



Instituto Superior de Letras
Eduardo Mallea (A-1369)

Carrera:

Corrector literario especializado en textos académicos

**POE EN LA VOZ DE CORTÁZAR:
LA TRADUCCIÓN LITERARIA COMO PROCESO CREATIVO**

Tutoras: ADRIANA SANTA CRUZ

Autor: IRENE OWEN

Fecha de entrega: 25 DE NOVIEMBRE DE 2010

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I: LOS ESCRITORES Y LA TRADUCCIÓN	7
CAPÍTULO II: LAS DIFICULTADES DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA	18
CAPÍTULO III: LA TRADUCCIÓN Y LA LINGÜÍSTICA	28
CAPÍTULO IV: TRADUCTORES Y CORRECTORES: ¿COLEGAS?	37
CONCLUSIÓN	49
ANEXO A	52
ANEXO B	62
BIBLIOGRAFÍA	63

INTRODUCCIÓN

“Tenía entonces toda la tierra una sola lengua y unas mismas palabras”.¹ Con esta afirmación, la narración bíblica establece que, en sus orígenes, todos los hombres compartían el mismo idioma y se comunicaban libre y directamente entre sí. En respuesta a la soberbia humana, manifestada en su intención de construir una torre que diera testimonio de la omnipotencia del hombre, Dios crea una multitud de lenguas y las distribuye entre los seres humanos. Esta estrategia divina no solo frustra las intenciones inmediatas del hombre –que ya no puede comunicarse con sus pares– sino que da lugar a la primera diáspora de la que tenga registro la historia: “... fue llamado el nombre de [la torre] Babel², porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra”³.

Podría pensarse que la traducción es parte del intento del hombre de resistir el aislamiento y la separación impuestos por intervención divina, y volver a la situación prebabélica de comunicación plena. Si bien resulta imposible dar cuenta del comienzo preciso de la práctica de esta actividad (quién tradujo la primera frase, por qué fue necesario traducirla, qué dos idiomas de la remota antigüedad fueron los protagonistas pasivos del ejercicio), se sabe que, en la tradición occidental, los primeros escritores en documentar y compartir sus reflexiones sobre el ejercicio de la traducción fueron Cicerón y Horacio, en el siglo I a. C. Dos características de la práctica de estos dos pioneros del género resultan particularmente interesantes.

Por un lado, ambos coinciden en postular que es preferible priorizar el sentido del texto original, aunque esto signifique no trasladar a la lengua de llegada todas y cada una de las palabras utilizadas en la lengua de origen. Proponen el método “sentido por sentido”, por oposición a la estrategia “palabra por palabra”, defendida por algunos puristas. Esta tensión entre traducción literal y traducción libre sigue vigente en los diversos modelos propuestos por la traductología moderna. La pregunta que deja planteada este debate es, en efecto: ¿cómo se debe traducir?

¹ Génesis 11:1. (*La Biblia*, versión Reina-Valera 1960).

² Por similitud con la palabra hebrea ‘*balal*’, ‘confundir’.

³ Génesis 11:9. (*La Biblia*, versión Reina-Valera 1960).

Por otro lado, la obra de ambos escritores se inscribe dentro de la tradición romana, que veía en la traducción una forma de profundizar los conocimientos literarios y lingüísticos del que la escribía, y de enriquecer al mismo tiempo la cultura de Roma, por medio de la traslación del griego al latín de las obras que mayor influencia ejercían en la literatura de la época. El interrogante que surge, frente a esta concepción, es: ¿cuál es la importancia de la traducción en la evolución de las lenguas y de las culturas que intervienen en el proceso?

Sobre estas dos preguntas se propone reflexionar este trabajo, tomando como soporte de la reflexión el análisis comparativo de dos traducciones del cuento “La caída de la Casa Usher”, de Edgar Allan Poe: la realizada por el escritor Julio Cortázar y la presentada por la editorial Losada, de las traductoras Elizabeth Azcona Cranwell y Valeria Watson. Se analizarán las dos versiones, a la luz tanto de la teoría lingüística aplicada a la traducción, como de la de los modelos de traducción surgidos en los últimos siglos. Se cotejarán similitudes y diferencias, y se buscará explicarlas sobre la base de este marco referencial, para así evaluar comparativamente ambas versiones y analizar en qué medida el oficio de escritor influye en el proceso de la traducción y en qué medida, también, el ejercicio de la traducción modifica o nutre la escritura creativa del traductor. Se considerará, asimismo, el rol del corrector dentro de este proceso de interacción entre dos idiomas.

El capítulo I indaga acerca de la relación entre el oficio del escritor y el ejercicio de la traducción, e intenta describir la influencia que cada uno ejerce sobre el otro. Se detiene en particular en el análisis de la producción de escritor argentino Julio Cortázar como traductor y en las interacciones que es posible detectar entre esta área de su carrera literaria y la de la escritura creativa.

En el capítulo II, se aborda el tema de la traducción literaria, haciendo hincapié en las dificultades particularmente inherentes a este género. En la medida que la forma del texto constituye una parte intrínseca del mensaje –en la medida que la función del lenguaje en el texto se aleja de lo referencial y se aproxima a lo poético– será más difícil lograr una traducción eficaz. Estas reflexiones llevan al planteo acerca de la posible intraducibilidad de ciertos textos.

El capítulo III estudia la aplicación a la traducción de determinados conceptos de la teoría lingüística, tales como significado, significante y valor lingüístico, aportados por la teoría de Ferdinand de Saussure. Relacionada con estos conceptos, examina también la teo-

ría de Hjelmslev, según el análisis y la interpretación del autor y semiólogo contemporáneo Umberto Eco. Esta breve introducción brindará el marco referencial para el posterior análisis detallado de las dos traducciones de “La caída de la Casa Usher”, en el que se comparan similitudes y discrepancias, para luego evaluar comparativamente las características de ambas versiones. Esta comparación conduce, casi inevitablemente, a la reflexión acerca del rol del corrector/revisor, en el proceso de traducción. En el capítulo IV, entonces, se considera la interrelación entre escritores, traductores y correctores, y se analizan las traducciones de Cortázar y de Azcona-Watson desde el punto de vista de un revisor.

El motivo por el cual para la comparación se eligió el cuento “La caída de la Casa Usher” fue, por un lado, porque es universalmente reconocido como uno de los cuentos emblemáticos de la obra de Allan Poe y, por el otro, porque incluye fragmentos escritos en forma de poemas –“El castillo encantado” y la inscripción en el escudo de bronce de la historia de Ethelred– que permiten abordar el tema de la traducción del género poético y agregar este componente a la comparación de estilos de traducción.

Se compararon las tres versiones mediante una tabla de doble entrada –utilizando una fila para cada oración, una columna para cada texto y una columna para las estadísticas y los comentarios (ver muestra de esta tabla en el Anexo A)– y se buscaron coincidencias y discrepancias, que se clasificaron y contabilizaron según las siguientes categorías:

1. elección de sinónimo,
2. construcción de frase,
3. construcción verbal,
4. tiempo verbal,
5. puntuación,
6. omisiones,
7. agregados,
8. orden sustantivo/adjetivo,
9. sintaxis y
10. ortografía.

En la misma tabla comparativa, se registraron diversas instancias en las que se consideró que podría haber un error en las traducciones o que había lugar para cuestionar la interpretación, por parte de los traductores, de alguna palabra o frase del original.

El sencillo relevamiento estadístico de esta información, cuyos resultados se muestran en la tabla de frecuencias incluida en el Anexo B, constituyó la base para las interpretaciones, las hipótesis y los comentarios presentados a lo largo de los cuatro capítulos que conforman el trabajo.

CAPÍTULO I

LOS ESCRITORES Y LA TRADUCCIÓN

1. LAS ALAS DEL ESCRITOR-TRADUCTOR

El prestigioso académico, traductor y miembro de la Real Academia de la Lengua Española, Valentín García Yebra, divide el proceso de la traducción en dos etapas principales: la etapa de la comprensión del texto original y la de la expresión de ese texto en la lengua de llegada. En la fase de comprensión, el traductor busca el contenido de los signos lingüísticos de la lengua de origen, mientras que en la fase de la expresión (en la que se concreta la traslación de una lengua a la otra), recorre el camino inverso, intentando expresar ese contenido mediante los signos lingüísticos del idioma terminal (García Yebra, 2006). De este desglose del proceso de la traducción se deduce, fácilmente, que entre los requisitos *sine qua non* para traducir un texto, figura, en primer lugar, el de poseer un excelente conocimiento del idioma de origen y, en segundo, el de tener, además de un dominio completo de la lengua de llegada, la capacidad de expresarse competente y fluidamente en esa lengua. De aquí, por otro lado, que se recomiende que el traductor siempre traduzca hacia su lengua natural. “Comprensión y expresión; he aquí las dos alas del traductor. Si le falla cualquiera de ellas, no podrá remontar el vuelo”. (García Yebra, 2006: 60).

Es dable suponer, entonces, que todo escritor que tenga conocimientos de un segundo idioma, tendrá –por definición, podría decirse– el potencial para convertirse en un buen traductor, ya que su talento natural le otorga una maestría en el uso de las palabras y una capacidad para la expresión creativa que lo distinguen de otros traductores. Podría decirse que tiene naturalmente incorporada la segunda ala que lo habilita para el vuelo.

Prueba de lo acertado de esta evaluación es la nutrida hueste de escritores a los que se les ha encomendado la traducción de obras literarias de sus congéneres. A los escritores traductores de clásicos de la Antigüedad, se suman, entre otros, Jorge Luis Borges, quien tradujo obras de Woolf, Faulkner, Joyce, Kafka, Poe, Whitman, Melville; Alicia Steimberg, traductora de Singer, Chase, Chandler y Cook; Julio Cortázar quien tradujo, además de a Allan Poe, a Gide, Chesterton, Defoe, de la Mare, Yourcenar, Cocteau, Keats; Marcel

Proust, quien tradujo a Ruskin; Adolfo Bioy Casares, quien tradujo a E. E. Cummings, Saki, Ellery Queen, Sir Thomas Browne; y Charles Baudelaire, traductor de Ernest Hoffman y de Edgar Allan Poe.

No cabe duda, entonces, de que una traducción realizada por un escritor tiene, potencialmente, una alta probabilidad de verse enriquecida por el talento natural del traductor, cuyos elementos de trabajo cotidiano son las palabras, puestas a disposición de la creatividad en el arte literario. Graciela Monges Nicola, en su artículo “Normas y finalidades para traducir un texto literario”, cita al escritor y traductor mejicano Carlos Montemayor: “La traducción de la belleza no existe; hay que volverla a crear, por los mismos inciertos y sorpresivos caminos que cualquier obra literaria”, para luego afirmar que “para lograrlo, el traductor debe ser un exégeta, un hermeneuta, un crítico, un lingüista y al mismo tiempo un creador”.⁴ Un escritor puede no poseer la formación académica de un lingüista ni el férreo rigor de un exégeta o un hermeneuta, pero sí cuenta con las ventajas de ser, por talento o por práctica profesional, un creador.

2. TRADUCIR SIN TRAICIONAR

Puede argüirse, sin embargo, que el escritor, puesto a traducir la obra de un colega, se expone a la tentación de modificar el texto, en un intento –cuyas motivaciones serán todo lo variadas como lo pueden ser los caracteres y las personalidades del ser humano– de mejorar la obra que traduce. No hablamos aquí de pasajes en los que el traductor introduce alguna mínima alteración, para subsanar un descuido del autor, sino de cambios más profundos, que influyen en las marcas de estilo del texto original. Hay escritores-traductores que admiten que, efectivamente, han realizado este tipo de intervención. Guillermo Piro, por ejemplo, afirma, categóricamente: “A mí, mi condición de escritor me habilita para cometer actos terroristas dentro de la traducción. Es decir, yo siento que a veces mejoro las cosas. En

⁴ Citado en Monges Nicola, G. (1985), “Normas y finalidades para traducir un texto literario” [en línea], Revista de la Educación Superior, Vol. XIII, N.º 54, México: ANNUIES, [citado 23 de septiembre de 2010]. Disponible en http://www.anuies.mx/servicios/p_anuies/publicaciones/revsup/res054/txt7.htm

muchos aspectos puede considerarse una traición, pero me parece que estoy capacitado para eso.”⁵

En el prólogo a la edición trilingüe de la *Metafísica* de Aristóteles, García Yebra postula lo que él denomina la “regla de oro para toda traducción”, que establece que el traductor debe “*decir todo* lo que dice el texto original, *no decir nada* que el texto original no diga, y *decirlo todo con la corrección y naturalidad* que permita la lengua hacia la que se traduce [énfasis del autor]” (72). Esta norma general debe guiar al traductor en todas las decisiones que su trabajo le imponga, aun a sabiendas de que, inevitablemente, habrá veces en las que deberá sacrificar algún matiz de expresión o significado, alguna referencia intertextual, algún toque de humor sostenido por un doble sentido, alguna sutileza de énfasis o de ironía, alguna musicalidad del texto en su versión primaria. Esta pérdida puede ser mínima en la traducción de un ensayo científico o académico, pero se vuelve más marcada en la traducción de prosa literaria e ineludible al verter un texto poético. “Todo el que se haya enfrentado alguna vez a la traducción literaria sabe por experiencia cuán frecuentes, y cuán dolorosas, son las renunciaciones, las verdaderas derrotas que se ve obligado a aceptar el traductor. En la traducción poética, la renuncia puede llegar a ser total.” (72).

La de Piro es una posición extrema y no representativa de lo que ocurre entre los integrantes de su profesión: la realidad confirma que la mayoría de los escritores-traductores disiente de su particular visión y adhiere a la regla de oro de García Yebra, aun cuando esto signifique obligarse a resistir el impulso de mejorar lo que otro ha escrito, sometiéndose a lo que Borges describía como el “rigor resignado” de la traducción fiel. Las palabras del autor Marcelo Cohen reflejan más fielmente, sin duda, el sentir de esta mayoría: “Para mí la traducción es un sosego permanente, es una escuela de moderación del narcisismo. Porque no me cabe la menor duda de que en el hecho de escribir hay un componente fuertemente narcisista”.⁶

⁵ a = a *Jornadas sobre la traducción literaria y filosófica* (2006), Buenos Aires: Libros del Rojas, p. 62.

⁶ *Ibidem*.

3. CORTÁZAR TRADUCTOR

Cortázar se recibió de traductor público, en los idiomas francés e inglés, en Buenos Aires, en julio de 1948. Durante la mayor parte de su vida fue este oficio el que le brindó, no solamente un modo de ganarse el sustento, sino también la oportunidad de viajar, y los medios y el tiempo necesarios para desarrollar, en forma paralela, su vocación por la escritura. Así habría de recordar, años más tarde y con sutil ironía, esta etapa de su carrera: “Los derechos de autor llegan o no llegan, pero si llegan es casi siempre tarde, razón por la cual un escritor que no sea hijo de sheik petrolero o de Henry Ford III pasa buena parte de su vida ganándose la como puede”.⁷ Además de las traducciones técnicas que realizó para la UNESCO y para la Comisión de Energía Atómica en Viena, por ejemplo, es vasta su obra como traductor de obras literarias. Se destacan, entre ellas, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe; *Memorias de una enana*, de Walter de la Mare; *Así sea o la suerte está echada*, de André Gide; *Vida y cartas de John Keats*, de Lord Houghton; *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar; y, claro está, todas las obras en prosa de Edgar Allan Poe.

La postura de Cortázar con respecto al rol del traductor y de su deber frente al escritor traducido, coincide con la expresada por Cohen, en su respeto por la regla de oro de García Yebra. En una entrevista realizada por Ernesto González Bermejo en 1978, luego presentada en el libro *Conversaciones con Cortázar*, el autor argentino deja entrever su visión del rol del traductor con relación al del escritor del texto original cuando dice: “Cuando uno traduce, es decir, cuando no tiene la responsabilidad del contenido del original, su problema no son las ideas del autor porque él ya las puso allí; lo que uno tiene que hacer es trasladarlas”.⁸

Resulta interesante comprobar que, como consecuencia de esa “sumisión” del escritor-traductor al texto original, es muy frecuente que se produzca, en realidad, el proceso inverso: no es el traductor el que imprime su marca en el texto vertido, sino el autor traducido –o el ejercicio, impuesto por la traducción, de haber desmenuzado cada palabra, cada construcción sintáctica, cada oración– el que influye, de maneras a veces indefinibles, en la

⁷ J. Cortázar, (2005), “Translate, traduire, tradurre: traducir” [en línea], NossAmérica N.º 22, [citado 27 de octubre de 2010]. Disponible en: http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/22/port/espanhol/42-traduzir_espanhol.htm.

⁸ E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar* (fragmentos) [en línea], [citado 14 de octubre de 2010]. Disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz4.htm>.

creatividad posterior del traductor, y enriquece así su obra personal. Es prácticamente unánime la percepción que refieren los escritores sobre sus experiencias en la traducción, que confirman este fenómeno.

La escritora norteamericana Lydia Davis, quien actualmente se encuentra abocada a una nueva traducción al inglés de *Madame Bovary*, dice al respecto: “*Translating makes me much more acutely aware of shades of meaning. You have a set problem and you can’t get around it by avoiding it. You have to pick just the right word*”.⁹

Elvio Gandolfo, escritor argentino, comenta: “Creo que el que traduce bien [...] termina por ser un poco un escritor. La diferencia entre un buen y un mal traductor es, creo, que el buen traductor, sin saberlo, por la manera en que se plantea el lenguaje de llegado, se acerca a lo que es un escritor”.¹⁰

Como traductor, Antonio Sáez Delgado reconoce también esta íntima relación entre ambas actividades cuando dice:

Tal vez debiera avisar ya de que para mí traducir es sinónimo de escribir, y que concibo ambas actividades como desdoblamientos de la que realmente me gusta, de la que más placer me proporciona: leer. Escribir y traducir son para mí dos nuevas formas de leer. Si escribir significa leer la tradición e intentar enraizar en alguna parte de su suelo, traducir es leer los textos al trasluz, conocerlos hasta su estructura más íntima, colocar las páginas delante del sol para ver por dentro de su organismo dónde están los focos auténticos de vida. Escribir, traducir, leer son —y perdón por la altisonancia— diferentes maneras de estar vivo.¹¹

El renombrado filósofo y ensayista español Javier Marías ha traducido obras de Leibniz, Comte y Aristóteles, entre otros. En la clase magistral “El escritor que traduce”, que dictó en 2001 en la Universidad de Talca, aconseja a los escritores noveles que, si co-

⁹ “El traducir hace que me vuelva mucho más consciente de los matices semánticos. A uno se le presenta determinado problema y no se lo puede resolver haciendo de cuenta que no existe. Hay que elegir exactamente la palabra que corresponde”. [Traducción propia].

Citado en Bobrow, E. (2009), *Gained in Translation*, The Economist Intelligent Life [en línea], [citado 25 de octubre de 2010].

Disponible en: <http://moreintelligentlife.com/content/emily-bobrow/lydia-davis-gained-translation>.

¹⁰ a = a *Jornadas sobre la traducción literaria y filosófica*, loc. cit., pág. 65.

¹¹ A. Sáez Delgado, (2008), “El traductor como escritor. Palabras para agradecer el Premio Giovanni Pontiero” [en línea], *Quaderns*, revista de traducción N.º 16, [citado 25 de octubre de 2010], pág. 298.

Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/139953/191132>.

nocen un segundo idioma, se dediquen a “traducir, traducir, traducir cuanto puedan” a su lengua natural. Marías fundamentó en estos términos su recomendación:

Comúnmente se piensa que la traducción es un acto mecánico; sin embargo, el escritor que logra trasladar a lengua propia se está ejercitando extraordinariamente en el acto de escribir, porque debe lograr que el texto siga transmitiendo su sentido original, aun cuando ha perdido su lenguaje primigenio.¹²

Sin duda, este proceso de aprendizaje y nutrición que reconocen los escritores, y la posterior influencia en su habilidad para escribir, tiene mucho que ver con el tipo de lectura que exige el ejercicio de la traducción. La fase de comprensión del texto requiere un análisis profundo y minucioso tanto de las palabras que lo componen, como de las frases idiomáticas, la sintaxis, los significados ocultos y las posibles referencias intertextuales que contiene. Solamente sobre la base de esta profunda comprensión puede el traductor desarrollar la segunda etapa de su tarea, y darle al texto de origen expresión y color en una nueva lengua. James Joyce, conocedor por experiencia de este requerimiento, sugiere que el traductor de una novela se convierte, inevitablemente, en su mejor lector:

*I spent seventeen years writing (Finnegans Wake), and I expect somebody to spend an equivalent time reading it. Someone who writes a novel cares about every sentence, and has paid attention to every sentence. But the only reader who ever reads a novel and looks at every sentence, how it's constructed and what it means and why it's there, is the translator. Nobody ever reads as closely as a translator does.*¹³

¹² “Traducir, traducir y traducir cuanto se pueda” (2009) [en línea], ACOTIP (Asociación Costarricense de Traductores e Intérpretes Profesionales), [citado 14 de octubre de 2010]. Disponible en: http://www.acotip.org/?page_id=6

¹³ “Me llevó diecisiete años escribir (Finnegans Wake), y espero que a alguien le lleve el mismo tiempo leerla. Al que escribe una novela le interesa cada oración, y le ha prestado atención a cada oración. Pero el único lector que lee una novela y mira cada oración, cómo está construida y lo que significa y por qué está allí, es el traductor. Nadie lee tan de cerca como lo hace el traductor”. [Traducción propia]. Citado en BASBANES, N. (2005) *Every Book its Reader*, HarperCollins: Nueva York.

4. CORTÁZAR TRADUCTOR – CORTÁZAR ESCRITOR

Cortázar mismo reconoce explícitamente que la práctica de la traducción resultó fundamental para su evolución y crecimiento como escritor. En la entrevista con González Bermejo, recuerda que sus primeros pasos como escritor los había dado, de muy niño, en la poesía, y que le había costado mucho el pasaje de la poesía a la prosa. Llevado a reflexionar sobre cómo había logrado, finalmente, ese pasaje, Cortázar ofrece dos explicaciones: por un lado, dice, había practicado mucho –“la literatura se hace haciendo literatura”– hasta lograr encontrar el ritmo particular de la prosa, y por el otro, afirma, había logrado “soltarse” a través de la traducción:

Pienso también que lo que me ayudó fue el aprendizaje, muy temprano, de lenguas extranjeras y el hecho de que la traducción, desde un comienzo, me fascinó. [...] La traducción me resulta fascinante como trabajo paraliterario o literario en segundo grado. Cuando uno traduce [...] los valores formales y los valores rítmicos, que está sintiendo latir en el original, pasan a un primer plano. Su responsabilidad es trasladarlos, con las diferencias que haya, de un idioma al otro. Es un ejercicio extraordinario desde el punto de vista rítmico. Yo le aconsejaría a cualquier escritor joven que tiene dificultades de escritura, si fuese amigo de dar consejos, que deje de escribir un tiempo por su cuenta y que haga traducciones; que traduzca buena literatura, y un día se va a dar cuenta que él puede escribir con una soltura que no tenía antes.¹⁴

El poeta y ensayista colombiano Juan Gustavo Cobo Borda propone que la influencia en la obra de Cortázar de su actividad como traductor, de ese ejercicio de “verter lo ajeno en odre propio”,¹⁵ fue más allá del nivel práctico –al servirle de puente entre la poesía y la prosa– para marcar también los temas que eligió, los personajes que creó y la filosofía literaria que adoptó. Para fundamentar su hipótesis, analiza especialmente la literatura de André Gide, y conjetura que la creación de personajes como Johnny, de “El perseguidor”, o del Oliveira de *Rayuela* podrían remontarse al contacto (establecido a través de la traducción) con la novela del autor francés, *L’Immoraliste*. A partir de este trabajo, postula Cobo Borda:

¹⁴ E. González Bermejo, “Conversaciones con Cortázar” (fragmentos) [en línea], [citado 14 de octubre de 2010].

Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz4.htm>

¹⁵ J. G. Cobo Borda, (2004), “Julio Cortázar, traductor” [en línea], [citado 14 de octubre de 2010], p. 5.

Disponible en:

<http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/31JULIO%20CORT%20C3%81ZAR,%20TRADUCTOR.pdf>

el Cortázar intelectual, europeizante y erudito desde los presocráticos y los trágicos griegos hasta Lovecraft y la ciencia ficción [...] se abriría poco a poco también hacia una exploración existencialista-sensorial de un cuento como “El perseguidor” y pediría, ante una literatura tan atildada y fría como mucha de la latinoamericana de entonces, un descenso a tierra.¹⁶

Además de esta impronta que dejó en la cosmovisión cortazariana, Cobo Borda le atribuye a Gide influencia en el estilo de escritura y en la forma de estructurar sus obras: hace referencia a que, por ejemplo, los múltiples narradores de Gide y su tendencia a apartarse de la linealidad en el relato encuentran eco en “los monólogos abarcadores de Persio sobrevolando *Los premios* o en ese entramado de cruzadas lecturas que sustenta *Rayuela*” o la creación de una novela “que reflexiona sobre sí misma, y se pone en duda”, como ocurre en *Los monederos falsos*, de Gide, y en el Morelli de *Rayuela*, de Cortázar.¹⁷

El escritor argentino Pedro Mairal hace una interpretación sumamente interesante del cuento “Diario para un cuento”, publicado en 1994 en *Deshoras*, el último libro de cuentos de Cortázar. El relato, que tiene sin duda algo de autobiográfico, trata de un traductor público que, ocasionalmente, traduce las cartas que les escriben a sus novios marineros las prostitutas que trabajan en el bajo, y establece con una de ellas, Anabela, una relación especial. Por un lado, Mairal atribuye a la experiencia del escritor como traductor de textos no literarios, especialmente los de carácter técnico –aquellos que Cortázar mismo describió, haciendo gala de su particular estilo de humor, como “los informes [...] de la sociología-alfabetización-regadío-medios masivos de comunicación (sic)-biblioteconomía-reactores atómicos de agua pesada, etc., que en general merecían su denominación de «informes» pero en segunda acepción”¹⁸ –el que hubiera desarrollado una peculiar facilidad para redactar instrucciones objetivas y precisas pero absurdas al mismo tiempo (instrucciones para llorar, instrucciones para subir una escalera, etc.), como las que integran su libro *Historias de cronopios y famas*. Por otro lado, y desde el punto de vista estilístico del autor, Mairal se

¹⁶ J. G. Cobo Borda, art. cit., p. 5.

¹⁷ J. G. Cobo Borda, art. cit., p. 6.

¹⁸ J. Cortázar, (2005), “Translate, traduire, tradurre: traducir” [en línea], NossAmérica N.º 22, [citado 27 de octubre de 2010].

Disponible en: http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica22/port/espanhol/42-traduzir_espanhol.htm.

refiere a la particularidad de varios de sus cuentos, que parecen contruidos sobre dos planos sutilmente entrelazados entre los que oscila la narración, atravesando “esos pasajes o vasos comunicantes cortazarianos entre dos galerías” (menciona el ejemplo de “El otro cielo”; se podría pensar también en el de “La noche boca arriba”). En “Diario para un cuento”, sugiere Mairal, el vaso comunicante que une las dos esferas de la narración –“la Buenos Aires barrial y familiar, con la Buenos Aires laboral y prostibularia del centro del bajo”–, lo constituye la traducción, a diferencia de lo que ocurre en otros cuentos, en los que la conexión la provee el elemento fantástico.¹⁹

5. ENRIQUECIMIENTO DE LA LENGUA DE LLEGADA

La traducción literaria implica, por definición, la interacción y el contacto íntimo entre dos lenguas. Esta proximidad requiere que el traductor ejerza el rol de “guardián” de su lengua natural, ya que existe el riesgo potencial de que el traspaso de un idioma a otro genere cierta “contaminación lingüística” en la lengua de llegada. García Yebra advierte sobre este riesgo, haciendo una clara distinción entre los extranjerismos prosódicos, morfológicos y sintácticos, a los que es necesario evitar en la traducción, y los extranjerismos léxicos, que califica de “inevitables y enriquecedores” (García Yebra, 2006: 124). Pero el peligro latente de contaminación no puede hacer que se pierda de vista la posibilidad de enriquecimiento que encierra el proceso de traducción, para la lengua de llegada.

En primer lugar, en el plano inmediato, el ejercicio del trasvasamiento lingüístico tiene un efecto directo sobre el individuo que lo realiza. En efecto, comprobamos que la marca profunda que deja la tarea de trasvasar una obra literaria de un lenguaje a otro parece extenderse también a los traductores que no son escritores consagrados, quienes incluso llegan a sostener que el texto traducido constituye una nueva obra literaria que, de alguna manera, les pertenece. Si nos remitimos al concepto vertido al comienzo de este capítulo –la traducción como proceso compuesto por dos fases– es posible hallar fundamento para esta aseveración: el traductor que no tiene la capacidad de expresarse con absoluta solvencia y profundo manejo tanto de vocabulario como de estructura sintáctica e idiomática, no podrá

¹⁹ *PERFIL*, “Un cuento de Cortázar”, 23 de octubre de 2010, Argentina, Buenos Aires.

emprender la tarea de la traducción; menos aún la de la traducción literaria, que exige un sentido del ritmo de la prosa y una riqueza expresiva muy particulares. Esta proposición – que podría catalogarse casi de perogrullada– tiene su contrarrecíproca que, si nos atenemos a los postulados de la lógica aristotélica, tiene el mismo peso de verdad: el traductor que logra una buena traducción de una obra literaria demuestra en ese acto que es, también, escritor. Desde esta perspectiva, cobra valor y trascendencia la postura de Edith Grossman, traductora al inglés no solo del *Quijote*, sino también de varias importantes obras de la literatura latinoamericana, entre ellas *El amor en los tiempos de cólera*, *Todas las familias felices* y *Travesuras de la niña mala*:

*Aren't we simply the humble, anonymous handmaids-and-men of literature, the grateful, ever-obsequious servants of the publishing industry? In the most resounding yet decorous terms I can muster, the answer is no, for the most fundamental description of what translators do is that we write –or perhaps rewrite– in language B a work of literature originally composed in language A, hoping that readers of the second language –I mean, of course, readers of the translation– will perceive the text, emotionally and artistically, in a manner that parallels and corresponds to the esthetic experience of its first readers. This is the translator's grand ambition.*²⁰
(Grossman, 2010: loc.²¹ 114)

El talento y la sensibilidad que requiere el logro de esta ambición –el sentido agudo necesario para percibir en un idioma el impacto emocional de cada palabra y cada frase, el peso social y cultural que tienen, la atmósfera que crean, y poder trasvasarlo, intacto y potente, a otro– parecen dar sustento y justificación a la conclusión de la traductora: “*The undeniable reality is that the work becomes the translator's (while simultaneously and mys-*

²⁰ “¿No somos simplemente los humildes, anónimos siervos y siervas de la literatura, los agradecidos, siempre obsecuentes servidores de la industria editorial? Con la mayor contundencia posible digo: la respuesta es que no, porque la descripción más fundamental de lo que hacen los traductores es escribir –o quizá reescribir– en el lenguaje B una obra literaria compuesta, originalmente, en el lenguaje A, en la esperanza de que los lectores de la segunda lengua –me refiero, por supuesto, a los lectores de la traducción– lleguen a percibir el texto, emocional y artísticamente, de una manera que iguale la experiencia estética de sus primeros lectores. Esta es la gran ambición del traductor”. [Traducción propia].

²¹ Abreviatura de *location*, unidad del sistema de numeración utilizado en algunos libros electrónicos, como alternativa al de la paginación tradicional empleada de las ediciones en soporte papel.

*teriously somehow remaining the work of the original author) as we transmute it into a second language”.*²² (131).

Luego también, en el plano mediato, y con efecto potenciado, esta influencia de la traducción en la obra creativa del traductor se extiende hacia la lengua y consiguientemente, hacia la cultura de llegada. En la mayoría de los casos, es a través de la traducción literaria que los escritores tienen la posibilidad de conocer las formas de expresión, el uso de las palabras y los ritmos de otras lenguas; este contacto puede dar lugar a una influencia, premeditada a veces, inconsciente otras, en su propia manera de abordar la escritura. Edith Grossman habla de la innegable influencia que tuvo Cervantes en Faulkner, y posteriormente Faulkner en diversos autores que fueron parte de lo que se denominó el “boom latinoamericano” –García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, entre otros. Sostiene que, de igual manera, es imposible pensar en la literatura anglosajona moderna, sin considerar la influencia que tuvieron en ella estos autores hispanos; la influencia de García Márquez, agrega, es evidente en las novelas de una amplia gama de escritores, que incluye, por ejemplo, a Salman Rushdie y Toni Morrison.

*The freedom García Márquez discovered in Joyce, and the structural and technical lessons he learned from him and from Faulkner, have been passed on to a younger generation of English-language fiction writers through the translated impact of the Colombian’s writings.*²³ (277).

El escritor crece y se nutre en la traducción, que le da impulso a su propio estilo; el traductor re-escibe un texto imaginado por otro y, en esa re-escritura, crea una nueva obra. Esta re-creación nutre y revitaliza las formas de expresión y la cultura de la lengua meta, en un ciclo de enriquecimiento creativo, de “fertilización multilingüística” (286), en el que la traducción juega un papel esencial.

²² “La realidad innegable es que el trabajo llega a pertenecerle al traductor (a la vez que, simultánea y misteriosamente, de alguna manera, sigue siendo el trabajo del autor original), a medida que lo transmutamos a la segunda lengua”. [Traducción propia].

²³ “La libertad que descubrió García Márquez en Joyce, y las lecciones sobre estructura y técnica que aprendió de él y de Faulkner, han sido transmitidas a la generación más joven de escritores de ficción en inglés, a través del impacto traducido de lo escrito por el colombiano”. [Traducción propia].

CAPÍTULO II

LAS DIFICULTADES DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA

1. LA TRADUCCIÓN COMO GÉNERO LITERARIO

La palabra *traducción* tiene varias acepciones. Para los propósitos de este análisis, son dos las que nos conciernen. La primera acepción que provee el *DRAE*, “acción y efecto de expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra”, nos remite a la idea de traducción como acción o proceso. La segunda, “obra del traductor”, se refiere a la traducción como producto.

En los tiempos de Cicerón (traductor de los diálogos de Platón), nace una larga tradición de autores que, además de componer sus propias obras, se dedicaron a trasvasar textos de una lengua a otra. A modo de ejemplo, podemos mencionar a Geoffrey Chaucer, quien tradujo del latín a Bothius y del francés a Guillaume de Lorris; a Seamus Heaney, traductor del clásico anónimo “Beowulf” (dialecto del inglés antiguo) y de obras en irlandés, ruso y polaco; a Goethe y sus traducciones de obras de Diderot, quien a su vez tradujo textos del inglés. A estos ejemplos podemos agregar los de autores que han traducido sus propias obras, tales como Samuel Beckett, James Joyce y Vladimir Nabokov. En sus orígenes, quizá más que en la actualidad, la traducción literaria se consideró una actividad paralela a la escritura de una obra original, y tan importante como ella. Pensar la traducción como producto, entonces –como resultado de la actividad del traductor– nos lleva a reafirmar su categoría de subgénero literario.

2. LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE Y LA TRADUCCIÓN

La caracterización del lenguaje propuesta por el lingüista y fonólogo ruso Roman Jakobson se basa en la interacción entre seis factores: emisor, receptor, mensaje, contexto, código y canal. Según este modelo, cada uno de estos elementos que intervienen en la comunicación, da lugar a una función del lenguaje distinta: expresiva, conativa, poética, referencial, metalingüística y fática, respectivamente. La estructura verbal de un texto queda determinada

por la función que predomina en él. En el texto literario, este predominio lo tiene la función poética, dado que el eje sobre el cual está construido es el mensaje mismo: la forma en que se organiza el texto (la elección de palabras, la construcción de frases, la combinación de sonidos) cobra mayor relevancia que la información que ese texto transmite. Este énfasis en el mensaje presenta, para la traducción literaria, una dificultad que le es inherente, porque esta deberá preservar no solo la literalidad del texto, sino –y sobre todo– el arte contenido en su forma.

Al mismo tiempo, el lenguaje literario es, primordialmente, connotativo. El contenido de la palabra no es intelectual y lógico, como tiende a serlo cuando el lenguaje es denotativo, sino que se caracteriza por la pluralidad de interpretaciones que permite su lectura. Esta plurisignificación presenta, a su vez, dos dimensiones: la diacrónica y la sincrónica. La primera está dada por la historia de la palabra, es decir, por el cúmulo de riqueza semántica que la tradición oral y escrita le han aportado; la segunda, por las relaciones con otros elementos del contexto en que el autor la utiliza (García Yebra, 2006). La teoría del semiólogo y ensayista francés Roland Barthes corrobora y fundamenta esta idea de la multiplicidad de significados en la creación literaria: en su *Crítica y verdad*, plantea que “La lengua simbólica, a la que pertenecen las obras literarias, es por su estructura una lengua plural, y su código está constituido de forma que cualquier palabra, cualquier obra por él engendrada, posee significados múltiples” (1972: 55). Esta plurisignificación agrega un componente más a la complejidad de la traducción literaria, ya que le confiere al traductor la responsabilidad de convertirse en el lector ideal del texto de origen –aquel que puede interpretar completa y perfectamente el mensaje que quiso transmitir el escritor.

3. ¿SE PUEDE TRADUCIR?

La pluralidad de significados y matices que encierra la creación literaria nos remite al problema fundamental de la traducibilidad de un texto –sobre el que volveremos en el capítulo III– que se potencia cuando lo circunscribimos al género literario. Si cada lengua encierra una forma de entender el mundo, si además cada texto admite infinidad de lecturas, ¿es posible reformular el mensaje que el autor expresó en una lengua, con toda su carga semán-

tica y expresiva, utilizando palabras tomadas de otra lengua, y dejarlo inalterado, de manera que tenga la capacidad de crear, para lectores de ambas lenguas, la misma experiencia? Esta pregunta ha generado profundos debates y reflexiones entre traductores, escritores y lingüistas. El teólogo y filólogo alemán Friedrich Schleiermacher, en su tratado *Sobre los diferentes métodos de traducir*, se pregunta: “¿No parece la traducción [...] una empresa descabellada?” Ortega y Gasset repite el interrogante en su célebre ensayo “Miseria y esplendor de la traducción”: “¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?” Georges Mounin, lingüista francés, reflexiona, en su libro *Los problemas teóricos de la traducción*: “Si se aceptan las tesis corrientes sobre la estructura de los léxicos, de las morfologías y de las sintaxis, se llega a profesar que la traducción debería ser imposible”.²⁴

El autor y semiólogo contemporáneo Umberto Eco, en su *Decir casi lo mismo*, se apoya en el concepto de *continuum* de contenido y forma, presentado por la teoría de Louis Hjelmslev (lingüista danés, creador del Círculo Lingüístico de Copenhague), para concluir que dos sistemas lingüísticos, que relacionan diferentes formas de expresión con diferentes formas del contenido, son “mutuamente inaccesibles, es decir, inconmensurables”. Pero, agrega, “inconmensurabilidad no significa incomparabilidad” (2008: 57), y el hecho de que la traducción literaria es, por definición, traducción de un texto, siempre será posible realizar conjeturas, a partir de la consideración del mundo posible que este texto representa, que permitirán al traductor elegir la acepción o el sentido que parece más plausible para el contexto delimitado por esa interpretación.

Mounin mismo llega a la conclusión de que “los postulados reinantes sobre la identidad del espíritu humano y la universalidad de las formas del conocimiento y el pensamiento hacen pensar que la comunicación lingüística es posible y así también la comunicación interlingüística”. Añade a esta suposición el argumento innegable de que “a pesar de que las dificultades que involucra la traducción podrían sugerir que esta es imposible, la práctica de la traducción prueba la posibilidad de la misma.” Ya lo había dicho Aristóteles en su *Poética*: “lo acontecido es evidentemente posible”.²⁵

²⁴ Citados en GARCÍA YEBRA, V (2006) *Experiencias de un traductor*, Madrid: Gredos, pág 11.

²⁵ Citados en GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, pág 13.

4. ¿CÓMO TRADUCIR?

Traductores, escritores y lingüistas también han confrontado posturas en un largo debate – aún irresoluto– acerca de los criterios que se deben seguir para traducir un texto literario. El debate se originó en tiempos de Cicerón y San Jerónimo, y opuso el criterio *verbum e verbo* –palabra por palabra– al principio rector *sensum exprimere de sensu* –sentido por sentido. En el siglo XVII, John Dryden, escritor y crítico literario inglés, hizo su aporte al debate, postulando que existen, en realidad, tres maneras de traducir: las dos primeras corresponden a los criterios ya mencionados (que él denomina, respectivamente, *metaphrase* y *paraphrase* o *translation with latitude*), mientras que la tercera, es la de “*imitation, where the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty not only to vary from the words and sense but to forsake them both as he sees occasion*”.²⁶

En los últimos dos siglos, la confrontación inicial “palabra por palabra” frente a “sentido por sentido”, que luego devino en “traducción literal” frente a “traducción libre”, se fue reformulando y modificando gradualmente, para dejar lugar a la discusión, más ideológica y profunda, acerca de cuál integrante de la dupla autor-lector debía predominar y “regir” el proceso de traducción. De enorme peso en el planteo inicial de este debate fue el ensayo ya mencionado de Friedrich Schleiermacher, en el que opina que, para el “verdadero” traductor, hay solo dos maneras de encarar una traducción literaria: “*Either the translator leaves the writer in peace as much as possible and moves the reader toward him, or he leaves the reader in peace as much as possible and moves the writer toward him.*”²⁷ Schleiermacher prefería la primera forma –la que acerca el lector al autor– estrategia que lo impulsaba a escribir el texto traducido, no como lo hubiera escrito el autor de haber escrito en alemán, sino intentando provocar en el lector la misma impresión que hubiera recibido, de ser alemán y estuviera leyendo el texto original. Esta estrategia supone, para el traductor,

²⁶ “imitación, en la que el traductor (si es que a esta altura no ha dejado ya de llamarse así) asume la libertad no solo de apartarse de la palabra y del sentido, sino de abandonar a ambos cuando le parece apropiado hacerlo”. [Traducción propia].

“Imitation” [en línea], LOGOS, [citado 25 de septiembre de 2010].
Disponible en: http://courses.logos.it/EN/4_14.html

²⁷ “O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y lleve hacia él al lector, o deja al lector lo más tranquilo posible y lleva hacia él al autor”. [Traducción propia].
Citado en BASIL, H. y MUNDAY, J. (2004) *Translation. An Advanced Resource Book*, Londres: Routledge, loc. 1062.

asumir una postura *extranjerizante* (*alienating*) en lugar de *naturalizante* (*naturalising*), y tomar como eje conductor el contenido y la forma de la lengua de origen: “*valorize the foreign and transfer that into the TL*”.²⁸

4. 1. APLICACIÓN A LA TRADUCCIÓN ANALIZADA

Esta contraposición entre estrategias centradas en el autor o en el lector –entre la priorización de la lengua fuente o la lengua meta– sugiere un ángulo interesante desde donde analizar las diferencias en las traducciones de Cortázar y Azcona-Watson. Veamos, a modo de ejemplo, una selección de fragmentos del texto original, acompañados de sus respectivas traducciones:

TO (or. 1)²⁹	<i>and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher.</i>
TL Cortázar	y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher.
TL Azcona-Watson	y, por fin, cuando ya caían las sombras de la noche, alcancé a ver la melancólica casa de Usher.

Se observa que Cortázar invierte proposición incluida adverbial y verbo, pero mantiene el resto de la estructura sintáctica y también traduce más literalmente que Azcona-Watson (preservando, prácticamente, la estructura de las frases originales) las expresiones “*as the shades of the evening drew on*” y “*found myself [...] within view of*”, aun cuando la construcción “me encontré a la vista de” no resulta, quizá, la más natural para transmitir la idea en español.

TO (or. 54)	<i>It was with difficulty that I could bring myself to admit the identity of the wan being before me with the companion of my early boyhood.</i>
--------------------	--

²⁸ “Valorar lo foráneo y transferirlo a la lengua de llegada”. [Traducción propia]. Citado en MUNDAY, *op. cit.*, loc. 1072.

²⁹ Abreviaciones utilizadas en las comparaciones de textos: TO = texto de origen; TL = texto de llegada; or. = oración. La numeración de las oraciones corresponde a la del cuadro comparativo presentado en el Anexo A.

TL Cortázar	A duras penas pude llegar a admitir la identidad del ser exangüe que tenía ante mí, con el compañero de mi adolescencia.
TL Azcona-Watson	Me costaba admitir que ese ser exangüe que tenía ante mí era el compañero de mi temprana juventud.

Cortázar mantiene intacta la sintaxis, así como la acepción menos corriente de la palabra *identity*/identidad (“cualidad de idéntico”); en comparación, el lenguaje y el tono de la versión de Azcona-Watson resultan más naturales y actualizados.

TO (or. 58)	<i>The now ghastly pallor of the skin, and the now miraculous lustre of the eye, above all things startled and even awed me.</i>
TL Cortázar	La palidez espectral de la piel, el brillo milagroso de los ojos, por sobre todas las cosas me sobresaltaron y aun me aterraron.
TL Azcona-Watson	Lo que más me sobresaltó y hasta me aterrizó fue la palidez de la piel ahora espectral y el brillo milagroso de los ojos.

Aquí también, Cortázar preserva la estructura sintáctica; traslada intacta la frase “*and even awed me*”: “y aun me aterraron”. Cabe aquí observar, también, que la traducción cortazariana parece transmitir más fielmente el sentido de la oración, al asignarle a la frase “*above all things*” la misma función que el texto de Poe: no está seguida de coma, por lo que se infiere que modifica a “*startled and even awed me*”. En la traducción de Azcona-Watson, queda incorporada al sujeto; esto le asigna la intención del superlativo a la palidez de la piel y el brillo de los ojos, en lugar de al efecto de sobresalto y terror que estos produjeron en el narrador.

TO (or. 83)	<i>A sensation of stupor oppressed me, as my eyes followed her retreating steps.</i>
TL Cortázar	Una sensación de estupor me oprimió, mientras seguía con la mirada sus pasos que se alejaban.
TL Azcona-Watson	Mientras la observaba alejarse, me oprimía un sentimiento de estupor.

La traducción de Azcona-Watson invierte el orden, anteponiendo la proposición incluida adverbial al resto de la oración; si bien en ambas versiones se cambia el sujeto de la

proposición (sujeto desinencial: yo, en lugar de “*my eyes*”), la frase de Cortázar (“seguía con la mirada sus pasos que se alejaban”) se adhiere más a la forma del original, aun cuando se podría argüir que no es esa la forma más natural de expresión en castellano (“seguía con la mirada sus pasos que se alejaban”).

TO (or.141)	<i>A striking similitude between the brother and sister now first arrested my attention</i>
TL Cortázar	Un sorprendente parecido entre el hermano y la hermana fue lo primero que atrajo mi atención
TL Azcona-Watson	Lo primero que atrajo mi atención fue la similitud entre ambos hermanos

Nuevamente, Cortázar mantiene la sintaxis, mientras Azcona-Watson invierte el orden de las proposiciones, lo cual provoca una lectura más natural, en castellano.

Mientras que estos ejemplos conforman una simple selección de entre gran cantidad de instancias en las que Cortázar respeta más la estructura sintáctica del original que Azcona-Watson, hay solamente tres oraciones (las 78, 96 y 168)³⁰ en las que ocurre lo contrario, lo cual parecería justificar la hipótesis aventurada anteriormente, acerca de las tendencias en la forma de traducir de cada uno. Esta mirada podría sugerir, entonces, que la traducción de Cortázar acerca al lector al autor, dejando traslucir las formas de expresión de Poe, mientras que Azcona-Watson tiende a re-organizar el texto original, adaptándolo a un lenguaje más natural y llevando el autor hacia el lector.

5. LA TRADUCCIÓN POÉTICA

En la poesía, una parte esencial del mensaje está contenido en sus propiedades sonoras e icónicas, y en la forma en que está organizado el texto. Aún más que en la prosa literaria, el valor artístico de la obra reside en la combinación de palabras y sonidos, que crea ritmo y sonoridad; esto significa que a la tarea ya de por sí difícil de traducir palabras y sentidos se suma la de replicar, en el idioma de llegada, el espíritu que estos sonidos y rit-

³⁰ Estas oraciones están incluidas en el Anexo A.

mos encarnan. Jakobson sostenía que “toda poesía, por definición, es intraducible”³¹; Schopenhauer y Cocteau, entre otros, adhieren a esta idea, mientras que algunos, como Goethe y Mounin, piensan que en cualquier poema hay “universales poéticos sustanciales” que siempre será posible expresar en cualquier idioma.³² La mayoría de los lingüistas y traductores toman posiciones intermedias con respecto a la traducibilidad de la poesía, aunque existe unanimidad en admitir que la pérdida, inherente a toda traducción, se vuelve más marcada y puede llegar a ser total, en la traducción de este género. García Yebra, por ejemplo, afirma que:

no se puede tomar una actitud tajante ni a favor ni en contra de la traducibilidad de la poesía. [...] hay poemas traducibles (siempre con limitaciones, pues aquí, más aún que en el campo de la traducción en general, la perfección es inalcanzable), y poemas intraducibles [...] en la obra poética, el plano fónico puede ser significativo por sí mismo o estar indisolublemente unido al significado. Cuanto mayor sea el grado en que esto suceda, tanto menores serán las posibilidades de la traducción. (86).

5.1. ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES DE “EL PALACIO ENCANTADO”

En la entrevista realizada por Ernesto González Bermejo, Cortázar habla de su capacidad innata por la escritura poética:

A los ocho años yo ya escribía poemas y, como siempre tuve obediencia a los ritmos, al sonido rimado de las palabras y de las cosas, esos poemas [...] estaban perfectamente medidos y perfectamente rimados. Sin saber que un endecasílabo era un verso de once sílabas, escribía sonetos en endecasílabos, absolutamente infalibles como ritmo y rima.³³

Reconoce, a continuación, que, aun cuando escribe prosa –ya adulto y habiendo evolucionado como escritor– siente la influencia de la estructura poética, en sus rimas, metáforas y símbolos: “dentro de mis novelas hay largos capítulos que cumplen un movimiento de poema aunque no entren en la categoría ortodoxa de la poesía”.³⁴

³¹ Citado en BASIL, H. y MUNDAY, J. (2004) *Translation. An Advanced Resource Book*, Londres: Routledge, pág. 10.

³² Citado en GARCÍA YEBRA, *op. cit.*, pág. 85.

³³ Citado en González Bermejo, E. *Conversaciones con Cortázar* (fragmentos) [en línea], [citado 14 de octubre de 2010]. Disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz4.htm>.

³⁴ Citado en González Bermejo, *op. cit.*

La comparación de las traducciones poéticas de Cortázar y Azcona-Watson con las del texto en prosa, en este cuento de Poe, marca un claro contraste, tanto en la forma de encarar la traducción, como en su producto final. A diferencia de lo que ocurre en la sección de prosa del cuento, aquí son Azcona y Watson las que repiten más fielmente la sintaxis del original e intentan, al mismo tiempo, no perder nada de su contenido. La traducción de Cortázar tiende a ser más libre: sacrifica o cambia palabras, invierte el orden de los versos, cambia levemente el sentido, en pos, se diría, de mantener el ritmo y el espíritu del poema original. La tercera y la cuarta estrofa de “El palacio encantado” sirven para ilustrar este contraste:

TO	<p><i>Wanderers in that happy valley Through two luminous windows saw Spirits moving musically To a lute's well-tuned law, Round about a throne, where sitting (Porphyro gene!) In state his glory well befitting, The ruler of the realm was seen.</i></p>	<p><i>But evil things, in robes of sorrow, Assailed the monarch's high estate; (Ah, let us mourn, for never morrow Shall dawn upon him, desolate!) And, round about his home, the glory That blushed and bloomed Is but a dim-remembered story Of the old time entombed.</i></p>
TL Cortázar	<p>Y los que erraban en el valle, por dos ventanas luminosas a los espíritus veían danzar al ritmo de laúdes, en torno al trono donde (¡porfirogeneto!) envuelto en merecida pompa, sentábase el señor del reino.</p>	<p>Mas criaturas malignas invadieron, vestidas de tristeza, aquel dominio. (¡Ah, duelo y luto! ¡Nunca más nacerá otra alborada!) Y en torno del palacio, la hermosura que antaño florecía entre rubores, es sólo una olvidada historia sepulta en viejos tiempos.</p>
TL Az- cona- Watson	<p>Los que erraban en el valle feliz, por dos ventanas luminosas veían espíritus moviéndose en la música al rítmico mandato del laúd, alrededor de un trono donde estaba (¡porfirogeneto!) en su estado de merecida gloria, el señor de ese reino.</p>	<p>Pero malignos entes en trajes de triste- za asaltaron las tierras del monarca; (¡ah, lloremos el duelo pues ya no habrá mañana que surja para él, el desolado!) Y en torno de su casa, aquella gloria floreceda en rubores no es más que una historia que apaga- do recuerdo sepulta en tiempos viejos.</p>

En la traducción de la leyenda inscrita en el escudo de bronce del relato de *Mad Trist*, ambos traductores preservan la rima de la copla, pero sacrifican parte del sentido y del contenido, al cambiar el juego de tiempos verbales del original (pretérito perfecto- futuro del “*hath bin [...] shall win*”) por dos verbos conjugados en tiempos futuro (“será [...] ganará”). Esta elección parecería apoyarse en la importancia que Poe mismo le dio a la rima de sus versos, que está lograda casi a la fuerza, podría decirse, a partir de la modificación tanto de la ortografía como de la pronunciación del participio pasado *been*.

TO	<i>Who entereth herein, a conqueror hath bin; Who slayeth the dragon, the shield he shall win;</i>
TL Cortázar	Quien entre aquí, conquistador será; Quien mate al dragón, el escudo ganará.
TL Azcona- Watson	EL QUE ENTRE AQUÍ CONQUISTADOR SERÁ. EL QUE MATE AL DRAGÓN EL ESCUDO OBTENDRÁ.

Las reflexiones que acompañan su poema “Tombeau de Mallarmé”, la traducción libre que realiza, en 1967, del poema “Tombeau”, escrito por Stéphane Mallarmé en homenaje de Verlaine, en 1897, hablan –de forma apropiadamente poética, podría decirse– de la particular soltura y creatividad, rayanas en la traición, con que Cortázar cree que es necesario aproximarse a la traducción poética:

De los traidores refugiados consuetudinariamente en el oficio de la traducción, muchos de los que traducen poesía se me antojan avatares de ese Judas sofisticado que traiciona por inocencia y por amor, que abraza a su víctima entre olivos y antorchas, bajo signos de inmortalidad y de pasaje.³⁵

Podría sugerirse, a partir de estas breves consideraciones, que la innata naturalidad con que el Cortázar-escritor se mueve en el medio poético, aun cuando escribe prosa, le brinda recursos específicos al Cortázar-traductor, a la hora de verter textos en forma de poema.

³⁵ Citado en Cobo Borda, J. G. (2004), “Julio Cortázar, traductor” [en línea], [citado 14 de octubre de 2010]. Disponible en <http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/31JULIO%20CORT%C3%81ZAR,%20TRADUCTOR.pdf>.

CAPÍTULO III

LA TRADUCCIÓN Y LA LINGÜÍSTICA

1. LA TEORÍA SAUSSURIANA Y EL VALOR LINGÜÍSTICO DE LA PALABRA

Los aportes del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, considerado el fundador de la Lingüística moderna, fueron fundamentales para el desarrollo de la ciencia, en el siglo XIX. Uno de estos aportes fue una renovada comprensión de la composición del signo lingüístico, según la cual “Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica” (Saussure, 1945: 91), es decir, un significado y un significante. El significado, desde la óptica saussuriana, se refiere al concepto, mientras que el significante es la imagen acústica que ese concepto imprime en la psiquis del hablante. Esta unión es casi una fusión de las partes que la constituyen: es tan imposible separar el concepto de la imagen, el significado del significante como lo sería separar los dos lados de una misma hoja, para usar la analogía que Saussure mismo utilizó para explicar esta indivisibilidad de ambos elementos, que “están íntimamente unidos y se reclaman recíprocamente” (92). En el esquema utilizado por Saussure para ilustrar esta relación significado/significante (ver Figura 1), esta interdependencia e indivisibilidad entre ambos está simbolizada por las dos flechas a los costados del óvalo, una apuntando hacia arriba, la otra hacia abajo.

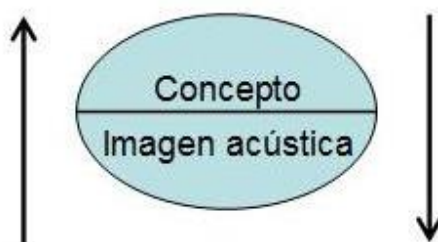


Figura 1: El signo lingüístico
Fuente: SAUSSURE, F. (1945) *Curso de Lingüística general*, p. 92

Otro aporte esencial de Saussure fue la consideración que hizo del valor del signo lingüístico. Este concepto se fundamenta en su interpretación de que, mientras la significación de un signo está dado únicamente por la relación entre sus partes (significado y significante), el *valor* del signo queda determinado por su relación con otros signos. Es decir, que no puede asignársele al signo una definición positiva, sino solamente la negativa, según lo que lo diferencie de otros signos. En palabras de Saussure: los conceptos se definen “no positivamente por su contenido, sino *negativamente* por sus relaciones con los demás términos del sistema. Su más exacta característica es la de *ser lo que los otros no son* [énfasis nuestro]” (141).

Para ilustrar esta idea del valor del signo lingüístico, Saussure apela repetidamente a la comparación entre vocablos y estructuras gramaticales de distintas lenguas. El ejemplo más conocido al que hace referencia es el de la palabra francesa *mouton*, que si bien tiene la misma significación que el inglés *sheep*, no tiene el mismo valor, dado que, en inglés, para remitir al trozo de carne de carnero que se come, se usa el término *mutton* y no *sheep*: el idioma inglés subdivide en dos el valor que en francés es único. Podemos adaptar otro ejemplo de Saussure al binomio idiomático inglés-español: En español, la palabra *alquilar* se usa tanto como equivalente de “dar en alquiler” como de “tomar en alquiler”, mientras que, en inglés, se utilizan, respectivamente, dos palabras: *let* y *rent*. Estos simples ejemplos ilustran el concepto, de significativo peso en su aplicación a la traducción, de que el valor del signo está intrínsecamente ligado a la lengua y a la cultura que esta lengua representa.

Roman Jakobson, en su ensayo “On Linguistic Aspects of Translation”, extiende el concepto de valor del signo lingüístico, para desarrollar la idea de equivalencia, que luego aplica, específicamente, al campo de la traducción (abordado, no como proceso o como actividad, sino por su importancia dentro de la semiótica). Señala, por medio de un ejemplo en el que compara el valor del signo *cheese* en inglés con el del signo *syr* en ruso, que “La sinonimia, como norma, no es una equivalencia total”³⁶ y que, por ende, la traducción interlingüística consiste en “*substitut[ing] messages in one language not for separate code-*

³⁶ Citado en *Jakobson y la traducción* (2004) [en línea], [citado 18 de octubre de 2010]. Disponible en http://courses.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_13_es?lang=es

units but for entire messages in some other language”³⁷ (Munday, 2009: loc. 1323). Es este concepto –el de la posibilidad de conectar unidades lingüísticas en un idioma por mensajes equivalentes en otro– que lo lleva a Jakobson a sostener que

Toda experiencia cognitiva y su clasificación pueden expresarse en cualquier idioma existente. Cuando se presenta una deficiencia, es posible adaptar y ampliar la terminología mediante palabras o traducciones prestadas, con neologismos o cambios semánticos y, por último, mediante circunloquios.³⁸

Esta postura se oponía a la sostenida por distintos lingüistas a lo largo de la historia, que afirmaban que la lengua está tan profunda e intrínsecamente ligada a la cultura y cosmovisión de un pueblo, que resulta imposible reformular ideas nacidas en esa lengua en términos comprensibles para un individuo que piensa en una lengua diferente.

Umberto Eco analiza los conceptos de la relación significante/significado, del valor lingüístico y de traducibilidad, a través del modelo hjelmsleviano. Para el lingüista danés, una lengua consiste en dos planos: el del contenido y el de la expresión; la unión de estos planos representa el universo de los conceptos que es posible expresar en esa lengua. Cada uno de estos planos, que a su vez se divide en sustancia y forma, contiene la segmentación de un *continuum* o materia prelingüística. “El *continuum* o material del contenido sería todo lo que es pensable o clasificable, pero las varias lenguas (y culturas) subdividen ese *continuum* de maneras a veces distintas” (Eco, 2008: 51).

El análisis teórico de Jakobson y Hjelmslev tiene, naturalmente, directas implicancias para la práctica de la traducción: por lo pronto, y dependiendo del par de lenguas que participen del proceso, la sinonimia absoluta será la excepción, más que la regla. La mayor parte de las veces, el traductor tendrá que optar por un hiperónimo (por ejemplo, para traducir *prima* deberá utilizar *cousin*, que en realidad incluye también el valor *primo*) o por un hipónimo (por ejemplo, si debe traducir “Violeta cierra la puerta” y el contexto permita ambas posibilidades, deberá elegir entre “*Violet opens the door*” y “*Violet is opening the*

³⁷ “sustituir mensajes en una lengua no por unidades de código separadas, sino por mensajes completos en alguna otra lengua”. [Traducción propia]. Citado en MUNDAY, J. (2009) *Introducing Translation Studies. Theories and applications* [libro electrónico], Nueva York: Routledge, loc. 1323.

³⁸ Citado en *Jakobson y la traducción* (2004) [en línea]. [Citado 18 de octubre de 2010]. Disponible en: http://courses.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_13_es?lang=es

door”). En el primer caso, se estará recurriendo a la técnica de la generalización; en el segundo, a la particularización.

2. APLICACIÓN A LA TRADUCCIÓN ANALIZADA

En la traducción analizada, encontramos más de 500 palabras en el texto original para las cuales Cortázar y Azcona-Watson han elegido diferentes traducciones al español. Resulta interesante comparar algunos de estas diferencias que responden seguramente, entre otras cosas, a los diferentes “mundos posibles” en los que cada traductor imaginó el desarrollo de la narración de Poe.

2.1. EJEMPLO A: *WILD* / *WILDLY*

Un caso particularmente interesante –porque ilustra tanto el concepto del valor del signo lingüístico como la plurisignificación propia del texto literario, y la consiguiente multiplicidad de matices reflejados en la traducción, a partir de la interpretación de cada traductor-lector– es el de la traducción del adjetivo *wild* (y el adverbio *wildly*), que Poe emplea en doce ocasiones.

TO (or. 11)	<i>(a letter) which, in its wildly importunate nature, had admitted of no other than a personal reply.</i>
TL Cortázar	(una carta) la cual, por su tono exasperadamente apremiante, no admitía otra respuesta que la presencia personal.
TL Azcona-Watson	(una carta) cuyo tono enloquecido y apremiante, sólo admitía una respuesta personal.
TO (or. 30)	<i>and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones.</i>
TL Cortázar	y parecía haber una extraña incongruencia entre la perfecta adaptación de las partes y la disgregación de cada piedra.
TL Azcona-Watson	y parecía existir una extraña inconsistencia entre la todavía perfecta adaptación de las partes y la disgregación particular de cada piedra.

- TO (or. 59)**
TL Cortázar
*in its **wild** gossamer texture, it floated rather than fell about the face*
 en su **desordenada** textura de telaraña flotaba más que caía alrededor del rostro
- TL Azcona-Watson**
 como una **salvaje** textura de telaraña flotaba más que caía alrededor de su rostro
- TO (or. 89)**
TL Cortázar
*or I listened, as if in a dream, to the **wild** improvisations of his speaking guitar.*
 o yo escuchaba, como en un sueño, las **extrañas** improvisaciones de su elocuente guitarra.
- TL Azcona-Watson**
 o yo escuchaba como en un sueño las **impetuosas** improvisaciones que hacía en su elocuente guitarra.
- TO (or. 95)**
TL Cortázar
*I hold painfully in mind a certain singular perversion and amplification of the **wild** air of the last waltz of Von Weber.*
 conservo dolorosamente en la memoria cierta singular perversión y amplificación del **extraño** aire del último vals de Von Weber.
- TL Azcona-Watson**
 conservo un doloroso recuerdo en la memoria de cierta singular perversión y amplificación del **desolado** aire del último vals de Von Weber.
- TO (or. 107)**
TL Cortázar
TL Azcona-Watson
*in the notes, as well as in the words of his **wild** fantasias*
 tanto las notas como las palabras de sus **extrañas** fantasías
 Tanto las notas como las palabras de sus **extrañas** fantasías
- TO (or. 130)**
TL Cortázar
TL Azcona-Watson
*I could not help thinking of the **wild** ritual of this work*
 No podía dejar de pensar en el **extraño** ritual de esa obra
 Yo no podía menos que pensar en el **extraño** ritual de esa obra
- TO (or. 153)**
TL Cortázar
TL Azcona-Watson
*the **wild** influences of his own fantastic yet impressive superstitions.*
 las **extrañas** influencias de sus supersticiones fantásticas y contagiosas.
 las **extrañas** influencias de sus fantásticas y contagiosas supersticiones
- TO (or. 169)**
TL Cortázar
TL Azcona-Watson
*and one **wildly** singular in its terror and its **beauty**.*
extrañamente singular en su terror y en su hermosura.
 una noche **extrañamente** singular en su terror y su belleza.

TO (or. 179) *by the **wild** overstrained air of vivacity with which he harkened,*
TL Cortázar por la **extraña** y tensa vivacidad con que escuchaba
TL Azcona- por el **extraño** y tenso aire de vivacidad con que escuchaba
Watson

TO (or. 188) *and now with a feeling of **wild** amazement*
TL Cortázar ahora con un sentimiento de **violento** asombro
TL Azcona- ahora con una sensación de **violento** asombro
Watson

TO (or. 222) *Suddenly there shot along the path a **wild** light*
TL Cortázar De pronto surgió en el sendero una luz **extraña**
TL Azcona- De repente una luz **cegadora** atravesó el sendero
Watson

La palabra *wild* tiene, según el *Diccionario Merriam-Webster*, siete acepciones principales (algunas de las cuales se subdividen en variantes). La traducción al español de algunas de estas definiciones cubre una amplia gama de posibilidades, entre ellas: *salvaje, agreste, silvestre, desenfrenado, descontrolado, desaforado, furioso, extravagante, desquiciado, enloquecido, inexplicable, desmesurado y rebelde*.

Nótese que en las traducciones analizadas, son relativamente pocas las veces en que los traductores han elegido alguno de estos equivalentes. Parecen haberse orientado más por el contexto en el que aparece la palabra que en la relación de equivalencia semántica propuesta por un diccionario. En nueve de las doce oraciones, al menos uno de los traductores optan por el adjetivo *extraño*, que no corresponde a ninguna de las acepciones mencionadas. En la oración 222, Azcona-Watson traduce *cegadora*, una clara deducción basada en el contexto, y no en la equivalencia de significado.

2.2. EJEMPLO B: *I THOUGHT*

Un caso más sencillo y más claro para analizar, es el de la discrepancia en la traducción de la frase “*I thought*” en la siguiente oración:

TO (or. 40)	<i>His countenance, I thought, wore a mingled expression of low cunning and perplexity.</i>
TL Cortázar	La expresión de su rostro, pensé , era una mezcla de baja astucia y de perplejidad.
TL Azcona-Watson	Me pareció que su semblante reflejaba una mezcla de socarronería y perplejidad.

La traducción de esta oración refleja diferencias en la interpretación del sentido del “*I thought*”. Azcona-Watson toma la acepción “*to have as an opinion (believe)*” equivalente a la definición “tener una opinión o un juicio”, mientras que para Cortázar, la intención del original corresponde a la acepción “*to form or have (as a thought) in the mind*”, que corresponde, en valor lingüístico, a la definición “imaginar, considerar, discurrir”.

2.3. EJEMPLO C: *FEELING – SENSE - SENSATION*

En la versión original, la palabra *sensation(s)* ocurre cinco veces, mientras que *sense* (en la acepción equivalente a *feeling* or *sensation*) aparece una vez, y *feeling(s)* (como sustantivo) es usada en cinco ocasiones. Mientras que en inglés, la palabra *sensation* puede referirse tanto a una impresión física como mental o emocional (la segunda acepción brindada por el diccionario Merriam-Webster incluye tanto la definición “*a more or less indefinite bodily feeling*” como la definición “*a particular emotional feeling*”³⁹), la acepción del *DRAE* de la palabra *sensación* que resulta aplicable en este contexto la limita a la impresión física: “impresión que las cosas producen por medio de los sentidos”. Es la definición de la palabra *sentimiento*, la que se refiere más específicamente al efecto emocional o afectivo; dos de las tres acepciones del *DRAE* remiten a este significado: “estado afectivo del ánimo producido por causas que lo impresionan vivamente” y “estado del ánimo afligido por un suceso triste o doloroso”. El vocablo *sense* está íntimamente ligado, semántica-

³⁹ “*Sensation*”, *Webster's Third New International Dictionary, Unabridged* (2002) [en línea]. Merriam-Webster, [citado 26 de octubre de 2010]. Disponible en: <http://unabridged.merriam-webster.com>.

mente, a la palabra *sensation*: la definición pertinente dice “*awareness or perception arrived at through or as if through interpretation of sensory stimuli*”.⁴⁰

Para la traducción de *sensation*, en cuatro ocasiones (las oraciones 3, 23, 67 y 189) tanto Cortázar como Azcona-Watson eligen *sensación*; en la quinta oportunidad (oración 83), Cortázar mantiene la misma elección, mientras que Azcona-Watson opta por usar *sentimiento*:

TO (or. 83)	<i>A sensation of stupor oppressed me, as my eyes followed her retreating steps.</i>
TL Cortázar	Una sensación de estupor me oprimió, mientras seguía con la mirada sus pasos que se alejaban.
TL Azcona-Watson	Mientras la observaba alejarse, me oprimía un sentimiento de estupor.

Con respecto a la palabra *feeling*, las traducciones difieren en las cinco veces que aparece: en cuatro oraciones (la 3, la 82, la 154 y la 188), Cortázar traduce *sentimiento* y Azcona-Watson vierte *sensación*; en la restante ocasión (oración 52), Cortázar sigue eligiendo *sentimiento*, mientras que la traducción de Azcona-Watson prescinde de la necesidad de traducir el vocablo.

TO (or. 52)	<i>We sat down; and for some moments, while he spoke not, I gazed upon him with a feeling half of pity, half of awe.</i>
TL Cortázar	Nos sentamos y, durante unos instantes, mientras no hablaba, lo observé con un sentimiento en parte de compasión, en parte de espanto.
TL Azcona-Watson	Nos sentamos; y, durante algunos instantes, mientras él no habló, yo lo observé con una mezcla de compasión y de espanto .

Finalmente, para la traducción de la palabra *sense*, Cortázar se vuelve a inclinar por *sentimiento*, mientras que Azcona-Watson traduce *sensación*.

TO (or. 2)	<i>I know not how it was - but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit.</i>
-------------------	--

⁴⁰ "Sense", *Webster's Third New International Dictionary, Unabridged*, [en línea]. Merriam-Webster, [citado 26 de octubre de 2010]. Disponible en <http://unabridged.merriam-webster.com>.

- TL Cortázar** No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un **sentimiento** de insoportable tristeza.
- TL Azcona-Watson** Ignoro cómo fue, pero en cuanto miré el edificio, una **sensación** de insoportable tristeza invadió mi espíritu.

El texto literario, como vimos en el capítulo anterior, está especialmente impregnado de lenguaje connotativo, y por ende se caracteriza por la pluralidad, tanto en el significado de las palabras utilizadas por el autor, como en las interpretaciones que de las frases y de las construcciones sintácticas puede hacer el lector. No es de extrañar, entonces, que haya una buena medida de discrepancia entre las traducciones analizadas. En cada caso, la decisión del traductor depende no solo de la comparación del valor lingüístico de cada signo o de los matices posibles que permite determinada frase, sino también de la construcción que haga, como lector, del mundo posible planteado por la narración.

CAPÍTULO IV

TRADUCTORES Y CORRECTORES: ¿COLEGAS?

1. ¿REVISAR O NO REVISAR?

Existe desde hace tiempo, entre los traductores, un debate acerca del papel del corrector en el proceso de traducción. A modo de ejemplo, podemos remitirnos al intercambio de opiniones suscitado en el ámbito de *Puntoycoma*⁴¹, en 1999, acerca de la importancia de la revisión de las traducciones, donde se contrapusieron las posiciones extremas de los que sostienen que “un texto no está traducido hasta que no está revisado” y las de los que afirman que “una traducción que necesita revisión no es una traducción”.⁴² Los primeros fundamentan su postura en dos argumentos complementarios. Por un lado, y basándose en el principio proverbial e irrefutable de que *errare humanum est*, recuerdan que toda persona, y por ende, todo traductor, es falible; en consecuencia, toda traducción es perfectible, en menor o mayor grado. Por el otro, presentan el argumento formativo, que resalta la importancia de la revisión como instancia de aprendizaje y perfeccionamiento, tanto para el traductor como para el revisor. Los defensores de la segunda postura, por su parte, argumentan que un buen traductor debe contar con el conocimiento y las herramientas profesionales para poder entregar una traducción que no requiere una instancia de revisión. También advierten acerca del riesgo latente en la introducción del revisor como actor en la producción del texto traducido: el del potencial deterioro en la calidad del trabajo del traductor, cuando sabe que cuenta con el respaldo posterior del revisor, encargado de detectar y corregir sus deslices o perfeccionar su versión.

⁴¹ Boletín de los traductores españoles de las instituciones de la Unión Europea.

⁴² J. Martínez, (1999), “Sobre la revisión (respuesta a Ramón Garrido)” [en línea], *Puntoycoma* N.º 58, [citado 10 de septiembre de 2010].

Disponible en <http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/58/pyc585.htm>

2. OPINIONES DE ESCRITORES QUE TRADUCEN

En el área específica de la traducción literaria, y circunscribiéndonos al ámbito de escritores argentinos que tiene experiencia como traductores, también existen opiniones encontradas acerca de las intervenciones de los correctores de traducciones literarias; aunque, en este caso, las críticas se focalizan más en las modificaciones realizadas no por los revisores, sino por los correctores de estilo quienes –en general, por orden de los editores– introducen cambios en las formas dialécticas empleadas en la traducción. Este efecto se ha vuelto más marcado en los últimos años, en que España ha ejercido un fuerte liderazgo en el mercado editorial hispanoparlante y, por consiguiente, un férreo control no solo de la elección de los textos que son traducidos al español, sino también de las características lingüísticas de esa traducción. La escritora y traductora Gabriela Adamo recuerda la “época de oro” de la cultura argentina, en la que los textos literarios extranjeros eran traducidos por autores como Borges, Wilcock y Bianco, y reseña el giro que se produjo como consecuencia, entre otras cosas, de la realidad económica que vivió la Argentina en 2001 y de la recuperación del poderío cultural por parte de España, luego de la era de Franco. Señala que

dentro de este contexto, la del traductor es una más de las muchas “manos de obra baratas” que hoy puede exportar la Argentina. [...] para ser aceptadas en España, las traducciones argentinas [tienen] que ser corregidas y adaptadas. A la inversa, aquí recibimos a desgano pero con resignación versiones plagadas de modismos madrileños y barceloneses. (Gambolini, G. *et al.*, 2004: 45)

Es esta misma situación la que lleva al escritor y traductor Elvio Gandolfo a comentar, acerca de las correcciones realizadas a su traducción del libro *Las cosas que llevaban*, de Tim O’Brien: “... yo no reconocía en absoluto la traducción como mía. Ese tipo de cosas depende de un cierto imperialismo fugaz de España [...] y del papel que ocupa en el mundo económico editorial en castellano en este momento”.⁴³ El autor y traductor Guillermo Piro dice al respecto, quizás con estoica resignación frente a lo que él percibe como la falta de control del traductor sobre su obra: “Por lo pronto, el corrector está más cerca del editor”.⁴⁴

⁴³ a = **a** *Jornadas sobre la traducción literaria y filosófica* (2006), Buenos Aires: Libros del Rojas, p. 67.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 66.

Al mismo tiempo, parte de esta realidad que vive hoy el traductor es el escaso tiempo con el que cuenta para completar las traducciones que se le encargan, constrictión a la que se agrega lo exiguo del pago que recibe por ellas. Así surge, como contrapeso a las opiniones negativas que provocan las intervenciones del corrector, el reconocimiento de lo imprescindible que es su trabajo. Parece sensato suponer que las palabras de Marcelo Cohen reflejan el sentir de la mayoría de los escritores que se dedican, también, a la traducción: “Los traductores cometemos erratas. Yo, personalmente, no trabajo para una editorial que no ponga un revisor. Porque si a mí no me dan [...] seis meses de distancia a partir de determinada traducción, para revisarla, paso por encima de mis errores. Quiero decir, no los leo. Entonces necesito un revisor.”⁴⁵

3. ¿CORREGIR A CORTÁZAR?

García Yebra sugiere que, dada la importancia que tiene la fase de comprensión en todo proceso de traducción, es esencial que el traductor sea un lector extraordinario, capaz de acercarse lo más posible a la comprensión total del texto original (aunque esta sea imposible de lograr, en un cien por cien). La lectura del texto debe ser, por ende, sumamente cuidadosa y pausada:

Para llegar a comprender bien el original, nada más contraindicado que las prisas. Puede servir de lema a los traductores la máxima latina atribuida a Catón: *Sat cito, si sat bene*; es decir “Se hace bastante pronto lo que se hace bastante bien. [...] No pocas veces será necesaria una segunda, y hasta una tercer leída. (García Yebra, 2006: 47, 48).

Además, y corroborando esta idea de la incompatibilidad entre una buena traducción y el apuro o la falta de tiempo, es recomendación prácticamente unánime de los traductores que, para lograr una buena versión final en la lengua de llegada, se debe dejar transcurrir un tiempo después de la primera traducción del texto, “dejarla descansar” y tomar distancia antes de abordar una etapa de corrección y refinado: “... está la necesidad

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 66.

psicológica de distanciarse del trabajo reciente, para que se borren de la memoria las huellas que entorpecen una relectura sin prejuicios del texto traducido”.⁴⁶

Cortázar tradujo toda la obra de Poe entre septiembre de 1953 y junio de 1954. Según los cálculos de Aurora Lauzardo, traductora y profesora de la Universidad de Puerto Rico, esto significa un promedio de cinco páginas y media por día (incluyendo fines de semana y feriados). Además de los cuentos y los poemas traducidos, la versión cortazariana cuenta con 102 notas del traductor y 139 páginas de texto escrito sobre la vida y obra de Poe.⁴⁷ Estas cifras hablan de una tarea verdaderamente ciclópea, aun para un traductor con la experiencia, el talento y la capacidad de Cortázar. Parecería casi lógico, entonces –o por lo menos esperable– que se pudieran detectar algunas erratas en sus traducciones.

Por otro lado, la mayoría de los traductores experimentados coincide en que una traducción nunca está terminada y que, como sostiene la traductora italiana Gabriella Rovagnati, “No hay ninguna traducción que no hubiese podido ser, también, diferente”.⁴⁸ Es esta certeza la que explica la ambivalencia que acosa al traductor cuando enfrenta las decisiones que le propone cada página del texto original, pero al mismo tiempo, es la que le ofrece el solaz que hace posible que entregue un trabajo “sabiendo que siempre, en algún lugar, acechan errores y descuidos que [lo] harán desesperar de rabia e impotencia” cuando otros los descubran (Gambolini, G. *et al.*, 2004: 33).

El breve artículo escrito por Cortázar “Translate, traduire, tradurre: traducir” que fue publicado por primera vez en 1987, en *Grandes firmas. Antología de artículos hispanoamericanos y españoles*, nos da la seguridad de que él no solo hubiera reconocido sus errores y tropiezos, sino que también lo hubiera hecho con característico y amplio sentido del humor. Allí habla de sus tiempos de traductor y recuerda los “momentos no fácilmente olvidables” que le deparó el trabajo de revisor de traducciones ajenas; como, por ejemplo, haberse encontrado con un informe sobre becas de estudio otorgadas por los Estados Unidos a México, en el que “la palabra *scholarship* fue entendida como «un barco cargado de

⁴⁶ R. Gómez Díaz, (1999), “Sobre el concepto de revisión” [en línea], *Puntoycoma* N.º 60, [citado 15 de septiembre de 2010].

Disponible en: <http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/60/pyc605.htm>

⁴⁷ Aurora Lauzardo, “El escritor y su doble: Cortázar traductor”, [en línea], [citado 19 de septiembre de 2010]. Disponible en: <http://es.hdhod.com>.

⁴⁸ Citado por G. Adamo, en GAMBOLINI, G., ADAMO, G., COHEN, S., y PIRO, G. (2004) *Problemas de la traducción*, Buenos Aires: Libros del Rojas, p. 33.

escolares», puesto a navegar con gran soltura por páginas y páginas”. Recuerda con el mismo buen humor un error propio –en un estudio sobre el abate Brémond, dice, “me equivoqué sobre el *esprit* en el sentido de *ingenio* o *agudeza* y lo traduje derecho viejo como *espíritu*, estropeándole el pasaje al buen abate”– y reconoce, filosóficamente, que “Pocas actividades son menos aleatorias y falibles que la del traductor, cosa que le da a este oficio una especie de simpática locura cuando se lo practica con humor y bonhomía”.⁴⁹

4. TRADUCCIONES DE CORTÁZAR Y AZCONA-WATSON: LA MIRADA DE UN REVISOR

Es al amparo de este “humor y bonhomía” con que Cortázar mismo evaluaba los avatares de la vida profesional del traductor, que ofrecemos algunos comentarios específicos referidos a las traducciones analizadas en este trabajo, desde el punto de vista de un revisor.

Detectamos, efectivamente, algunos errores: en varios casos se trata de erratas cometidas, probablemente, en una etapa posterior a la de la traducción y no atribuibles, por lo tanto, a los traductores. A continuación presentaremos algunos ejemplos de este tipo de error.

- En la oración 45, la frase “*or the recesses of the vaulted and fretted ceiling*” figura, en la versión de Cortázar, como “a los huecos del techo abovedado y esculpido”: resulta evidente que el traductor ha querido poner *o* y no *a*.
- En la segunda estrofa del poema “El palacio encantado”, el verso “*And every gentle air that dallied*” se traduce, en la versión de Azcona-Watson, como “Y cada **risa** amable jugueteaba”: aquí también parecería obvio suponer que las traductoras han escrito *brisa*, y no *risa*.
- La primera suboración de la oración 185, “*But the good champion Ethelred, now entering within the door, was sore enraged and amazed to perceive no signal of the*

⁴⁹ J. Cortázar, (2005), “Translate, traduire, tradurre: traducir” [en línea], *NossaAmérica* N.º 22, [citado 27 de octubre de 2010].

Disponible en: http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/22/port/espanhol/42-traduzir_espanhol.htm

maliceful hermit”, aparece traducida, en la versión de Azcona-Watson, como “Pero el buen campeón Ethelred entrando por la puerta, furioso y sorprendido al no percibir señales del maligno eremita”: no hay ningún verbo conjugado.

- En la versión de Azcona-Watson también, la traducción de la frase “*he rocked from side to side*”, en la oración 193, es “se **medía** de lado a lado”: evidentemente, la traducción debe haber sido *mecía*, en lugar de *medía*.

Como se comprueba, todos estos errores parecerían ser simples problemas de transcripción, más que de traducción. Menos claro es el caso de dos errores en la dimensión morfológica que encontramos en la versión de Azcona-Watson.

- La frase “*one evening, having informed me abruptly ...*” (oración 130), aparece traducida como “una noche, después de **informarse** abruptamente...”.
- En la oración 137, hay un error de concordancia: “una parte del piso y la totalidad del largo pasillo abovedado que hasta allí nos llevara, **estaba** cuidadosamente revestido de cobre”.

Uno de los hallazgos más interesantes de la revisión de estas traducciones es la gran cantidad de omisiones que se observan. Hay 13 palabras que ambos traductores omiten; Cortázar comete 48 omisiones que le son propias, mientras que las exclusivas de Azcona-Watson son 37.

Se puede argumentar que algunas de estas omisiones se fundamentan en decisiones tomadas conscientemente por el traductor, que elige priorizar algún otro elemento del texto (ritmo, sintaxis, cohesión) por sobre el respeto estricto al vocabulario del texto original, y esto lleva al sacrificio de algunos vocablos. Esta técnica de traducción, llamada elisión, es una estrategia lícita y hasta recomendable y necesaria, en determinadas instancias. Podría ser este el caso, por ejemplo, de las siguientes palabras o locuciones, que ambas traducciones omiten:

- En la oración 17, la palabra *perhaps* de la frase “*in a passionate devotion to the intricacies, perhaps even more than to ...*”;

- En las oraciones 91 y 105, la palabra *thus* de las frases “*the many solemn hours I thus spent alone ...*” y “*the narrow limits to which he thus confined himself*”, respectivamente;
- En la oración 133, el *but* de la frase “*what I regarded as at best but a harmless (...) precaution*”;
- En la oración 153, la palabra *yet* de la frase “*his own fantastic yet impressive superstitions*”;
- La locución “*in this manner*”, al comienzo de la oración 162: “*I had taken but few turns in this manner ...*”;
- La locución “*in truth*” en la oración 177: “*for, in truth, there is little in its uncouth and unimaginative prolixity ...*”;
- El modificador *still* en la frase “*the still increasing storm*”, en la oración 184.

En todos estos ejemplos, el intento de traducir estas palabras o frases (o sea, de lograr una equivalencia formal) podría generar una versión más densa y de más difícil lectura, por lo cual su omisión –que no va en desmedro de la comprensión del texto– resulta quizá hasta conveniente.

Distinto es el caso de otras palabras omitidas, en que la facilidad con que se podrían haber vertido, sin complicar la legibilidad del texto de llegada, hace pensar que su omisión podría haberse debido a un descuido involuntario (y luego, no detectado) del traductor. Pueden mencionarse, a modo de ejemplo:

- La oración 32: “*Beyond this indication of extensive decay, however, ...*” en la que ambas traducciones ignoran la palabra *however*;
- La oración 128, “*and there were passages in Pomponius Mela, about the old African Satyrs and Oegipans ...*”, en la que las traductoras Azcona y Watson omiten la traducción de dos palabras, *octavo* y *Satyrs*.
- La oración 223, “*The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely-discernible fissure, of which I have before spoken ...*” en la que Cortázar no traduce dos palabras (*setting* y *once*)

y una frase completa (“*of which I have before spoken*”). Este caso es particularmente notable, por la cantidad de texto que no se vierte al español.

Por otro lado, se pueden mencionar una o dos instancias en las que habría lugar para sugerir que los traductores cometen errores en la interpretación, ya sea de una palabra, de una frase o del sentido de una oración. Como ejemplos de errores en la interpretación de una palabra, valgan los siguientes:

- En la oración 11, Cortázar traduce *distant* como *distinta* en lugar de *distante*;
- En la misma oración, Azcona-Watson, malinterpretando el uso de la preposición *in* en la frase “*in a distant part of the country*” traduce “**desde** un lugar distante del país”;
- En la oración 31, Cortázar traduce *old woodwork* como ***ciertos maderámenes***;
- En la oración 68, traduce *perhaps* como *sin duda* en lugar de *quizá*.

Algunos ejemplos de posibles errores de interpretación de una frase:

- En la oración 24, que dice “*an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees*”, Azcona-Watson interpreta la proposición “*which had reeked up from the decayed trees*” como modificadora de “*air of heaven*” en lugar de de “*an atmosphere*”, y vierte la frase como “una atmósfera sin la menor afinidad con el aire del cielo que exhalaban los árboles secos”;
- En la oración 177, Cortázar intercambia sustantivo y modificador, en la frase “*the lofty and spiritual ideality of my friend*” y la transforma en “***la elevada e ideal espiritualidad de mi amigo***”.

En cuanto al sentido de la oración, se puede apreciar, en la traducción de Azcona-Watson de la oración 59, un posible error en la interpretación de la palabra *as* –como adverbio en lugar de como conjunción–, que las lleva a cambiar no solo la puntuación, sino también el sentido del texto de Poe:

TO: *The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, it floated rather than fell about the face, I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity.*

Traducción de Azcona-Watson:⁵⁰ También había crecido al descuido el sedoso cabello y como una salvaje textura de telaraña flotaba más que caía alrededor de su rostro. Pese a mis esfuerzos no pude relacionar su apariencia plástica con idea alguna de simple humanidad.

Por último, cuando se recorre el texto con la mirada algo aguzada y tal vez exageradamente cuestionadora del corrector –o, simplemente, cuando la lectura del revisor crea mundos posibles distintos a los imaginados por el traductor–, surgen preguntas y planteos con respecto a la interpretación y las razones que llevaron a elegir una traducción y no otra. De existir la posibilidad de interactuar con el traductor, el revisor podría cuestionar, por ejemplo, la elección de ciertas palabras que no parecen las más indicadas u obvias:

- En la oración 8, “*acting upon this idea, I **reined** my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn*”, ¿por qué Cortázar traduce “procediendo de acuerdo con esta idea, **empujé** mi caballo a la escarpada orilla de un estanque”? El verbo *empujar* transmite una idea bastante alejada del *to rein* del original; la traducción de Azcona-Watson, “**dirigí** mi caballo”, parece más acertada.
- En la oración 78, ambos traductores vierten la proposición “*whose supposititious force was conveyed in terms too **shadowy** here to be re-stated*” como “cuya supuesta energía fue descrita en términos demasiado **sombríos** para repetirlos aquí”: si bien *shadowy* admite la interpretación literal “lleno de sombras” y por ende, *sombrío*, también significa *unsubstantial* y *vague*. Podría, entonces –quizás con más lógica– suponerse que lo que hace que sea difícil repetir el relato de Usher es su vaguedad, más que su oscuridad, y en este caso esta sería la acepción más indicada para el contexto.⁵¹
- Tanto Cortázar como Azcona-Watson, en la oración 80, “*«Her decease,» he said, [...] «would leave him [...] the last of the ancient race of the Ushers.»*”, usan el pretérito imperfecto (“Su muerte –**decía** ...”), cuando se trata de un acto definido y úni-

⁵⁰ Se incluye esta oración en el Anexo A, para permitir la comparación con la versión de Cortázar.

⁵¹ Ver el contexto de esta oración, en el Anexo A.

co, no repetida o habitualmente (como queda confirmado por la oración 81),⁵² por lo cual parecería más apropiado el pretérito indefinido.

Hay, también, ciertos detalles que hacen al estilo literario, que se han perdido en ambas traducciones:

- En la oración 38, se pierde la contraposición *familiar – unfamiliar*:

TO ... *while I hesitated not to acknowledge how **familiar** was all this - I still wondered to find how **unfamiliar** were the fancies which ordinary images were stirring up.*

TL Cortázar ... mientras cavilaba en reconocer lo familiar que era todo aquello, me asombraban por lo insólitas las fantasías que esas imágenes habituales provocaban en mí.

TL Azcona-Watson ... aunque no vacilaba en reconocer lo familiar que me resultaba todo eso, me sorprendían las fantasías insólitas que esas imágenes tan conocidas agitaban en mí.

- En la oración 90, ambas traducciones pierden la repetición de la palabra *more*:

TO ... *as a closer and still closer intimacy admitted me **more** unreservedly into the recesses of his spirit, the **more** bitterly did I perceive the futility ...*

TL Cortázar ... a medida que una intimidad cada vez más estrecha me introducía sin reserva en lo más recóndito de su alma, iba advirtiendo con amargura la futilidad...

TL Azcona-Watson ... mientras una intimidad cada vez más estrecha me introducía sin reservas en lo más recóndito de su alma, percibía con amargura la futilidad...

5. TRADUCTOR Y REVISOR: UN EQUIPO

⁵² Ver las oraciones 80 y 81, en el Anexo A.

La amplia mayoría de los traductores reconoce, en los revisores, una importante e imprescindible fuente de ayuda en la detección de estos errores y descuidos. Uno de los caminos que llevan a una buena traducción es, seguramente, el del trabajo mancomunado entre el traductor y su revisor, que será productivo en la medida en que se establezcan y respeten ciertas pautas para la revisión.

Silvia Parra Galiano, en su “Propuesta metodológica para la revisión de traducciones: principios generales y parámetros”, enuncia siete principios que, a su juicio, deben gobernar el proceso de corrección de textos traducidos. Dos de estos principios parecen especialmente importantes en la revisión de traducciones literarias:

1. Justificar las correcciones: todo corrector debe, por norma y costumbre, poder justificar sus correcciones, aun cuando no se le pida que lo haga explícitamente.

2. Minimizar las modificaciones en el texto de llegada: como regla general, el revisor debería hacer solamente las correcciones de los errores; cuando se trate de cuestiones de estilo, y no se tenga seguridad al respecto, se aconseja abstenerse de corregir, especialmente cuando la discrepancia puede deberse a que el traductor trabaja con un idiolecto diferente al del revisor.⁵³

Cuando existe la posibilidad de hacerlo, el revisor puede consultar al traductor y, eventualmente, proponer su sugerencia para la modificación estilística. La cita de Marcelo Cohen mencionada anteriormente se completa con las palabras: “Entonces necesito un revisor. Un revisor es una persona que corrige las erratas, ve las repeticiones y, si tuviera una sugerencia de estilo, tendría que consultar con el traductor”.⁵⁴

Como se dijo al comienzo del capítulo, el trabajo del traductor y su revisor, en equipo, brinda la oportunidad de que ambos integrantes se nutran de los conocimientos del otro. En palabras del traductor español Remigio Gómez Díaz:

la revisión bien hecha siempre tiene el muy saludable efecto secundario de enseñar algo al traductor, de hacerlo partícipe de los conocimientos atesorados por el revi-

⁵³ S. Parra Galiano, (2007), “Propuesta metodológica para la revisión de traducciones: principios generales y parámetros” [en línea], *Trans* N.º II, [citado 15 de septiembre de 2010], pp. 201, 202. Disponible en: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_11/T.197-214Galiano.pdf

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 66.

sor. La revisión puede considerarse una especie de formación permanente que casa a la perfección con una labor temáticamente tan vasta e inabarcable como la nuestra y que actúa, además, como antídoto contra la rutina y el ensimismamiento que acechan al traductor recluido en su despacho.⁵⁵

Los tiempos que gobiernan dictatorialmente el mundo editorial moderno, y las decisiones políticas y económicas que muchas veces lo rigen, parecen atentar contra la posibilidad de que se formalice el modelo de entorno laboral que promueve el estudio de Parra Galiano. La propuesta y el ideal, sin embargo, permanecen.

⁵⁵ R. Gómez Díaz, (1999), “Sobre el concepto de revisión” [en línea], *Puntoycoma* N.º 60, [citado 15 de septiembre de 2010].

Disponible en: <http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/60/pyc605.htm>

CONCLUSIÓN

Resulta de suma importancia realizar una evaluación crítica del análisis comparativo emprendido en este trabajo, especialmente en lo que se refiere a las limitaciones que presenta.

Por un lado, es relativamente poca la documentación existente sobre la posición teórica adoptada por Cortázar frente a los problemas de la traducción literaria mencionados aquí. Si bien es cierto que hizo alusiones al tema, en general se referían a la influencia que el trabajo de traducir textos ajenos puede tener en la facilidad para generar los propios. No se detiene en las disquisiciones teóricas de la traductología,⁵⁶ ciencia relativamente nueva, que muy probablemente no haya tenido un lugar preponderante en la formación de Cortázar como traductor, en la primera mitad del siglo XX. Parecería lógico suponer, entonces, que no tuviera una posición teórica tomada con respecto a las contraposiciones que presenta hoy en día la ciencia –“palabra por palabra” frente a “sentido por sentido”, naturalización frente a extranjerización, equivalencia formal frente a equivalencia dinámica– y que sus estrategias para lidiar con las dificultades de “ese extraño oficio fronterizo lleno al mismo tiempo de ambigüedades y de rigor”,⁵⁷ como él mismo lo definió, estuvieran basadas, exclusivamente, en sus conocimientos lingüísticos, y en su intuición y talento innatos. Por lo tanto, preciso es reconocer que es osado presentar aseveraciones concretas y fundamentadas acerca de la forma (extranjerizante, formal, dinámica, etc.) en que Cortázar abordó la traducción analizada. Lo que propone este trabajo no es más que una sugerencia al respecto, que de ninguna manera alcanza la categoría de hipótesis.

Por el otro, el estudio se basa en una muestra sumamente pequeña, lo cual hace que, desde el punto de vista de la Estadística, los resultados obtenidos sean solo relativamente confiables. Así, las simples conclusiones a las que se llegó deben considerarse teniendo en cuenta esta limitación: se apoyan en las características y las peculiaridades detectadas en un solo ejemplo de la obra completa traducida por el escritor argentino. Con la elección del cuento “La caída de la Casa Usher” se procuró soslayar el problema del tamaño reducido de

⁵⁶ Cortázar dice, en su artículo “Translate, traduire, tradurre: traducir”: “Está visto que no soy capaz de hablar seriamente de la traducción”. Naturalmente, el tono humorístico del texto nos impide tomar esta expresión como prueba de que, efectivamente, nunca opinó sobre teorías de traducción.

⁵⁷ Citado en Cobo Borda, J. G. (2004), “Julio Cortázar, traductor” [en línea], [citado 14 de octubre de 2010]. Disponible en <http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/31JULIO%20CORT%C3%81ZAR,%20TRADUCTOR.pdf>.

la muestra, por tratarse de un cuento relativamente largo que, además –como forma de enriquecer el análisis– incluía dos poemas. Es atendible el argumento, sin embargo, de que el estudio de una mayor cantidad de cuentos (incluyendo alguno que tuviera más instancias de diálogo, por ejemplo) podría modificar los resultados obtenidos y, por ende, las conclusiones posibles.

En los párrafos introductorios de este trabajo, se sugirió que es posible pensar la traducción como expresión del intento del hombre de restablecer la conexión con sus pares, perdida en los tiempos de Babel. Las consideraciones expuestas en los capítulos que lo integran nos llevan a concluir que, en varios planos, este esfuerzo se ha visto recompensado.

En primer lugar, y luego de examinar las posturas que hablan de la imposibilidad de que la experiencia del lector de un texto traducido sea en un todo equivalente a la de la persona que lee el texto original –porque un lenguaje, en tanto forma de expresión de una cultura, es infinitamente más que las palabras y las construcciones sintácticas y semánticas que lo componen–, se llegó a la conclusión de que la prueba de que es posible traducir, reside en que, de hecho –y a pesar de las dificultades que conlleva el proceso–, el hombre ha logrado traducir y sigue traduciendo. Ciertamente es que estas dificultades se acrecientan cuando se aborda el género literario, y se tornan a veces insuperables en el área de la poesía, pero así y todo, la comunicación interlingüística es, a todas luces, posible.

En segundo lugar, se comprobó que esta traslación no solo es factible, sino que también juega un papel importante en el desarrollo y el crecimiento de la literatura universal. Se observa este efecto, por un lado, en el plano individual: los traductores (tanto los que además son escritores profesionales, como los que no) coinciden en destacar la influencia que ejerce el ejercicio cotidiano de la traducción en su capacidad creativa personal. La experiencia personal de Julio Cortázar y el análisis de su obra a la luz de su testimonio al respecto –replicado y confirmado por el de numerosos escritores y traductores– permiten corroborar que esta hipótesis está plenamente justificada. Por otro lado, en el plano colectivo, la posibilidad de entrar en contacto, traducción mediante, con textos escritos en un idioma desconocido, abre la puerta también a la cultura que ese idioma representa y a su manera particular de interpretar la realidad. Esta interacción lleva, en forma natural, a un intercambio entre los escritores de ambas culturas que, a su vez, deriva en un enriquecimiento mutuo y continuo.

Por último, se examinó el rol del corrector y su importancia en el proceso de traducción. La plurisignificación semántica y el carácter esencialmente connotativo del lenguaje propio del género literario abren un amplio abanico de interpretaciones posibles para la lectura del texto y hacen que su traducción sea particularmente difícil. Desde la aceptación de que no existe el lector ideal, que entienda perfectamente todo el significado del texto original, se propuso que el trabajo mancomunado entre traductor y revisor es el que logra el producto final más cercano al ideal. Así, el escritor del texto original, el traductor y el revisor conforman un equipo cuyo aporte conjunto contribuye tanto al ámbito de la lingüística como al de la literatura.

ANEXO A

CUADRO COMPARATIVO

Este anexo consta de una muestra del cuadro comparativo de las traducciones analizadas y de las explicaciones al respecto.

El cuento, en su versión original, consiste en 224 oraciones (se cuenta cada estrofa del poema como equivalente a una oración). Se decidió, por razones de espacio, incluir 33 de estas oraciones (aproximadamente 15% del total): las numeradas del 1 al 11, del 76 al 87, del 153 al 162, además de las oraciones 59, 96 y 168, por ser de particular relevancia en el análisis.

Las abreviaturas utilizadas en la columna derecha de la tabla son las siguientes:

- voc. = elección de sinónimo
- const. = construcción de frase
- c.v. = construcción verbal
- t.v. = tiempo verbal
- p. = puntuación
- om. = omisiones
- ag. = agregados
- ord. = orden sustantivo/adjetivo
- sint. = sintaxis
- ort. = ortografía

No todas estas diferencias se tuvieron en cuenta, en forma detallada, en el análisis posterior; fueron parte de la primera etapa del estudio de las traducciones, al igual que algunos de los comentarios que figuran en la columna de la derecha, y tuvieron relevancia a la hora de determinar tendencias y patrones generales.

Poe	Cortázar	Azcona-Watson	Tipo de diferencia / comentarios
1. During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country;	Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente lúgubre del país;	Durante un día entero de otoño, triste, oscuro y silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y opresivas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente lúgubre del país y	fr. (L. más literal) voc.
and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher.	y, al fin , al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher .	y, por fin , cuando ya caían las sombras de la noche, alcancé a ver la melancólica casa de Usher .	fr. 3 c. v.
2. I know not how it was - but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit.	No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza .	Ignoro cómo fue, pero en cuanto miré el edificio, una sensación de insoportable tristeza invadió mi espíritu .	voc. 2 c.v. sint. (C. cambia el orden s-p)
3. I say insufferable for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible.	Digo insoportable porque no lo atemperaba ninguno de esos sentimientos semiagradables , por ser poéticos, con los cuales recibe el espíritu aun las más austeras imágenes naturales de lo desolado o lo terrible.	Digo insoportable porque era una sensación que no aliviaba ninguno de esos sentimientos agradables por el hecho de ser poéticos, con los cuales por lo general la mente recibe las más severas imágenes naturales de lo desolado o lo terrible.	p. (ambos omiten :) voc. 4 sint. fr. om. (C.) om. (L.)
3. I looked upon the scene before me - upon the mere house, and the simple landscape features of the domain - upon the bleak walls - upon the vacant eye-like windows - upon a few rank sedges - and upon a few white trunks of decayed trees - with an utter de-	Miré el escenario que tenía delante -la casa y el sencillo paisaje del dominio , las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos , los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados - con una fuerte depresión de ánimo únicamente compara-	Miré la escena que había ante mí : la casa en sí y el sencillo paisaje de la propiedad , las paredes desnudas, las ventanas vacías que parecían ojos , los juncos escasos y siniestros , y los troncos blanquecinos de algunos árboles marchitos, secos , con una completa de-	voc. 9 om. (C.) 2 om. (L.) fr. 4 ord. (C. antepone adj.) 2 p. (cambio de guiones por comas) <i>¿Error en la traducción de "rank"?</i> <i>Ambos pierden la repetición de "a</i>

pression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium - the bitter lapse into everyday life - the hideous dropping off of the veil.	ble, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana , el horrible descorrerse del velo.	presión solamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, el amargo deslizarse a la vida diaria , la odiosa caída del velo.	<i>few</i> "
4. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart - an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime.	Era una frialdad, un abatimiento, un malestar del corazón, una irremediable tristeza mental que ningún acicate de la imaginación podía desviar hacia forma alguna de lo sublime .	Era una frialdad, un abatimiento, un malestar del corazón, una irremediable melancolía de pensamiento que ningún acicate de la imaginación podía tornar en algo sublime .	fr. 2 <i>La versión C. de la última parte es más difícil de entender</i>
5. What was it - I paused to think - what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher?	¿Qué era -me detuve a pensar-, qué era lo que así me desalentaba en la contemplación de la Casa Usher?	¿Qué era -me detuve a pensar- lo que tanto me amilanaba al contemplar la Casa Usher?	om. (L.) voc. 2 c.v. (C. más literal) <i>L. cambia la traducción de "House of Usher" (cf. primera oración)</i>
6. It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered.	Misterio insoluble; y yo no podía luchar con los sombríos pensamientos que se congregaban a mi alrededor mientras reflexionaba.	Era un misterio por completo insoluble; tampoco podía yo luchar con las sombrías fantasías que me acosaban mientras reflexionaba.	om. (C.) 3 sint. (C. crea una oración unimembre) fr. 2 (C. más literal en la segunda) voc.
7. I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there are combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth.	Me vi obligado a incurrir en la insatisfactoria conclusión de que mientras hay, fuera de toda duda , combinaciones de simplísimos objetos naturales que tienen el poder de afectarnos así, el análisis de este poder se encuentra aún entre las consideraciones que están más allá de nuestro alcance.	Me vi obligado a caer en la poco satisfactoria conclusión de que, fuera de toda duda, puesto que existen combinaciones de objetos muy simples y naturales con el poder para afectarnos así, el análisis de ese poder se encuentra entre las consideraciones que están más allá de nuestro alcance.	voc. 3 fr. ord (C. antepone adj.) om. (L.) <i>Creo que L. interpreta incorrectamente el "while"; C. el "still" (ambos pierden la conexión while - still)</i>

<p>8. It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression;</p>	<p>Era posible, reflexioné, que una simple disposición diferente de los elementos de la escena, de los detalles del cuadro, fuera suficiente para modificar o quizá anular su poder de impresión dolorosa;</p>	<p>Quizás, reflexioné, una mera disposición distinta en los detalles de la escena, en los elementos del cuadro, bastaría para modificar y tal vez hasta anular su capacidad de causar una impresión dolorosa;</p>	<p>om. (L.) voc. 4 t.v. ag. L. 2 fr. sint. (L. pone el "perhaps" como m.o.)</p>
<p>and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down but with a shudder even more thrilling than before - upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows.</p>	<p>y procediendo de acuerdo con esta idea, empujé mi caballo a la escarpada orilla de un estanque negro y fantástico que extendía su brillo tranquilo junto a la mansión; pero con un estremecimiento aún más sobrecogedor que antes contemplé la imagen reflejada e invertida de los juncos grises, y los espectrales troncos, y las vacías ventanas como ojos.</p>	<p>y actuando en consonancia con esa idea, dirigí mi caballo hacia la escarpada orilla de una laguna negra y fantástica, muy quieta, que brillaba junto a la mansión; pero con un estremecimiento aún más profundo que el anterior, contemplé la imagen invertida de los juncos grises, de los troncos fantasmagóricos y de las ventanas vacías que parecían ojos.</p>	<p>p. (C. mantiene la coma) voc. 6 fr. 4 om. (L.) p. (ambos cambian guión por :) ord. 2 (C. antepone adj.) <i>Es extraña (¿inexacta?) la traducción de C. de "reined".</i> <i>"lay in unruffled lustre" y "vacant and eye-like window": es más libre y "poética" la trad. de C.</i> <i>En la segunda suboración, ambos hacen la misma modificación sintáctica del original (anteponen el complemento al verbo).</i></p>
<p>9. Nevertheless, in this mansion of gloom I now proposed to myself a sojourn of some weeks.</p>	<p>En esa mansión de melancolía, sin embargo, proyectaba pasar algunas semanas.</p>	<p>Sin embargo, me proponía pasar algunas semanas en esa mansión de melancolía.</p>	<p>sint. (C. transmite mejor el sentido) / fr. 'Sin embargo' no es la mejor traducción de 'nevertheless', en este contexto.</p>
<p>10. Its proprietor, Roderick Usher, had been one of my boon companions in boyhood; but many years had elapsed since our last meeting.</p>	<p>Su propietario, Roderick Usher, había sido uno de mis alegres compañeros de adolescencia; pero muchos años habían transcurrido desde nuestro último encuentro.</p>	<p>Su propietario, Roderick Usher, fue uno de mis joviales compañeros de adolescencia; pero habían transcurrido muchos años desde nuestro último encuentro.</p>	<p>t. v. / voc. sint. (C. más literal y lit.)</p>

<p>11. A letter, however, had lately reached me in a distant part of the country - a letter from him - which, in its wildly importunate nature, had admitted of no other than a personal reply.</p>	<p>Sin embargo, acababa de recibir una carta en una región distinta del país -una carta suya-, la cual, por su tono exasperadamente apremiante, no admitía otra respuesta que la presencia personal.</p>	<p>Sin embargo, acababa de recibir una carta desde un lugar distante del país -una carta suya- cuyo tono enloquecido y apremiante, sólo admitía una respuesta personal.</p>	<p>sint. fr. (C. más literal y lit.) <i>Error en la trad. de L. (no es 'desde')</i> <i>Error en la traducción de C. ('distinta')</i></p>
<p>59. The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, it floated rather than fell about the face, I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity.</p>	<p>El sedoso cabello, además, había crecido al descuido y, como en su desordenada textura de telaraña flotaba más que caía alrededor del rostro, me era imposible, aun haciendo un esfuerzo, relacionar su enmarañada apariencia con idea alguna de simple humanidad.</p>	<p>También había crecido al descuido el sedoso cabello y como una salvaje textura de telaraña flotaba más que caía alrededor de su rostro. Pese a mis esfuerzos no pude relacionar su apariencia plástica con idea alguna de simple humanidad.</p>	<p>fr. 2 voc. 2 ord. (C. antepone adj.) <i>L. separa en dos oraciones. Le cambia el sentido a la primera parte (se pierde la conexión causa - efecto). ¿Interpreta erróneamente el 'as'?</i></p>
<p>76. In this unnerved - in this pitiable condition - I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, in some struggle with the grim phantasm, FEAR."</p>	<p>En este desaliento, en esta lamentable condición, siento que tarde o temprano llegará el periodo en que deba abandonar vida y razón a un tiempo, en alguna lucha con el torvo fantasma: <i>el miedo.</i>"</p>	<p>En este desaliento, en esta lamentable condición, siento que tarde o temprano llegará el momento en que deba abandonar vida y razón al mismo tiempo, en alguna lucha con el torvo fantasma: <i>el miedo.</i>"</p>	<p>fr. p. L. agrega comas voc.</p>
<p>77. I learned, moreover, at intervals, and through broken and equivocal hints, another singular feature of his mental condition.</p>	<p>Conocí además por intervalos, y a través de insinuaciones interrumpidas y ambiguas, otro rasgo singular de su condición mental.</p>	<p>Conocí además por intervalos, y a través de insinuaciones angustias y ambiguas, otro rasgo singular de su estado mental.</p>	<p>voc. 2</p>
<p>78. He was enchained by certain superstitious impressions in regard to the dwelling which he tenanted, and whence, for many years, he had never ventured forth - in regard to an influence whose supposititious force was</p>	<p>Estaba dominado por ciertas impresiones supersticiosas relativas a la morada que ocupaba y de donde, durante muchos años, nunca se había aventurado a salir. supersticiones relativas a una influencia cuya supuesta energía</p>	<p>Estaba encadenado a ciertas impresiones supersticiosas relativas a la morada que ocupaba y de la que, durante muchos años, nunca se aventuró a salir. supersticiones relativas a una influencia cuya supuesta energía fue descrita en</p>	<p>voc. 6 ort. t.v. fr. 2 (L. +) om. (C.) 2 p. ambos cambian guión por , y ; <i>¿Error en la interpretación de</i></p>

<p>conveyed in terms too shadowy here to be re-stated - an influence which some peculiarities in the mere form and substance of his family mansion, had, by dint of long sufferance, he said, obtained over his spirit - an effect which the physique of the gray walls and turrets, and of the dim tarn into which they all looked down, had, at length, brought about upon the morale of his existence.</p>	<p>fue descrita en términos demasiado sombríos para repetirlos aquí; influencia que algunas peculiaridades de la simple forma y material de la casa familiar habían ejercido sobre su espíritu, decía, a fuerza de soportarlas largo tiempo; efecto que el aspecto físico de los muros y las torrecillas grises y el oscuro estanque en el cual éstos se miraban había producido, a la larga, en la moral de su existencia.</p>	<p>términos demasiado sombríos para repetirlos aquí; una influencia que algunas peculiaridades de la forma y materiales de la mansión familiar, a fuerza de soportarlas largo tiempo, según él, habían ejercido sobre su espíritu; un efecto que el aspecto físico de los muros y torres grises y la oscura laguna en que se reflejaban había producido, a la larga, en lo moral de su existencia.</p>	<p>"shadowy"?</p>
<p>79. He admitted, however, although with hesitation, that much of the peculiar gloom which thus afflicted him could be traced to a more natural and far more palpable origin - to the severe and long-continued illness - indeed to the evidently approaching dissolution - of a tenderly beloved sister - his sole companion for long years - his last and only relative on earth.</p>	<p>Admitía, sin embargo, aunque con vacilación, que podía buscarse un origen más natural y más palpable a mucho de la peculiar melancolía que así lo afectaba: la cruel y prolongada enfermedad, la disolución evidentemente próxima de una hermana tiernamente querida, su única compañía durante muchos años, su último y solo pariente sobre la tierra.</p>	<p>Sin embargo admitía, aunque con vacilación, que gran parte de la peculiar melancolía que así lo afectaba, podía tener un origen más natural y mucho más palpable: la grave y prolongada enfermedad, en realidad la próxima muerte de una hermana tiernamente querida, su única compañía durante largos años, su último y solitario pariente sobre la tierra.</p>	<p>fr. 2 (L. +) voc. 5 om. (C.)</p>
<p>80. "Her decease," he said, with a bitterness which I can never forget, "would leave him (him the hopeless and the frail) the last of the ancient race of the Ushers."</p>	<p>"Su muerte -decía con una amargura que nunca podré olvidar- hará de mí (de mí el desesperado, el frágil) el último de la antigua raza de los Usher."</p>	<p>—Su muerte —decía con una amargura que no podré olvidar—, me convertirá a mí (a mí el desesperado, el frágil) en el último del antiguo linaje de los Usher.</p>	<p>p. L. usa raya de diálogo L. separa el diálogo en párrafo aparte C. introduce coma fr. / voc. / t.v. <i>¿Por qué eligen el pretérito imperfecto, en lugar del indefinido?</i></p>
<p>81. While he spoke, the lady</p>	<p>Mientras hablaba, Madeline (que</p>	<p>Mientras él hablaba, Lady Madeli-</p>	<p>voc. 3</p>

Madeline (for so was she called) passed slowly through a remote portion of the apartment, and, without having noticed my presence, disappeared.	así se llamaba) pasó lentamente por un lugar apartado del aposen- to y, sin notar mi presencia, desapareció.	ne (porque así se llamaba) cruzó lentamente por un lugar apartado del salón y, sin haber notado mi presencia, desapareció.	om. (C.) t.v.
82. I regarded her with an utter astonishment not unmingled with dread - and yet I found it impossible to account for such feelings.	La miré con extremado asombro , no desprovisto de temor, y sin embargo me es imposible explicar estos sentimientos .	La miré con una estupefacción no carente de temor, y sin embargo esa sensación me resultó imposible de explicar .	voc. om. (C.) fr. (C. +) t.v. p. C. agrega coma
83. A sensation of stupor oppressed me, as my eyes followed her retreating steps.	Una sensación de estupor me oprimió, mientras seguía con la mirada sus pasos que se alejaban.	Mientras la observaba alejarse, me oprimía un sentimiento de estupor.	fr. comp. (C. +) voc. t.v.
84. When a door, at length, closed upon her, my glance sought instinctively and eagerly the countenance of the brother - but he had buried his face in his hands, and I could only perceive that a far more than ordinary wanness had overspread the emaciated fingers through which trickled many passionate tears.	Cuando por fin una puerta se cerró tras ella, mis ojos buscaron instintiva y ansiosamente el semblante del hermano, pero éste había hundido la cara entre las manos y sólo pude percibir que una palidez mayor que la habitual se extendía en los dedos descarnados, por entre los cuales se filtraban apasionadas lágrimas.	Cuando por fin una puerta se cerró tras ella, mi mirada buscó, instintiva y ansiosamente, el semblante del hermano, pero él había enterrado el rostro entre las manos y sólo alcancé a percibir que una palidez aún mayor que la habitual se extendía por los dedos descarnados entre los cuales se filtraban apasionadas lágrimas.	voc. p. L. agrega coma L cambia guión por ; C. por , ag. (L.)
85. The disease of the lady Madeline had long baffled the skill of her physicians.	La enfermedad de Madeline había burlado durante mucho tiempo la ciencia de sus médicos.	La enfermedad de Lady Madeline hacia tiempo que desconcertaba a sus médicos.	om. (C.) fr. (C. +) voc.
86. A settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptical character, were the unusual diagnosis.	Una apatía permanente, un agotamiento gradual de su persona y frecuentes aunque transitorios accesos de carácter parcialmente cataléptico eran el diagnóstico insólito.	Una permanente apatía, un gradual agotamiento físico y frecuentes aunque transitorios accesos de carácter parcialmente cataléptico eran el insólito diagnóstico.	ord. 3 (L. antepone adj.) voc.

<p>87. Hitherto she had steadily borne up against the pressure of her malady, and had not betaken herself finally to bed; but, on the closing in of the evening of my arrival at the house, she succumbed (as her brother told me at night with inexpressible agitation) to the prostrating power of the destroyer; and I learned that the glimpse I had obtained of her person would thus probably be the last I should obtain - that the lady, at least while living, would be seen by me no more.</p>	<p>Hasta entonces había soportado con firmeza la carga de su enfermedad, negándose a guardar cama; pero al caer la tarde de mi llegada a la casa, sucumbió (como me lo dijo esa noche su hermano con inexpressible agitación) al poder aplastante del destructor, y supe que la breve visión que yo había tenido de su persona sería probablemente la última para mí, que nunca más vería a Madeline, por lo menos en vida.</p>	<p>Hasta ese momento ella se sobrepone con firmeza a las presiones de su enfermedad, negándose a permanecer definitivamente en cama; pero al caer la tarde de mi llegada a la casa, sucumbió (como me dijo su hermano esa noche con inexpressible agitación) al poder postrante del destructor; y me enteré de qué la breve visión que había tenido de su persona probablemente sería la última, de que por lo menos en vida ya nunca más vería a Madeline.</p>	<p>voc. 5 t.v. fr. 2</p>
<p>96. From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew, touch by touch, into vaguenesses at which I shuddered the more thrillingly, because I shuddered knowing not why; - from these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words.</p>	<p>De las pinturas que nutrían su laboriosa imaginación y cuya vaguedad crecía a cada pincelada, vaguedad que me causaba un estremecimiento tanto más penetrante, cuanto que ignoraba su causa; de esas pinturas (tan vívidas que aún tengo sus imágenes ante mí) sería inútil mi intento de presentar algo más que la pequeña porción comprendida en los límites de las meras palabras escritas.</p>	<p>De las pinturas incubadas en su laboriosa imaginación y que, pincelada a pincelada, iban cayendo en una vaguedad que me estremecía, tanto más porque ignoraba la causa de ese estremecimiento; de esas pinturas (tan vívidas que tengo ahora sus imágenes ante mí) me esforzaría en vano por presentar más que una pequeña porción que podría caber en los límites de la simple palabra escrita.</p>	<p>voc. 3 fr. comp. (L.+) c.v. fr. 3</p>
<p>153. I felt creeping upon me, by slow yet certain degrees, the wild influences of his own fantastic yet impressive superstitions.</p>	<p>Sentía que a mi alrededor, a pasos lentos pero seguros, se deslizaban las extrañas influencias de sus supersticiones fantásticas y con-</p>	<p>Poco a poco me fui sintiendo furtivamente invadido, lenta pero seguramente, por las extrañas influencias de sus fantásticas y</p>	<p>ag. (L.) fr. (C. +) ord. (L. antepone adj.) <i>Ninguno traduce el "yet".</i></p>

	tagiosas.	contagiosas supersticiones.	
154. It was, especially, upon retiring to bed late in the night of the seventh or eighth day after the placing of the lady Madeline within the donjon, that I experienced the full power of such feelings.	Al retirarme a mi dormitorio la noche del séptimo u octavo día después de que Madeline fuera depositada en la mazmorra, y siendo ya muy tarde, experimenté de manera especial y con toda su fuerza esos sentimientos.	La noche del séptimo u octavo día después de depositar a Lady Madeline en la mazmorra, al retirarme ya muy tarde a mi dormitorio, experimenté toda la fuerza de esas sensaciones.	fr. comp. om. (L.) om. (C.) c.v. voc. <i>Trad. L. no empieza un párrafo nuevo.</i>
155. Sleep came not near my couch - while the hours waned and waned away.	El sueño no se acercaba a mi lecho y las horas pasaban y pasaban.	Las horas transcurrían y el sueño no se acercaba a mi lecho.	fr. comp. (C. +) voc.
156. I struggled to reason off the nervousness which had dominion over me.	Luché por racionalizar la nerviosidad que me dominaba.	Luché por rechazar con razones la nerviosidad que me dominaba.	voc. p. L. agrega coma <i>La trad. de C. pierde el "off".</i>
157. I endeavored to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering influence of the gloomy furniture of the room - of the dark and tattered draperies, which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed.	Traté de convencerme de que mucho, si no todo lo que sentía, era causado por la desconcertante influencia del lúgubre moblaje de la habitación, de los tapices oscuros y raídos que, atormentados por el soplo de una tempestad incipiente, se balanceaban espasmódicos de aquí para allá sobre los muros y crujían desagradablemente alrededor de los adornos del lecho.	Traté de convencerme de que mucho, si no todo lo que me sucedía era causado por la influencia desconcertante del sombrío mobiliario de la habitación, de los oscuros y raídos tapices que, atormentados por el soplo de una incipiente tempestad parecían cobrar vida y se balanceaban de aquí para allá sobre las paredes y crujían inquietantes alrededor de los adornos de la cama.	fr. ord. (L. antepone adj.) 2 ord. (C. antepone adj.) p. L. omite coma voc. 6 ag. (L.) aunque puede ser un intento de transmitir el 'tortured into motion' om. (L.)
158. But my efforts were fruitless. 159. An irrepressible tremor gradually pervaded my frame ; and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm.	Pero mis esfuerzos eran infructuosos. Un temblor incontenible fue invadiendo gradualmente mi cuerpo, y al fin se instaló sobre mi propio corazón un incubo, el peso de una alarma por completo in-	Pero mis esfuerzos resultaron infructuosos. Un temblor incontenible fue invadiendo mi cuerpo y por fin se instaló sobre mi propio corazón un incubo, el peso de una alarma completamente inmotiva-	t.v. voc. om. (L.) ag. (ambos) <i>¿Error en la traducción de "my very heart"?</i>

	motivada.	da.	
160. Shaking this off with a gasp and a struggle, I uplifted myself upon the pillows, and, peering earnestly within the intense darkness of the chamber, harkened - I know not why, except that an instinctive spirit prompted me - to certain low and indefinite sounds which came, through the pauses of the storm, at long intervals, I knew not whence.	Lo sacudí, jadeando, luchando, me incorporé sobre las almohadas y mientras miraba ansiosamente en la intensa oscuridad del aposento, presté atención -ignoro por qué, salvo que me impulsó una fuerza instintiva- a ciertos sonidos ahogados, indefinidos, que llegaban en las pausas de la tormenta, con largos intervalos, no sé de dónde.	Traté de liberarme de él, jadeando y luchando, me erguí sobre las almohadas y mientras escudriñaba con ansiedad la intensa oscuridad del cuarto, presté atención -ignoro por qué, salvo que me impulsó un valor instintivo- a ciertos sonidos ahogados, indefinibles, que llegaban con largos intervalos, durante las pausas de la tormenta, no sé de dónde.	fr. 2 (C. + en la segunda) voc. 7 p. L. omite coma C. pierde el 'off'
161. Overpowered by an intense sentiment of horror, unaccountable yet unendurable, I threw on my clothes with haste (for I felt that I should sleep no more during the night), and endeavored to arouse myself from the pitiable condition into which I had fallen, by pacing rapidly to and fro through the apartment.	Dominado por un intenso sentimiento de horror, inexplicable pero insoportable, me vestí aprisa (pues sabía que no iba a dormir más durante la noche) e intenté salir de la lamentable condición en que había caído, recorriendo rápidamente la habitación de un extremo al otro.	Sobrecogido por una intensa sensación de horror, inexplicable pero insoportable, me vestí apresuradamente (pues sentí que no volvería a dormir durante esa noche) e intenté sobreponerme a la lamentable condición en que había caído, recorriendo con rapidez el cuarto de un extremo al otro.	t.v. 2 voc. 5 fr.
162. I had taken but few turns in this manner, when a light step on an adjoining staircase arrested my attention. I presently recognised it as that of Usher.	Había dado unas pocas vueltas, cuando un ligero paso en una escalera contigua atrajo mi atención. Reconocí entonces el paso de Usher.	Apenas había dado unas vueltas cuando atrajo mi atención un paso ligero en la escalera contigua. Pronto reconocí las pisadas de Usher.	fr. 2 ord. (C. antepone adj.) voc. 3 Ambas trad. omiten "in this manner".
168. The impetuous fury of the entering gust nearly lifted us from our feet.	La ráfaga entró con furia tan impetuosa que estuvo a punto de levantarnos del suelo.	La furia impetuosa de la ráfaga estuvo a punto de levantarnos del suelo.	fr. comp. (L.)

ANEXO B
TABLA DE FRECUENCIAS

La siguiente tabla resume los resultados obtenidos en la comparación de ambas traducciones:

Tipo de diferencia		Frecuencia total
elección de sinónimo		536
frase		264
construcción verbal		30
puntuación		74
omisiones	Cortázar	48
	Azcona-Watson	37
agregados	Cortázar	13
	Azcona-Watson	20
orden sustantivo-adjetivo	Cortázar antepone adjetivo	29
	A-W antepone adjetivo	18
cambio en la sintaxis		15
ortografía		2

BIBLIOGRAFÍA

- ECO, U. (2008) *Decir casi lo mismo*, Barcelona: Lumen.
- BARTHES, R. (1972) *Crítica y verdad*, Siglo XXI: Buenos Aires. Traductor: José Bianco.
- BASBANES, N. (2005) *Every Book its Reader*, HarperCollins: Nueva York.
- BASIL, H. y MUNDAY, J. (2004) *Translation. An Advanced Resource Book*, Londres: Routledge.
- GAMBOLINI, G., ADAMO, G., COHEN, S., y PIRO, G. (2004) *Problemas de la traducción*, Buenos Aires: Libros del Rojas.
- GARCÍA YEBRA, V (2006) *Experiencias de un traductor*, Madrid: Gredos.
- GROSSMAN, E. (2010), *Why Translation Matters* [libro electrónico], New Haven, Londres: Yale University Press.
- MALMKJAER, K. (2005) *Linguistics and the Language of Translation*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- MUNDAY, J. (2009) *Introducing Translation Studies. Theories and applications* [libro electrónico], Nueva York: Routledge.
- POE, E. A. (2009) *Cuentos 1*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- (2009) *La caída de la Casa Usher y otros cuentos*, Buenos Aires: Losada.
- (2002) *Complete Tales and Poems*, New Jersey: Castle Books.
- RICOEUR, P. (2009) *Sobre la traducción*, Buenos Aires: Paidós.
- ROBINSON, D. (2003) *Becoming a Translator. An Introduction to the Theory and Practice of Translation*, Londres: Routledge.
- SAUSSURE, F. (1945) *Curso de Lingüística general*, Buenos Aires: Losada.

Jornadas

a = a Jornadas sobre la traducción literaria y filosófica (2006), Buenos Aires: Libros del Rojas.

Internet

González Bermejo, E. *Conversaciones con Cortázar* (fragmentos) [en línea], [citado 14 de octubre de 2010]

Disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz4.htm>

Cobo Borda, J. G. (2004), “Julio Cortázar, traductor” [en línea], [citado 14 de octubre de 2010].

Disponible en

<http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/31JULIO%20CORT%C3%81ZAR,%20TRADUCTOR.pdf>

Jakobson y la traducción (2004) [en línea], [citado 18 de octubre de 2010].

Disponible en

http://courses.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_13_es?lang=es

Garrido Nombela, R. (1999), “Sobre la revisión” [en línea], en *Puntoycoma* N.º 57, [citado 10 de septiembre de 2010].

Disponible en <http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/57/pyc578.htm#fn1>

Martínez, J. (1999), “Sobre la revisión (respuesta a Ramón Garrido)” [en línea], en *Puntoycoma* N.º 58, [citado 10 de septiembre de 2010].

Disponible en <http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/58/pyc585.htm>

Gómez Díaz, R. (1999), “Sobre el concepto de revisión” [en línea], en *Puntoycoma* N.º 60, [citado 15 de septiembre de 2010].

Disponible en <http://ec.europa.eu/translation/bulletins/puntoycoma/60/pyc605.htm>

Parra Galiano, S. (2007), “Propuesta metodológica para la revisión de traducciones: principios generales y parámetros” [en línea], en Trans N.º II, [citado 15 de septiembre de 2010].

Disponible en http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_11/T.197-214Galiano.pdf

Sáez Delgado, A. (2008), “El traductor como escritor. Palabras para agradecer el Premio Giovanni Pontiero” [en línea], en Quaderns, revista de traducción N.º 16, [citado 25 de octubre de 2010].

Disponible en

<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/139953/191132>

Cortázar, J. (2005), “Translate, traduire, tradurre: traducir” [en línea], NossAmérica N.º 22, [citado 27 de octubre de 2010].

Disponible en http://www.memorial.sp.gov.br/revistaNossaAmerica/22/port/espanhol/42-traduzir_espanhol.htm