

**LITERATURA Y TRADUCCIÓN: EL CASO DE *MÚSICA LUNAR***María Antonieta Flores RAMOS (UNICH)¹

Resumen: El artículo analiza por qué la poesía, en el campo de la traducción, es considerada el punto paroxístico de la traducción que deriva, necesariamente, en una transcreación o recreación poética. Se analiza la función poética del lenguaje y los argumentos, a favor y contra, la traducibilidad de la poesía entre cuyos atributos se encuentra la conjunción entre sonido y sentido; por lo cual la traducción de poesía es considerada imposible ya que "se traduce" el propio signo lingüístico, lo cual incluye, entre otros aspectos, la sonoridad y el contenido semántico del mismo. El análisis de las selecciones lexicales del texto de llegada, demuestra que, en la creación de metáforas, el sentido se establece culturalmente y que el significado de las palabras se determina por su uso. Se analizan, tres ejemplos de *Música lunar* de Efraín Bartolomé.

Palabras-clave: Teoría de la traducción; función poética del lenguaje; cultura y proximidad tipológica de las lenguas.

Abstract: The translation of poems has traditionally been seen as even more difficult than the translation of other texts because there is not one-to-one equivalent when comparing two languages. Some scholar critics consider that, by its very nature, Poetry is untranslatable; however, translators of poetry seek more the relative than the absolute sameness of the word and that's why the status of the translator is not that of a creator but of a re-creator or trans-creator. The study analyzes three poems of the Efrain Bartolome's *Música lunar* in order to show that one of the most difficult problems in translating poetry is the translation of metaphors culturally bonded.

Keywords. Theories of translation, literature, poetry, cross cultural translation, pragmatics and culture.

1. Introducción

A pesar de que en nuestro tiempo, se han llevado a cabo hazañas, otrora pertenecientes a la ficción, como el arribo a la luna y el conocimiento de su cara oculta, este astro sigue causando en el inconsciente del hombre contemporáneo, una mágica atracción. En la Antigüedad, la luna llegó a ser divinizada y una mitología muy vasta se creó en torno a ella. En la cultura de la Grecia arcaica, la diosa Luna presidía prácticamente toda la vida religiosa y, como astro, no era adorado en sí mismo, sino en todas las advocaciones en que se metaforizaba. Al mito poético de la Diosa

¹ Universidad Intercultural de Chiapas. Diego de Mazariegos 19, Galería Gustavo Flores Centro. 29200. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. O bien Periférico Sur 1018, barrio de Ma. Auxiliadora. CP 29290 San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México. mantonietta@unich.com.mx ninasgerais@hotmail.com



Blanca inspirado por la Luna, dedicó Efraín Bartolomé *Música lunar*, quinto de sus libros, salido a la luz pública en 1991.

En 1991, los críticos literarios mexicanos consideraron *Música lunar* la obra de mayor madurez de Efraín Bartolomé. El poeta aclaró que antes de esta obra “todo lo que era intuición y conocimiento disperso se transformó en cognición y conocimiento sistemático” (Bartolomé, citado en Argüelles, 1997:32). *Música lunar* es el registro de una revelación que sucede en un espacio singular; es un himno en honor a la Musa inspiradora de la magia poética. La obra se divide en tres momentos representativos de las tres fases lunares: luna creciente, luna llena, luna menguante.

La complejidad de la estructura de *Música lunar* se advierte desde la disposición de los poemas en la cual hay compatibilidad entre forma y sentido. Bartolomé (1991: contraportada) explica que *Música lunar* es un poema compuesto de poemas, o bien, una “trilogía de trilogías” inspirada en las tres fases alusivas a los tres momentos de la vida del hombre regidos por lo inefable: el nacimiento, la vida y la muerte. Estas tres fases remiten a las tres etapas de producción de la tierra y al “movimiento circular” del tiempo tal como era concebido en la Grecia arcaica. A su vez, *Música lunar* está integrada por nueve poemas alusivos a las nueve musas de las ciencias y las artes. El poeta trata asuntos como el nacimiento, la vida y la muerte, los cuales, por estar regidos por la Diosa luna, la conmemoran. El Tema, entonces, como toda palabra escrita con mayúsculas, se refiere a la personificación de una divinidad, es decir, a una idea-fuerza “encarnada” en un personaje mítico.

Si definiéramos *Música lunar*, en función de los criterios del siglo XVII, diríamos que es una poesía culterana pero sin las figuras retóricas recargadas y las alusiones complicadas del culteranismo. *Música lunar* produce un placer estético que no se condiciona al descubrimiento de los significados potenciales, lo cual ratifica lo que el autor afirma, es decir, que además de una lectura ingenua posee una lectura críptica (citado en Flores, 1998:20) la cual se deduce desde la propia dedicatoria del poema. La lectura ingenua de la obra, sin embargo, no reduce ni condiciona el encanto provocado por la misma, pues se trata de un tipo de poesía que se mueve entre dos polos: por un lado, hay poemas en los que se busca una mayor eficacia con un mínimo de palabras; por otro, hay versos que rebasan las 16 sílabas. Estos versos:

Están amparado en la consigna infernal de William Blake: Exuberancia es belleza (...). Tanto las enseñanzas de Blake como las de Rassen son



verdades poéticas y mi propósito fue encarnarlas en el acto poético. Por eso en *Avellanas*² hay poemas cortos que parecen epigramas clásicos, haikus japoneses o rubayats persas: formas estróficas que obligan a la esencia. Pero esto mismo he procurado hacer en los poemas grandes para que cada verso merezca el nombre de verso debe de haber conjunción entre imagen, sonido y sentido (Bartolomé citado en Mandujano: 1998).

2. El primer encuentro

El primer contacto que tuve con Efraín Bartolomé fue en octubre de 1994, durante una conferencia en homenaje a Jaime Sabines. Después del primer encuentro, leí todas las obras publicadas por él, hasta ese momento. Examiné la obra *Agua lustral*; además de leer detalladamente *Música lunar*. Al concluir la lectura de los poemas de *Música lunar*, una sencilla afirmación del poeta me ocasionó una fuerte impresión: *Dios es mujer*. Esta declaración encontrada en “Oración en la entraña quemada de un *sabino*”, quinto poema de la obra, representa un poema central de *Música lunar*, tanto desde el punto de vista estructural como temático.

Con el fin de analizar, en la tesis de licenciatura, el poema “Oración en la entraña quemada de un *sabino*”, entrevisté al poeta, inquiriéndolo sobre su universo creativo. El poeta se sorprendió cuando supo cuál era el poema escogido y afirmó que “justamente en ese poema se encontraba la revelación”. Me sugirió leer la obra de Robert Graves, con el fin de comprender por qué no abordaba la mitología clásica griega de la manera tradicional. Luego de la lectura, comprendí que el poeta desafiaba la lectura de los mitos griegos clásicos al remitirse a los mitos prehelénicos, anteriores a la mitología clásica griega. Así, en 1998, concluí la tesis de licenciatura titulada *El desafío a las figuras mitológicas clásicas en “Oración en la entraña quemada de un sabino” de Efraín Bartolomé*.

En el 2001, nuevamente, *Música lunar* fue objeto de disquisiciones pues decidí participar en un concurso universitario de literatura con la traducción de esta obra y, posteriormente, como parte de la disertación de maestría elaborada en el área de lingüística aplicada dentro de la Universidad Federal de Minas Gerais, analicé las normas aplicadas (o no) a la traducción de la obra. La traducción de *Música lunar* además de representar un deleite cumplía, a cabalidad, con

² Libro de poemas de Efraín Bartolomé.



los requisitos requeridos en la convocatoria del Cuarto Festival Universitario de Literatura, publicado en la revista *Livro Aberto* (junio de 2000). El reglamento del Cuarto Festival Universitario de Literatura, publicado en la revista *Livro Aberto* de la editorial *Cone Sul* exigía los siguientes requisitos:

Traducción. Se podrán hacer traducciones de poesía, ensayo, cuentos, piezas teatrales y novelas que obedezcan a los criterios establecidos para las categorías Cuento, Ensayo y Poesía. Poesía: los poetas inscribirán un libro que posea de 35 a 70 poemas inéditos. En el caso de ser una traducción, los participantes presentaran un texto inédito en portugués.

La convocatoria invitaba a estudiantes de licenciatura, posgrado y a profesores pertenecientes a universidades brasileñas a participar del concurso. Según la revista *Livro Aberto* del mes de mayo del 2001, el concurso recibió 1480 trabajos, de los cuales 70 concursaron por los cinco premios otorgados a la categoría de traducción. El Festival Universitario de Literatura creado en Brasil, en 1997, surgió en la revista *Livro Aberto* debido a las solicitudes innumerables en las que se pedía información sobre cómo publicar trabajos inéditos. Los editores de la revista pidieron apoyo a la compañía *Xerox do Brasil* y ésta última decidió emprender el patrocinio cultural del proyecto haciendo disponible su tecnología para la publicación de tirajes cortos (en este caso 300 ejemplares). El concurso literario comenzó con la sociedad entre la revista *Livro Aberto*, la empresa trasnacional *Xerox* de productos de oficina (entre estos, fotocopiadoras) y la editorial *Cone Sul*. El concurso literario, promovido anualmente y destinado a estudiantes de instituciones universitarias brasileñas, tenía la finalidad de publicar los mejores trabajos seleccionados en cinco categorías: cuento, poesía, novela, traducción de un libro y ensayo. *Música luar* versión portuguesa de *Música lunar* se hizo acreedora a uno de los cinco premios destinados a la categoría de traducción.

La traducción de *Música lunar* fue realizada, conjuntamente, por Magno Fernandes dos Reis y María Antonieta Flores Ramos. Los traductores tuvieron contacto con la lengua española (en el primer caso) y con la portuguesa (en el segundo caso), en la madurez. Hoy en día, al hacer un análisis crítico de la traducción, advierto las carencias metodológicas de la misma; entre tanto, resultó más interesante comprender por qué la poesía, en el campo de la traducción, es una área de excepciones dentro de otra área de excepción (la literatura), por lo cual se la considera ya sea intraducible, o bien, el punto paroxístico de la traducción. En seguida presentaré, algunas de las



consideraciones alcanzadas en la disertación de maestría, enfocándome en algunas reflexiones sobre la traducción poética, tomando como ejemplos tres poemas de *Música lunar*.

3. La poesía: flor y canto

En el siglo XIX la palabra literatura connotaba un orden complejo, desde esta época; no obstante, existía interés por desvincularla de cualquier producción escrita que no implicara un contenido estético. Se la reconocía como un arte de escribir que se insertaba en un tipo de escritura diferente de la encontrada en los textos científicos. En esta arte, se apreciaba no sólo el contenido de un texto sino la manera en que el contenido se desarrollaba en la obra literaria:

El concepto de literatura de antaño no se limitaba, como habitualmente ocurre hoy, a los escritos creativos o imaginativos. Abarcaba todo el conjunto de obras valoradas por la sociedad: filosofía, historia, ensayos y cartas así como poemas. No era el hecho de ser ficción lo que convertía a un texto en “literario” sino su conformidad con ciertos padrones de las “bellas letras” pues el siglo XVIII dudaba seriamente si se convertiría en literatura la forma de la novela recién surgida (Eagleton, 2001:23).

La poética adquirió gran importancia como parte de la lingüística cuando se analizó el discurso literario. Jakobson formuló las funciones del lenguaje en la comunicación con la finalidad de descubrir el fenómeno a través del cual un mensaje verbal se transformaba en una obra de arte (1973: 118-119). Propuso seis factores constitutivos de todo acto de comunicación verbal los cuales determinaban funciones diferentes de la lengua. De esta forma, distinguió seis aspectos básicos de la lengua que no actuaban aisladamente sino que desempeñaban diversas funciones dentro del mensaje verbal. La diversidad de funciones, según el lingüista reside “no en el monopolio de alguna de estas funciones diversas sino en un orden jerárquico diferente de las funciones” (Jakobson, 1973:118). Entre los factores involucrados en la función verbal, la función poética de la lengua “concentraba su atención en el mensaje mismo” y en una especie de “narcisismo de la lengua” (Jakobson, 1973:123).

La función poética, según Jakobson, no se reducía a la poesía ni representaba la única función del arte verbal; sin embargo, la poesía o arte expresada mediante palabras adquirió importancia como “área central de la ciencia de la literatura”(Kayser, 1985:29). Como arte que se expresa mediante palabras, la poesía posee algunas cualidades para expresar la eficacia de lo



expresado; busca suprimir o renovar los lugares comunes con la finalidad de “desautomatizar” la lengua y usarla con la mayor eficacia en un contexto dado. Debido a este hecho, el poeta explora las posibilidades significativas de la palabra además de su sentido literal para, de esta forma, expresar mejor un sentimiento aun cuando, en este intuito. Sea necesario transgredir los códigos de una lengua.

El poeta intensifica la capacidad significativa de la palabra al explorar las posibilidades semánticas de la lengua, sirviéndose, para ello, de otras palabras. En este mismo tenor, otra característica de la palabra poética es la multiplicidad de sentidos que posee cuando se halla en un contexto literario. En un contexto literario, la palabra es connotativa, pues explora las posibilidades del signo verbal y no se agota en un “contenido intelectual”. Lo anterior no significa que una palabra sea absolutamente “objetiva” cuando se encuentra en otro tipo de discursos, pero dentro de un poema, la palabra posee un “excedente de significado” al establecer una red de semejanzas que amplían el horizonte de estos mismos significados. Esta red de semejanzas puede condensarse en una simple frase o extenderse a la totalidad de una obra. En el lenguaje, pretendidamente denotativo de la ciencia, el signo posee una naturaleza lógica a partir de la cual la palabra se transforma en una moneda corriente que busca suprimir los matices del significado:

La gran tarea de la filosofía es determinar y aguzar las palabras para transformarlas en conceptos de mayor energía y exactitud posibles. En poesía, al contrario, lo esencial es vivir las palabras en toda su plenitud de sentido y plasticidad: la intuición se eleva sobre la comprensión y la imagen sobre el concepto (Pfeiffer. 1983: 27).

Para Karl Simms (1997:1) vivir en el mundo como animal parlante depende mucho más de las connotaciones de las palabras que de las denotaciones. En este sentido, para Simms, cualquier texto puede ser considerado sensible, pero eso no se debe al hecho de que la sensibilidad sea algo inherente a él. Consideraremos a un texto como sensible según el modo en que es interpretado. Desde esta perspectiva, el único lenguaje “ideológicamente inofensivo” es el lenguaje de las matemáticas puesto que, en ella, los signos hacen referencia sólo a otros signos:

El único lenguaje imaginable en el cual los referentes de los signos lingüísticos como tales no son posiblemente sensibles es el lenguaje de las



matemáticas, en el cual los signos sólo se refieren a otros signos y no se sujetan al “mundo” en absoluto. Pero este discurso matemático es [...] favorecido porque ya no hace referencia a nada fuera de su propio sistema conceptual y es un entretenimiento ideológicamente inofensivo. (Simms, 1997:2)

Además de atributos semánticos, la palabra posee cualidades sonoras que se revelan más importantes en la poesía que en la prosa. En la poesía, sonido y sentido constituyen una “totalidad” donde no importa sólo lo que se comunica sino cómo se comunica. Esta conjunción entre sonido y sentido logra que el mensaje poético sea transmitido de una manera diferente. Lo que se comunica posee no sólo una función práctica sino también estética, pues la musicalidad de la lengua permite que el lector centre su atención en la forma del lenguaje y no sólo en el contenido. Esta musicalidad de la lengua o “melopea”, según Ezra Pound, tiende a distraer al lector del sentido exacto de la lengua y puede ser advertida por extranjeros de oído atento aun cuando desconozcan la lengua en cuestión.

A causa de sus cualidades, se considera a la poesía intraducible y, el acto de su traducción conlleva, necesariamente una recreación o, como diría Jakobson una “transposición creativa”:

El juego de palabras, o, para emplear un término más erudito y talvez más preciso, la paranomasia reina en el arte poética; aun cuando este dominio sea limitado o absoluto, la poesía es, por ello, intraducible. Sólo es posible la transposición creativa; la transposición intralingual –de una lengua a otra- o, finalmente, la transposición intersemiótica –de un sistema de signos a otro-; por ejemplo, del arte verbal a la música, a la danza, al cine o a la pintura (Jakobson, 1973:72).

El argumento más fuerte contra la traducibilidad de la poesía es dicha conjunción entre sonido y sentido; este es el atributo por el cual algunos críticos consideran la traducción imposible. En una traducción de esta naturaleza, dice Campos “se traduce el propio signo, o sea la fisicidad o materialidad” (1992:35) pero como no hay una sintonía absoluta entre el significado y la forma en el texto de llegada, se argumenta, en general, que una alteración en la forma significa una alteración en el contenido. No obstante, esta dificultad vuelve más seductora a la actividad traductológica pues si hubiera una correspondencia absoluta entre sonido y sentido, la traducción no sería más que una traducción automática sin ninguna sutileza, una especie de transacción comercial:

Si entre dos lenguas, cada palabra correspondiera exactamente a una palabra de la otra y expresara el mismo contenido con la misma amplitud, si sus flexiones manifestaran las mismas relaciones y sus combinaciones



se diluyeran unas en las otras de forma que las lenguas difirieran sólo en el sonido, entonces toda traducción en el campo del arte y de la ciencia [...] sería tan mecánica como la de los negocios (Schleiermacher, 2001:33).

Para Octavio Paz, el poema está hecho de signos “únicos e insubstituíbles” (Paz citado en Paes, 1990:38) pero la imposibilidad de esta separación dice Jose Paulo Paes (1990:40) “sólo tiene vigencia dentro de la lengua en la que [el poema] fue compuesto, en el cual constituye una incidencia singular e irrepetible”: Pero esta incidencia se puede transponer a otra lengua siempre y cuando, en la misma, se encuentren signos equivalentes o aproximados, capaces de manifestar no sólo el significado conceptual o afectivo (connotativo) sino también el carácter especial de los vínculos establecidos entre los signos, los cuales, al trascender el orden gramatical, pasan a integrar el orden de la poesía (Paes, 1940:40).

Jose Paulo Paes, ilustra, con diferentes metáforas, las maneras en que se describe la traducción de la poesía, pero, afirma, “lo que la mayoría de ellas tienen en común es la discusión entre la forma y el contenido” (1990:35). Sin embargo, considera contradictorio el prejuicio de la intraducibilidad en lo tocante a poetas como Auden pues, dice Paes, quienes hacen este tipo de declaraciones son los mismos que confiesan haber sido influidos por poetas a quienes sólo leyeron “a través de la traducción” (1990:69). Evidentemente, la mayoría de los argumentos recogidos contra la traducibilidad de la poesía consideran este tipo de traducción como una segunda instancia de la actividad creativa y, de lo anterior, dan cuenta diferentes neologismos como “transposición creativa”, “transcreación” o “transparaisación”.

Gracias a un conjunto de cualidades (métricas, silábicas, retóricas y semánticas, entre otras) que, en general, se resumen en la transferencia de la forma y el sentido, se considera a la traducción de poesía, dentro del área de la traducción literaria, el vértice paroxístico en el cual se concentran las mayores dificultades de la traducción.

Siendo la poesía, según la feliz concepción de Ezra Pound, la forma más condensada del lenguaje no resulta difícil comprender por qué ella representa el vértice crítico o paroxístico de los problemas de la traducción (Paes, 1990:34).

En esta “segunda instancia” de la poesía que es la traducción (recreación o transposición) del poema en el texto de llegada, el traductor se somete a un ejercicio único porque sólo a través de este adquiere conciencia plena de las diferencias y matices que cada palabra posee en un contexto dado. Por esta razón, algunos críticos consideran que traducir textos literarios es un



ejercicio de desarrollo apropiado para la formación de escritores, o aprendices, que pretenden profundizar en el conocimiento de una lengua. Si la traducción es una forma privilegiada de lectura crítica, dice Campos (1992:46) “será a través de ella, que los estudiantes y poetas principiantes, podrán introducirse al meollo del texto artístico”.

Además de que la traducción de poesía constituye “el servicio militar del traductor” (Vizioli citado en Guedes: 30) se considera que la traducción de literatura contribuye a la “sobrevida” del texto de partida pues, pese al paso del tiempo y la evolución de las lenguas; significa una permanencia y modificación del texto original. Esta continuidad de la vida de la obra literaria a las generaciones posteriores recibe el nombre de fama, dice Benjamin. No obstante, “las traducciones no están tanto al servicio de su fama ...sino más bien le deben su existencia, pues, en ellas, la vida del original alcanza, de manera constantemente renovada, su desdoblamiento postrer y más vasto” (Benjamin, 2001:193-194).

Otra de las cualidades atribuidas a la traducción literaria, es la ampliación de las capacidades expresivas de la lengua de llegada; hecho considerado benéfico para el decurso civilizatorio de una nación. Paz (citado en Milton: 1998:143) considera la traducción como una “fuerza motriz de la historia”. Según él, la civilización progresó y cambió por medio de olas sucesivas de traducciones: los chinos tradujeron el sánscrito, los judíos tradujeron el Testamento griego de Alejandría, los romanos tradujeron a los griegos. “La historia de las distintas civilizaciones es la historia de sus traducciones”. Para Humboldt (2001:93) el traductor posibilita a quien ignora lenguas, la posibilidad de conocer las más altas expresiones del espíritu humano que todo pueblo posee:

La traducción, sobretodo de los poetas, es una de las tareas más necesarias dentro de una literatura, por un lado, porque ofrece a aquellos que desconocen una lengua, formas del arte y de la humanidad, gracias a las cuales toda nación obtiene significativas ganancias y que, de otro modo, les permanecerían desconocidas; por otro lado –y sobre todo- contribuye a aumentar la importancia y la capacidad expresiva de la propia lengua. [...] No sería demasiada osadía afirmar que, en cada lengua, aun en los dialectos de pueblos muy agrestes que ni siquiera conocemos del todo (con esto no se pretende afirmar que una lengua sea, inherentemente, mejor que otra o que algunas sean para siempre inalcanzables) se pueda expresar todo; las cosas más altas y profundas, las más fuertes y delicadas (Humboldt citado en Heidermann, 2001:93).

4. Y sin embargo, se traduce.



A pesar de que las voces contra la traducibilidad de la poesía constituyen legión, hay voces favorables que intentan desmitificar la “autoridad” del texto de partida, apelando a una intervención cada vez mayor del traductor con la finalidad de rescatar el contenido o la forma del poema. Las apelaciones más radicales afirman que el texto traducido posee tanta o mayor importancia que el texto de partida, de tal forma que los resultados deben estudiarse considerando solamente el texto de llegada, como si estos fueran una entidad separada del “original”. Inclusive el concepto de “originalidad” ha sido puesto en la mesa de debate al considerar al poema como la materialización de un momento emotivo en el cual el poeta establece una distancia psíquica en relación a esa emoción. El poema, por lo tanto, no representa simplemente una emoción abierta, ya que el poeta debe tener el propósito de la creación. Este propósito de la creación significa que el momento emotivo se somete, desde el principio, a una operación de transcreación, o bien, interpretación en la cual se perfecciona el aspecto bruto del sentimiento original.

Las dos actitudes del traductor frente al texto son bien conocidas; se resumen en la adaptación de la obra literaria, o bien, en la extranjerización de la misma. En el primer caso, el traductor busca adaptar el lenguaje del texto de partida al universo conocido por el público meta; en el segundo, el traductor se hace manifiesto en el texto de llegada pues no adapta la obra original al universo conocido del público meta. Jhon Milton, nos explica estas dos actitudes de cara al texto original al contrastar la concepción de traducción en la Francia del siglo XVI, con las ideas sobre traducción en la Alemania del siglo XVIII. Para los franceses la belleza de la traducción se relacionaba con la claridad y con la impresión de escuchar algo que no “hiriera los oídos”:

La traducción tenía que proporcionar al lector una *impresión* semejante a la que el original habría suscitado y, la peor manera de lograr esto, era a través de la traducción literal, lo cual parecería disonante y obscuro. Lo mejor sería hacer modificaciones con el fin de que la traducción no hiriera los oídos y que todo pudiera ser entendido claramente. Solamente al hacer estas modificaciones, el traductor podría crear esa *impresión* de semejanza (Milton, 1998:57).

En virtud de la idea de que la traducción es de gran valor para el desarrollo de un individuo y de una nación, los alemanes preferían “el contacto de muchas caras con lo extraño” (Schleiermacher citado en Milton, 1998:61). En su ensayo sobre los diferentes métodos de traducción, Schleiermacher exhortaba a los lectores a aproximarse a la lengua del propio autor,



pues “para que sus lectores entendieran necesitaban captar el espíritu de la lengua del propio autor, necesitaban poder mirar la forma particular de pensar y sentir del propio autor” (Schleiermacher citado en Heidermann, 2001:39). Como consiguiente, algunos escritores alemanes optaron por la adaptación de modismos extranjeros; pero esa oposición contrastante entre traducción “naturalizadora” y “extranjerizadora” que se remonta a la época de los romanos, no siempre fue adoptada por todos. Goethe se inclina por la “naturalización” por considerarla de buen gusto y “por si acaso” más “confiable”:

Existen dos máximas en la traducción: una exige que el autor de una nación desconocida sea traído hasta nosotros de tal manera que podamos considerarlo nuestro; la otra, al contrario, exige que nosotros vayamos al encuentro del extranjero y nos sujetemos a sus condiciones, su manera de hablar y sus particularidades. Gracias a las traducciones ejemplares, las ventajas de ambas son suficientemente conocidas por cualquier hombre culto. Nuestro amigo, que también aquí se inclinó por un término medio, se esmeró en combinar a ambas; sin embargo, como hombre de sensibilidad y buen gusto, prefirió, por si acaso, la primera máxima (Goethe citado en Heidermann, 2001:19).

Para Sergio Pastormelo (2001), la mayor o menor intervención del traductor en una obra literaria depende de la concepción que éste tenga sobre la literatura. Según él, hay dos ideologías: la ideología clásica de la literatura y la ideología romántica. En la primera concepción, el traductor no se compromete a retener todos los regionalismos e irregularidades del texto original, ya que dichas irregularidades (preciosas para una ideología romántica) “importan poco o nada desde la perspectiva impersonal de una ideología clásica”:

Para esta ideología, la literatura es anónima y de todos, los textos originales son bosquejos que admiten siempre una corrección y, a los traductores corresponde la oportunidad de llevarla a cabo sin rendir homenaje a las manías o distracciones del escritor anterior (Pastormelo, 2001:2).

Los románticos, dice Borges, “no solicitan jamás la obra de arte, solicitan al hombre [...] y el hombre no está fuera del tiempo ni es un prototipo [...] Es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia e inclusive de una muerte que es de él. ¡Cuidado con cambiar sólo una palabra de las que dejó escritas!”. Los románticos, según Borges, somos nosotros y hace aproximadamente dos siglos que nadie se declara romántico porque no hay nadie que sea otra cosa (Borges citado en Pastormelo:3).



Jorge Luis Borges establece, constantemente, una relación lúdica con la obra literaria, en la medida en que intenta huir de la noción de autoría. Él mismo cabe dentro de la concepción clásica de literatura, pues su relación con los textos es impersonal. Borges, en su juventud, intenta sin éxito, crear un periódico en el que los articulistas no firmaran los textos, como si la literatura fuera anónima y de todos. Sin embargo, la relación que su traductor al francés establece con la obra de Borges se encuadra en la noción de “ideología romántica”, pues éste conoce todos los detalles y manías de la escritura de Borges. Comentando las traducciones de Nestor Ibarra, Borges (citado en Charbonier, 1975:12) manifiesta algunas de sus ideas en relación a la traducción como “una etapa más avanzada” (que la escritura), considerando que la traducción de Ibarra será “con seguridad superior al texto” (de partida):

Ibarra conoce todos mis hábitos literarios [...], conoce inclusive todas mis manías. Estoy seguro de que hará una traducción no sólo apropiada sino, en verdad, muy superior al texto [...] Ibarra es un caso muy raro pues posee un gran talento literario [pero] no sé qué modestia e ironía le impide escribir o publicar[...] prefiere traducir. Talvez piense que la tarea del traductor es más civilizada que la del escritor; evidentemente el traductor llega después del escritor. La traducción es una etapa más avanzada (Borges citado en Charbonier, 1975:12).

Otra dificultad en la cual nos deparamos en la traducción de poesía es la imposibilidad de encontrar una palabra con un equivalente exacto en otra lengua. Para la gramática transformacional, inclusive en una misma lengua, en realidad sólo existen sinonimias. Sucede, también, que los matices de significado de un concepto en una lengua de partida no son exactamente los mismos que los de la lengua de llegada. Entre las palabras hay, por consiguiente, semejanzas de familia o relaciones concéntricas en las cuales la convergencia jamás es absoluta. El traductor, entre tanto, no aspira a designar absolutamente al poeta. Según Paes, a diferencia de él, el traductor no trabaja en el plano de la ortonimia y, sí, en el de la sinonimia; busca menos la designación absoluta que la designación aproximada pues su estatuto es, no de creador y sí de recreador (Paes, 1990:36).

Por esta razón, se considera que los poemas no pueden ser traducidos y, en caso de ser así, es precisamente en esta actividad que la condición del traductor se aproxima más a la de autor. Para Renato Poggioli (citado en Milton, 1998: 139-140) el traductor es “un artista intérprete que usa el mismo material estético de su modelo, pero que elabora material lingüístico y literario diferente”. Para Haroldo de Campos, la traducción de poesía constituye, por eso, una recreación o recreación autónoma:



Entonces para nosotros, la traducción de textos creativos será siempre una *recreación* o creación paralela, autónoma, y pese a todo, recíproca. Cuanto más lleno de dificultades este el texto, más recreable, más seductor en tanto posibilidad abierta de recreación (Campos, 1992:35).

5. La fidelidad: ¿una operación literaria o alquímica?

Frente a las dificultades presentes en la traducción de textos sensibles, se han propuesto otras “formas de fidelidad” en que la voz del traductor sea oída y las traducciones sean más el producto de una creación artística que la aplicación de los métodos estrictos de la lingüística, pues el arte es una opción que depende de cierta medida de libertad (Vinay y Darbelnet, 1995:5).

Y talvez sea hora de cuestionar la polémica y los argumentos estériles inducidos por el problema de la fidelidad al original, demostrando que una forma de fidelidad es crear una obra nueva (Honig citado en Milton, 1998:132).

Para Xiaoyi (1999), ser fiel es sobre todo un hábito filosófico de la humanidad, pues la fidelidad no es un criterio mecánico sino una noción complementaria de la recreación; la fidelidad “es una condición previa a la recreación y la recreación se puede concretar en la práctica traductora en grados diferentes”. Siendo la fidelidad, un ángulo complementario de la recreación, podemos hablar de grados diferentes de recreación o de grados diferentes de fidelidad y, más propiamente, de diferentes grados de intervención del traductor con el fin de alcanzar “otra forma de fidelidad”.

La traducción ideal, sólo existe en teoría; esto podría ser ejemplificada por el cuento de Borges *Pierre Menard, autor de El Quijote*. Según la narradora del cuento, Pierre Menard pretendía no sólo hacer una versión de El Quijote sino escribir El Quijote, reproducirlo sin transcribirlo y sin tomar en consideración las diferencias temporales y espaciales:

No quería componer otro Quijote -lo cual es fácil- sino El Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir una páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea-, con las de Miguel de Cervantes.[..]El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años 1602 y 1918, *ser Miguel de Cervantes* (Borges, 1982:33).

La narradora del cuento advierte, además de estas anomalías, un fuerte contraste de estilos pues en cuanto Cervantes es un precursor “que maneja con desenfado el español corriente de su época”, Menard padece alguna afectación pues “su estilo es arcaizante –extranjero al fin–”



(Borges, 1982:37). Por eso Xiaoyi (1999:9) cree que uno de los puntos débiles de la noción de fidelidad es la historicidad, ya que esta noción descuida, frecuentemente, lo que está por detrás de la traducción, considerándola como un fin. Para Xiaoyi, la traducción no es más que uno de los momentos de la circulación de la comprensión y, consiguientemente, está lejos de ser un simple resultado:

Esto explica bien la inevitabilidad de la retraducción. La vida de un texto no se detiene jamás en la obra de un autor –aunque algunos escritores como Milan Kundera se consideren personas que dicen la última palabra– sino que ella participa también de sus lectores, de sus traductores, los cuales extraen el texto original de sus límites temporales y espaciales. El vínculo entre significante y significado no es fijo, es abierto a todos los lectores, incluyendo también a los lectores de las traducciones (Xiaoyi, 1999:10).

Octavio Paz, por su parte, no considera este tipo de operación una traducción. Para él la traducción literal no es una traducción “es un dispositivo generalmente compuesto por una fila de palabras para ayudarnos a leer un texto en su lengua original. Algo más próximo al diccionario que a la traducción lo cual es siempre una opción literaria” (1990:13).

Si para Octavio Paz la traducción es una operación literaria, para Leopoldo María Panero (Panero, 2002:17) es una operación alquímica que busca unir aquello que no puede ser unido. Aquello que no puede ser unido se refiere a la letra y al sentido del original el cual refleja un universo y un sentido diferentes, especialmente al traducir la escritura literaria “algo tan próximo al delirio o al sueño”. Traducir un delirio o un sueño, dice Panero (2002:18) nos alejará mucho de su literalidad y si quisiéramos salvar, al mismo tiempo, la letra y el sentido del original, sólo lo conseguiremos a costa de ambos cuando el sentido per-vierta la letra y, la letra, al sentido. El autor propone una mutua anulación de letra y sentido, para, de esta forma, conservar a ambos, reintegrándolos a una tercera dimensión de la proposición que será la per-versión (tesis: letra-antítesis: sentido-síntesis: per-versión).

Si quisiéramos, pues, tender un puente (del latín *trans duco*: conducir más allá) tenemos que encarar esta tarea como si se tratara de otra imposible: la alquimia [...] el objetivo mayor de la alquimia era lograr la unión de lo que no puede ser unido –espíritu y cuerpo– y algo semejante sucede en la traducción, la síntesis de la letra y el sentido, sentido y significado que es también la “unión de lo que no puede unirse”. Por eso se debe hablar de la traducción no como una operación literaria sino como una operación alquímica y, dado que la alquimia es asociada [...] a las operaciones



sexuales tántricas, esto es, a una sexualidad mística extraña y perversa, la traducción alquímica será más que una versión, una per-versión [...] como Hegel dijo “es una negación de la negación”, la destrucción de los contrarios: su Perversión (Panero, 2002:18).

Pero la perversión no se limitará a una simple operación alquímica pues desarrollará los sentidos que, en el original, sólo se insinuaban (podrían ser pero no eran), a condición de que “estos contenidos latentes” se muestren más propicios al contexto de re-creación elaborada por el Pervertidor que los “contenidos manifiestos”. La perversión explicará el texto original, en todos los sentidos posibles, con la finalidad de hacer la reproducción *exacta* del original. La perversión es, por lo tanto:

La única traducción original, o mejor dicho, *fiel* al original se logra mediante una modificación, mediante su –aparente- infidelidad. Sólo de esta forma, dándole vuelta al texto, circunscribiéndolo y no, yendo directo a él, se consigue capturar esa *rara avis* – o, como la alquimia decía, el ciervo fugitivo- que es el Sentido del original, pues para producir con medios diferentes efectos análogos (que era el ideal de la traducción poética de Valéry) la per-versión no dudará en agregar, si es preciso, palabras, versos completos, párrafos completos, para de esta forma dejar intacto el sentido del original y lograr que la traducción produzca en el lector el mismo *efecto* que produciría la lectura del original. Aunque esto es difícil ya que toda lectura es diferente (Panero, 2002: 19).

La Per-versión, por esto, es una traducción que agota todas las fisuras del texto original; las llena con nuevas palabras o versos a la manera de Pound o Ponge quienes agregan al original versos propios. Pero dado que cada nueva lectura representa otra traducción, la perversión llenará *ad infinitum* cada nueva fisura o grieta con el objetivo de re-vivir al texto.

6. Las tensiones de la traducción en tres ejemplos.

El análisis de la traducción de *Música lunar*, me sirvió como un instrumento explicativo para comprender el procedimiento traductológico y las razones que motivaron cada selección lexical; me permitió sopesar la traducción como un tablero de ajedrez revelador de las jugadas y las reglas del juego a las cuales me sometí. El análisis de las selecciones lexicales del texto de llegada, me demostró algunas constantes como, por ejemplo que, en la creación de metáforas, el sentido se determina culturalmente y que el significado de las palabras se determina



por su uso. Por más status que tenga el texto de partida, dejar de lado las características culturales y la estructura lingüística del texto de llegada, o bien, los significados pragmáticos y culturalmente aceptados por la comunidad del texto de llegada, tendrá efectos contrarios a la intención del traductor a los cuales contribuirá, como en este caso, la proximidad tipológica de ambas lenguas.

Según Mary Snell- Hornby (1998:115), cuanto más literaria sea una traducción, mayor será el status del texto de partida como obra de arte que se expresa mediante el lenguaje. Por ello, en la traducción de *Música lunar* hubo un conflicto entre la observancia a los rasgos culturales y la estructura lingüística del texto de partida, por un lado y el respeto a las características culturales y a la estructura lingüística del texto de llegada, por otro lado. La selección inicial se debatió entre la adecuación y la aceptabilidad del texto de llegada, optando por la primera alternativa debido al prestigio y a la admiración del traductor, por el texto de partida. Esta primera elección, sin embargo, implicó algunas selecciones radicales en el texto de llegada pues produjo un efecto de extrañamiento en el lector del texto de llegada y “transgredió” el ritmo acentual de la lengua portuguesa.

La tensión surgió con la palabra venado. En el ejemplo siguiente, aparece el sustantivo venado (*veado* en portugués) que produjo distintas tensiones:

O veado é a melhor carne que corre
O faisão é a melhor carne que voa
Ela é a melhor carne que ama³.

En el poema, el autor cita, en letras cursivas, dos *ogham*s o aforismos pertenecientes a la tradición galesa. Los *ogham*s eran claves verbales que conformaban un método de pensamiento poético en la tradición de la antigua Irlanda. Los aspirantes al título de ollave (maestro en poesía) reproducían estas claves verbales ó aforismos, en el canto de una piedra:

En la aplicación o creación de tales claves, los compositores de las mismas, debían tener en cuenta no sólo la inicial de cada palabra sino su relación poética con el mes de letras ya establecidos, sus animales consagrados y sus respectivos colores. De este modo, “B”, es decir faisán (*besan*) correspondía al blanco (*ban*). La letra “B” iniciaba las

³ *El venado es la mejor carne que corre*
El faisán es la mejor carne que vuela
Ella es la mejor carne que ama.



consonantes del alfabeto y se sabía que, de las carnes correspondientes a este mes, las del faisán y venado eran las mejores. (Graves en Flores, 1998:61-62).

Como se advierte, Efraín Bartolomé produce un nuevo aforismo al agregar, en el tercer verso, “Ella es la mejor carne que ama”; así, se inspira en estos aforismos galeses pasando “de la tradición al poema inflamado de amor y [brota en él], el tercer verso” (Flores, 2003:19). La palabra que generó controversia en la toma de decisiones fue “*veado*” que de modo semejante a la palabra española “venado” significa mamífero de la familia de los cérvidos” o ciervo. Ambos sustantivos provienen del latín *venatus* que significa “caza o producto de la caza” aunque este último significado es sólo preservado en español donde “venado” se refiere también a “cualquier res de caza mayor; especialmente oso, jabalí y ciervo”. Como el objetivo del traductor era, en la medida de lo posible, la preservación de la semejanza fonética y métrica del español, decidimos dejar la palabra *veado*. El sustantivo, sin embargo; cuando se realiza con alzamiento vocálico, representa una palabra tabú ampliamente popular en el portugués brasileño con el significado de homosexual masculino; por lo cual la selección lexical resultó polémica, pues convirtió al último aforismo de sublime en hilarante. Una de las adaptaciones posibles era ciervo, no obstante, dejando de lado el sentido de la metáfora en el texto de llegada optamos por la unidad lexical *veado* (venado) teniendo, además, en mente lo que el propio poeta aclara, es decir, que él emplea la palabra venado como sinónimo de ciervo con “todas las implicaciones y alusiones significativas que este animal sagrado tiene en su relación con la Diosa” (Bartolomé citado en Flores 2003:19).

Debido a las acepciones que el sustantivo venado posee en español, como producto de la caza, pensamos en la posibilidad de colocar en la traducción al texto de llegada la unidad lexical *jabalí* o bien *cervo* en lugar de *veado*. La selección conllevó asimismo, implicaciones culturales pues como ya señaló Snell-Hornby, en la creación de metáforas el sentido puede ser determinado culturalmente:

El problema esencial presente en la traducción de la metáfora es que diferentes culturas y, consecuentemente, diferentes lenguas, conceptualizan y crean símbolos de diversas formas y, por esta razón, el sentido de la metáfora es, muchas veces, culturalmente determinado. Tal es el caso de metáforas que involucran animales, como la metáfora citada por Newmark “*she is a cat*”, donde el significado (de gata) puede identificarse con malvada o maligna (Snell-Hornby, 1988:57).



En lo respectivo a la determinación pragmática del sentido, como diría el personaje de *A través del espejo*, quien determina el significado –es decir, quien dispone- es el uso, el cual, como veremos, en algunas ocasiones se opone al significado que pretendimos conferirle a las palabras.

Debido a la proximidad tipológica del portugués y el español, visto que comparten, en gran medida, un léxico con orígenes etimológicos comunes –más del 85%, según Ulsh (citado en Filho, 2001:15)- además de afinidades culturales y sintácticas, la traducción entre tales lenguas es, muchas veces, semejante a una traducción intralingual. Con todo, el significado de las palabras no se deduce sólo del léxico formal, registrado en los diccionarios ni de los parentescos etimológicos compartidos por ambas, sino que éste tiene mucho más que ver con el uso que cotidianamente adquieren las mismas, en contextos históricos y culturales diferentes. Cuanto menos sean usadas ciertas palabras, en el par de lenguas involucradas en la traducción, menor será el cambio de acepciones significativas que éstas puedan poseer. Lo contrario también sucede, pues, cuanto más se usa un término, mayores alteraciones habrá en dicho par de lenguas:

Esto es comprensible debido al principio lingüístico de que cuanto más se usa, más irregulares pueden volverse las formas de una lengua. De manera inversa, podemos buscar, en el pasado de ambas lenguas (las cuales, se asemejan cada vez más, a medida que se retrocede en el tiempo), la explicación de algunos desajustes actuales en significado del léxico, escrito y pronunciado, de manera muy próxima. Este es el caso, por ejemplo, de *cachorro* que, en español, sólo mantuvo el significado antiguo de cría o vástago de cualquier mamífero, compartido también por el portugués antiguo. (Almeida Filho, 2001:17).

Esta diferencia de uso se hizo evidente en un verbo con un único origen, del cual ambas lenguas conservan el significado original pero, una de ellas, agrega otro significado. En la frase siguiente: “*Plutão choca metais argentinos*”⁴, el verbo *chocar*, tal como en español, posee las siguientes significados: “ir al encuentro”, “chocar” (los carros chocaron), “encontrarse” (uno a otro), “ofender”. La reacción de los lectores del texto de llegada⁵, con todo, fue diferente a la de

⁴ Pluto choca metales argentinos (Bartolomé, 1991:79)

⁵ Cuando aludo a los hablantes nativos o a los lectores del texto de llegada –o simplemente a los lectores-, me refiero a los colegas de la disciplina de *Literatura Brasileira* impartida por el profesor Sergio Alves Peixoto. En la última clase, distribuí algunos poemas de *Música lunar* con la traducción respectiva y les expliqué a mis compañeros algunos antecedentes de la obra traducida y los motivos de las selecciones lexicales. Mi objetivo era tener una comparación crítica del texto de partida y del texto de llegada. Al final de la exposición, les pedí a mis compañeros que hicieran sugerencias y comentarios sobre la traducción de determinadas unidades lexicales, pues, pretendía



los lectores del texto de partida, pues, los primeros, interpretaron al verbo *chocar* considerando la única acepción que éste no comparte con el español, es decir, incubar o “cubrir los huevos, calentándolos con el cuerpo para que se desarrolle el embrión o nazca un ave” (Aurélio: 119). La frase, consecuentemente, les pareció cómica a los hablantes nativos de la lengua de llegada.

El uso, por lo tanto, condicionó la percepción de significados que no se desarrollaron en la lengua de partida. La visión de Simms (1997) respecto a que la sensibilidad no es un atributo inherente al texto parece, entonces, poseer cierta veracidad pues según Strehler (citado en Oliveira, 2001:177), las diferencias de apreciación cambian de acuerdo a los cambios pragmáticos y, consecuentemente, padecen de cierta subjetividad. Cada interpretación, por lo tanto, refleja un *recorte* diferente de la realidad, por lo cual, si el traductor no es un conducto neutro para la transferencia de un contenido verbal de una lengua a otra, el lector tampoco emite una interpretación unívoca. ¿Cómo se interpretarían, por ejemplo, los siguientes versos dentro de un texto médico, en caso de que estuvieran escritos en una sola línea? ¿Cuál sería el significado nuclear o normal del verbo tocar?

Não é possível tocar o coração humano
sem se manchar com sangue⁶

En el diccionario de La Real Academia de La Lengua Española figuran veintiséis acepciones para este verbo, sin contar los usos que posee en el habla popular de diferentes países. En el diccionario de la lengua portuguesa Houaiss figuran cincuenta y dos acepciones para el mismo verbo. Es evidente que, en este caso, la proximidad de las lenguas favorece una interpretación, relativamente estable del verbo “tocar” como sinónimo simultáneo de palpar, conmover o sensibilizar. ¿Pero qué sucedería si se tratara de dos lenguas gramatical y culturalmente distantes? Existen algunas interrogantes, debido a que, como ya mencionamos muchas veces, la literatura representa un área de excepción dentro de otra área de grandes excepciones, como lo es el campo lexical de una lengua.

recopilar estos comentarios como evidencia para la elaboración de la tesis de maestría. A pesar de que mis compañeros identificaron numerosas opciones lexicales fallidas en el texto de llegada, no quisieron devolverme los poemas del texto de llegada con los comentarios y sugerencias bajo el argumento de que “les parecían bonitos”.

⁶ No es posible tocar el corazón humano
sin mancharse de sangre.



7. FUENTES DE CONSULTA

Fuentes bibliográficas.

- Almeida Filho, Jose Carlos Paes (2001) (org). **Português para estrangeiros –interface com o espanhol-**. Editora Pontes. Segunda edição. Campinas.
- Argüelles. Juan Domingo (1997). **Diálogo con la poesía de Efraín Bartolomé**. Toluca. Instituto Mexiquense de Cultura.
- Bartolomé, Efraín (1991). **Música lunar**. México. Joaquin Mortíz.
- Benjamin, Walter (2001) “A Tarefa-Renúncia do tradutor”, en Werner Heidermann (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Editora UFSC. Florianopolis.pp. 189-215-
- Charbonier. Georges (1975). **El escritor y su obra**. Editora Siglo XXI. México.
- De Aguiar e Silva, Vitor Manuel (1986). **Teoría de La Literatura**. Gredos. Madrid.
- Eagleton, Terry (2001). **Teoria da literatura**. São Paulo. Martins Fontes.
- Flores. María Antonieta (1998). **El desafío a las figuras mitológicas clásicas en “Oración en la entraña quemada de un sabino” de Efraín Bartolomé**. Universidad del Claustro de Sor Juana. México (Tesis de licenciatura).
- Flores. María Antonieta (2003). **La formación del traductor y normas de traducción: Música lunar de Efraín Bartolomé vertida a la lengua portuguesa**. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte (Tesis de maestría).
- Goethe, Johan Wolfgang Von (2001) “Três trechos sobre tradução ” en Werner Heidermann (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Editora UFSC. Florianopolis.pp. 17-23.
- Graves, Robert (1994). **La Diosa Blanca**. Madrid. Alianza Editorial.
- Holman, Michael y Boase-Beier, Jean (1999). **The practics of literary translation--constraints and creativity-**. Manchester. Saint Jerome.
- Houaiss, Antônio y de Salles, Mauro (2001). **Dicionário HOUAISS da língua portuguesa**. Rio de Janeiro. Objetiva.
- Humboldt, Wilhelm Von (2001). “Introdução a Agamêmnon” em Werner Heidermann (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Editora UFSC. Florianopolis. pp. 91-113.
- Ilari, Rodolfo (2001). “Introdução ao estudo do léxico”. Editora Contexto. São Paulo.
- Kayser, Wolfgang (1985). **Interpretación y análisis de La obra literária**. Gredos. Madrid.
- Milton, John (1998). **Tradução: teoria e prática**. São Paulo. Martins Fontes.
- Milton, John (2002). **O clube do livro e a tradução**. São Paulo. EDUSC.



- Paes, Jose Paulo (1990). **Tradução –A ponte necessária-**. Ática. São Paulo.
- Panero, L.M: (2002). **Matemática demente**. Tusquets Editores. Barcelona.
- Paz, Octavio (1991). **Literatura y literalidad**. Tusquets Editores. Barcelona.
- Pfeiffer, Johannes (1983). **La poesía: hacia la comprensión de lo poético**. FCE. México.
- Pound, Ezra (1990). **ABC da literatura**. Cultrix. São Paulo.
- Real Academia Española (1992). **Diccionario de la Lengua Española**. Espasa Calpe. Madrid, 2 volúmenes.
- Ronai, Paulo (1981). **A tradução vivida**. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro.
- Schleiermacher, Friedrich (2001). “Sobre os diferentes métodos de tradução” en Werner Heidermann (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Editora UFSC. Florianopolis. pp.27-85.
- Shulte, Rainer and Biguenet John (1992). **Theories of translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derridá**. The University of Chicago Press. Chicago and London.
- Simms, Karl (1997). **Translating sensitive texts: linguistics aspects**. Rodopi. Amsterdam/Atlanta.
- Snell-Hornby, Mary (1988). **Translation Studies: An integrated Approach**. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia.
- Vinay, Jean-Paul and Darbelnet, Jean (1995). **Comparative Stylistics of French and English. A methodology for translation**. Benjamins Translation Library. 359 pp.

Fuentes hemerográficas.

Fuentes electrónicas

- Borges, Jorge Luis (1985) **Ficciones**. Recurso electrónico. Disponible en [bibliotecacienaga.unimagdalena.edu.co/vidioteca/book/Borges Jorge-Ficciones PDF](http://bibliotecacienaga.unimagdalena.edu.co/vidioteca/book/Borges%20Jorge-Ficciones%20PDF). Última consulta el 19 de febrero de 2015.
- Fernandes Guedes, Tatiana. (2002). Tesis de licenciatura para obtener el título de licenciada en Letras. Recurso digital. Disponible en <http://planeta.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio13.html>; última consulta el 11 de enero de 2002.
- Pastormerlo, Sergio. “**Borges y la traducción**”. Recurso digital. Disponible en <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.html>; última consulta el 19 de enero de 2003.



Peres, Jose Henrique. **A proximidade tipológica entre o português e o espanhol e o seu relevo para a prática e para o ensino da tradução.** Universidade de Vigo. Recurso digital. Disponible en www.uvigo.es/webs/no6/web573/persoal/henr/artigo/maio.pdf; última consulta el 8 de junio de 2003.

Xiaoyi, Yuan (2002). **Débat du siècle: fidélité ou récréation.** Recurso digital. Disponible en <http://www.erudit.org/erudit/meta44n01/yuan/yuan/html.>; última consulta el 10 de abril de 2015.