

TRADUCCIÓN COMENTADA DE "O ESPELHO",
DE MACHADO DE ASSIS, AL ESPAÑOL

Pablo Cardellino Soto

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Pablo Cardellino Soto

**TRADUCCIÓN COMENTADA DE “O ESPELHO”,
DE MACHADO DE ASSIS, AL ESPAÑOL**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos da
Tradução da Universidade Federal de
Santa Catarina para a obtenção do
Grau de Mestre em Estudos da
Tradução

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos
Costa

Co-orientador: Prof. Dr. John Gledson

Florianópolis

2011

**Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina**

S718t Soto, Pablo Cardellino

Traducción comentada de "O espelho", de Machado de Assis, al español [dissertação] / Pablo Cardellino Soto ; orientador, Walter Carlos Costa, co-orientador, John Gledson. - Florianópolis, 2011.
148 p.: tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Tradução e interpretação. 3. Ficção espanhola. I. Costa, Walter Carlos. II. Gledson, John. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

CDU 801=03

Pablo Cardellino Soto

**TRADUCCIÓN COMENTADA DE “O ESPELHO”,
DE MACHADO DE ASSIS, AL ESPAÑOL**

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de “Mestre” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

Florianópolis, 26 de abril de 2011.

Prof.^a Andréia Guerini, Dr.^a
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof., Dr. Walter Carlos Costa,
Orientador
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof.^a, Dr.^a Marie-Hélène
Catherine Torres,
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof., Dr. John Gledson,
Co-orientador
Universidade de Liverpool

Prof.^a, Dr.^a Andréa Cesco,
Universidade Federal de Santa
Catarina

Prof.^a, Dr.^a Silvana Serrani,
Universidade Estadual de
Campinas

Prof.^a, Dr.^a Andréia Guerini,
Universidade Federal de Santa
Catarina

A mamá

AGRADECIMIENTOS

A Sela, mi compañera, mi amiga, mi amor, mi incentivadora, y también mi primera lectora: todo lo que diga será poco para agradecerte todo lo que haces por mí, hasta en los momentos más difíciles. Sin ti, este trabajo sin dudas nunca habría sido realizado, y también te pertenece.

A Walter, mi director de tesis: la infinita paciencia, los consejos, las puertas abiertas, la confianza en mí.

Al profesor John Gledson, mi co-director de tesis: las lecturas, los consejos, las sugerencias.

A todos los profesores de la PGET, especialmente Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan y Werner Heidermann: la paciencia, las oportunidades y el apoyo en todos los momentos de este camino.

A mi gran amigo Gustavo Althoff: las innumerables charlas, discusiones, intercambios de ideas y lecturas que indudablemente enriquecieron este trabajo.

Al Brasil, esta querida tierra y su pueblo: los brazos abiertos y la generosidad con que recibe a los extranjeros.

Ningún problema tan consustancial con las letras
y con su modesto misterio como el que propone
una traducción.

(Jorge Luis Borges, 1932)

RESUMO

Este trabalho discute aspectos da tradução do conto “O espelho” de Machado de Assis para o espanhol, a partir da tradução efetuada por mim com esse fim e da já realizada e publicada por Santiago Kovadloff. O componente fantástico do conto é explicitado e defendido no sentido de sua relevância para a tradução. Os comentários partem de exemplos concretos do texto retirados da tradução e do texto original e a discussão teórica está focada na presença do estrangeiro na tradução, na tradução da letra do conto — com atenção especial para o perfil colocacional do texto e para a imbricação forma-conteúdo — e no caráter literário da tradução — principalmente através do exemplo de uma Nota do Tradutor.

Palavras-chave: Tradução, Literatura traduzida, Letra, Estrangeiro, Fantástico, Machado de Assis.

RESUMEN

Este trabajo discute aspectos de la traducción del cuento “O espelho”, de Machado de Assis, al español, a partir de la traducción realizada a ese efecto por mí y de la anteriormente realizada y publicada por Santiago Kovadloff. Se explicita y defiende el componente fantástico del cuento en lo que se refiere a su relevancia para la traducción. Los comentarios parten de ejemplos concretos del texto retirados de la traducción y del texto original y la discusión teórica se centra en la presencia de lo extranjero en la traducción, en la traducción de la letra del cuento —con atención especial al perfil colocacional del texto y a la ligazón íntima entre forma y contenido— y en el carácter literario de la traducción —principalmente a través del ejemplo de una Nota del Traductor—.

Palabras clave: Traducción. Literatura traducida. Letra. Extranjero. Fantástico. Machado de Assis

ABSTRACT

This work discusses aspects of the translation into Spanish of the short story “O espelho” [“The mirror”] by Machado de Assis, having my own translation, carried out for this purpose, and a previous one by Santiago Kovadloff as the objects of this discussion. The fantastic component within the short story is made explicit and defended as an important element to the translation. The commentaries start from examples of concrete text taken from the translation and the original text. The theoretical discussion is focused on the presence of the “foreignness” in the translation, on the translation of the “letter” of the short story — with special reference to its collocational profile and the intimate connection between form and content — and on the literary character of the translation — specially by means of an example based on a Translator’s Note —.

Keywords: Translation. Translated Literature. Letter. Foreign. Fantastic. Machado de Assis.

LISTA DE CUADROS

Cuadro 1: Fragmento de las traducciones de Kovadloff y Sánchez lado a lado con el original	37
Cuadro 2: Una interferencia del portugués en la traducción de Kovadloff junto al original	55
Cuadro 3: Fragmento de la traducción de Kovadloff junto al original	58
Cuadro 4: Fragmentos de la traducción de Kovadloff con soluciones de traducción más extensas que el original y comentarios	61
Cuadro 5: Traducción de alusiones a lugares y realidades locales del original.....	93
Cuadro 6: Traducción de nombres propios presentes en el original ...	97
Cuadro 7: Traducción de alusiones a hechos y realidades históricas presentes en el original	99
Cuadro 8: Traducción de alusiones a lugares y realidades locales del original.....	105
Cuadro 9: Traducción del ambiente fantástico.....	110
Cuadro 10: Ejemplos de modalización verbal	112
Cuadro 11: Otro ejemplo de modalización verbal	114

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Comparación de ocurrencias de “a ratos” y “de a ratos”	37
Tabla 2: Comparación de frecuencia de colocaciones Machado-Kovadloff	65
Tabla 3: Comparación de frecuencia de colocaciones para traducir “espíritos boçais”	104

LISTA DE SÍMBOLOS, ABREVIATURAS Y SIGLAS

§	párrafo
CEAL	Centro Editor de América Latina
DUE	MOLINER, 2001*
DRAE	REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001*
HOUAISS	HOUAISS, 2001*
ibid.	ídem
id.	ibidem
K.	ASSIS, 1978*
N. del T.	Nota del Traductor
p.	página

* Referencia bibliográfica

SUMARIO

1	Introducción	25
1.1	Una traducción comentada: delimitación del campo de trabajo	25
1.2	Concepto de traducción	25
1.3	Objetivos y caracterización del objeto de estudio	29
1.4	Lo fantástico en la obra de Machado de Assis	29
1.5	Descripción de los pasos previstos y otras consideraciones	34
1.6	Machado de Assis traducido al español	40
2	Marco para la traducción de “O espelho”	43
2.1	Lo fantástico: forma y fondo en “O espelho”	43
2.2	“El espejo” por Santiago Kovadloff	50
3	“El espejo”: original y traducción	71
4	Comentarios sobre la traducción	91
4.1	Presencia de lo extranjero	91
4.2	Traducción de la letra	101
4.3	Las colocaciones y lo fantástico	107
4.4	Materialidad de lo fantástico en la traducción: el tic-tac del reloj	109
4.5	Modalización verbal en el relato del hecho fantástico	112
5	Traducir literatura	117
5.1	Cuestiones literarias en perspectiva: imbricación forma-fondo	117
5.2	Notas del traductor	125
6	Comentario final	137
	Referencias	139

1 INTRODUCCIÓN

1.1 UNA TRADUCCIÓN COMENTADA: DELIMITACIÓN DEL CAMPO DE TRABAJO

La traducción es una actividad bastante extraña cuando de antemano el traductor también pretende comentarla críticamente: difiere de la traducción común y corriente y difiere de la crítica. Lo habitual es que, a partir de la noción más o menos consciente de un modelo de traducción al cual apegarse, el traductor vaya resolviendo las situaciones que plantea el texto, olvidando en cierto punto, a veces de forma inmediata, qué motivó concretamente cada decisión. En lo que se refiere al crítico especializado en traducciones, suele contar, cuando mucho, con la traducción y el texto que la originó: todos los comentarios críticos se basan en el texto. En pocas ocasiones se cuenta con la voz del traductor o con lecturas críticas previas sobre su trabajo. En la actividad de la traducción comentada el traductor necesita explicitar su modelo de traducción todo lo posible (o todo lo necesario a fin de comentarla), evaluarlo en todo momento para adaptarlo a las características del texto, tomar nota de sus decisiones y fundamentarlas de acuerdo a su modelo, y también evaluarlas críticamente a posteriori, sea para corroborar el éxito de su modelo de traducción o no, o bien sus implicaciones.

1.2 CONCEPTO DE TRADUCCIÓN

Sin detrimento de las propuestas y aportes de los teóricos de la Traducción que presentaré, detallaré y discutiré a lo largo del texto, debo explicitar aquí, más allá de las referencias pertinentes, el concepto de Traducción que, como substrato teórico fruto de estudios, intercambios, reflexiones y práctica traductora, cruza todo mi proceso de traducción. En primer lugar, debe quedar claro que todo lo que digo en relación con la Traducción se restringe al campo de la Traducción Literaria. Este horizonte, aunque responda a una preferencia plenamente subjetiva y personal, no constituye un juicio de ninguna especie en desmedro de la traducción no literaria, sino a lo que considero una necesaria reducción del campo de estudio.

Cuando digo Traducción Literaria me refiero, naturalmente, a la traducción de obras literarias que serán leídas como literatura traducida. Aunque esto sea obvio,¹ debe ser explicitado pues, además del proceso, esta noción cruza el producto también: al traducir una obra literaria, tomo decisiones relacionadas con su literariedad, en busca de que, idealmente, la traducción sea también un texto literario y esté dotada de características literarias similares a las que reconozco en el original,² sin perjuicio de las características inherentes a su naturaleza de traducción, como cuestiones que surgen de la relación del texto y del autor con el espacio sociocultural de la traducción, distinto del original, o con el nuevo entorno lingüístico.

No entiendo un texto cualquiera, como por ejemplo un texto literario, como la materialización de unos significados inasibles, ni estables, atesorados y acuñados en última instancia en las intenciones de su autor, sino como un artefacto material cuyos significados, lingüísticos y literarios, se completan en la lectura. Las intenciones del autor estaban en el autor cuando produjo el texto y en parte se reflejarán allí de alguna forma, sin dudas, pero tampoco se reflejan totalmente en el texto por los más diversos motivos — como falta de destreza, de técnica en la escritura, del mismo deseo—, e incluso pueden leerse intenciones que tal vez el autor no quisiera confesar. Todas son hipótesis posibles. Lo que interesa explicitar aquí, en lo que se refiere a la perspectiva desde la cual opero, es que en mi concepción lo que se entiende por “intención del autor” es en realidad una interpretación del lector, también limitada o determinada por su capacidad de lectura. El lector también tiene expectativas, prejuicios, ideología; puntos de vista, en fin, que impregnan su interpretación. El traductor tiene una función doble: la de lector y la de escritor, ambas sujetas a dichas vicisitudes. Como traductor, alimento íntimamente el anhelo —vale decir que siempre utópico— de aprehender absolutamente todo lo que, desde mi posición, pueda percibir e interpretar a partir del texto —hechos narrados, descripciones, selecciones léxicas, figuras de lenguaje, ambigüedades, errores, asonancias y consonancias, ritmo, referencias externas e internas, continuidades y discontinuidades, sin dejar escapar la sensación que, como lector, me causa el texto, sin

¹ Independientemente de eventuales divergencias sobre el carácter literario o no literario de obras particulares.

² Este término merece un comentario, que haré más adelante.

dejar de fruirlo— y producir un texto en otro idioma que, a mi juicio, presente todas esas características. Digo que es utópico pues el conjunto de variables del texto es enorme, y asimismo lo es el de las que me definen como sujeto lector: mis características psicológicas, emocionales, espirituales, mi inserción social, histórica y familiar, e incluso mis gustos, preferencias, deseos, intenciones. Además de las cuestiones ligadas al lenguaje y a la producción de significados que acabo de mencionar, también me agrada prestar atención a las particularidades del texto que identifico como lo extranjero, como lo perteneciente al ámbito del escritor y de la narrativa, pero que mi lector ideal, cuya lengua materna es el español y no tiene intimidad con el contexto brasileño que se extrae de la lectura, no conoce. Sobre esto me extenderé durante el texto pues el asunto tiene otras implicaciones: por el momento, interesa decir que no considero esa interacción, eventualmente choque, del lector con lo extranjero como una dificultad que debe ser sorteada; me parece saludable y no me siento proclive a evitarle al lector el trabajo de enténderselas con lo diferente.

Todo ello me conduce a lecturas más o menos diferentes de las de otros —o similares—, sujetos a su vez a sus propias condiciones. Sin embargo, operativamente no me detengo en esa abundancia de alternativas del texto; este substrato teórico atraviesa las decisiones, de hecho, pero no necesariamente de forma consciente: me considero un lector que intenta leer atentamente para traducir, detectando buena parte de los significados que obtiene a partir del texto y decidiendo cuáles considera relevantes, mediante procesos solo parcialmente conscientes, como ocurre con cualquier uso de la lengua. Esta lectura, que constituye así lo que considero y llamo convencionalmente “el original”, es la materia prima para la producción del texto traducido, a través del cual intentaré proporcionar al lector posibilidades de acceso al mayor conjunto posible de características de mi propia lectura. He aquí la definición de Traducción que subyace en mi trabajo.

Ante lo expuesto, resulta claro que comparto la visión de, por ejemplo, Rosemary Arrojo (2002) en lo que se refiere a la no estabilidad y al modo de producción de los sentidos del texto (una visión, dicho sea de paso, deconstructivista), pero también que, sin detrimento de ello, considero la estabilidad de esos mismos significados una ficción útil, tal como propone Britto:

[...] me parece preferible, las más veces, trabajar con la idea de que el texto contiene un sentido estable y definido, que podemos identificar con la intención del autor, y que las distintas lecturas divergen en función de las diferencias individuales entre los lectores, que *no* son meros moldes rellenos con la misma masa cultural —aunque sepa que es imposible probar que esto es verdad, aunque sepa que esto no es más que una ficción útil—.³ (BRITTO, 1995, p. 149).

Parto de la base de que todos los lectores, en tanto copartícipes de una comunidad sociolingüística, actuamos de manera similar.

Produzco el texto, pues, pensando en que un lector lo leerá. Estoy consciente de que el lector real leerá un texto que no existía como tal antes de que yo lo produjera, y de hecho es posible y tal vez probable que él esté a su vez consciente de que se trata de una traducción realizada por un traductor de carne y hueso. Sin embargo, considero que ni el lector hipotético ni el real desean leer a Pablo Cardellino, sino al autor del texto original. Lo planteo de esa manera por ser mi visión general, y sin perjuicio de que en este trabajo en particular, una traducción comentada de naturaleza académica, lo que cuenta no es exactamente la traducción en sí, sino el conjunto de traducción y comentarios, y evidentemente quien lo lea, y lea por consiguiente la traducción, tendrá presente de forma mucho más vívida a la persona del traductor: aun así la hipótesis de trabajo, en lo que se refiere a la traducción, implica un lector que solo la lee porque está interesado en Machado de Assis, en los cuentos, en el cuento en cuestión: no en traducciones, ni en mis traducciones, ni en mí.⁴ Aunque las decisiones del traductor estén necesariamente impregnadas de posiciones personales, más o menos conscientes, tanto en lo que se refiere a la selección del autor y del

³ “[...] me parece preferível, na maioria dos casos, trabalhar com a idéia de que o texto contém um sentido estável e definido, que podemos identificar com a intenção do autor, e que as diferentes leituras divergem em função das diferenças individuais entre os leitores, que não são meras fôrmas de bolo cheias da mesma massa cultural — mesmo sabendo que é impossível provar que isto é verdade, mesmo sabendo que isto é apenas uma ficção útil.” (Traducción al español mía en ésta y todas las citas cuyo texto original en otra lengua consigne en nota).

⁴ Indudablemente, existen lectores que están particularmente interesados en las traducciones como tales o en el traductor, pero no considero esa posibilidad dentro del marco de mi hipótesis de trabajo.

texto como a la lectura y a la misma producción textual, y aunque esa presencia sea de hecho imposible de superar —y tal vez ni siquiera tenga sentido desear superarla—, la hipótesis de trabajo implica, entonces, evitar incluir en la traducción elementos ausentes del original y evitar, dentro de lo posible, que mi presencia sea notada. No por considerar buena una traducción que no parece una traducción ni por aborrecer la visibilidad del traductor, sino por asumir voluntariamente la posición de que la obra literaria que estoy traduciendo no es un espacio mío sino del autor. Me parece válido que un traductor asuma ese espacio como propio si lo desea y con ello tiene algo relevante que decir, aunque en ese caso me parece adecuado —por una mera cuestión de ética— que declare su intento, o por lo menos que lo deje claro de alguna manera. Por lo que me respecta, deseo, por así decirlo, prestarle mi voz al autor, y prefiero hacerlo de forma discreta.

1.3 OBJETIVOS Y CARACTERIZACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Este trabajo discute aspectos de la traducción al español del cuento “O espelho”, de Machado de Assis, a partir del análisis de una traducción publicada —que está en la primera categoría mencionada: cuento solo con el texto traducido y el original— y de la que se incluye aquí, realizada al efecto. También se discuten aspectos generales de la traducción de Machado de Assis al español.

No pretendo detenerme a comentar exhaustivamente todas las particularidades que observo durante el proceso de traducción con relación a las decisiones que debo tomar y a sus consecuencias, sino que los comentarios se acercarán a una selección de temas que, independientemente de la subjetividad que la caracteriza, considero notables debido a su relevancia en la traducción. Estos temas incluyen cuestiones genéricas, lingüísticas y relacionadas con la Teoría de la Traducción.

1.4 LO FANTÁSTICO EN LA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

En lo que se refiere al género literario, considero “O espelho” un cuento fantástico, no por ello raro en la obra machadiana, como

veremos, en virtud de las publicaciones de o sobre cuentos fantásticos de Machado de Assis que enumeraremos a continuación.

En 1973 Raimundo Magalhães Júnior compiló el volumen *Contos Fantásticos de Machado de Assis*, publicado por la editorial Bloch. Se trata de una publicación ya agotada, que contiene los siguientes cuentos: “A chinela turca”, “Sem olhos”, “O imortal”, “A segunda vida”, “A mulher pálida”, “Os olhos de Pedro Antão”, “A vida eterna”, “O anjo Rafael”, “Decadência de dois grandes homens”, “Um esqueleto” y “O capitão Mendonça”. Esta publicación pionera, que incluye también un texto de presentación firmado por su compilador, es citada por todos los investigadores que posteriormente se dedicaron a lo fantástico en Machado de Assis.

En 2009 la editorial Edifício lanzó *Três contos fantásticos*, que agrupa “Sem olhos”, “Um esqueleto” y “A chinela turca”. Por su parte, Universidade Falada, editorial especializada en audiolibros, publicó en 2008 dos volúmenes titulados *Contos fantásticos de Machado de Assis* que incluyen los cuentos “A igreja do Diabo”, “A Cartomante”, “A Carta”, “Curta História”, “Virginius” y “A carteira”.

Dos antologías de cuentos fantásticos editadas en Brasil incluyen un cuento de Machado de Assis: “As academias de São”. Por un lado, Bráulio Tavares lo incluyó en el volumen *Páginas da sombra: contos fantásticos brasileiros*, que compiló y publicó en 2003 por Casa da Palavra, y, por el otro, Flávio Moreira da Costa lo incluyó en su volumen de *Os melhores contos fantásticos*,⁵ junto a otros cuentos de la literatura universal.

La columna “Contos de Machado”,⁶ de la revista electrónica *Germina*, ofrece cuentos de Machado de Assis agrupados según diversos criterios temáticos. Uno de esos agrupamientos tiene que ver con lo fantástico, y presenta en dos subgrupos (sin distinción sistemática aparente: “Contos fantásticos 1” y “Contos fantásticos 2”) un total de 14 cuentos: “O país das quimeras (conto fantástico)”, “Uma excursão milagrosa”, “Ruy de Leão”, “O imortal”, “A chinela turca” (en dos versiones), “O anjo das donzelas”, “O capitão Mendonça”, “A vida eterna”, “Decadência de dois grandes

⁵ Existe una copia en línea: <<http://www.scribd.com/doc/7055476/Flavio-Moreira-Da-Costa-Os-Melhores-Contos-Fantasticos>>

⁶ Disponible en línea: <www.germinaliteratura.com.br/2008/contosdemachado_capa.htm>

homens”, “Os óculos de Pedro Antão”, “Um esqueleto”, “Sem olhos”, “A mulher pálida” y “Um sonho e outro sonho”.

Existen algunos trabajos académicos sobre lo fantástico en Machado de Assis: Sandra Maria Steilien, Valdira Meira Cardoso de Souza, Marcelo J. Fernandes y Darlan Lula defendieron sendas tesis de maestría en las que investigaron lo fantástico en cuentos de Machado de Assis. Sandra María Steilein hace un análisis semiótico del cuento fantástico (así llamado en el título de su tesis) “O capitão Mendonça” y observa que Machado se ocupó con cierta frecuencia de los temas fantásticos, mencionando los cuentos “A chinela turca”, “Decadência de dois grandes homens” y “A vida eterna” (STEILEIN, 1988). Valdira Meira Cardoso de Souza investiga el papel del lector en cuentos fantásticos de Machado de Assis y refiere algunos cuentos dentro del subgénero: “O país das quimeras (conto fantástico)”, “Uma excursão milagrosa”, “A chinela turca”, “Um esqueleto”, “Uma visita de Alcibíades”, “Sem olhos”, “A igreja do diabo”, “Entre santos”, “Ideias de canário”, y también incluye dos novelas, *Memórias póstumas de Brás Cubas* y *Quincas Borba*, donde se puede detectar la técnica fantástica (SOUZA, 1998). Por su parte, Marcelo J. Fernandes menciona, además de los cuentos del volumen compilado por Raimundo Magalhães Jr., cuatro cuentos fantásticos de Machado en su investigación: “O país das quimeras”, “O anjo das donzelas”, “Marianna” y “Um sonho e outro sonho”. Fernandes considera, en Machado, “la ocurrencia de un fantástico mitigado, diferenciado, casi siempre ambientado en sueños y, la mayoría de las veces, explicable”⁷ (FERNANDES, 2000; 2003). Todos ellos escribieron también otros trabajos académicos sobre el asunto abordando diversos aspectos de los cuentos fantásticos de Machado de Assis.

Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach, Rildo Cosson, Rosa Duarte de Oliveira y Rodrigo Camargo de Godoi publicaron asimismo artículos sobre cuentos fantásticos de Machado de Assis. Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach escribe sobre “O imortal” (GERLACH, 1989). Rildo Cosson analiza los cuentos de la antología de Magalhães Jr. a la luz de la teoría de lo fantástico de Todorov, que también abordaremos en este trabajo, y considera que lo fantástico en Machado de Assis se inclina, en realidad, más hacia lo extraño que hacia lo fantástico (COSSON, 1991). Rosa Duarte de

⁷ “a ocorrência de um fantástico mitigado, diferenciado, quase sempre ambientado em sonhos e, na maioria das vezes, explicável”.

Oliveira estudia el cuento “Entre santos” del punto de vista de lo fantástico, pero lo sitúa en una posición limítrofe, no como cuento plenamente fantástico (OLIVEIRA, 2007). El artículo de Rodrigo Camargo de Godoi analiza “O país das quimeras” y menciona todos los cuentos fantásticos citados por Marcelo J. Fernandes (FERNANDES, 2000). Marli Cardoso dos Santos escribió algunos artículos relacionados con lo onírico y lo fantástico en Machado de Assis.⁸

Además existen algunas páginas disponibles en internet sobre el asunto. Karin Volobuef publicó una bibliografía sobre Literatura Fantástica que incluye una sección referente a estudios sobre autores brasileños.⁹ Allí se menciona buena parte de la bibliografía utilizada para este trabajo.

Nilto Maciel, analizando cronológicamente la literatura fantástica en Brasil, afirma que Machado de Assis es de los más conocidos autores que cultivaron el género en Brasil durante el siglo XIX, junto a Álvares de Azevedo, aunque los críticos de su tiempo, como Sílvio Romero y José Veríssimo, no hayan conseguido ver lo fantástico en sus páginas (MACIEL, 2001). Sin embargo, recuerda Maciel, más recientemente, sí se lo ha hecho. Por ejemplo, la entrada “Cuento” de la *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, dirigida por Afrânio Coutinho y J. Galante de Sousa, dice:

La referencia [de Machado de Assis] a los dos maestros del cuento fantástico¹⁰ no es casual, fortuita reminiscencia de lectura, sino que revela, antes bien, una evidente preferencia por esa especie de literatura, como se verifica fácilmente por la repetición de páginas como “A igreja do diabo”, “Entre santos”, “A chinela turca”

⁸ Los trabajos son los siguientes:

SANTOS, Marli Cardoso dos. O realismo fantástico em Machado de Assis: entre espaços oníricos e reais. In: Marisa Martins Gama-Khalil; Jucelén Moraes Cardoso; Rosana Gondim Rezende, (Org.). O ESPAÇO (EN)CENA. São Carlos: Claraluz, 2009, v. 1, pp. 241-250.

SANTOS, Marli Cardoso dos ; Gama-Khalil, Marisa Martins. Espaços Fantásticos em Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: Universidade Necessária Utopias+distopias - 4ª Semana Acadêmica/ anais, 2009, Uberlândia. Universidade Necessária Utopias+distopias - 4ª Semana Acadêmica, 2009.

Esta autora está con su investigación de maestría en curso. El título es: *O sonho em Machado de Assis: análise dos espaços fantásticos*.

⁹ Disponible en línea: <http://volobuef.tripod.com/biblio_fantastico.htm>

¹⁰ Machado cita a Mérimée y a Poe en la introducción de *Várias Histórias*.

y, sobre todo, por ser una verdadera obra prima, la admirable narrativa que es “Sem olhos”. Más ilustrativo aún es el hecho de que una de sus más antiguas producciones, aún insegura y sin mayores éxitos literarios, “O país das quimeras”, aparecido en *Futuro*, de 1862, traiga precisamente el subtítulo de “cuento fantástico”.¹¹ (COUTINHO *et al*, 2001, “Conto”)

Durante la redacción de los argumentos necesarios para mostrar por qué considero “O espelho” un cuento fantástico, ya que ninguno de los autores consultados hasta entonces lo mencionaba como tal, por qué esta clasificación es críticamente relevante y por qué también lo es para su traducción, tuve la oportunidad de leer el artículo “O espelho”, publicado originalmente por Augusto Meyer en 1935, donde se menciona la presencia de un ambiente fantástico en este cuento (MEYER, 2005, p. 47), y ya sobre el final del trabajo, concluyendo la redacción, surgieron otros dos textos relevantes que no podría dejar de considerar.

El primero de ellos es un artículo de autoría de Ana Cristina Pimenta da Costa Val, titulado “Machado de Assis e o fantástico espelho” (VAL, 2001), donde la autora consigna la presencia de lo fantástico en “O espelho” y también en los cuentos “Ideias de canário” y “A igreja do Diabo”, y en *Memórias póstumas de Brás Cubas*. El otro texto es la tesis de maestría de Semíramis Deusdedith Teixeira Bastos, titulada *Ressonâncias do subgênero fantástico em Machado de Assis e Guy de Maupassant*. La autora considera fantásticos los siguientes cuentos: “Uma excursão milagrosa”, “Um esqueleto”, “A chinela turca”, “Uma visita de Alcibíades”, “Sem olhos”, “A segunda vida”, “Entre santos”, además de los hasta ahora no mencionados “A causa secreta” y “Verba testamentária”. Esta autora también escribió una Tesis Doctoral donde retoma

¹¹ “A referência aos dois mestres do conto fantástico não é casual, fortuita reminiscência de leitura, mas revela, antes, uma evidente preferência por essa espécie de literatura, como é fácil de verificar-se pela repetição de páginas como ‘A igreja do diabo’, ‘Entre santos’, ‘A chinela turca’ e, acima de tudo, por ser uma verdadeira obra-prima, a admirável narrativa que é ‘Sem olhos’. Mais ilustrativo ainda é o fato de uma de suas mais antigas produções, ainda hesitante e sem maiores méritos literários, ‘O país das quimeras’, aparecido no Futuro, de 1862, trazer mesmo o subtítulo de ‘conto fantástico’.”

parcialmente lo fantástico en Machado de Assis, aunque no es este el asunto central.¹²

A través de los mencionados estudios y publicaciones llegamos a la cifra de treinta cuentos considerados fantásticos por los críticos o por los compiladores.¹³ Eventualmente se podrá discutir hasta qué punto cada uno de ellos es efectivamente fantástico, presenta trazos fantásticos o no los presenta en absoluto,¹⁴ pero su cantidad demuestra la relevancia de que se los considere una vertiente temática y formal importante en la obra cuentística machadiana.

1.5 DESCRIPCIÓN DE LOS PASOS PREVISTOS Y OTRAS CONSIDERACIONES

La discusión referente a lo fantástico en “O espelho”, y a la literatura encontrada al respecto, tiene lugar en el Capítulo I, donde, para presentar el marco dentro del cual emprendí la traducción del cuento, también analizo una de las traducciones de este cuento que han sido publicadas.

Tuve acceso a dos traducciones de “O espelho” publicadas en español:¹⁵ la primera de ellas, que se discute dentro del Capítulo I, fue realizada por Santiago Kovadloff. Aunque la discuto en el Capítulo I, para explicitar claramente la secuencia cronológica de

¹² BASTOS, Semiramis Deusdedith Teixeira. *Estratégias composicionais de um autor brasileiro: um estudo sobre a ironia, a paródia e a sátira em contos de Machado de Assis*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). UFRGS, 2001. Disponible en <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizaqv.jsp?id=K4757816H0>>. Lectura el 1-jul-2010.

¹³ Recapitulando, para agruparlos: “A carta”, “A carteira”, “A cartomante”, “A causa secreta”, “A chinela turca”, “A igreja do Diabo”, “A mulher pálida”, “A segunda vida”, “A vida eterna”, “As academias de São”, “Curta História”, “Decadência de dois grandes homens”, “Entre santos”, “Ideias de canário”, “Marianna”, “O anjo das donzelas”, “O anjo Rafael”, “O capitão Mendonça”, “O espelho”, “O imortal”, “O país das quimeras (conto fantástico)”, “Os óculos de Pedro Antão”, “Ruy de Leão”, “Sem olhos”, “Um esqueleto”, “Um sonho e outro sonho”, “Uma excursão milagrosa”, “Uma visita de Alcibíades”, “Verba testamentária” y “Virginius”.

¹⁴ Por ejemplo, Bastos incluye “A causa secreta” en su tesis (2001); no obstante, Fernandes, con quien concuerdo, lo excluye explícitamente, poniendo de relieve que, aunque exista un personaje sádico, Fortunato, y la escena de la inmolación del conejillo de indias impresione, no existen elementos efectivamente fantásticos en el relato (FERNANDES, 2003).

¹⁵ Una tercera traducción fue localizada a última hora, ya sin tiempo hábil para abordarla en este trabajo. Su referencia es la siguiente:

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “El espejo”. In: _____. *Ideas del canario y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada, 1993, 263 p. Colección Biblioteca clásica y contemporánea v.554. Selección, traducción y prólogo: Beatriz Colombi y Danilo Albero Vergara.

lecturas debo decir que leí en primer lugar el cuento en portugués hace muchos años, y poco después tuve acceso a esta traducción, que leí sin fines críticos. Antes de emprender la traducción releí el cuento en portugués, lo traduje, y más tarde, precisamente para este trabajo, releí críticamente la traducción de Kovadloff, es decir que los comentarios del Capítulo I son en realidad posteriores a mi traducción. Esto implica que al traducir “O espelho” no tenía en mente una visión crítica definida de la traducción de Kovadloff del mismo cuento, aunque sí la tenía con respecto a otros cuentos traducidos por él y que había leído en el pasado, cuando en el marco de mi carrera de grado me interesé por la traducción de cuentos de Machado de Assis y escribí la monografía de conclusión de curso. Hay que señalar, sin embargo, que este orden no tiene ningún carácter preceptivo: es simplemente una preferencia personal que me permitió sentirme más a gusto, desde el momento en que mi traducción en ningún momento pretendió posicionarse como “alternativa”, digamos así, a la traducción de Kovadloff, independientemente de que se le pueda hacer alguna crítica.

La otra traducción a la que tuve acceso fue publicada por Ediciones Obelisco con la firma de José Luis Sánchez, pero no la utilizo en este trabajo por considerar que no presenta diferencias significativas con respecto a la de Kovadloff, y no aportaría por ello elementos de interés para esta discusión, pues las más significativas harían que el texto se alejara de los objetivos trazados. Para no dejar esta afirmación en el aire, veamos, como un pequeño ejemplo, una comparación entre el siguiente párrafo del cuento según Kovadloff y según Sánchez:

ORIGINAL
Por que quatro ou cinco? Rigorosamente eram quatro os que falavam; mas, além deles, havia na sala um quinto personagem, calado, pensando, cochilando, cuja espórtula no debate não passava

KOVADLOFF
¿Por qué cuatro o cinco? Rigorosamente, eran cuatro los que hablaban; pero, además de ellos, había en la habitación un quinto personaje, callado, pensativo, que cabeceaba de a ratos, cuyo aporte

SÁNCHEZ
¿Por qué cuatro o cinco? Rigorosamente, eran cuatro los que hablaban; pero, además de ellos, había en la habitación un quinto personaje, callado, pensativo, que ~~cabeceaba a~~ ratos, cuya aporta-

ORIGINAL

de um ou outro resmungo de aprovação. Esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico. Não discutia nunca; e defendia-se da abstenção com um paradoxo, dizendo que a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; e acrescentava que os serafins e os querubins não controvertiam nada, e aliás, eram a perfeição espiritual e eterna. Como desse esta mesma resposta naquela noite, contestou-lha um dos presentes, e desafiou-o a demonstrar o que dizia, se era capaz. Jacobina (assim se chamava ele) re-

KOVADLOFF

al debate no pasaba de uno u otro gruñido de aprobación. Este hombre tenía la misma edad que sus compañeros, entre cuarenta y cincuenta años, era provinciano y vivía en la capital; inteligente y no sin instrucción, era según parece, astuto y cáustico. No discutía nunca; y defendía su abstención de toda polémica con una paradoja, diciendo que la discusión es la forma sofisticada que tomó el instinto de agresión, que yace en el hombre, como una herencia bestial; y agregaba que serafines y querubines jamás polemizaban por nada, siendo, por eso, los arquetipos de la perfección espiritual y eterna. Como diera esta misma respuesta aquella noche, la rechazó uno de los presentes, y lo de-

SÁNCHEZ

ción al debate no pasaba de uno u otro gruñido de aprobación. Este hombre tenía la misma edad que sus compañeros, entre cuarenta y cincuenta años, era provinciano y vivía en la capital; inteligente y no sin instrucción, era según parece, astuto y cáustico. No discutía nunca; y defendía su abstención de toda polémica con una paradoja, diciendo que la discusión es la forma sofisticada que tomó el instinto de agresión, que yace en el hombre, como una herencia bestial; y agregaba que serafines y querubines jamás polemizaban por nada, y, por eso, eran los arquetipos de la perfección espiritual y eterna. Como dio esta misma respuesta aquella noche, la rechazó uno de los presen-

ORIGINAL	KOVADLOFF	SÁNCHEZ
fletiu um instante, e respondeu:	safió a demostrar lo que decía. Jacobina (así se llamaba él) refle- xionó un instante, y respondió:	tes, y lo desafió a demostrar lo que decía, si era capaz. Jacobina (así se llamaba él) refle- xionó un instante, y respondió:

Cuadro 1: Fragmento de las traducciones de Kovadloff y Sánchez lado a lado con el original

La comparación muestra la presencia de muy pocas diferencias, señaladas con subrayado continuo, entre el texto de Kovadloff y el de Sánchez, lo que deja claro que Sánchez siguió muy de cerca la traducción de Kovadloff, acompañándolo incluso en soluciones de traducción muy personales —como el punto y coma que aparece después de “vivía en la capital” (y la consiguiente reformulación sintáctica del período), la inserción de “de toda polémica”, la frase “la forma sofisticada que tomó el instinto de agresión” u otras, e incluso un simple error (“vivía en la capital” como traducción de “capitalista”); lo más evidente en ese sentido aparece con subrayado punteado en el ejemplo—, como se puede apreciar tras su comparación con el original. Las pocas diferencias consisten en pequeñas alteraciones referentes a situaciones donde es posible que el oído español de Sánchez haya notado, y rechazado, el español argentino de Kovadloff. Por ejemplo, veamos los siguientes resultados de la búsqueda avanzada de Google, acotados a sitios de España y Argentina respectivamente:

BÚSQUEDA	Cantidad de resultados en sitios “.es”	Cantidad de resultados en sitios “.ar”
aparece de a ratos ¹⁶	5	61
aparece a ratos	49	5

Tabla 1: Comparación de ocurrencias de “a ratos” y “de a ratos”

Fuente: Google

¹⁶ agregué el verbo “aparece” en los dos casos para poder comparar “a ratos” con “de a ratos”, ya que “de a ratos” incluye “a ratos”, y ambos resultados aparecerían mezclados en las búsquedas.

Es posible que este haya sido el criterio de Sánchez en todos los casos, o en la mayoría, aunque tal vez sea difícil probarlo. De todos modos, como no pretendo profundizar cuestiones referentes a las variedades del español, entiendo que la inclusión de la traducción que él firma resultaría infructífera en este trabajo.

La traducción realizada para este trabajo compone el Capítulo 2 y se presenta en versión bilingüe a fin de facilitar la eventual lectura en paralelo con el texto escrito por Machado de Assis en portugués. El original fue tomado de la edición *50 contos de Machado de Assis*, publicada por Companhia das Letras (ASSIS, 2007). John Gledson —que, además de un reconocido crítico literario con importantes contribuciones sobre la obra de Machado de Assis, también lo tradujo al inglés— seleccionó los cuentos de esta antología y firma la introducción, que forma parte del material crítico utilizado como fuente de información en este trabajo.

El Capítulo 3 contiene los comentarios de la traducción, a partir de ejemplos concretos extraídos del cuento en su versión original y en su traducción. Aspectos teóricos específicos de la traducción son discutidos en parte en este capítulo, precisamente para que la discusión teórica se mantenga cercana a la práctica traductora. Este es el motivo de haber elegido el formato de una traducción comentada para este trabajo: no es mi interés discutir una Teoría de la Traducción en sí, sino discutir algunos de sus aspectos críticos y teóricos a partir de mi propia actividad traductora. Los autores cuyas consideraciones teóricas sobre la Traducción han sido más relevantes para los comentarios que realizo en este trabajo son Friedrich Schleiermacher y Antoine Berman.

Schleiermacher discute la Traducción en su conocido ensayo *Sobre los diferentes métodos de traducir*, y se aproxima a ella desde varios aspectos. No aprovecho su discusión introductoria sobre la Traducción, en la cual restringe su objeto de estudio desde la traducción generalizada hasta lo que él llama “verdadera traducción” (SCHLEIERMACHER, 2000, p. 47)¹⁷ —que debe ser entendida como la traducción filosófica y literaria (BERMAN, 2002, p. 260)—, pasando por la interpretación¹⁸ y la paráfrasis, sino que me remito a su propuesta de una traducción que lleve al lector hacia

¹⁷ En realidad, aquí Schleiermacher se refiere al “verdadero traductor”, aunque esto evidentemente se refiere a su noción de “verdadera traducción”. que se menciona explícitamente más adelante (p. 107).

¹⁸ Naturalmente me refiero a lo que él, en su momento, entendía por interpretación, no al concepto actual.

el autor (SCHLEIERMACHER, 2000, p. 47) y a los conceptos que la rodean. De Berman tomo el concepto de traducción de la letra y sus conceptos complementarios, la traducción etnocéntrica e hipertextual, para la argumentación referente a las decisiones tomadas durante el proceso de traducción, pero no me detengo sobre sus tendencias deformantes (BERMAN, 2007). Un análisis de mi propia traducción a partir de dichas tendencias tendría sentido como defensa o alegato a favor de mis decisiones durante la traducción, lo que no forma parte del objetivo de este trabajo pues no lo creo necesario para lo que me propongo. Por el mismo motivo, tampoco utilizo dicho modelo analítico de Berman para acercarme a la traducción de Kovadloff.

El Capítulo 4 discute aún los aspectos teóricos observados en el Capítulo 3, pero lo hace en mayor profundidad y, ahora sí, sin una referencia tan directa con el texto traducido en todos los casos. Este capítulo busca mostrar las implicaciones del uso de procedimientos literarios en la traducción, defendiendo su uso en la traducción de textos literarios, para lo cual pone en perspectiva las propuestas de Berman (2007) y Ortega y Gasset (1957). Como caso específico del asunto, se abordan las notas del traductor, en tanto elemento con fuertes implicaciones formales para la traducción, como posibilidad de solución —que Kovadloff adopta en su traducción— de un problema interpretativo.

Aunque este trabajo no pretenda discutir en profundidad las cuestiones teóricas relacionadas con las notas del traductor, para comentar la nota de Kovadloff, y antes de seguir adelante, conviene establecer un marco teórico mínimo, y el primer paso para hacerlo es, naturalmente, partir de fuentes bibliográficas adecuadas. Este método, sin embargo, resulta menos aplicable de lo que podría parecer: la ausencia de consideraciones sobre notas del traductor parece ser la regla en los Estudios de la Traducción. Sintomáticamente, muy poco se dice al respecto en la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, y lo que se dice son observaciones secundarias en entradas sobre otros asuntos.¹⁹ Tampoco Venuti

¹⁹ Observaciones puntuales sobre notas en la traducción de textos sagrados (NIDA, 2001, p. 27 sobre traducciones de la Biblia; MUSTAPHA, 2001, p. 203 sobre traducciones del Corán) y en la traducción de textos griegos antiguos (CONNOLLY & BACOPOULOU-HALLS, 2001, p. 432). Además, en el capítulo sobre traducción de poesía, se encuentra la siguiente observación de Connolly, que no deja de ser relevante para nuestro trabajo:

En suma, “lo que quien solo lee en inglés desea es un buen poema en inglés”.* De forma similar, se sugiere a

especula específicamente sobre las notas del traductor en su *Translator's Invisibility* (VENUTI, 1995). Sí menciona varios casos de usos de notas por parte de traductores en el texto, pero sin tratarlas teóricamente, a no ser como una más entre las posibles situaciones de visibilidad del traductor. Así, para plantear este marco teórico rudimentario, recurriré a un estudio donde las notas son analizadas de forma general y en seguida abordaré aspectos específicos mencionados por algunos estudiosos acerca del uso de notas del traductor dentro del campo de los Estudios de la Traducción y también desde el Análisis del Discurso.

1.6 MACHADO DE ASSIS TRADUCIDO AL ESPAÑOL

Una última palabra introductoria es necesaria para situar, aunque no sea más que cronológicamente, las traducciones de “O espelho” dentro de la obra de Machado de Assis traducida al español. La búsqueda en internet arroja pocos resultados en lo que se refiere a traducciones de obras de Machado de Assis: en general, los

menudo que, al contrario de otras formas de traducción literaria, la traducción de poesía debe plantearse ella misma como un texto poético sin el apoyo, en gran medida, de glosas o comentarios, sean en forma de notas o incorporados al texto.

[In short, ‘what an English-only reader wants is a good poem in English’ . Similarly, it is often suggested that, unlike other forms of literary translation, the translation of poetry must stand on its own as a poetic text, to a large extent unsupported by glosses or commentary, whether they take the form of footnotes or are embodied in the text.”] (CONNOLLY, 2001, p. 171).

Recordemos la propuesta de Guerini y Costa: considerar el perfil colocacional del texto como un parámetro de evaluación de la calidad de las traducciones de poesía, extensible, como ellos mismos sugieren, a algunos textos en prosa, lo que tomamos como base para la traducción de “O espelho” y para la discusión referente a colocaciones, en el entendido de que las colocaciones eran un atributo formal del texto y deberían ser consideradas en la traducción. Aplicándose el mismo razonamiento a la observación de Connolly, se podría llegar a la ilación de que tampoco en la traducción de prosa se debería usar notas del traductor si se considera que el aspecto formal del texto es estéticamente relevante. Defender esta conclusión requeriría una discusión mucho más profunda sobre las notas de lo que haremos aquí.

* Connolly cita a: Gallagher, T. (1981) “Poetry in Translation: Literary Imperialism or Defending the Musk Ox”, *Parnassus—The Poetry Review* 9 (1): 148–67.

que corresponden a ediciones a la venta en el comercio, de modo que emprendí una investigación intentando ubicar el mayor número posible de traducciones de Machado de Assis al español. Los resultados de esta investigación serán publicados en los próximos meses,²⁰ pero adelanto los datos relevantes para este trabajo.

La primera traducción de una obra de Machado de que se tiene noticia data de 1902: una traducción de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* publicada en folletín en el diario *La Razón*, de Montevideo, realizada por Julio Piquet. Tras esta vinieron otras pocas en las dos primeras décadas del siglo XX y un período de silencio de otras dos décadas, hasta que a partir de los años 40 comenzó un período de 30 años de bastantes publicaciones en Buenos Aires. A partir de mediados de la década de 1970 el ritmo disminuyó en Argentina pero en compensación hubo un gran aumento en la cantidad de traducciones publicadas en España y demás países. En la década del 2000, un enorme salto: se publicaron por lo menos 44 títulos, lo que muestra la creciente presencia editorial de Machado de Assis en el mundo hispano. En lo que se refiere específicamente a los cuentos, la situación es similar: de los 36 libros de cuentos de Machado publicados, la mitad fue publicada desde el 2000 hasta la fecha y 15 desde 1971 hasta 1999. Los tres restantes, en 1911, 1919 y 1962 respectivamente. Las traducciones de “O espelho” localizadas vieron la luz en 1978 (reeditada en 1979), 1993 y 2000.

²⁰ En: Freitas, Luana Ferreira de, Guerini, Andréia & Costa, Walter Carlos (orgs.). *Machado de Assis tradutor e traduzido*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

2 MARCO PARA LA TRADUCCIÓN DE “O ESPELHO”

2.1 LO FANTÁSTICO: FORMA Y FONDO EN “O ESPELHO”

Tzvetan Todorov se ha convertido, con su *Introducción a la literatura fantástica* (TODOOROV, 1981) en referencia obligatoria para los estudios sobre la literatura fantástica. Para él, lo fantástico ocurre cuando en un mundo donde no existen acontecimientos o seres sobrenaturales acaece algún hecho que no puede ser explicado con las leyes de ese mundo. Quien tenga la percepción del hecho debe optar por una de dos interpretaciones posibles: o se trata de un equívoco sensorial y las leyes de ese mundo continúan intactas, o se trata de un hecho real y palpable que demuestra que las leyes del mundo nos son desconocidas y deberán, eventualmente, ser reformuladas.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 35)

Lo fantástico, definido por Todorov, se figura entonces como una línea divisoria, un íterin ladeado por lo extraño y lo maravilloso, que, a su vez, asumen la propiedad de ser géneros donde los acontecimientos extraordinarios se explican y no se explican, respectivamente, según las leyes de este mundo: tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación (*íd.*, p. 41).

Sin embargo, esa definición no es suficiente, pues persiste el problema de quién es quien vacila:

Lo advertimos de inmediato: [...] el héroe, el personaje. Es él quien, a lo largo de la intriga tendrá que optar entre dos interpretaciones. Pero si el lector conociera

de antemano la “verdad”, si supiera por cuál de los dos sentidos hay que decidirse, la situación sería muy distinta. Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados. [...]

La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico. (*id.*, p. 42)

Además, aún según Todorov, es necesario también que el lector adopte una cierta actitud hacia el texto, que rehúse tanto la interpretación alegórica como la poética. El primero de estos casos ocurre cuando existen acontecimientos sobrenaturales que no nos causan ningún tipo de dudas, sino que los aceptamos sin cuestionar, pero no al pie de la letra, como cuando los animales hablan. El segundo, cuando la aceptación es tal que se obvia el aspecto semántico y se valoriza el aspecto formal, la secuencia de palabras en sí. Si no se cumple esta segunda condición, lo fantástico desaparece del texto.

La propuesta de Todorov tiene la virtud de proporcionar un modelo bastante claro y coherente para el análisis de lo fantástico. Sin embargo, se le puede criticar el hecho de que si es necesario que ocurra un hecho no previsto en las leyes del mundo —tanto dentro como fuera del universo narrativo— el modelo solo va a funcionar a partir del conocimiento unívoco de esas leyes, tanto por los personajes como por el lector; pero ocurre que la percepción de los límites entre lo ordinario y lo extraordinario está lejos de ser unánime entre los lectores y entre los personajes. Barrenechea, por ejemplo, observa que en el modelo de Todorov la distinción entre una interpretación fantástica y alegórica debe ser dada inequívocamente desde el interior de la obra para “no depender del capricho del lector” (BARRENECHEA, 1972, p. 392). De forma análoga, para Dehennin

La inexplicabilidad de los hechos misteriosos no es tan fácil de medir: lo que para tal focalizador intra o extradiegético es extraordinario, será para otro —un positivista— natural, y maravilloso para un

primitivo crédulo, según el nivel sociocultural del focalizador. (DEHENNIN, 1980, p. 356).

Consecuentemente, a la propuesta de Todorov también se le puede señalar que la noción de “vacilación” es necesariamente subjetiva. También, que no considera la posibilidad de que no se salga de la duda (DEHENNIN, 1980, p. 354): según él, quien se enfrenta a hechos extraordinarios debe optar necesariamente por una de las dos interpretaciones mencionadas. Con todo, el análisis de Todorov continúa siendo una referencia en los estudios sobre el tema.

Ana María Barrenechea propuso una modificación del modelo de Todorov a fin de desvincularlo de los puntos que considera negativos —la subjetividad de la interpretación de los hechos fantásticos y la noción de duda, y las oposiciones fantástico-alegoría y fantástico-poesía que hace Todorov, que para ella no se excluyen—, reforzándolo de modo que se adapte mejor a otras literaturas —está interesada particularmente en lo fantástico en la literatura hispanoamericana—. En primer lugar ella intenta situar lo extraordinario en relación con una convención de lo ordinario, que llama lo “no anormal”. Su principal modificación es que sustituye el concepto de *vacilación* por algo que considera más seguro, proponiendo

para la determinación de qué es lo fantástico su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de *hechos anormales*, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: *la problematización de su convivencia (in absentia o in praesentia)* y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov. (BARRENECHEA, p. 392)

En el esquema de Barrenechea, lo fantástico ocurre en presencia de una oposición normal/no normal con sentido

problemático, y lo maravilloso en una oposición normal/no normal sin problematización.

En el cuento “O espelho”, el único hecho concreto fuera de lo común es la distorsión de la imagen reflejada en el espejo. El hecho, no normal según el esquema de Barrenechea, es problematizado, y de hecho la discusión acerca de la naturaleza de esa distorsión está precisamente en el centro del argumento. Si nos atenemos al esquema de Todorov, el hecho fantástico presente en la distorsión se deshace porque la teoría de las dos almas explica el acontecimiento en el marco de la narrativa, ampliando las leyes del mundo para poder abarcarlo. Es importante notar que aunque Jacobina aclara que “a realidade das leis físicas não permite negar que O espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições”, en seguida añade “assim devia ter sido”, lo que muestra que esa debe ser entendida solamente como una conclusión posterior, una racionalización que el personaje ventila durante su narrativa: lo que vale en la situación narrada, y se configura como hecho extraordinario, es la distorsión de su imagen en el espejo.

Todorov, de acuerdo con su argumentación, desecha abordajes temáticos y estilísticos. Sin embargo, estos son aprovechados por otros críticos y pueden resultar relevantes para el estudio de lo fantástico. En su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, Bioy Casares (1977²¹) describe varias características de la literatura fantástica, algunas de las cuales se encuentran presentes en “O espelho”. Una de ellas, la ocurrencia de un solo hecho increíble en un mundo creíble, se verifica en el cuento: el hecho increíble único es el reflejo atípico del espejo, que ya mencionamos. La discusión metafísica sobre las dos almas evidentemente no se puede considerar un hecho increíble.

Otra de las características mencionadas por Bioy Casares, la creación de un ambiente misterioso y sobrecogedor, se anuncia ya en las primeras líneas del cuento: “A casa ficava no morro de Santa Teresa, a sala era pequena, alumada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora.” (§ 1²²). Ese ambiente está en el primer plano narrativo, donde Jacobina y sus amigos se

²¹ Este prólogo fue escrito para la primera edición, de 1940, año que consta en la firma de la edición que tengo.

²² En vista de que en el próximo capítulo está el cuento traducido al lado del original, en las citas a cualquiera de los dos remitiré al número de párrafo. En lo que se refiere a la traducción de Kovadloff, además del párrafo citaré también el número de página. Asimismo, si fuera necesario la identificaré con la inicial “K.”.

dedican a la discusión amena de problemas profundos. Al asumir Jacobina la voz del relato y crear, por consiguiente, un segundo plano narrativo, el ambiente se vuelve más opresivo. Para empezar, la acción narrada transcurre “num sítio escuso e solitário” (§ 13). En ese establecimiento, la acción comienza en un clima alegre, — demasiado alegre— hasta que Jacobina se queda solo con los esclavos y el clima se vuelve cada vez más tenso:

Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim. (§ 19)

Achei-me só, sem mais ninguém, entre quatro paredes, diante do terreiro deserto e da roça abandonada. Nenhum fôlego humano. (§ 23)

Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. (§ 23)

Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito, apenas sublinhado pelo eterno tic-tac da pêndula. Tic-tac, tic-tac... (§ 27)

Augusto Meyer, corroborando, en “O espelho”, esta característica de lo fantástico postulada por Bioy Casares, menciona la presencia de una “sugestión visual de una claridad dudosa, fantástica, la de un sueño vagamente soñado por nosotros, en la penumbra de otra vida”,²³ no exclusiva de ese cuento, sino presente en varias otras composiciones de Machado (MEYER, 2005, p. 47). Meyer sostiene que, de todos modos, este es un aspecto secundario del cuento, pues el principal es el “drama psicológico sugerido por el tema”²⁴ (*id.*, p. 48). Tan prudente parece esa opinión, que otros estudios sobre el cuento, como el ensayo “Situaciones machadianas”, de Alfredo Bosi (BOSI, 1988), se dedican

²³ “sugestão visual de uma claridade dúbia, fantástica, a de um sonho vagamente sonhado por nós, na penumbra de outra vida”.

²⁴ “drama psicológico sugerido pelo tema”.

exclusivamente al aspecto psicológico, ignorando la estética fantástica presente en el cuento. De hecho, Bosi hace una clasificación temática sin ninguna mención a lo fantástico y lo ubica dentro de la categoría de “cuento teoría” (BOSI, 1988, p. XXIV).

No obstante, la lectura de Bosi es sin dudas relevante para nuestro estudio de lo fantástico en este cuento. Él considera el reflejo imperfecto como una mera alegoría de un hecho psicológico, una interpretación que parece bastante adecuada en el contexto de su interpretación:

El uniforme es símbolo y es materia del status. El “yo”, investido del status, puede sobrevivir; despojado, pierde pie, se dispersa, se divide, se esfuma. No tiene *forma*, por lo tanto no tiene unidad. Tener status es existir en el mundo en estado sólido.

Pero el cuento dice algo más. Dice que no basta con vestir el uniforme. Es necesario que los otros lo vean y lo reconozcan como tal. Que haya ojos para mirarlo y admirarlo. La mirada de los otros: primer espejo. Cuando a Jacobina le faltó esa mirada, cuando se vio solo en la hacienda de la tía de donde hasta los esclavos desertaron, él buscó su propia mirada. El ojo que no siente el aura dulce de la mirada de su semejante, va en busca del espejo. El espejo dirá lo que el yo parece ser. (BOSI, 1988, p. XXIV)

Para Bosi el espejo es el ojo que se ve a sí mismo cuando dejó de ser visto por otros ojos. La *forma* reflejada es el yo: sin su status se esfuma, con su status sobrevive.

El mismo hecho que estamos analizando aquí como fantástico es para Bosi la alegoría que contiene en sí lo esencial del cuento. Esta coincidencia, no casual, muestra que la técnica fantástica usada por Machado no es simplemente un detalle secundario, sino una *forma* que ilustra estéticamente, materializa, —o, para usar la imagen del espejo, *refleja*— la discusión que el cuento está promoviendo. En otras palabras, no se trata de establecer preferencias o jerarquías, de

decir que la forma es secundaria y el fondo es lo principal, sino de notar que el cuento es un todo donde la forma es reflejo del fondo, donde la estética ilustra el argumento: se podría decir que el cuento “O espelho” es en sí mismo un espejo.

En concordancia con este concepto, Val (2001, p. 22) afirma que “en ‘O espelho’, la introducción de lo insólito, una de las características determinantes de la literatura fantástica, hace posible percibir la fragilidad de Jacobina y del medio social en el que se inserta el personaje” y que “los homenajes y rechazos [de que el personaje es objeto cuando recibe su uniforme de alférez] funcionan como el primer espejo en que Jacobina se ve como oficial” (*id.*, p. 23).

Según Bastos esta unidad de forma y sentido ocurre porque los elementos fantásticos presentes en la narrativa machadiana “ayudan a conformar un tipo de discurso que se vuelca hacia la problematización de asuntos que no son exactamente los de lo fantástico. Para sus fines, el autor muchas veces parodia el subgénero, poniéndolo al servicio de su visión irónica, volcada hacia la deconstrucción de las instituciones establecidas”²⁵ (BASTOS, 2001, p. 48). En lo que se refiere concretamente a “O espelho”, para esta autora “el motivo del ‘doble’ pone de relieve, principalmente, la fuerza de lo social en la constitución de la subjetividad del individuo”.²⁶ Según ella, “O espelho” “es menos una historia fantástica que el relato de un rito de pasaje a la vida adulta, que expone las adhesiones y renunciaciones necesarias para la escalada hacia las esferas dominantes de la sociedad”²⁷ (*id.*, p. 82).

Para Bastos, Machado de Assis no produjo efectivamente literatura fantástica: la identificación de los trazos fantásticos en su obra sirve más bien “como una forma de investigación de los caminos por él recorridos en la construcción de su universo ficcional de particular riqueza y complejidad”²⁸ (BASTOS, 2001, p. 64). A

²⁵ “ajudam a conformar um tipo de discurso que está voltado à problematização de questões que não são exatamente aquelas do fantástico. Para seus fins, o autor muitas vezes parodia o subgênero, colocando-o a serviço de sua visão irônica, voltada à desconstrução das instituições estabelecidas”.

²⁶ “o motivo do ‘duplo’ evidencia, principalmente, a força do social na constituição da subjetividade do indivíduo.”

²⁷ “é menos uma história fantástica do que o relato de um rito de passagem para a vida adulta, que expõe as adesões e renuncições necessárias para a escalada às esferas dominantes da sociedade.”

²⁸ “como uma forma de investigação dos caminhos por ele percorridos na construção de seu universo ficcional de particular riqueza e complexidade.”

esta visión, que parece pertinente, se podría añadir, entonces, que esta actividad investigativa también presenta una notoria relevancia para la traducción y la crítica de la traducción de su obra.

John Gledson menciona también lo fantástico en el cuento, pero no un fantástico puro: “Este cuento puede resultarle familiar a quienes nunca oyeron hablar de Machado: forma parte de un tipo de combinación de lo fantástico y lo satírico, del siglo XIX, algo como Gógol, tal vez en ‘El capote’ —Machado tenía una copia de sus novelas, en alemán—, o Poe, o Maupassant, o Henry James”²⁹ (GLEDSON, 2006b, p. 262).

De todo ello se concluye que una traducción de “O espelho” que no observe la *forma*, que no se preocupe con el clima, que olvide la vacilación todoroviana de Jacobina o lo no normal del reflejo según Barrenechea, que incluso no consiga matizar lo fantástico para reflejar la hibridez de género constatada, será una paráfrasis, una explicación incompleta del cuento: será, como veremos, una traducción hipertextual en el sentido de Berman (2007).

2.2 “EL ESPEJO” POR SANTIAGO KOVADLOFF

El volumen *Cuentos* de Machado de Assis fue publicado por la Biblioteca Ayacucho³⁰ en Caracas en 1978 en el marco de su Colección Clásica. La traducción lleva la firma del argentino Santiago Kovadloff, quien, además de traductor especializado en literatura de lengua portuguesa, es filósofo, ensayista, cuentista, poeta y, desde 1998, miembro de número de la Academia Argentina de Letras. También es antólogo de autores de lengua portuguesa, aunque no en el caso del volumen *Cuentos* de la Biblioteca Ayacucho, que fue compilado por Alfredo Bosi, cuya introducción cité en la sección anterior. Sin embargo, buena parte de los cuentos

²⁹ “Esse conto pode soar familiar para aqueles que nunca ouviram falar de Machado: faz parte de um tipo de combinação do fantástico e do satírico, do século XIX, algo como Gógol, talvez em ‘O capote’ — Machado tinha uma cópia das suas novelas, em alemão —, ou Poe, ou Maupassant, ou Henry James.”

³⁰ Recientemente, el gobierno de Venezuela publicó en línea, sin restricciones, gran parte de la colección Clásicos de la Biblioteca Ayacucho. La dirección para descarga del volumen *Cuentos* es <http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&no_cache=1&download=Machado_de_Assis_Cuentos.pdf&catalogUId=33&filetype=ayaDigit>. La versión digital es facsímil de la versión en papel y no contiene algunos elementos de referencia, como página de créditos, carátula, etc.

presentes en esa importante edición³¹ fueron republicados en 1979 por el Centro Editor de América Latina, en un volumen de bolsillo compilado y prologado por su traductor, es decir: el mismo Santiago Kovadloff (MACHADO, 1979). No me extenderé aquí a analizar las traducciones de todos los cuentos de ninguna de las dos ediciones, sino que me detendré únicamente en la traducción de “O espelho”. Vale decir que la que se encuentra en el tomo de la Biblioteca Ayacucho es virtualmente la misma que la de la edición bonaerense: las únicas diferencias son mínimas correcciones e incorrecciones ortográficas y algunos errores de atención³².

Mi primer acercamiento intentará ser el del lector común, que normalmente lee una traducción sin recurrir al original. En ese sentido, se puede decir que está escrita en lengua estándar y con registro literario (algo que no puede sorprender en una traducción de un autor canónico) y no adolece de demasiadas interferencias del portugués ni de literalismo excesivo, que distraigan demasiado la atención del lector. Es decir, se lee sin mayores sobresaltos. Existen algunos, pero son tan poco numerosos e irrelevantes que no afectan el conjunto. Por ejemplo, se puede mencionar la traducción de “dar de ombros” (§ 7) como “dar de hombros” (§ 7, p. 146), que es una locución verbal desconocida en español, y por lo tanto no es idiomática. Debo detenerme aquí a discutir brevemente el uso del término “idiomático”.

John Sinclair defiende la tesis de que existen dos modelos opuestos y complementarios de interpretación de la lengua: el *open-*

³¹ 14 de los 30 cuentos que contiene.

³² Es decir, fueron corregidos algunos errores ortográficos de la primera versión en la segunda, al tiempo que fueron introducidos otros que no estaban. Una oración fue olvidada: “— Pensándolo bien, tal vez el señor tiene razón.” (Ayacucho, p. 145). algunos errores de la edición caraqueña que fueron corregidos en la edición del CEAL: : “conjeturas” (Ayacucho, p. 146) fue corregida como “conjetura” (CEAL, p. 23); fueron retirados los signos de exclamación iniciales que aparecían en la cita de Longfellow, “¡Never, for ever! - ¡For ever, never!” (Ayacucho, p. 150), y otros menores. Algunos errores introducidos: “disención” (CEAL, p. 23), “una par de botas” (CEAL, p. 23), “significa” (CEAL, p. 23) en vez de “significaba” (Ayacucho, p. 146), “un beso de muchacha enamorada” (CEAL, p. 25) en vez de “un beso de la muchacha enamorada” (Ayacucho, p. 148), “por la física” (CEAL, p. 24) en vez de “por la física y la metafísica” (Ayacucho, p. 147), “profesías” (CEAL, p. 26), “Bueno, dígallo de una vez; dígallo.” (CEAL, p. 30) en vez de “Bueno, dígallo de una vez, dígallo.” (Ayacucho, p. 152). La edición del CEAL también incluyó una nota del traductor que explicaba que “Rua do Ouvidor”, en portugués en la traducción (incluso en la de la Biblioteca Ayacucho, pero sin nota), significa “Calle del Oidor” (p. 24). Las notas del traductor que ya existían se mantuvieron. Asimismo fue realizado un cambio en un verbo: “no tenía miedo” (Ayacucho, p. 149) fue sustituido por “no sentí miedo” (CEAL, p. 27).

*choice principle*³³ “es un modo de ver el texto lingüístico como resultado de multitud de elecciones complejas. Cada vez que se completa una unidad (una palabra o frase o cláusula), un gran espectro de elecciones se abre y la única restricción es la gramaticalidad.” (SINCLAIR, 1991, p. 109); por su parte, según el *idiom principle*³⁴ “un usuario de la lengua dispone de un gran número de frases semi-prefabricadas que constituyen opciones unitarias, por más que parezcan ser analizables por segmentos.” (*id.*, p. 110). Para Sinclair estos dos principios son irreconciliables (*id.*, p. 114), es decir que ninguna frase existe de acuerdo con los dos, y el *idiom principle* es el procedimiento de interpretación estándar: el *open-choice principle* entra en juego solamente cuando el anterior no se confirma debido a la existencia de una frase inesperada dentro del contexto (*id.*, *ibid.*). Adoptaremos esta propuesta, y ante una frase cualquiera, diremos que es idiomática si se ajusta al primero de los dos principios.

De esta manera, para evaluar si una frase es idiomática averiguaré si observa el *idiom principle*. Para dar un mayor lastre a dicha evaluación —que eventualmente se me podrá cuestionar en lo que se refiera a frases en español, aun siendo esta mi lengua materna, y con más razón en portugués, que hablo como lengua extranjera— recorro también, si es necesario,³⁵ a una herramienta estándar del traductor de hoy:³⁶ internet, y particularmente Google.³⁷

³³ No traduzco los nombres de los dos principios en vista de que ambos no disponen de una traducción estable en el medio y quienes los traducen suelen optar por términos imprecisos. Además, en muchos casos —tal vez por los mismos motivos que yo— los términos son usados en inglés aun por quien escribe en español. *Open-choice principle* ha sido traducido principalmente como principio de libre elección o elección libre, que parecen buenas traducciones del término, pero también se encuentra como de selección libre, grado de apertura u opción abierta, y elección abierta.

³⁴ Este principio no dispone realmente de una traducción preferencial: se ha traducido como principio de unidad fraseológica, modal, idiomático, de frase idiomática, de expresión idiomática o de valor de fijeza, de frase hecha y de formulaicidad, aparentemente sin ninguna tendencia marcada por parte de los investigadores, lo que muestra la dificultad de traducción del término. Para mí, ya que uso los términos “idiomático” e “idiomatismo”, tal vez sería adecuado optar por el término “principio idiomático”. Sin embargo, visto que se trata de terminología inestable referida a un concepto definido de forma rigurosa, me parece más adecuado y seguro usar los términos en inglés.

³⁵ Lo considero necesario en la medida en que se tenga alguna duda. Cabe decir que la desconfianza ante el propio conocimiento es un atributo que considero fundamental en el traductor y por ello intento cultivar. Así en muchos casos verifico fuentes ante la más leve sombra de duda.

³⁶ Algo que se puede constatar fácilmente en cualquier foro de traductores.

³⁷ <<http://www.google.com>>

Costa (2001) recuerda que internet es, en realidad, un corpus lingüístico gigantesco, enormemente mayor que el carísimo corpus compilado por Sinclair y su equipo durante las décadas de 1970 y 1980, con muchos millones de palabras (SINCLAIR, 1991, p. 1). Algunas de las posibilidades que ofrece un motor de búsqueda como Google al traductor son exploradas por Costa, que explica cómo usarlo, por ejemplo, para elegir forma más conveniente de un término. Google ha cambiado y crecido enormemente en los diez años que transcurrieron desde la publicación de Costa, así como la misma internet. Sin embargo, los conceptos fundamentales aún son válidos. En este trabajo, la constatación de la existencia o inexistencia de dicha frase en los resultados de búsquedas será suficiente para demostrar su idiomatismo, aunque eventualmente —especialmente si los resultados arrojados por Google para el término son pocos: menos de pocas decenas— una evaluación cualitativa también puede resultar necesaria para establecer críticamente la confiabilidad de los textos en que aparece.

Retomando la argumentación en el caso que nos ocupa, la búsqueda de “dar de hombros”, locución que no fue encontrada en diccionarios en español, arrojó un solo resultado:³⁸ un texto que contiene innumerables interferencias del portugués y, por lo tanto, no puede servir de referencia. Como el verbo puede variar y sus variaciones son compatibles con el *idiom principle* (SINCLAIR, 1990, p. 111), para confirmar el resultado realicé un leve cambio en el argumento de búsqueda y pedí “dio de hombros”. En este caso los resultados fueron catorce,³⁹ incluyendo varias repeticiones de textos. También había obvias interferencias del portugués en muchos de ellos —por ser traducciones o por ser escritos por hablantes de portugués— y referencias a Brasil o al portugués en otros, todo lo cual ponía en entredicho la confiabilidad de las fuentes. Así, sin fuentes que confirmen el uso de “dar de hombros” en español, puedo afirmar que no se trata de un uso idiomático, más allá de mi propio conocimiento del español.⁴⁰

³⁸ <[http://www.google.com.ar/search?q="dar de hombros"&num=100&hl=es&lr=lang_es&safe=off](http://www.google.com.ar/search?q=)>. Consulta realizada el 21/2/2010.

³⁹ <[http://www.google.com.ar/search?q="dio de hombros"&num=100&hl=es&lr=lang_es&safe=off](http://www.google.com.ar/search?q=)>. Consulta realizada el 21/2/2010.

⁴⁰ De aquí en más no seré tan específico en el análisis de los resultados, a menos que sea necesario. En ocasiones, la mera mención a la cantidad de resultados es muestra evidente del idiomatismo o no idiomatismo de una locución o colocación.

Aunque sea una perturbación evidente en el texto, en realidad este uso no tiene ningún efecto negativo porque aparece en paralelo con “quedar boquiabiertos”, que da la clave de la lectura: “Sorpréndanse a gusto; pueden quedar boquiabiertos, dar de hombros, todo lo que se les ocurra; no admito réplica” (§ 7, p. 146). El lector puede no entender exactamente qué quiere decir “dar de hombros”, pero seguramente va a entender que se trata de algo de la misma categoría de “quedarse boquiabierto”: reaccionar de alguna forma, cualquiera sea, excepto replicar.

Asimismo, en la página 145 llama la atención el siguiente fragmento: “Como diera esta misma respuesta aquella noche, la rechazó uno de los presentes, [...]”, traducción de: “Como desse esta mesma resposta naquela noite, contestou-lha um dos presentes, [...]” (§ 2). La frase *como desse*⁴¹ tiene en portugués sentido causal y también de precedencia. “Como diera”, por otra parte, resulta extraña en español, donde no se puede considerar una frase idiomática del punto de vista del *idiom principle*. Pasando al dispositivo del *open-choice principle*, evidentemente sí tiene sentido, sintáctica y semánticamente, pues “como” es un adverbio relativo que introduce oraciones subordinadas causales y “diera” —en un uso de pretérito imperfecto de subjuntivo que se puede considerar erudito y arcaizante, de hecho, pero también castizo— significa “había dado”; es decir, “como diera” significaría “como había dado”, exactamente lo mismo que significa “como desse” en portugués, ya que se puede decir sobre la forma “desse” exactamente lo mismo que sobre “diera” en español: significa, en este caso, “como tinha dado”. Sin embargo, en el uso las dos construcciones tienen valores completamente diferentes: mientras la construcción “como desse” resulta idiomática en portugués con base en el *idiom principle*⁴² y tiene como principal efecto la elevación del registro, en español “como diera” resulta extraña, constituye una perturbación innecesaria y obliga al lector a un engorroso ejercicio de decodificación a través del *open-choice principle* para intuir qué

⁴¹ Según Sinclair, una de las características del *idiom principle* es que varios usos de palabras y frases presentan una tendencia a conllevar ciertas elecciones gramaticales (*id.*, p. 112). En este caso es así que consideramos esta frase: la palabra “como” junto a un verbo que puede variar, pero que se presenta conjugado en determinado tiempo, *como* + PRET. IMP. SUBJ.

⁴² La expresión aparece en la entrada “como” del Houaiss (al menos en lo que se refiere a su carácter causal), y Google también ofrece inúmeros ejemplos del uso de esa frase. Por ese motivo, aunque pueda resultar extraña en el portugués actual, se puede afirmar que se trata de un uso idiomático.

significa.⁴³ Por añadidura, para un lector que sea también hablante de portugués, que es mi caso, puede resultar evidente la presencia de una estructura portuguesa aun sin recurrir al original: de hecho, al leer “como diera” identifiqué inmediatamente la situación.

Hay otros casos más sutiles aun: la traducción de “sítio”, en el sentido de “chacra”, traducido como “sitio” (§13, p. 147); o “farinha” traducido como “harina” (§27, p. 151), algo que no tiene mucho sentido en español en el contexto dado y que abordaremos en el Capítulo 3. Pero estos escasos ejemplos de interferencia que tamizamos de la traducción no afectan en absoluto el conjunto, sino que más bien constituyen excepciones; la regla es un texto con pocas interferencias.

La única interferencia del portugués que detecté que efectivamente podría tener el potencial de afectar al texto se encuentra en este fragmento:

ORIGINAL	KOVADLOFF
Subitamente por uma inspiração inexplicável, por um impulso sem cálculo, lembrou-me... Se forem capazes de adivinhar qual foi a minha idéia... (§ 29)	Súbitamente, por una inspiración inexplicable, me acuerdo de... A que no son capaces de adivinar cuál fue mi idea... (K., § 29, p. 152)

Cuadro 2: Una interferencia del portugués en la traducción de Kovadloff junto al original

El lector común no entiende por qué el narrador “se acuerda” de algo. El lector hablante de portugués, y más aún el acostumbrado a leer a Machado de Assis, se podrá dar cuenta de que en realidad esta es una inadecuada traducción servil de “lembrar”: debiera ser “se me ocurre” o algo semejante, una acepción hoy día rara de “lembrar” que Machado de Assis suele usar y puede ser apreciada en la definición de “lembrança”: “intención de realizar algo; idea, inspiración, pensamiento.”⁴⁴ (HOUAISS, “lembrança”, acepción 3).⁴⁵ En efecto, esto queda claro en la oración siguiente y también en

⁴³ Evidentemente, en caso de que el lector del original en portugués no conozca la estructura estará sujeto a realizar el mismo ejercicio, pero dada su idiomática no todos los lectores la encontrarán inesperada.

⁴⁴ Tercera acepción completa en portugués: “intenção de realizar algo; idéia, inspiração, pensamento. Ex.: que l. essa agora de sair com esse tempo, menino!”

⁴⁵ No deja de ser curioso que el Houaiss registre el significado del lexema en su forma sustantiva, “lembrança”, pero no en la verbal, “lembrar”. De todos modos, la extensión de

lo sucesivo de la narración, donde Kovadloff muestra que usar “acordarse” no fue más que una distracción: “Se me ocurrió ponerme el uniforme de alferez” (§33, p. 152).⁴⁶ Esta distracción afecta al texto en la medida en que afecta el suspenso del momento sobre la solución del caso y lo diluye en parte en el literalismo. De todos modos el perjuicio aún es pequeño porque el contexto es tal que el suspenso se mantiene.

Como adelanté, emito este juicio sobre el trabajo de Kovadloff tras observar únicamente el texto traducido, sin considerarlo junto al original.⁴⁷ El siguiente párrafo nos puede servir de ejemplo de los conceptos que expresé acerca de su traducción:

—El alferez eliminó al hombre. Durante algunos días las dos naturalezas se

dicho significado al verbo es más que una hipótesis —aunque eso, de por sí, sería válido—, ya que Machado no está solo: no fue muy difícil encontrar ocurrencias en textos de otros autores del siglo XIX:

La marquesa de Alorna:

Esta obra rara excitou-me a idéia de outra mais rara ainda e que fôsse digna de um rei. Lembrou-me bordá-la de Pérolas e, com a perfeição de que são capazes as minhas mãos, fazer com que a aceitasse o apetite de El-Rei (que gosta muito destas bagatelas); [...] (ANASTÁCIO, p. 109)

José de Alencar:

Em um desses volveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. (ALENCAR, 2006, p. 166)

Júlio Dinis:

Aqui temos a ingleza Jenny, que não poderia receber confrontos com a sua amiga, nem em gentileza nem em bondade; mas, não sei porquê, lembrou-me chamar a Jenny anjo e fada, e hesitaria em definil-a, como defino Cecília. (DINIS, 1875, p. 109)

⁴⁶ Las dos ocurrencias citadas están en el original como “lembrar”, en los párrafos 29 y 33. Lo curioso de este hecho es que en el párrafo 31 Kovadloff traduce “tive o pensamento” como “se me ocurrió que” (§ 29, p. 152), todo dentro del mismo contexto del suspenso creado por el personaje en su narrativa. Se pueden conjeturar diversas explicaciones seguramente inútiles para este proceso, pero nos quedaremos con la más simple.

⁴⁷ Me refiero a que las situaciones textuales mencionadas son observables (y fueron observadas) en una lectura sin cotejo con el original: las pocas veces que me referí a él hasta ahora solamente tuvieron carácter argumentativo.

equilibraron; pero no fue necesario mucho tiempo, para que la primitiva cediese a la otra; restó en mí una parte mínima de humanidad. Ocurrió entonces que el alma exterior, que era antes el sol, el campo, los ojos de las muchachas, cambió de naturaleza, y pasó a ser la cortesía y las adulaciones de la casa, todo lo que me hablaba de mi cargo, nada de lo que me hablaba del hombre. La única parte del ciudadano que restó en mí fue aquella que tenía que ver con mi reciente nombramiento; la otra se desvaneció en el aire y en el pasado. ¿Les cuesta creerlo, verdad? (§ 17, p. 148)⁴⁸

Ese juicio me parece necesario e importante, pero también insuficiente para la crítica de una traducción: la lectura paralela de original y traducción es el ineludible siguiente paso, pues aunque algunos aspectos de la traducción —como los que abordamos— surgen de la lectura simple, otros surgirán solamente de la lectura paralela, como veremos.

ORIGINAL

KOVADLOFF

—O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era antes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesía e os rapapés da casa, tudo o que me falava do

—El alférez eliminó al hombre. Durante algunos días las dos naturalezas se equilibraron; pero no fue necesario mucho tiempo, para que la primitiva cediese a la otra; restó en mí una parte mínima de humanidad. Ocurrió entonces que el alma exterior, que era antes el sol, el campo, los ojos de las muchachas, cambió de naturaleza, y pasó a ser la cortesía y las adulaciones

⁴⁸ Para mayor claridad, siempre me referiré a la traducción de Kovadloff como “K”. La remisión correcta a la referencia de esta traducción debería ser “Machado de Assis, 1988”.

posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. Custa-lhes acreditar, não?

de la casa, todo lo que me hablaba de mi cargo, nada de lo que me hablaba del hombre. La única parte del ciudadano que restó en mí fue aquella que tenía que ver con mi reciente nombramiento; la otra se desvaneció en el aire y en el pasado. ¿Les cuesta creerlo, verdad?

Cuadro 3: Fragmento de la traducción de Kovadloff junto al original

La lectura paralela del fragmento mencionado permite ver que el idiomatismo observado en el texto traducido no es en vano. Más allá de la previsible sujeción a reglas gramaticales —lo que no sorprende en la medida en que el original no es transgresor en ese sentido—, tropiezos con el vocabulario y otros elementos que podrían ser llamados “menores”,⁴⁹ sobre los cuales no nos interesa detenernos, se nota la búsqueda de un texto idiomático en frases como “restó en mí” para “ficou-me” y “ficou comigo” o “tenía que ver” para “entendia”. “Mi reciente nombramiento” como traducción de “o exercício da patente” representa una oportuna elusión del problema semántico impuesto por el término “patente”, que no dispone de un término con su mismo significado en español.⁵⁰ Podría haber otras soluciones para este problema, pero esta es, indudablemente, una solución eficaz del punto de vista del significado, además de idiomática.

Los únicos elementos extraños en este fragmento son la omisión de “o ar” y la coma innecesaria que aparece después de “tiempo”. Se puede conjeturar que, ante el aumento de la traducción, en extensión, en la oración donde aparece esa coma, Kovadloff puede haber sentido la necesidad de introducir una pausa,

⁴⁹ Los llamo así ya que errores de esa envergadura no hablarían de la falta de pericia del traductor en tanto traductor, sino de su falta de conocimientos básicos del idioma del texto original, o lisa y llanamente de falta de dominio del idioma al que traduce, algo que no podría decirse a priori de Santiago Kovadloff; en ese sentido, los elementos “mayores”, que no estarían dentro de los que considero necesariamente observados, serían aquellos efectivamente relacionados con la traducción, como la selección de vocabulario, opciones de estilo, etc.

⁵⁰ Más adelante retomaremos este ejemplo desde otra perspectiva.

aunque esto no se justifique sintácticamente ni desde el original.⁵¹ Pero más allá de esa conjetura, por lo demás estéril, lo que interesa es el aumento de la extensión del texto, que se refleja visiblemente en todo el párrafo y en proporción semejante en todo el cuento: un aumento del 11%, medido en palabras.⁵²

Por lo pronto se trata de una alteración importante del estilo: una oración muy concisa fue traducida de forma extensa sin la presencia de impedimentos propios del español. Este no parece un procedimiento eventual sino bastante común, como podemos ver en los siguientes ejemplos. En la columna de la derecha comento la falta de necesidad de extender el texto:

ORIGINAL	KOVADLOFF	COMENTARIOS
A casa ficava [...] (§ 1)	La casa donde esto ocurría	No hay necesidad de aclarar que se trata de la casa donde

⁵¹ Evidentemente también podemos hacer otras conjeturas, como que la coma no haya sido introducida por Kovadloff sino por el revisor o incluso por el corrector de originales (como una distracción, naturalmente). A propósito, en la siguiente edición de esta traducción, la de 1979, también aparece la coma (MACHADO, 1979, p. 26).

⁵² Este porcentaje puede ser discutible: el portugués tiene una gran cantidad de contracciones con preposiciones que representan palabras dobles o incluso triples (como “dessoutro”) mientras el español solo tiene dos (“al” y “del”). Es fácil verificar que un texto en portugués es promedialmente un 4,5% más largo, en palabras, si se desdoblan sus contracciones (hice el experimento con el texto de “O espelho”, desdoblado las contracciones de preposiciones con artículos, demostrativos y adverbios como “ai” y “ali” y el aumento fue del 4,43%). Lo discutible es: ¿se debería descontar ese porcentaje para medir el aumento o no? A primera vista sería “justo” hacerlo, y también cómodo para el traductor, pero hay que ver que muchísimas otras palabras se unen o no se unen de forma distinta en los dos idiomas —como “contudo”/ “con todo” o “em cima” / “encima”, amén de casos como “guarda-chuvas”, que requerirían también un proceso específico para ser cuantificados—. Decidir cuáles palabras compuestas serán contabilizadas y cuáles no sería una tarea tan ardua como improductiva. Además, si hablamos de concisión no podemos dejar de notar que las contracciones del portugués reflejan un proceso fonológico y muchas de las contracciones, como “dos”, “nas”, etc., tienen una sílaba menos que sus formas desdobladas. Es decir, aunque el texto se cuantifique en palabras, desdoblado las contracciones para contar las palabras implica considerar efectivamente un texto más largo. Análogamente, contraer los encuentros correspondientes en español (“delos”, “enlas”) produciría también una cuenta irreal, pues la extensión del texto en sílabas no cambiaría. Si la diferencia fuera de menos del 5%, lo prudente seguramente sería considerar la traducción virtualmente igual en extensión al original, pero no se puede dejar de observar una diferencia de más del 10%. Un posible desarrollo de esta idea sería analizar las diferencias de extensión de traducciones del portugués al español y del español al portugués, a partir de un gran corpus comparado, para contrastar las dos actividades y verificar si la tendencia a aumentar o disminuir es mayor en una dirección que en otra. Tengo la impresión de que una tendencia calculada de esa forma sí sería útil para la Crítica de la Traducción.

ORIGINAL	KOVADLOFF	COMENTARIOS
	quedaba [...] (p. 145)	la acción transcurría. El contexto lo deja claro.
a discussão é a forma polida do instinto batalhador (§ 2)	[...] la discusión es la forma sofisticada que tomó el instinto de agresión, [...] (p. 145)	“que tomó”, más que una aclaración innecesaria, implica la imposición de una visión evolutiva o histórica sobre una declaración de naturaleza general.
nasceu da simples distinção. (§ 13)	la provocó el hecho de que haya sido yo el distinguido. (p. 147)	Una traducción más cercana sería perfectamente posible: “nació de la simple distinción.”
[...] fizeram em mim uma transformação, que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou. Imaginam, creio eu? (§ 15)	[...] produjeron en mí una transformación, que mis naturales sentimientos juveniles contribuyeron a fortalecer y a desarrollar. ¿Alcanzan a comprenderme, verdad? (p. 148)	La decisión de emplear el verbo “contribuir”, desde un principio innecesario, implica el uso de su régimen prepositivo, con “a” en por lo menos uno de los verbos (y lo usó en ambos). Usar los dos verbos sería suficiente: “fortalecieron y desarrollaron”.
Viveria. (§ 25)	Hubiera sido una prueba de que estaba vivo. (p. 150)	Nada impide que en español se use simplemente “Viviría”. Si se buscara una colocación más habitual “estaría vivo” serviría y aún siendo una solución de dos palabras para traducir una sería mucha más corto que la adoptada.

ORIGINAL	KOVADLOFF	COMENTARIOS
Tinha uma sensação inexplicável. (§ 25)	Lo que tenía era una sensación inexplicable. (p. 150)	Nada obliga a focalizar el complemento, lo que además desplaza levemente la atención.
[...] não pela razão comum de ser irmão da morte, [...] (§ 25)	[...] no porque sea, como vulgarmente se dice, hermano de la muerte [...] (p. 150)	“la razón común de ser ...” sería una frase perfectamente aceptable.
Quando muito via negrejar a tinta e alvejar o papel. (§ 25)	Todo lo que lograba era ver cómo resplandecían la oscuridad de la tinta y la blancura del papel. (p. 151)	Realmente es posible que “negrear” resulte una opción léxica más inesperada en español que “negrejar” en portugués, aunque sea una palabra diccionarizada (DUE, “negrear”). De todos modos, podría usarse, por ejemplo, el verbo “ennegrecer”.
Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. (§ 33)	Esa alma que se había ausentado junto con la dueña de la chacra, dispersa y fugitiva como los esclavos, allí estaba recompuesta en el espejo. (p. 152)	Comento este caso a continuación, fuera de la tabla.

Cuadro 4: Fragmentos de la traducción de Kovadloff con soluciones de traducción más extensas que el original y comentarios

Sobre el último ejemplo de la tabla, es preciso observar que aunque “ausente”, “dispersa” y “fugida” son adjetivos, el uso que

hace Machado remite a los verbos de los que derivan (“ausentar”, “dispersar” y “fugir”), pues usan un complemento circunstancial de compañía introducido, como es natural, por “com”. Se sabe que los adjetivos mantienen diversas características de los verbos respectivos (BOSQUE, 1999, p. 277), como ocurre en este caso: si alguien se ausenta en la compañía de otros, se ausenta “com eles”, pues “com”, así como “con” en español, es la preposición estándar para indicar compañía, acompañamiento (HOUAISS, “com”). Así, “a alma se ausentou com a dona do sítio” es una construcción perfectamente previsible. Sin embargo, el uso de ese circunstancial con el adjetivo “ausente” es inesperado, pues se diferencia del participio “ausentado”, que debería desempeñar la función verbal: este uso “cruzado” no es común en portugués, por lo menos con el adjetivo “ausente”,⁵³ y es preciso observar que la concisión que confiere al texto se pierde si se usan los verbos: “que se ausentara”, “que se dispersara e fugira”. En español la circunstancia es idéntica: usar el adjetivo con el circunstancial resulta inesperado tal cual en portugués, y asimismo conciso; usar el verbo “ausentar” es una opción textualmente más previsible y también más larga. Entre los ejemplos dados, este es el único sobre el cual, en un sentido específico, tal vez no se pueda hablar de ausencia de impedimentos propios del español: será así si se considera un impedimento lo inesperado del uso.

Esto nos pone frente a otro aspecto del estilo machadiano que ha llamado la atención de la crítica: el uso de colocaciones no muy comunes o directamente inusitadas. Según Stella Tagnin, “el término *collocation* fue introducido por el lingüista escocés J. R. Firth para designar casos de coocurrencia léxico-sintáctica, es decir, palabras que usualmente ‘están juntas’” (TAGNIN, 2005, p. 37).⁵⁴ John Sinclair lo define como “la ocurrencia de dos o más palabras con poco espacio entre ellas dentro de un texto. La medida de cercanía habitual es un máximo de cuatro palabras interpuestas. Las colocaciones pueden ser dramáticas e interesantes por inesperadas, o

⁵³ En el caso de complementos de régimen, regidos con preposiciones específicas para cada verbo y/o sustantivos relacionados, este uso no sorprende. Para no salir de “O espelho” ni de la preposición “com” (aunque buscar otros ejemplos sería igualmente válido), basta observar la frase “Em compensação, tive muitas pessoas que ficaram satisfeitas com a nomeação” (§ 13), donde “satisfeitas” rige el suplemento a través de la preposición “com”. Sin embargo, la sorpresa del uso que estamos discutiendo ocurre con un circunstancial, no con un complemento de régimen.

⁵⁴ “o termo *collocation* foi introduzido pelo lingüista escocês J. R. Firth para designar casos de co-ocorrência léxico-sintática, ou seja, palavras que usualmente ‘andam juntas’”.

pueden ser importantes en la estructura léxica de la lengua por ser frecuentemente repetidas”⁵⁵ (SINCLAIR, 1991, p. 170). Además, él se concentra en la co-ocurrencia léxica, dejando de lado los aspectos gramaticales asociados a las colocaciones, aunque los reconoce y otros autores los han abordado (*id. ibid.*). Existen otras definiciones, abordajes y, por supuesto, aspectos relacionados con las colocaciones,⁵⁶ pero el marco dado me parece suficiente para este trabajo. En los análisis presentes, indago la frecuencia de algunas colocaciones sin desestimar la posibilidad de que las palabras de una colocación no estén juntas.

Guerini y Costa observan que el concepto de colocación “parece hecho a medida para ayudar a explicar la elusiva noción de poeticidad, así como el idiolecto de ciertos autores, sobretudo los innovadores” (GUERINI y COSTA, 2008, p. 2), y añaden que en “la prosa de Machado de Assis (pero, curiosamente, poquísimo en su poesía), la colocación idiosincrásica parece desempeñar un papel central en el estilo” (*id. ibid.*).

Volveré a utilizar, así como lo hacen Guerini y Costa, el motor de búsqueda Google, pero esta vez para la evaluación del grado de previsibilidad de colocaciones. Sin embargo, es preciso mencionar dos o tres detalles importantes: en sus opciones avanzadas de búsqueda, Google ofrece la posibilidad de seleccionar la lengua de las páginas consideradas en los resultados. Todas las búsquedas referentes a colocaciones que realizo, incluyendo las que menciono en este trabajo, se limitan a los textos en el idioma respectivo: portugués o español. Esto es necesario debido a la gran cantidad de términos que se escriben igual en ambos idiomas. No informar la lengua deseada suele traer resultados mezclados. Google tampoco distingue, en su modo normal, entre caracteres acentuados y no acentuados. Sin embargo, el usuario tiene la posibilidad de forzar esta distinción usando el operador “+” antes del término en cuestión, lo que hice cuando resultó necesario. Por último, todas las colocaciones fueron solicitadas poniéndolas entre comillas para que los resultados obtenidos solo consideraran textos en que los términos aparecen unidos y en orden. Sin embargo, Google no ofrece la

⁵⁵ “Collocation is the occurrence of two or more words within a short space of each other in a text. The usual measure of proximity is a maximum of four words intervening. Collocations can be dramatic and interesting because unexpected, or they can be important in the lexical structure of the language because of being frequently repeated.”

⁵⁶ Para un análisis un poco más detallado de la evolución del término consultar NESSELHAUF, 2005.

posibilidad de evitar que dos términos que sean consecutivos en el flujo de texto de un documento en línea pero pertenecientes a oraciones o incluso párrafos distintos se incluyan dentro de los resultados, y mucho menos los separados por otros signos de puntuación. En esos casos la solución varía de acuerdo a las circunstancias. Cuando los resultados son pocos y se pueden verificar rápidamente, cuento manualmente los resultados que corresponden efectivamente a colocaciones de acuerdo con la definición adoptada y con la limitación impuesta por las comillas, es decir dos palabras consecutivas y no separadas por ningún signo de puntuación. Si los resultados son muchos realizo una evaluación estimativa de la primera página (cien resultados) para verificar si efectivamente hay colocaciones que se ajusten a la definición establecida.⁵⁷

Cabe recordar que Machado de Assis produjo textos hasta 1908, cuando falleció. Siendo un autor canónico, reconocido como un hito en la literatura brasileña, no sorprenderá que su literatura haya influido en la lengua portuguesa. Sería perfectamente posible que colocaciones que él haya usado por primera vez se hayan establecido más o menos en la lengua, tanto en la literaria como en la del día a día, y que algunos o todos los resultados arrojados por Google para la búsqueda de una determinada colocación sean herederos directos o indirectos del texto machadiano, aunque eso no resulte para nada aparente. Sin embargo, esa situación hipotética no nos ocupa aquí: en tanto lectores actuales de “O espelho”, leemos sus colocaciones, inusitadas o no, desde una posición actual. Los lectores de nuestra traducción, a su vez, serán actuales o futuros, y es desde su posición que podrán leer nuestra traducción. Así, atento a la propuesta de Guerini y Costa en la que sugieren el análisis del perfil colocacional como criterio para la evaluación de poesía traducida (*id.*, p. 2), recurso que ellos mismos advierten que se extiende a la prosa cuidada y a otros géneros, con ejemplos de prosa machadiana (*id.*, p. 3), considero que los resultados de Google, que incluyen principalmente textos actuales, son adecuados para el análisis de las colocaciones del texto original y de las traducciones de “O espelho”.

⁵⁷ Una estimación es más que suficiente para verificar si una colocación existe, porque en tesis un único caso de uso espontáneo de la colocación demuestra su existencia. Definir si una colocación en particular es “muy” usada, “poco” usada, si es más o menos usada que otra colocación, así como otras ponderaciones semejantes, requerirían otras soluciones, pero para este trabajo eso no resultó necesario.

Como ejemplos de colocaciones infrecuentes en el cuento, para quedarnos solo en el primer párrafo, mencionamos las siguientes:

MACHADO		KOVADLOFF	
Colocación	Google	Colocación	Google
trouxesse a menor alteração	2 ⁵⁸	alterase en nada	86
alumiada a velas	2	iluminada por velas	73100
fundia-se misteriosamente	2 ⁵⁹	se fundía misteriosamente	1
luar que vinha de fora	0	resplandor de la luna llegado desde afuera	0
agitações e aventuras	1	su ajeteo y sus aventuras	0
atmosfera límpida e sossegada	0	atmósfera límpida y apacible	0
investigadores de coisas	0	indagadores de cuestiones	0

Tabla 2: Comparación de frecuencia de colocaciones Machado-Kovadloff

Fuente: Google

Se podría alegar que la extensión de una secuencia de palabras guarda relación inversa con la cantidad de resultados obtenidos, lo que pondría en entredicho la consideración de colocaciones de cuatro, cinco o más palabras pues una eventual ausencia de resultados sería consecuencia natural de la improbabilidad, y no de un atributo estilístico. Eso es verdad hasta cierto punto, pero veamos lo que ocurre con “luar que vinha de fora”, que no trae ningún resultado excepto el mismo cuento o citas directas del mismo cuento. Si consideramos únicamente “luar que vinha”, podemos ver que aparte de los resultados desechados (pertenecientes a “O espelho”) hay diez páginas que contienen esa colocación. De ellas, en nueve encontramos un “luar que vinha” “da janela” (5 de los resultados), “pela janela” (3) o “através das altas janelas” (1). Es decir, en nueve resultados la colocación completa es “luar que vinha * janela”, donde * es la preposición “de” o “por” y el artículo y

⁵⁸ En realidad son seis, pero cinco de ellos corresponden a un mismo texto, que está repetido.

⁵⁹ Las dos ocurrencias consignadas están en el límite entre la cita y el uso: se trata de usos autorales que obviamente están inspirados en el texto de Machado, constituyendo un intertexto. De todos modos los incluimos entre los resultados válidos.

donde “janela” puede estar en plural y acompañado de un adjetivo. En uno solo se encuentra un “luar que vinha do corpo de ...”,⁶⁰ es decir, sin “janela”. Evidentemente, diez usos de una colocación — once con el de “O espelho”— son algo insignificante en un corpus gigantesco como el de internet. Sin embargo, ya permite ver una tendencia: seguramente, en portugués, un “luar que vinha” resulte menos inesperado si se ajusta a la colocación con “janela” que acabamos de ver. Las otras situaciones son únicas, es decir, inusitadas. Esto muestra la conveniencia de considerar “luar que vinha de fora” para estudiar el perfil colocacional del texto de Machado aunque sea una secuencia de cinco palabras.

Retomando las traducciones de Kovadloff para las colocaciones infrecuentes del primer párrafo del cuento, encontramos dos problemas de estilo y podemos cuestionarnos: ¿qué hará el traductor ante un texto como el de Machado, que tiene algunas características estilísticas acentuadas, como la concisión y las colocaciones inusitadas? Si el traductor detecta esas características y las reconoce como características recurrentes en el texto las podrá considerar como un componente importante del estilo, y no como un mero accidente textual, una característica propia de la lengua original o algo semejante. Así, puede estimar conveniente reproducirlas en la traducción. En ese sentido, la mayor extensión de la traducción con respecto al original puede ser vista como indeseable en el caso de un texto preocupado con la concisión si con esa extensión se pretende recuperar de forma completa los significados presentes en el texto y/o producir un texto claro. Lo mismo se puede decir de la matización de las colocaciones extraordinarias en pro de un texto más, digamos, previsible: en realidad, un texto más idiomático en los términos del *idiom principle*, ya que las colocaciones inusitadas de Machado no lo son en los términos del *open-choice principle*. Es decir, características textuales que en innumerables ocasiones se presentan como valores, como la claridad y un lenguaje familiar, eventualmente pueden resultar inadecuadas por modificar el perfil estilístico del texto.

Ortega y Gasset afirma que al traductor le resultará imposible desobedecer a las imposiciones gramaticales dominantes y reproducir en su texto las transgresiones del original (1957, p. 434). Venuti, discutiendo el contexto estadounidense contemporáneo de la

⁶⁰ Esta página estaba fuera del aire en la fecha en que la ubiqué, y solo tuve acceso a ella a través del cache de Google.

traducción, afirma que el traductor es un ser invisible sujeto a relaciones de producción tales que determinan que la traducción sea juzgada según el criterio de la fluidez, que oculta su trabajo (VENUTI, 1995, p. 112). Algo en ese sentido parece surgir aquí, aunque tal vez en este caso no corresponda pensar en imposiciones del mercado editorial, sino más bien en autoimposiciones del mismo traductor en virtud de una noción propia, consciente o inconsciente, de las expectativas de dicho mercado, y concretamente de su cliente, pero de todas formas dejaré de lado estas disquisiciones en este trabajo. Lo relevante es que las observaciones de Ortega y Gasset y de Venuti pueden explicar por qué el traductor normaliza las transgresiones del original, y, mucho más que el porqué, interesa estudiar el qué: el aumento de la presencia del *idiom principle* en la traducción con respecto al original.

Hay que notar que en varios momentos Kovadloff efectivamente trabaja la concisión y la creatividad textual, como se puede notar en algunas de las colocaciones inusuales que mencionamos anteriormente, aunque no sea esta la tónica general de su traducción. Estas observaciones no son posibles tras la lectura normal de la traducción —solo lo son tras la lectura paralela, que los lectores normalmente no hacen porque, como afirma Berman, “el modo de lectura ‘normal’ de un texto extranjero es el de su traducción”⁶¹ (2002, p. 279)⁶²— y además no se debe sobrevaluar el estilo: por más que se hayan perdido detalles importantes de la forma, la narrativa continúa siendo eficiente y el cuento legible.

Consideremos este comentario crítico de Alfredo Bosi, presente en el prólogo del volumen traducido por Kovadloff:

A partir de las *Memorias* (y de los cuentos reunidos en los *Papeles sueltos*) su intención es acuñar la fórmula que capte la contradicción entre parecer y ser, entre la máscara y el deseo, entre el rito, claro y público, y la corriente oculta de la vida psicológica; le interesa sondear, no el

⁶¹ “o modo de leitura ‘normal’ de um texto estrangeiro é o de sua tradução.”

⁶² Claro que Berman no se refiere a la lectura de la traducción sola versus la lectura paralela de traducción y original, sino al tipo de contacto de un lector, en tanto miembro de una comunidad lingüística, con textos extranjeros, pero de todos modos su observación es relevante: si lo normal es leer la traducción y no el original, mucho menos normal será leer los dos de forma paralela.

romántico desespere de la diferencia, sino la gris conformidad, la fatal adecuación, la melancólica entrega del sujeto a la apariencia dominante.

Este prólogo fue escrito por Alfredo Bosi en portugués, obviamente sobre textos de Machado en portugués, y fue traducido en el volumen *Cuentos* por Margara Russotto. Sin embargo, él podría haberlo escrito a partir de la traducción de Kovadloff, que se muestra, como dije con anterioridad, muy atenta al argumento, ya que es en el argumento en lo que se basa. En otras palabras, aunque la forma tenga atributos importantes, atributos que hacen al cuento, este no se malogra en la traducción de Kovadloff, que satisface al menos parte de la crítica.

3 “EL ESPEJO”: ORIGINAL Y TRADUCCIÓN

O ESPELHO

Esboço de uma nova teoria da
alma humana

1 Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos. A casa ficava no morro de Santa Teresa, a sala era pequena, alumada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora. Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de cousas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo.

2 Por que quatro ou cinco? Rigorosamente eram quatro os que falavam; mas, além deles, havia na sala um quinto personagem, calado, pensando, cochilando, cuja espórtula no debate não passava de um ou outro

EL ESPEJO

Esbozo de una nueva teoría
del
alma humana

Cuatro o cinco caballeros debatían, una noche, varios asuntos de alta trascendencia, sin que la disparidad de los votos conllevara la menor alteración de los espíritus. La casa quedaba en el cerro Santa Teresa, la sala era pequeña, iluminada con velas, cuya luz se fundía misteriosamente con la luna que venía de fuera. Entre la ciudad, con sus agitaciones y aventuras, y el cielo, donde las estrellas pestañeaban, a través de una atmósfera límpida y sosegada, estaban nuestros cuatro o cinco investigadores de cosas metafísicas, resolviendo amigablemente los más arduos problemas del universo.

¿Por qué cuatro o cinco? Rigurosamente eran cuatro los que hablaban; pero, además, había allí un quinto personaje, callado, pensando, adormilándose, cuya espórtula al debate no iba más allá de uno que otro

resmungo de aprovação. Esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico. Não discutia nunca; e defendia-se da abstenção com um paradoxo, dizendo que a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial; e acrescentava que os serafins e os querubins não controvertiam nada, e aliás, eram a perfeição espiritual e eterna. Como desse esta mesma resposta naquela noite, contestou-lha um dos presentes, e desafiou-o a demonstrar o que dizia, se era capaz. Jacobina (assim se chamava ele) refletiu um instante, e respondeu:

3 – Pensando bem, talvez o senhor tenha razão.

4 Vai senão quando, no meio da noite, sucedeu que este casmurro usou da palavra, e não dois ou três minutos, mas trinta ou quarenta. A conversa, em seus meandros, veio a cair na natureza da alma, ponto que dividiu radicalmente os quatro amigos. Cada cabeça, cada sentença; não só o

refunfuño de aprovação. Ese hombre tenía la misma edad de los compañeros, entre cuarenta y cincuenta años, era provinciano, rentista, inteligente, no sin instrucción, y, según parece, astuto y cáustico. No discutía nunca; y se defendía de la abstención con una paradoja, diciendo que la discusión es la forma educada del instinto guerrero, que yace en el hombre, como una herencia bestial, y añadía que serafines y querubines no controvertían nada, y, realmente, eran la perfección espiritual y eterna. Cuando dio esa misma respuesta aquella noche, se la cuestionó uno de los presentes, y lo desafió a demostrarlo, si era capaz. Jacobina (así se llamaba él) reflexionó un instante, y contestó:

—Pensándolo bien, tal vez tenga usted razón.

He aquí que, en medio de la noche, ocurrió que este parco tomó la palabra, y no dos o tres minutos, sino treinta o cuarenta. La charla, en sus meandros, desembocó en la naturaleza del alma, punto que dividió radicalmente a los cuatro amigos. Cada maestrillo un librillo; no solo el acuerdo,

acordo, mas a mesma discussão, tornou-se difícil, senão impossível, pela multiplicidade de questões que se deduziram do tronco principal, e um pouco, talvez, pela inconsistência dos pareceres. Um dos argumentadores pediu ao Jacobina alguma opinião, — uma conjetura, ao menos.

5 — Nem conjetura, nem opinião, redargüiu ele; uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, como sabem, eu não discuto. Mas, se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata. Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas...

6 — Duas?

7 — Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples

sino la misma discusión se hizo difícil, si no imposible, por la multiplicidad de interrogantes que se dedujeron del tronco principal y un poco, tal vez, por la inconsistencia de los pareceres. Uno de los argumentadores le pidió a Jacobina alguna opinión — una conjetura, al menos—.

—Ni conjetura, ni opinión, replicó él; una u otra puede dar lugar a disensión, y, como saben, yo no discuto. Pero, si quieren oírme callados, puedo contarles una anécdota de mi vida, en la que se destaca la más clara demostración acerca del asunto del que se trata. En primer lugar, no hay una sola alma, hay dos...

—¿Dos?

—Nada menos de dos almas. Cada criatura humana trae dos almas consigo: una que mira de dentro hacia fuera, otra que mira de fuera hacia dentro... Asímbrense como quieran; pueden quedarse boquiabiertos, encoger los hombros, todo; no admito réplica. Si me replican, acabo el puro y me voy a dormir. El alma exterior puede ser un espíritu, un fluido, un hombre, muchos hombres, un objeto, una operación. Hay casos, por

botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; – e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer. “Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; é um punhal que me enterras no coração”. Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele. Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma...

8 – Não?

9 – Não, senhor; muda de natureza e de estado. Não aludo a certas almas absorventes, como a pátria, com a qual disse o Camões que morria, e o poder, que foi a alma exterior de César e de

ejemplo, en que un simple botón de camisa es el alma exterior de una persona; y así también la polca, la voltereta, un libro, una máquina, un par de botas, una cavatina, un tambor, etc. Claro que el oficio de esa segunda alma es transmitir la vida, como la primera; las dos completan al hombre, que es, metafisicamente hablando, una naranja. Quien pierde una de las mitades, pierde naturalmente media existencia; y hay casos, no pocos, en que la pérdida del alma exterior implica la de la existencia entera. Shylock, por ejemplo. El alma exterior de aquel judío eran sus ducados, perderlos equivalía a morir. “Nunca más veré mi oro, le dice él a Tubal; es un puñal que me entierras en el corazón”. Vean bien esta frase; la pérdida de los ducados, alma exterior, era la muerte para él. Ahora, es preciso saber que el alma exterior no es siempre la misma...

—¿No?

—No, señor, cambia de naturaleza y de estado. No me refiero a ciertas almas absorbentes, como la patria, con la cual dijo Camões que se moría, y el poder, que fue el alma exterior de César y

Cromwell. São almas
 enérgicas e exclusivas; mas há
 outras, embora enérgicas, de
 natureza mudável. Há
 cavalheiros, por exemplo,
 cuja alma exterior, nos
 primeiros anos, foi um
 chocalho ou um cavalinho de
 pau, e mais tarde uma
 provedoria de irmandade,
 suponhamos. Pela minha
 parte, conheço uma senhora,
 – na verdade, gentilíssima, –
 que muda de alma exterior
 cinco, seis vezes por ano.
 Durante a estação lírica é a
 ópera; cessando a estação, a
 alma exterior substitui-se por
 outra: um concerto, um baile
 do Cassino, a Rua do
 Ouvidor, Petrópolis...

10 –Perdão; essa senhora
 quem é?

11 –Essa senhora é parenta do
 diabo, e tem o mesmo nome:
 chama-se Legião... E assim
 outros muitos casos. Eu
 mesmo tenho experimentado
 dessas trocas. Não as relato,
 porque iria longe; restrinjo-me
 ao episódio de que lhes falei.
 Um episódio dos meus vinte e
 cinco anos...

12 Os quatro companheiros,
 ansiosos de ouvir o caso
 prometido, esqueceram a
 controvérsia. Santa
 curiosidade! tu não és só a
 alma da civilização, és
 também o pomo da

Cromwell. Son almas
 enérgicas y exclusivas; pero
 hay otras, aunque enérgicas,
 de naturaleza mutable. Hay
 caballeros, por ejemplo, cuya
 alma exterior, en los primeros
 años, fue un sonajero o un
 caballito de palo, y más tarde
 una proveduría de
 hermandad, supongamos. Por
 mi parte, conozco una señora
 —en realidad, gentilísima—
 que cambia de alma exterior
 cinco, seis veces por año.
 Durante la estación lírica es la
 ópera; al cesar la estación, el
 alma exterior se sustituye por
 otra: un concierto, un baile
 del Cassino, la Rua do
 Ouvidor, Petrópolis...

—Perdón; ¿esa señora
 quién es?

—Esa señora es parienta
 del diablo, y tiene el mismo
 nombre: se llama Legión... Y
 así muchos otros casos. Yo
 mismo he experimentado esos
 cambios. No los relato,
 porque iría lejos; me restrinjo
 al episodio del cual les hablé.
 Un episodio de mis
 veinticinco años...

Los cuatro compañeros,
 ansiosos de oír la anécdota
 prometida, olvidaron la
 controversia. ¡Santa
 curiosidad! tú no eres solo el
 alma de la civilización, eres
 también el pomo de la

concordia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia. A sala, até há pouco ruidosa de física e metafísica, é agora um mar morto; todos os olhos estão no Jacobina, que concerta a ponta do charuto, recolhendo as memórias. Eis aqui como ele começou a narração:

13 – Tinha vinte e cinco anos, era pobre, e acabava de ser nomeado alferes da guarda nacional. Não imaginam o acontecimento que isto foi em nossa casa. Minha mãe ficou tão orgulhosa! tão contente! Chamava-me o seu alferes. Primos e tios, foi tudo uma alegria sincera e pura. Na vila, note-se bem, houve alguns despeitados; choro e ranger de dentes, como na Escritura; e o motivo não foi outro senão que o posto tinha muitos candidatos e que estes perderam. Suponho também que uma parte do desgosto foi inteiramente gratuita: nasceu da simples distinção. Lembra-me de alguns rapazes, que se davam comigo, e passaram a olhar-me de revés, durante algum tempo. Em compensação, tive muitas pessoas que ficaram satisfeitas com a nomeação; e a prova é que todo o fardamento me foi dado por amigos... Vai então uma das minhas tias, D.

concordia, fruta divina, de otro sabor que aquel pomo de la mitología. La sala, hasta hace poco ruidosa de física y metafísica, es ahora un mar muerto; todos los ojos están sobre Jacobina, que arregla la punta del puro, recogiendo las memorias. He aquí cómo comenzó la narración:

—Tenía veinticinco años, era pobre, y acababa de ser nombrado alférez de la guardia nacional. No se imaginan el acontecimiento que fue eso en nuestra casa. ¡Mi madre quedó tan orgullosa, tan contenta! Me llamaba su alférez. Primos y tíos, todo fue una alegría sincera y pura. En la villa, nótese, hubo algunos despechados; lágrimas y rechinar de dientes, como en la Escritura; y el motivo no fue otro sino que el puesto tenía muchos candidatos, y que éstos perdieron. Supongo también que parte del disgusto fue enteramente gratuita: nació de la simple distinción. Me acuerdo de algunos muchachos, que se daban conmigo, y pasaron a mirarme cruzado, durante algún tiempo. En compensación, tuve muchas personas que se quedaron satisfechas con el nombramiento; y la prueba es

Marcolina, viúva do Capitão Peçanha, que morava a muitas léguas da vila, num sítio escuso e solitário, desejou ver-me, e pediu que fosse ter com ela e levasse a farda. Fui, acompanhado de um pajem, que daí a dias tornou à vila, porque a tia Marcolina, apenas me pilhou no sítio, escreveu a minha mãe dizendo que não me soltava antes de um mês, pelo menos. E abraçava-me! Chamava-me também o seu alferes. Achava-me um rapagão bonito. Como era um tanto patusca, chegou a confessar que tinha inveja da moça que houvesse de ser minha mulher. Jurava que em toda a província não havia outro que me pusesse o pé adiante. E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda a hora. Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o “senhor alferes”. Um cunhado dela, irmão do finado Peçanha, que ali morava, não me chamava de outra maneira. Era o “senhor alferes”, não por gracejo, mas a sério, e à vista dos escravos, que naturalmente foram pelo mesmo caminho. Na mesa tinha eu o melhor lugar, e era

que los uniformes me fueron dados por amigos... Entonces una de mis tías, D. Marcolina, viuda del capitán Peçanha, que vivía a muchas leguas de la villa, en una chacra escondida y solitaria, deseó verme, y me pidió que fuera a verla y llevara el uniforme. Fui, acompañado por un paje, que pocos días después retornó, porque tía Marcolina, apenas me pilló en la chacra, le escribió a mi madre diciéndole que no me soltaba antes de un mes, por lo menos. ¡Y me abrazaba! Me llamaba también su alférez. Le parecía un mocetón bonito. Como era un poco chusca llegó a confesar que envidiaba a la muchacha que fuera a ser mi mujer. Juraba que en toda la provincia no había otro que me pusiera el pie delante. Y siempre alférez; alférez para acá, alférez para allá, alférez a toda hora. Yo le pedía que me llamara Joãozinho, como antes; y ella meneaba la cabeza, bramando que no, que era el “señor alférez”. Un cuñado suyo, hermano del finado Peçanha, que vivía allí, no me llamaba sino así. Era el “señor alférez”, no en broma, sino en serio, y delante de los esclavos, que naturalmente siguieron el mismo camino.

o primeiro servido. Não imaginam. Se lhes disser que o entusiasmo da tia Marcolina chegou ao ponto de mandar pôr no meu quarto um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples... Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom...

- 14 – Espelho grande?
 15 – Grande. E foi, como digo, uma enorme fineza, porque O espelho estava na sala; era a melhor peça da casa. Mas não houve forças que a demovessem do propósito; respondia que não fazia falta, que era só por algumas semanas, e finalmente que o “senhor alferes” merecia muito mais.

En la mesa yo tenía el mejor lugar, y me servían primero. No se lo imaginan. Si les digo que el entusiasmo de tía Marcolina llegó al punto de mandar poner en mi cuarto un gran espejo, obra rica y magnífica, que desentonaba con el resto de la casa, cuyos muebles eran modestos y simples... El espejo era un regalo de la madrina, que lo había heredado de la madre, que lo había comprado a una de las hidalgas llegadas en 1808 con la corte de D. João VI. No sé hasta dónde era verdad; era la tradición. El espejo estaba naturalmente muy viejo; pero aún se le veía el oro, carcomido parcialmente por el tiempo, unos delfines esculpidos en los ángulos superiores del marco, unos adornos de madreperla y otros caprichos del artista. Todo viejo, pero bueno...

- ¿Espejo grande?
 —Grande. Y fue, como digo, una enorme fineza, porque el espejo estaba en la sala; era lo mejor de la casa. Pero no hubo fuerzas que la disuadieran de su propósito; respondía que no hacía falta, que era solo durante algunas semanas, y finalmente que el “señor alferez” merecía mucho más. Lo cierto es que

O certo é que todas essas cousas, carinhos, atenções, obséquios, fizeram em mim uma transformação, que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou. Imaginam, creio eu?

16 – Não.

17 – O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. Custa-lhes acreditar, não?

18 – Custa-me até entender, respondeu um dos ouvintes.

19 – Vai entender. Os fatos explicarão melhor os sentimentos; os fatos são tudo. A melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada; e, se bem

todas esas cosas, cariños, atenciones, cuidados, me hicieron una transformación, que el natural sentimiento de la juventud ayudó y completó. ¿Lo imaginan, supongo?

—No.

—El alférez eliminó al hombre. Durante algunos días las dos naturalezas se equilibraron; pero sin tardanza la primitiva sucumbió ante la otra; me quedó una parte mínima de humanidad. Ocurrió entonces que el alma exterior, que antes era el sol, el aire, el campo, los ojos de las muchachas, cambió de naturaleza, y pasó a ser la cortesía y las reverencias de la casa, todo cuanto me hablaba del puesto, nada de lo que me hablaba del hombre. La única parte del ciudadano que me restó fue la que se refería al ejercicio del rango; la otra se dispersó en el aire y el pasado. Les cuesta creerlo, ¿no?

—Me cuesta hasta entenderlo, contestó uno de los oyentes.

—Lo entenderá. Los hechos explicarán mejor los sentimientos; los hechos lo son todo. La mejor definición del amor no vale un beso de muchacha enamorada; y, si

me lembro, um filósofo antigo demonstrou o movimento andando. Vamos aos fatos. Vamos ver como, ao tempo em que a consciência do homem se obliterava, a do alferes tornava-se viva e intensa. As dores humanas, as alegrias humanas se eram só isso, mal obtinham de mim uma compaixão apática ou um sorriso de favor. No fim de três semanas, era outro, totalmente outro. Era exclusivamente alferes. Ora, um dia recebeu a tia Marcolina uma notícia grave; uma de suas filhas, casada com um lavrador residente dali a cinco léguas, estava mal e à morte. Adeus, sobrinho! adeus, alferes! Era mãe extremosa, armou logo uma viagem, pediu ao cunhado que fosse com ela, e a mim que tomasse conta do sítio. Creio que, se não fosse a aflição, disporia o contrário; deixaria o cunhado, e iria comigo. Mas o certo é que fiquei só, com os poucos escravos da casa. Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim. Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns

bien lo recuerdo, un filósofo antiguo demostró el movimiento caminando. Vamos a los hechos. Veamos como, al tiempo que la conciencia del hombre se obnubilaba, la del alférez se volvía viva e intensa. Los dolores humanos, las alegrías humanas, si eran solo eso, apenas conseguían de mi parte una compasión apática o una sonrisa piadosa. Después de tres semanas, era otro, totalmente otro. Era exclusivamente alférez. Bien, un día tía Marcolina recibió una noticia grave; una de sus hijas, casada con un labrador que vivía a cinco leguas, estaba mal y ante la muerte. ¡Adiós, sobrino! ¡adiós, alférez! Era madre extremosa, armó inmediatamente un viaje, le pidió al cuñado que la acompañara, y a mí que cuidara de la chacra. Creo que, si no fueran los nervios, decidiría lo contrario; dejaría al cuñado e iría conmigo. Pero lo cierto es que me quedé solo, con los pocos esclavos de la casa. Les confieso que pronto sentí una gran opresión, una cosa semejante al efecto de cuatro paredes de una cárcel, súbitamente levantadas alrededor de mí. Era el alma exterior que se reducía; se

espíritos boçais. O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os escravos punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompida. Notei mesmo, naquela noite, que eles redobravam de respeito, de alegria, de protestos. Nhô alferes de minuto a minuto. Nhô alferes é muito bonito; nhô alferes há de ser coronel; nhô alferes há de casar com moça bonita, filha de general; um concerto de louvores e profecias, que me deixou extático. Ah! pérfidos! mal podia eu suspeitar a intenção secreta dos malvados.

- 20 – Matá-lo?
 21 – Antes assim fosse.
 22 – Cousa pior?
 23 – Ouçam-me. Na manhã seguinte achei-me só. Os velhacos, seduzidos por outros, ou de movimento próprio, tinham resolvido fugir durante a noite; e assim fizeram. Achei-me só, sem mais ninguém, entre quatro paredes, diante do terreiro deserto e da roça abandonada. Nenhum fôlego humano. Corri a casa toda, a senzala,

limitaba agora a algunos espíritus brutos. El alférez seguía dominando en mí, aunque la vida fuera menos intensa, y la consciencia más débil. Los esclavos añadían a sus cortesias un tinte de humildad, que de cierta manera compensaba el afecto de los parientes y la intimidad doméstica interrumpida. Noté efectivamente, aquella noche, que ellos redoblaban de respeto, de alegría, de atenciones. Ño alférez, de minuto en minuto. Ño alférez es precioso; ño alférez va a ser coronel; ño alférez se va a casar con muchacha preciosa, hija de general; un concierto de alabanzas y profecías, que me dejó extático. ¡Ah! ¡pérfidos! apenas podía sospechar la intención secreta de los malvados.

- ¿Matarlo?
 —Mejor hubiera sido así.
 —¿Peor?
 —Óiganme. A la mañana siguiente me encontré solo. Los bellacos, seducidos por otros, o por movimiento propio, habían resuelto huir durante la noche; y lo hicieron. Me encontré solo, sin nadie más, entre cuatro paredes, ante el patio desierto y la plantación abandonada. Ningún aliento humano. Corrí la casa entera, la

todo, nada, ninguém, um molequinho que fosse. Galos e galinhas tão-somente, um par de mulas, que filosofavam a vida, sacudindo as moscas, e três bois. Os mesmos cães foram levados pelos escravos. Nenhum ente humano. Parece-lhes que isto era melhor do que ter morrido? era pior. Não por medo; juro-lhes que não tinha medo; era um pouco atrevidinho, tanto que não senti nada, durante as primeiras horas. Fiquei triste por causa do dano causado à tia Marcolina; fiquei também um pouco perplexo, não sabendo se devia ir ter com ela, para lhe dar a triste notícia, ou ficar tomando conta da casa. Adotei o segundo alvitre, para não desamparar a casa, e porque, se a minha prima enferma estava mal, eu ia somente aumentar a dor da mãe, sem remédio nenhum; finalmente, esperei que o irmão do tio Peçanha voltasse naquele dia ou no outro, visto que tinha saído havia já trinta e seis horas. Mas a manhã passou sem vestígio dele; e à tarde comecei a sentir uma sensação como de pessoa que houvesse perdido toda a ação nervosa, e não tivesse consciência da ação muscular. O irmão do tio Peçanha não

senzala, todo, nada, nadie, ni un negrito. Gallos y gallinas tan solo, un par de mulas, que filosofaban la vida, sacudiéndose las moscas, y tres bueyes. Hasta los perros se llevaron los esclavos. Ningún ente humano. ¿Le parece que esto era mejor que haberse muerto? era peor. No por miedo; les juro que no tenía miedo; era un poco atrevidito, tanto que no sentí nada, durante las primeras horas. Me quedé triste debido al perjuicio causado a tía Marcolina; también me quedé un poco perplejo, sin saber si debía ir a verla, para darle la triste noticia, o quedarme cuidando de la casa. Hice lo segundo, para no abandonar la casa, y porque, si mi prima enferma estaba mal, yo solo iba a aumentar el dolor de la madre, sin ningún remedio; finalmente, esperé que el hermano de tío Peçanha volviera aquel día o al siguiente, visto que había salido hacía ya treinta y seis horas. Pero la mañana terminó sin vestigios suyos; y de tarde empecé a sentir una sensación como de alguien que hubiera perdido toda acción nerviosa, y no tuviera consciencia de la acción muscular. El hermano de tío Peçanha no volvió ese día, ni

voltou nesse dia, nem no outro, nem em toda aquela semana. Minha solidão tomou proporções enormes. Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, tic-tac tic-tac, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. Quando, muitos anos depois, li uma poesia americana, creio que de Longfellow, e topei com este famoso estribillo: Never, for ever! – For ever, never! confesso-lhes que tive um calafrio: recordei-me daqueles dias medonhos. Era justamente assim que fazia o relógio da tia Marcolina: – Never, for ever! – For ever, never! Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada. E então de noite! Não que a noite fosse mais silenciosa. O silêncio era o mesmo que de dia. Mas a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou mais larga. Tic-tac, tic-tac. Ninguém nas salas, na varanda, nos corredores, no terreiro, ninguém em parte nenhuma... Riem-se?

24 – Sim, parece que tinha

al siguiente, ni toda aquella semana. Mi soledad adquirió proporciones enormes. Nunca los días fueron más largos, nunca el sol abrasó la tierra con una obstinación más cansadora. Las horas daban de siglo en siglo en el viejo reloj de la sala, cuyo péndulo, tic-tac, tic-tac, me hería el alma interior, como un papirote continuo de la eternidad. Cuando, muchos años después, leyendo un poema norteamericano, creo que de Longfellow, me topé con este famoso estribillo: Never, for ever! — For ever, never! les confieso que sentí un escalofrío: recordé aquellos días aterradores. Era justo así que hacía el reloj de tía Marcolina: —Never, for ever! —For ever, never! No eran golpes de péndulo, era un diálogo del abismo, un cuchicheo de la nada. ¡Y de noche! No que la noche fuera más silenciosa. El silencio era igual al del día. Pero la noche era la sombra, era la soledad aún más estrecha, o más ancha. Tic-tac, tic-tac. Nadie en las salas, en la galería, en los corredores, en el patio, nadie en parte alguna... ¿Se ríen?

—Sí, parece que tenía un

um pouco de medo.

25 – Oh! fora bom se eu pudesse ter medo! Viveria. Mas o característico daquela situação é que eu nem sequer podia ter medo, isto é, o medo vulgarmente entendido. Tinha uma sensação inexplicável. Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico. Dormindo, era outra cousa. O sono dava-me alívio, não pela razão comum de ser irmão da morte, mas por outra. Acho que posso explicar assim esse fenómeno: – o sono, eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior. Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro o de capitão ou major; e tudo isso fazia-me viver. Mas quando acordava, dia claro, esvaía-se com o sono, a consciência do meu ser novo e único, – porque a alma interior perdia a ação exclusiva, e ficava dependente da outra, que teimava em não tornar... Não tornava. Eu saía fora, a um lado e outro, a ver se descobria algum sinal de regresso. Soeur Anne, soeur

poco de miedo.

—¡Ah! ¡sería bueno si pudiera tener miedo! Viviría. Pero lo característico de esa situación es que ni siquiera podía tener miedo, es decir, el miedo vulgarmente entendido. Tenía una sensación inexplicable. Era como un difunto caminando, un sonámbulo, un muñeco mecánico. Durmiendo, era otra cosa. El sueño me aliviaba, no por la razón común, ser hermano de la muerte, sino por otra. Creo que puedo explicar este fenómeno así: - el sueño, eliminando la necesidad del alma exterior, dejaba actuar al alma interior. En los sueños, me uniformaba, orgulloso, en medio de la familia y amigos, que me elogiaban el porte, que me llamaban alférez; venía un amigo de nuestra casa, y me prometía el puesto de teniente, otro el de capitán o mayor; y todo eso me hacía vivir. Pero cuando despertaba, de día, se esfumaba con el sueño, la conciencia de mi ser nuevo y único —porque el alma interior perdía la acción exclusiva y quedaba dependiente de la otra, que porfiaba y no volvía—... No volvía. Yo salía para afuera, a uno y otro lado, a ver si descubría alguna señal de

Anne, ne vois-tu rien venir? Nada, cousa nenhuma; tal qual como lenda francesa. Nada mais do que a poeira da estrada e o capinzal dos morros. Voltava para casa, nervoso, desesperado, estirava-me no canapé da sala. Tic-tac, tic-tac. Levantava-me, passeava, tamborilava nos vidros das janelas, assobiava. Em certa ocasião lembrei-me de escrever alguma cousa, um artigo político, um romance, uma ode; não escolhi nada definitivamente; sentei-me e tracei no papel algumas palavras e frases soltas, para intercalar no estilo. Mas o estilo, como a tia Marcolina, deixava-se estar. Soeur Anne, soeur Anne... Cousa nenhuma. Quando muito via negrejar a tinta e alvejar o papel.

26 — Mas não comia?

27 — Comia mal, frutas, farinha, conservas, algumas raízes tostadas ao fogo, mas suportaria tudo alegremente, se não fora a terrível situação moral em que me achava. Recitava versos, discursos, trechos latinos, liras de Gonzaga, oitavas de Camões, décimas, uma antologia em trinta volumes. Às vezes fazia ginástica; outras dava beliscões nas pernas; mas o

regreso. Soeur Anne, soeur Anne, ne vois-tu rien venir? Nada, nada de nada; tal cual leyenda francesa. Nada más que el polvo del camino y la maleza de los cerros. Volvía a casa, nervioso, desesperado, me estiraba en el canapé de la sala. Tic-tac, tic-tac. Me levantaba, paseaba, tamborileaba en los vidrios de las ventanas, silbaba. En cierta ocasión se me ocurrió escribir algo, un artículo político, una novela, una oda; no elegí nada definitivamente; me senté y tracé sobre el papel algunas palabras y frases sueltas, para intercalarlas al estilo. Pero el estilo, como tía Marcolina, se dejaba estar. Soeur Anne, soeur Anne... Nada de nada. Cuando mucho veía ennegrecerse la tinta y blanquearse el papel.

—¿Pero no comía?

—Comía mal, frutas, fariña, conservas, algunas raíces tostadas al fuego, pero soportaría todo alegremente, no fuera la terrible situación moral en que me encontraba. Recitaba versos, discursos, fragmentos latinos, liras de Gonzaga, octavas de Camões, décimas, una antología en treinta volúmenes. A veces hacía gimnasia; otra me pellizcaba las piernas; pero el

feito era só uma sensação física de dor ou de cansaço, e mais nada. Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito, apenas sublinhado pelo eterno tic-tac da pêndula. Tic-tac, tic-tac...

28 – Na verdade, era de enlouquecer.

29 – Vão ouvir cousa pior. Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para O espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias, deu-me na veneta olhar para O espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que O espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenómeno à

efecto era solo una sensación física de dolor o cansancio, y nada más. Todo silencio, un silencio vasto, enorme, infinito, apenas subrayado por el eterno tic-tac del péndulo. Tic-tac, tic-tac...

—De verdad, era enloquecedor.

—Oirán algo peor. Debo decirles que, desde que estaba solo, no me había mirado una sola vez al espejo. No era abstencción deliberada, no tenía motivo; era un impulso inconsciente, un miedo de descubrirme uno y dos, al mismo tiempo, en aquella casa solitaria; y si dicha explicación es verdadera, nada prueba mejor la contradicción humana, porque tras ocho días, se me cantó mirarme al espejo a fin justamente de descubrirme dos. Me miré y retrocedí. El mismo vidrio parecía conjurado con el resto del universo; no me estampó la figura nítida y entera, sino vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. La realidad de las leyes físicas no permite negar que el espejo me reprodujo textualmente, con los mismos contornos y rasgos; así debía haber sido. Pero no fue esa mi sensación. Ahí tuve miedo; le atribuí el fenómeno a la excitación

excitação nervosa em que andava; recei ficar mais tempo, e enlouquecer. — Vou-me embora, disse comigo. E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo de decisão, olhando para o vidro; o gesto lá estava, mas disperso, esgaçado, mutilado... Entrei a vestir-me, murmurando comigo, tossindo sem tosse, sacudindo a roupa com estrépito, afligindo-me a frio com os botões, para dizer alguma cousa. De quando em quando, olhava furtivamente para O espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos... Continui a vestir-me. Subitamente por uma inspiração inexplicável, por um impulso sem cálculo, lembrou-me... Se forem capazes de adivinhar qual foi a minha idéia...

30 — Diga.

31 — Estava a olhar para o vidro, com uma persistência de desesperado, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes, quando tive o pensamento... Não, não são capazes de adivinhar.

32 — Mas, diga, diga.

nerviosa en que andaba; temí quedarme más tiempo, y enloquecerme. —Me voy— me dije. Y levanté el brazo con gesto de mal humor, y al mismo tiempo de decisión, mirando hacia el vidrio; el gesto ahí estaba, pero disperso, desgarrado, mutilado... Me puse a vestirme, murmurando para mí mismo, tosiendo sin tos, sacudiendo la ropa ruidosamente, contrariado en frío con los botones, para decir alguna cosa. De vez en cuando, me miraba furtivamente al espejo; la imagen era la misma difusión de líneas, la misma descomposición de contornos... Seguí vistiéndome. Súbitamente, por una inspiración inexplicable, un impulso sin cálculo, se me ocurrió... Si son capaces de adivinar cuál fue mi idea...

—Díganos.

—Estaba mirando el vidrio, con persistencia de desesperado, contemplando mis propios rasgos descompuestos e incompletos, una nube de líneas sueltas, informes, cuando tuve el pensamiento... No, no son capaces de adivinarlo.

—Pero, díganos, díganos.

33 – Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para O espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com

—Se me ocurrió ponerme el uniforme de alférez. Me lo puse, me apronté totalmente; y, como estaba ante el espejo, levanté los ojos, y... ni les cuento; el vidrio reprodujo entonces la figura entera; ninguna línea menos, ningún contorno distinto; era yo mismo, el alférez, que encontraba, finalmente, el alma exterior. Esa alma ausente con la dueña de la chacra, dispersa y huida con los esclavos, hela resguardada en el espejo. Imagínense un hombre que, poco a poco, emerge de un letargo, abre los ojos sin ver, después empieza a ver, distingue a las personas de los objetos, pero no conoce individualmente a unos ni otros; en fin, sabe que este es Fulano, aquel Mengano; aquí hay una silla, allí un sofá. Todo vuelve a lo de antes del sueño. Así me ocurrió. Me miraba al espejo, iba de un lado al otro, retrocedía, gesticulaba, sonreía y el vidrio lo decía todo. No era más un autómata, era un ente animado. De allí en más, fui otro. Cada día, a cierta hora, me vestía de alférez, y me sentaba ante el espejo, leyendo, mirando, meditando; al final de dos, tres horas, me desvestía de nuevo. Con este régimen pude pasar seis días

este regime pude atravessar
mais seis dias de solidão, sem
os sentir...

34 Quando os outros
voltaram a si, o narrador
tinha descido as escadas.

más de soledad, sin sentirlos...

Quando los otros volvieron
en sí, el narrador había bajado
la escalera.

4 COMENTARIOS SOBRE LA TRADUCCIÓN

4.1 PRESENCIA DE LO EXTRANJERO

El clásico texto de Schleiermacher “Sobre los diferentes métodos de traducir”, de 1813, con una concepción romántica según la cual hombres de espíritu elevado guían el desarrollo de su comunidad, plantea que el verdadero traductor, que desea poner en contacto a su autor y a su lector, tiene únicamente dos posibilidades: o deja al autor donde está y conduce hacia él al lector, o deja al lector donde está y hacia él lleva al autor (SCHLEIERMACHER, 2000, p. 46). Schleiermacher desecha el segundo método tras deducir que su aplicabilidad es reducida, y en lo que se refiere al traductor literario casi nula (*id.*, p. 97). Como señala Berman, para Schleiermacher este método “niega la relación profunda que liga a ese autor a su propia lengua”⁶³ (BERMAN, 2002, p. 265). En contrapartida, lo recomendable para Schleiermacher es llevar al lector hacia el autor, preservando la extrañeza que causa al lector su carácter extranjero: esto contribuye al desarrollo de la lengua del lector y del pueblo que la habla. Para Schleiermacher este elemento era clave, pues él abogaba por el fortalecimiento cultural de la lengua alemana y defendía la producción de traducciones masivas de esa naturaleza:

Y éstas no se dan si en una lengua solo de vez en cuando se trasladan obras de maestros en géneros aislados. De este modo, incluso los lectores más cultos solo pueden conseguir, por medio de la traducción, un conocimiento sumamente imperfecto de lo ajeno; y que puedan elevarse hasta un verdadero juicio, tanto de la traducción como del original, no hay ni que pensarlo. Por eso esta manera de traducir requiere absolutamente una actuación en masa, un trasplante de literaturas enteras a una lengua, y, por

⁶³ “*nega a relação profunda que liga esse autor à sua língua própria*”. En itálico en el original.

tanto, solo tiene sentido y valor para un pueblo resueltamente inclinado a asimilar lo ajeno. (SCHLEIERMACHER, *id.*, p. 75)

Independientemente de programas de traducción masiva y de una necesidad específica de fortalecimiento cultural o literario de una lengua, esta idea resulta claramente aplicable cuando se piensa que el contacto con lo extranjero, con lo extraño o diferente, es benéfico para la sociedad, que si se vuelve sobre sí misma y niega la diferencia no consigue reciclarse, se estanca, se enferma.

Sin embargo, resta la interrogante: ¿qué tipo de acciones concretas en la traducción serían capaces de “llevar al lector hacia el autor”, de promover ese encuentro en lo extranjero? Schleiermacher, coherente con su plan de transformación de la lengua alemana en una lengua literaria, entiende que se le debe dar a la lengua un cierto carácter que no sea el cotidiano, de forma que no sea espontánea, sino que más bien se acomode a una semejanza exótica (*id.*, p. 67), y en definitiva, que en la traducción se debe representar lo extraño. En el marco de su plan ulterior, para Schleiermacher esto significa concretamente expandir la lengua alemana más allá de sus límites gramaticales en la etapa en que se encontraba, un método de traducción que él mismo advierte que “no puede prosperar igualmente en todas las lenguas, sino tan solo en las que están libres de las ataduras demasiado apretadas de una expresión clásica, fuera de la cual todo es reproable” (*id.*, p. 71).

Evidentemente, la lengua española actual, con su larga tradición literaria, está en una situación muy distinta de la lengua alemana de Schleiermacher: no se necesita expandir los límites gramaticales del español, o al menos esto no es necesario para dotarlo de carácter literario. Además, ya que el original de “O espelho” no es gramaticalmente transgresor, ¿cómo se podría justificar que el cuento traducido presentara algunas situaciones gramaticales, digamos, inesperadas? ¿Ese tipo de ocurrencias no afectaría literariamente al cuento? ¿Cómo propiciar el contacto con lo extraño, entonces, sin apelar a la transgresión gramatical como método? Con una visión que ve como necesario el contacto con lo extranjero, Berman sostiene que este contacto solo es posible mediante la traducción de la *letra* del texto (BERMAN, 2007, p. 25), observando con atención el juego de significantes (*id.*, p. 16). En las próximas páginas abordaré algunos aspectos de la traducción de “O

espelho” relacionados con las propuestas de Schleiermacher y Berman.

Tratándose de un texto extranjero, no sorprende la presencia de alusiones a lugares, realidades, hechos históricos, hábitos, etc., extranjeros. La primera medida para representar lo extranjero, entonces, podrá ser precisamente no borrar esos trazos regionales (subrayados en los ejemplos que comento a continuación):

A casa ficava no morro de Santa Teresa,	La casa quedaba en el cerro Santa Teresa,
Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada,	Entre la ciudad, con sus agitaciones y aventuras, y el cielo, donde las estrellas pestañeaban, a través de una atmósfera límpida y sosegada,
um concerto, um baile do Cassino, a Rua do Ouvidor, Petrópolis...	un concierto, un baile del Cassino, la Rua do Ouvidor, Petrópolis...
Nada mais do que a poeira da estrada e o capinzal dos morros.	Nada más que el polvo del camino y la maleza de los cerros.

Cuadro 5: Traducción de alusiones a lugares y realidades locales del original

En los ejemplos anteriores hay referencias a lugares de la vida carioca o percepciones relacionadas con la geografía: el relieve característico de Rio de Janeiro con su variación de gran ciudad y calma bucólica, y el paisaje rústico de los cerros de la juventud del alférez. Es necesario observar que el segundo y el cuarto ejemplos podrían referirse a otros lugares del mundo. De todos modos esto no se cuestiona: lo que cuenta es que son descripciones locales, que ayudarán a dar lugar a lo extranjero en la traducción. En particular, sobre el cuarto ejemplo es necesario observar que “capín”, en español, es un término más específico y también mucho menos conocido que “capim” y “capinzal” en portugués.⁶⁴ resultaría difícil

⁶⁴ “Capinzal”, es el “terreno onde cresce capim de qualquer espécie” (HOUAISS, “capinzal”). “Capim”, a su vez, es la “designação comum a várias espécies de diferentes gêneros das

de creer que un lector brasileño no imagine el aspecto visual de ese “capinzal” de los cerros (independientemente de si para todos es el mismo aspecto visual o no) y no tenga la percepción, consciente o inconsciente, de que se trata de una visión de los cerros en estado natural, no de una visión idealizada. El término “capín”, por el contrario, es improbable que permita esa percepción. De hecho, el lector que no lo conozca (presumiblemente la mayoría) podrá ir al diccionario y enterarse de que se trata de una gramínea específica (algo inexistente en el texto en portugués). Pero como el “capinzal” no importa en ese sentido sino en el de que se trata de cerros con presencia de una vegetación salvaje, no de una cultura. Esa percepción también forma parte de lo extranjero, y en el caso del cuento es más relevante que las características botánicas o pecuarias del “capim”. En ese sentido, el término “maleza” ofrece las características pertinentes.

Es posible que de cierta forma, la relativamente poca importancia de que se pierdan algunas características inherentes a “capinzal” confirmen lo que John Gledson advierte sobre *Papéis avulsos*, el libro de cuentos en el que Machado de Assis incluyó “O espelho” en vida: según él, este es el único en el que la geografía de Río de Janeiro tiene poca importancia relativa (GLEDSON, 2006c, p. 51) y esto se debe al carácter universal de sus cuentos. Sin embargo, Gledson afirma también que de forma sorprendente esa cualidad le sirve a Machado para hablar de forma más enfática de Brasil y de la historia brasileña (*id.*, *ibid.*), algo sobre lo cual nos extenderemos más adelante. En otro texto vuelve a soslayar la universalidad de estos cuentos, pero afirmando que deben ser vistos tanto en su universalidad como en su brasilidad (GLEDSON, [s.f], p. 4). Es decir, aun con una importancia relativa en los cuentos la geografía es una referencia extranjera evidente para el lector de la traducción. Además, esa afirmación, que se refiere al conjunto, no impide que se pueda analizar la importancia concreta de cada caso en particular. En los ejemplos anteriores, la solución para preservar lo extranjero de las referencias fue —en principio— simple: todos los nombres propios fueron mantenidos como en portugués, incluso la palabra “Rua”, que en portugués está mucho más integrada al

familias das gramíneas e das ciperáceas, a maioria usada como forrageira” (HOUAISS, “capim”). Por su parte, el María Moliner define “capín” en español como “(Am. S.; *Cynodon dactylon*) m. *Planta gramínea forrajera.” Google muestra que mientras en portugués hay más de 1.500.000 ocurrencias de “capim” en portugués, en español “capín” aparece poco más de 34.000 veces.

nombre de la calle que en español, apareciendo incluso en mayúscula en este caso.

Me refiero al hecho de que al referirse a una calle, el hablante de portugués precede su nombre por la palabra “rua”. Así, “Rua do Ouvidor” en vez de simplemente “Ouvidor”, “Rua Olavo Bilac” en vez de “Olavo Bilac”, etc. Incluso la misma palabra “Rua” suele ser escrita con la inicial en mayúscula, tal vez reforzando la idea de que los hablantes la perciben como parte integrante del nombre.⁶⁵ Esto no ocurre con la palabra “calle” en español: solo se usa ante el nombre de la calle raramente, o en casos especiales de calles famosas, como “calle Florida”. En otros casos se usa el nombre de la calle directamente, sin la palabra “calle”. Sin embargo, no es raro en español que la mención a calles del universo lusoparlante incluya también la palabra “Rua” como parte del nombre, como también se puede comprobar a través de Google.⁶⁶

Para verificar la importancia relativa que esas referencias tienen en el contexto de “O espelho” observaremos si están integradas en el argumento de alguna manera. Llamo la atención sobre este fragmento, que incluye uno de los ejemplos dados:

A casa ficava no morro de Santa Teresa, a sala era pequena, alumada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora. Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de cousas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo.

El lugar donde Jacobina contará su episodio con el espejo es el cerro de Santa Teresa. La primera de las oraciones de ese fragmento

⁶⁵ El Acuerdo Ortográfico da Língua Portuguesa deja a criterio del usuario el uso de mayúsculas o minúsculas (BRASIL, 2008, p. 21; XIX, 2º, h). Sin embargo, es notorio el mayor uso de la palabra “Rua” con la inicial en mayúscula. A modo de ejemplo, ver <<http://www.google.com.br/search?num=100&hl=pt-BR&safe=off&q=%22rua+olavo+bilac%22>>. En la primera página de resultados, hay 9 ocurrencias de “rua Olavo Bilac” y 128 de “Rua Olavo Bilac”.

⁶⁶ <[>](http://www.google.com.ar/search?num=100&hl=es&lr=lang_es&safe=off&tbs=lr%3Alang_1es&q=)

ya fue abordada como generadora de un ambiente propicio para la narrativa fantástica presente en el cuento. La siguiente continúa la descripción definiendo el espacio, lo alto del cerro, como un lugar que de alguna forma está fuera del orden común, un lugar que no está en el cielo ni en la tierra —una descripción que, a propósito, se antoja bastante compatible con el paisaje carioca—. Así se completa el espacio fantástico de la narrativa. Este lugar fuera del espacio —que sin perjuicio de su carácter incipientemente inquietante es descrito como tranquilo y previsible (sin “agitaciones” ni “aventuras”) por el narrador— es el escenario donde, irónica y humorísticamente, se describe la actividad de los personajes, que abarca nada menos que el universo. Con no mucha libertad interpretativa podría conjeturarse, incluso, si las estrellas *pestanjavam* de incredulidad. Es decir, por obra de la trascendencia del debate que allí tiene lugar, la geografía, eminentemente local, permite abstraer precisamente lo local para llevar el relato hacia lo universal, mientras la ironía y el humor fino falsean esa universalidad del debate. Esto —que resulta compatible con el comentario de Gledson sobre la forma en que la universalidad señala la brasilidad— muestra la importancia de la referencia geográfica carioca y local en la trama y la conveniencia de observarla en la traducción para brindarle al lector una clave de lectura consistente.

Por otra parte, no se puede dejar de observar que en el fragmento citado se encuentran nada menos que seis de las siete colocaciones inusuales que fueron observadas en el primer párrafo y ya vimos en el Capítulo 1: “alumiada a velas”, “fundia-se misteriosamente”, “luar que vinha de fora”, “agitações e aventuras”, “atmosfera límpida e sossegada”e “investigadores de cousas”. Retomaremos esta coincidencia más tarde.

En la siguiente tabla se presentan ejemplos donde además de nombres propios de lugares, hay nombres propios de personas:

<p>Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer. “Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; é um punhal que me enterras no coração”.</p>	<p>Shylock, por ejemplo. El alma exterior de aquel judío eran sus ducados, perderlos equivalía a morir. “Nunca más veré mi oro, le dice él a Tubal; es un puñal que me entierras en el corazón”.</p>
--	--

<p>Não aludo a certas almas absorventes, como a pátria, com a qual disse o Camões que morria, e o poder, que foi a alma exterior de César e de Cromwell.</p>	<p>No me refiero a ciertas almas absorbentes, como la patria, con la cual dijo Camões que se moría, y el poder, que fue el alma exterior de César y Cromwell.</p>
<p>Vai então uma das minhas tias, D. Marcolina, viúva do Capitão Peçanha, que morava a muitas léguas da vila,</p>	<p>Entonces una de mis tías, D. Marcolina, viuda del capitán Peçanha, que vivía a muchas leguas de la villa,</p>
<p>Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes;</p>	<p>Yo le pedía que me llamara Joãozinho, como antes;</p>
<p>Quando, muitos anos depois, li uma poesia americana, creio que de Longfellow, e topei com este famoso estribilho:</p>	<p>Cuando, muchos años después, leyendo un poema norteamericano, creo que de Longfellow, me topé con este famoso estribillo:</p>
<p>Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá.</p>	<p>Imagínense un hombre que, poco a poco, emerge de un letargo, abre los ojos sin ver, después empieza a ver, distingue a las personas de los objetos, pero no conoce individualmente a unos ni otros; en fin, sabe que este es Fulano, aquel Mengano; aquí hay una silla, allí un sofá.</p>

Cuadro 6: Traducción de nombres propios presentes en el original

Los nombres que aparecen son pertenecen a personajes del cuento y a personalidades u otros personajes citados. Los personajes del cuento que tienen nombre lo tienen, como sería previsible, en portugués: Jacobina (Joãozinho), D. Marcolina (o tia Marcolina) y el capitán Peçanha (los otros personajes no tienen nombre propio: son los presentes en la casa del cerro de Santa Teresa, los esclavos, el hermano del capitán Peçanha, etc. Por su parte, son citadas varias personalidades históricas y algunos personajes de la ficción: D. João

VI, Gonzaga, Camões, César, Cromwell y Longfellow, y los personajes de Shylock y Tubal de *El mercader de Venecia*, de Shakespeare.

Naturalmente todos estos nombres forman parte del entorno lingüístico del portugués —incluso los que no son portugueses—, y mantenerlos en la traducción tal cual aparecen en el texto del cuento es una forma de explicitar la presencia de lo extranjero.⁶⁷ Sin embargo, otras variables deben ser consideradas. Se sabe que los personajes de Machado de Assis suelen tener nombres con significados relacionados a la trama. Por ejemplo, “jacobina” es un término definido en el Houaiss como un regionalismo de Bahía que significa “terreno impropio para el plantío, cubierto de maleza baja, cerrado y espinoso” (HOUAISS, “jacobina”)⁶⁸. Se puede pensar que el término sea metáfora de la personalidad de Jacobina en ese sentido, pero no se puede ignorar que “jacobino” es un término mucho más conocido como adjetivo y se refiere a los miembros de la facción más exaltada de la Revolución Francesa. De forma más amplia califica a alguien que defiende ideas radicales de forma intransigente, un significado que parece más relevante en el contexto, dado el modo en que Jacobina defiende su teoría. En español, “jacobina” no tiene el significado relacionado con la tierra, pero afortunadamente sí comparte el segundo, en sentido literal y figurado, lo que permite mantener el nombre del personaje igual al original sin ningún perjuicio para la traducción.⁶⁹

En los fragmentos que se pueden ver en la siguiente tabla se mencionan hechos históricos, como la llegada de la corte de D. João VI y realidades históricas del tiempo de la narrativa, como la esclavitud, presente de varias formas —en la mención explícita a los esclavos, en términos alusivos, como “senzala” y “molequinho”, en la representación del habla característica de los esclavos, “nhô”, y en la calificación de los esclavos como “espíritos boçais”—, y la mención a la “guarda nacional”. Las estrategias en cada caso

⁶⁷ Lo que cuenta no es precisamente la grafía sino el hecho de que el nombre permanezca en la lengua original o haya sido aportuguesado. En el caso de nombres que dispongan de forma española, aunque esté fuera de moda, como por ejemplo Gustavo Flaubert, lo adecuado sería seguir la forma del texto machadiano.

⁶⁸ “Jacobina: substantivo feminino / Regionalismo: Bahia. / terreno impróprio para a lavoura, coberto de mato baixo, cerrado e espinhoso”.

⁶⁹ Véase lo que ocurriría con don Casmurro de no mediar la feliz circunstancia de que en el primer capítulo el personaje explique su nombre, y lo que suele ocurrir con los personajes cuyos nombres no son explicados en la narrativa.

difirieron, siempre con el objetivo de preservar la presencia de lo extranjero.

<p>– Tinha vinte e cinco anos, era pobre, e acabava de ser nomeado <u>alferes da guarda nacional</u>.</p>	<p>—Tenía veinticinco años, era pobre, y acababa de ser nombrado alferez de la guardia nacional.</p>
<p>Era o “senhor alferes”, não por gracejo, mas a sério, e à vista dos <u>escravos</u>, que naturalmente foram pelo mesmo caminho.</p>	<p>Era el “señor alferez”, no en broma, sino en serio, y delante de los esclavos, que naturalmente siguieron el mismo camino.</p>
<p>Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das <u>fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI</u>.</p>	<p>El espejo era un regalo de la madrina, que lo había heredado de la madre, que lo había comprado a una de las hidalgas llegadas en 1808 con la corte de D. João VI.</p>
<p>Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns <u>espíritos boçais</u>.</p>	<p>Era el alma exterior que se reducía; se limitaba ahora a algunos espíritus brutos.</p>
<p><u>Nhô</u> alferes de minuto a minuto. <u>Nhô</u> alferes é muito bonito; <u>nhô</u> alferes há de ser coronel; <u>nhô</u> alferes há de casar com moça bonita, filha de general;</p>	<p>Ñô alferez, de minuto en minuto. Ñô alferez es precioso; ñô alferez va a ser coronel; ñô alferez se va a casar con muchacha preciosa, hija de general;</p>
<p>Corri a casa toda, a <u>senzala</u>, tudo, nada, ninguém, um <u>molequinho</u> que fosse.</p>	<p>Corrí la casa entera, la senzala, todo, nada, nadie, ni un negrito.</p>

Cuadro 7: Traducción de alusiones a hechos y realidades históricas presentes en el original

En la versión original utilizada, el término “guarda nacional” fue presentado como nombre común, no como nombre propio, aunque John Gledson, que compiló la antología, incluya una breve

Nota del Editor, a pie de página, explicando qué era la Guarda Nacional, y la nombra con mayúsculas. La nota de Gledson dice:

La Guarda Nacional, milicia establecida en 1831 por la oligarquía esclavócrata para oponerse a la influencia del ejército, tenía sobre todo un papel de control social (por ejemplo, en las elecciones), y estaba enormemente jerarquizada. Sus uniformes eran particularmente vistosos e imponentes.⁷⁰ (MACHADO DE ASSIS, 2007, p. 156)

Sin embargo, la nota no aclara algo importante que Gledson informa en otro texto: la Guarda Nacional era, “una organización paramilitar que, en la época en que Machado escribía, se había vuelto una fuente de prestigio más que de servicio real, y que él gustaba de satirizar.” (GLEDSON, 2006b, p. 361). Evidentemente, en tanto compilador, Gledson evitó mencionarlo en la nota, pues sería una información lindante con lo interpretativo, podría ser considerada tendenciosa, interfiriendo excesivamente en la comprensión del lector. De hecho, el dato es relevante para comprender la sátira presente en el texto, y esto podría ser motivo para el uso de las mayúsculas en la traducción y la manutención del nombre en portugués: así se identificaría a la Guarda Nacional como entidad. No obstante, persiste el hecho de que el texto lo presenta como sustantivo común y aunque es posible que esto sea una distracción, nada lo indica: el mismo Gledson compiló la antología y debemos suponer que las iniciales minúsculas no son casuales. Por ello entendí que el término debería ser traducido.

Las palabras referentes a la esclavitud fueron traducidas normalmente (“esclavos”, “negrito”), pero en el caso de “senzala” fue mantenida pues se trata de un término muy propio del portugués y de la realidad esclavista brasileña de entonces. De hecho, por ejemplo, *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, fue publicada en Buenos Aires como *Casa-grande y senzala* por Emecé, en 1943, en

⁷⁰ “A Guarda Nacional, milicia estabelecida em 1831 pela oligarquia escravocrata para se opor à influência do exército, tinha sobretudo um papel de controle social (por exemplo, nas eleições), e era altamente hierarquizada. Seus uniformes eram particularmente vistosos e imponentes.”

traducción de Benjamín de Garay.⁷¹ Es decir, se trata de una referencia extranjera que incluso ya se ha hecho presente en la literatura traducida en español. Traducir el término —como “galpón” o “galpón de los esclavos”, por ejemplo, una posibilidad que incluso maneje en determinado momento— representaría la ocultación de lo extranjero, en este caso un extranjero conocido.

4.2 TRADUCCIÓN DE LA LETRA

En “espíritos boçais” lo que más interesa no es exactamente la referencia a la esclavitud sino la forma en que Jacobina se refiere a los esclavos. “Boçal”, según el Houaiss, designa al negro esclavo recién llegado de África, que no hablaba portugués, y también, *por extensión*, a una persona inculta, ignorante, tosca, estúpida (HOUAISS, “boçal”). Estos sentidos por extensión son conocidos y eventualmente usados en portugués actual como un calificativo bastante insultante, a diferencia del sentido original relacionado con la esclavitud, mucho menos conocido. Por otra parte, además de tratarse de una mención de corte negativo se trata de una colocación inusitada.

Los veintisiete resultados que se obtienen en Google al solicitar la colocación “espíritos boçais”,⁷² todos ellos, remiten al mismo cuento o a textos que lo citan explícitamente. Es decir, interesaba traducirlo observando el carácter despectivo de la categorización de los esclavos y también lo inusitado de la colocación. Es importante mencionar que el término “bozal” existe en español y según su quinta acepción en el María Moliner se refería a los “esclavos negros recién salidos de su país” (DUE, “bozal”). También tiene, según el DRAE, el significado figurado de “simple, necio o idiota” (DRAE, “bozal”), que se acerca un poco al significado figurado de “boçal” en portugués. Sin embargo, estos dos significados están lejos de ser de dominio público: de hecho, el término solo es conocido actualmente, por lo menos de forma general, con un significado totalmente ajeno a la situación presente en el texto: denomina el objeto que se les pone a los perros y otros

⁷¹ Nótese que además del término “senzala”, el guión deja claro que “casa-grande” también está en portugués, pues si estuviera en español no lo tendría.

⁷² <[http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&source=hp&q="espíritos boçais"&num=100&meta=lr%3Dlang_pt](http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&source=hp&q=)>

animales en el hocico para que no muerdan, es decir que en español el término también puede distraer en virtud de la existencia de un significado preponderante que no corresponde a la situación. Schleiermacher, en el contexto de su discusión sobre las soluciones posibles para la representación de lo extraño, afirma que

[...] en lo particular, ¡cuántas veces a una palabra nueva de la lengua original corresponderá en la nuestra precisamente una palabra vieja y gastada, de suerte que el traductor, si quisiera mostrar también entonces cómo actúa la obra original modelando la lengua, tendría que meter en el pasaje un contenido extraño y, por tanto, pasar al terreno de la imitación! ¡Cuántas veces, aunque pueda reproducir lo nuevo con lo nuevo, resultará que la palabra más semejante por su composición y procedencia no es la que mejor reproduce el sentido, y tendrá que suscitar otros acordes, si no quiere vulnerar la coherencia inmediata! Tendrá que consolarse pensando que, en otros pasajes donde el autor ha usado palabras viejas y conocidas, puede desquitarse, logrando así en conjunto lo que no puede conseguir en cada caso. (id., p. 52)

En este caso, lo nuevo pertenece al dominio de la *letra* de Berman: es lo inusitado de la colocación, que al mismo tiempo resulta una metonimia con gran fuerza expresiva y que mucho más que una categorización de los esclavos constituye una caracterización del narrador por revelar su visión de los esclavos, involucrando tanto el sentido denotativo —“esclavo”— como el connotativo —“inculto”, “bestia”—. El término “bozal” estaría aquí bajo la categoría de palabra antigua y en desuso, por lo menos en los sentidos que interesan en el texto; el no tenerlos en la práctica, debido precisamente a que no son razonablemente conocidos, haría perder toda la fuerza expresiva a la colocación “espíritus bozales”, que dicho sea de paso también sería muy inusitada. Efectivamente, si no se encontrara una alternativa mejor que respetara todo lo

observado acerca de “espíritus boçais”, no restaría más que intentar recuperar la pérdida en otro momento del texto, como sugiere Schleiermacher. Pero en ese caso la pérdida no se limitaría a sus particularidades léxico-semánticas, sino que la extrañeza de “espíritus bozales”, sin el alcance estético de la *letra* de su original, afectaría directamente el desarrollo de la trama: la extrañeza perdería su sentido y se transformaría en una perturbación ajena al argumento. El lector llegaría a ella y en vez de recibir el impacto expresivo de la narración se vería intentando comprender qué quiere decir eso de “espíritus bozales”. Es decir, un requisito de la traducción, en este punto, e ineludible, sería la fluidez: esa extrañeza en particular sería contraproducente.

La defensa de la fluidez en este sentido puede parecer contraria a un eventual esfuerzo de traducción de la *letra*. Según Berman, la traducción de la *letra* y la traducción etnocéntrica son mutuamente excluyentes (BERMAN, 2007, p. 27), y uno de los principios de la traducción etnocéntrica es la búsqueda de un texto que no parezca una traducción (*id.*, p. 33). Sin embargo, la fluidez necesaria en este punto no se refiere a una elusión del contacto con lo extranjero sino a un procedimiento literario. Considerándose que el cuento es una forma, y una forma literaria, la extrañeza causada por la colocación “espíritus bozales” iría contra su forma, representaría un servilismo que atentaría contra la *letra*.

En el intento de preservar el argumento —y, como vimos, la *letra*— me pareció más importante el tono despectivo, pues incluso para el lector del texto en portugués queda claro que los “espíritus boçais” son los esclavos aunque no conozca el significado original de la palabra “boçal”, su relación con la esclavitud. Así, pensé en algunas opciones que me parecieron válidas del punto de vista de su fuerza expresiva y utilicé Google para tener información sobre cuál de ellas representaría la colocación más inusitada. Los resultados están en la siguiente tabla:

COLOCACIÓN	RESULTADOS (FORMA PLURAL)	Resultados (forma singular)
espíritu(s) bestia(s)	4	143
espíritu(s) basto(s)	95	57
espíritu(s) bruto(s)	0	19

espíritu(s) burro(s)	0	3
----------------------	---	---

Tabla 3: Comparación de frecuencia de colocaciones para traducir “espíritos boçais”

Estos resultados me mostraron que las colocaciones “espíritus bestias” y “espíritus bastos” no se mostraban tan infrecuentes como las otras dos.⁷³ En esa situación de virtual paridad entre “espíritus brutos” y “espíritus burros” opté por la primera opción pues además de ser suficientemente despectiva es una colocación de sonido agradable, tal como “espíritos boçais”: esta oposición, o quizás combinación, agradable-despectivo es un atributo relevante de la letra de la colocación, y por ende del texto. Cabe mencionar que los procedimientos de cuantificación de datos de este proceso de decisión fueron adoptados en incontables situaciones, para verificar tanto si las colocaciones eran comunes como si eran inusitadas. Sin embargo, no fue adoptado sistemáticamente. La dinámica de la traducción no permitiría que se averiguase la frecuencia de uso de cada colocación presente en el texto y se averiguase la frecuencia de uso de cada una de las colocaciones pensadas para la traducción.⁷⁴

En lo que se refiere a “nhô”, la opción realizada por traducirlo como “ño” se debe a que de esa forma se identifica claramente el significado denotativo, “señor”, se representa el habla esclava y no se está haciendo referencia a ninguna realidad no brasileña. Es decir, el lector tendrá todos los elementos para comprender que se trata de una representación de una realidad local: el entorno lingüístico oral de los esclavos.

Además, observando el significado denotativo de “boçal” no puede dejar de llamar la atención el hecho de que los esclavos así descritos son considerados “extranjeros”. Por razones obvias no eran considerados iguales, y parece razonable conjeturar que el uso de un sociolecto propio, que incluía el término “nhô” contribuyese de alguna forma a esa diferenciación. Utilizar este término en portugués sería posible, pero entendí que hacerlo exotizaría innecesariamente a los esclavos, visto que el entorno extranjero resulta visible con la forma adoptada, “ño”, y el término original, incluso debido al opacamiento de su significado etimológico, “señor”, conllevado por el presumible desconocimiento del idioma portugués por parte del

⁷³ Y no encontré ninguna otra opción de traducción con una colocación verdaderamente inusitada.

⁷⁴ En caso de que esto fuera gramaticalmente viable, lo que no siempre ocurre

lector hispanohablante, remarcaría de forma tal vez excesiva ese doble carácter extranjero de los esclavos: extranjeros en lo extranjero del cuento.

– Comia mal, frutas, farinha, conservas, algumas raízes tostadas ao fogo,	—Comía mal, frutas, fariña, conservas, algunas raíces tostadas al fuego,
liras de Gonzaga, oitavas de Camões	liras de Gonzaga, octavas de Camões,

Cuadro 8: Traducción de alusiones a lugares y realidades locales del original

Por último tomé estos ejemplos de localismos implícitos en referencias culturales. Obviamente no tendría sentido traducir “liras de Gonzaga, oitavas de Camões” como “rimas de Bécquer, sonetos de Góngora”, por ejemplo, y mucho menos cuando se quiere propiciar el contacto del lector con lo extranjero. La mención de lo obvio puede resultar pesada, aburrida, pero se justifica: el criterio, que aquí resulta tan evidente, debería ser uniforme, aplicándose a situaciones no tan obvias. No adoptar esa uniformidad de criterio coherente con el marco teórico es lo que, en su caso, debería justificar. Así, se aplica también a los elementos gastronómicos, que presentan una dificultad extra: para que los lectores comprendan la dieta, es necesario que conozcan los platos. Eventualmente, a fin de propiciar el contacto con lo extranjero podrá ser una buena solución traducir palabra por palabra aquello que no conocen, o simplemente no traducirlo. Por ejemplo, “frutas” el lector conoce, naturalmente, aunque es perfectamente posible que su imagen de “frutas” no sea compatible con las posibles imágenes que se hará un lector hablante de portugués.⁷⁵ Los otros elementos también pueden resultar oscuros. La *farinha*, alimento común en Brasil, si los hay, es bastante posible que no sea conocida por el lector hablante de español. Podrá saber que a la harina de mandioca se le llama *farinha*, y eso ya será bastante: me parece bastante improbable que sepa que en algunos lugares también se le llama así a la de maíz⁷⁶ y también es improbable que sepa qué representa la *farinha* en la culinaria

⁷⁵ De todos modos este no es un problema de traducción sino algo que compete al lector comprender y resolver.

⁷⁶ Me refiero a la *farinha* a secas, sin especificar “de tal o cual cosa”.

brasileña, especialmente en ciertas regiones y en los estratos carenciados. Ni qué decir de las *conservas* o de las *raíces tostadas*, que resultan difíciles de comprender incluso para un brasileño actual habituado a leer a Machado de Assis: en el contexto del cuento, es probable que las *conservas* sean carne seca o conservada en su grasa, y las *raíces tostadas*, tubérculos asados al fuego. Pero la pregunta que se impone, una vez más, es: ¿qué implica para la trama del cuento la comprensión o incomprensión de la dieta? Hay que recordar que la dieta está precedida por la afirmación “comia mal”, o sea que por más que el lector no comprenda qué es uno o más de los elementos de la dieta quedará claro que es una dieta que el narrador considera mala en el momento de la narración, y probablemente también en el momento de la acción. Es decir, la trama no resultará demasiado afectada si el lector no comprende la dieta: en lo único que podrá ser afectada es en el hecho de que —dado el tipo de alimentos que consumía el personaje— queda claro que comía mal simplemente porque no sabía cocinar y se había quedado solo, no por falta de alimentos ni por necesidad. Podemos afirmarlo por la razón de que los alimentos mencionados no son sino los que encontró en la cocina: comía mal porque no comía ningún alimento elaborado, sino que cuando mucho ponía unos tubérculos al fuego. Es decir que la traducción resulta, a fin de cuentas, muy facilitada: basta describir esa dieta de la misma forma breve y directa que lo hace el original.

Para ello, el único problema lo presenta la *farinha*. “Harina”, en español, inmediatamente dispara la noción de “harina de trigo”, de modo que el personaje no puede comer “harina” a secas, o el extrañamiento, que sin dudas existirá, será una vez más completamente inadecuado, ya que uno no se imagina a alguien comiendo harina de trigo. Entre las opciones que pensé, solo dos me parecieron adecuadas: “harina de mandioca” y “fariña”, sin traducir pero adaptado fonéticamente. El problema de “harina de mandioca” es que la *farinha* también puede ser de maíz. Además es una posibilidad menos concisa y más explicativa. Está claro que en ambas lo extranjero es evidente y es posible que al lector que no sepa de qué se trata se le escape el hecho de que es un alimento que no hay que elaborar, de modo que en ese sentido ninguna de las dos opciones resulta más conveniente. Así, opté por “fariña”, la posibilidad más concisa.

4.3 LAS COLOCACIONES Y LO FANTÁSTICO

Ortega y Gasset afirma que “escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, *al uso establecido*, a la norma vigente de la lengua” (1957, p. 434; subrayado mío). Paralelamente, como se desprende de la definición de *colocación* que adoptamos, el grado de previsibilidad o imprevisibilidad de una colocación guarda relación directa con su frecuencia de uso. Estas dos observaciones podrían servir por sí mismas como criterio apriorístico para decidir utilizar también en la traducción colocaciones insólitas, digamos tan insólitas como resultan al lector del texto en portugués las colocaciones inusitadas de “O espelho” que abordamos ya en algunas oportunidades. De hecho, la presencia de colocaciones inusitadas es un aspecto formal del texto y, por ende, pertenece a su *letra*. De forma compatible con la visión de Ortega y Gasset, Guerini y Costa proponen utilizar el perfil colocacional como parámetro de calidad de las traducciones de textos de Machado pues su recreación permitiría que los lectores de dichas traducciones tuvieran acceso a “lo que los lectores del texto en portugués reconocen como estilo, o tono, machadiano”⁷⁷ (GUERINI Y COSTA, 2006, p. 4). No parece necesario aclarar que, aunque el acercamiento de Guerini y Costa sea crítico, es asimismo válido para el momento de la producción de la traducción. Por su parte, discutiendo traducciones del cuento “Dona Paula”, John Gledson afirma que “debemos confiar en Machado y no eliminar lo que él escribió, ni traducir de forma negligente, aun pensando que tenemos una justificativa para ello”.⁷⁸ Aunque Gledson no está hablando sobre colocaciones sino sobre la imagen que analiza, su recomendación cabe en este contexto. Es decir, desde un principio existen sobrados motivos para una traducción cuidadosa de las colocaciones inusitadas que se verifican en el texto de Machado de Assis. Incluso se puede ir más allá: para Bajtín, los textos literarios son los más susceptibles a “reflejar la individualidad del hablante” (BAJTÍN, 1999, p. 252) y en ellos “un estilo individual forma parte del propósito mismo del enunciado, es una de las finalidades principales de éste” (*id.*, *ibid.*), una afirmación a partir de la cual una

⁷⁷ “o que os leitores do texto português reconhecem como estilo, ou tom, machadiano”.

⁷⁸ “devemos confiar em Machado e não eliminar o que ele escreveu, nem traduzir de maneira negligente, mesmo que pensemos ter uma justificativa para tal.”

traducción descuidada con las colocaciones simplemente resultaría inadmisibles, pues desprovisto de su estilo el texto perdería su estatuto literario e incluso resultaría inservible para la finalidad de “llevar al lector hacia el autor”. No obstante, considero importante encontrar una razón interna, descubrir por qué dedicar tiempo y esfuerzo a reproducir ese recurso textual en la traducción a partir de su funcionamiento dentro del cuento. El siguiente caso específico constituye un ejemplo de un momento textual que demanda de forma más imperiosa nuestra atención a lo inusitado de las colocaciones.

Como mencioné con anterioridad, en la descripción del lugar donde Jacobina cuenta la anécdota del espejo hay una gran concentración de colocaciones inusuales. De hecho, cité la primera oración de dicho fragmento al mencionar una característica fantástica del cuento según el abordaje de Bioy Casares: la creación de un ambiente misterioso y sobrecogedor.⁷⁹ Se podría aventurar la hipótesis de que en este caso, la multitud de colocaciones inusitadas contribuye a la creación de dicho ambiente. Es posible, pero al poner a prueba esta hipótesis verificamos que esto no ocurre de forma sistemática en el cuento: entre los fragmentos que crean ese clima hay algunos con colocaciones inusitadas y otros sin ellas,⁸⁰ y además existen innumerables colocaciones inusitadas en otras circunstancias. De todas maneras, estas observaciones no invalidarían necesariamente la hipótesis: recordemos que según Bioy Casares otra de las reglas de lo fantástico es que ocurra un solo hecho fantástico en medio de un mundo no fantástico; aplicándose el mismo principio, si se echara mano de un recurso textual concreto —el uso de colocaciones inusitadas— para la creación de un ambiente propicio a lo fantástico, dicho recurso debería ser usado de forma comedida, pues si se usara de forma sistemática el efecto sería menor.

Sin embargo, resulta claro que esta discusión contiene una fuerte carga subjetiva de parte del traductor en tanto lector, lo que significa que la percepción o la opinión de que efectivamente las colocaciones inusitadas contribuyen decisivamente a la creación de un ambiente propicio a la narrativa fantástica debe ser entendida

⁷⁹ “A casa ficava no morro de Santa Teresa, a sala era pequena, alumada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora.”

⁸⁰ Algunos de esos fragmentos fueron citados en el capítulo 1.

como un potencial del texto. En ese sentido, parece legítimo el intento de dotar a la traducción de la misma potencia.

4.4 MATERIALIDAD DE LO FANTÁSTICO EN EL TEXTO Y LA TRADUCCIÓN: EL TIC-TAC DEL RELOJ

Parece conveniente que nos detengamos aún sobre lo fantástico en “O espelho”. Para ello evocaremos dos fragmentos del texto donde la técnica fantástica se manifiesta notoriamente según los presupuestos críticos que adoptamos. Nos limitaremos a lo fantástico, sin abordar más cuestiones referentes a colocaciones inusitadas ni a presencia de lo extranjero, que ya discutimos suficientemente en las páginas anteriores y retomaremos únicamente en las consideraciones finales. He aquí el primero de los fragmentos:

[...] Minha solidão tomou proporções enormes. Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. As horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, tic-tac tic-tac, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. Quando, muitos anos depois, li uma poesia americana, creio que de Longfellow, e topei com este famoso estribilho: Never, for ever! – For ever, never! confesso-lhes que tive um calafrio: recordei-me daqueles dias medonhos. Era justamente assim que fazia o relógio da tia Marcolina: – Never, for ever! – For ever, never! Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada. E então de noite! Não

[...] Mi soledad adquirió proporciones enormes. Nunca los días fueron más largos, nunca el sol abrasó la tierra con una obstinación más cansadora. Las horas daban de siglo en siglo en el viejo reloj de la sala, cuyo péndulo, tic-tac, tic-tac, me hería el alma interior, como un papirote continuo de la eternidad. Cuando, muchos años después, leyendo un poema norteamericano, creo que de Longfellow, me topé con este famoso estribillo: Never, for ever! — For ever, never! les confieso que sentí un escalofrío: recordé aquellos días aterradores. Era justo así que hacía el reloj de tía Marcolina: —Never, for ever! —For ever, never! No eran golpes de péndulo, era un diálogo del abismo, un cuchicheo de la nada. ¡Y de noche! No que la

<p>que a noite fosse mais silenciosa. O silêncio era o mesmo que de dia. Mas a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou mais larga. Tic-tac, tic-tac. Ninguém nas salas, na varanda, nos corredores, no terreiro, ninguém em parte nenhuma... Riem-se?</p>	<p>noche fuera más silenciosa. El silencio era igual al del día. Pero la noche era la sombra, era la soledad aún más estrecha, o más ancha. Tic-tac, tic-tac. Nadie en las salas, en la galería, en los corredores, en el patio, nadie en parte alguna... ¿Se ríen?</p>
--	---

Cuadro 9: Traducción del ambiente fantástico

Estas líneas representan el punto culminante del clima misterioso y sobrecogedor identificado por Bioy Casares como uno de los componentes de lo fantástico, destinado a rodearlo de un ambiente propicio. Esto se debe, como se puede notar, a la descripción del espacio de la narrativa de Jacobina, que se transforma en un mundo animado, un mundo que prácticamente podríamos caracterizar como personificado, autoconsciente y volitivo:⁸¹ el sol, *obstinado*, abrasa la tierra; el péndulo le hería el alma al narrador; la misma eternidad resulta un ser capaz de un humor sádico; el péndulo llega incluso a tener una voz humana — del tic-tac pasa a la materialidad del verso de Longfellow—, y esa voz establece un *diálogo*. El narrador fluctúa entre el diálogo y la soledad, que se hace presente principalmente en la noche, y esa fluctuación será fundamental en la continuación del cuento. En un primer momento, deseo llamar la atención sobre el hecho de que esta personificación generalizada requiere una traducción atenta para que todas esos procesos de personificación se reflejen en el texto traducido y que esté presente el mismo ambiente sobrecogedor. Esto parece bastante obvio, pero veamos lo que ocurre con la cita de Longfellow.

Jacobina cita el verso de Longfellow, que pertenece al poema “The Old Clock on the Stairs”. Al buscar este verso en internet se descubre que las ocurrencias son, en su mayor parte, distintas de la cita de Machado. En general se encuentra “Forever—Never!

⁸¹ Todorov se refiere a estas características que abordo aquí como el “pan-determinismo” que reina en la literatura fantástica, donde no existe el azar. (TODOROV, 1981, p. 26)

Never—Forever!”⁸² (o “For ever”) y en contados casos con la misma puntuación de “O espelho”: – “Never, for ever! – For ever, never!”. A propósito, aunque se trate de algo menos importante, la inversión de los versos se verifica casi solamente en páginas donde aparece el cuento. En papel se encuentra asimismo “For ever - Never ! / Never - For ever !” (LONGFELLOW, 1884, p. 92). La edición de poemas de Longfellow que tenía Machado no era esta sino la de Ticknor & Fields, de 1886 (MASSA, 1961, p. 224), a la cual no tuve acceso, aunque presumo que debe también tener la raya entre “For ever” y “Never” basado en la consistencia de las fuentes en lo que se refiere a esta forma. ¿Cuál es la importancia de esta constatación? Evidentemente el paralelismo entre “Forever—Never! Never—Forever!” y “tic-tac tic-tac”, que es a un tiempo rítmico y gráfico, en principio más expresivo que “Never, forever! - Forever, never!”, y eventualmente más eficaz para la narrativa. Por lo que nos respecta, esto importa en el sentido de cómo citar en el texto traducido: ¿será mejor usar la versión “correcta”, presente en las fuentes, o usar la versión de Machado? Las bondades de la versión “correcta” ya fueron mencionadas. A favor de la versión de Machado hay que decir que al mismo tiempo que no presenta la cadencia pendular del tic-tac tic-tac (ida-vuelta, ida-vuelta) presenta, tal vez, una cadencia más lenta, algo que podríamos representar como “...tic... - ...tac...” (...ida... ...vuelta...). Esta lentitud, que se plasma en segundos aparentemente mucho más duraderos que lo normal, que se traduce en gravedad y tal vez en eternidad, hace más sombría la imagen del reloj y, por lo tanto, muy adecuada al propósito general del párrafo, a la preparación del ambiente sobrecogedor. Tras esta lectura se podría incluso especular que podría no tratarse de un error sino de un cambio en la cita realizado adrede; pero, independientemente de las hipótesis que se pudieran formular sobre la intención de Machado, la eficacia del procedimiento cohibe interna, literariamente, el uso de la versión “correcta” del poema en la traducción.

82

<<http://www.google.com/search?num=100&hl=en&q=%22forever+never+never+forever%22>>

4.5 MODALIZACIÓN VERBAL EN EL RELATO DEL HECHO FANTÁSTICO

En el segundo fragmento que deseo comentar abordaré una técnica narrativa y algunas cuestiones gramaticales. Como ya constatamos, existe un solo evento fantástico en la narrativa: el reflejo borroso del espejo. A continuación cito el párrafo donde tiene lugar este evento:

<p>– Vão ouvir coisa pior. Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para O espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias, deu-me na veneta olhar para O espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que O espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. [...]</p>	<p>—Oirán algo peor. Debo decirles que, desde que estaba solo, no me había mirado una sola vez al espejo. No era abstenção deliberada, no tenía motivo; era un impulso inconsciente, un miedo de descubrirme uno y dos, al mismo tiempo, en aquella casa solitaria; y si dicha explicación es verdadera, nada prueba mejor la contradicción humana, porque tras ocho días, se me cantó mirarme al espejo a fin justamente de descubrirme dos. Me miré y retrocedí. El mismo vidrio parecía conjurado con el resto del universo; no me estampó la figura nítida y entera, sino vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. La realidad de las leyes físicas no permite negar que el espejo me reprodujo textualmente, con los mismos contornos y rasgos; así debía haber sido. [...]</p>
---	---

Cuadro 10: Ejemplos de modalización verbal

Según Jacobina, el vidrio no *estaba* sino que *parecía* conjurado con el universo. Mediante el uso del verbo “parecer” se explicita la subjetividad que cruza el relato —fundamental para el efecto

fantástico desde la perspectiva todoroviana pues revela el punto de vista del narrador, su propia vacilación, con respecto a la veracidad de los hechos narrados—. Todorov describe este procedimiento textual, que llama “modalización”, mostrando su conveniencia para la narrativa fantástica (TODOROV, 1981, p. 47). En el resto de esa oración y en las siguientes el narrador hace afirmaciones más aseverativas, pero como son contradictorias el efecto de la duda permanece —así como la problematización del hecho, que es lo que interesa a Barrenechea—, para él mismo y para el lector.

La modalización también se percibe al final del fragmento, donde el narrador dice “*assim devia ter sido*”. Hay que notar que esa observación no es del Jacobina que se miraba al espejo sino del que narra la historia, es decir que se trata de una racionalización posterior. En ese sentido, el tiempo verbal es fundamental: “*devia ter sido*”, pretérito imperfecto y no potencial (“*deveria ter sido*”), muestra que no fue así, es decir, el espejo no lo reflejó nítidamente, y es eso lo que Jacobina recuerda, pero no lo acepta racionalmente en el momento de contar la historia. A partir de ese razonamiento queda claro que una hipotética traducción como “así debe haber sido” no es una buena alternativa: el uso del presente mostraría a un Jacobina que cree en la factibilidad de que así fuera, y no habría problematización ni duda.⁸³ Al tiempo que vacila y se cuestiona la veracidad del hecho fantástico, Jacobina está a merced de los acontecimientos, carente de decisión y capacidad de respuesta. Este sometimiento de la voluntad se puede notar en la función gramatical que desempeña el narrador Jacobina en algunos verbos que están precisamente en torno del hecho fantástico, donde no es sujeto sino objeto de la acción: “*deu-me na veneta*”, “*me estampou*” y “*reproduziu-me*”, en vez de “*decidi*” y “*me vi*”. Nótese que el hecho fantástico tiene lugar a raíz de una acción impersonal, “*dar na veneta*”, y que aunque el narrador dice “*olhei e recuei*” para mostrar sus acciones inmediatamente anterior y posterior al hecho, en las dos oraciones en que lo describe el sujeto es el espejo.

Esta situación también es visible en el resto de ese mismo párrafo, donde el narrador intentará recobrar la estabilidad:

⁸³ Kovadloff también usa el imperfecto, “*debía*”, en vez del potencial, “*debería*”. El uso del condicional sería lo indicado en registro escrito, pero en registro coloquial el español admite el uso del imperfecto en vez del potencial, así como en portugués. En ese sentido, el uso del potencial implicaría un cambio de registro que no sería conveniente.

<p>[...] Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer. — Vou-me embora, disse comigo. E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo de decisão, olhando para o vidro; o gesto lá estava, mas disperso, esgaçado, mutilado... Entrei a vestir-me, murmurando comigo, tossindo sem tosse, sacudindo a roupa com estrépito, afligindo-me a frio com os botões, para dizer alguma cousa. De quando em quando, olhava furtivamente para O espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos... Continué a vestir-me. Subitamente por uma inspiração inexplicável, por um impulso sem cálculo, lembrou-me... Se forem capazes de adivinhar qual foi a minha idéia...</p>	<p>[...] Pero no fue esa mi sensación. Ahí tuve miedo; le atribuí el fenómeno a la excitación nerviosa en que andaba; temí quedarme más tiempo, y enloquecerme. —Me voy— me dije. Y levanté el brazo con gesto de mal humor, y al mismo tiempo de decisión, mirando hacia el vidrio; el gesto ahí estaba, pero disperso, desgarrado, mutilado... Me puse a vestirme, murmurando para mí mismo, tosiendo sin tos, sacudiendo la ropa ruidosamente, contrariado en frío con los botones, para decir alguna cosa. De vez en cuando, me miraba furtivamente al espejo; la imagen era la misma difusión de líneas, la misma descomposición de contornos... Seguí vistiéndome. Súbitamente, por una inspiración inexplicable, un impulso sin cálculo, se me ocurrió... Si son capaces de adivinar cuál fue mi idea...</p>
--	---

Cuadro 11: Otro ejemplo de modalización verbal

Durante estas acciones, Jacobina vuelve a ser el sujeto de sus acciones pero su desdoblamiento ya se ha gestado, lo que se percibe en la autonomía de la imagen del espejo. La armonía se restaura con una acción una vez más involuntaria: “lembrou-me”, que Kovadloff tradujo de forma equivocada por distracción.⁸⁴ Esta acción usa una forma verbal impersonal conjugada en tercera persona, y por ello una eventual traducción en primera persona, como por ejemplo “tuve la idea de” o “pensé en” sería totalmente inadecuada: el uso

⁸⁴ Esto se observó en el Capítulo 1: Kovadloff tradujo “lemburar” como “recordar” en un lugar donde el significado era “ocurrir” (ocurrirse algo a alguien), y un poco más adelante, en otra ocurrencia del mismo verbo con el mismo significado, lo tradujo correctamente.

verbal impersonal es una cuestión gramatical que, como todo lo que se ha mencionado, contribuye a la construcción del ambiente fantástico, en algunos casos a través de la personificación de los objetos de la narrativa, en otros limitando o soslayando la voluntad del personaje.

Todas estas observaciones tienen el objetivo de mostrar un nuevo plano eminentemente formal del texto —por lo tanto perteneciente también al dominio de la letra—, el plano gramatical, que guarda relaciones directas con su carácter fantástico, que pertenece al plano narrativo, y por ende con su plano representativo: la visión irónica sobre la naturaleza del yo a que se refiere Bosi, o yendo más lejos, la discusión sobre la identidad nacional, como veremos más adelante.

5 TRADUCIR LITERATURA

5.1 CUESTIONES LITERARIAS EN PERSPECTIVA: IMBRICACIÓN FORMA-FONDO

La clásica oposición forma-fondo se hizo presente en esta experiencia de traducción. Observamos en el primer capítulo que la aproximación crítica de Alfredo Bosi obvia el aspecto formal concentrándose en el sentido y vimos de qué forma se relaciona el sentido con cuestiones formales como la presencia de lo fantástico. Es precisamente así, poniendo de relieve la relación entre forma y sentido, que John Gledson se acerca a “O espelho” en la introducción a su antología de cuentos de Machado: él discute la ironía en el cuento y de qué manera incide en el desarrollo de la trama (GLEDSON, 2006c, p. 46). Esa unidad forma-fondo está directamente ligada al carácter literario del texto. Según Octavio Paz, este carácter es también inherente a la traducción, que:

es siempre una operación literaria. En todos los casos, sin excluir aquellos en que solo es necesario traducir el sentido, como en las obras de ciencia, la traducción implica una transformación del original. Esa transformación no es ni puede ser sino literaria porque todas las traducciones son operaciones que se sirven de los dos modos de expresión a que, según Roman Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora. (PAZ, 1990, p. 13).⁸⁵

Este planteo de Paz es perfectamente compatible con el de Walter Benjamin, según quien la traducción “es ante todo una forma. Para comprenderla de este modo es preciso volver al original, ya que en él está contenida su ley [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 286) y

⁸⁵ No deja de ser sorprendente que la metáfora surja aquí como una de las bases de la traducción, visto que ya identificamos el carácter metafórico del cuento, según el cual la forma es *reflejo* —o, en los términos de Paz, “descripción indirecta” (*id.*, p. 14)— del fondo. Es decir, se trata de una metáfora (traducción) como metáfora de otra metáfora (original).

añade que ella debe “encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original” (*id.*, p. 291). Según la lectura que hace Mauri Furlan del texto de Benjamin, la traducción “debe traer a la forma de su propia lengua el modo de significar del original” (FURLAN, 1996, p. 101).⁸⁶

Lo que no se deja de notar aquí es que la relación entre original y traducción es definida por Paz en términos literarios, y esto vale también para las palabras de Benjamin, pues la ley de un texto literario evidentemente será literaria. Esto nos recuerda que la traducción de “O espelho” es también literatura, y como tal debe ser entendida. Si hay unidad de forma y fondo en el cuento, si están en relación de mutua referencia, se concluye que tanto la una como el otro deben mantener en la traducción la misma unidad, pues esa es su ley en el original, que así podrá conocer en la traducción su metáfora, en los términos de Paz.

Según Berman, la captación del sentido reafirma siempre la primacía de una lengua (BERMAN, 2007, p. 33) —razón, naturalmente, de que la captación del sentido sea para él etnocéntrica— y a primera vista la atención que le di al sentido parecería contradecir parcialmente la definición de Berman de que la traducción es traducción de la letra. Sin embargo, dicha contradicción no es tal, ya que la unidad de forma y fondo es asimismo un atributo de la letra. Cuando habla de captación etnocéntrica del sentido, Berman se refiere a tratar de “introducir el sentido extranjero de tal manera que se aclimate, que la obra extranjera parezca un ‘fruto’ de la lengua propia”⁸⁷ (*id. ibid.*). Es decir, la traducción etnocéntrica busca “ofrecer un texto que el autor extranjero habría escrito si hubiera escrito en la lengua de la traducción”⁸⁸ (*id. ibid.*), y el traductor lo hace mediante procedimientos imitativos: “si el autor utilizó palabras simples, el traductor debe recurrir también a palabras muy comunes, para producir el mismo ‘efecto’ en el lector”⁸⁹ (*id. ibid.*). El corolario de este razonamiento, aún según Berman es que la traducción es

⁸⁶ “A tradução deve trazer para a forma de sua própria língua o modo de significar do original”.

⁸⁷ “introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um ‘fruto’ da língua própria.”

⁸⁸ “oferecer um texto que o autor estrangeiro teria escrito se tivesse escrito na língua da tradução”

⁸⁹ “Se o autor utilizou palavras muito simples, o tradutor deve também recorrer a palavras muito comuns, para produzir o mesmo ‘efeito’ no leitor”

[...] una operación donde interviene masivamente la literatura, e incluso la “literarización”, la sobre-literatura. ¿Por qué? para que no se sienta una traducción como traducción hay que recurrir a procedimientos literarios. Una obra que, en francés, no se siente como traducción es una obra escrita en “buen francés”, esto es, en francés clásico. He aquí el punto exacto en que la traducción etnocéntrica se vuelve “hipertextual”.⁹⁰ (*id.*, p. 34).

Independientemente del peculiar sentido y contexto en que Berman se refiere a los procedimientos literarios (es decir, en lo que se refiere a procedimientos que buscan ajustar el texto traducido al francés clásico), esto parecería ponernos nuevamente frente a una contradicción: de hecho, para traducir la letra también adopté procedimientos literarios, aunque de otra naturaleza: intenté reproducir el perfil colocacional del texto y di bastante atención a lo fantástico y a su representación formal en el texto, e incluso intenté evitar distraer al lector con opciones de traducción que resultaran extrañas sin que ello se justificara desde el original, y defendí esta posición. Sin embargo, estas son cuestiones que identifiqué como relacionadas con la letra; así, llego a la conclusión de que no se puede decir que todo procedimiento literario sea una operación hipertextual, ya que en caso contrario sería imposible traducir la letra en literatura. Es decir, la captación del sentido también es necesaria en un contexto de traducción de la letra, pues sin este la traducción resultaría solamente una imitación. Berman se refiere a esto como “el *contrato* fundamental que une una traducción a su original. Este contrato —ciertamente draconiano— prohíbe *ir más allá de la textura del original*”⁹¹ (*id.*, p. 38, subrayados del autor). El argumento de “*O espelho*”, la imbricación de su contenido fantástico en su letra, el perfil colocacional del texto y otros aspectos formales o

⁹⁰ “uma operação onde intervêm massivamente a literatura, e mesmo a ‘literarização’, a sobre-literatura. Por que? Para que não se sinta uma tradução como tradução, tem-se que recorrer a procedimentos literários. Uma obra que, em francês, não é sentida como tradução é uma obra escrita em ‘bom francês’, isto é, em francês clássico. Eis o ponto exato onde a tradução se torna ‘hipertextual’.”

⁹¹ “o *contrato* fundamental que une uma tradução a seu original. Este contrato – seguramente draconiano – proíbe *ir além da textura do original*”.

discursivos que no fueron profundizados o siquiera abordados en este trabajo⁹² forman esa textura que limita el trabajo del traductor. Digo “limita”, pero aunque Berman afirme que el contrato es draconiano personalmente debo aclarar que el trabajo de traducir un texto tan rico como “O espelho” exige un ejercicio tan intenso que la palabra “límite” suena irreal: los límites son reales, pero no son para nada estrechos, no resultan incómodos o frustrantes. Quizás a las palabras de Berman se debiera agregar que el contrato que une una traducción a su original también prohíbe que el traductor se quede “más acá” de la textura del original, cediendo a la timidez observada por Ortega y Gasset o a otras imposiciones o autoimposiciones.

Así, al adoptar el concepto de *letra*, lo hago con la consciencia de que, como afirma Berman, “traducir la *letra* de un texto no significa absolutamente traducir palabra por palabra”⁹³ (ibíd., p. 15), sino volver la atención hacia el juego de significantes. Es verdad que no me ocupé de forma sistemática e intensa de algunos atributos de los significantes, como los relacionados con la sonoridad de las palabras (por ejemplo rimas, aliteraciones, ritmo, etc.), pero sí lo hice en lo que se refiere a otros que consideré relevantes, tanto por caracterizar el texto machadiano como por su funcionamiento dentro del cuento: la concisión, el perfil colocacional, algunos de los aspectos de lo fantástico que fueron mencionados y la unidad formafondo. En los atributos de los significantes a los que no me dediqué intensamente no percibí una relevancia particular dentro del cuento ni en lo que se refiere al estilo. Me parece importante subrayar algo: no todos los atributos formales requieren la misma atención, y la determinación de la relevancia de una característica u otra es ineludiblemente filtrada por la subjetividad del traductor y su necesaria mirada crítica. Se desprende de esto que varias traducciones de un texto, igualmente legítimas, son posibles.

De hecho, para Ortega y Gasset la traducción no es ni debe querer ser un doble del texto original sino que incluso pertenece a un género propio y diferente (ORTEGA Y GASSET, 1957, p. 449), un camino entre otros posibles hacia la obra, de lo que también deduce que varias traducciones de una misma obra son posibles y, según él, necesarias pues una sola no conseguiría “acercarnos a la vez a todas las dimensiones del texto original”, explicitando, como ejemplo, la

⁹² Por ejemplo, la ironía presente en el texto, que rozamos en el marco del análisis de lo fantástico en el texto pero que John Gledson explora con mayor detalle.

⁹³ “traduzir a *letra* de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra”.

oposición forma-fondo, que estamos discutiendo (*id.*, p. 450). Ortega y Gasset se refiere particularmente a los clásicos griegos y latinos, aunque aclara que en el caso de textos contemporáneos “será posible que la versión tenga, además de sus virtudes como traducción, cierto valor estético” (*id.*, p.452).

Esta visión descalificadora manifestada por Ortega y Gasset debe entenderse en su correcta medida: entendiendo la traducción como un género aparte, solo un camino hacia la obra, él propone un texto árido, difícil de leer *por ser traducción*, acorde a la propuesta de Schleiermacher de llevar al lector hacia el autor, de forma que el viaje a lo extranjero le brinde al lector una consciencia histórica de sí mismo (*id. ibid.*, p. 450). Para él, dejar al autor en su lugar no implica una aceptación del otro, de la diferencia, en sentido antropológico, sino tan solo una oportunidad de aprendizaje, de conocimiento de sí mismo, para el lector. En otras palabras, Ortega y Gasset propone que se deje al autor en su lugar, pero para centrarse en el lector de la traducción. Ésta tiene, así, una función educativa, y el hecho de que para Ortega y Gasset constituya un género aparte es consecuencia de esta visión y, en última instancia, de ser entendida como *camino* hacia un original que tiene en definitiva un estatuto superior.

Sin embargo, si la traducción no se ve a sí misma como camino *en subida* y sí como *forma* que intenta reproducir en la lengua del lector una forma que el autor produjo en su propia lengua, el camino propuesto por Schleiermacher resulta horizontal y permite un encuentro con lo diferente, que enriquecerá por medio de la aceptación y el contacto con lo extranjero, no solo por medio del conocimiento de uno mismo que, de todos modos, no se coarta, continúa siendo una potencia del texto que el lector aprovechará en la medida de sus posibilidades y necesidades.

Así, el anhelo de producir un texto traducido que reproduzca a la vez la forma y el fondo del original puede encontrar una visión diferente de la de Ortega y Gasset, y aún así una visión que parte de la propuesta de Schleiermacher. Las varias posibles traducciones de que habla Ortega y Gasset están relacionadas, como vimos, con las varias dimensiones del texto original, y siendo el traductor el vehículo de aprehensión de dichas dimensiones se entiende que para Ortega y Gasset las posibles traducciones responden por lecturas posibles. De la misma forma, por lo menos dos lecturas posibles de Schleiermacher están en juego: la que hace Ortega y Gasset, y la que

hacemos aquí. Así, la traducción podrá ser vista como una modalidad textual sui generis, pero no por plegarse a una propuesta de textualización árida, que cuando mucho es la lectura posible de Schleiermacher que hace Ortega y Gasset, sino por otra especificidad, por ser un texto que es y no es el otro, por ser camino al extranjero, a quien no negamos para conocerlo, sino que lo aceptamos como es y lo visitamos.

Además de consideraciones de esa naturaleza es necesario una vez más dirigirse al texto en sí para saber cómo se justifica desde él mismo el empleo del abordaje de Schleiermacher que hacemos aquí. Queda claro que la propuesta de Ortega y Gasset produciría un texto con cualidades literarias distintas del original. A fin de cuentas, él no se refiere a textos específicos sino a la traducción literaria en general, y ante la hipótesis de una obra cuyo original no presentase un texto árido, una traducción de esa naturaleza significaría una diferencia substancial. Pero asimismo nuestra propuesta de plasmar en la traducción la extrañeza inherente al original a fin de promover el encuentro del lector con lo extranjero, con el otro, debe ser llevada adelante con cuidado pues el ser extranjero no es necesariamente un atributo del texto en la lengua del original. Por el contrario, para muchos lectores del texto en su lengua original, lo característico será lo local. Así, ante la eventualidad de una traducción excesivamente extranjerizante también se podría desplazar la atención del lector desde el contenido literario hacia lo extranjero en la traducción, algo que también modificaría literariamente el texto.

Vuelve a surgir, aquí, la aparente contradicción con la propuesta de Berman, para quien en la traducción etnocéntrica intervienen masivamente los procedimientos literarios. Sin embargo, esto se refiere, también aquí, a procedimientos literarios aplicados sobre el texto durante su traducción a fin de despojarla de su origen extranjero. En realidad, traducir literatura implica, necesariamente, producir un texto literario. No, como crítica Berman, para “dar la impresión de que es eso lo que el autor habría escrito si hubiera escrito en la lengua hacia la cual se traduce”⁹⁴ (BERMAN, 2007, p. 33), sino para producir un texto que, sin negar ni solapar su origen extranjero, sea una *forma* literaria análoga a su original. Esto implica un límite para la representación de lo extranjero. A fin de cuentas, poner de relieve lo extranjero en detrimento del carácter literario

⁹⁴ “dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz.”

resultaría una exotización, un aislamiento de la diferencia, y lo que se buscaba que fuera un encuentro con lo extranjero, una aceptación, se transformaría en una diferenciación, un cisma.

De esa manera, la adecuada dosificación del equilibrio necesario entre el carácter literario y el extranjero en la traducción es un requisito ineludible de este proyecto de traducción. No obstante, para una mejor percepción de dicho equilibrio, resulta conveniente, e incluso imperioso, comprender si lo eminentemente local funciona internamente en el original de alguna manera específica. Para ello, observamos que John Gledson llama la atención⁹⁵ sobre el origen del espejo, mencionado en el siguiente fragmento del cuento:

Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpido nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom... (§ 13)

Para él, esta mención está directamente relacionada con los temas de la identidad nacional, que en *Papéis avulsos* son tratados a través de una identidad personal, tema visible de los cuentos. Gledson observa que:

Si las intenciones de Machado fueran solo filosóficas (es decir, si se refiriesen al alma y a la cuestión de la identidad personal), cualquier espejo serviría. ¿Por qué mencionar el marco carcomido⁹⁶ y la

⁹⁵ Publicó este concepto por primera vez en su ensayo “Brasil: Cultura e identidade” (GLEDSON, 2006, p. 362) en 1994, lo retomó en “A história do Brasil em *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis” (GLEDSON, 2006, p. 73), en 1995, y lo volvió a utilizar en 1998 en “O machete e o violoncelo: Introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis” (GLEDSON, 2006, p. 48), lo que, a propósito, muestra la convicción con que lo defiende.

⁹⁶ Cabe decir que John Gledson escribe en inglés, y los textos de que dispongo en portugués — y traduzco aquí al español— son traducciones. En este fragmento, traducido por Hélia Neves, el texto dice “moldura apodrecida”, que es más que “marco carcomido” y menos que “marco

tradição de que habría venido de la corte portuguesa? [...]

Mil ochocientos ocho fue también el momento en que la nación brasileña empezó a hacerse consciente de sí misma y “se miró al espejo”, es decir, se vio a sí misma como la veían los otros. Si seguimos el paralelismo entre el yo y la nación que aquí aparece implícito, llegamos a la conclusión un poco chocante de que, por lo menos en ese momento de la historia, la identidad nacional es tan imperceptible como el rostro de Jacobina en el espejo. Tal vez ese argumento parezca demasiado reduccionista. Con todo, el espejo con su marco es la perfecta imagen de la cultura portuguesa en el siglo XVIII (por lo menos según un punto de vista bastante común): carcomida, vacía y puramente ornamental. Era esa la cultura que los brasileños heredaron, el mundo en que se veían a sí mismos. En las palabras de Drummond, en “O mito”, es un mundo hecho de “ausencia y rubios adornos”.⁹⁷ (GLEDSON, 2006a, p. 74)

podrido”. No encontré un término intermedio en español, y opté por traducirlo aquí como “carcomido”, con la aprobación personal de Gledson, pues en el texto de Machado de Assis “O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo” (§ 13). No me parece necesario subrayar que esta diferencia no afecta en nada la argucia de su argumento.

⁹⁷ “Se as intenções de Machado fossem apenas filosóficas (isto é, se dissessem respeito à alma e à questão de identidade pessoal), qualquer espelho serviria. Para que mencionar a moldura apodrecida e a tradição de que teria vindo da corte portuguesa? [...]

Mil oitocentos e oito foi também o momento em que a nação brasileira começou a tornar-se consciente de si própria e ‘se olhou no espelho’ — isto é, viu a si própria como os outros a viam. Se seguirmos o paralelismo entre o eu e a nação que aqui parece implícito, chegamos à conclusão um pouco chocante de que, pelo menos nesse momento da história, a identidade nacional é tão imperceptível como o rosto de Jacobina no espelho. Talvez esse argumento pareça reducionista demais. Contudo, O espelho com a sua moldura é a perfeita imagem da cultura portuguesa no século XVIII (pelo menos segundo um ponto de vista bastante comum) — apodrecida, oca e puramente ornamental. Era essa a cultura que os brasileiros herdaram, o

La clave de lectura propuesta por Gledson muestra una razón interna del texto que, más que justificar el esfuerzo del traductor para valerse del abordaje propuesto por Schleiermacher, lo sugiere. En efecto, Gledson lee la presencia de lo eminentemente local, lo extranjero para el lector de la traducción, en el texto de Machado de Assis, como un elemento fundamental en la constitución del texto. Así, esta clave de lectura plantea al traductor algunas circunstancias que debe resolver. Por ejemplo: es razonablemente improbable que un lector medio hablante nativo de español conozca la referencia histórica mencionada en el texto, el traslado de la corte portuguesa a Rio de Janeiro, debido a la simple realidad de que no se estudia historia brasileña ni portuguesa en las escuelas de países hispanos como se estudia en Brasil. ¿Qué hacer? En su traducción, Santiago Kovadloff incluyó una Nota del Traductor que evidentemente pretende sortear este eventual desconocimiento:

Don Juan VI, rey de Portugal, vio su país invadido por las guerras napoleónicas en 1807. Partió entonces hacia el Brasil, donde estableció su corte hasta 1821, fecha en la que regresó a Portugal. Hijo suyo fue Pedro I, quien proclamó al año siguiente la independencia del Brasil. (K., p. 148, N. del T.)

A continuación analizaremos esta nota y sus implicaciones, y también las notas del traductor de forma un poco más general.

5.2 NOTAS DEL TRADUCTOR

Gérard Genette se acerca a las notas en el marco de su estudio sobre los paratextos⁹⁸ del texto literario (GENETTE, 1997),

mundo em que viam a si próprios. Nas palavras de Drummond, em ‘O mito’, é um mundo feito de ‘ausência e ruivos ornatos’.”

⁹⁸ Es decir, para Genette, todos los artefactos textuales que rodean un texto —como el nombre del autor, el título, prefacio, etc.— y le hacen posible que se transforme en un libro y sea ofrecido a los lectores, y al público en general, como tal (GENETTE, 1997, p. 1). Lefevere no habla de “paratextos”, pero sí habla sobre el mismo asunto:

Es a través de traducciones combinadas con refracciones críticas (introducciones, notas, comentarios que

definiéndolas en principio del modo más formal posible: una exposición de extensión variable (una palabra es suficiente) directamente relacionada a un segmento de texto más o menos definido, yuxtapuesta o ligada a él por medio de una clave. Sin embargo, el trazo formal más distintivo que Genette percibe en las notas es el carácter siempre parcial del texto al que se refieren y por consiguiente el carácter siempre local de la exposición consignada en la nota, ya que esta característica distingue a la nota de, por ejemplo, el prefacio. A continuación, Genette organiza su estudio clasificándolas según su autoría y el momento en que se incorporan al texto. En lo que se refiere a las notas del autor del texto, Genette observa que en realidad se ubican en un espacio marginal entre el texto y el paratexto, pero que pertenecen más bien al texto, al cual extienden, ramifican y modulan más que comentarlo (*ibid.*, p. 328). Sin embargo, existen notas cuyo autor es un autor diferente del autor del texto, notas “alográficas”: “todas las notas de editores en ediciones más o menos críticas, o notas de los traductores”⁹⁹ (*ibid.* p. 322). Estas notas sí constituyen claramente un paratexto, es decir, no pertenecen al texto sino que lo comentan.

Aunque no nos hemos ocupado de las características discursivas del texto traducido, es importante notar que este es un aspecto fundamental de las notas del traductor. A fin de cuentas, existe en la inserción de la nota la irrupción explícita en el texto de una voz claramente ajena al original. Digo “claramente ajena” en el sentido de que aunque del punto de vista discursivo la voz presente en el mismo texto traducido es desde un principio la del traductor, no es él la fuente de lo que dice, sino que su discurso en el texto traducido se debe a su interpelación en tanto sujeto y a sus determinaciones socio-históricas de enunciación (MITTMANN, 2003). Ante el hecho de que la fuente de lo que se dice es el autor, y no el traductor, una eventual invisibilidad del traductor crea la

acompañan a la traducción, artículos sobre ella) que el trabajo literario producido fuera de un sistema dado toma su lugar en ese ‘nuevo’ sistema.

[“It is through translations combined with critical refractions (introductions, notes, commentary accompanying the translation, articles on it) that a work of literature produced outside a given system takes its place in that ‘new’ system.”] (LEFEVERE, 2000, 246)

⁹⁹ “all the notes by editors in more or less critical editions, or the notes by translators”.

ilusión de que la voz es propiamente la del autor, aunque no lo sea, lo que, a propósito, es compatible con la visión de la traducción que explicité en la Introducción, y con la propuesta de Britto (2001). Así, con lo que el traductor rompe en última instancia al producir la nota es con el eventual pacto de invisibilidad, con la ficción de la estabilidad textual cuestionada por Arrojo (2002), y es a esto a lo que nos referimos.

Esta irrupción del traductor implica asimismo la irrupción del mismo lector que, según Genette, es el destinatario por defecto de las notas (*ibid.*, p. 323): mediante la aparición intempestiva de su voz, el traductor está interpelando al lector, interrumpiendo la ficción, poniendo de relieve la materialidad del texto, su carácter de traducción y su ficcionalidad y desafiando, en definitiva, la “suspensión temporal de la incredulidad del lector”, de que habla Coleridge. El lector, interpelado, tiene algunas posibilidades entre dos polos: 1) ignorar la remisión a la nota y seguir adelante y 2) leer la nota, volver al texto e intentar comprender de la forma más cabal posible sus implicaciones textuales. Dejemos de lado las consideraciones que podríamos hacer sobre las posibles reacciones del lector: se sabe que hay lectores que aborrecen las notas y otros que las consumen con fruición, pero ignoremos este aspecto. Supongamos, operativamente, que el lector leerá la nota, respondiendo al apelo del traductor. Retomamos, pues, a partir de estos supuestos teóricos, la nota de Kovadloff.

Naturalmente, la inclusión de la nota implica la previa presunción, por parte del traductor, de que un número significativo de lectores ignora su contenido. Esta actitud mediadora por parte del traductor está de acuerdo con las consideraciones semanticistas y meta-comunicativas de Blum-Kulka:

Los mismos escritores pueden estar atentos al hecho de que su marco de referencia no es compartido por sus lectores y se toman la molestia de explicarlo en notas de pie de página o de otra forma. En la traducción el traductor es el juez que dice hasta qué punto será necesario explicar el marco de referencia del texto fuente al público lector

de la lengua objetivo¹⁰⁰ (BLUM-KULKA, 2000, p. 306).

También está de acuerdo con Nida, para quien una de las dos funciones primordiales de las notas de pie de página¹⁰¹ en un texto traducido es “aportar información que, de forma general, podrá ser útil para comprender el marco histórico y cultural del documento en cuestión”¹⁰² (NIDA, 1964, p. 239),¹⁰³ y con Rónai para quien una de las posibilidades de uso de notas por parte del traductor es cuando el texto les resultaría poco claro a lectores de otra nación¹⁰⁴ (RÓNAI, 1976, p. 65).

No nos interesa discutir el carácter prescriptivo de las propuestas de Rónai y Nida, pero sí nos interesa aproximarnos brevemente a la invisibilidad del traductor en lo que se refiere a las notas, deseable por ejemplo en Rónai, para quien éstas “contribuyen a romper la ilusión, perjudicando la identificación del lector con la obra”¹⁰⁵ (RÓNAI, 1976, p. 65) y condenada por Mittmann, que ve y

¹⁰⁰ “Writers themselves may be aware of the fact that their reference network is not shared by their readers and take pains to explain it in footnotes or otherwise. In translation the translator becomes the judge as to the extent to which he or she finds it necessary to explain the source text’s reference network to the target-language audience.”

¹⁰¹ Es así que Nida se refiere a ellas, lo cual para Mittmann (*op. cit.*) es signo de su visión del texto traducido y del traductor.

¹⁰² “[...] to add information which may be generally useful in understanding the historical and cultural background of the document in question.”

¹⁰³ La otra función principal de las notas es, para él,

“corregir diferencias lingüísticas y culturales, por ejemplo (a) explicar costumbres contradictorias, (b) identificar objetos físicos o geográficos desconocidos, (c) ofrecer equivalentes de pesos y medidas, (d) suministrar información sobre juegos de palabras, (e) incluir datos complementarios sobre nombres propios (como *fariseos, saduceos, hedomitas*)”

[to correct linguistic and cultural discrepancies, e.g. (a) explain contradictory customs, (b) identify unknown geographical or physical objects, (c) give equivalents of weights and measures, (d) provide information on plays on words, (e) include supplementary data on proper names (e.g. *Pharisees, Sadducees, Herodians*)[...]] (NIDA, 1964, p. 238)

¹⁰⁴ “Que se há de fazer quando o texto, insuficientemente claro para leitores de outra nação, exige explicações? Há o recurso às notas, ao pé da página ou no fim do volume.”

¹⁰⁵ “[as notas] contribuem para quebrar a ilusão, prejudicando a identificação do leitor com a obra”.

defiende las notas como espacio de manifestación de la voz del traductor, aunque en ningún momento las propone como recurso estándar: simplemente las defiende contra los críticos como posibilidad válida. Mittmann cita a Agenor Soares dos Santos, que lista siete tipos de notas para él “injustificables”, y observa que su crítica demuestra la resistencia a la manifestación de la voz del traductor, que según Santos solo debería aparecer en notas cuando diferencias culturales constituyan un “lugar común” para el lector del original y “un enigma” para el de la traducción (SANTOS, 1979, p. 8), en consonancia con Blum Kulka, Nida y Rónai. Resulta relevante esta mención a la invisibilidad debido a la visión del texto traducido que hemos adoptado: tratándose de traducción literaria nos interesan las implicaciones literarias de la inclusión de una nota y si la visibilidad o invisibilidad del traductor las tiene. Además, ya que la fuente de lo que se dice, en las palabras de Mittmann, no es el traductor, sino el autor, se puede extender aquí, para abarcar las notas, la noción de ligazón de la traducción al original defendida por Berman, que citamos con anterioridad y prohíbe ir más allá de la textura del original: añadir un paratexto también puede interferir en la ligazón de la traducción al original, ir más allá de la textura del último. Lo que nos interesa, en otras palabras, es evaluar si la presencia visible de la voz del traductor implica una modificación formal con consecuencias en la obra o no.

Más allá de lo que se concluya al respecto, persiste el problema del eventual desconocimiento del asunto de la nota por parte del lector: de la relativa improbabilidad de que un lector de habla hispana conozca de antemano el pasaje histórico mencionado por Kovadloff en la nota —así como resultaría improbable que un lector brasileño lector de Machado de Assis no lo conociera—, resulta que la nota es perfectamente comprensible en el marco de los supuestos teóricos observados: la inserción de la información realmente puede aportar al lector un dato que está implícito en el texto y él solo excepcionalmente conocerá. Sin embargo, hay que notar que conocer el hecho histórico no asegura que se le atribuya importancia crítica.

En obras literarias complejas, quizás solo los críticos literarios llegan o dicen que llegan a descifrar todas las referencias y alusiones del escritor. [...] Aun más complejos son los casos donde los marcos

de referencia y supuestos del texto original son condición necesaria para establecer las *implicaciones relevantes* del texto.¹⁰⁶ (BLUM-KULKA, 2000, p. 306. Subrayado del autor)

De hecho, no todos los críticos: aunque en este caso que nos ocupa Gledson lo hace, vimos con anterioridad que Bosi —que, como lector brasileño culto, conoce la historia del traslado de la corte portuguesa— se acerca al cuento en tanto cuento teoría, y no teoría desde el punto de vista historiográfico sino desde la perspectiva psicológica; se ocupa de la identidad del yo, sin ocuparse de la discusión sobre la identidad nacional defendida por Gledson (seguro que sin siquiera conocerla, pues el texto de Bosi es bastante anterior al de este crítico). Naturalmente esto se debe a su postura crítica, que es distinta de la de Gledson. Lo mismo se puede decir de otros críticos de primera plana, como Antonio Candido, para quien uno de los temas fundamentales de la obra de Machado es el de la identidad (CANDIDO, 1970, p. 23). Para él, la fuerza del cuento proviene “del uso admirable del uniforme simbólico y del espejo monumental en el desierto de la hacienda abandonada, construyendo una especie de alegoría moderna de las subdivisiones de la personalidad y de la relatividad del ser”¹⁰⁷ (*id.*, p. 24).

Así, ya que conocer el hecho histórico no asegura que se le atribuya importancia crítica a su mención en el cuento, cabría cuestionar la conveniencia de su mención en nota, más allá del problema identificado en relación con la visibilidad del traductor. Por otra parte —aunque no sea suficiente— este es un dato de la realidad necesario para realizar la lectura propuesta por Gledson, y lejos de constituir la tentativa de control y limitación de sentidos que Míttmann critica (MITTMANN, 2003, p. 130) señala una posibilidad de lectura que sin ese conocimiento no tendría lugar. De esta forma, la presencia de la nota llama la atención sobre un hecho que desde un punto de vista (el de Gledson) tiene una relevancia

¹⁰⁶ “For complex literary works perhaps only literary critics come to or claim to decipher all of the writer’s references and allusions. [...] Even more complex are cases where reference networks and presuppositions of the original text are a necessary condition for drawing the *relevant implications* from the text.”

¹⁰⁷ “Vem da utilização admirável da farda simbólica e do espelho monumental no deserto da fazenda abandonada, construindo uma espécie de alegoria moderna das divisões da personalidade e da relatividade do ser.”

crítica vital, y desde otro (el de Bosi, por ejemplo) no la tiene, por lo menos en principio. Esto muestra que el uso de la nota de cierta forma se alinea críticamente, independientemente de que Kovadloff haya intuido, notado o conocido la posibilidad de lectura ventilada por Gledson o no. De hecho, lo más natural es pensar que Kovadloff —que publicó esta traducción ya con esta nota en 1979, por lo tanto mucho antes del texto de Gledson— no haya pensado en una posibilidad de lectura concreta, sino que simplemente haya evaluado que incluir la nota era una forma de enriquecer el texto, explicitando, desde fuera, su inserción cultural —y, seguramente, en ese sentido muchos lectores la encontrarán valiosa—, de conformidad con los postulados de Nida y Blum-Kulka. Si esto está correcto, la reflexión que se desprende es que la nota, que no tenía un carácter crítico específico en su origen, sí lo puede tener en sus consecuencias, superando la finalidad informativa y llamando la atención sobre un fragmento del texto poco importante para una lectura y fundamental para otra.

Esta “parcialidad crítica”, llamémosla así provisoriamente, puede resultar, así, literariamente empobrecedora. Sin embargo, se debe decir que el razonamiento de Gledson no es nada obvio: requiere, más que el conocimiento anecdótico de hechos históricos, una visión amplia de la obra de Machado de Assis y de la discusión que promueve sobre la identidad brasileña, de la cual este fragmento de “O espelho” sería solo uno entre muchos ejemplos: “La ficción machadiana presenta a menudo alusiones aparentemente improvisadas a esos elementos, los que apuntan hacia una visión fascinantemente original y singular del país, su desarrollo histórico y la noción de identidad nacional propia.”¹⁰⁸ (GLEDSON, 2006b, pp. 362-364). Si por una parte es dable pensar que el lector de la traducción no conozca el hecho histórico a que hace referencia el cuento, por la otra sería absurdo pensar que un lector que tenga una visión suficientemente amplia de la obra de Machado de Assis como para formular dicha lectura no lo conociera. Por ello, se podría decir que la nota en cuestión no le aporta nada al lector íntimo de la obra de Machado, sino que se lo aporta a un lector que difícilmente lo aprovechará críticamente —por lo menos en el sentido en que Gledson lo hace—, abriendo la posibilidad de que se distraiga

¹⁰⁸ “A ficção machadiana apresenta com freqüência alusões aparentemente improvisadas a esses elementos, os quais apontam para uma visão fascinantemente original e singular do país, seu desenvolvimento histórico e a noção de identidade nacional própria.”

eventualmente del plano psicológico o filosófico, que le será, naturalmente, más inmediato. La compensación obtenida a cambio de las desventajas informadas por la nota resulta limitarse a una función educativa: al lector que no conociera el hecho, la información solamente le servirá como dato histórico perteneciente al marco de referencia del cuento.

Este comentario sobre la “parcialidad crítica” de la traducción en la inserción de la nota no constituye una defensa de una hipotética imparcialidad, sea crítica, teórica o de cualquier especie, por parte del traductor. Por ejemplo, hacer uso de la propuesta de Schleiermacher implica una parcialidad a favor del autor, que más bien debe verse como una parcialidad en contra de un proyecto de traducción que opone autor y lector; veo dejar al autor tranquilo en su lugar y llevar al lector hacia él como algo benéfico para ambos: para el autor porque se respeta su identidad y su autoría, y para el lector porque, en mi opinión, se enriquece su experiencia humana. El comentario se refiere a mi deseo, en tanto traductor, de evitar reducir el espectro interpretativo del texto: si el original permite dos lecturas, buscar que la traducción también las permita, reproduciendo la complejidad del artefacto textual que constituye el cuento, que debe ser vista como un valor, pues lo enriquece estéticamente. Este deseo se comprende, además, si se percibe que las dos posibilidades interpretativas observadas no se excluyen mutuamente. No es necesario optar por la lectura psicológica o por la lectura historiográfica; ambas lecturas se pueden realizar concomitantemente, forman parte de un todo: una vez más, la forma del cuento se muestra como un espejo, dos planos paralelos, uno de los cuales, según Gledson, es imagen del otro, otra razón —que va más allá del solo deseo del traductor— para intentar reproducir la complejidad formal del texto en la traducción.

Digo “reproducir” pero tal vez debiera decir “preservar”, si consideramos la utilidad de la estabilidad ficticia que mencionamos con relación a los significados del texto. Los esfuerzos para traducir el cuento observando colocaciones inusitadas, lo fantástico y todos los demás detalles recorridos en este trabajo son testimonio de la complejidad textual del cuento. Así, incluir la nota representaría algo negativo, en vista de su “parcialidad crítica”, en un trabajo textual, ya logrado, que se preservaría evitando la nota. Además, hacerlo tendría implicaciones en la forma literaria: Machado de Assis escribió un cuento con técnica fantástica y le dio condiciones

favorables al lector para que suspendiera su incredulidad. Considerando la posibilidad de que la nota interrumpa la lectura deshaciendo, aunque sea momentáneamente, el ambiente fantástico buscado en la narrativa, parece razonable suponer que la visibilidad que le da la nota a la voz del traductor actúa en contra del texto. Es decir, más que ver la invisibilidad como una actividad represiva (o autorrepresiva) que victimiza al traductor, la tendencia a la invisibilidad surge como una contingencia natural de las decisiones tomadas durante la actividad de traducir. Cabe agregar que este es un análisis puntual sobre esta situación textual específica y que, aunque algunos de los argumentos hilvanados pudieran constituir generalizaciones, no dejo de observar que en otras circunstancias concretas las conclusiones podrían ser muy diferentes. Paralelamente, vemos que tanto Gledson como Bosi buscan anclajes no ficcionales en el cuento, sean de corte psicológico o historiográfico. El cruce de estas dos variables nos sugiere que el cuento es un todo estético donde la forma de la ficción ilustra la discusión acerca de la realidad. La inclusión de la nota, obstruyendo —por decirlo así— la suspensión de la incredulidad del lector, afecta la estética del cuento, y por lo tanto su contenido crítico, aun favoreciendo una lectura en particular.

No obstante, es preciso poner todo esto en perspectiva para evaluarlo correctamente. Una vez que la lectura propuesta por Gledson no es realmente fácil aun para lectores nativos, incluso para lectores críticos, la “parcialidad crítica” de la nota resulta irrelevante. A su vez, la irrupción de la voz del traductor en escena no necesariamente provocará la incredulidad del lector, que depende en gran parte de su propia predisposición, y esta predisposición no será afectada por el hecho de que, a fin de cuentas, el dato histórico puede ser bienvenido para la mayor parte de los lectores ante la eventualidad de no conocerlo, y el lector que ya lo conozca también estará consciente de su propia condición de excepción a la regla. Es decir, por más que la suspensión de la incredulidad sea puesta a prueba, se puede suponer que el lector la retomará en seguida.

La respuesta a la pregunta que inició estas consideraciones sobre notas —¿qué hacer con el presumible desconocimiento de la referencia histórica del texto por parte del lector?— pasa por esta evaluación. En principio, creo que los argumentos contra la nota resultaron bastante contundentes. Por su parte, argumentos a favor sobrevivieron por motivos pragmáticos, debido a que los argumentos

en contra solo se hacían relevantes ante una capacidad crítica muy fuera de lo común por parte del lector, que incluso estaría predispuesto a colaborar con la narrativa. Sin embargo, debemos recordar que llegamos a esa pregunta justificando, por medio de la observación de Gledson sobre el origen del espejo —o el pedigrí, por usar sus palabras—, el abordaje extranjerizante de Schleiermacher y la propuesta de traducción de la letra de Berman. Sin embargo, esta justificativa, válida para la producción de la traducción, no se repite de forma clara para su lectura por los motivos pragmáticos mencionados. Aun dejando de lado la lectura de Gledson, el origen noble del espejo —motivo de orgullo de sus propietarios claramente identificable por el lector— resulta claro a partir de la misma narrativa. En ese sentido, sin beneficios claros en la inserción de la nota, decidí no usarla, dejando al lector la tarea de percibir o al menos sospechar que existe allí una referencia histórica que no conoce y, si fuera de su interés, informarse —lo que, dicho sea de paso, en virtud del surgimiento y la expansión de la internet, hoy día es facilísimo, a diferencia de cuando Kovadloff publicó su traducción, tanto por el CEAL como en la Biblioteca Ayacucho—, y así obtener datos para expandir su lectura.

6 COMENTARIO FINAL

La traducción de “O espelho” que se realizó para este trabajo constituye un ejercicio que intentó poner a prueba algunas ideas sobre la traducción literaria, inspiradas en el conocido fragmento de “Las versiones homéricas”, de Borges, que le sirven de epígrafe. No es necesario aclarar que la traducción de otros textos —literarios o no, de Machado de Assis u otros autores, entre otros idiomas, espacios, etc.— puede conducir a otros comentarios análogos igualmente específicos. Sin embargo, así como partí de supuestos generales sobre la traducción, es natural que la especificidad apunte hacia algunas generalizaciones, so pena de resultar caprichosa.

En lo que se refiere al carácter literario del texto, el todo forma-fondo estuvo permanentemente presente en la lectura que hice del concepto de *traducción de la letra*, de Berman, que incluyó la búsqueda de la obtención de un texto traducido que presentara características asumidas como literarias que lo identificaran con el original, incluyendo la temática fantástica, el discurso sobre la realidad y el perfil colocacional.

Llegamos incluso a aventurar la hipótesis de que la multitud de colocaciones inusitadas contribuye a la creación de dicho ambiente. Una palabra más se hace necesaria sobre este asunto. Notamos que la hipótesis no se mostró sólida por no haber una presencia sistemática de colocaciones inusitadas en los fragmentos de creación de un ambiente fantástico y porque en muchos otros fragmentos, no directamente ligados a lo fantástico, también aparecen esas colocaciones, pero vimos también que la hipótesis no resultó inutilizada por ese motivo. Ante esa posibilidad, debemos notar que su eventual validez señala un camino a seguir, que no fue recorrido en este trabajo: el análisis sistemático del perfil colocacional en el corpus de los textos fantásticos de Machado de Assis podría reforzar o refutar esta hipótesis. Yendo más allá, en caso de que cobrara fuerza, el uso de este recurso, que fue observado por Guerini y Costa en otros textos de Machado de Assis y propuesto como criterio para el análisis de sus traducciones, tendría consecuencias directas en la consideración de lo fantástico en su obra y aumentaría la relevancia de ese elemento crítico, incluso en lo que se refiere al trabajo del traductor.

Por lo pronto, los límites que se definieron para este trabajo permiten solamente observar las implicaciones literarias del perfil

colocacional del texto. Más allá de la cuestión estilística, que resulta evidente ya desde las observaciones de Guerini y Costa, me parece importante que nos detengamos brevemente en el carácter referencial del texto observado por la crítica, que recogimos en los trabajos de Bosi y Gledson, y en el uso que Machado de Assis hace de la técnica fantástica, poniéndola al servicio de dicho carácter referencial, como señalamos en relación con las observaciones de Bastos (2001) y Gledson (2006b): resulta evidente que, si la técnica fantástica es utilizada para discutir cuestiones extradiegéticas y se asume que el perfil colocacional forma parte, de alguna manera, de esa técnica fantástica, el perfil colocacional, por ser inusitado, mantiene una relación irónica con la realidad.

En efecto, Bastos observó que Machado de Assis pone lo fantástico al servicio de su visión irónica de la realidad; Gledson observa que Machado combina lo fantástico con lo satírico, y que habla sobre la realidad. Si la ironía y la sátira consisten en crear un ambiente extraordinario para hablar críticamente sobre lo ordinario, el uso de colocaciones inusitadas hace sonar extraño un discurso que en última instancia versa sobre lo usual. A propósito, y de forma un tanto curiosa, esta ironía presente en la frecuencia de colocaciones inusitadas en el texto se mantiene en pie más fácilmente que su conexión íntima con la técnica fantástica, que utilizamos para llegar a ella. En cualquiera de estos casos, se confirma la relevancia del perfil colocacional dentro del todo del texto y dentro del todo de la obra de Machado, y la importancia de reproducirlo en el texto traducido, confirmando la validez de adoptar la propuesta de Guerini y Costa y también el concepto de traducción de la letra, de Berman. De esta forma, el traductor puede alimentar la esperanza de que el referencial del texto traducido sea el mismo del texto original, es decir, la realidad brasileña a la que se refiere Machado, condición necesaria para que el viaje del lector al extranjero tenga el destino propuesto por Schleiermacher.

REFERENCIAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Hedra, 2006. Disponible en: <<http://books.google.com/books?id=MEbKsiomE2QC&printsec=frontcover&hl=es>>. Acceso el 15-mar-2011.

ANASTÁCIO, Vanda. “Como pauta quando escrevo”. In: SANTOS, Gilda ; Velho, Gilberto. **Artifícios & artefactos: entre o literário e o antropológico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, pp. 103-112. Disponible en <http://books.google.com/books?id=tugL_lkpyoC&printsec=frontcover&hl=es>. Acceso el 15-mar-2011.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: A teoria na prática**. São Paulo: Ática: 2002. Série Princípios.

BAJTÍN, M. M. **Estética de la creación verbal**. 10ª ed. México, DF: Siglo XXI Editores, 1999. (1ª ed. 1982). Traducción de Tatiana Bubnova.

BAKER, Mona (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 2ª ed. Nueva York: Routledge, 2001.

BARRENECHEA, Ana María. “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”. In: **Revista Iberoamericana**, jul-sep, 1972.

BASTOS, Semíramis Deusdedith Teixeira. **Ressonâncias do subgênero Fantástico em Machado de Assis e Guy de Maupassant**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Porto Alegre, UFRGS, 2001, 134 f.

BENJAMIN, Walter. La tarea del traductor. Traducción de H. P. Murena. In: VEGA, Miguel Ángel (Ed.). **Textos clásicos de teoría de la traducción**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Bauru, SP: EDUSC, 2002. Traducción al portugués de Maria Emília Pereira Chanut.

_____. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007. Traducción al portugués de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan y Andréia Guerini.

BIOY Casares, Adolfo. “Prólogo”. In: BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; BIOY Casares, Adolfo. **Antología de la literatura fantástica**. Barcelona: Editorial y Distribuidora Hispano Americana S. A. (EDHASA), 1977.

BLUM-KULKA, Shoshana. Shifts of Cohesion and Coherence in Translation. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. Londres: Routledge, 2000, pp. 298-313.

BOSI, Alfredo. “Situaciones machadianas” Traducción de Margara Russotto. In: MACHADO de Assis, Joaquim Maria. **Cuentos**. 2ª ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. Selección y prólogo de Alfredo Bosi. Traducción de Santiago Kovadloff.

BOSQUE, Ignacio. “El sintagma adjetival. Modificadores y complementos del adjetivo. Adjetivo y participio”. In.: BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta (Directores). **Gramática Descriptiva de la Lengua Española**. Madrid. Espasa Calpe/ Real Academia Española, 1999, pp. 217-310, t. 1. Colección Nebrija y Bello.

BRASIL. **Decreto n.º 6.583**, de 29 de setembro de 2008. Promulga o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, assinado em Lisboa, em 16 de dezembro de 1990. Disponible en:

<http://www.google.com.br/url?sa=t&source=web&cd=11&ved=0CE0QFjAK&url=http%3A%2F%2Fwww.camara.gov.br%2Finternet%2Frefor%2Fmaortografica%2Fdecreto_e_texto_do_acordo.pdf&ei=et1ITLC0FoeRuAevsKW8DQ&usg=AFQjCNHI-OErwkQJEZaLbhLnZCdiBrxTpA&sig2=2sewILrjR5oNAR6oLVwkpw>.
Acceso el 22-jul-2010.

BRITTO, Paulo Henriques. “Lícidas: diálogo quase platônico acerca de ‘Como reconhecer um poema ao vê-lo’, de Stanley Fish”. **paLavra**, v. 3, pp. 142-150. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1995.

CANDIDO, Antônio. “Esquema de Machado de Assis”. In: **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, pp. 13-32.

CONNOLLY, David; BACOPOULOU-HALLS, Alikí. “Greek tradition”. In: BAKER, Mona (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 2ª ed. Nueva York: Routledge, 2001, pp. 428-438.

COSSON, Rildo. O Estranho e o Fantástico no Conto de Machado de Assis. In: **Revista do Centro de Artes e Letras**, n. 13 (1-2), pp. 197-207, jan-dez 1991. Santa Maria: UFSM, 1991.

COSTA, Walter. “Traduzindo com a Internet”. In: Pagotto, Emílio Gozze, Loni Grimm Cabral, Pedro de Souza, Ruth E. Vasconcellos Lopes (Orgs.). **Linguística e Ensino: Novas Tecnologias**. Blumenau, 2001, p. 181-201. Disponible en: <http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores.php?idpub=68>. Acceso el 27-abr-2011.

COUTINHO, Afranio; SOUSA, J. Galante de. **Enciclopedia de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001.

COUTINHO, Afranio; SOUSA, J. Galante de (Jose Galante de). OFICINA LITERÁRIA AFRANIO COUTINHO. FUNDAÇÃO DE ASSISTÊNCIA AO ESTUDANTE (BRASIL). **Enciclopédia de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: OLAC: FAE, 1990. 2v.

DEHENNIN, Elsa. En pro de una tipología de la narración fantástica. Actas del **VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, v. I, pp. 353-362. Venecia, 25-30 ago 1980.

Giuseppe BELLINI (Pub.). Disponible en internet:
<http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/07/aih_07_1_034.pdf>. Acceso el 8/5/2010.

DINIS, Júlio. **Uma família inglesa**. Porto: A. R. da Cruz Coutinho, Editor, 1875. Disponible en: <<http://purl.pt/326/1/>>. Acceso el 15-mar-2011.

FERNANDES, Marcelo Jose Fonseca. **Quase-macabro- O fantástico em Machado de Assis**. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

FERNANDES, Marcelo Jose Fonseca. “Machado de Assis quase-macabro”. In: **Poiésis**, n. 85, abril de 2003. Disponible en línea: <http://www.novasaquarema.com.br/poesis/85/machado_de_assis.htm>. Acceso el 3/7/2010.

FURLAN, Mauri. A missão do tradutor: Aspectos da concepção benjaminiana de linguagem e de tradução. **Cadernos de Tradução**, n. 1. Florianópolis: G. T. de Tradução/UFSC: 1996, pp. 91-105. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Walter Carlos Costa (Orgs.).

GENETTE, Gérard. **Paratexts: thresholds of interpretation**. Nueva York: Cambridge University Press, 1997. Traducción de Jane E. Lewin. Prólogo de Richard Macksey.

GLEDSON, John. “A história do Brasil em **Papéis Avulsos**, de Machado de Assis”. In: __. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006a, pp. 74-75. Traducción de Hélia Neves.

GLEDSON, John. “Brasil: cultura e identidade”. In: __. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006b, pp. 359-380. Traducción de Luana Ferreira de Freitas.

GLEDSON, John. “O machete e o violoncelo: Introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis”. In: Gledson, John. **Por um novo Machado de Assis: ensaios**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006c. Traducción de Fernando Py.

_____. “Traduzindo Machado de Assis: ‘Dona Paula’”. In: **Dona Paula article final ptg version.doc**. Documento electrónico. [Traducción de Luana Ferreira de Freitas.]

GUERINI, Andréia, y Costa, Walter Carlos. “Colocação e qualidade na poesia traduzida”. In: **Tradução em revista**, n. 3, 2006. Disponible en <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/acessoConteudo.php?nrseqoco=28843>>. Acceso el 23/02/2010.

HOUAISS, Antônio (Ed.). **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. [s.l.]: Instituto Antonio Houaiss / Editora Objetiva, 2001. CD-ROM.

LEFEVERE, André. Mother Courage’s cucumbers: Text, system and refraction in a Theory of Literature. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. Londres: Routledge, 2000, pp. 233-249.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth. **Poetical works**. London: Walter Scott, 1884. Disponible en internet: <http://ia341336.us.archive.org//load_djvu_applet.php?file=3/items/poeticalworkshe08longgoog/poeticalworkshe08longgoog.djvu>. Acceso el 23-mar-2010.

LULA, Darlan de Oliveira Gusmão. **Machado de Assis e o Gênero Fantástico**. Dissertação (Mestrado em Letras). Juiz de Fora: UFJF, 2005.

MACHADO de Assis. **50 contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Selección, introdução e notas John Gledson.

MACHADO de Assis, Joaquim M. **Cuentos**. Caracas: Gobierno de la República de Venezuela, 1978, xxxviii + 392 p. Biblioteca Ayacucho v.33. Traducción de Santiago Kovadloff.

MACHADO de Assis, J. M. **La causa secreta y otros cuentos**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979. Estudio preliminar, selección y traducción: Santiago Kovadloff. Colección: Biblioteca Básica Universal.

MACIEL, Nilto. **Literatura Fantástica no Brasil**. [s.l.]: VirtualBooks, 2001. PDF. Disponible en línea: <http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/didaticos/literatura_fantastica_no_brasil.htm>. Acceso el 4/7/2010.

MASSA, Jean-Michel. “La bibliothèque de Machado de Assis”. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 21-22, p. 195-238, mar./jun. 1961.

MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório: Análise e Reflexão sob uma Perspectiva Discursiva**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.

MOLINER, María. **Diccionario de uso del español, Edición electrónica**. 2ª edición. Madrid: Editorial Gredos, 2001. CD-ROM.

MUSTAPHA, Hassan. “Qur’ān (Koran) translation”. In: BAKER, Mona (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 2ª ed. Nueva York: Routledge, 2001, pp. 200-204.

NESSSELHAUF, Nadja. **Collocations in a Learner Corpus**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2005.

NIDA, Eugene A. "Bible translation". In: BAKER, Mona (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 2ª ed. Nueva York: Routledge, 2001, pp. 22-28.

NIDA, Eugene A. **Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating**. Leiden (Países Bajos): E. J. Brill, 1964.

OLIVEIRA, Rosa Duarte de. "'Entre santos' de Machado de Assis". In: **Revista Cultura Crítica**, n.º 5, "Contos", 1.º semestre de 2007. Disponible en línea: <http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/29-edicao-no5/90-entre-santos-de-machado-de-assis-um-conto-fantastico>>. Acceso el 3/7/2010.

ORTEGA y Gasset. "Misericordia y esplendor de la traducción". In: _____. **Obras Completas**, 4ª ed. tomo V. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

PAZ, Octavio. **Traducción: Literatura y literalidad**. 3ª ed. Barcelona: Tusquets, 1990. (1ª ed.: 1971).

REAL Academia Española. **Diccionario de la lengua española**. 22ª Ed. Madrid: RAE, 2001. Disponible en línea: <http://buscon.rae.es/draeI/>>. Último acceso: 8-jun-2011.

RÓNAI, Paulo. **A Tradução vivida**. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

SANTOS, Agenor Soares dos. N. do T.: Quando se justifica e quando se impõe um comentário do tradutor. **ABRATES**. Rio de Janeiro, ano IV, n. 1, pp. 5-8, mar./abr. 1979.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. "Sobre los diferentes metodos de traducir". Madrid: Gredos, 2000. Traducción de Valentín García Yebra.

SINCLAIR, JOHN. **Corpus, Concordance, Collocation**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. **O Papel do Leitor no conto fantástico de Machado de Assis**. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis: UNESP, 1998.

STEILEIN, Sandra Maria. **Análise semiótica do conto fantástico de Machado de Assis: "O Capitão mendonça"**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1992, 199 f.

TAGNIN, S. E. O. **O jeito que a gente diz**. São Paulo: Disal, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introducción a la literatura fantástica**. 2ª ed. México, DF: Premia, 1981. Traducción de Silvia Delpy.

VAL, Ana Cristina Pimenta da Costa. Machado de Assis e o fantástico espelho. **Revista Scripta**, v. 3, nº 6, 1º semestre de 2001.

VENUTI, Lawrence. "A invisibilidade do tradutor". In: **paLavra**, n. 3, 1995, pp. 111-134. Traducción de Carolina Alfaro.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**. Londres: Routledge, 1995.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Estudos da Tradução,
Departamento de Língua e Literatura
Estrangeiras, do Centro de Comunicação e
Expressão da Universidade Federal de Santa
Catarina, como requisito para a obtenção do
Título de Mestre em Estudos da Tradução

Orientador: Walter Carlos Costa
Co-orientador: John Gledson

Florianópolis, 2011