferencia de otros personajes, en la novela se traduce la segunda parte del nombre o apodo del héroe, y en lugar de transcribir la palabra en inglés *mad* que significa una persona fuera de sí misma, vemos a *el Loco*.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| He had a short *ginger-colored* beard. He wore a denim jacket covered with bright sew-on patches, and under the jacket a stained white T-shirt. [45] | Lucía una barba corta de *color cobrizo* y vestía una cazadora vaquera con parches de colores y una camiseta blanca llena de lamparones [81] |

Es interesante la transferencia del color que describe la barba del personaje: *ginger* en la tradición inglesa a menudo se usa para transferir el color del cabello dorado o rojo, un poco parecido al color del jengibre; en la traducción, el cabello de Sweeney El Loco adquiere un tono de cobre.

Curiosamente es que la próxima vez el mismo color - *a tall man with a ginger beard* [57] se convierte en un matiz naranja, en lugar de permanecer al menos el mismo tono de cobre - *un hombre muy alto de barba anaranjada* [97].

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| “I’m a *leprechaun*”, he said. [46] | —Yo soy un *leprechaun*, *un duende irlandés* —dijo. [82] |

En los diccionarios y otras fuentes de información, tratando de encontrar una traducción de la palabra extranjera *leprechaun* a menudo nos encontramos con la palabra *duende*, que significa el espíritu-maestro del bosque, mientras que la transcripción de *leprechaun* generalmente no se usa. Aquí, el traductor decidió dejar el nombre original de la criatura, pero agregó una explicación, en caso de que el lector no lo supiera.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| He had to be *almost seven feet tall*, decided Shadow. [48] | Debía de medir *más de dos metros*, calculó Sombra. [85] |

Como mencionamos anteriormente, el leprechaun de Gaiman sorprende por su estatura insólitamente alta para su especie. En este ejemplo, el traductor reemplazó los pies ingleses con un sistema de medición más familiar para el mundo de habla hispana, lo que facilita mucho la percepción de la imagen por parte del lector.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| “Coin tricks is it?” asked Sweeney, *his chain raising, his scruffy beard bristling*. [51] | —¿Trucos con monedas? —preguntó Sweeney, *alzando la barbilla y mostrando su áspera y desaliñada barba* [87] |

Muy a menudo en la traducción al español podemos observar el cambio del sujeto, como en el ejemplo anterior, donde en el original la barbilla del personaje parece ser un objeto animado, mientras que en la traducción el activador de la acción es el propio Sweeney.

En el siguiente ejemplo no hay transferencia del sujeto de acción a otro sujeto, pero con el cambio de parte del discurso, se produjo un cambio en el significado – *silently*, cómo el adverbio se relacionó con las acciones del héroe - *he laughed*, describiendo así su risa, conformemente, silenciosa. En la traducción, resulta que no la risa era tranquila, es decir, el silencio rodeaba al héroe: *Sweeney se rio en silencio*.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| He laughed, *silently*, rocking on his heels, his gappy teeth bared. [52] | Sweeney se rio *en silencio*, balanceándose sobre los talones y mostrando sus dientes separados. [90] |

El siguiente ejemplo es el más curioso, ya que es una adaptación cultural a las realidades del mundo del lector. En el español, no hay una traducción clara para la expresión *Cat dragged in*, que significa que algo está en un estado deplorable, como si fuera algo que un gato ha rascado con sus garras. Al principio, Sr. Miércoles usa la palabra *cabra* en lugar de un gato, y Sombra, pensando que estaba equivocado, lo corrige. Sin embargo, de esta manera Sr. Miércoles quería expresar su actitud hacia el furioso Sweeney, y no se equivocó, sino que realmente quiso decir lo que dijo. Un representante del mundo animal, la cabra, en la traducción fue reemplazado por *una jaula llena de cabras*, para que luego el héroe pudiera corregir estas palabras en *monos*. Como el resultado, el traductor tuvo que mantener el número plural en la última oración del pasaje, por lo que en lugar de solo una cabra aparece un rebaño.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| “You look like something *the goat dragged in.*” “Cat dragged in”, said Shadow. “Goat”, said Wednesday. “*Huge rank stinking goat with big teeth.*” [57] | Por tu aspecto, parece que *has pasado la noche en una jaula llena de cabras.*  —De monos —replicó Sombra.  —De cabras —replicó Wednesday—. *Un rebaño de grandes y apestosas cabras con enormes dientes* [98] |

En la próxima reunión de Sweeney El Loco y el protagonista de la obra, el primero ya no está tan floreciente como antes.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| He thought the Irishman was going to hit him for a moment, but the moment passed and Mad Sweeney just stood there, holding out his gold-filled cap with both hands like Oliver Twist. *And then tears swelled in his blue eyes* and began to spill down his cheeks. [276] | Por un momento creyó que el irlandés le iba a pegar, pero ese instante pasó y el irlandés se quedó allí plantado, sujetando la gorra con las dos manos como Oliver Twist. *Entonces sus ojos se llenaron de lágrimas* que empezaron  a rodar por sus mejillas. [402] |

En este ejemplo, también observamos un cambio del actor: en el original, como los sujetos de acción aparecen lágrimas, en la traducción, ojos que han perdido el epíteto *blue*. Esta transformación sucede con el siguiente ejemplo, donde la acción traspasa al personaje mismo:

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| *The tears were flowing once more*, and clear snot began to run from the man’s nose. [277] | *Estaba llorando otra vez*, y un moco transparente asomaba por su nariz. [403] |

El siguiente personaje secundario que ayuda a Sombra en sus aventuras es Czernobog (Czorneboh, Czernebog) - en la mitología de los eslavos bálticos, un Dios malvado que trae la desgracia. Algunos científicos reconstruyen el par Bielobog / Czernobog, que es una oposición de "claro/oscuro", "bueno/malo", "felicidad/desgracia", ya que los representantes de los pueblos eslavos creían desde la antigüedad que las fuerzas del bien no pueden existir sin las fuerzas del mal. Tal equilibrio es clave para la armonía y la preservación de la paz. En la novela también presenta esta interacción: se menciona al hermano desaparecido de Czernobog - Beilebog, que regresa en el final de la novela, librando a Sombra de la muerte.

En la novela, el autor presentó a este dios en la forma de un hombre sombrío con un bigote gris, quien amenaza al protagonista con la muerte. Al igual que todos los otros dioses antiguos, que han perdido su poder debido a la incredulidad de los hombres en ellos, parece bastante gastado:

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Shadow could see a *gray face*, in the shadows, peering out at them. [99] | Sombra distinguió en la penumbra un *rostro* *grisáceo* que los miraba con atención [155] |

Aquí observamos cómo el tono de la cara de Czernobog en la traducción se suaviza: del gris se convierte en *grisáceo*.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| The man in the dusty bathrobe was short, with *iron-gray hair* and craggy features. [100] | El hombre llevaba puesto un deslucido albornoz, era más bien bajo, tenía el cabello de color *gris acero* y unas facciones marcadas. [156] |

En el ejemplo anterior, la imagen perdió una colorística importante: iron-gray, una metáfora con el color del hierro, metal que personifica la firmeza y la solidez de la Deidad eslava Сzernobog en la traducción fue omitida y reemplazada por el epíteto únicamente de color - gris acero.

En el siguiente episodio, cuando Sombra se encuentra con la verdadera apariencia de Czernobog, el autor también pone énfasis en el color: la encarnación misma del dios es negra, tiene cabello negro, bigote negro y la oscuridad reina a su alrededor, el epíteto *black* se repite en el pasaje por tres veces.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| But he also saw a squat black thing, darker than the darkness that surrounded them, its eyes two burning coals; and he saw a prince, with long *flowing black hair*, and long black moustaches, blood on his hands and his face [169] | Pero también veía una cosa negra y rechoncha, más oscura que la oscuridad que los rodeaba, con dos ojos como dos ascuas de carbón; y veía a un príncipe, de larga y *sedosa melena*, largos bigotes negros, con la cara y las manos ensangrentadas [252] |

La palabra *melena*, creemos, no transmite exactamente la intención del autor: *flowing black hair* le da a la imagen algo de ligereza y libertad, mientras que *melena* se parece más a algo confuso y descuidado que encajaría más con Czernobog en su apariencia humana en un mundo de personas donde parece un anciano.

En el fragmento a continuación, vemos que una de las características principales de Czernobog como el personaje, *dour* en el significado de "estricto, severo", se perdió, lo que resultó en una justaposición que desapareció: el viaje por medio del tiovivo fue tan divertido que incluso el Czernobog generalmente *estricto* se sintió más alegre.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Wednesday was smiling, and Nancy was laughing delightedly, *an old man’s cackle*, and even the *dour* Czernobog seemed to be enjoying himself. [165] | Wednesday sonreía, Nancy reía *con gran alborozo - буйство*, e incluso Czernobog parecía estar disfrutando. [247] |

En el mismo fragmento aparece otro personaje: Mr. Nancy. En la novela aparece principalmente como un anciano negro con los guantes amarillos brillantes, su comportamiento es tan colorido como su ropa, siempre es alegre y jovial porque es una araña-trickster (trickster, o el pícaro divino es un personaje astuto que está fuera del mal y del bien, hace sus maquinaciones por el truco, pero a veces es engañada por un rival más inteligente) del folclore africano - *elderly black man wearing a black check suit and canary-yellow gloves* [160].

Lo más interesante en la imagen de Mr. Nancy es la transformación de este anciano de su apariencia inofensiva a una verdadera esencia divina, que podemos observar en el ejemplo siguiente:

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| He was looking at Mr. Nancy, an old black man with *a pencil moustache*, in his *check sports jacket* and his yellow-lemon gloves, riding a carousel lion as it rose and lowered, high in the air; and, at the same time, in the same place, he saw a jeweled spider as high as a horse, its eyes an emerald nebula, *strutting*, staring down at him; [168] | Miraba al señor Nancy, allá en lo alto, un hombre negro ya mayor, con *un bigote estrecho*, vestido con *su chaqueta a cuadros* y sus guantes amarillo limón, montado a lomos de un león de carrusel que subía y bajaba; y, al mismo tiempo, en el mismo espacio, veía una enjoyada araña, tan alta como un caballo, cuyos ojos eran como una nebulosa de esmeraldas y lo observaban con aire *jactancioso*; [251] |

*A pencil moustache* en la traducción se presenta como *bigote estrecho*, lo que puede parecer un poco confuso para el lector, ya que la característica principal de tales bigotes es que son rectos en lugar de estrechos.En la descripción de la representación animalística de este dios africano, se usa la palabra *strutting* en el significado de "altivo, arrogante"; en la traducción vemos la palabra *jactancioso*, que gravita más hacia la semántica del alardeo, y a su vez cambia la imagen de un animal orgulloso por una araña hinchada y colgada con adornos.

El siguiente fragmento nos lleva a la escena después de la batalla de los dioses: a pesar de que el personaje principal logró detener la masacre, aún se encontraron los heridos, uno de los cuales fue el valiente Mr. Nancy. Nancy.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| A spider the size of a rottweiler *scuttled* *heavily* toward him, on seven legs; its cluster of eyes glowed faintly. [683] | Una araña del tamaño de un rottweiler *correteaba* hacia él con sus siete patas; sus múltiples ojos brillaban levemente. [960] |

Debido a la falta de traducción del adverbio *heavily*, el verbo que denota el movimiento de dios en la apariencia de araña (*carretear*) parece inadecuado, ya que lleva semánticamente el significado de alta velocidad, lo que sería bastante extraño para un guerrero herido en la batalla.

La siguiente heroína que proporcionó un apoyo significativo a Sombra y, por lo tanto, ocupa un lugar importante en la novela es la antigua diosa alemana Ostara, o Eostra, que, según las reconstrucciones de los mitólogos, supuestamente está relacionada con la llegada de la primavera y el despierto de la naturaleza. El nombre de Eostra (Ostara), como parte de este concepto, fue usado para la denotación del mes de abril en la antigua tradición inglesa y germánica antigua, así como varios investigadores lo elevan a la diosa paneuropea del alba. Ostara y la Pascua cristiana tienen una estrecha relación, por ejemplo, a menudo se afirma que la costumbre de pintar los huevos en Pascua es de origen pagano y está relacionada con el culto de Ostara, pero hay evidencia de que esta tradición apareció entre los cristianos en Mesopotamia. En la novela, la diosa se llama Pascua y obtiene su energía vital necesaria para su existencia, gracias al hecho de que las personas celebran y honran este día, aunque no entienden las raíces de la fiesta, detrás de las cuales se esconde la verdadera Ostara.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Her hair was so fair that it was white, the kind of platinum-blonde tresses that should have belonged to a *long-dead movie-starlet*, her lips were painted crimson, and she looked to be somewhere between twenty-five and fifty. [388] | Su cabello era tan rubio que parecía blanco, una de esas melenas de color rubio platino que solían *llevar las actrices de otros tiempos*, llevaba los labios pintados de carmín, y su edad podía estar entre los veinticinco y los cincuenta años. [554] |

Pascua, gracias a las celebraciones modernas, a diferencia del resto de los dioses antiguos mantiene su forma: es hermosa y, se puede decir, joven. Como se indicó anteriormente, su cabello se parece a *a long-dead movie-starlet*. *Starlet* en el mundo del teatro y el cine se refiere a una actriz joven, que comienza su carrera y que generalmente juega en los segundos papeles, pero que intenta lograr más. De la actriz habitual, se distingue por su juventud y ambición, que se pierde en la traducción, donde se trata de *las actrices de otros tiempos*, que se puede aplicar a las mujeres maduras que ya han alcanzado popularidad. Por lo tanto, la frescura de la imagen, que es tan importante en la creación y traducción de los fragmentos de texto que describen a la diosa de la primavera, se pierde para el lector.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| She had a chain of blue forget-me-nots tattooed *around* her left wrist. [394] | Llevaba una cadena de nomeolvides tatuada en la muñeca izquierda. [563] |

Debido a la omisión del traductor de la palabra *around*, el tatuaje de la diosa se ve simplemente como una imagen de una flor en su mano, cuando en realidad, el tatuaje rodea la muñeca de la diosa como una pulsera elegante en forma de delicadas flores de primavera nomeolvides.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| She smiled her *bright* smile. [395] | La mujer les dedicó una *espléndida* sonrisa. [565] |

Como dijimos anteriormente, las principales características de la diosa de la primavera en la interpretación de Neil Gaiman son sus características frescas y brillantes, por ejemplo, su sonrisa es vista por el autor como el sol de la primavera, que esta iluminando todo a su alrededor: *bright.* En la imagen obtenida por el traductor, esta mujer y su sonrisa son lujosas, hermosas, que también está dentro de la connotación positiva, pero la calidez de la imagen establecida por el autor desaparece inexorablemente: la diosa parece una belleza fría, pero nada de cálida mañana de primavera.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| There was a woman who walked through a meadow, and spring flowers blossomed *where she had passed*. In this place and at this time, she called herself Easter. [651] | Una mujer iba caminando por un prado, y las flores de primavera se iban abriendo *a su paso*. En ese lugar y ese momento, la mujer se hacía llamar Pascua. [917] |

En los ejemplos presentados anteriormente, vemos que, en los términos de la ubicación de los eventos en el lapso de tiempo, ha habido algunos cambios en la traducción de la obra: las flores florecen frente a la diosa, no después de que haya pasado. Parece que no hay diferencia entre cuándo y dónde florecen las flores, ya que esto no afecta de ninguna manera el desarrollo de la trama, pero aún viola la imagen concebida por el autor, porque las flores reciben energía vital para florecer de la acción de la diosa, mientras que al leer la traducción puede parecer que las flores florecen por sí mismas y, por así decirlo, dan la bienvenida a la heroína.

Los siguientes personajes igualmente importantes entre los representantes de los dioses antiguos son las deidades del antiguo Egipto: Thot, Anubis, Bastet. Sus verdaderos nombres en la novela casi no aparecen (excepto la diosa en la forma de gata Bastet, pero el personaje principal a la par con el lector no sospecha nada de su esencia divina, y piensan que es una simple gata, y su nombre - simplemente es el apodo de una mascota), en su lugar, el autor utiliza los nombres inventados por él, que revelan al lector un poco de su esencia - Mr. Ibis y Mr. Jacquel. Ibis и Mr. Jacquel. El primero es la encarnación del antiguo dios egipcio de la sabiduría, Thot, generalmente representado como un hombre con la cabeza de Ibis, el segundo es el dios del otro mundo, Anubis, con la cabeza de un chacal. En la novela a Ibis se le da el papel de narrador-cronista: la novela está llena de inserciones que cuentan exactamente qué personas trajeron creencias sobre diferentes dioses en America; el autor dice que estas historias escribe el Mr. Ibis en su cuaderno ("The important thing to understand about American history, *wrote Mr. Ibis, in his leather-bound journal*, is that is fictional [121]).

En la antigua tradición egipcia, este dios está representado con la cabeza de una grulla, es decir, un ibis, y entendemos que el autor pone un énfasis importante en esto que no debe pasarse por alto:

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| In Shadow’s memory Mr. Ibis was a short man; whenever he would stand beside him, Shadow would rediscover that Mr. Ibis was *well over six feet in height*, with a *crane-like stoop*. [245] | Sombra pensaba en el señor Ibis como en un señor bajito; por eso, cuando estaba de pie a su lado, siempre le sorprendía comprobar *que medía más de un metro ochenta*, aunque tenía cierta *tendencia a encorvarse*. [358] |

En este ejemplo, el traductor transmitió una forma externa que describe al personaje, esta curva característica para él, pero perdió el sema "grulla", que tiene gran importancia para crear la imagen del personaje; en el futuro, el autor aludirá a esta esencia aviar del héroe cada vez más: *la sombra que proyectaba en la pared era alargada y recordaba a un pájaro y, mientras corría el whisky, Sombra imaginaba que era la cabeza de una gigantesca ave acuática, de pico largo y curvado.* [417].

Como el dios de la sabiduría, Thot tiende a ser afilado, su discurso se asemeja a las discusiones del profesor universitario consigo mismo, un poco *artístico y verboso*. La palabra *pedante*, que se usa en la traducción, por el contrario, habla del dicho de Mr.Ibis como claro, sin más preámbulos. Este significado puede atribuirse al segundo epíteto que describe la voz del dios egipcio antiguo: *precise*. De hecho, en los diccionarios vemos significados: estricto, escrupuloso, puritano, sin embargo, como nos parece, aquí se trata de la claridad del sonido mismo.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| The voice was *fussy and precise*. [608] | La voz era *pedante y precisa*. [857] |

Que toca al compañero de trabajo de Mr. Ibis y su amigo, Mr. Jacquel, el menudo toma la forma de un enorme perro negro, por lo que su imagen muestra una gran cantidad de rasgos animales, incluso cuando aparece en la forma de un hombre:

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Mr. Jacquel bared his teeth and growled at Sweeney, the growl of a huge dog who’s not looking for a fight but can always finish one by ripping out your throat [288] | El señor Jacquel le enseñó los dientes y gruñó como un perro enorme que no busca pelea pero siempre está dispuesto a zanjarla *arrancándote la garganta de cuajo* [418] |

*Arrancar de cuajo*, en el sentido de "arrancar de raíz", nos parece transmitir muy claramente el carácter y las intenciones puestas por el autor en la imagen del dios Anubis. En el siguiente ejemplo, la traducción perdió el epíteto *bright*, lo que llevó a la pérdida de un rasgo importante característico de la imagen: el brillo de los ojos del Señor del otro mundo que ardían con fuego infernal.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| The jackal head examined him with *bright and glittering eyes*; examined him as dispassionately as Mr. Jacquel had examined the dead girl on the slab. [611] | La cabeza del chacal lo examinó con sus ojos *brillantes*, tan desapasionadamente como el señor Jaquel había examinado a la chica sobre la mesa de autopsias. [861] |

Otro personaje antagonista interesante es kobold Hinzelmann, tan hábilmente disfrazado como un hombre común que Sombra no puede calcular su verdadero ser durante mucho tiempo. Hinzelmann pretende ser un amigo de Sombra, ya que Sr. Miércoles le encargó que lo cuidara, haciendo que Sombra se refugiara en una ciudad donde los dioses del nuevo tiempo nunca lo buscarían. El personaje parece alegre, y siempre jovial - ama a su ciudad "natal":

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| He was close enough that Shadow could see his face: old, but contented, the face of a man who had sipped life’s *vinegar* and found it, by and large, to be mostly whiskey, and good whiskey at that. [317] | Estaba lo suficientemente cerca como para que Sombra pudiera verle la cara: vieja pero satisfecha, se notaba que había probado *los tragos más amargos* de la vida, pero que al final le habían sabido a whisky, y del bueno. [455] |

En el ejemplo anterior vemos una interesante transformación de traducción - sustitución semántica - de la frase desapareció la palabra *vinegar* - "vinagre", que fue reemplazado por *los tragos más amargos*. A pesar de que el vinagre se caracteriza por un sabor agrio en lugar de amargo, el lector entiende lo que el autor quiso decir. Solo desaparece el matiz del hecho de que el sabor de este "vinagre de la vida" todavía no era exactamente como el whisky, sino solo casi - *to be mostly whiskey*. De lo contrario, resulta que el sabor amargo de la vida se ha convertido en un whisky excepcionalmente bueno, no más ni menos.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| He enjoyed Hinzelmann’s company – the reminiscences, the tall tales, *the goblin grin* of the old man. [370] | Le gustaba su compañía: sus recuerdos, sus historias absurdas y *la sonrisa de duende* del viejo. [530] |

A pesar de que en español existe un préstamo de *goblin* para referirse a este personaje folclórico, a menudo se usa la palabra *duende* que es más cercana a los españoles para entender, que se asciende a sus orígenes a los cuentos de hadas españoles. Lo mismo ocurre con el ejemplo siguiente, donde la palabra *duende* se reemplaza por la palabra en inglés *imp*, que significa demonio, rasgo. Este lexema se caracteriza por un mayor grado de tinte negativo que la palabra *goblin* que el autor solía usar para describir la imagen del personaje: en este episodio, Hinzelmann se da cuenta de que su amigo no es el anciano amable que se hace pasar por él, sino una criatura antigua dispuesta a sacrificarlo todo para preservar el pequeño mundo de su ciudad:

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| In the firelight, Hinzelmann seemed more like a gargoyle than *an imp*. “This is a good town”, he said. Without his smile he looked *waxen* and corpse-like. [713] | A la luz de la hoguera, Hinzelmann parecía más una gárgola que *un duende*.  —Ésta es una buena ciudad —repitió. Cuando no sonreía tenía un aspecto *cerúleo*, como el de un cadáver. [999] |

En el mismo ejemplo, observamos la sustitución del lexema *waxen - cereño* por el adjetivo *cerúleo* que significa *azul*, y como resultado se cambia el énfasis de la palidez cereña a un azul de cadáver. De todos modos, la imagen sigue siendo realmente espantoso, como el autor lo concibió en esta escena.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Blood flowed through the wounds without stopping and ran down the child’s body to pool and puddle on the floor. The swords looked *unimaginably* old. The little boy stared up at Shadow with eyes that held *only* pain. [716] | Sus heridas no dejaban de sangrar y la sangre resbalaba por el cuerpo del niño y formaba un charco en el suelo. Las espadas parecían *muy* antiguas. El niño miraba a Sombra con *los ojos llenos de dolor*. [1003] |

Con el paso de la historia, Sombra, al igual que el lector, descubre que la historia de la aparición de kobold en esta ciudad comienza con sacrificarlo y seguir usando su cuerpo como un talismán. En el ejemplo anterior, podemos observar la imagen de este niño agotado, asesinado por sus propios compañeros de tribu. Primero, nos damos cuenta de que lo que se describe ocurrió hace miles de años, hace tanto tiempo que ni siquiera podemos determinar el momento exacto de lo que sucedió, *unimaginably old*. En la traducción, las espadas son simplemente *muy antiguas*, y nos parece que tal designación pierde parte de la expresión del autor. En segundo lugar, vemos que en los ojos del niño no hay nada más que dolor: *eyes that held only pain*, y creemos que la traducción de los ojos llenos de dolor no expresa lo suficiente el grado de sufrimiento del personaje, ya que la palabra *only* que significa *solamente, exclusivamente* es clave y en los ojos del héroe no hay nada más que el terrible dolor que se siente.

**§ 4. Las imágenes de los dioses nuevos**

En la novela de Neil Gaiman, además de los dioses de la antigüedad, en la trama participan los llamados dioses nuevos que actúan como los personajes también, y se presentan los nuevos valores culturales de los estadounidenses que son los medios de comunicación, el transporte, algunas fuerzas superiores que supuestamente están detrás de lo que sucede en el país y el mundo, en que cree la sociedad. Básicamente, los nuevos dioses son los frutos de los procesos de civilización de los siglos XX y XXI, que a su vez fueron las consecuencias de la revolución científica, técnica e informativa.

Por ejemplo, en las condiciones modernas, los medios de comunicación de masas, a pesar de su importancia social, el carácter de masas y la accesibilidad, tienen una gran influencia en los procesos políticos, económicos, culturales y espirituales que tienen lugar en la sociedad. Al involucrar a los ciudadanos en las relaciones de información, los medios de comunicación de masas forman ciertos modelos de valor y significado para la asimilación de la sociedad y, por lo tanto, cambian la imagen axiológica de la sociedad. La aparición de Internet, con su potencial de retroalimentación e influencia en las esferas sociopolítica, económica, cultural e ideológica de la vida de la humanidad, jugó un significado verdaderamente revolucionario en la historia de la comunicación de masas. El papel negativo de este proceso es el hecho de que, bajo la influencia de los medios de comunicación, se produce una devaluación de la cultura, su sustitución, en resultado de la cual se transforma el mundo interior del hombre. [Rudenko, Kotlyarova 2017: 134].

En la novela, los medios de comunicación están representados por dos personajes: es el Informático, que representa el Internet y Comunicación - la televisión. Curiosamente, los nombres de los nuevos dioses se traducen, a diferencia de los antiguos. Creemos que esto se debe al hecho de que aquí, en la obra, sin tal traducción, el lector no podría hacer frente a la comprensión del significado, ya que no hay información adicional sobre estos personajes: pertenecen exclusivamente al pensamiento del autor y no forman parte del patrimonio cultural de un pueblo en particular.

El Informático es el primer dios nuevo con quien Sombra se encuentra en su camino. Como un lado opuesto a los viejos dioses, inmediatamente se muestra a sí mismo como su oponente. Es fácil determinar la actitud del autor hacia sus héroes: lo expresa a través de pensamientos y palabras de Sombra. Los nuevos dioses son algo transitorio, que ahora está en el poder, y se comportan de manera apropiada, audaz, como los recientes ganadores. Creen en el hecho de que los viejos dioses nunca recuperarán su antiguo lugar en los corazones de las personas, y tarde o temprano serán destruidos. Ellos tratan constantemente de atraer Sombra a su lado, pero él sigue siendo fiel a su empleador – Señor Miércoles, y no solamente porque ya ha firmado un contrato con él, también porque los nuevos dioses son completamente antipáticos con él.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| The fat young man at the other end of the stretch limo took a can of Diet Coke from the cocktail bar and popped it open. He wore a long black coat, made of *some silky material*, and he appeared barely out of his teens: a spattering of acne glistened on one cheek. [68] | El hombre joven y gordo que estaba sentado en la otra punta de la limusina cogió una lata de Coca-Cola light del minibar y la abrió. Llevaba un abrigo largo y negro, de un tejido *que parecía seda*, y no parecía tener más de veinte años: un brote de acné brillaba en una de sus mejillas [113] |

En esta descripción del Informático, vemos que está vestido con un elegante abrigo negro hecho de un material similar a la seda (sin embargo, podemos decir con certeza que no es seda, como captamos del texto de la novela, el personaje prefiere materiales sintéticos: fuma cuero de sapo creado sintéticamente, bebe cola y por si mismo se ve creado artificialmente, esparciendo un ligero olor eléctrico a su alrededor). El lector, sin embargo, al ver *tejido que parecía seda*, puede pensar erróneamente que el abrigo del joven era de seda, lo que rompería la imagen cuidadosamente elaborada por el autor.

Los nuevos dioses creen que tienen un poder indestructible, pero no lo es. En un episodio de la novela, cuando los nuevos dioses matan traicioneramente a Sr. Miércoles en una negociación, necesitan encontrarse con sus enemigos para entregar su cuerpo. La reunión pasa en un lugar extraño, considerado como el centro de América: la civilización aquí prácticamente no existe, no hay conexión a Internet. El Informático, anteriormente seguro de sí mismo, rodeado de guardaespaldas, ahora parece un adolescente miserable que se ha quedado sin conexión, y se siente ansioso y asustado: *— Solo quería charlar —dijo el chico gordo. Su voz sonaba como un lloriqueo—. Mi habitación es inquietante, eso es todo. Es muy inquietante. A setenta kilómetros del McDonald’s más cercano, ¿te lo puedes creer? Pensé que podía quedarme aquí contigo*. [791] Más tarde se pone peor, su comportamiento se vuelve más loco y comienza a tirarse a las paredes de su habitación:

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| “It’s just me!” he was sobbing. Or perhaps “It’s just meat!” Shadow could not tell. [560] | «¡Es solo mi imagen!», sollozaba. O quizá decía: «¡Es solo mi carne!». Sombra no estaba seguro. [792] |

Es interesante ver cómo el traductor trató de transmitir las locas palabras gritadas por un joven: en la versión en inglés, *me* y *meat* son muy similares, y realmente se pueden confundir de oído. Desafortunadamente, esto no funcionó en la traducción al español, pero el contenido semántico siguió siendo el que su autor pretendía: a partir de los gritos, no está claro qué significa el personaje y de qué se queja, su esencia interna o su estado físico, el estado de locura que envolvió al joven se mantuvo en el texto traducido.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| The fat kid moved among them with the *shuffling walk* of one who, despite having no social skills, has still become successful beyond his dreams. His black coat flapped in his wind. [626] | El chico gordo se movía entre ellos con *el andar vacilón* de quien, pese a carecer de habilidades sociales, ha obtenido un éxito muy superior al que había soñado. Su abrigo negro ondeaba al viento. [882] |

En la traducción de este pasaje del texto, observamos que la marcha del joven resultó algo jactanciosa - *vacilón*, aunque en el original es con chancleteo – *shuffling*.

En el siguiente ejemplo, vemos que el traductor ha reducido prácticamente toda la oración, utilizando en su lugar una comparación no utilizada por el autor:

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| The fat kid began to giggle, *a low, snuffling laugh in the back of his throat and in his nose.* “Okay”, he said. “Hee. Hee. Okay. Hee. Got it. Message received on Planet Techical. Loud and clear. Ixnay on the estionsquay.” [640] | El chico gordo se echó a reír, y su risa *parecía la de un cerdito*.  —Vale —dijo—. Je, je. Vale. Je. Lo pillo. Mensaje recibido en el planeta tecnológico. Alto y claro. Déjate ya de preguntas. [902] |

De hecho, la risa del joven es muy similar a un gruñido de cochinillo, sin embargo, nos parece que el lector debería haber llegado a esta conclusión por su cuenta, y probablemente la idea del autor del trabajo fue precisamente eso.

El siguiente personaje entre los nuevos dioses con el que Shadow se ve obligado a conocer es Comunicaciones. En la novela, con mayor frecuencia ella aparece en la pantalla del televisor en forma de una excelente presentadora de noticias o heroína de una serie popular. Como ella misma dice, su apariencia se debe simplemente al contexto:

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| “It’s not Lucille Ball. It’s Lucy Ricardo. And you know something – I’m not even her. It’s just an easy way to look, given the context. That’s all.” She *shifted uncomfortably on the sofa*. [221] | -No soy Lucille Ball, soy Lucy Ricardo. ¿Y sabes qué? Ni siquiera soy ella. Simplemente es la forma más sencilla de hacerme visible, dado el contexto. Eso es todo. Lucy se revolvió en el sofá, *como si no terminara de encontrar la postura*. [325] |

En la traducción, observamos la pérdida del lexema *uncomfortably* y los significados posteriores asociados con él; por contexto, está claro que la heroína experimenta incomodidad. En la versión española, parece que simplemente no puede sentarse cómodamente, - *como si no terminara de encontrar la postura*.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| There was a knock on the door of Lucy’s apartment, and Ricky’s voice could be heared off-stage, asking Loo-cy what was keepen’ her for so long, they was due down at the club in the next scene; a flash of *irritation* touched Lucy’s *cartoonish face*. [223] | Alguien llamó a la puerta del apartamento de Lucy, y se oyó la voz en of de Ricky preguntándole por qué tardaba tanto; tenían que estar en el club en la próxima escena. Un destello de *indignación* perturbó fugazmente el *cómico rostro* de Lucy. [223] |

Nos parece que el lexema de *indignación* utilizado por el traductor es semánticamente más fuerte que el lexema de *irritation* elegido por el autor, que significa "irritación". *Indignación* expresa "indignación, resentimiento", en una escala de intensidad superior a la segunda palabra mencionada. También en este pasaje vemos el reemplazo de *cartoonish face* - "cara de dibujos animados" en *cómico rostro*, que significa más bien algo cómico, divertido, pero se trataba de la artificialidad de la cara de la heroína, y no de algo cómico.

En el pasaje que se presenta a continuación, podemos observar el discurso de la heroína. Como recordamos, el habla juega un gran papel en la creación de la imagen del personaje y el traductor también debe tenerlo en cuenta y esforzarse por transmitirlo en la traducción. En este ejemplo, la cursiva no es nuestra, sino que pertenece al autor; por lo tanto, enfatiza la entonación de la heroína (recordemos que ella habla como presentadora de televisión):

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| “Lovely to see you, “she said. “Now, *you* must be Czernobog. I’ve heard a lot about you. And *you’re* Anansi, always up to mischief, eh? You *jolly* old man. And you, you *must* be Shadow. You’ve certainly led us a merry chase, haven’t *you*?” A hand took his, pressed it firmly, looked him straight in the eye. “I’m Media. Good to meet you. I hope we can get this evening’s business done as *pleasantly* as possible.” [546] | —Encantada de verlos —dijo ella—. Usted debe de ser Czernobog. He oído hablar mucho de usted. Y usted, Anansi, siempre listo para una nueva trastada, ¿eh? Qué viejo tan simpático. Y usted, usted tiene que ser Sombra. Nos ha tenido de aquí para allá últimamente, ¿eh? —Una mano asió la suya con firmeza y le miró directamente a los ojos—. Soy Comunicación. Encantada de conoceros. Espero que podamos resolver este asunto de la manera más agradable posible. [772] |

En la traducción, no hay cursiva, y la entonación de la heroína, que da vida a su imagen, se pierde para el lector.

Otros representantes de la nueva generación de dioses son representantes de los servicios secretos; no sabemos cuáles, ya que, más bien, son una imagen colectiva, y no una organización específica existente en el mundo real. Cada agente como dos gotas de agua parece al otro, cada uno tiene un nombre extraño para manejar, se comportan de manera muy amenazante e, ignorando las normas ley, intentan sacar de Sombra el plan de su empleador, Odín.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Spooks. One was square-jawed, wide-shouldered, great hair, looked *like he played football in high-school*, badly bitten fingernails, the other had a receding hairline, silver-rimmed round glasses, manicured nails. [186] | Dos secretas. Uno de ellos tenía la mandíbula cuadrada, los hombros anchos, el cabello abundante; *parecía el capitán del equipo de fútbol del instituto*, con las uñas todas mordidas; el otro tenía entradas, las uñas impecables y llevaba unas gafas redondas de montura plateada. [277] |

En el ejemplo anterior en la traducción, vemos una aclaración: en lugar de mencionar simplemente que el personaje parece ser un ex jugador de fútbol, el traductor lo eleva en el rango y lo convierte en *el capitán del equipo de fútbol*. En el ejemplo siguiente, por el contrario, en lugar de cazadores de patos - *duck hunters*, nos encontramos con una simple generalización: *cazadores*.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| The guards, now he could see them properly, were wearing dark camouflage uniforms, but there were no official tags on them, nothing to say for whom they were working. They might have been weekend *duck hunters*, dressed for the shoot. [193] | Los guardas, ahora que podía verlos bien, llevaban uniformes de camuflaje oscuros, pero ninguna insignia oficial, nada que indicara para quién trabajaban. Habrían podido pasar por cazadores de fin de semana vestidos para la ocasión. [286] |

**§ 5. Las imágenes de los personajes mitológicos secundarios**

Los mitos escandinavos representan un mundo muy especial y único. Asgard, el hogar de los dioses del Norte, es diferente a cualquier otro palacio celestial disponible para la imaginación humana. Allí no hay ni alegría radiante ni la paz serena. Es un lugar duro y sombrío, imbuido de la expectativa de la inevitable perdición. Los dioses saben que tarde o temprano sufrirán una derrota. Llegará el día en que se unirán en la última batalla con sus enemigos y serán derrotados. La muerte triunfará. Asgard caerá, dejando detrás las ruinas. La lucha de las fuerzas del bien con las fuerzas del mal se pierde a ciencia cierta. Sin embargo, los dioses lucharán hasta el final.

Lo mismo, por supuesto, se aplica a la humanidad. Si antes del mal los dioses son impotentes, entonces las personas también. Los héroes y heroínas de las antiguas sagas pasan por las pruebas duras. Son muy conscientes de que a ellos no se salvarán ni el coraje, ni la resistencia, ni las hazañas, pero no se rinden. Los condenados mueren en la lucha. La muerte valiente proporciona a los guerreros más valientes un lugar en Valhalla, uno de los palacios de Asgard. Sin embargo, incluso allí, deben recordar su futuro sombrío, la derrota que se avecina y el final inevitable. En la última batalla entre el bien y el mal, los héroes actuarán del lado de los dioses y compartirán su amargo destino. Esta es la cosmovisión que sustenta las creencias escandinavas, la más despreocupada de todas las mentes humanas jamás nacidas. El único apoyo para el espíritu, la única virtud incondicional y absoluta en la que la gente puede confiar, es el heroísmo, y este heroísmo se manifiesta en situaciones desesperadas y catastróficas. El héroe puede mostrar toda su grandeza solo en la muerte. El poder del bien no está en la victoria triunfal, sino en la obstinada resistencia donde inevitablemente debe vencer.

Esta actitud hacia la vida a primera vista parece fatalista, pero, aunque el héroe escandinavo está condenado a morir, si no se rinde, todavía tiene la opción entre ceder y morir. La decisión depende de él. Además, para los escandinavos, la muerte heroica, como el martirio también, no es una derrota, sino un triunfo. Todas las mejores historias escandinavas son trágicas y cuentan sobre personas que no se retiran ante una muerte inminente, pero a menudo eligiéndola intencionalmente o incluso planificándola con anticipación. La única luz en la oscuridad es el heroísmo [Hamilton 2020: 372-374].

En la novela de Neil Gaiman, los viejos dioses se enfrentan casi sin esperanza a sus nuevos enemigos, y aunque la composición del ejército de los viejos dioses es diferente y hay deidades de todas partes del mundo, están encabezados por el Dios nórdico Odín, lo que automáticamente le da a la batalla un carácter nórdico. Los dioses viejos están casi condenados, pero audazmente van a luchar en la batalla.

La mayor cantidad de texto dedicado a los personajes secundarios de la novela se encuentra precisamente en la descripción de la batalla.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Two ageless Chickamauga women, in oil-stained blue jeans and battered leather jackets, walked around, watching the people and the preparations for battle. [619] | Dos mujeres chickamauga de edad indefinida, con vaqueros azules manchados de aceite y viejas cazadoras  de cuero, deambulaban por allí, observando a la gente y los preparativos para la batalla. [646] |

En este ejemplo, vemos que el lexema *ageless*, con el significado de "insenescente" en la traducción, se ha convertido en "edad indefinida", y creemos que la imagen ha perdido los rasgos "divinos" como la juventud eterna, apelando más a la apariencia de los personajes que a su verdadera esencia de las deidades antiguas, pero eternamente jóvenes.

El autor no pasa por alto la descripción de los dioses "nuevos": en la novela, sus imágenes no tienen un lugar tan grande como la descripción de los dioses" viejos", con los cuales todo es bastante obvio, ya que vinieron a la novela de mitos y leyendas creadas por la humanidad hace muchos años. En cuanto a sus oponentes, aquí estamos hablando precisamente de la fantasía del autor y de la falta de interpretación de los referentes míticos preparados. Los dioses nuevos y sus imágenes son los pensamientos de Neil Gaiman sobre los nuevos valores culturales de los estadounidenses.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| They looked like news anchors, and one could almost imagine there was a *phosphor-dot quality* to them: they seemed to blur gently as they moved. [625] | Parecían locutores del telediario, y hasta tenían una cierta *apariencia digital*: daba la impresión de que *dejaban una estela* cuando se movían. [881] |

Como los nuevos dioses actúan, por ejemplo, los medios de comunicación, en el ejemplo anterior representan los dioses de la televisión. El autor transmite toda la modernidad de la imagen con la ayuda de acentos vivas como *phosphor-dot*. El traductor, captando el pensamiento del autor, llega a generalización *apariencia digital*. Esta misma tendencia se observa en la segunda oración *to blur gently* en la traducción aparece como *dejaban una estela*. *Estela* tiene el significado léxico principal de *huella*, pero en la oración anterior se hablaba de *apariencia digital* - la palabra con esta significación no aclara la imagen, y es posible que el lector no entiende de qué se trata (estamos hablando de interferencias en la imagen televisiva).

También el autor en la creación de estas imágenes pone el énfasis en las voces de los héroes – ya que estos dioses representan a los presentadores de televisión, tienen voces bonitas necesitadas para la profesión - con *voces agradables y moderadas*, en el original *pleasant, reasonable*. Aquí hay un cierto cambio en los acentos: en la traducción, resulta que las voces son *moderadas, reservadas* y en el original son *convincentes*, esto se vuelve especialmente claro con un estudio posterior del contexto.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Many of them wore sunglasses wore the sunglasses indoors and out, and *do not willingly or comfortably remove them*. [625] | Había muchos con gafas de sol, gente que acostumbra a llevar gafas de sol tanto en lugares cerrados como al aire libre y *se sienten desnudos sin ellas*. [881] |

En este ejemplo, estamos hablando de los mismos representantes de la televisión, pero se trata más de las estrellas de cine que de los presentadores de noticias. Aquí, el traductor usó la reconocida expresión del habla *- sentirse desnudo sin algo* - y, en general, respeta la lógica de la narrativa del autor, ya que los personajes no querrán deshacerse de los objetos de su traje.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| A voice came from one of three warrior- women who comprised the Morrigan, standing so close together in the shadows that they had become an arrangement of blue-tattooed *limbs* and *dangling* crow’s wings. [645] | Luego habló una de las tres guerreras que formaban la Morrigan, que estaban tan juntas entre las sombras que parecían una composición de *brazos y* *piernas* tatuados con tinta azul y alas de cuervo. [667] |

En el ejemplo que describe a la diosa celta de la guerra Morrigan, encontramos una concretización – el sustantivo común *limbs* fue reemplazado por sustantivos más específicos *brazos y piernas*. También vemos la omisión del adjetivo *dangling* - que significa “colgado”, que simplemente no aparece en la traducción. Las descripciones anteriores de la diosa ya hablaban de alas del cuervo cortadas en su traje (*Llevaba un ala negra de cuervo atada a su hombro con una cinta de cuero, y una pata de cuervo colgada del cuello con una cadena. Tenía los brazos tatuados con líneas, grecas y nudos intrincados.* [892]), por lo que el lector con suficiente atención puede entender de qué se trata, pero si el lector no estaba suficientemente atento o se perdió las descripciones anteriores, puede tener la impresión de que las alas de cuervo formaban parte del cuerpo de la heroína, lo que puede causar falta de comprensión.

Las deidades aztecas en la traducción adquirieron una plenitud infantil, perdiendo toda la masculinidad - *Several squat and swarthy men* [655] - *hombres rechonchos y de tez morena* [922]. *Squat* se refiere más al bajo crecimiento y la fortaleza, que no se puede decir de la palabra *rechoncho* que suaviza la "cuadratura" de los aztecas (*their impassive faces as regular as Azteca tallings* [655])*.*

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| There were old gods in that place: gods with skins the brown of *old mushrooms*, the pink of chicken-flesh, the yellow of autumn leaves. [679] | Había dioses antiguos: dioses con pieles marrones como *las* *setas oxidadas*, rosas como la carne de pollo, amarillas como las hojas de otoño. [954] |

En el ejemplo anterior, el traductor desarrolló el pensamiento del autor, describiendo el color de las setas viejas como oxidadas.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| He had the air of one who had seen better days. His forehead *twitched*. [679] | Tenía el aspecto de quien  ha conocido tiempos mejores. Su frente *estaba arrugada*. [955] |

El pasaje anterior describe la apariencia del Barón ferroviario. Con la amplia distribución de los aviones, esta deidad no está en su mejor forma, porque en el mundo moderno los trenes ya no son el medio de transporte preferido como antes; su frente se contrae en un tic nervioso. En la traducción, *la frente estaba arrugada*, pero, como nos parece, estamos hablando de la acción y no del epíteto.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| An enormous man, his skin the deep brown of mahagony, his chest naked, wearing a top hat, cigar *sticking rakishly from his mouth*, spoke *in a voice as deep as the grave*. [682] | Un hombre enorme con la piel oscura como la caoba, el pecho desnudo, un sombrero de copa y puro en la boca, habló con *una voz de ultratumba* [959] |

La imagen del Barón Samdi en la traducción sufrió cambios significativos –el cigarro se queda, pero perdió su posición elegante: el traductor omitió *sticking rakishly from his mouth*, la imagen del Barón, por lo tanto, perdió su característica brillante. También la comparación de la voz del Barón con la tumba perdió la palabra *deep*, acortada a *una voz de ultratumba*. Aquí también observamos una pérdida en el colorido de la descripción – en general, la comparación se conserva, pero para el lector no está claro qué tiene en común la voz del Señor africano de los muertos con la tumba, ya que se perdió el significado semántico de la profundidad.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Their eyes were too deeply set, their skin the white of *fresh bone*. [621] | Tenían los ojos muy hundidos, y su  piel era tan blanca como *un* *hueso*. [876] |

Esta descripción se refiere a otros representantes del Panteón nórdico de los celestiales: las nornas (los equivalentes griegos son las moiras). Las nornas se dedican a hilar el lienzo de la vida, donde la vida de una persona se representa en la forma de un hilo. Por lo tanto, las nornas están estrechamente relacionadas con la muerte, porque al cortar el hilo, terminan la vida de una persona, por lo que hay muchas referencias sombrías en sus imágenes. En esta descripción el traductor omite el adjetivo *fresh*, que significa “fresco” (el autor usa el epíteto para enfatizar el color de la piel, ya que se sabe que los huesos frescos son blancos, mientras que los que han estado en el suelo durante bastante tiempo adquieren un color amarillo). Con la ayuda del contexto, el lector es capaz de adivinar el color de la piel de las nornas - *su piel era tan blanca*, pero la imagen pierde un poco en su plenitud.

El personaje secundario más extraordinario, que de alguna manera entiende cualquier personificación, es la propia tierra estadounidense, representada en la imagen de un enorme toro que habla con Sombra de una voz humana. La tierra no es una deidad, pero, sin embargo, también aparece en la forma de avatar.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| Shadow was in a dark place, and the thing staring at him wore a buffalo’s head, rank and furry with huge wet eyes. Its body was a man’s body, oiled and slick. [23] | Se encontraba en un lugar oscuro, y la cosa que lo miraba llevaba una cabeza de búfalo peluda y pestilente, con unos ojos enormes y acuosos. Tenía cuerpo de hombre, cubierto de aceite y brillante. [50] |

Aquí podemos hablar de una evaluación subjetiva, pero, como nos parece, en el original, la palabra *rank* se usa en el significado de “exuberante” (en términos de vegetación), en la traducción se usa *pestilente*, lo que significa “fétido, apestoso”. El lexema *rank* tiene un significado semántico de mal olor, sin embargo, creemos que el autor habló específicamente sobre la lana de búfalo, ya que el discurso sobre el olor seguirá en el futuro: *he smelled like wet cow*. [23] - *Olía como una vaca mojada*. [51].

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| His eyes were liquid black marbles, and his voice was a rumble from beneath the world. (23) | Sus ojos eran líquidas canicas negras y su voz atronaba desde el mismo inframundo. (51) |

En este ejemplo, creemos que es apropiado omitir el sustantivo *rumble* y usar el verbo *atronar* en su lugar en el significado de *tronar*. Tal reemplazo no viola el significado establecido por el autor, pero se omite la metáfora: en el texto de la traducción no hay una comparación oculta de *voice was a rumble*, el sustantivo se convierte en el sujeto activo que realiza la acción – *su voz atronaba*.

|  |  |
| --- | --- |
| El texto original | El texto traducido |
| The fire still burned and the buffalo man still sat on the other side of the fire, staring at Shadow with huge eyes, eyes like *pools of dark mud*. The buffalo lips, fringed with matted brown hair, did not move as the buffalo voice said, … [310] | La hoguera continuaba encendida y el hombre búfalo seguía sentado al otro lado de ella, mirando fijamente a Sombra con sus inmensos ojos, oscuros como *pozos de negro cieno*. Los labios del búfalo, cubiertos de pelo, no se movían al hablar [361] |

En este pasaje, el traductor parece desarrollar una metáfora del autor: *eyes like pools of dark mud - oscuros como pozos de negro cieno*. La palabra *pool* tiene muchos significados, y es bastante difícil entender al qué apeló el autor*.* El significado más común de la palabra *pool* en el contexto de la palabra *mud* es un “charco”. El traductor decidió usar la palabra *pozo*, cuyos significados se pueden transmitir con la ayuda de las palabras *aljibe, remolino*, ampliando así la imagen deseada: *los inmensos ojos* del personaje descrito realmente se pueden representar en forma de dos enormes piscinas, como, sin embargo, charcos sucios. En el texto de la traducción también revelamos una omisión: *matted brown*, que describe la lana del personaje, cuyo equivalente no se da en la traducción, y como resultado la imagen pierde cierto significado establecido por el autor.

**Conclusiones del capítulo II**

* Neil Gaiman usa varias técnicas para crear las imágenes vivas de sus héroes: sus menciones en el texto tienen detalles importantes, que tienen su significado mínimo, incrustado en un complejo semántico más amplio, que representa la imagen artística.
* En la novela aparece el grupo de seres míticos que van de tradiciones culturales realmente existentes e incluyen los personajes de distintos folclores, que tiene mucha importancia en las marcas de la cultura específica, así que el traductor debe tratar su traducción con la atención máxima.
* En la traducción, frecuentemente observamos el cambio de sujeto de acción, el cambio de los colores, la medida de longitud y el peso en acuerdo con los paradigmas culturales correspondiente con la lengua de traducción.
* A nivel de las unidades léxicas de traducción que forman la imagen de los dioses, sus variantes en lengua extranjera consideradas son lingüísticamente y culturalmente casi idénticos.

**Conclusión**

En esta investigación tratamos de comprender los mecanismos de transmisión de la imagen literaria en la traducción. En la parte expositiva del trabajo, nos propusimos establecer de qué manera el escritor interpreta a los dioses de las tradiciones culturales, por ejemplo, escandinavas, egipcias, africanas, celtas y también las deidades de otras tradiciones culturales en su novela, y considerar qué medios lingüísticos utilizó el traductor para transmitir estas imágenes. En el l trabajo destacamos que Neil Gaiman mantiene la tradición mitológica al crear imágenes de dioses americanos, lo que les da una especificidad particular y complica la tarea del traductor, ya que las imágenes recibidas en final van más allá del contexto y, para preservar la idea del autor, el traductor tiene una necesidad constante de dirigirse al conocimiento del fondo cultural general y de diversas esferas limitadas. Esto se puede observar especialmente en el ejemplo de la imagen de Señor Miércoles, que se correlaciona con Odín escandinavo. En la investigación también analiza el motivo de la lucha entre los dioses antiguos y nuevos, que fueron nacidos de la civilización moderna (El informático, Comunicación, etc.), y también examina el concepto de la aparición y la existencia de ideas mitológicas sobre los dioses. Como resultado de este estudio, se puede concluir que, en primer lugar, Neil Gaiman utiliza el principio de la citación para complicar la estructura de su obra, citando directa o indirectamente los textos mitológicos ("Edda mayor", "Edda menor", "Cantar de los Cantares de Salomón", etc.) y reproduciendo en detalle las nociones tradicionales sobre los dioses, y en segundo lugar, dirigiendo al problema de la existencia de los dioses en el mundo moderno, cuestionando las peculiaridades de la cosmovisión de la nación estadounidense y pensando en el lugar de los dioses en el mundo moderno y también sobre el lugar del hombre en el mundo de los dioses.

En la traducción de la novela de N. Gaiman, el traductor tuvo las siguientes tareas: reconocer e interpretar correctamente los textos precedentes a los que apelan, identificar los significados ocultos detrás de ellos y recrearlos durante la traducción, y, si es necesario, proporcionar al lector de traducción, que es obviamente el portador de otra cultura, el conocimiento necesario para penetrar en el espacio cultural del texto original, por ejemplo, escribir las notas al pie de la página.

Por lo tanto, la recreación de la imagen literaria en la traducción es un proceso analítico y sintético extremadamente complejo, que implica la decodificación de la información del texto original y la transcodificación de esta información por medio del lenguaje y la cultura de la traducción. La ambigüedad informativa y la entropía del texto literario generan la interpretabilidad y la multiplicidad de las decisiones de traducción. La naturaleza heterogénea de la imagen literaria determina el conjunto y el volumen de unidades de traducción con respecto a las cuales el traductor toma sus decisiones. La particular importancia para la reconstrucción de la imagen literaria original tiene la recreación de la información cultural y la memoria cultural presentada en la semántica de los componentes de la imagen literaria y, en consecuencia, en las unidades de traducción.

Este análisis no tenía como objetivo estimar la calidad de la traducción española de la novela. En primer lugar, se consideraron los fragmentos del texto de la novela que contienen información sobre la apariencia de los héroes míticos, que es una parte importante de las imágenes que se forman. La hipótesis del estudio fue comprender la imagen literaria como un complejo complicado de información que incluye las unidades hiponimias de niveles lingüísticos (predominantemente léxicos) y las unidades de discurso literario. Los resultados obtenidos nos permiten concluir que, a nivel de las unidades léxicas de traducción que forman la imagen de los dioses, sus variantes en lengua extranjera consideradas son lingüísticamente y culturalmente simétricas. La definición y descripción de unidades de traducción de hiper nivel puede convertirse en una dirección para la investigación siguiente de la imagen literaria como la unidad de traducción.

Cabe señalar que pudimos observar la misma transferencia clara de las imágenes en la traducción de la obra al ruso, que traducción estudiamos en el proceso de trabajo de esta investigación. Se cree que los traductores rusos encontraron el trabajo de traducción más difícil debido a las construcciones sintácticas mucho más complejas que en español o inglés y a la rica diversidad léxica inherente al habla rusa. Tanto los traductores rusos como los españoles, en nuestra opinión, resolvieron con éxito los problemas de traducción de imágenes por los medios utilizados: transformaciones léxicas y gramaticales.

En conclusión, subrayamos, que, en una época de intercambio abierto del conocimiento y globalización, es extremadamente importante preservar la cultura específica y única de cada nación. Para resolver esta tarea, el intérprete desempeña un papel crucial como el mediador de la comunicación intercultural.

**Bibliografía**

1. Аверинцев С. С. Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 6. - М.: Советская энциклопедия, 1971. - С. 826-831.
2. Алимова М. В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста // Вестник РУДН, серия Русский и иностранные языки, и методика их преподавания, 2012. - № 2. - C. 47-52.
3. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С. 5-32.
4. Асратян З.Д. Дискурс художественного произведения// Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2015. - № 3 (45). - C. 30- 32.
5. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник. 2-е изд. - М.: Флинта: Наука, 2004. - 496 с.
6. Белошапкова Т.В. Когнитивно-дискурсивная парадигма лингвистического знания: принципы анализа дискурса (на материале категории аспектуальности) // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки, 2008. - № 5. - С. 214–218.
7. Беседина Н.А. Морфологически передаваемые концепты. - Белгород: Изд-во БелГУ, 2006. - 214 с.
8. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. 2-е изд. - М.: Наука, 1982. - 278 с.
9. Гамильтон Э. Мифология. Бессмертные истории о богах и героях. Электронное издание – ООО «Альпина Диджитал» 2020. – 361 с.
10. Гегель Г.В.Ф., Эстетика в 4-х томах, т. 1. - М.: «Искусство», 1968. – 75 c.
11. Голованова Е. И. Когнитивное терминоведение: проблематика, инструментарий, направления и перспективы развития // Вестник Челябинского государственного ун-та, 2013. - № 24 (315). - С. 13–18.
12. Демьянков В. З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания, 1994. - № 4. - С. 17-33.
13. Дзида Н. Н. Концептуальный анализ художественного пространства при переводе // Вестник ЧГПУ, 2009. - № 8. - С. 147-153.
14. Жаботинская С.А. Концептуальная модель частеречных систем: фрейм и скрипт //Когнитивные аспекты языковой категоризации: Сб. науч. тр. - Рязань, 2000. - С. 15-21.
15. Зыкова С. А. Когнитивные стратегии в переводческом процессе // Вестник Челябинского государственного университета, 2014. - № 6. - С. 19-21.
16. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. - Волгоград, 2002. - 477 с.
17. Кибрик, А. А. Когнитивные исследования по дискурсу // Вопросы языкознания, 1994. - № 5. - С. 126-139.
18. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка. - М.: Наука, 1984. - 175 с.
19. Комиссаров В.Н. Теория перевода: Лингвистические аспекты. - М.: Высшая школа, 1990. - 253 с.
20. Королева О. А. Демифологизация в художественном пространстве романа Т. Пратчетта «Пирамиды» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. - № 1 (2). - С. 118–121.
21. Кубрякова Е. С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. - Тамбов, 2004. - № 1. - С. 6–17.
22. Ларрингтон К. Скандинавские мифы: от Тора до Толкиена и «Игры престолов». – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2020. – 240 с.
23. Ляпин С.Х. Концептология. К становлению подхода // Концепты. Научные труды Центр концепта. Вып.I. - Архангельск: Изд-во Поморскою гос. ун-та, 1997. - С. 11-31.
24. Мельничук О.А., Мельничук Т.А. Стратегии художественного дискурса // Вопросы когнитивной лингвистики, 2013. - № 1 (034). - С. 125-135.
25. Меньщикова М. К. Античный код в мифопоэтической системе Фридриха Гёльдерлина // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. - №1 (2). - С. 162–165
26. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода. - М.: Московский лицей,1996. - 298 с.
27. Наумчик О. С. Игра с мифологическими образами как структурообразующий принцип романа И. Кальвино «Замок скрестившихся судеб» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. - № 6. - С. 222–226.
28. Нормуродова Н. З. Художественный дискурс и языковая личность в свете актуальных лингвистических направлений: парадигмы знания, основные принципы и тенденции развития // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2015. - № 2. - С. 12-15
29. Огнева Е. А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста. Изд-е 2-е, дополн. - М.: Эдитус, 2013. - 282 с.
30. Олизько Н. С. Художественный дискурс как полилог автора, читателя и текста // Вестник Челябинского государственного университета, 2011. - №60. - С. 164–166.
31. Омельченко С.Р. Концепт и семантика слова // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: Материалы междунар. симпозиума. Волгоград, 22-24 мая 2003г. В 2 ч. Ч.2. Тезисы докладов. - Волгоград: Перемена, 2003. - С. 31-33.
32. Осипова Н. О. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: - РЖ, 2000. - № 3. -С. 51-52.
33. Палиевский П.В. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещение. Кн. 1. - М.: 1962. – 217 с.
34. Пиотровский Р.Г. Моделирование в лингвистике // Вопросы романского и общего языкознания. – СПб.: РГПУ 1998. - С. 86-96.
35. Попович А. Проблемы художественного перевода. - М.: Высшая школа, 1980. - 198 с.
36. Поспелов Г.Н. Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 1976. – 422 с.
37. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. - М.: 1990. – 181 с
38. Прохоров Ю.Э. В поисках концепта. 2-е изд. - М.: Флинта: Наука, 2008. - 176 с.
39. Разумовская, В. А. К вопросу унификации науки, искусства и перевода // Изв. СанктПетерб. ун-та экономики и финансов, 2011. - № 3 (69). - С. 32–37.
40. Разумовская, В. А. Семантическая ситуация как единица художественного перевода// Вестн. Моск. гор. пед. ун-та, 2013. - № 1 (11). - С. 72–80.
41. Сдобников В.В. Теория перевода: учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков. - М.: АСТ: Восток – Запад. 2007. - 448 с.
42. Телегин С. М. Миф и литература // Миф – литература – мифореставрация: Сборник науч. статей. - Рязань: Узорочье, 2000. С. 3-14.
43. Федотов О.И. Основы теории литературы. Кн. 1. - М.: ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
44. Хрусталева М.А., Никитина М.А. "Прекрасное" и "безобразное" в зеркале когнитивно-дискурсивного подхода к переводу // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2017. - №3. - С. 37-47.
45. Чернец Л.В. Введение в литературоведение: учебное пособие. - М.: Высшая школа, 2004. – 680 с.
46. Шарыпина Т. А. Своеобразие мифотворчества в художественном мире Ганса Эриха Носсака // Новые гуманитарные исследования. 2012. - № 7. - С. 8.
47. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. - М., 1996. - С. 11.
48. Gaiman N. American Gods: the tenth anniversary edition. – NY.: HarperCollins Publishers, 2011. – 751 p.

**Diccionarios**

1. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. - СПб.: Паритет, 2006. – 215 с.
2. Кормилов С.И. Современный словарь-справочник. - М.: 1999. – 1024 с.
3. Diccionario de la lengua española / dic.academic.ru - сайт электронных словарей. - URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\_fwords/36869/ (дата обращения 1.04.21)
4. Real Academia Española. – URL: http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/que-contiene/item-numero-2#\_Toc85519277 (fecha del acceso –mayo, 2021).

**Recursos electrónicos**

1. Невский Б. Фантасты: современники. Нил Гейман // Мир фантастики и фэнтези. 2007. № 50. - URL: http://www.mirf.ru/Articles/art2257.htm (дата обращения 10.11.2020)
2. Павлова А.А. Жанр. Гипертекст. Интер-текст. Концептосфера. Белгород: Изд-во БелГУ. 2004. - URL: http://urss.ru/cgibin/db.pl?lang=Ru&blang=ru&page=Book&id=189539 html (дата обращения 18.09.20)
3. Самарская Т.Б., Мартиросьян Е.Г., Художественный дискурс: специфика составляющих и особенности организации художественного текста. - URL: http://docplayer.ru/46587740-Hudozhestvennyy-diskurs-specifika-sostavlyayushchih-i-osobennosti-organizacii-hudozhestvennogo-teksta.html (дата обращения 28.11.20)
4. Степанов Ю. С. Альтернативный мир Дискурс, Факт и принципы Причинности // Язык и наука конца XX века: сб. статей. - М.: РГГУ.1995. С. 35-73. - URL: http://philologos.narod.ru/ling/stepanov.htm (дата обращения: 09.10.21).
5. Campos M. A. Poesía y traducción. - URL: https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/03/03\_051.pdf (дата обращения 31.10.20)
6. Gaiman N. American Gods (Edición X Aniversario) – EpubLibre – URL: [https://espiralesartisticas.files.wordpress.com/2013/12/american-gods edicion-x-aniver-neil-gaiman.pdf](https://espiralesartisticas.files.wordpress.com/2013/12/american-gods%20edicion-x-aniver-neil-gaiman.pdf) (дата обращения 18.05.20)
7. Manuel de los Reyes G. Niveles lingüísticos en la traducción de literatura fantástica: El ladrón cuántico, de Hannu Rajaniemi. - URL: http://www.lalinternadeltraductor.org/n8/ladron-cuantico.html (дата обращения 31.03.21)
8. Romero Lupe. La variación lingüística en los génerosde ficción: conceptos y problemas sobre su traducibilidad. - URL: https://recyt.fecyt.es/index.php/HS/article/view/30299/15896 (дата обращения 1.04.21)