



**Análisis del Proceso de Traducción del poema “Mirage” de H.P. Lovecraft y
Propuesta de Traducción Empírica.**

Sebastian Hoyos Londoño

0743921

Licenciatura en Lenguas Extranjeras.

Escuela de Ciencias del Lenguaje.

Facultad de Humanidades.

Universidad del Valle

Santiago de Cali 2014

**Análisis del Proceso de Traducción del poema “Mirage” de H.P. Lovecraft y
Propuesta de Traducción Empírica.**

Sebastian Hoyos Londoño

0743921

Licenciatura en Lenguas Extranjeras.

MG. En Literatura, Profesora Titular de la Universidad del Valle.

Esperanza Arciniegas

MG. En Lingüística y Español, Profesor de la Universidad del Valle.

Gelber Samacá

Tutores.

Universidad del Valle

Licenciatura en Lenguas Extranjeras

Santiago de Cali 2014

Tabla de contenido

1. Planteamiento del Problema.....	1
2. Objetivos Generales y Específicos.....	3
3. Justificación.....	4
4. Antecedentes.....	6
5. Marco Teórico.....	15
5.1. El Autor.....	15
5.2. El <i>Poema</i> a través de la historia.....	17
5.3. La traducción en la literatura.....	21
5.4. Definición de traducción.....	28
5.4.1. Definición, características y competencias del traductor literario.....	29
5.4.2. Definición de traducción empírica.....	31
5.5. Modelo de Traducción	31
6. Metodología.....	33
7. Análisis del Poema “Mirage” de H. P. Lovecraft (1971).....	34
7.1. Tipo de poema.....	35
7.2. Figuras Literarias en el Poema “Mirage” de H. P. Lovecraft (1971).....	37
7.3. Análisis de la traducción oficial.....	39
7.3.1. Versos 1 y 2.....	40
7.3.2. Versos 3 y 4.....	41
7.3.3. Versos 5 y 6.....	42

7.3.4. Versos 7 y 8.....	43
7.3.5. Versos 9 y 10.....	44
7.3.6. Versos 11 y 12.....	45
7.3.7. Versos 13 y 14.....	46
8. Propuesta de traducción.....	48
8.1. Versos 1 y 2.....	50
8.2. Versos 3 y 4.....	50
8.3. Versos 5 y 6.....	51
8.4. Versos 7 y 8.....	52
8.5. Versos 9 y 10.....	53
8.6. Versos 11 y 12.....	54
8.7. Versos 13 y 14.....	55
Conclusiones.....	57
Bibliografía.....	61

1. Planteamiento del Problema.

En la actualidad es cada vez más normal la comunicación e interacción en lenguas distintas a la materna. Esto debido a diversos factores socioculturales y fenómenos como la globalización, que exigen cada vez más la posibilidad de interactuar con otras culturas. Gracias a esto, la circulación de toda clase de documentos (Literatura, Cine, Arte, etc.) va siempre en aumento. Es cada vez más fácil acceder a cualquier tipo de información; pero aun así, siempre debe haber un puente que permita el acceso a dichos beneficios: éste es la traducción.

La traducción es el proceso por el cual debe pasar cualquier tipo de documento con el fin de ser de utilidad en una lengua diferente a la que se usó en su creación. De este proceso depende enteramente el que la persona que se enfrente al documento pueda sacar de él todo el provecho que ofrece. Desde el punto de vista del traductor este proceso comprende una gran complejidad, puesto que debe tener en cuenta una amplia variedad de aspectos, como el tipo de texto que se traduce, el registro formal que debe ser usado, la persona para quien se realiza la traducción, etc. Éste es el caso del presente proyecto. Se plantea una revisión en la que se identifican, analizan y clasifican los errores de la traducción de un texto poético, puesto que el traductor debe estar en capacidad de reconocer gran variedad de errores comunes a evadir, ya sean culturales, sintácticos, lexicales, etc, en especial cuando se trata de un texto literario, pues cuentan con la particularidad de prestarse para interpretaciones más amplias, a diferencia de los textos especializados, donde el vocabulario y los contextos que se van a traducir pueden verse más reducidos.

Para llevar a cabo el análisis del proceso de traducción del documento presentado, planteo los siguientes interrogantes:

- ¿Los aspectos culturales del texto original se ven sometidos a cambios en la traducción?
- ¿Qué problemas de traducción encontró el traductor durante dicho proceso, cómo estos problemas produjeron errores y por qué?
- ¿Cómo sería una propuesta de traducción de dicho poema, para solucionar los errores identificados en la traducción analizada?

De estos interrogantes se derivan los objetivos que presento a continuación:

2. Objetivos.

Objetivos Generales:

- Analizar la traducción oficial del poema “*Mirage*” del escritor H. P. Lovecraft (1971) del inglés al español y especificar las dificultades del proceso.
- Formular otra propuesta de traducción empírica del poema analizado.

Objetivos Específicos:

- Identificar y clasificar los problemas de la traducción oficial hecha por Santos, Juan Antonio y Tribaldos, Sonia. (1994), aclarando la forma en que estos afectan el resultado.
- Elaborar una nueva propuesta de traducción de dicho poema.

3. Justificación.

La experiencia propia en la traducción de diversos tipos de texto, de manera empírica, permite desarrollar habilidades para identificar determinados errores recurrentes en los procesos de traducción, lo que me ha llevado a interesarme en dicho tema partiendo de la intención de desempeñarme profesionalmente como traductor, encontrando en esta investigación una experiencia formativa y útil. Además, como estudiante y como ser humano me veo expuesto constantemente a actividades ya sean académicas o personales, donde la traducción de diferentes tipos de texto es necesaria.

En esta monografía se analizan los procesos de traducción que siguió el traductor de un poema del inglés al español. Se comienza por identificar las posibles técnicas de traducción usadas para así mismo, recrear el proceso por el que pasó el texto durante dicho proceso. Finalmente, se revisa la estructura artística que dio origen a la obra y se identifican los elementos incompatibles que aparecen en el proceso de traducción de la misma.

Este trabajo podría contribuir a la comprensión de la complejidad que reviste la traducción literaria a quien esté interesado en identificar las técnicas más usadas y los errores más comunes que se dan en diferentes situaciones de traducción. Podría ser un complemento al trabajo de Galvis (2007), donde aclara los diversos planos lingüísticos (sintagmáticos, paradigmáticos y morfo-fonológico) de la traducción de un poema y a la vez describe el proceso que propone su propia traducción del mismo. Además deseo aportar a la base de datos de la Escuela de Ciencias del Lenguaje, ya que este tipo de trabajo es de gran generalizabilidad según los criterios de Mc Millan y Schumacher (2005) y de vital importancia al servir como referente para los estudiantes interesados en el área de traducción.

Para el autor, este trabajo representa la aclaración de conceptos más grande que ha realizado en el campo en el que se desenvuelve. Considera que con éste ayuda a identificar plenamente muchos de los aspectos que deben tenerse en cuenta si se quiere traducir de manera correcta, formal y profesional un texto literario, y además aporta a la práctica y el conocimiento de las lenguas tanto materna como extranjera, disciplinas que son objeto de estudio en el programa de Licenciatura en Lenguas Extranjeras, de la Universidad del Valle.

4. Antecedentes.

A continuación se reseñan algunos trabajos realizados en la Escuela de Ciencias del Lenguaje de la Universidad del Valle, en el área de traducción, en particular de textos literarios. Otros publicados en la revista *Íkala, de lenguaje y cultura* de la Universidad de Antioquia y una investigación llevada a cabo en España, las cuales sirven como referentes teóricos y metodológicos para la elaboración de esta monografía.

Antecedentes Locales:

En primer lugar, se reseña la investigación de Galvis (2007), que consistió en un análisis de la traducción al español de un poema en inglés titulado “Tilly” de James Joyce (1927), realizado por Martin Triana (1973).

Este informe de tipo cualitativo tiene como propósito analizar, desde diversos planos lingüísticos (sintagmáticos, paradigmáticos y morfo-fonológico), la traducción del poema y a la vez describir el proceso de su propia traducción. También pretende revisar la estructura artística que dio origen a la obra e identificar los elementos incompatibles que aparecen en el proceso de traducción de la misma. Para esto se tomaron como herramientas de referencia las teorías lingüísticas del círculo de Praga y principalmente los trabajos de Mukarovsky (2000) y Jakobson (1987). El investigador aborda funciones, normas y valores estéticos de la poesía tales como el ritmo con el fin de establecer la estructura de lo analizado. El propósito del trabajo es aportar al registro de reflexiones de este tipo, dada su escasez.

Como parte del proceso, el investigador revisó y clasificó la estructura gramatical del poema que se tradujo, para luego analizar también el contexto de origen de la obra desde los lineamientos del enfoque socio-histórico de Eagleton (1999). Luego de la realización

de la traducción experimental (entiéndase como una propuesta no formal de traducción), se procedió a identificar y señalar los elementos invariantes y variantes entre ambas versiones. Posteriormente, sobre la base de los resultados producto de las dos fases anteriores, se procedió a traducir el poema original, privilegiando la elección de construcciones sintácticas lo más cercanas posible a sus equivalentes en inglés. Finalmente, se realizó la traducción dando prioridad a la elección de palabras, en tanto que categorías gramaticales muy próximas a las que ocupan su lugar en el texto original.

De este trabajo se pudo concluir que el traductor no es fiel al texto original pero el fin es encontrar una nueva posibilidad del mismo que guarde la musicalidad, el ritmo y belleza que el poeta expresa en su idioma.

En segundo lugar, el estudio de Caro y Pazos (2007), pretendía analizar la traducción hecha por Edith Grossman (1989) del libro “El Amor en los Tiempos del Cólera” del colombiano Gabriel García Márquez (1985) del español al inglés. Las autoras de este trabajo mostraron interés en analizar la traducción de las abundantes metáforas y componentes culturales de la obra original, tomando fundamentos teóricos de varios autores para llevar a cabo el análisis, tales como Christiane Nord (1991), Gideon Tury (1995) y García Yebra (1989).

En el procedimiento, tras la lectura del texto original, identificaron y clasificaron las metáforas y los aspectos culturales más notables; elaboraron cuadros comparativos con la versión traducida al inglés y evaluaron la pertinencia de la misma con respecto a la conservación del sentido y la intención del autor de la obra. Los resultados dejaron ver que las estrategias de traducción usadas por la autora resultan erróneas; las metáforas fueron traducidas textualmente o cambiadas por metáforas cliché del inglés; los aspectos

culturales también fueron traducidos textualmente y se evidencia el uso de americanismos. A pesar de esas deficiencias, la traductora procuró mantener la belleza y el realismo mágico propios del texto, logrando así una buena traducción.

Por último, Bustamante y Bernal (2007) llevaron a cabo una revisión analítica de los procesos desarrollados por Manual R. Cardozo en la traducción del primer tomo de la novela de Jean Paul Sartre: “L’âge de la Raison” (1945). En esta se buscaba, primero, establecer fundamentos teóricos de revisión de traducción para ser usados como criterios de evaluación. Segundo, identificar posibles técnicas de traducción y finalmente revisar la traducción mediante su comparación con el texto original.

Los resultados mostraron que, tras el debido proceso de lectura y análisis tanto de la traducción como del texto original, lo que se había identificado como una técnica de traducción resultó ser un error. Esto según los criterios planteados por Amparo Hurtado Albir (2001) y Jean Delisle (1993) sobre la noción de error de traducción, la cual se refiere al análisis de la calidad de traducciones y, en general, a la evaluación de traducción. Se demostró además que la traducción falla en la fidelidad del sentido de algunos aspectos de la obra original. Finalmente, los investigadores a partir de esta experiencia, consideran que la revisión de traducciones es un complemento para el perfeccionamiento de las habilidades lingüísticas.

Antecedentes Nacionales:

Dando paso a las reseñas de trabajos nacionales que sirven como referentes teóricos y metodológicos para la elaboración de este trabajo de grado tenemos primero la de Carlsen de Escudero, Sastre y Loutayf (2011) sobre la interpretación y traducción de

metáforas en inglés académico. Su trabajo, de tipo cualitativo, se enmarca en un proyecto de investigación que aborda la problemática de la interpretación de las metáforas en textos de informática en inglés en cursos de comprensión lectora en la Universidad Nacional de Salta, Argentina.

El objetivo de las investigadoras con este artículo es mostrar cómo influyen la cultura y el conocimiento enciclopédico en la interpretación y la traducción de las metáforas, desde una perspectiva cognitiva, en los cursos de comprensión lectora en la universidad. Para ello, las autoras presentan distintos tipos de metáforas y posibles procedimientos de traducción dentro de un enfoque interactivo de lectura que enfatiza la importancia de los procesos de decodificación. Tras un paso por algunos conceptos teóricos generales y distintos procedimientos de traducción, las autoras definen y clasifican distintos tipos de metáforas, y procedimientos de traducción de las mismas. Esta información resulta muy útil para identificar las metáforas usadas en el poema en el cual se centra el presente estudio. Finalmente, las autoras concluyen que al interpretar una metáfora es crucial poder transferir el efecto, su significación, su contenido y la intención del texto. Además, la reconstrucción del significado de una metáfora en el proceso de traducción tiene que ver, sobre todo, con las relaciones entre culturas.

Tenemos como segundo referente nacional el estudio de tipo descriptivo de Igareda (2011) sobre la categorización temática del análisis cultural. Este estudio analiza los referentes culturales de varios textos literarios y su traducción del español al alemán y al inglés a partir del desarrollo de una herramienta metodológica del análisis cultural. La autora analiza la traducción de elementos culturales, sus principales clasificaciones y teorías existentes con el fin de elaborar la herramienta para, finalmente, presentar

algunos ejemplos de cómo los referentes culturales se han traducido en un corpus de estudio.

La primera parte de este artículo realiza un recorrido por los estudios culturales y la traducción de los elementos de este tipo, así como por las clasificaciones existentes con relación a los referentes culturales y su traducción. Luego, la autora toma las teorías que considera más relevantes y con las que está más de acuerdo, para desarrollar una completa herramienta metodológica para el análisis cultural de obras literarias en la labor traductora. Teorías tales como la planteada por Carbonell (2004. P. 59-72) :

[...] es un proceso semiótico, antropológico, ideológico, sociológico, y hasta artístico y político, que se da cuando unas manifestaciones culturales se reinterpretan en otro contexto, sin importar si esta reinterpretación se da entre dos lenguas diferentes o una misma lengua, entre un código y otro, o dentro del mismo.

Al mismo tiempo, se presentan varios ejemplos que ilustran esta herramienta o sus apartados, tomados del corpus de las obras: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Paz (1994) y *Plata quemada* de Piglia (2000), ambas escritas originalmente en español y traducidas, entre otros idiomas, al inglés y al alemán.

La autora concluye su estudio proponiendo una herramienta metodológica que engloba lo más completo de las ya existentes y que se adecúa al corpus de estudio. Con esta se pueden elaborar análisis que contienen aspectos desde la historia, la política, la religión, la estructura social, las artes y la lengua, hasta la cultura en general. En particular, esta herramienta sirve para identificar los referentes culturales más relevantes y observar las soluciones de traducción que se han llevado a cabo en los textos meta, así como los ámbitos en los que surgen mayores problemas en la traducción.

Finalmente, tenemos como tercer antecedente nacional un estudio empírico de Mira (2011) sobre la equivalencia en la traducción de las unidades fraseológicas.

En este artículo, Álvarez presenta un análisis traductológico contrastivo de una muestra de un corpus de unidades fraseológicas (las cuales define como grupos de dos o más palabras que se convierten en expresiones estandarizadas y convencionalizadas, debido al nivel de fijación que alcanzan por el uso) extraídas de la novela *Rosario Tijeras* (Franco. 2000) y de su versión al inglés, con el fin de proponer un método de evaluación del grado de equivalencia en la traducción de unidades fraseológicas de la lengua general. Los objetivos del autor son: realizar un análisis contrastivo que caracterice el tipo de equivalencia lograda en la traducción de las unidades del corpus; identificar el tipo de procedimiento empleado en la traducción; evaluar la adecuación de la traducción en cada uno de los procedimientos empleados; proponer un método de evaluación del grado de equivalencia en la traducción de unidades fraseológicas.

Tras el análisis del corpus del texto y la categorización de las unidades fraseológicas observadas tanto en el texto original como en su traducción, el autor constata que la pérdida o cambio de sentido en la traducción de unidades fraseológicas se presenta cuando no se conserva alguna de las invariantes que constituyen el sentido de la original, cuando hay una interpretación errada de la misma o cuando no se reconoce su presencia por el traductor; además, identifica los procedimientos que conllevan esos tipos de pérdida. Según lo planteado en el artículo, la traducción de unidades fraseológicas se torna particularmente compleja, ya que con los procedimientos empleados no siempre es posible conservar de manera simultánea sus componentes pragmlingüísticos y socioculturales, presentándose una pérdida significativa del sentido. Por mi parte, puedo

decir que esta herramienta de categorización me resulta útil para tener claro con qué tipo de unidades fraseológicas me puedo encontrar durante mi desempeño como traductor, ya sea de un poema o de cualquier texto literario.

Antecedente Internacional.

Este artículo elaborado por Hernández (2009), realiza un recorrido por el trabajo traductológico del poeta brasileño Augusto de Campos (2006). En sus traducciones, denominadas por él mismo “intraducciones”, de Campos recurre al componente visual para reflejar su particular lectura de los poemas que traduce aportando al lector una visión nueva y completamente diferente del texto original. La práctica poética y traductológica de dicho autor se inspira en diferentes corrientes filosóficas y literarias, como en el Manifiesto Antropófago del modernista brasileño Oswald de Andrade (1928). Hernández analiza en este ensayo las versiones que Campos ha hecho de poemas de Safo, William Blake, Maiakóvski o Gertrude Stein, entre otros.

Este trabajo es de utilidad para esta monografía al referenciar un enfoque traductológico reseñado por la autora y planteado por Augusto de Campos (2006). La poética de traducción de Campos, principalmente en la faceta que contempla y denomina la traducción como un acto de “canibalismo cultural”, muestra casos en los que se dan diversos juegos de palabras, ambigüedades, resonancias fonéticas, inclusiones de diferentes lenguas que tornan al traductor como una figura visible en el proceso de traslación. Se tiene en cuenta el componente ético de las traducciones del poeta brasileño, ya que Campos adopta una postura a la que denomina “ético-estética” y afirma que su lema es “ofrecerle al público solamente aquellos poemas que

efectivamente continúen siendo poemas después de traducirlos” (2006, P. 17). Así, la autora nos pone ante un ejercicio no sólo de recreación lingüística sino de invención y creación de imágenes capaz de comportar, además del contenido del poema traducido, el ambiente y la atmósfera del original, aspectos muy importantes a tener en cuenta al momento de proponer una traducción del poema que estudio en esta monografía.

Balance de Antecedentes.

Los estudios reseñados brindan información sobre distintos tipos de error que se encuentran comúnmente en un proceso de traducción. Así mismo, definen estrategias de traducción, competencias del traductor, y brindan herramientas de clasificación y categorización de errores. Estos aportes resultan de mucha utilidad para el presente trabajo, puesto que éste se centra en el análisis de una traducción y la información recopilada que será usada a manera de herramienta para tal fin.

Los trabajos reseñados brindan también una mirada individual a diferentes aspectos tratados en ellos, pero siempre en el marco de la traducción. Por ende, los aspectos tratados en esta investigación pueden verse envueltos en contextos de clasificación o categorización previamente tratados y especificados en los trabajos aquí referenciados. Por ejemplo, en el caso de la investigación llevada a cabo por Galvis (2007), se realizó un procedimiento de análisis de traducción y propuesta de traducción empírica, lo cual es el fin de esta monografía.

Considero que ahora puede tomarse una posición frente a estos estudios debido a que la información en ellos plasmada permite confrontar resultados, definiciones y

conceptos, que aunque no difieren mucho en cuanto a definiciones de conceptos en común, ha sido posible realizar una decantación de los aspectos pertinentes en esta investigación.

5. Marco Teórico.

5.1. El Autor

La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido. Pocos psicólogos pondrán en duda esta verdad; y su reconocida exactitud garantiza en todas las épocas la autenticidad y dignidad del relato de horror preternatural como género literario.

Lovecraft Howard Phillips (1939, P.1)

Siempre que se trate de mirar en retrospectiva la literatura de horror, teniendo en cuenta las principales figuras que han enriquecido esta corriente de las letras, se tiene que mencionar el nombre de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Este escritor fue uno de los principales precursores del género de horror en la literatura de toda la historia. Nacido en Providence, Estados Unidos, el 20 de agosto de 1890, H.P. Lovecraft creó una serie de novelas, relatos, poemas y ensayos bastante extensa e innovó en su campo al ser creador de una mitología propia, que de la mano con su peculiar estilo de escritura fue tomada como influencia por diversos autores, quienes también contribuyeron a desarrollarla y preservarla.

La obra de Lovecraft constituye un clásico que ha sido clasificado dentro del “terror cósmico materialista”¹, una concepción del terror creada por la crítica que surge a principios del siglo XX en contraposición al terror tradicional o inmaterial, el cual trataba sobre entidades incorpóreas o simplemente sobre sensaciones despertadas por

¹ *La definición del estilo del autor se gestó paulatinamente por los lectores del mismo y por la crítica en general, así se creó un estilo nuevo y original.*

una situación determinada. La nueva corriente ofrecía un horror más *palpable* (material), en el que las manifestaciones del mal provienen de elementos de ciencia ficción tales como razas alienígenas, viajes en el tiempo, la existencia de otras dimensiones o de criaturas monstruosas y entes más allá de la imaginación humana. Esta concepción del terror da cabida a diferentes y exóticos contextos en los que se desarrollan sus historias, tales como pueblos olvidados en el tiempo donde dioses de épocas pasadas tratan de llegar al campo material, o donde cultos paganos tratan de invocar seres alienígenos para la destrucción de la civilización.

“*Mirage*,” el poema que concierne a este trabajo, fue publicado oficialmente como parte del libro recopilatorio “*Fungi From Yuggoth & Other Poems*” (Lovecraft, 1971). Esta obra resulta ser una secuencia de trabajos producidos individualmente, la mayoría entre el 27 de diciembre de 1929 y el 4 de enero de 1930 y publicados en revistas relacionadas con el género como “*Weird Tales*.” “*Fungi From Yuggoth & Other Poems*” u “*Hongos de Yuggoth y otros poemas fantásticos*,” como sería traducido posteriormente al español. Dicho libro resultó ser una publicación tardía de las obras más representativas del autor, en un periodo de su vida en el que atravesaba una grave crisis personal y dependía económicamente no solo de la esporádica publicación de sus obras en revistas como la mencionada, sino también de pequeños trabajos de redacción y corrección de obras de autores menos hábiles que él. Sin embargo, fue en esta etapa cuando el autor definió su estilo y temática representativas. Los primeros poemas archivados en la obra tratan un mismo tema, la historia de un hombre que, tras encontrar un libro sobre conocimientos esotéricos prohibidos, adquiere la posibilidad de viajar a dimensiones y universos paralelos, siendo éste un tema que claramente, para los amantes del género, influenciaría todo el género de horror en décadas posteriores, tanto en el

ámbito literario como cinematográfico. Posteriormente, los poemas que continúan la recopilación muestran cómo el autor, poco a poco, definía los contextos y la característica atmosfera lóbrega y opresiva que envolvería su tan reconocido “Terror Cósmico Materialista.” Éste es el caso de “*Mirage*,” puesto que trata la percepción de un hombre sobre un pueblo perdido en otra realidad y cuya descripción resulta ser el poema mismo.

5.2. El *Poema* a través de la historia

La poesía ha tenido una muy larga trayectoria a través de la historia de las letras, desde sus inicios formales en la antigua Grecia, donde fue dividida en tres partes por Platón en su obra *La República*. A través de esta obra Platón dio vida a: la *poesía imitativa*, *no imitativa* y *épica*. La primera definición iba ligada directamente a lo que hoy conocemos como *Teatro* y en ésta se recitaban eventos de forma tal, que el autor solo repetía en la obra lo que había acontecido en la historia que estaba siendo contada. Es por esto que Platón la definió como *imitativa*, pues el autor no hablaba por sí mismo sino reproduciendo la voz de los personajes que la componían. Como es de suponerse, la *poesía no imitativa* representaba lo opuesto para Platón. En esta modalidad, el autor tenía un protagonismo mayor, llegando al punto de hablar en nombre propio. Fue a través de este estilo que se creó el *Ditirambo*, una vertiente religiosa de la composición poética que, siglos más tarde daría forma a lo que conocemos como *Drama*. Finalmente, al hablar de *Épica*, platón trató de mezclar las dos vertientes definidas anteriormente y dio vida a uno de los más importantes géneros literarios de la historia. En el caso de la *épica* tanto la voz del autor como la de los personajes se mezcla y toma protagonismo, cuenta historias que pueden ser ficticias, reales o que quieren hacerse ver como reales.

Éste es el caso de algunas de las obras más importantes de la literatura, tales como *La Eneida* o *La Divina Comedia*. En términos generales, sin importar la vertiente a la que se apegara, la poesía era usada en esta época por cantores y trovadores para contar historias a manera de entretenimiento popular.

Posteriormente se puede mencionar otra época importante para el desarrollo del concepto de *Poesía* como la conocemos, éste es el renacimiento. En este periodo se perfeccionaron sus formas básicas a través del Soneto y la Canción, para luego dar paso a lo que se conoce como Epístola Poética, subgénero clásico de gran influencia en el que se enfatiza la comunicación cercana entre el autor y el receptor de la obra. Este subgénero se creó con intención de transferir de forma íntima una idea o pensamiento asociado a un tema específico, es por esto que fue utilizado por los humanistas de la época para transmitir las novedades de la cultura vanguardista, así como para la enseñanza de algunas materias pedagógicas o doctrinales.

En la actualidad la poesía ofrece una gran versatilidad y libertad a quien quiera trabajar con ella, puesto que con el pasar del tiempo ha llegado a enmarcar muy diversas vertientes que se pueden adaptar casi a cualquier requerimiento del poeta. Entre los subgéneros contemporáneos más representativos de la poesía podemos mencionar la *Metapoesía*, que encierra las obras cuyo tema es la poesía misma. En esta vertiente el autor desarrolla dos temas paralelos en una misma obra, el primero está ligado a la concepción tradicional del poema, su métrica, ritmo y características particulares, el segundo se encuentra centrado en el tema que se trata en la obra, que no es otro que el poema mismo, realizando una reflexión sobre su origen, sus características, la relación del autor con el texto y el público que lo disfruta.

Por otro lado tenemos la novedosa *Ciberpoesía*, o *Poesía electrónica*, la cual se caracteriza básicamente por el empleo de diversos recursos tecnológicos para realizar herramientas con el objetivo de nutrir el sentido estético del poema, tales como imágenes o animaciones, textos digitales tridimensionales e interactivos, los cuales pueden ser manipulados a través de interfaces de realidad virtual o incluso, llegando a lo que considero una muestra extrema de la adaptabilidad de la poesía a los recursos y necesidades de la época, tenemos una vertiente de este estilo llamada *Holopoesía*, que se caracteriza por utilizar textos con contenido poético desarrollados por medio de técnicas holográficas.

Si tenemos en cuenta todas las vertientes, estilos e intenciones con las que ha sido enriquecida la poesía durante las etapas por las que ha pasado, sabiendo que las mencionadas son solo algunas de las más importantes, resulta inútil el esfuerzo por establecer, o incluso citar una definición capaz de albergar la totalidad del concepto del poema. Ethel Krauze (1992) da su punto de vista al decir:

He leído en muchos autores mil definiciones sobre lo que es poesía, unas complementarias y otras antagónicas, unas metafóricas y otras académicas, unas inextricables y otras simplistas. Lo misterioso es que todas son ciertas, valederas, únicas. La poesía da para todos los ojos que quieran mirarla, para todos los oídos que quieran escucharla, porque es un dialogo personal entre el poema y tú.

Puesto que cada poeta manipula y moldea su creación de la forma que quiere y le proporciona los matices que cree convenientes para llegar al resultado que busca, es trabajo de cada poeta crear las reglas que considere pertinentes para enmarcar su percepción personal de la poesía. Aceptando esta posibilidad se brinda plena libertad a la

percepción de dicho arte y se permite la esporádica creación de corrientes de estilo que son etiquetadas como géneros o escuelas literarias, tales como *la lírica*, *la épica* y *el drama*, que a través de la historia han sido dejadas un tanto de lado para dar paso a modificaciones de las mismas. En el caso del género lírico se logró mantener un ápice de la intención de expresión inicial propuesta con la poesía, que consistía en demostrar la intención del autor de transmitir sentimientos hacia algo o alguien, aunque, como mencionaba antes, ha pasado de mano en mano dejando un largo camino lleno de versiones diferentes de la misma, tales como el *Madrigal*, que tiene relación directa con el canto y mantiene temas amorosos; o el *Epigrama*, que es una expresión corta, aguda y sobretodo satírica sobre cualquier tema.

Podemos mencionar un caso diferente, el de la *Poesía épica*, que en un comienzo hacía las veces de historia, se relataba con el fin de exaltar los logros de un héroe a través de una aventura en la que representaba los ideales de un pueblo. Su fin podría ser visto como el fomento de sentimientos patrióticos a través de las hazañas del protagonista. Con el tiempo, la *Poesía Épica* tomó más y más matices sociales y terminó por evolucionar en el género narrativo, en que el autor tiene plena libertad de contar algo, sea real o ficticio, a través de un narrador. Es así como se llegó a lo que en la actualidad se conoce como *Novelas* o *Cuentos*.

La poesía dramática, finalmente, busca representar con la mayor fidelidad posible la historia que se quiere narrar, el autor crea la obra con la intención de ser reproducida por personas reales, en un contexto tan parecido al de la narración como resulte posible. Con el tiempo, esta corriente de la poesía se transformó, buscó nuevos lenguajes diferentes al verso y trató de abarcar nuevas métricas, fue así como dejó su definición de poesía y se convirtió en un nuevo arte: el teatro.

Al haberse creado tantos estilos, propósitos y herramientas de expresión diferentes con el paso del tiempo, se ha llegado a generar la necesidad de acuñar un término capaz de cubrir a todos y reunirlos bajo un mismo arte, *Literatura* es el término elegido comúnmente, pero debe recordarse siempre que éste, si se mira la raíz de todos los estilos que comprende, no es más que el trasiego histórico de la poesía, que dio lugar al comienzo de los demás.

5.3. La traducción en la literatura

Al hablar de traducción podemos decir que es un campo bastante amplio y complejo, aunque muchas veces solo sea así desde la perspectiva de quienes lo conocen. A diferencia de lo que cualquiera pensaría a primera vista, la labor del traductor no se limita solo a pasar un texto de una lengua a otra, son muchos los aspectos que deben considerarse para poder llegar a un trabajo aceptable en este campo. Así mismo, hay diversas teorías sobre el proceder correcto al momento de traducir, muchas de las cuales han llegado solo a nutrir un conocimiento popular respecto al tema, lleno de puntos de vista que cada traductor decide tener en cuenta o no. Dichos aspectos y algunas de las teorías mencionadas serán tratados más adelante.

Para efectos de este trabajo en particular, se incluirán las nociones sobre traducción de Humberto Eco en su obra "*Decir casi lo mismo*" (2008) ya que su respetada posición en este campo lo afianza como fuente importante de referencias teóricas. Además, lo reciente de su trabajo hace que sean aún muy válidas sus percepciones sobre traducción. La obra de Eco es bastante rica en contenido puesto que abarca numerosas perspectivas respecto a este tema, pero han debido seleccionarse partes específicas que puedan ser

aplicadas a este trabajo, es decir, la traducción con miras a la literatura y, más puntualmente, a la poesía.

Una primera visión, un poco general pero muy válida de parte de Eco sobre la traducción, es la de definirla como imposible entre sistemas semióticos, es decir, partiendo de su imposibilidad únicamente a través de herramientas como diccionarios o traductores virtuales, se deja en claro la obligatoriedad del trabajo del traductor al enfrentar un texto por sí mismo (del tipo que sea) y la creación de uno nuevo a través de su interpretación y reorganización de lo que se traduce. Solo de esta manera se podrá intentar resolver diversos obstáculos que cada texto pueda presentar para su traducción.

Al dejar clara la necesidad de un traductor que utilice las herramientas a la mano, damos paso a los tipos de inconveniente que se pueda encontrar en un texto al ser traducido, en especial tratándose de uno literario. Un primer paso que debe ser siempre tenido en cuenta es el de considerar la intención que el autor del texto original pudo tener al escribirlo y para esto debemos tener en cuenta diversos factores del contexto en que fue elaborado, tales como la época, el o los lectores específicos a los que tal vez el autor quería hacer llegar su obra y la etapa artística por la que atravesaba cuando la escribió. También debe tenerse en cuenta otros textos contemporáneos al que compete la traducción, con intención de verificar si el estilo de escritura era algo propio de la época, o si la terminología usada tenía diferentes significados dependiendo del uso. Incluso la situación política del lugar en que se encontraba el autor al momento de la escritura puede ser un factor clave a la hora de definir la intención de un texto de partida, puesto que cualquier agente externo que pudiera haber hecho mella en la obra debe ser tomado en consideración por el traductor, con el fin de realizar un trabajo tan fiel al original como sea posible. Al tener esto claro, resulta un poco más fácil para el traductor resolver

inconvenientes que puedan presentarse en su trabajo, tales como las frecuentes ambigüedades, que al tener claro el contexto del mundo al cual hace referencia la obra, resultan un poco más fáciles de afrontar. Es entonces imperativo tener siempre presente el contexto de creación de la obra original, para que el traductor pueda elegir los términos apropiados de la lengua de llegada y dé a entender lo que el autor quiso dar a entender.

Eco (2008) propone un primer paso para afrontar una traducción, en el que se debe tener en cuenta lo antes mencionado, dando lugar también a la posibilidad de un contexto ficcional, en el que se desarrolla la historia propuesta y que debe ser interpretado correctamente por el traductor para poder llegar a un resultado coherente con la obra original.

Como primer intento procuro comprender el sentido literal, si no es ambiguo, y ponerlo en correlación eventualmente con mundos posibles: así, si leo que Blancanieves le da un mordisco a la manzana sabré que un individuo de sexo femenino está hincando los dientes en una fruta así y así, y formularé una hipótesis sobre el mundo posible donde se está desarrollando esa escena.

Eco (2008, P. 64)

Tomando los pasos planteados por Eco como punto de partida propio, se aplicó esta metodología a la traducción que compete esta monografía, dado que se trata de un poema que describe un contexto un poco excéntrico, han debido ser consideradas diversas posibilidades en las que el narrador podría encontrarse. Ya que el título de la obra traduce en español sencillamente “*Espejismo*” resultó fácil asimilar esto como punto de partida, pero, de qué tipo de espejismo habla el autor? acaso el personaje que habla en la obra ya había estado en el mundo que describe? acaso dicho espejismo

resulta ser una visión agónica o placentera? estos interrogantes encontraron respuesta a medida que el poema iba siendo trabajado, pero hasta este punto, el conocer el contexto en que fue escrito resultó de mucha utilidad, dado que en el momento de su publicación, el autor atravesaba por una etapa en la cual definía apenas los diferentes mundos donde tendrían lugar sus más célebres historias; esta obra, y muchas otras publicadas en el mismo volumen, representaban los contextos imaginarios en los cuales se llevaban a cabo posteriores historias, por esto, se asumió que se trataba de una visión nefasta, a la cual se sometía al narrador contra su voluntad y de la cual se obtenía una descripción de manos de alguien absorto en el trauma que debió generar dicho espejismo.

Teniendo claros los contextos en los que se movía tanto el autor de la obra como quien narra la misma, puedo tomar decisiones más precisas respecto a la selección de palabras con las cuales construiré el poema en español, pero entonces hay un punto más importante aún a tener en cuenta, y es que al tratarse de un poema, no puede bajo ninguna circunstancia obviarse su métrica, su musicalidad, sus rimas, es decir, los componentes que hacen de un poema lo que es. Eco (2008) tiene su propia posición al respecto: ...en poesía es la expresión la que dicta las leyes al contenido. El contenido debe adaptarse, por así decir, a ese obstáculo expresivo. (P. 71).

Bajo este punto de vista, se deben reconsiderar las elecciones tomadas en la lengua meta, ya que al no respetar los aspectos de la expresión del poema, se estaría limitando el trabajo a verter contenido semántico de una lengua a otra, sin recrear lo más importante, que es la intención del texto en su totalidad, no solo con la información dada en la obra, sino con la forma en que se muestra, lo cual sería recaer en los errores de la traducción propuesta para este poema y analizada en este trabajo, puesto que al intentar

conservar ciertos aspectos semánticos de los términos usados en el original, la traducción ha perdido en gran parte su componente estético.

Es en este momento donde se encuentra la principal dificultad para lograr la traducción deseada, el componente estético del poema resulta ser el más difícil de reproducir, pues la terminología cambia de un idioma a otro y al tratar de encontrar sus equivalencias se pierde la rima y métrica que presentan, Eco (2008) reconoce este aspecto en su obra: ...Puesto que en un texto con finalidad estética se plantean sutiles relaciones entre los varios niveles de la expresión y los del contenido, es en la capacidad de determinar tales niveles, de trasponer uno u otro (o todos o ninguno), de saberlos colocar en la misma relación en la que estaban en el texto original (cuando ello es posible), donde se juega el desafío de la traducción. (P.71)

Si esto es tenido en cuenta, la reversibilidad puramente lingüística de un texto resulta imposible, sobre todo si se trata de uno con fines estéticos. El traductor debe entonces ir en busca de una equivalencia funcional entre los términos, es decir, hacer que se genere el mismo efecto pretendido en el texto original y, como se menciona arriba, es aquí donde entra en juego la hipótesis interpretativa que haga el autor de dicha intención, tomando como principal referencia los contextos mencionados en que se encontraba. Es importante recordar que nunca se debe dejar de lado el factor de imposibilidad de una traducción perfecta. Para Eco, este cometido consiste en nada más que “limar” los aspectos que implicaba el término original para poder ser adaptado, es decir que al traducir *no se dice nunca lo mismo*, solo se toma la interpretación previa a la traducción para saber qué y cómo limar al traducir. Viendo esto desde un punto de vista hermenéutico, absolutamente toda intención de interpretación podría ser calificada como una traducción, es decir:

...Todo proceso interpretativo es un intento de comprensión de la palabra ajena y, por lo tanto, se ha puesto el acento en la sustancial unidad de todos los intentos de comprensión de lo dicho por el otro. En ese sentido, la traducción es, como decía Gadamer, una forma de diálogo hermenéutico. Eco. (2008, P. 298)

Sin embargo, aun cuando un traductor es suficientemente hábil para tener en mente todos estos requisitos y llegar a un trabajo satisfactorio, hay casos en los que un texto presenta palabras o expresiones que simplemente no pueden ser adaptadas en una segunda lengua, estas son definidas por *Eco* como *Pérdidas Absolutas*, en las cuales el traductor no tiene más opción que asumir su derrota y dejar una nota a pie de página explicando la situación. Otros casos se presentan también, en los que al enfrentar la imposibilidad de una traducción óptima, el autor autoriza al traductor a obviar alguna parte de la obra, llamadas *Pérdidas por acuerdo entre las partes*. A diferencia de estas situaciones, hay ocasiones en las que se posibilita la *Compensación* de los términos, es decir que al no poder encontrar un equivalente adecuado al término usado en el texto original, se opta por uno de similar significado, que cumpla la función del original en el texto tan fielmente como sea posible. Este tipo de problemas son muy recurrentes en la traducción de poesía, puesto que al intentar encontrar términos que cumplan con tantos requisitos como sea posible para conformar una copia fiel del original en una segunda lengua, se debe optar por escoger algunos que muchas veces no son la traducción precisa y literal del original. Así mismo, *Eco* menciona otros aspectos un poco superficiales pero muy fáciles de pasar por alto al traducir, tales como el enriquecimiento del texto original tras la traducción. En estos casos el traductor transforma muy adecuadamente un texto a una segunda lengua, pero incluye partes de su autoría, las cuales pueden resultar muy apropiadas e incluso llegar a mejorar la obra, pero al final siempre estarán traicionando

lo más importante, que es mantener la intención original del autor tan intacta como sea posible. El traductor debe también evitar transformar el texto original en algo que difiera del contexto en que se creó, es decir, lo que *Eco* define como “*Familiarizar y Extranjerizar*” la obra, en otras palabras, tratar de no utilizar recursos terminológicos demasiado propios del contexto en que se traduce, manteniendo tanto como sea posible el sentido original, pero de igual forma tampoco debe utilizarse términos que no sean de fácil interpretación en la lengua meta. Otros errores en que puede caer el traductor distraído son “*Arcaizar y modernizar*” la obra original, en cuyo caso se estaría dejando de lado la época en que fue creado, y con esto toda su información relacionada con el uso y significado de las palabras, las cuales varían proporcionalmente a la antigüedad de los textos.

Es importante saber que muchas veces una traducción puede resultar errada a primera vista por diferentes factores que al parecer serían malas elecciones del traductor, pero como es natural en el campo de los idiomas, no se debe tomar todo de forma precisa o matemática, los idiomas son seres vivientes que crecen y maduran a la par con las culturas que los usan. *Eco* (2008) afirma que: ... toda traducción (y por esto las traducciones envejecen) se mueve en un horizonte de traducciones y convenciones literarias que inevitablemente influyen en las elecciones de gusto. (P. 355)

Lo que puede llevar a entender por qué hay elecciones hechas en una traducción como la analizada en este trabajo, que en un comienzo puede ser vistas como errores al azar, pero tal vez tengan un trasfondo en el cual fueron elegidas como una buena opción, que dejó de serlo con el tiempo.

Finalmente, *Eco* (2008) hace énfasis en algunos aspectos de su teoría de traducción poética, dejando por sentado su posición previamente especificada, en la cual afirma que

toda traducción no es más que una aproximación al original, o en sus palabras, un “*casi*”. Esto se convierte en un tema central en el campo de la poesía, tanto así que es muy común encontrarse con que ese “*casi*” se ha convertido en un texto totalmente diferente, por ende, Eco (2008) da principal importancia a la fidelidad con que trate el traductor a la obra, y define dicha fidelidad de la siguiente manera:

...La invocada <<fidelidad>> de las traducciones no es un criterio que lleva a la única traducción aceptable...La fidelidad es, más bien, la tendencia a creer que la traducción es siempre posible si el texto fuente ha sido interpretado con apasionada complicidad, es el compromiso a identificar lo que para nosotros es el sentido profundo del texto, y la capacidad de negociar en todo momento la solución que nos parece más justa. Eco (2008, P. 472)

Es entonces posible decir que es normal encontrarse con casos en que se dé una traducción muy alejada del texto original, especialmente con los textos poéticos, puesto que según *Eco*, su característica estética prima muchas veces sobre su contenido, acortando ampliamente las opciones de vocabulario con las que puede trabajar el traductor, lo que los convierte en el tipo de texto más difícil de traducir. Por mi parte, aun sabiendo de antemano que una traducción perfecta no es alcanzable, en esta monografía reconozco el contexto en que se produce el poema y lo trabajo con tanto cuidado como me es posible para dar con un resultado tan fiel al original como ambas lenguas lo permitan.

5.4. Definición de traducción

Con el fin de dar inicio a la investigación, se plantea una definición un poco personal del proceso de traducción, tomando como base la propuesta por Crystal (1992), a quien traduzco de forma empírica a continuación y quien toma dicho proceso como:

The process or result of turning the expressions of one language (the source language) into the expressions of another (the target language) so that meanings correspond. / El proceso o resultado de convertir las expresiones de un lenguaje (la lengua de origen) en expresiones de otro (la lengua meta) de manera que el significado corresponda. Crystal (1992, P. 394-5).

Aunque, a mi parecer, dada la subjetividad en que se ve envuelto el proceso y resultado de una traducción, afirmando que nunca se podrá obtener un resultado perfecto en este campo, quiero anotar que tampoco considero apropiado tratar de dar una definición fija o “exacta” de este proceso. Baso este punto de vista en la afirmación de Galvis (2007), quien reitera la posición de Eco (2008) ante la “imposibilidad de la traducción”, definiendo esta última como una versión literal equivalente e idéntica de la obra original.

5.4.1. Definición, características y competencias del traductor literario

Al hablar de definición de la traducción literaria, se debe hacer referencia puntual a quien realiza este trabajo. Esta persona es la encargada de recrear en la mejor forma posible lo que haya sido expresado en el texto de partida, es por esto que coincido con Galvis (2007) al afirmar que el traductor literario es un creador, ya que dicha persona está encargada de recrear en el lector los efectos pretendidos por el autor del texto original, dando así vida a un texto completamente nuevo, pero basándose y respetando las ideas e intenciones de alguien más.

El traductor literario debe contar con determinadas cualidades que le permitan desempeñarse a cabalidad en su campo. Una de las más importantes es contar con la competencia traductora, que según el grupo PACTE (*Process of the Acquisition of*

Translation Competence and Evaluation) (2000) está conformada por seis diferentes sub-competencias, estas son:

- competencia comunicativa en la lengua fuente y en la lengua meta. Consiste en poder comprender el texto fuente y expresarlo en el texto meta.
- Competencia extralingüística. Exige conocimientos acerca de la teoría de la traducción, la cultura y el saber enciclopédico.
- Competencia de traducción o de transferencia. Consiste en poseer la capacidad de realizar todo el proceso de traducción, es decir, comprensión, desverbalización, re-expresión y selección del método de traducción más apropiado.
- Competencia instrumental o profesional. Es la capacidad de manejar de forma eficiente las fuentes de documentación, las nuevas tecnologías, conocimiento del mercado profesional y de las características de un buen traductor.
- Competencia psico-fisiológica. Se define como las destrezas de lectura, escritura, memoria, atención, creatividad, curiosidad intelectual, rigor, perseverancia, etc.
- Competencia de estrategias utilizadas. Se refiere a todo tipo de procedimientos de los que dispone el traductor para solucionar los diferentes problemas de traducción que se le planten.

Además de estas competencias, el traductor literario debe contar sobre todo con un gusto real por la labor que desempeña; de no ser así, si el interés personal en esta labor es nulo, en el resultado se reflejará de manera tal, que afectará la calidad del trabajo.

5.4.2. Definición de traducción empírica

Este trabajo tiene como fin no solo la revisión, análisis y clasificación de las principales características y errores en la traducción oficial al español del poema “Mirage” de H.P. Lovecraft, sino además proponer posibles soluciones a estos inconvenientes a través de la elaboración de una traducción empírica. La palabra “empírico” hace referencia a la construcción de conocimiento a través de la experiencia. En este caso hablaremos de traducción empírica o experimental puesto que cuento con mi experiencia personal para la elaboración de la misma.

5.5. Modelo de traducción

Para efectos de análisis del trabajo de traducción del poema y para el desarrollo de la propuesta aquí planteada, se toman como base las nociones de Eco (2008) sobre teoría de traducción literaria citadas anteriormente, al igual que los planteamientos de Newmark (1988) sobre el tema. Siendo éste último uno de los más citados y, a la vez, más criticados investigadores en el tema de la traducción. Se aplica en este trabajo su siguiente afirmación, la cual traduzco empíricamente:

I should first say that only semantic and communicative translation fulfill the two main aims of translation, which are first, accuracy, and second, economy. (...) semantic and communicative translation must also be seen as wholes. / Primero debo decir que solo la traducción semántica y comunicativa satisfacen las dos intenciones principales de la traducción, las cuales son, primero: precisión y segundo: economía. (...) la traducción semántica y comunicativa tienen que ser vistas también como un todo. (P. 47).

El autor también sostiene que mientras la traducción semántica es personal y tiende a sobre-traducir y crear problemas por el estilo, la traducción comunicativa es social, tiende a ahorrar vocabulario para ser simple y siempre es escrita de manera clara y breve.

Teniendo en cuenta esta información, tomaré estos tipos de traducción como propósitos generales a tener en cuenta mientras trabajo con diferentes métodos como la traducción palabra por palabra, traducción libre y, sobre todo, el proceso de adaptación y recreación al que se debe someter este tipo de texto literario con miras a preservar su sentido e intención originales.

6. Metodología

La metodología adoptada para el desarrollo de este trabajo será una adaptación a los planteamientos de Humberto Eco (2008), cuya teoría de traducción planteada anteriormente, detalla los aspectos a tener en cuenta al momento de realizar un trabajo de este tipo; también se tomará como referencia la metodología propuesta por Delisle (1993), la cual define varios pasos a seguir en un orden determinado para llevar a cabo el trabajo de forma ordenada y efectiva, ésta metodología consta de 3 etapas principales:

1. - Reunir toda la información posible acerca del tema con el fin de entender correctamente las ideas del autor.

- Leer el poema y toda la información posible referente a la poesía escrita por Lovecraft repetidas veces antes de traducir, en este momento se intentan anticipar las dificultades de traducción y los pasos a seguir para superarlas.

- Consultar diversas fuentes especializadas en el tema para resolver los problemas metodológicos que puedan presentarse, con el fin de aclarar las nociones claves.

- Desarrollo del proceso de identificación y clasificación de métodos y problemas de traducción.

2. - Propuesta de análisis de traducción. Primer borrador. Primera propuesta de traducción empírica.

3. - Revisión final del análisis y de la propuesta de traducción, con una visión crítica, haciendo énfasis en el uso correcto de la lengua de llegada.

7. Análisis del poema “Mirage” de H. P. Lovecraft (1971)

Siguiendo las metodologías de traducción literaria previamente planteadas, el desarrollo del presente trabajo siguió un cronograma detallado en varios pasos, de los cuales el primero fue la repetida lectura del poema a traducir, su memorización y apreciación artística, para dar paso a la recepción de aportes por parte de tres lectores ajenos a la presente investigación y cuya lengua nativa es el inglés. Esto con el fin de aportar diversidad a los matices sonoros que puede ofrecer el poema. Dichos lectores fueron dos practicantes que visitaban la Universidad del Valle como parte de un programa de intercambio, provenientes de ciudades norteamericanas como Seattle y New York; el tercer lector fue un profesor de la misma universidad, quien se especializa en literatura inglesa y cuyo país natal son los Estados Unidos, por ende, su lengua materna es el inglés. Se grabó la declamación del poema por parte de estos lectores con el fin de aprovechar las diferencias en acentos y pronunciaciones que presentaban. Estos aportes fueron de utilidad para recrear la sonoridad y métrica con que el autor debió escribir el poema, reconstruyendo así de forma fiel lo que podría llamarse una “aproximación al original”. Este proceso tenía como fin permitirme interiorizar el poema de una manera tan fiel como fuera posible a como debía ser en el momento en que fue creado, para de esta forma poder manipularlo con una mayor propiedad y seguridad al traducirlo.

Posteriormente, ya conociendo el poema y contando con su apropiada aproximación a su interpretación sonora, se procedió a compararlo con su versión traducida oficial, la cual pudo ser analizada más a profundidad y se notó que contaba con diversos errores y falencias que serán descritos a continuación.

Primero se desglosará el poema con el fin de mostrar sus partes y características, luego se hará énfasis en los errores de su traducción.

7.1. Tipo de poema

Al analizar el poema con miras a identificar su categoría nos encontramos con que presenta cuatro estrofas con catorce versos de tres diferentes tipos cuyas palabras finales varían también entre graves y agudas y cuyas rimas resultan ser todas consonantes (todas las letras de la última sílaba de los versos coinciden) y alternas (riman saltando un verso, es decir que el primero rima con el tercero, el segundo con el cuarto y así sucesivamente) exceptuando los dos últimos, que son pareados (riman entre sí).

- 1) I do not know if ever it existed – verso endecasílabo, la última palabra es grave y rima con el tercer verso.
- 2) that lost world floating dimly on time's stream – verso decasílabo, la última palabra es monosílaba o aguda y rima con el cuarto verso.
- 3) and yet I see it often, violet misted, - verso endecasílabo, la última palabra es grave y rima con el primer verso.
- 4) and shimmering at the back of some vague dream. - verso endecasílabo, la última palabra es monosílaba o aguda y rima con el segundo verso.
- 5) There were strange towers and curious lapping rivers, - verso dodecasílabo, la última palabra es grave y rima con el séptimo verso.
- 6) Labyrinths of wonder, and low vaults of light, - verso decasílabo, la última palabra es monosílaba o aguda y rima con el octavo verso.

- 7) and bough-crossed skies of flame, like that which quivers – verso endecasílabo, la última palabra es grave y rima con el quinto verso.
- 8) wistfully just before a winters night. – verso decasílabo, la última palabra es monosílaba o aguda y rima con el sexto verso.
- 9) Great moors led off to sedgy shores unpeopled, - verso endecasílabo, la última palabra es grave y rima con el onceavo verso.
- 10) where vast birds wheeled, while on windswept hill - verso decasílabo, la última palabra es monosílaba o aguda y rima con el doceavo verso.
- 11) there was a village, ancient and white steeped, - verso decasílabo, la última palabra es grave y rima con el noveno verso.
- 12) with evening chimes, for which I listen still. - verso decasílabo, la última palabra es monosílaba o aguda y rima con el décimo verso.
- 13) I do not know what land it is--or dare - verso decasílabo, la última palabra es monosílaba o aguda y rima con el catorceavo verso.
- 14) ask when or why I was, or will be there. - verso decasílabo, la última palabra es monosílaba o aguda y rima con el treceavo verso.

Con este análisis se pudo llegar a la conclusión de que la categoría a la que más se aproxima el poema es el *soneto*, puesto que ésta se caracteriza por contar con catorce versos endecasílabos, es decir de once sílabas. La organización y características de un soneto son estrictas, pero ya que los versos de este poema oscilan entre las diez y doce sílabas podríamos decir que pertenece a una forma más abierta o libre de soneto, la cual permite variaciones leves de este tipo.

7.2. Figuras literarias en el poema “Mirage” de H. P. Lovecraft (1971)

A continuación se dan algunos ejemplos de las diferentes figuras literarias que podemos identificar en el poema, tales como metáforas, prosopopeyas y descripciones. También se muestra su interpretación en español, tomando la traducción del poema seleccionada para este trabajo, elaborada por Santos, Juan Antonio y Tribaldos, Sonia. (1994).

Mirage

H.P Lovecraft

I do not know if ever it existed
 that lost world floating dimly on time's stream
 and yet I see it often, violet misted,
 and shimmering at the back of some vague dream.
 There were strange towers and curious lapping rivers,
 Labyrinths of wonder, and low vaults of light,
 and bough-crossed skies of flame, like that which quivers
 wistfully just before a winters night.
 Great moors led off to sedgy shores unpeopled,
 where vast birds wheeled, while on windswept hill
 there was a village, ancient and white steepled,
 with evening chimes, for which I listen still.
 I do not know what land it is or dare
 ask when or why I was, or will be there.

Metáfora: consiste en expresar una palabra o frase con un significado distinto al habitual entre los cuales existe una relación de semejanza o analogía. Ej:

<i>that lost world floating dimly on time's</i>	<i>Ese mundo perdido que flota</i>
<i>stream.</i>	<i>oscuramente en el río del Tiempo.</i>

Prosopopeyas: consiste en atribuir a seres inanimados o abstractos, cualidades propias de los seres animados. Ej:

<i>and bough-crossed skies of flame, like</i>	<i>Y cielos llameantes cruzados por ramas,</i>
<i>that which quivers</i>	<i>como los que tiemblan</i>

Descripciones: consiste en representar ideas o sentimientos con tal intensidad que pareciera que estuvieran ante nuestros ojos. Ej:

<i>There were strange towers and curious</i>	<i>Había extrañas torres y ríos con</i>
<i>lapping rivers,</i>	<i>curiosos meandros,</i>
<i>Labyrinths of wonder, and low vaults</i>	<i>Laberintos de maravillas y bóvedas</i>
<i>of light,</i>	<i>llenas de luz,</i>

7.3. Análisis de la traducción oficial

Para efectos del análisis de la traducción del poema *Mirage* propuesta por Santos y Tribaldos (1994), se ha dividido dicho escrito en grupos de dos versos y analizado el resultado que obtuvieron sus autores comparándolo con la versión original, se ha tenido en consideración la precisión con que ellos han elegido las palabras equivalentes en español y se ha tomado especial precaución en los aspectos estéticos que, en lo posible, debe conservar el poema en su versión traducida. A continuación se especifican también los problemas de traducción que debieron encontrar en dicho proceso.

Espejismo.

H.P. Lovecraft

No sé si existió alguna vez

Ese mundo perdido que flota oscuramente en el río del Tiempo,

Pero lo he visto a menudo, envuelto en una bruma violeta

Y brillando débilmente al fondo de un sueño borroso.

Había extrañas torres y ríos con curiosos meandros,

Laberintos de maravillas y bóvedas llenas de luz,

Y cielos llameantes cruzados por ramas, como los que tiemblan

Ansiosamente momentos antes de una noche invernal.

Grandes marismas llevaban a costas desiertas con juncas

Donde revoloteaban aves inmensas, y en una colina ventosa

Había un pueblo antiguo con un blanco campanario

Cuyos repiques vespertinos resuenan aún en mis oídos.

No sé qué tierra es ésta... ni me atrevo a preguntar

Cuándo o por qué estuve, o estaré allí.

7.3.1. Versos 1 y 2

I do not know if ever it existed

No sé si existió alguna vez

that lost world floating dimly on time's

Ese mundo perdido que flota

stream

oscuramente en el río del Tiempo,

En esta parte nos encontramos con una primera línea compuesta por un verso decasílabo que traduce sin modificación alguna las palabras que presenta el original, dando paso a un segundo verso compuesto por veintidós sílabas. La traducción comienza siendo muy precisa en las primeras tres palabras, pero luego hay un cambio en el tiempo en que se conjuga el verbo *float* / *flotar*, pues en el original su tiempo es presente progresivo, mientras que la traducción lo replantea en presente simple, sin ser necesario dicho cambio. Posteriormente, encontramos la palabra *dimly*, que traduce *tenuemente* pero que es reemplazada por *oscuramente*. Luego de esto, tenemos la palabra *stream* que traduce *corriente* y es usada por el autor del poema para referirse a *time's stream*, es decir, *la corriente del tiempo*, pero que es reemplazada por *rio*, lo que traduce *el río del tiempo*. Tras analizar estos dos versos se puede concluir que, desde el comienzo, los traductores muestran interés en mantener fielmente el número y orden de las palabras de la obra original y dejan de lado los aspectos estéticos que conforman el poema, pero cometen otro error al cambiar el significado de algunas palabras, lo que se podría justificar si se quisiera lograr algún aspecto estético, como métrica o sonoridad, pero no es este el caso.

7.3.2. Versos 3 y 4

<i>and yet I see it often, violet misted,</i>	<i>Pero lo he visto a menudo, envuelto</i>
	<i>en una bruma violeta</i>
<i>and shimmering at the back of some</i>	<i>Y brillando débilmente al fondo de un</i>
<i>vague dream.</i>	<i>sueño borroso.</i>

En esta segunda parte, los traductores muestran una vez más su interés por mantener la cantidad de palabras en los versos sin importar los aspectos sonoros o métricos del poema. Primero vemos la expresión *and yet* la que transformaron al español como *pero*, que no corresponde al significado de dicha expresión, puesto que ésta se acerca más a lo que en nuestro idioma sería *sin embargo*. Posteriormente nos encontramos también con un cambio en el tiempo del poema original, *I see it*, que puede tomarse fácilmente como *lo veo*, una frase en tiempo presente simple, es traducida en tiempo presente perfecto como *lo he visto*, que no resulta de utilidad alguna para la traducción y, por el contrario, la aleja más de su cometido. En la versión original de la segunda parte de este verso el autor escribe *violet misted*, que los traductores interpretan de forma literal como *envuelto en una bruma violeta*, sin presentar inconveniente con la intención del texto ni con el desarrollo de la obra. Pero, a su vez, tampoco tiene valor estético alguno. Una vez más el verso está compuesto por veintidós sílabas, pero éste no rima en absoluto con el primero que en el original es con el que le corresponde generar dicho aspecto sonoro. En el segundo verso los traductores toman la palabra *shimmering* como *brillando débilmente*, lo que se puede considerar una elección acertada ya que se acerca al sentido semántico de la palabra inglesa, aunque podría haberse tomado una opción más corta y precisa como *reluciendo*. En la segunda parte del mismo verso, los traductores llevan a cabo

nuevamente y de manera acertada el mismo proceso de traducción literal hasta que se encuentran con la palabra *vague*, que en español se tomaría sencillamente como *vago* para referenciar un sueño no muy real y palpable; en lugar de esta opción, los traductores toman *borroso* como su equivalente, finalizando el verso con dicha palabra lo que considero no ayuda de una vez más de forma alguna al sentido estético del poema.

7.3.3. Versos 5 y 6

<i>There were strange towers and</i>	<i>Había extrañas torres y ríos con</i>
<i>curious lapping rivers,</i>	<i>curiosos meandros,</i>
<i>Labyrinths of wonder, and low vaults</i>	<i>Laberintos de maravillas y bóvedas</i>
<i>of light,</i>	<i>llenas de luz,</i>

La primera parte de este primer verso no presenta inconveniente alguno, las palabras que componen el original ofrecen equivalentes precisos en español, pero al encontrarse con *curious lapping rivers* los traductores han optado por la traducción más literal posible. Sería aceptable usar la opción *meandros*, elegida por los traductores para dar nombre a la curvatura que presentan algunos ríos en sus recorridos, si ésta no se alejara tanto de su pareja para rimar en el séptimo verso. En el siguiente verso los traductores comienzan tomando *maravillas* como equivalente de *wonder* lo que no solo pluraliza una palabra originalmente en singular, sino que también, a mi parecer, pierde la intención de expresión del texto original, puesto que el propósito de un laberinto no es el de maravillarse, por lo que considero debe buscarse una mejor opción para su equivalencia. Por otro lado, en la segunda parte de este verso nos encontramos con *low*

vaults of light, lo que es traducido como *bóvedas llenas de luz*. Como puede verse, la palabra *low* / *bajas* fue eliminada sin razón aparente y a su vez se agregó una nueva *llenas*, que no existe en la obra original y es usada para referirse a lo que compone dichas cámaras.

7.3.4. Versos 7 y 8

<i>and bough-crossed skies of flame,</i>	<i>Y cielos llameantes cruzados por</i>
<i>like that which quivers</i>	<i>ramas, como los que tiemblan</i>
<i>wistfully just before a winters night.</i>	<i>Ansiosamente momentos antes de una</i> <i>noche invernal.</i>

La traducción del primer verso de esta sección del poema presenta opciones válidas para cada palabra, excepto en el caso de *that*, que hace referencia a un objeto en particular y, sobretodo, en singular. En este caso se trata de un cielo que tiembla, en la traducción los autores tomaron *los* como reemplazo para *that* en español, pluralizando el objeto mencionado en el poema y dando una idea errada de la verdadera intención del texto. Finalmente, una vez más obviaron la rima que debía presentarse entre éste y el quinto verso. En el caso del octavo verso, los traductores realizaron elecciones de equivalencias erradas desde un comienzo, al tomar *wistfully* como *ansiosamente*, palabra cuyo significado no se asemeja al de la original y cuya opción para una traducción más aproximada en la palabra *nostálgicamente*. Posteriormente, toman *just before* como *momentos antes* lo que es una aproximación acertada a la intención del verso original y no causa inconvenientes con la parte final de su versión traducida, excepto por el hecho de que, una vez más, la rima y la métrica están completamente ausentes.

7.3.5. Versos 9 y 10

<i>Great moors led off to sedgy shores</i>	<i>Grandes marismas llevaban a costas</i>
<i>unpeopled,</i>	<i>desiertas con juncas</i>
<i>where vast birds wheeled, while on</i>	<i>Donde revoloteaban aves inmensas, y en</i>
<i>windswept hill</i>	<i>una colina ventosa</i>

Esta sección de la traducción del poema comienza con un inconveniente, la elección de *marismas* como equivalente español de *moors*. La palabra *moors* es definida en inglés como un área montañosa de escasa vegetación que no puede ser cultivada y que alberga grandes cantidades de agua, el equivalente en español a un ecosistema de este tipo sería el comúnmente conocido como *páramo*. En la traducción encontramos que la palabra elegida ha sido *marismas* que es sinónimo de pantano y cuya definición es la de un área de aguas estancadas con diversa vegetación que se presenta en los valles, lo que da una imagen errada del ecosistema que plantea H.P. Lovecraft en su obra. En la segunda parte de este verso, los traductores transcribieron *sedgy* como *con juncas*, esto es una aproximación apropiada al significado de dicha palabra, que pretende dar detalles sobre el paisaje que se está describiendo y que menciona dichas plantas, no obstante, el orden de palabras elegido en la traducción lleva a que la traducción continúe sin respetar un orden en el número de sílabas, lo que da dieciocho como resultado y termina el verso con *juncas*, palabra que no rima con su verso correspondiente. En el segundo verso nos encontramos con dos descripciones, la primera referente a unas aves de gran tamaño, descritas con el adjetivo *vast*, que en inglés tiene como intención detallar el tamaño de dichos animales. En español la traducción literal de *vast* es *vasto* y esta no sirve para el mismo fin que en el original, por ende los traductores debieron optar acertadamente por

un adjetivo más acorde al tipo de descripción requerida, eligiendo así *inmensas* para su reemplazo. En la segunda parte de este verso nos encontramos con la palabra *while*, cuyo significado literal es *mientras*, esta palabra es omitida en la traducción, mientras que en la parte siguiente es añadido el artículo *una*, puesto que el poeta menciona una colina que al parecer ya es familiar para él, por ende no usa dicho artículo, la manera más apropiada de traducir una descripción de este tipo es utilizando el artículo *la*, que da a entender la familiaridad del narrador con el objeto descrito.

7.3.6. Versos 11 y 12

<i>there was a village, ancient and</i>	<i>Había un pueblo antiguo con un blanco</i>
<i>white steeped,</i>	<i>campanario</i>
<i>with evening chimes, for which I listen</i>	<i>Cuyos repiques vespertinos resuenan</i>
<i>still.</i>	<i>aún en mis oídos.</i>

Comenzando el primer verso, los traductores hacen una interpretación errada de la palabra *village*, que tiene como equivalentes *aldea* o *villa*, es decir, una pequeña aglomeración de casas. Éstos toman como opción la palabra *pueblo*, que habla de un conjunto de viviendas de mayores proporciones a las descritas por las demás opciones, alejando sus resultados de las intenciones originales del autor de la obra. Nuevamente es añadido un artículo de forma innecesaria, en este caso es *un*, para referirse al campanario blanco que posee dicha villa y que no se encuentra en el poema original. En el comienzo del segundo verso nos encontramos con la palabra *with*, ésta no ofrece más opciones de traducción en español que *con*, pero es traducida como *cuyos*, cambiando el sentido semántico del verso. La frase final del segundo verso *I listen still* ofrece una traducción

muy precisa y apropiada: *escucho aun ahora*, pero las elecciones de los traductores van más allá al introducir palabras innecesarias como *resuenan* y *en mis oídos* estas no solo no aportan a los aspectos estéticos que debe seguir el poema sino que alejan la obra original del resultado final de la traducción.

7.3.7 Versos 13 y 14

<i>I do not know what land it is or dare</i>	<i>No sé qué tierra es esa... ni me</i>
	<i>atrevo a preguntar</i>
<i>ask when or why I was, or will be there.</i>	<i>Cuándo o por qué estuve, o estaré allí.</i>

Como fue especificado anteriormente, la sección final del poema original consta de dos versos decasílabos que riman entre sí, pero el resultado de la traducción es muy diferente, pues presenta dos versos con métricas muy distintas. El primero heptadecasílabo, cuya parte inicial contiene una palabra que no se encuentra en el original, *esa*, para referirse a la tierra descrita, pero que no hace falta especificar, luego los traductores incorporan al verso unos puntos suspensivos sin razón ni utilidad aparentes, para finalizar con dos palabras tomadas del verso siguiente, que son *a preguntar*, normalmente se realizaría una acción como ésta con el fin de lograr que la métrica de los versos concuerde, pero al encontrarnos con el segundo podemos ver que no es así, puesto que se trata de un verso alejandrino cuyas palabras han sido traducidas correctamente, pero que no poseen musicalidad ni métrica y que además dejan sin rima el final del poema.

En esta sección se ha realizado un análisis de cada parte de la traducción oficial del poema tratado en esta monografía, encontrando diversos inconvenientes que han dado como resultado una traducción que no sigue la obra original en sus aspectos estéticos, elementos fundamentales para un poema. Los autores se enfocaron en la realización de una traducción que sigue fielmente la cantidad de palabras contenidas en el poema, y da como resultado una especie de narración, lo que despoja al texto del sentido estético y se limita a recopilar una serie de datos realizando una descripción de un lugar.

8. Propuesta de traducción.

Para comenzar con la propuesta de traducción empírica del poema *Mirage* de H.P. Lovecraft (1971) que se ha venido tratando a lo largo del presente trabajo, en un primer momento se desglosó el mismo, verso por verso y se elaboró una versión en español acorde con los procesos de traducción estudiados anteriormente. Gracias a esto, se obtuvo como resultado una gran diferencia en la cantidad de sílabas entre dichos versos, afectando gravemente la obra y sacándola de su categoría de soneto. Debido a esto, en un segundo momento, se optó por traducir cada verso teniendo en cuenta su número de sílabas, tratando de conservar un número aproximado entre ellas, para lo que se debió cambiar de lugar algunas palabras de un verso a otro, con el fin de alargarlos o acortarlos. También se ha hecho necesaria la búsqueda de sinónimos de las palabras finales de algunos versos para conservar la rima entre ellos, pero siempre se ha mantenido idea e intención de expresión básicas planteadas en el texto original. A continuación se presenta el poema original en paralelo con la traducción de mi autoría. Posteriormente, se detallará el proceso que involucró la traducción de cada verso.

Mirage

H.P Lovecraft

*I do not know if ever it existed
 that lost world floating dimly on time's
 stream
 and yet I see it often, violet misted,
 and shimmering at the back of some vague
 dream.
 There were strange towers and curious
 lapping rivers,
 Labyrinths of wonder, and low vaults of
 light,
 and bough-crossed skies of flame, like that
 which quivers
 wistfully just before a winters night.
 Great moors led off to sedgy shores
 unpeopled,
 where vast birds wheeled, while on
 windswept hill
 there was a village, ancient and white
 steepled,
 with evening chimes, for which I listen still.
 I do not know what land it is or dare
 ask when or why I was, or will be there.*

Espejismo

H.P Lovecraft

*No sé si existió alguna vez ese mundo
 perdido flotando en la corriente del tiempo
 sin embargo lo veo, violeta y nublado,
 reluciendo en el fondo de un vago sueño.
 Había torres extrañas y curiosos ríos
 chapoteantes,
 Laberintos asombrosos y bajas cámaras de
 brillo,
 y ramas cruzadas en los cielos llameantes,
 como aquel que tiembla con nostalgia
 antes de una noche de invierno.
 Grandes páramos llevan a verdes costas
 deshabitadas,
 donde enormes pájaros rondan, mientras
 en la colina ventosa
 había una aldea, antigua y de campanario
 blanco,
 con tañidos nocturnos, que escucho aún
 ahora.
 No sé qué tierra es ni me atreveré
 a cuestionar cuándo o por qué en ella he
 estado o estaré.*

8.1 Versos 1 y 2

<i>I do not know if ever it existed</i>	<i>No sé si existió alguna vez ese mundo</i>
<i>that lost world floating dimly on time's</i>	<i>perdido flotando en la corriente del</i>
<i>stream</i>	<i>tiempo</i>

Para dar orden al número de sílabas de estos versos de forma tal que concordaran entre sí, fue necesario reorganizar dos palabras del segundo verso para complementar el primero (*that, world / ese mundo*), así como eliminar el adjetivo *dimly / tenuemente* del segundo verso, puesto que lo alargaría demasiado y su ausencia no alteraría drásticamente su sentido, ya que solo es un adjetivo cuya función es la de describir el comportamiento de las aguas que transcurren por un río, pero habiendo dejado claro el resto del significado e intención de expresión del verso, resulta más importante dar prioridad a la métrica de éste y dejar de lado una descripción superficial. De esta forma obtenemos ambos versos con métrica alejandrina, conformados por catorce sílabas cada uno, lo que mantiene el ritmo del poema.

8.2. Versos 3 y 4

<i>and yet I see it often, violet misted,</i>	<i>sin embargo lo veo, violeta y nublado,</i>
<i>and shimmering at the back of some</i>	<i>reluciendo en el fondo de un vago</i>
<i>vague dream.</i>	<i>sueño.</i>

Con estos versos fue necesario optar por excluir algunas palabras para organizar su número de sílabas, tales como *and / y*, *often / a menudo*, además de cambiar el significado de *some / algún* por una palabra más corta que cumpliera con un propósito

similar, se decidió utilizar *un* en su lugar, puesto que no cambia la intención semántica del texto original más que en el aumento de especificidad al referirse a un sueño vago determinado. De esta forma, se logra conservar dos versos más de catorce sílabas cada uno, manteniendo así una métrica organizada.

8.3. Versos 5 y 6

<i>There were strange towers and curious</i>	<i>Había torres extrañas y curiosos ríos</i>
<i>lapping rivers,</i>	<i>chapoteantes,</i>
<i>Labyrinths of wonder, and low vaults</i>	<i>Laberintos asombrosos y bajas cámaras</i>
<i>of light,</i>	<i>de brillo,</i>

Al afrontar la traducción de estos dos versos, el primer paso a seguir fue la elección de una definición apropiada para la palabra *lapping*, puesto que presenta diversas aserciones dependiendo del contexto en el que se encuentre. Al tratarse del comportamiento de las aguas de un río, se eligió el adjetivo *chapoteante* de entre diversas opciones ofrecidas en español para transformar palabra, tales como *lamer*, *traslapar* o *envolver*. La palabra elegida da a entender la vitalidad con que transcurren dichas aguas y además impulsa a la rima con el verso que le corresponde. Por otro lado, el segundo verso no da tantas opciones de traducción, puesto que la palabra *wonder* solo ofrece sinónimos como *asombro* o *maravilla* para describir la palabra *labyrinths* / *laberintos*. En este caso, se ha elegido usar la primera opción, a diferencia de la traducción propuesta en el libro original, debido a que considero que la intención de cualquier laberinto no es la de maravillarse, sino de proponer un reto a quien lo enfrente y, dependiendo de su dificultad, generar o no asombro en dicha persona.

La segunda parte de este verso resultó más complicada al traducirse, pues la palabra *light* no ofrece ninguna otra traducción literal en español más que *luz*, lo que resulta ser un problema al no rimar con el verso que le corresponde. Por esto, ha sido necesario cambiar esta palabra por *brillo*, pues aunque no resulta en rima con *invierno*, que es la intención, si se asemeja mucho más en sonoridad a ésta sin alejarse del significado original y la intención de expresión del texto.

8.4. Versos 7 y 8

<i>and bough-crossed skies of flame, like</i>	<i>y ramas cruzadas en los cielos</i>
<i>that which quivers</i>	<i>llameantes,</i>
<i>wistfully just before a winters night.</i>	<i>como aquel que tiembla con nostalgia</i>
	<i>antes de una noche de invierno.</i>

El primer paso al afrontar la traducción de estos versos ha sido el de reorganizar sus palabras, pasándolas de una a otra con el fin de encontrar una cantidad de sílabas tan uniforme como fuera posible y poder conservar la rima entre éstos y los dos versos anteriores. Aun así, al resultar imposible mantener una métrica estrictamente alejandrina, se optó por reubicar la frase final del primer verso (*like that which quivers / como aquel que tiembla*) en el segundo, pudiendo así rimar *chapoteantes* con *llameantes*.

8.5. Versos 9 y 10

<i>Great moors led off to sedgy shores</i>	<i>Grandes páramos llevan a verdes</i>
<i>unpeopled,</i>	<i>costas deshabitadas,</i>
<i>where vast birds wheeled, while on</i>	<i>donde enormes pájaros rondan,</i>
<i>windswept hill</i>	<i>mientras en la colina ventosa</i>

El primer inconveniente encontrado al traducir estos versos ha sido la imposibilidad de conservar una métrica y rimas equilibradas, el número de palabras a traducir no lo permite, sin embargo se logró conservar la intención de expresión del autor al describir ciertas características de un lugar determinado. El adjetivo *sedgy* resultó ser un inconveniente, puesto que no tiene traducción alguna en español, por otro lado, su versión nominal *sedge* hace referencia a una planta conocida como Junco o Juncia, la que se identifica comúnmente como maleza, esto lleva a entender la intención de dicha palabra, ya que solo quería dejar en claro que las costas que describe estaban deshabitadas, por ende faltas de cuidado y llenas de maleza. Al enfrentar la imposibilidad de reformular esta palabra en español, excepto explicando prolongadamente de qué tipo de planta se trata, se ha optado por definir dichas costas como *verdes*, de esta forma se conserva la intención del texto al dejar en claro que están invadidas por plantas. En el segundo verso se encontró la palabra *vast* haciendo las veces de adjetivo al describir unas aves; en español, esta palabra debería ser traducida como *vasto*, pero al resultar carente de sentido hablar de *aves vastas* se decidió usar un adjetivo que conservara la intención inicial del texto, dejar claro el tamaño de dichos animales, por esto se escogió la palabra *Enormes*. Así mismo, la palabra *Windswept* no ofrece una traducción literal en nuestro idioma, por ende al saber que se trataba de una

colina que golpeaba mucho el viento, se eligió el adjetivo *Ventosa* para tomar su lugar de entre diferentes sinónimos, tales como *huracanada*, *tempestuosa* o *borrascosa*, ya que éstos daban una impresión negativa del viento que llegaba a la montaña, cuando la intención no era tal.

8.6. Versos 11 y 12

<i>there was a village, ancient and white</i>	<i>había una aldea, antigua y de</i>
<i>steeped,</i>	<i>campanario blanco,</i>
<i>with evening chimes, for which I listen</i>	<i>con tañidos nocturnos, que escucho aún</i>
<i>still.</i>	<i>ahora.</i>

En esta sección del poema continúa la descripción de la *colina ventosa* que se menciona en el verso anterior, hablando ahora de una aldea, lo que hay en ella y destacando que deja ver un campanario blanco, esto no presenta inconveniente para su traducción, pero en el verso siguiente se encuentra la palabra *chimes*, que en español significa campanadas. Esto resultó en un inconveniente, pues si se usara esta aserción se obtendría un sonido redundante con el verso anterior, por ende, se optó por usar su sinónimo *Tañidos*, que no sólo es un sinónimo de *campanadas*, sino que también ofrece un sentido más estético acorde a la intención en todo poema.

8.7. Versos 13 y 14

<i>I do not know what land it is or dare</i>	<i>No sé qué tierra es ni me atreveré</i>
<i>ask when or why I was, or will be there.</i>	<i>a cuestionar cuándo o por qué en ella</i>
	<i>he estado o estaré.</i>

En la parte final del poema original nos encontramos con dos versos decasílabos que riman entre sí, en la traducción se quiso conservar dicha rima y, por supuesto, el sentido de dichas líneas, aún ante la imposibilidad de conservar sus diez sílabas correspondientes en español. Para lograr esto ha sido necesario cambiar el tiempo en que se encuentra la palabra *dare* / *atreverse* que originalmente funciona como reflexivo en presente, por su versión en futuro *Atreveré*. Rimando así con *Estaré* en el segundo verso y dando fin al poema.

Después del análisis detallado anteriormente me encuentro con esta propuesta de traducción totalmente diferente a la anteriormente analizada:

Espejismo

H.P Lovecraft

*No sé si existió alguna vez ese mundo
perdido flotando en la corriente del tiempo
sin embargo lo veo, violeta y nublado,
reluciendo en el fondo de un vago sueño.
Había torres extrañas y curiosos ríos chapoteantes,
Laberintos asombrosos y bajas cámaras de brillo,
y ramas cruzadas en los cielos llameantes,
como aquel que tiembla con nostalgia antes de una noche de invierno.
Grandes páramos llevan a verdes costas deshabitadas,
donde enormes pájaros rondan, mientras en la colina ventosa
había una aldea, antigua y de campanario blanco,
con tañidos nocturnos, que escucho aún ahora.
No sé qué tierra es ni me atreveré
a cuestionar cuándo o por qué en ella he estado o estaré.*

9. Conclusiones

Al comenzar la tarea de pensar y plantear un trabajo de grado que no sólo cumpliera con los requerimientos de la carrera que curso para ser candidato a grado, sino que también cumpliera con mis expectativas como profesional y me permitiera desenvolverme en un campo de mi agrado durante su desarrollo, me propuse plantear la traducción de una obra literaria (siendo la traducción y la literatura dos campos de mi preferencia). Esto a primera vista resulta un poco simple para quienes no dimensionan la complejidad del campo de la traducción y mucho menos de la literatura. Para efectos del trabajo, quise dar a conocer las dificultades más comunes que encuentra un traductor al enfrentar un texto de este tipo, además de realizar un análisis en paralelo con una propuesta de traducción oficial de la misma obra elegida, lo que resultó un acierto, ya que dicha traducción presentó gran cantidad de faltas en sus resultados que, vistos desde la perspectiva de la teoría de traducción planteada en el marco teórico de este trabajo, dan una deficiente versión en español de la obra original.

Este trabajo me permite concluir que la traducción es un muy complejo proceso que implica diferentes investigaciones simultáneas con la siempre latente búsqueda de equivalencias semánticas entre las palabras de un idioma y del otro. Desde el punto de vista metodológico, se tomaron como pilar fundamental los planteamientos de Humberto Eco en su obra *“Decir casi lo mismo”* (2008) pues la prolongada y respetada presencia de su teoría en el campo de la traducción lo posicionan como una fuente importante, representativa y confiable de información al respecto. Los planteamientos de Eco fueron de vital importancia al momento de analizar la traducción oficial, pues sus principales

falencias recurrían en el campo estético de la poesía, lo que es imprescindible para Eco, ya que de éste depende el respeto a la parte artística de la obra y, por ende, a la intención original de su autor. Por otro lado, he sentido especial afinidad con la obra de Eco, puesto que uno de sus principales puntos de vista sobre la traducción es la imposibilidad de la misma, concepto con el cual concuerdo y es demostrado en el presente trabajo, ya que si se quiere respetar algún aspecto de una obra original al momento de su traducción, siempre será necesario sacrificar otro para lograrlo. Dicho sacrificio es realizado siempre en aras del valor que da el traductor a su labor específicamente en el campo literario, ya que es su deber tratar de mantener visibles los aspectos sensoriales que los textos pretenden generar en los lectores

Se ha demostrado también que si se quiere traducir bien un texto literario es necesario seguir un proceso detallado y minucioso. Como primer paso al enfrentar la traducción aquí planteada, se tomó como herramienta la información recopilada sobre el autor del poema y su entorno al momento de la creación del mismo, pues todo factor contextual en la vida del autor puede haber tenido alguna repercusión en sus intenciones de expresión plasmadas en la obra, posteriormente se estudió el poema a profundidad, sobretodo en sus aspectos estéticos. Cada verso con su respectiva musicalidad, ritmo y rima fue memorizado y se estudiaron sus aspectos formales en términos de su clasificación como texto literario. Luego de esto, se continuó con el análisis de la traducción oficial del poema, lo que ayudó a identificar numerosos problemas con los cuales me encontraría al momento de proponer una opción de traducción propia. Esta parte del trabajo me permitió pensar por adelantado las mejores opciones para mejorar cuanto fuera posible dicha traducción. Finalmente, se prosiguió con la elaboración de la propuesta de traducción empírica del poema original, la cual, en contraposición con la

propuesta oficial, respeta mucho más los aspectos estéticos de la obra, y por ende, las intenciones originales del autor en su creación.

Al traducir el poema se encontraron diversos problemas, ya fueran de tipo semántico y sintáctico o de métrica, rima y musicalidad. Estos debieron ser siempre solucionados teniendo en cuenta la correcta construcción sensorial que el texto pretende generar en el lector, pero aun así todos llevaron a un resultado enriquecedor para la presente investigación. Se tomaron decisiones un tanto drásticas para lograr el mejor resultado, tales como la reorganización de palabras de un verso a otro para lograr concordancias o, como mínimo, similitudes en la métrica de estos. También fue necesario realizar una amplia búsqueda de concordancias tan aproximadas como resultara posible al contenido semántico de algunas palabras, puesto que sus aserciones en nuestra lengua no resultaban apropiadas, así como algunas dificultades para lograr una rima apropiada entre versos; finalmente se logró una aproximación bastante acertada a lo que el autor hubiese querido expresar en la lengua española a través de este poema.

Tras el arduo ejercicio que comprendió la realización de esta monografía, me encuentro con resultados a mi parecer muy satisfactorios puesto que se ha logrado recopilar información de suma importancia que no solo respalda los postulados empleados en la creación de la propuesta de traducción empírica, que son de suma utilidad para cualquier traductor que desee emprender su camino en dicha labor y que también han enriquecido mi habilidad en este campo, dándome bases sólidas para la práctica en el mismo, mejorando así los resultados que obtengo en este tipo de trabajos y afianzándome en calidad de futuro Licenciado en Lenguas Extranjeras de la Universidad del Valle.

A pesar de las dificultades halladas en el proceso de traducción de este poema, he aprendido que la labor de un traductor de poesía implica una investigación que debe realizarse antes de escoger cualquier palabra como equivalente de un idioma a otro, el tener en cuenta lo que, personalmente, considere la intención que plasmó el autor en la obra al escribirla, dar vida a un escrito que intenta expresarse en otras palabras tan fielmente como sea posible, el hecho de que esta fidelidad dependa exclusivamente del trabajo que el traductor imprime en la interpretación de la obra y, sobre todo, el respeto que debe tener tanto el traductor hacia el autor, como a la inversa, son todos aspectos muy gratos que al ser aclarados y tomados en consideración, hacen de este tipo de trabajo algo mucho más ameno y gratificante.

Bibliografía

- BUSTAMANTE, David y Bernal, Gustavo (2007). *Revisión de la traducción del primer tomo de la novela “les chemins de la liberté, l’age de la raison” de Jean Paul Sartre: La edad de la razón*. Monografía de Licenciatura en Lenguas Extranjeras, Universidad del Valle. Cali, Colombia.
- CARLSEN de Escudero, Elena, Sastre, María Silvia y Loutayf, Maria Soledad. (2011). “Comprensión lectora: interpretación y traducción de metáforas en inglés académico” *Íkala, revista de Lenguaje y Cultura*, 27 (16),.77-101.
- CARO, María Isabel y Pazos, Claudia Patricia. (2007). *Análisis de las metáforas y los aspectos culturales en la traducción de la obra “El Amor en los Tiempos del Cólera” al inglés*. Monografía de Licenciatura en Lenguas Extranjeras, Universidad del Valle. Cali, Colombia.
- CRYSTAL, David (1992). *An Encyclopedic Dictionary of Language and Languages*. Chicago: Penguin Books.
- DELISLE, Jean. (1993). *La traduction raisonnée: manuel d'initiation à la traduction professionnelle anglais-français: méthode par objectifs d'apprentissage*. Canada: Presses de l'Université d'Ottawa.
- ECO, Umberto. (2008) *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Lumen.

- GALVIS, Luis Alberto (2007). *Descripción del proceso de traducción del poema “Tilly” de James Joyce*. Monografía de Licenciatura en Lenguas Modernas, Universidad del Valle. Cali
- HERNÁNDEZ, Rebeca. (2009) “*Augusto de Campos: Traductor Visible, Traductor Visual*”. *Hermeneus, Revista de Traducción e Interpretación*. 12, 1-10.
- IGREDA, Paula. (2011). “*Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción*” *Íkala, revista de Lenguaje y Cultura*, 27 (16), 11-32.
- *Listado de Figuras retóricas*. Recuperado el 3 de Julio de 2012, de <http://www.retoricas.com/2009/06/principales-figuras-retoricas.html>
- LOVECRAFT, H.P. (1939). *Supernatural Horror in Literature*. Sauk City: Arkham House
- LOVECRAFT, H.P. (1971) *Fungi From Yuggoth & Other Poems*, New York: Random House.
- MC MILLAN, James.H. y Schumacher, Sally. (2005). *Investigación educativa: Una Introducción conceptual*. Madrid: Pearson Addison Wesley.

- MIRA alvarez, German Dario. (2011). *La equivalencia en la traducción de las unidades fraseológicas. Un estudio empírico. Íkala, revista de Lenguaje y Cultura*, 27 (16), 115-131, recuperado el 2012-02-09, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255019722004>
- NEWMARK Peter (1988). *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall
- PACTE. 2000. "Acquiring Translation Competence: Hypothesis and Methodological problems of a Research Project". *Investigating Translation*. Amsterdam: John Benjamin.
- SANTOS, Juan Antonio y Tribaldos, Sonia. (1994). *Hongos de Yuggoth. Selección de poemas de H. P. Lovecraft*. Madrid: Valdemar.
- KRAUZE, Ethel (1992). *¿Cómo acercarse a la poesía?* México: Limusa.