

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

ESCUELA DE LINGÜÍSTICA APLICADA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
LINGÜÍSTICA APLICADA A LA TRADUCCIÓN

ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LA TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE LA OBRA “CASA  
TOMADA” DE JULIO CORTÁZAR A TRAVÉS DE LA TÉCNICA DE LA  
RETROTRADUCCIÓN

TOMÁS REECE

QUITO, 2015

## Contenido

AGRADECIMIENTOS.....	ii
RESUMEN EJECUTIVO.....	iii
INTRODUCCIÓN GENERAL.....	iv
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	v
OBJETIVOS.....	vii
HIPÓTESIS.....	viii
CAPÍTULO I.....	1
1.1. Introducción.....	1
1.2. Lingüística aplicada a la traducción.....	2
1.2.1. Lingüística.....	2
1.2.2. Traducción.....	4
1.2.3. Lingüística aplicada a la traducción.....	6
1.3. Caracterización de la traductología.....	8
1.4. Nociones de la traducción.....	9
1.5. Estilística.....	13
1.6. Traducción literaria.....	15
1.7. Traducción y cultura.....	17
CAPÍTULO II.....	20
2.1. Julio Cortázar.....	20
2.2. Estilo y estilística.....	25
2.2.1. Visión general.....	26
2.2.2. El estilo en la traducción.....	26
2.2.3. Borges: traducción y estilo.....	27
2.3. Estilo de Cortázar.....	28
2.3.1. Análisis por Richard F. Allen.....	29
2.3.2. Sophie Ranger y las instrucciones para leer a Cortázar.....	29
2.3.3. Saúl Yurkievich y análisis profesional a Cortázar.....	30
2.4. Casa Tomada.....	33
2.5. Paul Blackburn.....	38
CAPÍTULO III.....	42
3.1. Análisis comparativo.....	57
Conclusiones.....	101
BIBLIOGRAFÍA.....	106

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres: la razón, motivo y motor detrás de esto. A mi directora Rosita, por la paciencia, disposición y consejos. A mis profesores. A Andrea, por su traducción, ayuda y motivación. A mi hermana y sobrina por todas las risas y sonrisas. A Zenaida, cuya presencia fue fundamental para terminar esta disertación tres meses más tarde de lo esperado.

## **RESUMEN EJECUTIVO**

Esta obra es un análisis estilístico de la traducción al inglés de la obra de Julio Cortázar *Casa Tomada* a través de la retrotraducción como técnica de comprobación. Mediante un análisis comparativo entre la versión original del cuento, la traducción al inglés del mismo, y una retrotraducción (traducción de una traducción de vuelta al idioma original), se logra identificar que la traducción de una obra genera cambios estilísticos, dialectales y semánticos, al igual que adiciones y omisiones, que hacen que la traducción de una obra no se lea igual que la obra original.

## **ABSTRACT**

This study is a stylistic analysis of the translation into English of Julio Cortázar's short story *Casa Tomada* using a back-translation as verification technique. Through a contrastive analysis between the original story, its translation into English, and a back-translation (translation of translation back into the original language), the reader can identify that the translation of a text entails stylistic, dialectal and semantic changes, as well as additions and omissions, that make the reading of a translated text different to the reading of its original.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

La presente disertación es un análisis estilístico de la traducción al inglés de la obra *Casa Tomada* a través de la retrotraducción como técnica de comprobación. La disertación consta de tres capítulos mediante los que se sienta el marco teórico del estudio, se examina la obra en contraste con el autor y el traductor, y se finaliza mediante un análisis de los hallazgos surgidos gracias al contraste entre el texto original, el texto traducido y el texto retrotraducido.

En el primer capítulo, se desarrolla un marco teórico basado en los conceptos de la lingüística, la estilística y la traductología donde se explica la relación entre ellas y la manera en la que estas teorías se aplican al análisis estilístico traductológico presente en el tercer capítulo.

En el segundo capítulo se examina a Julio Cortázar, autor de *Casa Tomada*, y se estudia su estilo al igual que los diferentes conceptos que crean la noción de estilo utilizada en esta disertación. Se investigan los motivos por los cuales Cortázar escribió el cuento al igual que la situación política-temporal del momento de la escritura de la historia. Se culmina el capítulo con una reseña del traductor al inglés de la obra, Paul Blackburn.

El tercer capítulo presenta un análisis extracto por extracto de la versión original de Julio Cortázar, la versión traducida al inglés de Paul Blackburn y la versión retrotraducida del cuento. Luego de presentar en un cuadro de tres columnas por cada uno de los extractos, se lleva a cabo un análisis sobre las discrepancias estilísticas y contrasentidos entre las versiones y se explica de qué manera afectan la lectura.

Finalmente, la disertación presenta las conclusiones del estudio que indican que efectivamente la traducción genera cambios estilísticos, dialectales y semánticos en el texto meta y explica, además, que a pesar de que la traducción al inglés es muy buena, existen pérdidas que hacen que la lectura de la versión traducida sea distinta a aquella del texto original.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La presente disertación se fundamentará en el uso de la retrotraducción, como técnica de comprobación de traducción del cuento “Casa Tomada” de Julio Cortázar. Para realizar esta comprobación se seguirán los siguientes pasos: 1. Se realizará una retrotraducción de la versión del cuento “Casa Tomada” traducido al inglés por Paul Blackburn. 2. Se comparará la versión resultante de la retrotraducción con el texto original. 3. Se procederá a analizar los aciertos y dificultades de la traducción al inglés en los campos de la estilística y la pragmática.

Este estudio se enfocará en una comparación de elementos sintácticos, semánticos, léxicos, dialectales y principalmente estilísticos entre la versión original del cuento y la versión de la retrotraducción. Se buscará identificar alteraciones estilísticas al igual que rasgos dialectales y léxicos que se puedan considerar marcadores de estilo o que puedan consistir un problema de traducción.

Se realizará este trabajo con la misión de entender e identificar las diferencias que surgen al comparar un texto original con un texto meta, a través de la técnica de la retrotraducción, es decir la traducción de un texto meta de vuelta al idioma del texto original.

Al lograr identificar los elementos que no coinciden entre ambos textos se podrá concebir el verdadero efecto de una traducción, identificar pérdidas, reconocer adiciones u omisiones y, sobre todo, llegar a conocer si la traducción ha sido capaz de mantener los rasgos estilísticos característicos del original. Así, subsecuentemente, se podrá demostrar el verdadero impacto en llevar un texto de una a otra lengua, máxime dado el caso de un texto literario.

Adicionalmente a incurrir en un interés académico que permita entender a profundidad cuál es el impacto traductológico en los textos, este trabajo buscará concientizar a traductores acerca de errores comúnmente pasados por alto y situaciones estilísticas que generalmente no son tomadas en cuenta debido a la falta de conocimiento de traductores sobre diferencias entre la lengua original y la lengua meta, al igual que las particularidades de la forma de escribir de un autor dado.

Realizar esta disertación es factible ya que se encuentran disponibles todos los artículos y bibliografía especializada necesarios para llevarla a cabo; es decir el texto original de Cortázar, “House Taken Over” de Paul Blackburn, la bibliografía sobre

metodología de la traducción, la documentación y las herramientas técnicas fundamentales.

Los lectores deberán tomar en cuenta que la presente investigación no busca hacer una crítica de la traducción al inglés del cuento “Casa Tomada” hecha por Paul Blackburn, sino una comprobación traductológica del impacto y divergencias estilísticas presentes en el texto meta frente a al texto original, sirviéndose de la retrotraducción como técnica de análisis.

## OBJETIVOS

### **Objetivo general:**

Demostrar la existencia de diferencias estilísticas entre el texto original y el texto traducido al inglés por Paul Blackburn gracias a la técnica de la retrotraducción, como método de comprobación traductológica del cuento de Julio Cortázar "Casa Tomada".

### **Objetivos específicos:**

-Realizar una evaluación traductológica basada en los niveles sintácticos y morfológicos de la versión original y la versión retrotraducida de "Casa Tomada".

-Identificar los rasgos estilísticos de Cortázar en el cuento y comprobar si se han podido transmitir correctamente luego del proceso de traducción.

-Comprobar la existencia de pérdidas e intraducibilidad en la traducción del cuento.

## **HIPÓTESIS**

La traducción genera cambios estilísticos como pérdida de rasgos propios del autor, cambio de elementos léxicos o problemas de intraducibilidad en el texto meta que hacen que éste se diferencie del texto original.

# CAPÍTULO I

## 1.1. Introducción

Para poder llevar a cabo un análisis estilístico de un texto, sea este original, traducido o producto de una retrotraducción es primordial iniciar con un estudio de las teorías existentes sobre el mencionado tema para luego, con bases sentadas, poder aplicar los conceptos que mejor se adapten a esta disertación. Hay seis temas teóricos centrales que esta disertación tiene como piedra angular para sustentar el marco teórico:

1. Lingüística aplicada a la traducción: donde se analiza la influencia bilateral de las disciplinas y los conceptos se fusionan para generar una rama científica de estudio.
2. Caracterización de la traductología: donde se analiza la ciencia de la traducción, y la influencia y evolución de esta ciencia sobre el proceso traductor profesional.
3. Nociones de traducción: donde se mencionan los principales conceptos y métodos que se requiere para generar una traducción confiable, natural y fiel que se adapte a los lectores del texto meta sin alterar el texto original.
4. Estilística: donde se presenta el concepto de estilo, su influencia y su dificultad al momento de abordarlo en una traducción.
5. Traducción literaria: donde se analiza la dificultad en la traducción de textos literarios y se menciona la manera y los métodos que un traductor debe utilizar al encontrarse frente a la traducción de este tipo de obras.
6. Traducción y cultura: donde se menciona la necesidad imperativa de tomar en cuenta la cultura de los lectores de la lengua meta así como la lengua origen para poder realizar una traducción que se adapte a su contexto y que no sea ni demasiado general ni demasiado específica para comprenderse.

Con el marco teórico que conforma este primer capítulo se sienta una base teórica que sustenta la validez de esta investigación y que muestra los puntos clave necesarios para poder utilizar la traducción, la lingüística y los conceptos básicos de estilística de una manera científica y ordenada que sirve como marco y base para el estudio de la retrotraducción como forma de evaluación traductológica.

## 1.2. Lingüística aplicada a la traducción

Para iniciar con el marco teórico de esta disertación se debe abordar dos temas a la vez: la lingüística y la traducción. El Diccionario de la Real Academia Española define a la lingüística como la “ciencia del lenguaje<sup>1</sup>” y propone la siguiente definición de lingüística aplicada: “Rama de los estudios lingüísticos que se ocupa de los problemas que el lenguaje plantea como medio de relación social, especialmente de los que se refieren a la enseñanza de idiomas<sup>2</sup>.” Por lo tanto es posible entender la lingüística como el estudio científico de la lengua, de su estructura y de uso para la comunicación entre partes.

### 1.2.1. Lingüística

Para entender de manera certera qué es la lingüística es necesario comenzar por el principio y aunque poner una fecha de inicio al estudio de las lenguas es imposible, sí es factible saber cuándo inicia el estudio científico de la lingüística y a través de quién. Ferdinand de Saussure, nacido en Ginebra en 1857, es considerado el padre de la lingüística moderna y con él surge un movimiento mundial dedicado a su estudio científico. Uno de los libros más importantes sobre lingüística es el *Curso de lingüística general*, publicado en 1916 por Charles Bally y Albert Sechehaye, basado en las notas tomadas por los alumnos de Saussure en la cátedra de Gramática Comparada, impartida en la Universidad de Ginebra. A pesar de que el maestro muere en 1913, su publicación póstuma se ha convertido en la base de los estudios posteriores de lingüística y en una lectura fundamental para el estudio lingüístico a través de los años.

La definición de Ferdinand de Saussure puede resumirse en que la lingüística constituye el estudio de la lengua por la lengua pero que toma en cuenta todas la manifestaciones humanas del lenguaje, desde la más simple hasta la más compleja, sin tomar en cuenta si las expresiones pertenecen o no a la lengua correcta. A continuación se presentan dos párrafos del *Curso de lingüística general* en los que Saussure define la lingüística y describe cuáles son las tareas de las que se ocupa:

La materia de la lingüística está constituida en primer lugar por todas las manifestaciones del lenguaje humano, ya se trate de pueblos salvajes o de naciones civilizadas, de épocas arcaicas, clásicas o de decadencia, teniendo en

---

<sup>1</sup> Tomado del Diccionario de la Real Academia Española, versión en línea

<sup>2</sup> Ídem

cuenta, en cada período, no solamente el lenguaje correcto y el “bien hablar”, sino todas las formas de expresión. Y algo más aún: como el lenguaje no está la mayoría de veces al alcance de la observación, el lingüista deberá tener en cuenta los textos escritos, ya que son los únicos medios que nos permiten conocer los idiomas antiguos o distantes.

La tarea de la lingüística será: a) hacer la descripción y la historia de todas las lenguas de las que pueda ocuparse, lo cual equivale a hacer la historia de las familias de lenguas y a reconstruir en lo posible las lenguas madres de cada familia; b) buscar las fuerzas que intervengan de manera permanente y universal en todas las lenguas y sacar las leyes generales a que se puedan reducir todos los fenómenos particulares de la historia; c) deslindarse y definirse ella misma.<sup>3</sup>

Como tantas otras ciencias, la lingüística ha sido definida de formas distintas de acuerdo a las corrientes y las épocas de cada estudioso de la lengua. Una de las figuras principales de las esferas de la lingüística en el siglo XX es el estadounidense Noam Chomsky. Chomsky, quien ahora dedica la mayoría de sus estudios a la comunicación social y el estudio de la política, basó su estudio lingüístico en la gramática generativa y creó uno de los conceptos más estudiados actualmente: la gramática universal. La gramática universal es un concepto que afirma que no existe una gramática igual para todas las lenguas pero que existen ciertos principios básicos que pueden aplicarse a todos los idiomas. Estos principios son innatos a los seres humanos y permiten que un hablante pueda, sin haber estudiado su lengua materna académicamente, saber si una frase u oración es aceptable o no, es decir, si es gramatical o a-gramatical.

La definición de lingüística de Noam Chomsky puede encontrarse expresada a detalle en su libro de 1970, *Problemas actuales en teoría lingüística: Temas teóricos de gramática generativa* que muestra una definición que parte desde la perspectiva del hablante, es más aplicable al habla y menos teórica que definiciones de lingüistas anteriores, incluyendo a Ferdinand de Saussure. El libro de Chomsky define la teoría lingüística como “los sistemas de hipótesis que conciernen a los rasgos generales del lenguaje humano propuestos para dar cuenta de un conjunto determinado de fenómenos lingüísticos.”<sup>4</sup> Sin embargo, es interesante lo que detalla en el siguiente párrafo de la

---

<sup>3</sup> Tomado de: Saussure, Ferdinand De, Charles Bally, Albert Sechehaye, y Albert Riedlinger. *Curso De Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2007, página 51.

<sup>4</sup> Tomado de: Chomsky, Noam. *Problemas Actuales En Teoría Lingüística: Temas Teóricos De Gramática Generativa*. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1977, página 9

misma publicación con respecto a los temas que cualquier teoría lingüística debe comprender:

El hecho central que debe tener en cuenta cualquier teoría lingüística significativa es el siguiente: un hablante maduro puede producir una oración nueva de su lengua en la ocasión apropiada y los otros hablantes pueden entenderla de inmediato, aunque sea igualmente nueva para ellos. La mayor parte de nuestra experiencia lingüística, tanto de hablantes como de oyentes, es con oraciones nuevas; una vez que hemos dominado una lengua, el tipo de oraciones que manejamos con fluidez y sin dificultad ni titubeo es tan vasto que, para cualquier fin práctico (y, obviamente para cualquier fin teórico), podemos considerarlo infinito. El dominio normal de una lengua implica no sólo la capacidad de entender de inmediato una cantidad indefinida de oraciones completamente nuevas, sino también la capacidad de identificar las oraciones aberrantes y, cuando es necesario, darles una interpretación.<sup>5</sup>

Para los propósitos de esta disertación, la definición de lingüística de Chomsky es más apropiada y se adapta de mejor forma que la definición dada de Ferdinand de Saussure ya que este estudio se basa en el uso del lenguaje de un individuo en específico, Julio Cortázar. A pesar de que esta investigación no tiene como objetivo principal analizar o estudiar la producción lingüística del literato, el núcleo de la misma consta de un contraste entre el cuento escrito por Cortázar y su retrotraducción. Por lo tanto, la producción lingüística del autor va a ser el punto de partida del estudio ya que ésta, a pesar de ser nueva y llamativamente novedosa, se puede entender sin ningún problema por parte de cualquier hablante del español, que además puede calificarla de gramatical y aceptable y es de esta manera que este estudio va a permitir saber si el mismo tipo de producción lingüística puede verse plasmada en la retrotraducción de la obra o si el proceso de traducción ha generado una versión igual de aceptable pero menos novedosa, estilísticamente hablando.

### **1.2.2. Traducción**

La traducción, por otro lado, es el acto de “expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra.<sup>6</sup>” La traducción permite globalizar la comunicación y logra que lo que en un principio se limitaba a un grupo de receptores

---

<sup>5</sup> ídem 4

<sup>6</sup> Tomado del Diccionario de la Real Academia Española, versión en línea

hablantes de una lengua dada pueda convertirse en un mensaje o intención que puede comprenderse y llegar a cualquier otra lengua y sea entendible para sus hablantes.

Uno de los principales estudiosos de la traducción ha sido Peter Newmark quien publicó varios libros acerca de la teoría y la técnica de traducción que son parte de la bibliografía más importante que toda instrucción académica de traducción utiliza. En 1988 publicó el *Manual de traducción* que explica los principios básicos de la traducción además de técnicas y consejos para llevar a cabo de manera correcta el ejercicio. La definición de traducción de Newmark es bastante corta y sencilla, menciona que la traducción es “muchas veces, aunque no siempre, verter a otra lengua el significado de un texto en el sentido pretendido por el autor<sup>7</sup>”. El significado que da Newmark a la traducción es muy similar al que se puede encontrar en cualquier diccionario de lengua española pero sí es importante recalcar que el autor menciona que el significado que se transmite es el “pretendido por el autor”, lo que quiere decir que necesariamente el ejercicio traductor tiene como componente principal la interpretación que el traductor le quiera dar al texto original y su trabajo no pasa por una traducción literal, donde la traducción dice exactamente lo mismo que el texto de partida.

Humberto Eco, aunque conocido por su trabajo literario y principalmente por su obra de 1980 *El nombre de la rosa*, se ha desempeñado como traductor y como estudioso de la traductología. En el año 2003 publica la obra *Decir casi lo mismo*, una obra que estudia la teoría de la traducción pero lo hace desde su propia perspectiva como traductor. El libro consta de una gran cantidad de ejemplos donde se explicitan los clásicos problemas frente a los que un traductor se ve inmerso y cuáles son las posibles soluciones que se puede dar a los mismos, teniendo en cuenta las repercusiones que cada una de ellas podría traer. No obstante, el libro es poco conocido como fuente bibliográfica para la traductología pero es muy útil como herramienta de apoyo para la traducción y como fuente de información para cualquier estudio que requiera teoría traductológica sustentada con ejemplos y bibliografía adicional. La definición de Eco de traducción es extensa; a continuación se puede ver el primer párrafo del libro, donde Eco se pregunta y “responde” cuál es el significado de traducción:

¿Qué quiere decir traducción? La primera respuesta «decir lo mismo en otra lengua» sería una buena respuesta, y también consolatoria, si no fuera porque, en primer lugar, tenemos muchos problemas para establecer qué significa «decir lo mismo», así como tampoco sabríamos dar una respuesta satisfactoria para todas

---

<sup>7</sup> Tomado de: Newmark, P, y Virgilio Moya. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 1995. Página 19

esas operaciones que llamamos paráfrasis, definición, explicación, reformulación, por no hablar de las pretendidas sustituciones sinonímicas. En segundo lugar, porque no sabemos qué es el «lo», esto es, ante un texto no sabemos *lo que* debemos traducir. Y, por último, porque, en algunos casos, abrigamos serias dudas sobre lo que quiere decir *decir*.<sup>8</sup>

Puede que para Eco esa definición sea bastante clara y satisfaga su necesidad de entender qué es la traducción pero desde mi punto de vista, no. Pero por otro lado, el título de su libro me da la mejor definición que he podido encontrar para traducción sintetizada en sólo cuatro palabras, la traducción no es más que **decir casi lo mismo** y esta definición se va a ver comprobada posteriormente en las conclusiones de esta disertación.

### 1.2.3. Lingüística aplicada a la traducción

Para poder conjugar la lingüística y la traducción se debe partir de la concepción científica de ambas, no de su práctica empírica. La lingüística es el estudio científico de la lengua y su teoría se basa en métodos comprobables. La traducción, aunque tiene como objetivo llevar lo expresado en una lengua a otra, no implica sólo la actividad traductora empírica, es también una ciencia denominada traductología (Maillot, 1987).

Aunque la influencia es bilateral, la manera más conveniente de estudiar estas dos ciencias es partiendo de que la lingüística debe aplicarse a la traducción. Una traducción buena y coherente se basa en el conocimiento y la aplicación de conceptos lingüísticos que permiten que el acto de llevar una idea de una lengua a otra no sea únicamente un proceso mecánico de transferencia de palabras entre idiomas sino una actividad reflexiva que tome en cuenta elementos lingüísticos para crear una transferencia adecuada y una traducción confiable.

Un traductólogo está al tanto de que los sistemas lingüísticos difieren y de que aunque una idea traducida conste de una sintaxis correcta, ésta no necesariamente es la adecuada. Por ejemplo, la posibilidad de aplicar la lingüística a la traducción permite a quien traduzca darse cuenta de que en la sintaxis inglesa el uso del pasivo es recurrente pero que traducir el texto al español utilizando la voz pasiva genera una versión poco natural que hará que el texto meta se lea con dificultad.

---

<sup>8</sup> Tomado de: Eco, Umberto. *Decir Casi Lo Mismo*. Barcelona: Lumen, 2008. Página 13

La lingüística aplicada a la traducción conjuga los aspectos científicos de ambas disciplinas para obtener un producto que va más allá de sólo una reproducción de un texto en una lengua meta; una traducción que se vale de la lingüística como herramienta de comprensión léxica y cultural es un producto que, además de transmitir palabras, transmite una intención y logra llevar al destinatario de la lengua meta el mensaje del autor de la misma manera en la que éste buscó que su intención influya en los lectores del texto original.

Hay un elemento adicional que sirve de puente para que la lingüística y la traducción puedan relacionarse, la pragmática. Graciela Reyes la define así: “La pragmática es la disciplina lingüística que estudia cómo los seres hablantes interpretamos enunciados en contexto. La pragmática estudia el lenguaje en función de la comunicación, lo que equivale a decir que se ocupa de la relación entre el lenguaje y el hablante, o por lo menos algunos aspectos de esta relación.”<sup>9</sup>

La pragmática juega un papel primordial en esta hermandad lingüística-traducción ya que estudiar la lengua en contexto permite, mediante el uso de los principios, máximas y teorías constructivas, transmitir el significado de los textos de una manera que permita cumplir a cabalidad con teorías como la de Grice donde el principio de cooperación y las máximas de cantidad, calidad, relevancia y manera deben cumplirse. Ya que la pragmática es la forma en la que un hablante interpreta un enunciado en contexto, es necesario su uso para que la traducción pueda interpretarse y no sólo entenderse. La traducción sin un uso correcto de la pragmática no sería aplicable en una situación comunicativa, principalmente por el hecho de que la traducción es un hecho esencialmente comunicativo en donde el contexto del enunciado tiene el mismo valor para su comprensión que las palabras que lo componen.

Por lo tanto, la lingüística aplicada a la traducción permite crear versiones que favorecen la lectura del público receptor del texto, sin hacer que por este proceso se pierda la fidelidad al texto original. Una traducción basada en la lingüística logra hacer que la traducción pueda adaptarse a un contexto y a una cultura y evita que una traducción literal y no científica confunda a los lectores y no logre transmitir lo que el autor buscó en su texto original.

---

<sup>9</sup> Tomado de: Reyes, Graciela. *La Pragmática Lingüística: El Estudio Del Uso Del Lenguaje*. Barcelona: Montesinos, 1990. Página 17

### 1.3. Caracterización de la traductología

La traducción ha sido siempre el vehículo que ha podido comunicar a culturas e individuos separados por una barrera del lenguaje. A pesar de que la traducción ha sido utilizada a lo largo de la historia, su descripción analítica y caracterización como ciencia son relativamente nuevas. En su mayoría el ejercicio de transmitir mensajes en un idioma distinto al original se realizaba de forma empírica, sin bases teóricas y buscando como único requisito en el traductor su conocimiento de ambas lenguas, sin necesidad de que éste sea profundo ni que esté al tanto de las diferencias que los dos sistemas comunicativos puedan proponer. La evolución de la lingüística y la comprensión de que la comunicación implica más que sólo palabras, frases y oraciones llevaron a la necesidad de constituir un conjunto de conocimientos académicos que pudieran caracterizar como ciencia al ejercicio traductor. Así nace el estudio científico de la traducción, la traductología.

Con el tiempo y el estudio de autores como James Holmes ha sido posible lograr consolidar la traductología como ciencia y darle un espacio para que pueda ser estudiada a fondo y permita recopilar teorías de diferentes autores para ubicarlas en los ámbitos práctico, teórico y descriptivo, conformando así un colectivo de conocimiento científico que ha logrado mantenerse en el estado de la técnica gracias a todas las colaboraciones de traductólogos y lingüistas.

La traductología se divide en tres ramas:

- La rama teórica
- La rama descriptiva
- La rama de estudios aplicados

**La rama teórica** de la traductología ha permitido que esta ciencia reciba enfoques desde distintos ángulos y ha logrado profundizar en estudios que, aunque difieren en el método, dan las pautas para que se considere ciencia a esta disciplina. Como bien señala Hurtado (2001, 152): “El desarrollo alcanzado por estudios teóricos se manifiesta en la conformación de diversos modelos de análisis del hecho traductor: modelos lingüísticos, textuales, comunicativos y socioculturales, cognitivos, etc.”. Con esto como base es evidente que la traductología ha invadido diversas esferas del conocimiento para enriquecerse y esbozar teorías que no se limitan a las fronteras de la traducción.

**La rama descriptiva** aborda los estudios traductológicos descriptivos que han permitido analizar las operaciones del traductor y subdividir en ramas a esta disciplina. Mediante la descripción científica de la traductología ha sido posible evaluar y proporcionar opciones válidas para quien se basa en esta descripción para su actividad profesional. Por su parte, la división de la traducción en ramas ha sido el puente al que se ha recurrido para lograr una especialización y se ha sabido agrupar a traductores en el área que más les concierne y atrae, desde la interpretación simultánea, hasta la traducción literaria.

Como tercer y último ámbito de la descripción traductológica se halla **la rama de estudios aplicados**. Esta rama no se ocupa únicamente de ubicar a la traductología descriptiva en nuevas materias sino en buscar más ramas de donde se pueda obtener un beneficio de su uso. En varios casos se asocian los estudios aplicados de la traductología a la tecnología de la traducción y a la pedagogía, dos temas que pueden utilizar teoría y aplicación traductológica para expandirse y ampliar su alcance de estudio.

Mediante los estudios, la teoría y la aplicación de la traductología, hacer un análisis del efecto que la traducción y la retrotraducción imponen sobre un texto puede realizarse de una forma científica y comprobable y los resultados se pueden analizar desde perspectivas que partan de teorías de traductólogos que sirven para lograr un contraste estilístico basado en la traducción para este estudio.

#### **1.4. Nociones de la traducción**

Las nociones de traducción comprenden los métodos y las reglas principales que se pueden considerar indispensables como base teórica para la elaboración de una traducción. Aunque dentro de las nociones hay diferentes teorías y maneras de abordar una traducción, existen ciertos conocimientos y métodos que vale la pena estudiar y aplicar para el tema y el desarrollo de esta disertación.

De la traductología se derivan varias máximas que pueden considerarse nociones fundamentales de la traducción. Estas máximas deben aplicarse a toda traducción, sea de la materia que sea, para que la traducción se pueda considerar buena. Al cumplir con las nociones fundamentales de la traducción, el traductor conscientemente se vale de la traductología para ejercer su práctica de una manera científica que no viole las leyes que diferencian la traducción profesional de la traducción empírica.

La principal máxima que un traductor no debe violar nunca es la fidelidad. La fidelidad es el acuerdo tácito con el autor que un traductor se compromete a cumplir durante su ejercicio profesional y es lo que logra que una traducción sea una versión en un nuevo idioma de un texto y no una creación novedosa basada en algo previamente escrito. El concepto de fidelidad en el caso de la traducción es prácticamente idéntico al concepto de literalidad, es decir, valerse del sentido exacto y no del sentido figurado. Ambos conceptos coinciden en la búsqueda de la exactitud en la traducción, de decir dentro de lo posible exactamente lo mismo que el texto original en el texto meta<sup>10</sup>. La fidelidad no implica que la traducción se debe realizar palabra por palabra pero sí obliga al profesional a mantenerse lo más cerca posible al texto original en su reproducción en el texto meta.

Los conceptos de traducibilidad e intraducibilidad son máximas que juegan un papel fundamental al presentarse un texto, sea literario o no, donde no sólo se debe traducir lo que las palabras en sí dicen, sino también lo que se encuentra implícito, lo que el autor quiso expresar sin explicitarlo con palabras. Es deber del traductor transmitir también esta información para lograr, dentro de lo posible, transmitir lo mismo que el autor buscó. Esta tarea, aunque necesaria y a veces indispensable, puede traer consigo problemas de sobre interpretación en los que el traductor intencionalmente añade un sentido, un símbolo o una situación a la obra que el autor original nunca pensó ni quiso explicar pero que el traductor interpretó de manera errónea. En este caso la traducción, a pesar de buscar expresar no sólo lo que las letras dicen sino también su sentido, no será fiel al original y contendrá información adicional nunca mencionada por el autor de la obra.

La intencionalidad, la finalidad y el estilo son otras nociones fundamentales de la traducción. Estas tres nociones van más allá de una simple comprensión del texto. Para poder entenderlas y asociarlas con el autor correctamente se debe identificar los factores que influenciaron su forma de escribir al igual que el motivo por el cual decidió escribirlo y el objetivo que tenía su texto, obviamente sin dejar de lado los rasgos que constituyen su estilo. Poder identificar estas nociones en un texto meta hacen que el traductor sepa que el alcance del texto va más allá del momento sincrónico en el que se realiza la traducción y que puede decir o implicar más de lo que una lectura superficial y sin análisis permiten comprender al lector o al traductor.

---

<sup>10</sup> Adaptado de: Ponce, Nuria. *Los conceptos de fidelidad y literalidad en la traducción de pasajes humorísticos*. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. <http://www.entreculturas.uma.es/n5pdf/articulo02.pdf> 27/08/2014

Otras de las nociones fundamentales de la traductología son los métodos de traducción. Los métodos son las diferentes opciones que un traductor tiene para traducir un texto. Son un conjunto de herramientas entre las cuales el traductor debe elegir la o las indicadas de acuerdo a lo que el tipo de texto le exija y a la que se considere más apta para la obra en cuestión. Puede que un solo texto requiera más de un solo método e incluso hay casos en los que traductores utilizan varios métodos sin darse cuenta de su existencia, mas el uso de ciertos métodos sí requiere conocimiento y reflexión para su aplicación práctica.

Peter Newmark, en su libro *Manual de Traducción*, especifica ocho diferentes métodos de los que se puede valer un traductor para efectuar su práctica. Estos métodos son<sup>11</sup>:

1. *Traducción palabra por palabra*: se traduce las palabras una por una de acuerdo a su significado más corriente. Se usa como primera traducción de un texto o como herramienta para comprender la lengua original.
2. *Traducción literal*: se traduce las construcciones gramaticales de una lengua a otra pero las palabras con valor léxico se traducen de forma individual y con su significado fuera de contexto. Su principal valor es como herramienta de pretraducción.
3. *Traducción fiel*: se busca reproducir el significado contextual exacto del texto de origen. Esta traducción busca ser totalmente fiel tanto a las intenciones como a la realización del texto del autor del texto original.
4. *Traducción semántica*: se prioriza el valor estético del texto en la traducción, se busca mantener un texto que tenga un sonido bello y natural. Difiere de la traducción fiel al ser flexible y darle al traductor una cierta licencia creativa para lograr una estética comparable a la del texto original.
5. *Adaptación*: es una traducción que puede considerarse libre. Se utiliza para poesía y teatro y mientras los temas, argumentos y personajes se mantienen, la cultura se cambia para volverse el idioma del texto meta y el texto se vuelve a escribir.
6. *Traducción libre*: omite la forma y traduce únicamente el contenido del texto original.

---

<sup>11</sup> Adaptado de Newmark, P, y Virgilio Moya. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 1995. Página 70, 71

7. *Traducción idiomática*: se reproduce el mensaje del texto original pero se distorsiona parte del significado, utilizando modismos y coloquialismos.
8. *Traducción comunicativa*: se busca una reproducción exacta del significado contextual del texto original pero de una manera comprensible para los lectores de la lengua meta.

Dentro de las nociones fundamentales de la traducción se encuentran también los métodos de comprobación que permiten conocer la validez y calidad de una traducción al ofrecer retroalimentación sobre el texto traducido. Existen varios métodos de comprobación de traducción pero el método que ofrece resultados más claros sobre la fidelidad y respeto al estilo, es la retrotraducción. Joseph B. Casagrande en un artículo publicado por la Universidad de Chicago define la retrotraducción como el proceso donde “[...] un mensaje en un código A se traduce a un código B por una persona, luego se retraduce al código A por otra persona y el mensaje retraducido se compara con el original. Si existen discrepancias entre las dos versiones en el código A, éstas son presuntamente el diagnóstico de puntos problemáticos en el proceso de transcodificación. Algunas de estas discrepancias, no obstante, puede que se deban al uso de formas alternativas que no necesariamente afectan el significado del mensaje.”<sup>12</sup>

Las nociones de traducción comprenden un amplio contenido de teoría lingüística y traductológica y son el principal punto de partida para poder realizar una traducción que cumpla con los principios científicos previamente descritos pero que además de ser académicamente correcta sea una traducción accesible y que, aunque sea fiel al original, pueda leerse con la misma naturalidad que con la que se lee un texto originalmente escrito en la lengua meta. La retrotraducción, como noción fundamental, permite que el resto de nociones traductológicas se vean comprobadas en el mismo idioma que el texto original pero, además de ser una herramienta de comprobación, la retrotraducción es un termómetro de estilo que deja medir los cambios ocasionados por la traducción en una lectura paralela donde necesariamente, como señala Casagrande, el uso de formas alternativas, aunque no afecta el significado del mensaje, sí genera cambios de estilo cuya importancia puede llegar a ser trascendental en varios tipos de texto, principalmente los literarios.

---

<sup>12</sup> Tomado de: Casagrande, Joseph B. *International Journal of American Linguistics* Vol. 20, No. 4. Octubre 1954. The University of Chicago Press, página 339. Traducido por Tomás Reece

## 1.5. Estilística

La estilística es el campo de la lingüística cuyo objetivo es estudiar el uso artístico y estético del lenguaje. El estilo es un conjunto de rasgos de una forma de hablar o escribir que caracterizan un género o que pueden pertenecer a un movimiento, un tiempo, una ubicación geográfica o un autor. El estilo de un autor se encuentra marcado por la forma en la que él se vale del lenguaje para poder poner su marca en cualquier tipo de texto, ya sea en forma de prosa o de verso. La estilística propia de un escritor puede ser independiente o adicional a otros estilos presentes en su obra, por lo tanto un autor puede tener un estilo propio aunque su literatura se encuentre enmarcada por un género literario y una situación temporal específicos.

La lingüística ha sido tan importante como estudio previo a la formulación de una estilística académica que Charles Bally, uno de los teorizadores más importantes sobre el estilo, basó todo su estudio previo en la lingüística, tanto así que él fue quien publicó el *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure. Bally define la estilística como el estudio de “los hechos expresivos del sistema lingüístico desde el punto de vista de su contenido emocional, es decir, la expresión en el habla de los fenómenos del ámbito de los sentimientos y la acción de los hechos del habla sobre las emociones.<sup>13</sup>” Adicionalmente a su definición, Bally desarrolla una categorización que se divide en tres estilísticas<sup>14</sup>:

1. Estilística general: se centra en los problemas lingüísticos del habla en general.
2. Estilística particular: estudia la estilística de la lengua nacional
3. Estilística individual: muestra las posibilidades expresivas del habla de los distintos individuos.

En la discusión del estilo “hay una fusión entre fondo y forma, que en un análisis completo se estudian conjuntamente, pero con predilección por el estudio de la forma” (Gómez, 24). La forma consiste en la manera en la que se escribe, en poder escribir una frase que llame la atención de los lectores (positiva o negativamente) no por lo que la frase significa sino por cómo se ha escrito, cómo la morfología y sintaxis de la oración logran transmitir al lector reacciones que van más allá de lo que puramente se quiera

---

<sup>13</sup> Tomado de: Bally, Charles. *Estilística de la lengua francesa*. Moscú. 1961, página 33.

<sup>14</sup> Tomado de: Kaida, Lyudmila. *La rosa de los vientos de la estilística moderna*. Universidad Complutense de Madrid. Página 148.

explicitar. El fondo es lo que en realidad se transmite como mensaje final de la oración, es poder llevar una idea hacia el lector. Por lo tanto, el estudio del estilo prioriza el cómo se dice sobre el qué se dice, identificando elementos que van más allá de una morfosintaxis que pueda considerarse correcta.

El siguiente párrafo de Raúl Castagnino da una definición amplia y comprensible de qué es la estilística y cómo ésta se vale del lenguaje para crear un conjunto que va más allá de un grupo de palabras unidas por una sintaxis correcta:

La estilística se funda en el hecho de que pese a todo lo convencional que sea el lenguaje humano como instrumento de intercomunicación, pese a la necesaria atadura que lo fija a la gramática, a través de aspectos morfológicos y sintácticos, a las codificaciones retóricas, no hay palabras ni giros que, usados por individuos distintos, sean exactamente iguales, alcancen idéntico contenido, sea conceptual, emotivo, intencional, estético. La estilística procura indagar esa parte estéticamente individual, en la expresión corriente, en el lenguaje común o familiar o en la creación literaria; y quiere discernir, al margen del valor convencional de la expresión, adentrándose en la esfera íntima, el hecho afectivo, el hecho estético, lo intencional y lo voluntario.<sup>15</sup>

Dejar de lado el estilo al momento de traducir llevaría a la consecuencia de que se pierdan los rasgos que caracterizan a un autor, una traducción literaria que no tome en cuenta el estilo haría que el texto meta pierda la denominación de obra artística que la versión original tenía.

Sería absurdo traducir a Saramago sin tomar en cuenta su singular uso de la puntuación y su irrespeto a la normativa al pasar por alto las reglas que dictan qué longitud debería tener un párrafo. Lo mismo pasaría si las adjetivaciones y descripciones de Lispector no pasaran por un proceso consciente de traducción que busque mantenerlos para que un cuento se pueda leer como obra literaria y no sólo como una enumeración de eventos. La historia se repetiría con los paisajes de Tolkien, la ternura y crueldad de Chejov, las jocosas construcciones de Carroll y tantos otros elementos que han permitido que literatos se hagan un nombre no sólo por lo que dicen sino por cómo fueron capaces de ponerlo en papel.

---

<sup>15</sup> Tomado de Castagnino, Raúl Héctor. *El Análisis Literario; Introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.

La identificación del estilo del texto en la lengua de partida, o sea la observación de los vínculos estables que se presentan entre las formas de expresión del texto con los significados determinados por el registros correspondiente, permiten al traductor dar las soluciones más adecuadas tomando en consideración el registro homólogo en la lengua de llegada y al mismo tiempo adaptar las diferentes opciones en la expresión del texto de la traducción a las restricciones impuestas por el estilo del texto de partida.<sup>16</sup>

Mediante las definiciones y conceptos mencionados sobre la estilística y la estilística aplicada a la traducción, es posible entender que el estilo no es un rasgo que se puede dejar de lado al traducir cualquier texto y que cualquier traducción que se lleve a cabo a través del método de traducción semántica requiere un fuerte análisis de estilo para poder lograr que el texto meta mantenga el valor estético, el sonido bello y natural por el que se destacó el texto original, sin olvidar la fidelidad como máxima fundamental.

## 1.6. Traducción literaria

La RAE define la literatura como el “arte que emplea como medio de expresión una lengua<sup>17</sup>”. El hecho de traducir una obra artística implica que se va a traducir más que palabras, que lo que se requiere es una traducción que tenga la capacidad de reproducir la misma belleza o poder emotivo o emocional que la obra artística original transmitió a sus lectores y la que la diferencia de un documento, un ensayo o un texto científico o informativo.

Aunque las definiciones de traducción literaria y traducción técnica no varían en más que el tema a traducir, la definición del traductor en sí cambia totalmente. Esther Benítez señala que el traductor literario entra “en la piel del autor, adivina su pensamiento cuando éste no sea suficientemente explícito.<sup>18</sup>”, lo que implica que el traductor literario no se enfoca sólo en el texto, también en lo que el autor quiso decir pero no lo llevó a cabo de manera explícita en palabras.

Amparo Hurtado, en su libro *La enseñanza de la traducción* reserva un apartado para la traducción literaria y deja notar que la manera en la que se debe traducir la literatura difiera de la de otros tipos de textos y que el traductor requiere ciertas

---

<sup>16</sup> Tomado de Llanes, Manuel, *Estilística y retórica en el proceso de traducción* en [http://local.cenit.cult.cu/sites/revista\\_islas/pdf/137\\_08\\_Llanes.pdf](http://local.cenit.cult.cu/sites/revista_islas/pdf/137_08_Llanes.pdf) 08/09/2014

<sup>17</sup> Tomado del Diccionario de la Real Academia Española, versión en línea

<sup>18</sup> Tomado de: Benítez, Esther. *El traductor literario*. Letra, 1993. Página 43

habilidades que no siempre son parte del repertorio de un traductor técnico. Hurtado señala lo siguiente con respecto al quien quiera traducir literatura:

[...] debe ser consciente de que la fidelidad no supone equivalencia entre palabras o textos, de tal manera que el texto de llegada debe funcionar dentro de esa cultura de la misma manera que funciona el texto de partida en la suya. Esta labor de transferencia de lo que resulta raro o diferente en otra lengua a la propia, faculta al traductor para explorar y reformular nuevas emociones y conceptos. Todo traductor literario sabe por experiencia que traducir no significa simplemente reproducir, sino «escribir»; en ese sentido, esta nueva escritura productiva basada en el texto de partida tiene la responsabilidad de hacer que los textos con dificultades lleguen a ser comprensibles, pero sin olvidar los factores creativos y estéticos de la obra literaria.<sup>19</sup>

La traductología aplicada se encargó de analizar la traducción literaria como una rama específica de la traducción y la estilística de diferenciar el qué del cómo, y bien hicieron. La traducción literaria es un arte y por eso se han encargado de ella autores de la talla de Octavio Paz, Jorge Luis Borges y el mismo Julio Cortázar. Los textos literarios no solamente presentan un modo distinto de escribir, también “suelen estar anclados en la cultura y en la tradición literaria de la cultura de partida, presentando, pues, múltiples referencias culturales” (Hurtado, 63).

Traducir literatura no es sencillo, incluso, según Newmark la traducción literaria es la más compleja de todas. Así lo menciona en su manual: “[...] puedo decir que normalmente la traducción de la literatura seria y textos autoritativos es el tipo de traducción más difícil, porque la primera articulación del significado (la palabra), la básica, es tan importante como la segunda (la oración o, en poesía, el verso) y el esfuerzo por darle coherencia a la palabra, a la oración y al texto requiere contemporizar y reajustarlos continuamente.”<sup>20</sup>

La literatura está cargada y compuesta de figuras del lenguaje que le dan una estética propia y hacen que un escrito se convierta en arte, eso sí, traducirlas presenta miles de dificultades al traductor. La necesidad de lograr concretar abstracciones mediante la lengua hace que un traductor se enfrente a problemas sin solución, a callejones sin salida, a encrucijadas de las que no se puede escapar con el uso de un

---

<sup>19</sup> Tomado de: Hurtado, Amparo. *La Enseñanza De La Traducción*. Castelló De La Plana: Universitat Jaume, 1996. Página 213

<sup>20</sup> Tomado de Newmark, P, y Virgilio Moya. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 1995. Página 222

diccionario; son problemas que requieren pensamiento y creatividad, dos procesos que no siempre están disponibles en la caja de herramientas de un traductor técnico.

La traducción literaria, al igual que los otros tipos de traducción, necesita proyectar un cúmulo de habilidades, más abstractas y menos técnicas. Como señala Maillot (189): "... uno de los principales recursos del traductor literario para realizar perfectamente su trabajo consiste en confrontar los datos de los diccionarios monolingües de las lenguas original y terminal". Con esta mención de Maillot queda claro que, a pesar de ser distinta, la traducción literaria también requiere de los métodos de traducción que señala Newmark, es totalmente imposible concebir una traducción literaria que no se valga de la adaptación, la traducción fiel y la traducción literal para llegar a un producto que pueda ser una traducción y no una creación nueva.

Así pues, la traducción literaria presenta un reto único para los traductores que fusiona la creatividad y el estilo con la técnica y la perfección medible que yace en los diccionarios y cuya necesidad es imposible negar. Adicionalmente, la traducción literaria es un ejercicio de escritura, no únicamente de reproducción, que debe tomar en cuenta la cultura y los factores creativos y estéticos que hacen a la obra original un texto de literatura y no una obra técnica sin objetivos de transmisión estética al lector.

## **1.7. Traducción y cultura**

Dentro del presente marco teórico ya se ha establecido el significado de traducción y se lo ha relacionado con la cultura tanto en su definición como en las guías necesarias para una traducción fiel. Entonces, ¿qué es cultura? La RAE define cultura como "Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.<sup>21</sup>" Pero esta definición es amplia y la caracterización propia de cada cultura varía tan ampliamente que definir una cultura específica es prácticamente imposible. Existen, por otro lado, ciertos rasgos específicos que permiten identificar la "cultura" de un tiempo o geografía específicos al diferenciarse de otros en aspectos identificables. Se puede reconocer que existen variaciones geográficas y temporales, pero se requiere de un estudio integral para entender que éstas deben traducirse, de ser posible, o adaptarse en el caso de que no exista un equivalente perfecto.

---

<sup>21</sup> Tomado del Diccionario de la Real Academia Española, versión en línea

Eco señala que “[...] una traducción no concierne sólo a un trasvase entre dos lenguas, sino entre dos culturas o dos enciclopedias. Un traductor no debe tener en cuenta sólo reglas estrictamente lingüísticas sino también elementos culturales en el sentido más amplio del término.<sup>22</sup>” Al mencionar que los elementos culturales deben analizarse en su sentido más amplio, se deja ver que la cultura excede un conocimiento y definición finitos, que la cultura se extiende hasta elementos que exceden lo lingüístico e incluso las definiciones sociales más extensas.

La relación entre cultura y traducción es tan importante y vasta que en el Manual de Traducción de Newmark (uno de los principales referentes de teoría de traducción del Siglo XX), se dedica un capítulo entero al tópico de traducción y la cultura. Newmark inicia su capítulo dando su propia definición de cultura. “Para mí cultura es el modo de vida propio de una comunidad que utiliza una lengua particular como medio de expresión y las manifestaciones que este modo de vida implica. Más concretamente: yo distingo el lenguaje “cultural” de los lenguajes “universal” y “personal”<sup>23</sup>.

“La traducción no sólo se produce entre dos lenguas diferentes, sino también entre dos culturas diferentes; la traducción es, pues, una comunicación intercultural.” (Hurtado, 607). Con este precedente es posible caer en cuenta de que no sólo se traducen textos sino culturas y que dejar a un lado la manera de pensar del autor del texto meta es obviar una característica que hace a su escritura y que lo marca; así, dejar de lado la cultura en la traducción, implica perder una gran parte de lo que en realidad se ha querido decir y transmitir.

“La mayor parte de las palabras “culturales” resultan fáciles de identificar por estar asociadas con un lenguaje particular y no se pueden traducir literalmente, pero existen muchas costumbres culturales descritas en un lenguaje corriente cuya traducción debería incluir un equivalente descriptivo-funcional adecuado ya que una traducción literal falsearía el sentido.<sup>24</sup>” Las palabras culturales forma parte de un léxico único y vinculado exclusivamente con una cultura y aunque mediante un ampliación es posible explicarlos en la lengua meta, éstos no siempre van a tener el mismo significado y mucho menos el mismo peso semántico e importancia cultural y social que sí les perteneció en su forma original.

---

<sup>22</sup> Tomado de: Eco, Umberto. *Decir Casi Lo Mismo*. Barcelona: Lumen, 2008. Página 208

<sup>23</sup> Tomado de Newmark, P, y Virgilio Moya. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 1995. Páginas 133-135

<sup>24</sup> ídem 23

Un enfoque sociolingüístico de la traducción permite poner de la mano a la cultura y la traducción para permitir que no se aisle la una de la otra y que aspectos lingüísticos claves como el uso de dialectos sean tomados en cuenta, tanto para poder ilustrar la imagen del autor del texto meta como para traducir correctamente expresiones que pueden variar en sentido de acuerdo a la cultura del escritor o del receptor del texto meta. La dialectología permite hacer un análisis más profundo de la traducción y logra mostrar diferencias en el lenguaje que constituyen parte fundamental del estilo del autor y que además presentan un desafío mayor al traductor que debe escoger un método lógico y acertado para poder transmitir en su versión una forma de expresión disimilar al lenguaje estándar.

La cultura y la dialectología, al aplicarse a la traducción literaria, ponen en un mismo plano a las dos lenguas y permiten que entre ellas haya una comunicación transfronteriza que elimina barreras y permite eliminar la intraducibilidad, y traducir con más certeza y fidelidad los textos a la hora de su traducción, al igual que evidenciar dialectos y maneras distintas del uso del léxico que caracterizan la obra original del autor.

## CAPÍTULO II

En el presente capítulo se presenta un estudio que trata los siguientes puntos: el estilo de Cortázar, el cuento *Casa tomada* y los antecedentes del traductor de la obra de Cortázar, Paul Blackburn. Mediante el estudio de estos temas se presenta un marco necesario para el desarrollo y comprensión del contraste que se efectúa entre la versión original y la versión retrotraducida del cuento. El estilo de una obra original puede verse afectado al traducirla a otro idioma, por lo tanto, es necesario estudiar el estilo del autor y cómo éste se constituye originalmente, para entender los cambios cruciales respecto del estilo que ocurren en el texto meta y que son causados por la traducción.

Es necesario que se entienda y mencione cómo, cuándo y por qué motivos se escribió *Casa tomada* para tener una comprensión más minuciosa de la historia y entender a fondo cada detalle del cuento. Además, poder entender la traducción, para luego poder confrontarla a través de la retrotraducción y revisar si la narración ha sido entendida y comprobar que la misma se lea, interprete y perciba de la misma manera entre las versiones del cuento: la original, la traducción y la retrotraducción.

Finalmente, comprender el contexto y la relación del traductor, Paul Blackburn, con Julio Cortázar sirve como herramienta para conocer cuáles fueron los factores que influyeron en la elaboración de la traducción de *Casa tomada*, al inglés. La cercanía de Paul Blackburn con Julio Cortázar es un factor de suma importancia para saber cómo se llevó a cabo la traducción y asegurarse de que cualquier duda que el traductor pudo haber tenido, fue despejada mediante la correspondencia directa con Cortázar.

### 2.1. Julio Cortázar

Julio Cortázar nace en Bruselas, Bélgica, el 26 de agosto de 1914. Hijo de padres argentinos, Julio Florencio Cortázar y María Herminia Scott, nace en Europa por razones laborales que obedecen a la actividad de su padre como diplomático. En 1916 se traslada con su familia a Suiza, donde los Cortázar habitan hasta 1918, año en el que retornan a su natal argentina. La infancia de Julio tiene lugar en Banfield, Gran Buenos Aires y se ve marcada por el abandono de su padre. Se gradúa del colegio en 1938 y recibe el título de profesor de escuela. Cuenta Julio Cortázar, que su primera novela la culminó a sus nueve años, cuando asistía a la escuela Mariano Acosta.

Al finalizar sus estudios secundarios ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, donde termina exitosamente el primer año, pero se ve forzado a

abandonar sus estudios debido a problemas económicos de su familia. Julio Cortázar empieza a trabajar como profesor de colegio en Buenos Aires, y ejerce esta profesión hasta 1944, cuando se traslada a la provincia de Mendoza, en el interior de Argentina. En Mendoza imparte la cátedra de literatura francesa, mas renuncia a su posición al año siguiente, por su marcada oposición al electo gobierno de Juan Domingo Perón.

Su trabajo como literato comienza temprano, a sus 24 años, cuando bajo el pseudónimo Julio Denis publica su primer libro de poesía *Presencia*; algunos años después calificaría aquella publicación como una obra “felizmente olvidada”, principalmente por reconocer que la influencia del poeta francés, Stéphane Mallarmé era demasiado profunda en sus sonetos. Bajo el mismo sobrenombre hace su primera publicación en la revista *Huella*, que no fue una obra literaria sino un artículo sobre Arthur Rimbaud. Las dos obras publicadas bajo el pseudónimo Julio Denis dejan notar la importante influencia de la literatura francesa en el trabajo de Julio Cortázar, en especial las obras de los Poetas Malditos (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé).

*Bruja*, el primer cuento de Cortázar, se publica en 1944 en la revista *Correo Literario* y, a pesar de no ser una de sus obras cumbres, el cuento ya deja ver las principales características que marcarían el estilo del autor. En este periodo Cortázar escribe varios cuentos que no publica pero que póstumamente se compilan bajo el nombre de *La otra orilla*, que se publica en 1995 e incluye cuentos escritos entre los años 1937 y 1945.

En 1946 publica en la revista *Los Anales de Buenos Aires*, el cuento *Casa Tomada*. La revista era dirigida en ese entonces por Jorge Luis Borges, quien junto con Cortázar es considerado uno de los principales exponentes literarios argentinos –y latinoamericanos según algunos– a pesar de nunca haber recibido el premio Nobel de Literatura. La relación Borges-Cortázar no fue larga ni extensa pero vale la pena transcribir lo que respondió Jorge Luis Borges cuando le preguntaron sobre su colega (tanto en el ejercicio literario como en la traducción):

Yo me encontré con Cortázar en París, en casa de Néstor Ibarra. Él me dijo: "¿Usted se acuerda de lo que nos pasó aquella tarde en la Diagonal Norte?". "No", le dije yo. Entonces él me dijo: "Yo le llevé a usted un manuscrito. Usted me dijo que volviera al cabo de una semana, y que usted me diría lo que pensaba del manuscrito". Yo dirigía entonces una revista, Los Anales de Buenos Aires (una

revista ahora indebidamente olvidada), que pertenecía a la señora Sara de Ortiz Basualdo, y él me llevó un cuento, "Casa tomada"; al cabo de una semana volvió. Me pidió mi opinión, y yo le dije: "En lugar de darle mi opinión, voy a decirle dos cosas: una, que el cuento está en la imprenta, y dentro de unos días tendremos las pruebas; y otra, que ya le he encargado las ilustraciones a mi hermana Norah". Pero, en esa ocasión, en París, Cortázar me dijo: "Lo que yo quería recordarle también es que ése fue el primer texto que yo publiqué en mi patria cuando nadie me conocía". Y yo me sentí muy orgulloso de haber sido el primero que publicó un texto de Julio Cortázar. Y luego nos vimos un par de veces en la UNESCO, donde él trabaja. Él está casado -o estaba casado- con la hermana de un querido amigo mío, Francisco Luis Bernárdez [...]. Bueno, como le decía, nos vimos creo que dos o tres veces en la vida, y, desde entonces, él está en París, yo estoy en Buenos Aires; creo que profesamos credos políticos bastante distintos: pero pienso que, al fin y al cabo, las opiniones son lo más superficial que hay en alguien; y además a mí los cuentos fantásticos de Cortázar me gustan. Me gustan más que las novelas suyas: creo que en las novelas él se ha dedicado demasiado al mero experimento literario, a ese experimento del que no diré que inventó, pero del cual abusó, William Faulkner y que se encuentra también en Virginia Woolf: el hecho de invertir el orden cronológico en la narración -que me parece el orden natural- y de contar las historias barajando un poco el orden en que ocurren los hechos [...]”<sup>25</sup>.

En 1948 Cortázar recibe el título de traductor público de inglés y francés tras cursar únicamente nueve meses de estudio, mientras que el resto de estudiantes recibían el título tras tres años de instrucción. La carrera de traductor de Cortázar tiene como puntos más altos la traducción íntegra al español de la obra de Edgar Allan Poe y de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe en narrativa y de *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar en lírica, en este caso del francés al español. La cercanía de Cortázar con la traducción le permitió ser un evaluador directo de las traducciones a otros idiomas de sus obras e incluso participó de manera crítica corrigiendo las versiones en inglés de Paul Blackburn de sus cuentos y novelas.

El autor continúa publicando obras de poesía, cuentos, ensayos y novelas pero es en 1963 cuando publica su novela cumbre *Rayuela* que revoluciona el mundo literario al

---

<sup>25</sup> Tomado de: Sorrentino, Fernando. *Siete Conversaciones Con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.

ser una obra vanguardista. Es muy difícil entender lo que propone el libro mediante un resumen, mas, a través de una reseña es posible entender por qué se ha considerado a éste uno de los libros más importantes de la narrativa castellana del Siglo XX. La Editorial Alfaguara, que aún publica una edición de *Rayuela*, propone lo siguiente acerca del libro:

Un libro único, abierto a múltiples lecturas, lleno de humor, de riesgo y de una originalidad sin precedentes.

La aparición de *Rayuela* en 1963 conmocionó el panorama cultural de su tiempo y supuso una verdadera revolución en la narrativa en lengua castellana: por primera vez un escritor llevaba hasta las últimas consecuencias la voluntad de transgredir el orden tradicional de una historia y el lenguaje para contarla. Es quizás el libro donde Cortázar está entero, con toda su complejidad ética y estética, con su imaginación y su humor.

Cortázar empieza por proponer un acercamiento activo al libro y ofrece varias posibilidades de lectura: el lector ha de decidir: ¿optar por el orden de lectura tradicional? ¿Seguir el tablero de dirección? ¿Remitirse al azar? Después lo lleva a dos lugares distintos. «Del lado de allá», París, la relación de Oliveira y la Maga, el club de la serpiente, el primer descenso de Horacio a los infiernos; y «Del lado de acá», Buenos Aires, el encuentro de Tráveler y Talita, el circo, el manicomio, el segundo descenso.

¿Viaje hacia delante, viaje hacia atrás? Viaje iniciático, sin duda, del que el lector emerge tal vez con otra idea acerca del modo de leer los libros y de ver la vida. Un mosaico donde toda una época se vio maravillosamente reflejada.<sup>26</sup>

Dejando a un lado la narrativa y estilística únicas del libro, lo que más llama la atención de esta obra es que Cortázar propine cuatro maneras de las que se puede leer el libro:

- De manera cronológica
- De manera tradicional, es decir desde el primero hasta el último capítulos
- De acuerdo al tablero de dirección propuesto en el libro
- Como el lector lo desee

---

<sup>26</sup> Tomado de: <http://www.alfaguara.com/es/libro/rayuela-2/>, 11/02/2015. Sin autor.

Julio Cortázar publicó una gran cantidad de obras literarias que van desde el cuento hasta los ensayos con una importancia y vigencia tan grande que hasta el día de hoy se publican nuevas ediciones de sus escritos. Su literatura significó tanto para las artes literarias que prácticamente todas sus obras han sido traducidas a varios idiomas y su obra cumbre, *Rayuela*, ha sido traducida a más de 30 idiomas. Entre las obras más importantes de Cortázar se encuentran:

### **Novelas**

1960: Los premios

1963: Rayuela

1973: Libro de Manuel

1986: El examen (escrita en 1950).

### **Cuentos**

1951: Bestiario

1956: Final del juego

1959: Las armas secretas

1966: Todos los fuegos el fuego

### **Misceláneas**

1967: La vuelta al día en ochenta mundos

1982: Los astronautas de la cosmopista (con Carol Dunlop).

1940-1984: Papeles inesperados (publicados póstumamente en 2009; recopilación de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga).

### **Teatro**

1949: Los reyes (con el seudónimo de Julio Denis).

1995: Adiós Robinson y otras piezas breves (obra póstuma).

### **Poesía**

Presencia, 1938 (sonetos, con el seudónimo de Julio Denis).

Pameos y meopas, 1971

Salvo el crepúsculo, 1984

### **Traducciones**

La obra completa de Edgar Allan Poe (del inglés).

Memorias de Adriano, de Marguerite Yourcenar (del francés).

Robinson Crusoe, de Daniel Defoe (del inglés, para Corregidor)

Vidas y cartas de John Keats, de Lord Houghton (del inglés)<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Tomado de: [http://es.wikipedia.org/wiki/Julio\\_Cort%C3%A1zar](http://es.wikipedia.org/wiki/Julio_Cort%C3%A1zar) 09/10/14. Sin autor.

En cuanto a su vida personal, Julio Cortázar estuvo casado en dos ocasiones, con Aurora Bernárdez hasta 1967 y con Carol Dunlop, escritora estadounidense, hasta su deceso en 1982. Durante su vida Cortázar visitó múltiples países y ciudades, principalmente Europa y el Sur de América, y se dedicó a escribir literatura hasta sus últimos días. Además de escritor, Julio Cortázar fue un lector ávido y tuvo una biblioteca personal de más de cuatro mil libros entre los cuales, más de quinientos llevaban dedicatorias personales de los autores respectivos.

Cortázar vivió sus últimos años en París y recibió la nacionalidad francesa. El autor fallece el 12 de febrero de 1984, en París, a causa de leucemia, aunque se afirma que su leucemia se debió a que había contraído SIDA por una transfusión de sangre. Cortázar fue enterrado en el cementerio de Montparnasse en la misma tumba que su esposa Carol Dunlop. Cortázar dejó una amplia bibliografía que hasta el día de hoy sigue estando vigente y sigue estudiándose y analizándose.

## **2.2. Estilo y estilística**

El estilo puede definirse de maneras muy distintas pero que siempre apuntan a lo mismo: lo personal, único e individual del autor dentro de su obra. Castagnino lo define como los contenidos, las estructuras y la expresión decantados por la personalidad del creador; Nadler como el principio individualizador que contrasta un algo con otro algo individual; Ortega y Gasset define al estilo como un grupo de actos selectivos ejecutados por un escritor; Rolland de forma más romántica afirma que el estilo es el alma; Herzog lo define como la actitud del escritor frente a la materia que le aporta la vida; mientras que Hatzfeld sostiene que la estilística es la ciencia del lenguaje como expresión artístico-fisiológica de estructuras o formas interiores de los conceptos.<sup>28</sup>

La personalidad de cada escritor es única e irreplicable y por lo tanto cada estilo plasmado en una obra literaria pertenece a su creador y difiere del resto. Al tener que traducir un texto, un nuevo estilo, el del traductor, entra en juego y una nueva personalidad se impone al reescribir la obra en otro lenguaje. Por esta razón el traductor debe estar al tanto de los rasgos estilísticos del escritor al que traduce antes de elaborar su trabajo para intentar alejarse lo menos posible del estilo original que hizo único a la obra sobre la que trabaja.

---

<sup>28</sup> Adaptado de: Castagnino, Raúl Héctor. *El Análisis Literario; Introducción Metodológica a Una Estilística Integral*. Páginas 243-250. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.

### 2.2.1. Visión general

El estilo es la forma peculiar o única en la que se encuentra escrito un texto. Al traducir un texto cada traductor debe encontrar la manera de mantener el estilo original para que la versión en la lengua meta logre plasmar la personalidad del autor, a pesar de que esté escrita en un idioma distinto. En una traducción literaria el estilo debe mantenerse, a pesar de que la transferencia entre lenguas, genere inconvenientes al tratar de mantener ciertas expresiones o maneras de usar el lenguaje, que reflejan la personalidad del autor y que probablemente, no se puedan replicar en la lengua meta, o que su uso sea más natural, coloquial o común en una lengua que en la otra.

No obstante, el estilo no se refleja únicamente en el uso del lenguaje y esto se debe tener en cuenta al intentar llevar un texto a un nuevo lenguaje. La traducción se ve influenciada tanto por el estilo y la lengua del autor como por el estilo literario propio con el que el traductor construye su trabajo, ya sea de manera neutra, respetando a cabalidad el estilo del autor o imprimiendo su propio estilo en el texto; que aunque pudiera estar en desacuerdo con la máxima de fidelidad que se debe observar en la traducción, es un método que se utiliza con cierta frecuencia y que es propio de varios traductores reconocidos, entre ellos Jorge Luis Borges.

Los estilos que se deben tener en cuenta al traducir son los siguientes:

- **Estilo de la lengua:** la manera propia de cada idioma de manejar un estilo, formalidad en el trato personal, uso de préstamos, manejo de expresiones, etc.
- **Estilo del escritor:** la forma de la que se vale el autor para narrar su obra mediante su propia manera de expresar los acontecimientos y descripciones.
- **Estilo del libro:** similar al del escritor pero sujeto a cambios por tipo específico de narración: diferencia entre cuentos, ensayos, novelas, poemas; diferencias de registro; diferencias cronológicas; etc.
- **Estilo del trabajo de traducción:** puede ser solicitada por quien encarga la traducción o determinada por el propio traductor: totalmente fiel, adaptada a una audiencia, a un tiempo, reducida, modificada, revisada, editada, etc.

### 2.2.2. El estilo en la traducción

El estilo más importante a la hora de realizar una traducción no debería ser el que imponga el traductor sino, obviamente, el del autor. Como se menciona en el primer

capítulo, Bally describe tres estilísticas: general, particular e individual. Se puede analizar a Cortázar bajo esos tres parámetros de la siguiente manera:

- **Estilística general:** Cortázar centra sus problemas lingüísticos básicos en la estilística del español, como lengua estándar.
- **Estilística particular:** el español propio de Cortázar que podría denominarse argentino bonaerense, debido al uso del “vos”, la conjugación verbal particular de la región y los préstamos del italiano.
- **Estilística individual:** Cortázar escribe en primera persona, usa oraciones cortas y descripciones simples, no exagera en detalles, mezcla la prosa con la lírica, se vale de diálogos cortos y no demasiado expresivos, crea personajes novedosos y moldea la lengua a su manera para dejar saber que él es el autor aun en las línea más cortas y simples.
- Aunque esta categorización es útil para hacer un esbozo de la manera de escribir de Cortázar y de cuáles son los factores que influyen su estilo y su forma de utilizar el lenguaje, no es suficiente para describir su estilística íntegramente ya que se deben analizar otras características, que no son de orden lingüístico, pero que influyen en su obra, como la posición política, la orientación sexual y el momento cronológico en el que una obra específica se desarrolla, para poder entender con claridad en qué consiste el estilo del literato argentino.

### 2.2.3. Borges: traducción y estilo

Antes de analizar el estilo de Cortázar es importante echar un vistazo al famoso escritor Jorge Luis Borges, uno de los autores que más influencia tuvo en Cortázar y que fue el primero en publicar una obra suya, según Cortázar, él no habría sido quien fue sin Borges.

Borges abrió el camino por el que poco después caminó Cortázar: fue traductor, escribió cuentos, narró novelas e impuso un nuevo estilo en la literatura latinoamericana. Por estas razones vale la pena hacer una breve descripción del estilo de Borges, para a partir de este entender el estilo de Cortázar y las influencias que marcaron su literatura.

Una de las traducciones más estudiadas de Borges es la de *The Purloined Letter* de Edgar Allan Poe (La Carta Robada) ya que su versión es, en longitud, un treinta por ciento más corta que otras versiones traducidas, incluyendo la de Julio Cortázar. Sin embargo, la longitud no es la única peculiaridad en el estilo de traducción Borgiano.

Efraín Kristal, en su obra *Invisible Work. Borges and Translation* define así las cinco estrategias que conforman el estilo de traducción del argentino:

1. La eliminación de lo que consideraba redundante, superfluo o inconsistente.
2. La eliminación de las distracciones textuales.
3. El agregado de matices, cambiando un título, por ejemplo.
4. La reescritura de un texto a la luz de otro, como cuando inscribe una sensibilidad post-nietzscheana en su traducción de Angelus Silesius, autor místico del siglo XVII.
5. La inclusión esporádica de traducciones literales de un texto en los suyos propios<sup>29</sup>.

La manera de traducir de Borges, aunque interesante e impactante, no es una forma utilizada comúnmente y, además, no todos los traductores pueden darse las mismas licencias que el literato. Una versión como la del Borges de *La Carta Robada* llevada a cabo por otro traductor sería tachada, casi con seguridad, de impresentable y de no ser una traducción sino una interpretación del texto en otro idioma o una creación con base o influencia de la versión original de *The Purloined Letter* de Poe. Una traducción como la de Borges, no puede ser analizada mediante un método de comprobación, por lo tanto, si fuera a llevarse a cabo una retrotraducción, los resultados serían totalmente distintos al texto original y lo que se encontraría sería una versión totalmente novedosa en el idioma del texto de origen.

### **2.3. Estilo de Cortázar**

El estilo de Julio Cortázar es tan importante, innovador e influyente que, además de cientos de artículos y discusiones sobre su estilo, hay publicaciones enteras sobre su forma de escribir. La manera de entender a Cortázar varía ampliamente entre autores, debido a esto es necesario leer las diferentes perspectivas que permiten entender lo que el argentino busca transmitir mediante su peculiar forma de poner palabras sobre papel. A continuación se menciona algunas de las interpretaciones y críticas del estilo de Cortázar y se presenta un análisis propio del breve cuento *Instrucciones para llorar*.

---

<sup>29</sup> Tomado de: Kristal, Efraín. *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2002, página 87. Traducción y adaptación de Patricia Wilson.

### 2.3.1. Análisis por Richard F. Allen

Richard F. Allen de la Universidad de Houston, publica en 1969 un estudio de estilo y narrativa de Cortázar bajo el título de *Temas y técnicas literarias de Julio Cortázar*, en esta publicación el autor analiza la manera de escribir de Cortázar y varios temas y argumentos que forman la literatura del argentino. El autor del análisis inicia con una visión macro del estilo de Julio y luego hace una investigación más profunda sobre algunos de los cuentos y novelas de Cortázar como *Rayuela*, *Los reyes* y *Los premios*. Así describe Allen la estilística de Julio Cortázar:

Cortázar busca lo insólito en un reino de fantasía pura, dominado por una inteligencia irónica, fría y elegante. Su obra se caracteriza por su estilo que aparenta “oscuridades, incoherencias y ambigüedades”. Sin duda alguna Cortázar es un escritor universal que aunque posea un matiz borgiano ha llegado a crear una completa metafísica novelesca propia.

Cortázar, autor de cuentos y novelas, prefiere los temas que confrontan al hombre contemporáneo: el conflicto por la búsqueda del significado de la vida; el problema de la realidad contrapuesta al sueño; y el contraste violento, la metafísica en contra de lo material-real. En su técnica evolucionaria, Cortázar prefiere la estructura en torno a un motivo que con frecuencia se convierte en un símbolo.<sup>30</sup>

Bajo la caracterización provista por Allen se reitera la influencia de Borges sobre el estilo de Cortázar, a pesar de mencionar que Cortázar crea su propia metafísica en su narrativa. En lo que respecta al estilo, Richard Allen menciona que el argentino es frío, elegante, ambiguo y oscuro, características que posteriormente, en el análisis de *Casa tomada* quedaron muy bien justificadas por la forma de escritura del cuento.

### 2.3.2. Sophie Ranger y las instrucciones para leer a Cortázar

El análisis de Cortázar no fue una situación que únicamente sucedió mientras el autor estaba vivo y en boga, su narrativa y estilística siguen siendo un objeto de estudio hasta el día de hoy. Tal es el caso del proyecto literario *Entre la pluma y el fusil* que bajo la dirección de la profesora Vera Broichhagen congrega diferentes trabajos sobre Cortázar de estudiantes del Campus Poitiers del Instituto de Estudios Políticos de París. Este proyecto literario mediante un portal web reúne diferentes tipos de trabajos que

---

<sup>30</sup> Tomado de: Allen, Richard F. *The South Central Bulletin* Vol. 29, No. 4, Studies by Members of SCMLA (Winter, 1969), pp. 116-118. Publicado por: The Johns Hopkins University Press

critican, estudian y analizan la obra de Cortázar desde diferentes puntos de vista. El portal web se encuentra organizado mediante un panel numérico muy parecido al tablero de instrucciones de *Rayuela*.

El capítulo 3 de *Entre la pluma y el fusil* se titula *Instrucciones para entender el estilo de Cortázar* y está escrito por Sophie Ranger. Este pequeño capítulo de manera casi lúdica conjuga varias obras de Cortázar en un solo escrito que describe la manera en la que Cortázar escribe sus historias y que menciona características del autor que van desde la fantasía hasta su recurrente uso del lunfardo en las narraciones. Ranger se expresa de la siguiente forma del autor:

Abramos una novela de Cortázar, detengámonos un momento y reflexionemos en la actitud devota para una lectura adecuada, y una comprensión sentadora. Primero no nos asustemos con el hecho de que el autor se divierta con el lenguaje, que las hojas del libro parezcan revueltas o las palabras invertidas. No nos tomemos muy a pecho la burla... ¿Cómo atrevernos a reprobar esta revolución de palabras desenfundadas y descabelladas, de minutos desacompañados y descarados, de territorios desarticulados? Tan sólo dejémonos llevar por la corriente desencadenada de nuestros ojos, sumerjámonos en las penumbras de lo fantástico, del desatino o del hechizo de la irracionalidad de las situaciones desconcertantes. Sepamos gozar del arte que nos ofrece el maestro de la desfiguración de la realidad, de sus relatos sin bandera que vuelan a merced de los alisios literarios, de su ánimo un tanto conformista y convencional impregnado por el lunfardo porteño.<sup>31</sup>

### **2.3.3. Saúl Yurkievich y análisis profesional a Cortázar**

Saúl Yurkievich, poeta y crítico argentino, dedicó dos libros enteros a Julio Cortázar y es uno de los mejores exponentes para hacer una descripción de la forma de escribir de Cortázar. En la publicación *Julio Cortázar, Obra Crítica*, Yurkievich hace la siguiente descripción del estilo de Cortázar:

La empresa novelesca de Cortázar comporta el desafuero de lo literario, una literatura fuera de sí. Para acometer esta tarea de desquiciamiento se basa en

---

<sup>31</sup> Tomado de: <http://www.journalmural.com/cortazar/instrucciones-para-entender-el-estilo-de-cortazar/>  
Campus Poitiers del Instituto de Estudios Políticos de París, portal web *Entre la pluma y el fusil*, *Instrucciones para entender el estilo de Cortázar*, Sophie Ranger. 13/02/2015.

una premisa —la condición humana no se reduce a lo estético—, en una convicción —el lenguaje puede enunciar inmediata y enteramente lo humano— y en un precepto —la literatura debe manifestarse como el modo verbal de ser del hombre. Para desaforar o desorbitar la escritura, Cortázar propone proceder diversos: descartar la información, descalificada en tanto saber conforme o conformación convencional; despojarse de todos los atavismos del hombre de letras; volverse bárbaro; emplear tácticas de ataque contra lo literario para reconquistar destructivamente la autonomía instrumental; exacerbarse, excentrarse, exorbitarse; reemplazar lo estético por lo poético. Cortázar propicia la contaminación poética que caracterizará a su propia novelística, la adopción por la novela del temperamento y los modos expresivos propios a la enunciación lírica. De la poesía adopta no sólo lo transido, lo efusivo o lo visionario, también la disposición versal, la escansión, la prosodia y la rítmica, los efectos aliterativos, las traslaciones de sentido, la saturación metafórica. Este cruce o hibridación genérica produce un tipo especial de narrativa que Cortázar califica de “poetista” (Nerval, Henry James, Rilke, Kafka son según él ejemplos de esta tendencia). Signada por la seducción verbal, por las conexiones insólitas, por las apariciones sorprendentes, la novela del poetista se aparta del saber común, abandona las situaciones corrientes, se aleja de lo factible, se enrarece sugestivamente, se vuelve extraterritorial, se convierte en catapulta a la otredad.<sup>32</sup>

Siguiendo la descripción provista por Yurkievich, podemos decir que el estilo de Cortázar es un estilo híbrido que fusiona la narrativa con la lírica, tanto en el fondo como en la forma, es decir, Cortázar no duda en añadir versos a sus historias ni tampoco en utilizar lenguaje y construcciones líricas en un párrafo totalmente narrativo. Pero lo más claro en la escritura de Cortázar es la lejanía de lo convencional y la seducción verbal; la mejor forma de entender a qué se refiere Yurkievich es mediante un cuento entero, *Instrucciones para llorar*.

### **Instrucciones para llorar**

Dejando de lado los motivos, atengámonos a la manera correcta de llorar, entendiendo por esto un llanto que no ingrese en el escándalo, ni que insulte a la sonrisa con su paralela y torpe semejanza. El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de

---

<sup>32</sup> Tomado de: Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar, obra crítica*. Civilização Brasileira, 1998.

lágrimas y mocos, estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente.

Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes *en los que no entra nadie, nunca*. Llegado el llanto, se tapaná con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia adentro. Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Duración media del llanto: tres minutos.

Primero que nada, no es convencional, común y mucho menos normal encontrar un cuento que se base en instrucciones, mucho menos para llorar. El cuento, narrado como un manual de instrucciones cualquiera, explica paso por paso, de manera extraña e inclusive grotesca (la palabra “mocos” no es estética bajo ningún concepto) cómo se debe llorar, acción que, naturalmente, no debería ser explicada. No obstante, el cuento corto posee una seducción verbal llamativa, y una construcción genial, el hecho de mostrar el llanto y la sonrisa como paralelos genera gusto al lector, y el lograr que una acción siempre relacionada con la tristeza y el dolor se vuelva algo tan mecánico, genera en el lector un placer llamativo al leer un manual de instrucciones. La puntuación, la rítmica y las metáforas son, evidentemente, el verdadero gusto que transmite esta narración y se las puede identificar sin dificultades. Pero lo más llamativo de este cuento es que luego de leer la primera oración cualquiera que haya leído a Cortázar podrá identificar que este cuento es de su autoría, aun sin que se mencione el nombre del autor. Cortázar permite eso. Su estilo es tan llamativo y único que se lo puede identificar incluso en la construcción más mínima, a pesar de que sus narraciones varían tan monumentalmente, desde instrucciones en dos párrafos hasta cientos de hojas de novelas.

Adicionalmente al uso del lenguaje y su particular forma de constituir historias, el estilo de Cortázar varía de acuerdo al tiempo en el que escribe sus historias. Muy joven, en sus inicios, se veía muy influenciado por Poe y varios poetas franceses, principalmente Mallarmé; más tarde su estilo se vuelve más independiente y deja atrás las influencias para escribir muy a lo Cortázar, es decir, tener que escribir para sacarse una historia de encima como él siempre señaló, escribir porque una historia necesita ser escrita. El estilo de Julio Cortázar también tiene singularidades que se derivan de su

manera de pensar. Cortázar crea sus historias basadas en una niñez complicada, llena de viajes y finalmente con el abandono de su padre. El hecho de ser traductor y de hablar inglés y francés, además de su nativo español, le hace tener una concepción más íntegra de las concepciones lingüísticas y de las barreras de cada lengua, por eso inventa palabras y se vale de prólogos en otros idiomas para complementar al español. Finalmente, su posición política también influye su literatura. Cortázar era un firme opositor al gobierno de Juan Domingo Perón y su crítica se deja ver en algunas de sus obras, incluso, de acuerdo a ciertas interpretaciones, *Casa tomada* hace una crítica al gobierno al hacer una analogía con las casas okupas en Argentina.

## 2.4. Casa Tomada

El cuento *Casa Tomada* fue publicado por primera vez en 1946 en la revista *Los anales de Buenos Aires*, en ese entonces dirigida por Jorge Luis Borges. El cuento vuelve a ser publicado en 1951 en la compilación de cuentos de Julio Cortázar, *Bestiario*. Posteriormente y postmortem el cuento se publica en varias antologías de cuentos sudamericanos y en recopilaciones de cuentos y narraciones de Cortázar, como *Casa tomada y otros cuentos*, publicado por la Serie Roja de Alfaguara en 2007.

*Casa tomada* es un cuento corto, de seis páginas, que narra la historia de un hermano y una hermana que habitan una casa grande en Chivilcoy, Gran Buenos Aires. La historia describe brevemente la rutina monótona de los hermanos y sus razones para vivir juntos, al igual que su cariño por la casa y resignación a culminar ahí su vida. El cuento menciona que el narrador no se casó porque su novia María Esther murió antes de comprometerse y porque Irene, la hermana, rechazó sin motivo dos pretendientes. El narrador detalla los hobbies de ambos. El narrador es un aficionado a la literatura francesa mientras que Irene dedica su tiempo a tejer. El nudo de la historia se desarrolla cuando el narrador describe que algo o alguien, no descrito explícitamente, se va tomando la casa, reduciendo el espacio habitable de a poco. Cada parte tomada de la casa se vuelve inalcanzable para los hermanos; con cada pérdida los hermanos resignan cada vez más espacio y se ven confinados a menos ambientes. Se describe, con tristeza y anhelo, la añoranza de las cosas ahora ya perdidas en los lugares de la casa que los hermanos ya no pueden alcanzar. El desenlace finalmente narra el momento en que la casa es tomada por completo y los hermanos tienen que deshabitarla, sin poder llevarse nada con ellos y botando la llave para evitar que algún *pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada*.

*Casa tomada* es un cuento que deja ver claramente cómo era el estilo de Cortázar en esa época. En primer lugar, el cuento está narrado en primera persona sin ninguna descripción de quién es el narrador, cuántos años tiene o cómo se ve. Luego, hay un uso claro de los aspectos más repetitivos en la literatura del argentino, se utilizan oraciones cortas, descripciones simples y paréntesis que incluyen desde palabras explicativas hasta un párrafo completo. Además de la narración en primera persona, el cuento incluye varios diálogos entre los hermanos, pero los diálogos son cortos y únicamente de preguntas y respuestas. *Casa tomada* es una obra narrativa íntegramente que no incluye pasajes líricos e inclusive son pocas las metáforas que se dejan notar en la historia, aunque en realidad, de acuerdo a algunas interpretaciones, todo el cuento puede considerarse una metáfora. César Ambriz, de la Universidad Complutense de Madrid, explica las distintas interpretaciones del cuento en el siguiente párrafo:

Muchos de los textos dedicados al análisis de este cuento han tenido como objetivo interpretarlo alegóricamente y simbólicamente. Hay quien ve a “Casa tomada” como “una alegoría al peronismo, al aislamiento de Latinoamérica después de la segunda guerra mundial como una recreación del mito del minotauro...” (Alazraki 1994: 72). Hay, por increíble que parezca, una interpretación del cuento como “una alusión excremental o fetal” (Ramond: 97). Inclusive se ha visto en el cuento una alegoría al pasaje bíblico de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Inclusive, desde la teoría de la recepción se ha visto al lector y su actividad como esa “desconocida fuerza que expulsa a los hermanos, invasión que no puede repetirse sino cada vez que se lee el texto, puede vislumbrarse como la apropiación de ese espacio por parte de cada lectura [...]” (Moreno: 72). Sin embargo, la mayoría de las interpretaciones se han centrado en describir, y hasta cierto grado, fundamentar, una relación incestuosa existente entre los hermanos que protagonizan el relato. Estas interpretaciones han cobrado mucha fuerza recientemente, al grado de llegar a considerar al incesto como lo único que realmente hay detrás del cuento. Sin embargo, estos análisis, a pesar de no salirse del texto analizado, se han desviado del fin literario, de lo cual puede ser una muestra el método psicoanalítico que emplean estos críticos al momento de interpretar la obra. Este tipo de estudios, aunque importantes, no alcanzan a aprehender el texto como dicen hacerlo, no por el objeto en sí (el cual me parece válido y hasta necesario para una visión más amplia y profunda de la obra) sino por las pretensiones que tiene semejantes análisis, al considerar al incesto no

como un elemento de la estructura del cuento, sino como el fin mismo que esconde dicha estructura.<sup>33</sup>

A pesar de que en el estudio de Ambriz hay varias interpretaciones del cuento, éstas no son las únicas versiones que existen acerca del significado y las implicaturas del cuento. En su tesis, Mónica Agrest añade varias interpretaciones adicionales de distintos autores; una de las interpretaciones más novedosas es la de Andreu. Andreu sostiene que *Casa tomada* es una analogía con la vida fetal de dos hermanos y que culmina en el momento en el que son expulsados del vientre, cuya analogía es la casa, y deben enfrentarse a la realidad del mundo exterior. Agrest escribió lo siguiente acerca de las interpretaciones del cuento:

Malva E. Filer, por su parte, es de la opinión que los personajes de Cortázar se enfrentan ante lo insólito sin estar preparados para la destrucción del mundo que les es familiar. Los protagonistas de “Casa Tomada” “se niegan a reconocer la presencia de un elemento inexplicable y tratan, contra toda lógica, de asimilarlo a lo normal” Es así como establecen un patrón de resistencia pasiva, adaptando sus rutinas en la medida que les permita seguir adelante con su vida. Se “achican” y se conforman con esta circunstancia buscando, cobardemente si se quiere, razones para sentirse hasta aliviados, “...*también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados...Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas...*” (110). Lamentablemente pronto se darán cuenta de que es inútil luchar – aunque sea pasivamente – contra esos ataques del exterior. Filer sugiere que quizás Cortázar ha querido mostrar en los personajes “la imposibilidad de una libertad interior, ya sea en su versión estoica o en la del existencialismo sartreano” (39).

Por su parte, Jean L. Andreu sugiere que “la vida de claustro que los hermanos han elegido voluntariamente evoca la vida conventual; las ocupaciones domésticas componen un rito puntual”. Esto se comprueba por la falta de interés de los hermanos por la vida “de afuera” y por las rutinarias ocupaciones como tejer y hacer la limpieza, procurarse un plato de comida y retraerse a sus

---

<sup>33</sup> Tomado de: Ámbriz, César. Texto tomado. *Análisis narratológico de ‘Casa tomada’ de Julio Cortázar*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2009. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/casatoma.html>

habitaciones. El celibato que se han impuesto y el silencio reinante también ayudan a ese clima de vida conventual.

Según Andreu, el texto además admitiría otra interpretación, “la vida apacible de los dos hermanos en la casa-madre evoca irresistiblemente la vida fetal...los signos anunciadores, la expulsión convulsiva de los hermanos, que no comprenden lo que pasa, que lo aceptan como una fatalidad y que se reencuentran en la calle desamparados: la angustia de un parto doloroso. E Irene, en su último gesto, cortará el cordón umbilical”. Según esta interpretación, los personajes habitan dentro del vientre materno de la casa viviendo, mejor dicho flotando, en un estado de limbo. En el momento que son expulsados – en el parto – es cuando se enfrentan con la realidad. Andreu acepta además, la tesis de otros autores que ven en este cuento una relación incestuosa, haciendo la salvedad de que no hay en el texto ninguna prueba de que se trate de incesto, aunque todo en el mismo lo insinúe. Un elemento sugerente, quizás perturbador en el texto – y que da pie a este tipo de lectura crítica – es la tímida oposición de los hermanos a la inminente e inevitable toma de la casa. El lector espera de los protagonistas una mayor oposición, una lucha para preservar lo que ha sido de la familia por generaciones y el lugar donde encuentran protección. Sin embargo, ellos no reaccionan como era de esperarse o según lo ordenaría el sentido común, abriendo así, la puerta de la sospecha. El hecho de que ellos no actúen como el lector lo habría hecho, insinuaría que hay “algo más”. Ellos huyen de lo que al lector se le escapa, y es por eso que “Casa tomada” tiene tantas interpretaciones.

Otro elemento que favorece las numerosas interpretaciones sobre el cuento es que el lector no puede identificar al misterioso invasor. ¿Quién es ese otro? Intuimos que es una fuerza maléfica y desconocida. ¿Qué misteriosa fuerza puede adueñarse de ese espacio real que es la casona? Como se estableció previamente, los hermanos no ofrecen sino una débil resistencia al seguro usurpador, aceptan su presencia y no buscan descubrir su naturaleza. La ambigüedad del cuento es tal que el lector puede interpretar libremente que el invasor es algún proletario justiciero o quizás necesitado, algún antepasado en busca de venganza, una inhibición liberada o el castigo por algún pecado

cometido (y ese pecado podría ser desde la sugerente e “incestuosa” relación de los hermanos hasta el castigo por tanta apatía, etc.)<sup>34</sup>

El hecho de ser un cuento con tantas interpretaciones y repercusiones durante y después de la vida de Cortázar, dejan notar la importancia y protagonismo en la esfera literaria que esta pequeña obra de seis páginas trae consigo. A pesar de que todas las interpretaciones tienen algún grado de validez, a ninguna de ellas se la pueda considerar como definitiva, correcta, exacta o incorrecta. Todas dicen algo y son interpretaciones personales que se dan gracias a que la narrativa de Cortázar nunca describe explícitamente qué es lo que lleva fuera de la casa a los hermanos.

Uno de los aspectos más maravillosos que presenta *Casa tomada* es que la obra ha sido y sigue siendo interpretada de distintas formas a pesar de que Cortázar sí definió el significado y sentido del cuento. Julio Cortázar se vio embelesado por las interpretaciones que *Casa tomada* recibió y nunca criticó o se opuso a ninguna, únicamente mencionó que su interpretación era totalmente personal y las otras eran propias de cada individuo, mas totalmente válidas. En 1977 en el programa español “A fondo” Cortázar responde varias preguntas sobre por qué escribió *Casa tomada*:

-Ahí está lo de esos hermanos expulsados de su casa, *Casa tomada*. Hubo un tiempo en que se dijo que ese cuento, que es un cuento muy breve y profundamente intenso era un cuento que quería ser como una alegoría del peronismo y de la situación argentina. ¿Es cierto o es una atribución de la calle?

-No, no es absolutamente cierto. Fue para mí una sorpresa enterarme de que existía esa versión. Fue quizá la primera vez en que yo descubrí una cosa que es muy bella en el fondo y es la posibilidad de la múltiple lectura de un texto. O sea descubrir que hay lectores que te siguen como escritor, que se interesan en lo que tú haces y que al mismo tiempo están leyendo tus cuentos o tus novelas desde una perspectiva totalmente diferente de la mía en el momento de escribirlas. Que tienen una segunda o una tercera interpretación. Mi interpretación de ese cuento te la puedo decir y ha sido dicho ya en otras entrevistas. Eso es el resultado de una pesadilla, yo soñé ese cuento, sólo que no estaban los hermanos, había una sola persona que era yo. Algo que no se podía identificar me desplazaba, poco a poco, a lo largo de las habitaciones de una casa hasta echarme a la calle. Es

---

<sup>34</sup> Agrest, Mónica. *Un acercamiento a diferentes interpretaciones de “Casa tomada” de Julio Cortázar*. The Graduate Center, 2006. [http://www.academia.edu/4176853/Casa\\_tomada\\_estudio\\_cr%C3%ADtico](http://www.academia.edu/4176853/Casa_tomada_estudio_cr%C3%ADtico)

decir, que había esa sensación que tienes en las pesadillas en que es el espanto total, sin que nada se defina, simplemente el miedo en estado puro. Algo espantoso va a suceder un segundo después, y a veces por suerte te despiertas, casi siempre te despiertas antes de que eso se produzca. Bueno, en ese caso era lo mismo, había una cosa espantosa que avanzaba, indefinible, se traducía por ruidos. Una sensación de amenaza que avanzaba así, entonces yo me iba creando barricadas.

-Retrocediendo y cerrando puertas.

-Exactamente, hasta que la última puerta era la de la calle. Y en ese momento me desperté antes de salir a la calle. Me desperté. Y me acuerdo muy bien que inmediatamente me fui a la máquina de escribir y escribí el cuento de una sentada. O sea, que ésa es mi lectura del cuento. A ver, esa interpretación de que quizá yo estaba traduciendo mi reacción como argentino frente a lo que sucedía en la política no se puede excluir porque es perfectamente posible que yo haya tenido esa sensación que en la pesadilla se tradujo de una manera fantástica, de una manera simbólica. Entonces a mí me parece válido como posible explicación, no es la mía.<sup>35</sup>

## 2.5. Paul Blackburn

Esta disertación se basa en la retrotraducción de *House taken over*, como técnica de comprobación de la obra traducida por Paul Blackburn del original del Cortázar *Casa tomada*. Paul Blackburn tradujo una gran cantidad de obras de Cortázar y otros autores y es el autor de la única traducción publicada de *Casa tomada*.

Paul Blackburn fue un poeta y traductor estadounidense nacido en 1926 en Vermont y fallecido en 1971 (44 años) en Nueva York a causa de cáncer de esófago. Blackburn empezó, de adolescente, a escribir poesía y se fascinó por varios tipos de poesía y literatura que se convirtieron en su objeto de estudio. Se vio fascinado por la literatura Provenzal a tal punto que obtuvo una beca del programa Fulbright para estudiar lengua Provenzal y literatura en Francia. Blackburn tradujo muchísimos poemas provenzales pero varias de sus traducciones no fueron publicadas hasta después de su muerte.

---

<sup>35</sup> Transcrito de: <https://www.youtube.com/watch?v=5PjoxnppeMQ> Programa "A fondo", Madrid, 1977.  
Transcrito 13/02/2015

Como traductor, Paul Blackburn, se destacó por traducir *El cantar de mío Cid*, una de las obras clásicas más importantes del español. Pero tradujo también obras de Octavio Paz, Julio Cortázar y Pablo Picasso. Sus traducciones publicadas son las siguientes:

- Proensa (1953)
- Poem of the Cid (1966, reimpresso en 1998)
- End of the Game and Other Stories de Julio Cortázar (1967)
- Hunk of Skin de Pablo Picasso (1968)
- Cronopios and Famas de Julio Cortázar (1969; 1999)
- The Collected Poems de Octavio Paz 1957-1987<sup>36</sup>

Paul Blackburn no fue únicamente traductor al inglés de las obras de Cortázar, también fue su amigo y agente literario en los Estados Unidos por algún tiempo. Las traducciones de Blackburn son excelentes y logran capturar todo el espíritu de la obra de Cortázar en sus versiones en inglés, pero esta crítica no la hago yo, la hizo Cortázar en la siguiente carta que le envió a Blackburn en el 59, donde, además de felicitarlo por su buen trabajo con la traducción, añade algunos comentarios y responde a algunas de las preguntas que Blackburn le planteó para poder traducir su obra:

*A Paul Blackburn*

*Paris, 29 de junio de 1959*

*Querido Paul:*

*Tus noticias me dejaron lleno de contento. Realmente los tienes locos a los editores. Esos hijos de puta se lo merecen, por lo demás. Yo he sido gerente de la Publishers Association (Cámara del libro) en Buenos Aires, y los conozco muy bien. Como decimos los argentinos, son una manga de atorrantes (a pack of heels, more or less).*

*Puede ser que a alguien le gusten sus traducciones, y que un día los cronopios empiecen a subirse al subway y a los taxis, a acostarse con rubias platinadas, y a tirar la pasta dentífrica desde el piso 98 de Rockefeller Center (si alcanza a tener 98 pisos).*

---

<sup>36</sup> Tomado de: [http://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Blackburn\\_\(U.S.\\_poet\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Blackburn_(U.S._poet)). Sin autor.

*Paul, tu traducción es formidable. La he leído dos veces, anotando al pasar las observaciones que tengo que hacerte, y que son meros detalles. Has conseguido el espíritu de la cosa, esa manera que yo utilicé en los cronopios y que queda magnífica en inglés (por momentos me hace pensar un poco en Damon Runyon, a quien siempre admiré muchísimo). Te felicito, y te abrazo muy fuerte (con un solo brazo, porque el otro está hecho polvo todavía).*

*Isla de Pascua: "Going Ga-Ga-Ga-", OK. Pero "Estancia del Partido de Trenque Lauquen" significa "a big farm in the country of Trenque Lauquen". "Estancia", en la Argentina, es como "Fundo" en Chile; digamos, los ranchs de los cowboys. (...) The Cronopio Blues ¿Te parece que "Richmond de Florida" tiene algún sentido para el lector americano? Es un gran café en pleno centro de Buenos Aires (la calle Florida). Quizá sería mejor ponerle algo como "The Richmond Bar", o una cosa así. Travel.*

*(Penúltima y última línea.) They, en la última frase, ¿se refiere a las estatuas? Uno tiene que ir a visitar las estatuas, porque las estatuas no se toman el trabajo de venir a visitarnos a nosotros. Esa es la idea.*

*Tú verás si se entiende eso en la traducción. Lo mismo en la frase: "They forego travelling in favor...". No sé si es lo que yo quise decir. Mi idea es que las esperanzas, como son unas lazy bones, en vez de viajar dejan que las cosas y los hombres "viajen por ellas", ¿entiendes? Como cuando estás caminando por una ciudad y de pronto tienes la impresión de que en realidad tú estás quieto y la ciudad es la que te pasa por debajo, por encima y por todos los costados.*

*Una cosa así. (...)*

*Julio.<sup>37</sup>*

El estilo de Julio Cortázar es muy particular y llamativo, es frío y bajo en detalles, pero oscuro y ambiguo. Es elegante en ciertos aspectos y coloquial en muchos otros, se vale del dialecto bonaerense y una que otra expresión en lunfardo para la construcción de escenarios y diálogos. No faltan las palabras en francés e inglés para complementar su estructura pretenciosa, su fantasía y su metafísica. Las tramas cortas y poco complejas van de la mano con una forma directa de expresarse, valiéndose sólo de lo mínimo para dibujar personajes y construir junto con ellos o mediante los mismos situaciones de una cotidianidad pura mezclada a la perfección con escenarios y personajes de fantasía que

---

<sup>37</sup> Tomado de: <http://saramir28.wordpress.com/2011/06/05/a-paul-blackburn-de-julio-cortazar/> 14/08/2014.

surgen o terminan en el mundo de los sueños del autor o de sus personajes. Cortázar, escaso en definiciones, logra con finales abiertos y personajes planos que sean los lectores los que interpreten y le den sentido a sus historias pero siempre presentando situaciones emocionantes y escenarios inimaginables que hacen que leer su literatura sea un deleite para los sentidos pero un dolor de cabeza para el análisis.

## CAPÍTULO III

Este capítulo presenta un análisis comparativo entre la versión original (texto original: TO), la traducción al inglés (texto meta: TM) y la versión retrotraducida (texto retrotraducido: TR) de *Casa Tomada*. La retrotraducción es un método, o técnica de evaluación conocido por la teoría de la traductología como herramienta de evaluación de traducción, especialmente para textos literarios. Llevar a cabo una retrotraducción consiste en traducir un texto meta de vuelta al idioma en el que fue escrito y contrastar el resultado con el original para analizar y entender los cambios y alteraciones de forma y estilo que ocurren debido al cambio de lengua de un texto. Este método de análisis traductológico se utiliza para encontrar cambios y alteraciones mediante una lectura en paralelo de un texto origen y un texto retrotraducido para identificar cómo la traducción afecta a un texto y poder entender las diferencias generadas producto de la traducción. La retrotraducción, a pesar de no ser una técnica de comprobación y evaluación utilizada con frecuencia, es una herramienta muy útil para sustentar el valor y la importancia de la traducción, sobretodo en textos literarios, para medir las pérdidas de estilo o los problemas de intraducibilidad. Esta disertación permitirá reconocer este proceso al presentar un producto de análisis del proceso traductor y principalmente de su efecto.

El análisis se llevará a cabo mediante la confrontación de elementos estilísticos, léxicos, dialectales, etc. expuestos en un cuadro contrastivo de tres columnas: en la primera columna se expondrá un extracto de un párrafo o línea del texto original, la segunda columna tendrá el mismo extracto de la versión traducida al inglés (texto meta: TM) y la tercera columna contendrá la misma parte en el texto retrotraducido (TR) Después de cada uno de los cuadros se analizarán las divergencias encontradas entre el TO, TM y TR y se explicará bajo qué categoría se puede clasificar dichas divergencias. Se analizarán los cambios que alteran la lectura del cuento, y si los posibles cambios se deben a barreras del lenguaje, incumplimiento de las máximas de traducción, infidelidad entre versiones o problemas relacionados a la estilística. El análisis se llevará a cabo extracto por extracto, de principio a fin de *Casa tomada*, y en las conclusiones se proveerá una reflexión acerca de dónde se encuentran los errores más recurrentes y su razón.

Como se mencionara en los capítulos anteriores, la versión original fue escrita por Julio Cortázar en 1951. La versión traducida al inglés se titula *House Taken Over*, fue traducida por Paul Blackburn en 1967 y es la única traducción al inglés publicada de

*Casa Tomada*. La versión retrotraducida fue escrita por Andrea Arellano, Lingüista y traductora de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Andrea Arellano realizó su traducción tomando a *House Taken Over* como versión original y sin haber leído nunca la versión original de Cortázar. La razón por la que solicité a un tercero la retrotraducción fue para evitar el sesgo que pudiera causar mi conocimiento previo del cuento original. Tratar a la traducción al inglés como un texto original permite que no se tomen extractos de la versión de Cortázar para solucionar problemas al traducir y principalmente para evidenciar de la manera más clara posible el efecto que la traducción tiene sobre un texto.

A continuación se transcribe la versión original (TO) de *Casa Tomada*, como fue escrita en 1951 por Julio Cortázar.

### **Casa tomada**

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le daba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y como nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes de que llegáramos a comprometernos. Entrábamos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y

después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Pero es de la casa que me interesa hablar de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pullover está terminado no se puede repetir sin escándalo. Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor llenos de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarlos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene sólo la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.

Como no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban nuestros dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y al baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no daba la impresión de los departamentos que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y en los pianos.

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad. Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

- Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

- ¿Estás seguro?

Asentí.

- Entonces - dijo recogiendo las agujas - tendremos que vivir en este lado.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en retomar su labor. Me acuerdo que tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene extrañaba unas carpetas, un par de pantuflas que tanto la abrigaban en invierno. Yo sentía mi pipa de enebro y creo que Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de la cómoda y nos mirábamos con tristeza.

- No está aquí.

Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido del otro lado de la casa.

Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándonos tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensábamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resultaba molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a

cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar al tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía:

-Fíjate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de un trébol?

Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadradillo de papel para que viese algún sello de Eupen y Malmédy. Estábamos bien y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba enseguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene me decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer al cobertor. Nuestros dormitorios tenían al living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

A parte de eso estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y en el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay mucho ruido de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba en seguida.)

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

No nos mirábamos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuertes pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancelé y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

- Han tomado esta parte - dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

-¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? - le pregunté inútilmente.

- No, nada.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

A continuación se adjunta *House taken over*, el texto meta (TM) de Paul Blackburn que tradujo de *Casa tomada*.

### **House Taken Over**

We liked the house because, apart from its being old and spacious (in a day when old houses go down for a profitable auction of their construction materials), it kept the memories of great-grandparents, our paternal grandfather, our parents and the whole of childhood.

Irene and I got used to staying in the house by ourselves, which was crazy, eight people could have lived in that place and not have gotten in each other's way. We rose at seven in the morning and got the cleaning done, and about eleven I left Irene to finish off whatever rooms and went to the kitchen. We lunched at noon precisely; then there was nothing left to do but a few dirty plates. It was pleasant to take lunch and commune with the great hollow, silent house, and it was enough for us just to keep it clean. We ended up thinking, at times, that that was what had kept us from marrying. Irene turned down two suitors for no particular reason, and Maria Esther went and died on me before we could

manage to get engaged. We were easing into our forties with the unvoiced concept that the quiet, simple marriage of sister and brother was the indispensable end to a line established in this house by our grandparents. We would die here someday, obscure and distant cousins would inherit the place, have it torn down, sell the bricks and get rich on the building plot; or more justly and better yet, we would topple it ourselves before it was too late.

Irene never bothered anyone. Once the morning housework was finished, she spent the rest of the day on the sofa in her bedroom, knitting. I couldn't tell you why she knitted so much; I think women knit when they discover that it's a fat excuse to do nothing at all. But Irene was not like that, she always knitted necessities, sweaters for winter, socks for me, handy morning robes and bedjackets for herself. Sometimes she would do a jacket, then unravel it the next moment because there was something that didn't please her; it was pleasant to see a pile of tangled wool in her knitting basket fighting a losing battle for a few hours to retain its shape. Saturdays I went downtown to buy wool; Irene had faith in my good taste, was pleased with the colors and never a skein had to be returned. I took advantage of these trips to make the rounds of the bookstores, uselessly asking if they had anything new in French literature. Nothing worthwhile had arrived in Argentina since 1939.

But it's the house I want to talk about, the house and Irene, I'm not very important. I wonder what Irene would have done without her knitting. One can reread a book, but once a pullover is finished you can't do it over again, it's some kind of disgrace. One day I found that the drawer at the bottom of the chiffonier, replete with mothballs, was filled with shawls, white, green, lilac. Stacked amid a great smell of camphor - it was like a shop; I didn't have the nerve to ask her what she planned to do with them. We didn't have to earn our living, there was plenty coming in from the farms each month, even piling up. But Irene was only interested in the knitting and showed a wonderful dexterity, and for me the hours slipped away watching her, her hands like silver sea-urchins, needles flashing, and one or two knitting baskets on the floor, the balls of yarn jumping about. It was lovely.

How not to remember the layout of that house. The dining room, a living room with tapestries, the library, and three large bedrooms in the section most recessed, the one that faced toward Rodriguez Pena. Only a corridor with its massive oak door separated that part from the front wing, where there was a bath, the kitchen, our bedrooms and the hall. One entered the house through a vestibule with enameled tiles, and a wrought-iron gated door opened onto the living room. You had to come in through

the vestibule and open the gate to go into the living room; the doors to our bedrooms were on either side of this, and opposite was the corridor leading to the back section; going down the passage, one swung open the oak door beyond which was the other part of the house; or just before the door, one could turn to the left and go down a narrower passageway which led to the kitchen and the bath. When the door was open, you became aware of the size of the house; when it was closed, you had the impression of an apartment, like the ones they build today, with barely enough room to move around in. Irene and I always lived in this part of the house and hardly ever went beyond the oak door except to do the cleaning. Incredible how much dust collected on the furniture. It may be Buenos Aires is a clean city, but she owes it to her population and nothing else. There's too much dust in the air, the slightest breeze and it's back on the marble console tops and in the diamond patterns of the tooled-leather desk set. It's a lot of work to get it off with a feather duster; the motes rise and hang in the air, and settle again a minute later on the pianos and the furniture.

I'll always have a clear memory of it because it happened so simply and without fuss. Irene was knitting in her bedroom, it was eight at night, and I suddenly decided to put the water up for mate. I went down the corridor as far as the oak door, which was ajar, then turned into the hall toward the kitchen, when I heard something in the library or the dining room. The sound came through muted and indistinct, a chair being knocked over onto the carpet or the muffled buzzing of a conversation. At the same time, or a second later, I heard it at the end of the passage which led from those two rooms toward the door. I hurled myself against the door before it was too late and shut it, leaned on it with the weight of my body; luckily, the key was on our side; moreover, I ran the great bolt into place, just to be safe.

I went down to the kitchen, heated the kettle, and when I got back with the tray of mate, I told Irene: "I had to shut the door to the passage. They've taken over the back part."

She let her knitting fall and looked at me with her tired, serious eyes. "You're sure?"

I nodded.

"In that case," she said, picking up her knitting again, "we'll have to live on this side."

I sipped at the mate very carefully, but she took her time starting her work again. I remember it was a grey vest she was knitting. I liked that vest.

The first few days were painful, since we'd both left so many things in the part that had been taken over. My collection of French literature, for example, was still in the library. Irene had left several folios of stationery and a pair of slippers that she used a lot in the winter. I missed my briar pipe, and Irene, I think, regretted the loss of an ancient bottle of Hesperidin's. It happened repeatedly (but only in the first few days) that we would close some drawer or cabinet and look at one another sadly.

"It's not here."

One thing more among the many lost on the other side of the house.

But there were advantages, too. The cleaning was so much simplified that, even when we got up late, nine-thirty for instance, by eleven we were sitting around with our arms folded. Irene got into the habit of coming to the kitchen with me to help get lunch. We thought about it and decided on this: while I prepared the lunch, Irene would cook up dishes that could be eaten cold in the evening. We were happy with the arrangement because it was always such a bother to have to leave our bedrooms in the evening and start to cook. Now we made do with the table in Irene's room and platters of cold supper.

Since it left her more time for knitting, Irene was content. I was a little lost without my books, but so as not to inflict myself on my sister, I set about reordering papa's stamp collection; that killed some time. We amused ourselves sufficiently, each with his own thing, almost always getting together in Irene's bedroom, which was the more comfortable. Every once in a while, Irene might say: "Look at this pattern I just figured out, doesn't it look like clover?"

After a bit it was I, pushing a small square of paper in front of her so that she could see the excellence of some stamp or another from Eupen-et-Malmedy. We were fine, and little by little we stopped thinking. You can live without thinking.

Whenever Irene talked in her sleep, I woke up immediately and stayed awake. I never could get used to this voice from a statue or a parrot, a voice that came out of the dreams, not from a throat. Irene said that in my sleep I flailed about erroneously and shook the blankets off. We had the living room between us, but at night you could hear everything in the house. We heard each other breathing, coughing, could even feel each

other reaching for the light switch when, as happened frequently, neither of us could fall asleep.

Aside from our nocturnal rumblings, everything was quiet in the house. During the day there were the household sounds, the metallic click of knitting needles, the rustle of stamp-album pages turning. The oak door was massive, I think I said that. In the kitchen or the bath, which adjoined the part that was taken over, we managed to talk loudly, or Irene sang lullabies. In a kitchen there's always too much noise, the plates and glasses, for there to be interruptions from other sounds. We seldom allowed ourselves silence there, but when we went back to our rooms or to the living room, then the house grew quiet, half-lit, we ended by stepping around more slowly so as not to disturb one another. I think it was because of this that I woke up irremediably and at once when Irene began to talk in her sleep.)

Except for the consequences, it's nearly a matter of repeating the same scene over again. I was thirsty that night, and before we went to sleep, I told Irene that I was going to the kitchen for a glass of water. From the door of the bedroom (she was knitting) I heard the noise in the kitchen; if not the kitchen, then the bath, the passage off at that angle dulled the sound. Irene noticed how brusquely I had paused, and came up beside me without a word. We stood listening to the noises, growing more and more sure that they were on our side of the oak door, if not the kitchen then the bath, or in the hall itself at the turn, almost next to us.

We didn't wait to look at one another. I took Irene's arm and forced her to run with me to the wrought-iron door, not waiting to look back. You could hear the noises, still muffled but louder, just behind us. I slammed the grating and we stopped in the vestibule. Now there was nothing to be heard.

"They've taken over our section," Irene said. The knitting had reeled off from her hands and the yarn ran back toward the door and disappeared under it. When she saw that the balls of yarn were on the other side, she dropped the knitting without looking at it. "Did you have time to bring anything?" I asked hopelessly. "No, Nothing."

We had what we had on. I remembered fifteen thousand pesos in the wardrobe in my bedroom.

Too late now.

I still had my wristwatch on and saw that it was 11 P.M... I took Irene around the waist (I think she was crying) and that was how we went into the street. Before we left, I felt terrible; I locked the front door up tight and tossed the key down the sewer. It wouldn't do to have some poor devil decide to go in and rob the house, at that hour and with the house taken over.

A continuación se adjunta la versión retrotraducida (TR) de *Casa Tomada*, en noviembre de 2014 de *House Taken Over*.

### **Casa Tomada**

Nos gustaba nuestra casa porque, aparte de ser antigua y espaciosa (en una época en la que a las casas antiguas se las vende al precio más rentable de sus materiales), guardaba los recuerdos de bisabuelos, de nuestro abuelo paterno, nuestros padres y de toda nuestra infancia.

Irene y yo nos acostumbramos a quedarnos solos en la casa, lo que era algo loco, ocho personas hubieran podido vivir en esa casa y no estorbarse nunca. Nos levantábamos a las siete de la mañana y limpiábamos, alrededor de las once dejaba que Irene terminara con cualquier habitación e iba a la cocina. Almorzábamos exactamente a mediodía; después no quedaba nada más que hacer que lavar unos cuantos platos sucios. Era agradable almorzar y estar en contacto con la gran casa, vacía y silenciosa, y era suficiente para nosotros mantenerla limpia. A veces, terminábamos por pensar que era eso lo que nos impidió casarnos. Irene rechazó a dos pretendientes sin motivo alguno y María Ester se me murió antes de que nos pudiéramos comprometer. Estábamos entrando a los cuarentas con la idea tácita de que el matrimonio de dos hermanos, simple y silencioso, era el inevitable fin a un linaje establecido por nuestros abuelos. Algún día moriríamos aquí, primos desconocidos y lejanos heredarían el lugar, lo demolerían, vendrían sus ladrillos y se harían ricos con el terreno; o mejor aún, la derribaríamos nosotros mismo antes de que fuera demasiado tarde.

Irene nunca molestó a nadie. Una vez que terminaba los quehaceres matutinos, pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su habitación. No podría decirles porqué

tejía tanto, creo que las mujeres tejen cuando descubren que es una gran excusa para no hacer nada. Pero Irene no era así, ella siempre tejía cosas necesarias, sacos para invierno, medias para mí, prácticas salidas de cama y chalecos para ella. A veces, ella hacía una chaqueta para después destejerla al siguiente momento porque no le gustaba algo; me agradaba ver la pila de lana enmarañada en su cesto de tejidos luchando por algunas horas por no perder su forma. Los sábados yo iba al centro a comprar lana; Irene tenía fe en mi buen gusto, estaba feliz con los colores y nunca tuvimos que devolver una madeja. Aprovechaba estos viajes para recorrer las librerías, preguntando inútilmente si tenían algo nuevo en literatura francesa. Nada que valga la pena había llegado a Argentina desde 1939.

Pero es la casa de la que quiero hablar, de la casa y de Irene, yo no importo mucho. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin su tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando se termina un pulóver, no lo puedes volver a hacer, es un tipo de escándalo. Un día encontré el último cajón de la cómoda que estaba lleno de bolas de naftalina, lleno de chales blancos, verdes y lilas. Estaban apilados entre el fuerte olor del alcanfor, era como estar en una tienda; no tuve el valor de preguntarle lo que iba a hacer con ellos. No teníamos que ganarnos la vida, teníamos suficiente con lo que nos daban las granjas cada mes, incluso para acumular. Pero a Irene sólo le interesaba tejer y mostraba una destreza maravillosa, a mí las horas se me iban viéndola, sus manos como erizos plateados, las agujetas destellando y uno o dos cestos en el piso con madejas de lana saltando. Era encantador.

Cómo olvidar la distribución de la casa. El comedor, una sala con tapices, la biblioteca y tres grandes dormitorios en la sección más apartada, la que miraba hacia la Rodríguez Peña. Un corredor con una puerta de roble gigantesca era lo único que separa esa sección del ala frontal donde se encontraba un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el recibidor. Se entraba a la casa a través del vestíbulo con azulejos esmaltados y enseguida estaba una puerta de hierro forjado que se abría hacia la sala. Había que entrar por el vestíbulo y abrir la puerta para entrar a la sala; las puertas de nuestras habitaciones estaban a cada lado de ésta, y enfrente estaba el corredor que conducía a la parte trasera; siguiendo por el pasillo, se abría la puerta de roble que conducía a la otra parte de la casa; o justo antes de la puerta se podía girar a la izquierda y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y al baño. Cuando la puerta estaba abierta, se podía dar cuenta del tamaño de la casa; cuando estaba cerrada, daba la impresión de un apartamento, como los que se construyen ahora, con apenas espacio suficiente para

moverse. Irene y yo siempre vivimos en esta parte de la casa y casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza. Es increíble cuánto polvo se puede acumular en los muebles. Puede que Buenos Aires sea una ciudad limpia, pero eso se lo debe a sus habitantes y nada más. Hay demasiado polvo en el aire, la brisa más ligera lo pone devuelta sobre las consolas de mármol y en los rombos del juego de escritorio de cuero labrado. Es mucho trabajo limpiarlo con un plumero; las motas se levantan y quedan en el aire, y se instalan de nuevo un minuto después en los pianos y los muebles.

Siempre lo recordaré claramente porque fue simple y sin problemas. Irene estaba tejiendo en su habitación, eran las ocho de la noche, y de repente decidí calentar agua para el mate. Fui por el corredor hasta la puerta de roble, que estaba entreabierta, y luego giré por el vestíbulo hacia la cocina, cuando escuché algo en la biblioteca o en el comedor. El sonido era tenue e indistinto, una silla volcada sobre la alfombra o el zumbido sordo de una conversación. Al mismo tiempo, o un segundo después, lo escuché al final del pasillo que conectaba esas dos habitaciones con la puerta. Me lancé contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde y la cerré, me incliné sobre ella con el peso de mi cuerpo; por suerte, la llave estaba de nuestro lado; además, puse el gran cerrojo en su lugar, sólo para estar seguro.

Regresé a la cocina, calenté la tetera, y cuando volví con la bandeja del mate, le dije a Irene: "Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Se tomaron la parte trasera".

Dejó caer su tejido y me miró con ojos cansados y serios. "¿Estás seguro?"

Asentí.

"En ese caso", dijo ella, recogiendo su tejido de nuevo, "tendremos que vivir en este lado".

Tomé un sorbo del mate con mucho cuidado, pero se ella tomó su tiempo para retomar su trabajo. Recuerdo que era un chaleco gris el que estaba tejiendo. Me gustaba el chaleco.

Los primeros días fueron dolorosos, ya que habíamos dejado tantas cosas en la parte tomada. Mi colección de literatura francesa, por ejemplo, aún se encontraba en la biblioteca. Irene había dejado varios artículos de papelería y un par de pantuflas que usaba mucho en el invierno. Extrañaba mi pipa de brezo, y creo que Irene se lamentaba la pérdida de una antigua botella de Hesperidina. Sucedió varias veces (pero sólo en los primeros días) que cerrábamos algún cajón o armario y nos mirábamos con tristeza.

"No está aquí".

Una cosa más de entre las muchas que perdimos al otro lado de la casa.

Pero también había ventajas. La limpieza se simplificó tanto que, incluso cuando nos levantamos tarde, a las nueve y media por ejemplo, a las once ya estábamos sentados con los brazos cruzados. Irene tomó la costumbre de venir a la cocina conmigo para ayudar a preparar el almuerzo. Lo pensamos y nos decidimos por esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos que se podían comer fríos en la noche. Estábamos contentos con el arreglo porque siempre era una molestia tener que dejar nuestras habitaciones por la noche y empezar a cocinar. Ahora nos las arreglábamos con la mesa en la habitación de Irene y platos de cena fría.

Ya que le daba más tiempo para tejer, Irene estaba contenta. Yo estaba un poco perdido sin mis libros, pero a fin de no molestar a mi hermana, me puse a reordenar la colección de estampillas de papá; eso mataba el tiempo. Nos entreteníamos bastante, cada uno con su propia cosa, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era el más cómodo. De vez en cuando Irene decía: "Mira este patrón que se me ocurrió, ¿no se ve como un trébol?"

Después de un tiempo era yo quien le ponía un pequeño cuadrado de papel delante de ella para que pudiera ver la excelencia de alguna estampilla de Eupen y Malmédy. Estábamos bien, y poco a poco dejamos de pensar. Se puede vivir sin pensar.

(Siempre que Irene hablaba en sueños, me despertaba inmediatamente y no volvía a dormir. Nunca pude acostumbrarme a esta voz de una estatua o un loro, una voz que venía de los sueños, no de una garganta. Irene dijo que cuando yo dormía me sacudía de tal manera que se caían las cobijas. Teníamos la sala entre nosotros, pero por la noche se podía oír todo en la casa. Escuchábamos nuestras respiraciones, cuando tosíamos e incluso podíamos sentir al otro alcanzar el interruptor cuando, como ocurría con frecuencia, ninguno de los dos podía conciliar el sueño.

Aparte de nuestras conmociones nocturnas, todo estaba tranquilo en la casa. Durante el día estaban los sonidos del hogar, el chasquido metálico de las agujetas, el susurro al pasar las páginas del álbum de estampillas. La puerta de roble era enorme, creo que ya lo dije. En la cocina o el baño, que lindaba con la parte que fue tomada, nos las arreglábamos para hablar en voz alta, o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina

siempre hay demasiado ruido de los platos y vasos para que haya interrupciones de otros sonidos. Rara vez nos permitíamos estar en silencio allí, pero cuando volvíamos a nuestras habitaciones o a la sala, la casa se tornaba más silenciosa, a media luz, por lo que terminamos caminando más despacio para no molestarnos. Creo que fue por eso que me despertaba irremediablemente y enseguida cuando Irene comenzaba a hablar en sueños).

Salvo por las consecuencias, es casi una cuestión de repetir la misma escena de nuevo. Tuve sed esa noche, y antes de ir a dormir le dije a Irene que iba a la cocina a por un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella estaba tejiendo) oí ruido en la cocina; si no la cocina, entonces el baño, el giro del pasillo debilita el sonido. Irene se dio cuenta de cómo me detuve bruscamente, y se acercó a mi lado sin decir nada. Nos quedamos escuchando los ruidos, y estábamos cada vez más seguros de que estaban de nuestro lado de la puerta de roble, si no en la cocina entonces en el baño, o en el mismo vestíbulo a la vuelta, casi al lado nuestro.

Ni siquiera nos regresamos a ver. Tomé el brazo de Irene y la obligué a correr conmigo hasta la puerta de hierro forjado, sin mirar hacia atrás. Se podía oír los ruidos, aún ahogados pero más fuertes, justo detrás de nosotros. Cerré la reja y nos detuvimos en el vestíbulo. Ahora no se escuchaba nada.

"Se tomaron nuestra sección," dijo Irene. El tejido colgaba de sus manos y el hilo corría hasta desaparecer debajo de la puerta. Cuando vio que los ovillos estaban del otro lado, dejó caer el tejido sin mirarlo.

"¿Tuviste tiempo de traer algo?" Le pregunté desalentado.

"No, nada."

Teníamos lo que estábamos puestos. Me acordé de quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya es demasiado tarde. Aún tenía puesto mi reloj y vi que eran las 11 de la noche. Tomé a Irene por la cintura (creo que estaba llorando) y así salimos a la calle. Antes de irnos, me sentí muy mal; cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave por la alcantarilla. No estaría bien que algún pobre diablo decida entrar a robar a la casa, a esa hora y con la casa tomada.

### 3.1. Análisis comparativo

Versión original (TO)	Versión traducida (TM)	Retrotraducción (TR)
Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.	We liked the house because, apart from its being old and spacious (in a day when old houses go down for a profitable auction of their construction materials), it kept the memories of great-grandparents, our paternal grandfather, our parents and the whole of childhood.	Nos gustaba nuestra casa porque, aparte de ser antigua y espaciosa (en una época en la que a las casas antiguas se las vende al precio más rentable de sus materiales), guardaba los recuerdos de bisabuelos, de nuestro abuelo paterno, nuestros padres y de toda nuestra infancia.

El TO y el TR mantienen exactamente el mismo sentido y una estilística similar. De todas maneras, existen algunas diferencias; el TR utiliza más pronombres posesivos que el TO que se vale de artículos (nuestra casa vs. la casa, nuestra infancia vs. la infancia), lo que destaca que una de las características del estilo de Cortázar en *Casa tomada* es marcar como propiedad del narrador y su hermana cada parte del cuento. El TR se vale de artículos, no de pronombres, lo que genera un cambio de estilo en el que se omite el sentido de pertenencia que el narrador expresa en el TO. Los artículos que el TR emplea son una fiel traducción de los artículos en inglés que el TM utiliza, donde se cambia los pronombres posesivos por artículos definidos a pesar de que en inglés por lo general se prioriza el uso de pronombres posesivos sobre artículos.

Se puede identificar una importante variación de estilo en el paréntesis donde se explica la posible venta de la casa. En el TO se utiliza la palabra “sucumbir” para hacer referencia a una casa, es decir, se vale de la prosopopeya como recurso literario para dar cualidades humanas a la casa, mientras que el TR evita el recurso literario y utiliza un verbo propio de un objeto inanimado, “vender”, que surge del verbo compuesto “go down” del TM, que tampoco es capaz de expresar una prosopopeya. El estilo del TO permite que lector pueda empezar a asumir la importancia de la casa ya que la constituye como un personaje más del cuento, el TR cambia el estilo y describe la casa como un objeto inanimado sin influencia sobre los hermanos salvo la de proveer morada.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le daba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina.	Irene and I got used to staying in the house by ourselves, which was crazy, eight people could have lived in that place and not have gotten in each other's way. We rose at seven in the morning and got the cleaning done, and about eleven I left Irene to finish off whatever rooms and went to the kitchen.	Irene y yo nos acostumbramos a quedarnos solos en la casa, lo que era algo loco, ocho personas hubieran podido vivir en esa casa y no estorbarse nunca. Nos levantábamos a las siete de la mañana y limpiábamos, alrededor de las once dejaba que Irene terminara con cualquier habitación e iba a la cocina.

El párrafo comienza con una clara diferencia estilística. El TO antepone el verbo al sujeto y no utiliza comas o paréntesis explicativos para introducir al sujeto mientras que el TR comienza el párrafo de manera tradicional, mencionando primero al sujeto (Irene y yo). La anteposición del sujeto frente al verbo en el TR se debe a que se hace una traducción fiel al TM donde por restricciones sintácticas del inglés es imposible comenzar una oración con un verbo sin que antes se enliste uno o varios sujetos. En la primera oración del TO Cortázar utiliza las palabras “habitamos” y “persistir” mientras que el TR utiliza los verbos “acostumbramos” y “quedarnos”. Las palabras son, efectivamente, sinónimos pero las empleadas en el TO son menos comunes y le dan un estilo literario al párrafo que, aunque no modifica el sentido, no se puede ver en el TR y son fieles traducciones a los verbos del TM.

La segunda oración del extracto se vale de la transposición en el TM pero el orden de las cláusulas en el TR se mantiene igual que en la versión en inglés, no como en el TO. Este cambio no modifica ni altera la forma en la que se lee el cuento. En esta oración el estilo argentino de Cortázar se deja ver en la frase “a eso de las once” mientras que en el TR, hecho por una traductora ecuatoriana, el dialecto argentino se deja de lado y se recurre al dialecto ecuatoriano “alrededor de las once”.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
------------------------------	-------------------------------	-----------------------------

<p>Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y como nos bastábamos para mantenerla limpia.</p>	<p>We lunched at noon precisely; then there was nothing left to do but a few dirty plates. It was pleasant to take lunch and commune with the great hollow, silent house, and it was enough for us just to keep it clean.</p>	<p>Almorzábamos exactamente a mediodía; después no quedaba nada más que hacer que lavar unos cuantos platos sucios. Era agradable almorzar y estar en contacto con la gran casa, vacía y silenciosa, y era suficiente para nosotros mantenerla limpia.</p>
---	---	--

La primera oración deja ver algunos cambios estilísticos, palabras cuyo cambio no impacta la manera de leer ni el sentido de la oración (“a mediodía siempre puntuales” vs. “exactamente a mediodía”). Por otro lado, en la segunda oración del extracto se ve el primer cambio de sentido en el cuento debido a la traducción. El fragmento del TO “Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y como nos bastábamos para mantenerla limpia.”, no tiene el mismo significado que “Era agradable almorzar y estar en contacto con la gran casa, vacía y silenciosa, y era suficiente para nosotros mantenerla limpia.” En el TO los protagonistas únicamente piensan en la casa mientras que en el TR ellos están en contacto con ella, obedeciendo al verbo “commune” empleado en el TM. El TO indica que los protagonistas consideraban que no necesitaban más personas que a ellos dos para mantener limpia la casa, pero el TR menciona que algo no mencionado explícitamente en el extracto (“it” en el TM) era suficiente para que la casa quede limpia. Ambos contrasentidos en la segunda oración del extracto se deben a errores en la traducción al inglés, “pensar” se traduce como “commune with” que está, a su vez, fielmente traducido en el TR como “estar en contacto con” y se puede notar que Paul Blackburn no entendió el dialecto argentino de Cortázar en “nos bastábamos” y lo tradujo como “it was enough for us” que de ninguna manera significa lo mismo, lo que conlleva a que la retrotraducción utilice la frase “y era suficiente para nosotros mantenerla limpia”.

Versión original (TO)	Versión traducida (TM)	Retrotraducción (TR)
-----------------------	------------------------	----------------------

<p>A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes de que llegáramos a comprometernos.</p>	<p>We ended up thinking, at times, that that was what had kept us from marrying. Irene turned down two suitors for no particular reason, and Maria Esther went and died on me before we could manage to get engaged.</p>	<p>A veces, terminábamos por pensar que era eso lo que nos impidió casarnos. Irene rechazó a dos pretendientes sin motivo alguno y María Ester se me murió antes de que nos pudiéramos comprometer.</p>
---	--	---

El TO utiliza el pronombre personal “ella” para hacer referencia a la casa como lo que había evitado que los hermanos se casen, sin embargo, en el TR se utiliza el pronombre demostrativo “eso”, que no logra hacer referencia a ningún sujeto mencionado con anterioridad y por lo tanto no permite que el lector entienda cuál es el factor que evita el matrimonio de cada uno de los hermanos, además se pierde tanto el TM como en TR, el significado principal de la casa que para Julio Cortázar es otro personaje del cuento. El cambio en la el TR se debe a que se utiliza “that” en la traducción al inglés y esto permite que sea el traductor al español quien deba elegir qué pronombre utilizar; en este caso, la elección no fue la correcta ya que no se analizó el sujeto de la oración previa.

Por otro lado, es llamativa la similitud entre las dos versiones en español en la segunda oración del extracto. La frase “se me murió” tiene una carga dialectal importante y no es una frase que se encuentre con frecuencia en la literatura y aun así está presente en ambas versiones en español. El motivo por el cual se mantiene así la frase es gracias a la fascinante traducción al inglés, Blackburn utiliza la expresión “went and died on me”, que en inglés logra transmitir la misma sensación de impotencia que en español y le da el mismo nivel de habla coloquial que se puede transmitir al hacer la narración en primera persona. Este rasgo estilístico es muy peculiar y es realmente llamativo que Blackburn tenga la capacidad de mantenerlo y lograr transmitir el mismo sentido de impotencia al lector en inglés.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Entrábamos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa.	We were easing into our forties with the unvoiced concept that the quiet, simple marriage of sister and brother was the indispensable end to a line established in this house by our grandparents.	Estábamos entrando a los cuarentas con la idea tácita de que el matrimonio de dos hermanos, simple y silencioso, era el inevitable fin a un linaje establecido por nuestros abuelos.

En esta oración se evidencian varias diferencias entre las dos versiones en español. Primero hay sinónimos que no alteran ni el sentido ni el estilo del texto, las palabras “inexpresada” y “tácita” al igual que “genealogía” y “linaje” significan lo mismo y no presentan ninguna otra posible interpretación bajo este contexto.

Hay, sin embargo, un cambio clave que va más allá de las simples diferencias de redacción. El TO, de Cortázar, expresa que el matrimonio es explícitamente del narrador y su hermana “el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos”, mientras que en el TM y el TR no lo hace, se refiere al matrimonio entre hermanos como un hecho aislado, “el matrimonio de dos hermanos, simple y silencioso”. La falta del pronombre posesivo tiene una influencia crucial para la interpretación del cuento; en el capítulo dos, en el análisis del sentido del cuento, se toma como una posibilidad la relación incestuosa de hermanos y la simple omisión del pronombre personal genera directamente una imposibilidad de darle dicha interpretación al cuento. Aquí se evidencia que una diferencia tan mínima como la omisión de un pronombre posesivo puede alterar la interpretación íntegra de un cuento. Dejar de lado un solo pronombre genera que una de las interpretaciones más recurrentes del cuento tenga que dejarse a un lado si ésta se hiciera sobre la el TR o el TM. Probablemente, el traductor omitió el pronombre posesivo de manera inconsciente, sin caer en cuenta de la implicación que la omisión conlleva.

El extracto muestra otra divergencia entre las versiones, el linaje de la casa en la versión de Julio Cortázar viene desde los bisabuelos de los protagonistas, aspecto que deja claro cuán antigua es la casa. El TR, fielmente traducida del TM, sólo señala una genealogía que viene desde los abuelos, por lo tanto el lector tiene una concepción de antigüedad de la casa más corta que la que se deja ver en la versión original.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.	We would die here someday, obscure and distant cousins would inherit the place, have it torn down, sell the bricks and get rich on the building plot; or more justly and better yet, we would topple it ourselves before it was too late.	Algún día moriríamos aquí, primos desconocidos y lejanos heredarían el lugar, lo demolerían, venderían sus ladrillos y se harían ricos con el terreno; o mejor aún, la derribaríamos nosotros mismo antes de que fuera demasiado tarde.

Este extracto, el último del segundo párrafo del cuento, tiene varias diferencias en cuanto a uso de términos y algunos aspectos de sintaxis. En primer lugar hay una alteración deíctica, el “allí” del TO, se vuelve “aquí” en el TR, debido al adverbio de lugar “here” empleado en el TM. Hay un cambio de sentido en la referencia a los primos, el TO los describe como “vagos y esquivos”, mientras que el TR se vale de los adjetivos “desconocidos y lejanos”; estos términos no hacen honor al TM (“obscure and distant”) ya que no se menciona que la verdadera razón por la que los primos optarían por demoler la casa de debe a que son “vagos”, descripción que nada tiene que ver con “desconocidos” como la retrotraducción los describe, valiéndose del “obscure” de la versión en inglés.

Luego del punto y coma hay una justificación sobre la propiedad de la casa de los hermanos que no se logró mantener en el TR. En referencia a la eventual venta o demolición de la casa, el narrador del TO dice que los hermanos “la voltearíamos justicieramente” pero el TR sólo menciona que los hermanos “la derribaríamos”, sin mencionar en ningún momento de la oración la palabra justicia.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio.	Irene never bothered anyone. Once the morning housework was finished, she spent the rest of the day on the sofa in her bedroom, knitting.	Irene nunca molestó a nadie. Una vez que terminaba los quehaceres matutinos, pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su habitación.

En la primera oración del párrafo hay una omisión estilística deliberada en el TR. Al describir a Irene, Cortázar utiliza la descripción de una rasgo terminantemente inmodificable: la califica con la cualidad nata de no molestar; el narrador dice de su

hermana “era una chica NACIDA para no molestar a nadie”. El TR, emulando fielmente el TO, dice tan solo que “Irene nunca molestó a nadie”, creando una situación circunstancial únicamente, eliminando el estilo y dejando a un lado el origen del comportamiento de Irene.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada.	I couldn't tell you why she knitted so much; I think women knit when they discover that it's a fat excuse to do nothing at all.	No podría decirles por qué tejía tanto, creo que las mujeres tejen cuando descubren que es una gran excusa para no hacer nada.

En el TO, el enunciado está escrito a manera de monólogo interior del narrador, en el que él mismo reflexiona sobre por qué las mujeres tejen. No obstante, en el TR lo que fue un monólogo se convierte en un diálogo con los lectores, el narrador se dirige a los lectores en segunda persona del plural, reproduciendo en español de manera fiel lo que escrito en el TM. El cambio de perspectiva se debe a una modulación en el TM que se mantiene en el TR. El TO únicamente utiliza la frase “no sé” mientras que el TR inicia la oración con la frase “no podría decirles” (“I couldn't tell you” en el TM). Aunque como recurso de traducción la modulación es una herramienta útil y aceptable, en este contexto de traducción literaria tiene un efecto estilístico distinto al original. El TO nunca se vale del contacto con los lectores para el relato de la historia, lo hace mediante una narrador que relata toda la serie de eventos sin hacer ninguna mención hacia el público lector, por lo tanto en esta oración hay una traición al estilo original que no permite que las dos versiones en español tengan las mismas características estilísticas, ya que tanto en el TM como en el TR se reconoce la existencia de un público, inexistente en el TO.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella.	But Irene was not like that, she always knitted necessities, sweaters for winter, socks for me, handy morning robes and bedjackets for herself.	Pero Irene no era así, ella siempre tejía cosas necesarias, sacos para invierno, medias para mí, prácticas salidas de cama y chalecos para ella.

En este extracto las únicas diferencias son los nombres de los artículos tejidos por Irene. El cambio de los nombres en las versiones en español se debe a una denominación dialectal distinta para los artículos entre Argentina y Ecuador. Las prendas

“tricotas” y mañanitas en el TO se substituyen por “sacos” y “salidas de cama” el TR, cambiando el dialecto argentino por el ecuatoriano; mientras que el TM los términos utilizados son fieles traducciones al inglés del TO. El resto del párrafo se mantiene casi igual exceptuando el uso de la palabra “prácticas” en el TR que debe a una ampliación del TM para poder traducir “mañanitas”.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas.	Sometimes she would do a jacket, then unravel it the next moment because there was something that didn't please her; it was pleasant to see a pile of tangled wool in her knitting basket fighting a losing battle for a few hours to retain its shape.	A veces, ella hacía una chaqueta para después destejerla al siguiente momento porque no le gustaba algo; me agradaba ver la pila de lana enmarañada en su cesto de tejidos luchando por algunas horas por no perder su forma.

Como primera alteración de este párrafo se puede ver que en el TR hay, nuevamente, un cambio en la prenda mencionada. El TO ilustra un chaleco mientras que el TR menciona una chaqueta (“jacket” en el TM) y pierde un poco de sentido ya que sería muy complejo tejer con lana y a mano una chaqueta. Hay una clara modificación estilística y de sentido después del punto y coma, el TO usa la palabra “gracioso” para referirse a su gusto por ver la forma de la lana, mientras que el TR hace una crítica en primera persona y se vale de la expresión “me agradaba”. El cambio de sentido ocurre en la última frase, el TO se refiere a la forma que durante algunas horas ha logrado adquirir la lana, mientras que el TR menciona que la lana se niega a perder su forma por algunas horas.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.	Saturdays I went downtown to buy wool; Irene had faith in my good taste, was pleased with the colors and never a skein had to be returned. I took advantage of these trips to make the rounds of the bookstores, uselessly asking if they had anything new in French literature. Nothing worthwhile had arrived in Argentina since 1939.	Los sábados yo iba al centro a comprar lana; Irene tenía fe en mi buen gusto, estaba feliz con los colores y nunca tuvimos que devolver una madeja. Aprovechaba estos viajes para recorrer las librerías, preguntando inútilmente si tenían algo nuevo en literatura francesa. Nada que valga la pena había llegado a Argentina desde 1939.

En la primera oración del extracto se ve una diferencia debido al dialecto argentino, “iba yo” se utiliza en el TO mientras que “yo iba” se utiliza en el TR, una construcción utilizada con más frecuencia en los países no pertenecientes Cono Sur. Hay dos posibles explicaciones a esta alteración: la primera debido a razones dialectales y la segunda porque el TM por las restricciones sintácticas del inglés no puede utilizar un orden VSO sino solamente un orden SVO cuya traducción fiel mantendría ese orden. Durante todo el cuento el narrador enfatiza que él es el único que sale de la casa y que Irene siempre se queda allí. El TO, por tanto, dice que con respecto a la elección de lanas “nunca tuve que devolver madejas”, pero el TR deja abierta la posibilidad de que Irene también saliera de la casa, al decir “nunca tuvimos que devolver una madeja”. Mediante el uso del pasivo el TM evita mencionar quién o quiénes tenían que devolver la madeja por la presencia de ambos personajes en la oración deja a la traductora la opción de optar por un sujeto plural o singular.

En la segunda y tercera oraciones del extracto no se puede encontrar ninguna diferencia estilística importante ni ningún cambio de significado. Las únicas diferencias son en cuanto a términos: “inútilmente” en lugar de “vanamente”, “viaje” por “vuelta”, y “nada que valga la pena” en lugar de “nada valioso”.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Pero es de la casa que me interesa hablar de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pullover está terminado no se puede repetir sin escándalo.	But it's the house I want to talk about, the house and Irene, I'm not very important. I wonder what Irene would have done without her knitting. One can reread a book, but once a pullover is finished you can't do it over again, it's some kind of disgrace.	Pero es la casa de la que quiero hablar, de la casa y de Irene, yo no importo mucho. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin su tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando se termina un pulóver, no lo puedes volver a hacer, es un tipo de escándalo.

Las dos líneas del extracto son prácticamente iguales. Los únicos cambios que se pueden notar son la adición del adverbio “mucho” en el TR (“very” en el TM) que le da un poco más de importancia al narrador que la absoluta falta de importancia con la que él se describe en el TO, y un par de cambios de sintaxis sin mayor influencia sobre el estilo y significado.

En la tercera y cuarta oraciones del extracto hay dos divergencias llamativas. En primer lugar está la forma de escribir pulóver, que marca una clara diferencia temporal entre los momentos en los que se escribieron las dos versiones en español. La versión de Cortázar fue escrita en 1946, momento en el que la Real Academia Español era mucho más tajante y menos abierta a los anglicismos y debido a esta razón se utilizó la palabra con su escritura original en inglés, “pullover”. La retrotraducción se llevó a cabo en 2014, cuando la Academia ya acepta con frecuencia anglicismos, mas los oficializa con una escritura propia del castellano, en este caso “pulóver”. La segunda discrepancia se puede ver en el cambio de punto de vista. El TO relata en pasivo mientras que el TR usa el activo “no lo puedes volver a hacer”, reproduciendo de manera fiel el modo activo del TM “you can't do it over again”. También hay un cambio en la última frase, Cortázar dice en su versión “sin escándalo” y el TO menciona “es un tipo de escándalo” (“some kind of disgrace” en el TM) que muestra una ampliación innecesaria y una afirmación de que sí sucede el escándalo mientras que el TO sólo sugiere lo que podría pasar en el caso de que se repita el tejido de un pulóver.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor llenos de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas.	One day I found that the drawer at the bottom of the chiffonier, replete with mothballs, was filled with shawls, white, green, lilac. Stacked amid a great smell of camphor- it was like a shop; I didn't have the nerve to ask her what she planned to do with them.	Un día encontré el último cajón de la cómoda que estaba lleno de bolas de naftalina, lleno de chales blancos, verdes y lilas. Estaban apilados entre el fuerte olor del alcanfor, era como estar en una tienda; no tuve el valor de preguntarle lo que iba a hacer con ellos.

La primera línea del extracto tiene un par de cambios por sinónimos: “último cajón” por “cajón de abajo” y “naftalina” por “alcanfor”. El TR es redundante ya que utiliza la frase “bolas de naftalina” en lugar de únicamente naftalina, que corresponde al TM “mothballs”. En la misma línea hay un cambio de términos, el TO menciona “pañoletas” mientras que el TR se refiere a las mismas como “chales”, “shawls” en el TM.

En la segunda línea el cambio por sinónimos vuelve a ocurrir pero de manera inversa, el TO incluye la palabra “naftalina” mientras que el TR usa el término “alcanfor”, que se traduce de “camphor” del TM. El TM añade una descripción no mencionada en el TO al referirse: al alcanfor menciona “a great smell of camphor”, traducido a “su fuerte olor” en el TR, mientras que el TO únicamente menciona la presencia de la naftalina. El último cambio es únicamente en el género del pronombre, “ellas” en el TO refiriéndose a las pañoletas y “ellos” en la del 2014 haciendo referencia a los chales, algo que obviamente no se puede evidenciar en el TM por la falta de artículos de género en el inglés.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba.	We didn't have to earn our living, there was plenty coming in from the farms each month, even piling up.	No teníamos que ganarnos la vida, teníamos suficiente con lo que nos daban las granjas cada mes, incluso para acumular.

El TO difiere del TM y el TR en forma a pesar de que las tres logran transmitir prácticamente lo mismo. El TM y el TR no mencionan abiertamente el dinero mientras que la el TO hace referencia a éste en dos ocasiones, con los términos “plata” y “dinero”. En referencia a la cantidad de dinero que sobraba se entiende lo mismo en los dos

extractos en español, sin embargo la frase “incluso para acumular” no suena natural y no mantiene el estilo del resto del cuento, que sí lo hace en el TM con la frase “pilling up”; en el TO, la frase “y el dinero aumentaba” encaja de mejor forma con la estilística del resto de la narración.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Pero a Irene sólo la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.	But Irene was only interested in the knitting and showed a wonderful dexterity, and for me the hours slipped away watching her, her hands like silver sea-urchins, needles flashing, and one or two knitting baskets on the floor, the balls of yarn jumping about. It was lovely.	Pero a Irene sólo le interesaba tejer y mostraba una destreza maravillosa, a mí las horas se me iban viéndola, sus manos como erizos plateados, las agujetas destellando y uno o dos cestos en el piso con madejas de lana saltando. Era encantador.

Este extracto es, probablemente, el que más belleza estética expresa a lo largo del cuento. Es increíble la forma en la que Cortázar logra reflejar tanta belleza y gusto hacia una actividad tan simple y cotidiana como tejer. Este extracto tiene dos oraciones cargadas de figuras literarias que permiten al lector embelesarse simplemente leyendo la descripción de una mujer tejiendo.

La primera figura literaria de este extracto es el símil “manos como erizos plateados” que se mantiene exactamente igual en los tres textos. Sin embargo, más allá del símil, la verdadera carga literaria del extracto está en poder expresar con palabras el movimiento de las manos de Irene con las agujas. El TO es capaz de demostrar la destreza del movimiento con la frase “las agujas yendo y viniendo” que si se lee con atención incluso permite al lector imaginar el movimiento y el sonido del choque de las agujas. No obstante, el TM y el TR no logran transmitir lo mismo al lector, el TR simplemente se vale de la frase “las agujetas destellando” (“needles flashing” en el TM) que deja a un lado el movimiento de las mismas y no permite que el lector pueda imaginar el movimiento de las manos de Irene como sí se logra en el original.

El final del extracto y del párrafo consiste de una oración de únicamente dos palabras que reafirman el gusto y deleite del narrador hacia la actividad de Irene. El TO termina el párrafo con la oración “era hermoso”, el TM con “it was lovely” y el TR con “era encantador”. Aunque las versiones son muy similares, el TO con el adjetivo “hermoso”

crea una atención distinta hacia la situación, hace que se la considere como una obra de arte, como algo digno de mirar, mientras que en el TR con “encantador” se transmite un concepto más familiar y con más ternura pero menos admiración.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña.	How not to remember the layout of that house. The dinning room, a living room with tapestries, the library, and three large bedrooms in the section most recessed, the one that faced toward Rodríguez Pena.	Cómo olvidar la distribución de la casa. El comedor, una sala con tapices, la biblioteca y tres grandes dormitorios en la sección más apartada, la que miraba hacia la Rodríguez Peña.

Este extracto que describe la distribución de la casa de los hermanos es muy similar entre las tres versiones. Eso sí, se puede identificar una diferencia de terminología. La versión de Cortázar describe una sala con “gobelinos”; los gobelinos son un tipo de tapiz hecho por la fábrica establecida por Luis XIV en Francia fundada por Gobelin; o una imitación de los mismos<sup>38</sup>. El TM y el TR no especifican el tipo de tapiz y únicamente mencionan una decoración con “tapestries” y “tapices” respectivamente.

Todo *Casa Tomada* está narrado en presente y cada una de las descripciones del narrador se da a medida que los acontecimientos le ocurren. Naturalmente, este extracto se encuentra narrado en presente en el TO, como se puede notar en la última frase “la que mira hacia Rodríguez Peña”. El TM y el TR, no obstante, no llevan a cabo la narración y descripción de la casa en presente, la última frase del extracto es “la que miraba hacia la Rodríguez Peña” (“the one that faces Rodríguez Pena”), y este cambio de tiempo verbal genera un cambio drástico en la manera en la que el lector entiende el cuento. El hecho de que mencione en pasado la casa primero cambia la manera en la que se desarrolla el cuento ya que una de los aspectos importantes es que el lector siente que se entera de los acontecimientos a medida que estos ocurren, no en pasado, pero también el hecho de utilizar una descripción en pasado de la casa ya genera en el lector la idea o perspectiva de que la casa no va a estar presente al final del cuento, adelantándose a los hechos que generan el nudo y desenlace de la historia.

<sup>38</sup> Adaptado de: Diccionario de la Real Academia Española, versión en línea.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban nuestros dormitorios y el pasillo.	Only a corridor with its massive oak door separated that part from the front wing, where there was a bath, the kitchen, our bedrooms and the hall.	Un corredor con una puerta de roble gigantesca era lo único que separa esa sección del ala frontal donde se encontraba un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el recibidor.

Este extracto describe los espacios de la casa y la manera en la que estos se conectan. Puede que parezca innecesaria y tediosa esta descripción pero es vital para entender posteriormente cómo es posible que “se tomen” la casa por partes y queden aún partes intactas. El TO describe “un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera”, el hecho de utilizar la palabra “maciza” permite que el lector imagine una puerta que no se puede derribar, o al menos lo suficientemente fuerte para evitar el ingreso de cualquier ente; de igual manera, el hecho de usar la palabra “aislaba” permite entender que la división, gracias a la puerta, es lo suficientemente fuerte para dividir la casa en dos y posteriormente en la historia evitar que toda la casa sea tomada directamente. El TR, fielmente emulando al TM, no logra transmitir la misma sensación de seguridad y de aislamiento de las alas de la casa, en lugar de utilizar el término “maciza” (“massive” para describir la puerta de roble, se vale del adjetivo “gigantesca”, y en vez de decir que la puerta “aislaba” las secciones, menciona que la puerta “separaba esa sección del ala frontal”.

La versión de Cortázar utiliza un término muy argentino en la descripción de la casa: “living”, que en el TR se denomina “recibidor” (“hall” en el TM), término que se adapta mejor al contexto ecuatoriano para el que el TR se llevó a cabo. Luego de la mención del living, el TO menciona que este “living central” era el lugar al que daban los dormitorios y el pasillo, no obstante, esta clarificación sobre la ubicación del living está omitida por completo en el TM, que no menciona el uso ni locación del “recibidor” y que de esta manera consta como la primera omisión clara causada por el TO.

Versión original (TO)	Versión traducida (TM)	Retrotraducción (TR)
<p>Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y al baño.</p>	<p>One entered the house through a vestibule with enameled tiles, and a wrought-iron gated door opened onto the living room. You had to come in through the vestibule and open the gate to go into the living room; the doors to our bedrooms were on either side of this, and opposite was the corridor leading to the back section; going down the passage, one swung open the oak door beyond which was the other part of the house; or just before the door, one could turn to the left and go down a narrower passageway which led to the kitchen and the bath.</p>	<p>Se entraba a la casa a través del vestíbulo con azulejos esmaltados y enseguida estaba una puerta de hierro forjado que se abría hacia la sala. Había que entrar por el vestíbulo y abrir la puerta para entrar a la sala; las puertas de nuestras habitaciones estaban a cada lado de ésta, y enfrente estaba el corredor que conducía a la parte trasera; siguiendo por el pasillo, se abría la puerta de roble que conducía a la otra parte de la casa; o justo antes de la puerta se podía girar a la izquierda y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y al baño.</p>

Este extracto continúa describiendo la arquitectura interna de la casa de los hermanos. La versión de Cortázar, en la primera oración del extracto, es bastante sobria y no detalla específicamente las características de los objetos de la entrada de la casa, mientras el TR, debido a una ampliación en el TM, expone de manera más amplia las características del vestíbulo y la puerta de la casa.

El resto del extracto explica cómo entraba uno a la casa y cómo cada uno de los espacios se comunicaba con el otro. El TO, e TM y el TR son muy similares y sólo difieren en temas sintácticos simples que no alteran la lectura y ciertos usos del léxico que, al ser sinónimos, no tienen un verdadero impacto sobre cómo se lee el cuento. La terminología propia del dialecto argentino no salta a la vista, con excepción de la palabra “living” que ya se explicó en los cuadros anteriores y que en este caso está sustituida en el TR por el término “sala”, que se adapta al contexto ecuatoriano bajo el cual se basó la retrotraductora al traducir *House Taken Over* al español.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no daba la impresión de los departamentos que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles.	When the door was open, you became aware of the size of the house; when it was closed, you had the impression of an apartment, like the ones they build today, with barely enough room to move around in. Irene and I always lived in this part of the house and hardly ever went beyond the oak door except to do the cleaning. Incredible how much dust collected on the furniture.	Cuando la puerta estaba abierta, se podía dar cuenta del tamaño de la casa; cuando estaba cerrada, daba la impresión de un apartamento, como los que se construyen ahora, con apenas espacio suficiente para moverse. Irene y yo siempre vivimos en esta parte de la casa y casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza. Es increíble cuánto polvo se puede acumular en los muebles.

Este extracto hace una descripción de las dimensiones de la casa y permite entender el gran tamaño que tenía, además describe la parte de la casa que los hermanos ocupaban y la otra parte a la que sólo se dirigían para hacer la limpieza. Las tres versiones son muy parecidas y, en realidad, no se puede hallar ninguna diferencia estilística o de sentido entre ellas.

Por otro lado, sí hay una diferencia entre versiones pero que no se debe a la traducción. En las versiones se hace referencia a “los departamentos que se edifican ahora” o “un apartamento, como los que se construyen ahora” (“like the ones they build today”). En ambas versiones en español se utiliza el adverbio temporal “ahora” (“today” en el TM) y como parte de la traducción es totalmente correcto y aceptable, sin embargo, no se toma en cuenta el momento en el que se lleva a cabo la escritura. El “ahora” de Cortázar es una “ahora” del año 1946, donde recién se podía evidenciar la nueva ola de construcción de apartamentos que, a pesar de no ser del tamaño de una casa normal, con seguridad eran muchísimo más grandes que las suites y los duplex de la actualidad donde el espacio es tan reducido que dos personas se estorban en cualquier actividad que lleven a cabo, y también de las dimensiones de los apartamentos de la época en la que se hizo el TM donde los pequeños departamentos ya empezaban a inundar las ciudades.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y en los pianos.	It may be Buenos Aires is a clean city, but she owes it to her population and nothing else. There's too much dust in the air, the slightest breeze and it's back on the marble console tops and in the diamond patterns of the tooled-leather desk set. It's a lot of work to get it off with a feather duster; the motes rise and hang in the air, and settle again a minute later on the pianos and the furniture.	Puede que Buenos Aires sea una ciudad limpia, pero eso se lo debe a sus habitantes y nada más. Hay demasiado polvo en el aire, la brisa más ligera lo pone devuelta sobre las consolas de mármol y en los rombos del juego de escritorio de cuero labrado. Es mucho trabajo limpiarlo con un plumero; las motas se levantan y quedan en el aire, y se instalan de nuevo un minuto después en los pianos y los muebles.

El último extracto del párrafo que describe la casa de los hermanos y los últimos detalles de la casa, hace una breve descripción de la ciudad de Buenos Aires y el comportamiento de sus habitantes. En la primera oración Cortázar utiliza una expresión propia del dialecto argentino y con una sintaxis no convencional: “Buenos Aires será una ciudad limpia” cuya traducción literal al TM sería difícil de entender y por lo tanto se opta por usar una versión mejor adaptada a la comprensión del lector: “Buenos Aires is a clean city”, que en el dialecto ecuatoriano del TR se traduce a: “Puede que Buenos Aires sea una ciudad limpia”.

Hay una pequeña diferencia en la siguiente oración, el TO habla de que la tierra se empieza a dispersar por la casa el momento en que hay una “ráfaga”. El TR es más sutil y dice que el polvo se mueve cuando ocurre “la brisa más ligera”, que es una traducción literal del TM “slightest breeze”. Luego hay diferencias de terminología y una vez más es posible evidenciar cómo Cortázar se vale de términos muy específicos para describir el decorado de la casa mientras que el TM y el TR utilizan terminología más común con ampliaciones para mencionar los mismos, en este caso: “carpetas de macramé” en el TP, “tooled-leather desk set” en el TM y “juego de escritorio de cuero labrado” en el TR .

El resto del extracto no tiene ningún cambio significativo que valga la pena analizar, eso sí, se puede evidenciar que el TM y el TR hacen una división de oraciones por medio de puntos seguidos mientras que el TO prefiere el uso del punto y coma.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles.	I'll always have a clear memory of it because it happened so simply and without fuss.	Siempre lo recordaré claramente porque fue simple y sin problemas.

En este extracto se empieza a describir cómo se empiezan a tomar la casa. El TO es tajante y claro, “fue simple y sin circunstancias inútiles”, no dice nada más que lo puramente necesario para que el lector tenga una idea de lo rápido que sucedió todo. El TM y por consiguiente el TR no logran el mismo impacto y no le da al lector la misma idea de rapidez y simpleza que el TO transmite. “Fue simple y sin problemas”, es una oración que deja que el lector interprete una posible situación problemática posiblemente de encuentro entre los hermanos y quienes se toman la casa, situación que nunca sucede y que indicaría una posible rendición de Irene y el narrador que indicaría la presentación de quienes se toman la casa, situación que Cortázar busca evitar a lo largo de toda la narración.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca.	Irene was knitting in her bedroom, it was eight at night, and I suddenly decided to put the water up for mate. I went down the corridor as far as the oak door, which was ajar, then turned into the hall toward the kitchen, when I heard something in the library or the dining room.	Irene estaba tejiendo en su habitación, eran las ocho de la noche, y de repente decidí calentar agua para el mate. Fui por el corredor hasta la puerta de roble, que estaba entreabierta, y luego giré por el vestíbulo hacia la cocina, cuando escuché algo en la biblioteca o en el comedor.

En la primera oración del extracto se puede encontrar un regionalismo utilizado con mucha frecuencia en Argentina y Uruguay: beber el mate. El mate es una bebida muy tradicional en estos dos países del sur de América y beberlo diariamente es parte de su cotidianeidad. La mención de esta actividad tan común en Argentina logra transmitir

nuevamente al lector, la ubicación geográfica de la casa donde se desarrolla el cuento y la intención del autor de mostrar cada detalle de la rutina de los hermanos. El hecho de tomar mate se mantiene sin alteración en el TR y el TM y no se hace ninguna adaptación al nuevo contexto geográfico de los lectores ni se aclara en qué consiste esta costumbre. No obstante, en la misma oración hay un uso del léxico muy particular al dialecto argentino y uruguayo que no se mantiene igual en las traducciones. En el TO “poner al fuego la pavita del mate” significa que el narrador puso a calentar agua para la preparación del mate en una tetera a la que se le denomina “pava” en Argentina, a la que Cortázar le agregó el diminutivo, común rasgo del dialecto porteño. En el TM y el TR se logra explicar la misma actividad, sin embargo el conjunto de palabras utilizadas son distintas y no se menciona la herramienta de cocina en la que se calienta el agua. El TR está compuesto así: “decidí calentar agua para el mate”. Se logra transmitir lo mismo pero se pierde la presencia del dialecto argentino que Cortázar buscó imponer en su relato, pero se traduce con fidelidad absoluta la oración “put the water up for the mate” del TM.

El resto del extracto es bastante similar con ciertas diferencias de términos y de sintaxis que no muestran ningún cambio significativo ni alteraciones de sentido, tampoco es posible identificar variaciones dialectales ni pérdidas de estilo o de figuras literarias. Las diferencias que se pueden ver son, en el TO, los términos “entornada” y “codo” que se ven reemplazados en el TR por “entreabierta” y “vestíbulo” (“ajar” y “hall” en el TM).

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación.	The sound came through muted and indistinct, a chair being knocked over onto the carpet or the muffled buzzing of a conversation.	El sonido era tenue e indistinto, una silla volcada sobre la alfombra o el zumbido sordo de una conversación.

Un vez más, en este extracto, se evidencia el uso de figuras literarias por parte de Cortázar para caracterizar una situación. El TO se vale de una prosopopeya para darle al sonido la capacidad de venir, de acercarse por sí solo a los oídos del narrador (“el sonido venía impreciso y sordo”), pero además de venir –cualidad propia de un ser vivo–, el sonido era “impreciso”, que quizás signifique que no era fácil de reconocer o diferenciar de otros sonidos. El TM y el TR le quitan el movimiento al sonido pero mantienen la característica de indescifrable y “sordo” que tiene el TO, al decir “el sonido era tenue e indistinto”.

Luego Julio Cortázar introduce un símil para ejemplificar el sonido que el narrador escuchó “como un volcarse de silla sobre la alfombra”, mediante el que permite que el lector se imagine el repentino y ligero sonido que podría escuchar si una silla cayera sobre la alfombra. Tanto el TM como el TR eliminan por completo el símil y alteran totalmente el sentido de la oración: “una silla volcada sobre la alfombra” (“a chair being knocked over onto the carpet”), frase que no muestra ninguna acción ni ningún sonido y al evitar el uso del símil se convierte únicamente en una frase que nada tiene que ver con el relato y que confunde al lector, que no podría entender por qué una silla caída sobre la alfombra tendría que ver con el ruido.

La siguiente comparación forma parte del primer símil, es decir se vale del “como” del principio para caracterizar el ruido que logra oír el narrador. “o (como) un ahogado susurro de conversación” es la segunda comparación que el autor utiliza para permitir al lector imaginar el sonido sordo que se escucha en la casa, es decir, un sonido que se puede evidenciar pero que no logra ser lo suficientemente claro para que alguien logre entender qué se dice o de qué va la conversación que a lo lejos se escucha. El TM y el TR incurren en el mismo error que en el primer ejemplo propuesto, es decir, omitir el “como” y así no dar lugar a la presencia del símil. Sin embargo, la manera en la que están escritos permite una idea al lector de cómo es el sonido, a pesar de ser distinto al original. Mencionar “el zumbido sordo de un conversación” logra que el lector tenga una idea del tipo de sonido que escuchó el narrador a pesar de no ser el mismo tipo de ruido que el original logra describir.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta.	At the same time, or a second later, I heard it at the end of the passage which led from those two rooms toward the door.	Al mismo tiempo, o un segundo después, lo escuché al final del pasillo que conectaba esas dos habitaciones con la puerta.

El TO inicia con el adverbio “también”, que implica que el sonido fue percibido tanto por el narrador como por Irene. El TM y el TR alteran el orden del extracto, inician con un sintagma temporal, mencionando cuándo fue posible para el narrador escuchar el sonido. No obstante, el orden de los sintagmas no altera el sentido del extracto, mas la omisión del adverbio “también” sí lo hace, ya que es éste el que hace que los sintagmas temporales tengan sentido porque permiten identificar la referencia que marca o hace

entender al lector por qué el narrador utiliza las frases “al mismo tiempo” y “o un segundo después”.

Las dos versiones en español tienen una diferencia dialectal que se puede notar en este extracto. El TO utiliza la palabra “piezas” mientras que el TR se vale del término “habitaciones” para referirse a ellas. El uso de “piezas” con significado de cuartos, dormitorios o habitaciones no es frecuente en el dialecto ecuatoriano, por lo tanto la sustitución por “habitaciones”, que surge por la traducción de “rooms” del TM, permite que los lectores meta del TR puedan entender la frase sin confusiones.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.	I hurled myself against the door before it was too late and shut it, leaned on it with the weight of my body; luckily, the key was on our side; moreover, I ran the great bolt into place, just to be safe.	Me lancé contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde y la cerré, me incliné sobre ella con el peso de mi cuerpo; por suerte, la llave estaba de nuestro lado; además, puse el gran cerrojo en su lugar, sólo para estar seguro.

En el TO es posible apreciar lo apresurado que estaba el narrador para cerrar la puerta y evitar que se tomen la habitación en la que los hermanos se encontraban. La narración original utiliza la expresión “de golpe” para permitir al lector tener una idea de lo rápido y fuerte que el narrador cerró la puerta. El TR no permite al lector captar esta idea de velocidad al momento de cerrar la puerta ya que omite la expresión “de golpe” y transmite una versión más lenta y menos brusca al decir “la cerré”. Sin embargo, el TM utiliza el verbo “shut”, que a pesar de que se traduzca literalmente como “cerrar” sí implica que algo se cierra de golpe entonces traducirlo solamente como cerrar genera que se omita la fuerza del cierre y, por lo tanto, el error en esta parte del extracto no se debe al TM si no al TR.

Después del punto y coma las versiones dicen lo mismo, sólo hay un cambio del término “felizmente” por la expresión “por suerte” (“luckily”) que no acarrea ningún efecto sobre la comprensión o el estilo del cuento. Más adelante en el extracto hay un contrasentido. El TR menciona que el narrador puso el cerrojo en su lugar (“run the great bolt into place” en el TM), situación que no tiene sentido y no dice lo mismo que el TO que menciona que el narrador corrió el cerrojo, lo que claramente significa que se valió del cerrojo para asegurar la puerta. Finalmente el TO termina mencionando que el

narrador corrió el cerrojo “para más seguridad”, mientras que el TR fue “sólo para estar seguro”. Una vez más en este extracto, no se logra transmitir lo mismo que en el original. Si en lugar de “seguro” se hubiera utilizado el término “seguros”, esta frase tendría prácticamente el mismo sentido del original.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene: - Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo.	I went down to the kitchen, heated the kettle, and when I got back with the tray of mate, I told Irene: "I had to shut the door to the passage. They've taken over the back part."	Regresé a la cocina, calenté la tetera, y cuando volví con la bandeja del mate, le dije a Irene: "Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Se tomaron la parte trasera".

En este extracto se encuentra la misma diferencia dialectal que fue explicada anteriormente. El término “pavita” se usa en el TO mientras que en el TR se halla la palabra “tetera”.

En el diálogo del extracto, cuando el narrador le cuenta a Irene lo que ha sucedido con la parte de atrás de la casa, es posible encontrar una diferencia llamativa entre las tres versiones. El TO no utiliza ningún pronombre para referirse a quienes “han tomado” la parte posterior de la casa y se vale únicamente del verbo en pasivo en la tercera forma del plural; el TM utiliza un pronombre personal plural “they” que materializa a los que toman la casa; el TR utiliza el pronombre personal “se” para referirse a quienes “se tomaron” la parte de atrás. El uso del “they” y “se” genera una concepción más general y concreta lo que hace sucedido, mientras que la omisión del pronombre en el cuento de Cortázar permite una interpretación más misteriosa del acontecimiento.

En este mismo punto es posible notar un cambio de estilo bastante influyente a lo largo del cuento. El cuento se titula “Casa Tomada” y el uso del pasivo es una herramienta de la que se vale Cortázar en todas las instancias en las que menciona que se les priva a los hermanos de un espacio dentro de su casa; el TR, como resultado del pronombre “they” del TR, omite esta caracterización estilística y en lugar del pasivo utiliza un activo con “se” que no hace honor al título y hace que el continuo de la historia pierda su uso recurrente de formas del lenguaje para la descripción de eventos.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados. - ¿Estás seguro? Asentí. - Entonces - dijo recogiendo las agujas - tendremos que vivir en este lado.	She let her knitting fall and looked at me with her tired, serious eyes. "You're sure?" I nodded. "In that case," she said, picking up her knitting again, "we'll have to live on this side."	Dejó caer su tejido y me miró con ojos cansados y serios. "¿Estás seguro?" Asentí. "En ese caso", dijo ella, recogiendo su tejido de nuevo, "tendremos que vivir en este lado".

Este extracto es crucial para el desarrollo posterior de la historia. El presente indica la reacción de ambos hermanos frente a la casa tomada y la resolución que toman para su vida luego del incidente. A pesar de no ser un extracto fácil de traducir, el TM y el TR logran mantener el sentido y la decisión de los hermanos, no obstante la estilística de las versiones traducidas no logra verbalizar de la misma forma la expresión de Irene.

El TO es capaz de transmitir al lector la desazón que Irene siente al enterarse de lo sucedido con la casa pero que sólo lo comunica a través de una mirada. Cortázar narra así la mirada de Irene: "me miró con sus graves ojos cansados". Utilizar el adjetivo "grave" para referirse a los ojos de Irene hace que el lector sea capaz de imaginar la mirada de la hermana, de poder entender su dolor por perder parte de la casa. El TM y el TR son incapaces de transmitir la misma mirada al lector; al leer estas versiones el lector percibe rabia y resignación en la mirada de Irene, incapaces de evocar la naturaleza de la expresión original.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en retomar su labor. Me acuerdo que tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.	I sipped at the mate very carefully, but she took her time starting her work again. I remember it was a gray vest she was knitting. I liked that vest.	Tomé un sorbo del mate con mucho cuidado, pero se ella tomó su tiempo para retomar su trabajo. Recuerdo que era un chaleco gris el que estaba tejiendo. Me gustaba el chaleco.

El TO inicia describiendo las actividades que los hermanos llevaron a cabo una vez culminado el incidente en el ala opuesta de la casa. La versión de Cortázar utiliza una expresión muy argentina que no es inteligible por los hispanohablantes que no tengan

procedencia argentina o uruguaya. “Cebiar el mate”, según la RAE, es una locución verbal argentina y uruguaya que significa: “Prepararlo (el mate) añadiendo agua caliente a la yerba”. El TM fue incapaz de entender el sentido de esta locución y por lo tanto incurrió en un contrasentido al mencionar que el narrador toma el mate, no lo prepara. El TR, fiel al cuento de Blackburn, usa la frase “tomé un sorbo del mate”, dejando claro, al contrastar ambas versiones en español, que no es la misma actividad la que se detalla en las versiones. Este error se debe, principalmente, al uso de una expresión muy localizada en una región latinoamericana que, para alguien no nativo de la zona, genera una confusión que probablemente no se pudo solucionar con los diccionarios de la época.

El resto del extracto es muy similar en cuanto a sentido y estilo. Hay ciertas diferencias de uso de terminología y puntuación que no tiene mayor influencia sobre la estilística general del párrafo y que no generan discrepancias de comprensión entre ambas versiones en castellano.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca.	The first few days were painful, since we'd both left so many things in the part that had been taken over. My collection of French literature, for example, was still in the library.	Los primeros días fueron dolorosos, ya que habíamos dejado tantas cosas en la parte tomada. Mi colección de literatura francesa, por ejemplo, aún se encontraba en la biblioteca.

En la primera oración del extracto hay una diferencia que a primera vista parece irrelevante pero que en realidad se opone al sentido continuo del cuento. El narrador menciona, en el TO, que los hermanos dejaron muchas cosas que querían en la parte tomada, mientras que en el TM y el TR nunca se menciona la filiación de los hermanos hacia las cosas perdidas, sólo menciona que fueron “tantas cosas” (“many things”). A lo largo de la historia el narrador deja en claro que los hermanos, a pesar de tener dinero, no tienen ningún apego a los objetos materiales y viven con lo mínimo necesario, no obstante, cada uno de ellos tiene cierta obsesión con artículos específicos: el narrador con la literatura francesa e Irene con su tejido y ciertas prendas. El TM y el TR, al no mencionar que los artículos que extrañan los hermanos tenían importancia sentimental para ellos, transmiten la sensación al lector de se preocupaban por los objetos materiales, cuando Cortázar siempre menciona lo contrario en toda *Casa Tomada*.

Posteriormente el TR, valiéndose del TM, sustituye “libros” por colección, pero de ninguna manera afecta la comprensión del extracto o el posterior entendimiento del cuento.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Irene extrañaba unas carpetas, un par de pantuflas que tanto la abrigaban en invierno. Yo sentía mi pipa de enebro y creo que Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años.	Irene had left several folios of stationery and a pair of slippers that she used a lot in the winter. I missed my briar pipe, and Irene, I think, regretted the loss of an ancient bottle of Hesperidin's	Irene había dejado varios artículos de papelería y un par de pantuflas que usaba mucho en el invierno. Extrañaba mi pipa de brezo, y creo que Irene se lamentaba la pérdida de una antigua botella de Hesperidina.

Este extracto tiene varias discrepancias entre las versiones. El TO menciona que Irene había dejado en la parte tomada unas carpetas y el TR que reproduce fielmente al TM, en cambio, sugiere que los objetos perdidos eran ciertos artículos de papelería. Las carpetas podrían haber contenido las escrituras de la casa, algún documento o algunas cartas que resultaban importantes para Irene y por lo tanto le hacían falta, mientras que los artículos de papelería son, primero que nada, recuperables y además sugieren un posible pasatiempo de Irene que nunca se menciona en el relato de Cortázar. En el extracto anterior se mencionó que una diferencia crucial entre ambas versiones en español era la omisión del sentido de filiación de los hermanos hacia los objetos que perdieron y esta omisión vuelve a ser importante en este extracto y lleva a una nueva diferencia entre las versiones del cuento. Cortázar explica que Irene se queda sin un “par de pantuflas que tanto la abrigaban en invierno” y mediante esta descripción logra transmitir al lector una verdadera sensación de falta por no tener algo tan simple como unas pantuflas pero tan necesario para mantener abrigada a Irene; el TR sólo habla de “un par de pantuflas que usaba mucho en el invierno” (“a pair of slippers” en el TM), únicamente describiéndolas como una prenda útil, no como una necesidad.

La siguiente oración del extracto tiene un error de terminología La versión de Cortázar cuenta que el narrador extraña la pipa de enebro que perdió, mientras que el TR menciona una pipa de brezo (“briar pipe”). Tanto el enebro como el brezo son maderas fuertes y rojizas, sin embargo, el enebro es de la familia de las Cupresáceas y el brezo es de la familia de las Ericáceas, por lo tanto existe un error en ambas versiones traducidos.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
<p>Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de la cómoda y nos mirábamos con tristeza.</p> <p>- No está aquí.</p> <p>Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido del otro lado de la casa.</p>	<p>It happened repeatedly (but only in the first few days) that we would close some drawer or cabinet and look at one another sadly.</p> <p>"It's not here."</p> <p>One thing more among the many lost on the other side of the house.</p>	<p>Sucedió varias veces (pero sólo en los primeros días) que cerrábamos algún cajón o armario y nos mirábamos con tristeza.</p> <p>"No está aquí".</p> <p>Una cosa más de entre las muchas que perdimos al otro lado de la casa.</p>

En el TO el primer sintagma del extracto es “con frecuencia”, mientras que el TR menciona que “sucedio varias veces” y se traduce del TM “repeatedly”. Aunque no son exactamente iguales las versiones, mediante la aclaración en el paréntesis, el lector llega a entender cuándo surgía la situación en la que los hermanos se entristecían al abrir un cajón y no encontrar lo que buscaban, resignados a que se haya quedado en el lado opuesto de la casa. Posteriormente, el TO menciona que los hermanos cerraban “algún cajón de la cómoda”, mientras que en el TM y el TR los hermanos cerraban “algún cajón o armario” (“some drawer or cabinet” en el TM). Esta diferencia constituye, en realidad, un contrasentido, pero de ninguna manera altera la comprensión o progresión de la historia.

El resto del extracto es prácticamente idéntico entre las versiones, por lo que cualquier análisis posterior no identificaría discrepancias estilísticas de interés para la presente disertación.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
<p>Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aún levantándonos tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados.</p>	<p>But there were advantages, too. The cleaning was so much simplified that, even when we got up late, ninety-three for instance, by eleven we were sitting around with our arms folded.</p>	<p>Pero también había ventajas. La limpieza se simplificó tanto que, incluso cuando nos levantamos tarde, a las nueve y media por ejemplo, a las once ya estábamos sentados con los brazos cruzados.</p>

Este extracto es muy similar en cuanto a sentido en ambas versiones en español. No obstante, es posible identificar un par de diferencias estilísticas en el mismo. A lo

largo del cuento, debido a que está narrado en primera persona (casi como alguien contando una anécdota, no como un narrador omnisciente en tercera persona), el uso del lenguaje del hermano es bastante coloquial y familiar, no se vale de construcciones complejas para narrar los acontecimientos; es por esto que en el TO de este extracto se hallan dos usos muy coloquiales del castellano que en el TR se muestran más formalizados. En primer lugar, cuando el hermano narra a la hora que se levantaban, se vale del adverbio “tarde” con el superlativo –ísimo–, mientras que el TR sólo utiliza el adverbio “tarde” y de esta manera formaliza más la narración, siguiendo fielmente al original que utiliza únicamente el adverbio “late”. Más adelante, en el mismo extracto, el TO usa la frase “no daban las once”, cuyo uso es bastante coloquial y no es el tipo de construcción que se espera en una obra literaria, sin embargo, este tipo de rasgos son los que constituyen las particularidades y la unicidad del estilo de Julio Cortázar. El TR evita el uso de una construcción coloquial para la misma frase, ésta se sustituye por “a las once”. Se podría justificar el cambio al mencionar que la original es una frase argentina poco utilizada en el contexto ecuatoriano del TR, sin embargo se podría encontrar un equivalente coloquial ecuatoriano como “no eran ni las once”, aunque en realidad el uso formal se debe a que el TM está constituido de la frase “nine-thirty for instante” donde ese imposible encontrar un uso coloquial y su presencia genera la frase más formal que aparece en el TR.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensábamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo Irene cocinaría platos para comer fríos de noche.	Irene got into the habit of coming to the kitchen with me to help get lunch. We thought about it and decided on this: while I prepared the lunch, Irene would cook up dishes that could be eaten cold in the evening.	Irene tomó la costumbre de venir a la cocina conmigo para ayudar a preparar el almuerzo. Lo pensamos y nos decidimos por esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos que se podían comer fríos en la noche.

La gran particularidad que hace que este cuento corto sea una obra de arte, es la manera en la que Cortázar es capaz de incurrir en los detalles más ínfimos de la rutina. La segunda oración del TO en este extracto, detalla cómo los hermanos toman una simple decisión pero hace sentir al lector que realmente es un evento clave en la vida de los habitantes de la casa. Para que los hermanos decidan que tanto el almuerzo como la cena se cocinen al mediodía, Cortázar usa la frase introductoria “lo pensábamos bien, y

se decidió esto”, mientras que el TR relata “lo pensamos y nos decidimos por esto” (“we thought about it and decided on this”). El hecho de mencionar que lo “pensaban bien” hace que el lector sienta que éste es un acontecimiento importante y que es necesario tomar todas las consideraciones para llevarlo a cabo, pero en el TM y el TR se menciona a ésta como una decisión cotidiana que bien hubiera podido pasarse por alto.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Nos alegramos porque siempre resultaba molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.	We were happy with the arrangement because it was always such a bother to have to leave our bedrooms in the evening and start to cook. Now we made do with the table in Irene's room and platters of cold supper.	Estábamos contentos con el arreglo porque siempre era una molestia tener que dejar nuestras habitaciones por la noche y empezar a cocinar. Ahora nos las arreglábamos con la mesa en la habitación de Irene y platos de cena fría.

El TM y el TR añaden una cláusula que no se encuentra en la versión original para que el lector comprenda de una mejor forma lo que sucede en la casa. En el extracto anterior se menciona un arreglo entre los hermanos para evitar tener que cocinar en las noches: que Irene prepare las comidas frías al mediodía mientras que el hermano cocinaba el almuerzo. El TR inicia el extracto con la frase “estábamos contentos con el arreglo” (“we were happy with the arrangement”) mientras que el TO no menciona el antecedente y sólo comienza con “nos alegramos”. En la misma oración hay una diferencia no demasiado importante pero notoria entre las dos versiones en español. A lo largo de toda la historia se menciona que los hermanos llevaban a cabo todas las actividades temprano, por esto la versión original narra que “resultaba molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer”, mostrando que lo único que hacían en la noche era cenar. El TR, basándose en el TM, dilata la rutina de los hermanos y menciona que “era una molestia tener que dejar nuestras habitaciones por la noche”, generando actividad nocturna adicional a la que se menciona originalmente.

Posteriormente, en la segunda oración del extracto, se puede identificar otra diferencia dialectal entre los dos contextos geográficos de las versiones. El TR utiliza la frase “platos de cena fría” (“platters of cold supper” en el TM), mientras que el TO utiliza el término “comida fiambre”, muy utilizado en la Argentina para hacer referencia a “la carne o del pescado que, después de asados o cocidos, se comen fríos, y también de la carne curada”. Esta oración es clave para entender la cantidad de espacio que se habían

tomado de la casa. Era tan pequeño el espacio que les quedaba que tenían que cenar en la mesa del dormitorio de Irene.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar al tiempo.	Since it left her more time for knitting, Irene was content. I was a little lost without my books, but so as not to inflict myself on my sister, I set about reordering papa's stamp collection; that killed some time.	Ya que le daba más tiempo para tejer, Irene estaba contenta. Yo estaba un poco perdido sin mis libros, pero a fin de no molestar a mi hermana, me puse a reordenar la colección de estampillas de papá; eso mataba el tiempo.

Este extracto es prácticamente idéntico en ambas versiones en castellano y la versión en inglés; salvo el orden de los sintagmas, el sentido es el mismo. En las versiones se puede notar un manejo coloquial de la lengua y un sentido muy similar para la comprensión de la narración. Se puede, sin embargo, mencionar que las versiones no coinciden en cuál era la actividad que realiza el hermano con la colección de estampillas de su padre. El TO relata que el tiempo le sirvió al hermano de Irene para “revisar la colección de estampillas de papá”, mientras que el TR, emulando fielmente en español al TM, ilustra una situación más activa donde el hermano narra lo siguiente “me puse a reordenar la colección de estampillas de papá”. En realidad sí hay diferencia entre “revisar” y “reordenar” (“reordering” en el TM) pero el cambio del verbo no afecta ni la comprensión del extracto ni el desarrollo previo o posterior del cuento frente a dicha situación.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Nos divertíamos mucho, cada	We amused ourselves	Nos entreteníamos bastante,

uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía: -Fíjate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de un trébol?	sufficiently, each with his own thing, almost always getting together in Irene's bedroom, which was the more comfortable. Every once in a while, Irene might say: "Look at this pattern I just figured out, doesn't it look like clover?"	cada uno con su propia cosa, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era el más cómodo. De vez en cuando Irene decía: "Mira este patrón que se me ocurrió, ¿no se ve como un trébol?"
--	---	---

Las dos primeras oraciones del extracto son bastante similares y no contemplan ningún elemento cuyo análisis sea de interés. Por otro lado, el diálogo del presente extracto tiene varios elementos de análisis. En primer lugar, es muy claro el uso del dialecto argentino en el TO, con la conjugación verbal “fíjate” utilizada únicamente en la región rioplatense; el TR utiliza una conjugación corriente mediante el verbo “mira”, que es una traducción fiel y adaptada al dialecto ecuatoriano del público meta de “look” en el TM.

Luego es posible identificar un término que en realidad no es equivalente entre las versiones en castellano. Irene, en el TO, le dice a su hermano que se fije en el “punto” que se le ha ocurrido, mientras que en el TR señala que se le ha ocurrido un “patrón”, que surge por una traducción fiel de “pattern” en el TM.

Finalmente, y de manera más notoria, hay una discrepancia estilística entre versiones. El TO tiene la capacidad de hacer creer al lector que la frase de Irene es un diálogo totalmente veraz que podría suceder entre dos hermanos en una conversación casual. El TR, por otro lado y siguiendo el TM al pie de la letra, propone un diálogo extremadamente formal que de ninguna manera corresponde a una posible conversación y no logra que el lector sea capaz de meterse en el cuento y sentir que el diálogo haya sucedido en realidad. Una vez más, en este extracto es posible ver cómo Cortázar en el TO logra meterse en la cotidianidad y mostrar un diálogo como plausible, a diferencia del TM y el TR donde el diálogo forzado no hace de la situación comunicativa algo que el lector pueda creer posible, distanciándolo así de la historia.

Versión original (TO)	Versión traducida (TM)	Retrotraducción (TR)
-----------------------	------------------------	----------------------

<p>Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadradillo de papel para que viese algún sello de Eupen y Malmédy. Estábamos bien y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.</p>	<p>After a bit it was I, pushing a small square of paper in front of her so that she could see the excellence of some stamp or another from Eupen-et-Malmedy. We were fine, and little by little we stopped thinking. You can live without thinking.</p>	<p>Después de un tiempo era yo quien le ponía un pequeño cuadrado de papel delante de ella para que pudiera ver la excelencia de alguna estampilla de Eupen y Malmédy. Estábamos bien, y poco a poco dejamos de pensar. Se puede vivir sin pensar.</p>
---	--	--

En la primera oración del extracto el TR, debido a cómo está escrito el TM, presenta una cláusula adicional para describir el sello que el narrador le muestra a Irene, que no se encuentra en el TO. La versión de Cortázar narra así la acción: “para que viese algún sello de Eupen y Malmédy” y el TR presenta lo siguiente: “para que pudiera ver la excelencia de alguna estampilla de Eupen y Malmédy”. El TR hace una adición que hace creer que la colección de estampillas era de primerísima calidad, cosa que no se sugiere en ningún momento en el TO pero que sí se explicita en el TM.

La siguiente oración presenta un cambio de perspectiva para explicar la transición de pensar a no pensar de los hermanos. El TO, en lugar de decir que ambos de a poco dejaron de pensar, narra que ellos comenzaron a “no pensar”, proponiendo así la creación de una actividad nueva, no el cese de otra. El TR, por su lado, sí cuenta una disminución de la acción, narrándola así: “poco a poco dejamos de pensar”. A pesar de que son similares y llevan a una idea prácticamente idéntica, el cambio de punto de vista es muy llamativo y presenta una gran carga estilística no transmitida en el TR. Además, esta divergencia no surge por una barrera lingüística del TM porque esta versión bien pudo haber reemplazado “we stopped thinking” por una cláusula más cercana a la del TO.

La última oración del extracto es, junto con la última de cuento, la más importante e impresionante del cuento. Felizmente, la frase se tradujo al exacto equivalente en inglés y de vuelta a la frase original, por lo tanto el “puedo vivir sin pensar” se mantiene como sentencia de Cortázar en ambas versiones del cuento.

<b>Versión original</b>	<b>Versión traducida</b>	<b>Retrotraducción</b>
(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba enseguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene me decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer al cobertor.	(Whenever Irene talked in her sleep, I woke up immediately and stayed awake. I never could get used to this voice from a statue or a parrot, a voice that came out of the dreams, not from a throat. Irene said that in my sleep I flailed about erroneously and shook the blankets off.	(Siempre que Irene hablaba en sueños, me despertaba inmediatamente y no volvía a dormir. Nunca pude acostumbrarme a esta voz de una estatua o un loro, una voz que venía de los sueños, no de una garganta. Irene dijo que cuando yo dormía me sacudía de tal manera que se caían las cobijas.

En este extracto se encuentran varias diferencias entre las versiones. En primer lugar, en el TO el hermano se “desvelaba” cuando Irene hablaba en sus sueños, mientras que en el TM y el TR se identifica una ampliación donde se menciona que el narrador se “despertaba inmediatamente y no volvía a dormir”. La ampliación del TR se debe a que el verbo “desvelar” no tiene equivalente en inglés y por lo tanto se usan dos verbos para su traducción “woke up” y “stay awake”. El TR traduce de forma literal ambos verbos en inglés ya que es muy difícil para un traductor hacer una reducción semejante ya que podría considerar como una decisión infiel al original la convertir dos verbos en sólo uno.

En la siguiente oración del extracto hay una diferencia en el uso de términos. La versión original escribe el término “papagayo” mientras que el TR se vale del término “loro”; esto surge porque el TM utiliza el término “parrot” que puede traducirse como “loro” o como “papagayo”.

En la última oración del extracto existe un contrasentido. El TO hace un contraste entre el comportamiento de los hermanos cuando soñaban, Irene hablaba en los sueños y el narrador se sacudía violentamente hasta hacer caer el cobertor. El TM y el TR no presentan la misma comparación, en lugar de contar que el hermano se sacudía sólo cuando soñaba, mencionan que lo hacía al dormir, lo que implicaría que él siempre botaba las cobijas al dormir y no únicamente cuando sus sueños eran evidentes.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
------------------------------	-------------------------------	-----------------------------

<p>Nuestros dormitorios tenían al living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.</p>	<p>We had the living room between us, but at night you could hear everything in the house. We heard each other breathing, coughing, could even feel each other reaching for the light switch when, as happened frequently, neither of us could fall asleep.</p>	<p>Teníamos la sala entre nosotros, pero por la noche se podía oír todo en la casa. Escuchábamos nuestras respiraciones, cuando tosíamos e incluso podíamos sentir al otro alcanzar el interruptor cuando, como ocurría con frecuencia, ninguno de los dos podía conciliar el sueño.</p>
--	---	--

En este extracto se puede apreciar, al leer el TO, que los hermanos no sólo tenían una buena relación sino que además tenían algún tipo de conexión y eran capaces de saber lo que pasaba por la mente del otro sin tener que verlo u oírlo. En el capítulo II de la presente disertación se detallan varias interpretaciones del cuento que, aunque difieren ampliamente entre ellas, coinciden en que la relación de los hermanos iba más allá del simple cariño fraterno, una de ellas apuntando a que existía entre ellos una relación incestuosa y otra a que los hermanos seguían dentro del vientre materno. Al igual que se señaló anteriormente en este capítulo, son únicamente palabras dentro de la narración las que conllevan a las diferentes interpretaciones de Casa Tomada y su omisión es capaz de eliminar la interpretación del cuento. Éste es el caso de la palabra “presentíamos” en el TO, que sugiere que los hermanos no necesitaban comunicarse para entender lo que les sucedía. Su comprensión iba más allá de los sentidos. El TR y e TM omiten la palabra que hace que el lector pueda imaginar esta relación casi sobrenatural entre los hermanos, el TM narra “incluso podíamos sentir al otro alcanzar el interruptor” (“we could even feel each other reaching for the light switch” en el TM). Cuando se describe así la acción lo que se entiende es que cada hermano escucha el movimiento del otro, se pierde toda la idea que la versión original expresa de la existencia de un presentimiento y no el existente movimiento perceptible por los sentidos.

Es posible identificar varios otros cambios en el extracto. El TO menciona que lo que los hermanos presienten “el ademán que conduce a la llave del velador” mientras que el TR, fielmente traducido del TM, dice algo totalmente distinto: “incluso podíamos sentir al otro alcanzar el interruptor cuando”. El TR menciona que esto “ocurría con frecuencia”, a diferencia del TR que incluye esto al final al mencionar insomnios “frecuentes”. Por último, el TO se hace referencia a “insomnios” y el TR y el TM lo expresan de manera distinta al decir “ninguno de los dos podía conciliar el sueño”.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
A parte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza.	Aside from our nocturnal rumblings, everything was quiet in the house. During the day there were the household sounds, the metallic click of knitting needles, the rustle of stamp-album pages turning. The oak door was massive, I think I said that.	Aparte de nuestras conmociones nocturnas, todo estaba tranquilo en la casa. Durante el día estaban los sonidos del hogar, el chasquido metálico de las agujetas, el susurro al pasar las páginas del álbum de estampillas. La puerta de roble era enorme, creo que ya lo dije.

El TM y el TR presentan una cláusula adicional que no consta en el TO. El TO “aparte de eso todo estaba callado en la casa”, mientras que el TR, bien traducido del TM, presenta la oración “aparte de nuestras conmociones nocturnas, todo estaba tranquilo en la casa”. Esta adición es la única, hasta el momento, completamente arbitraria en la traducción. La versión de Blackburn añade esta explicación sin necesidad de compensar la falta de alguna frase y sin necesidad de explicar nada, la frase original es autoexplicatoria y de ninguna manera requiere una justificación como la de la traducción y por consiguiente la retrotraducción.

La siguiente oración del extracto relata los sonidos que los hermanos podían escuchar durante el día, causados por alguno de los dos. En lo que respecta la fidelidad, este extracto no presenta ningún error, sin embargo, la estilística es muy variable entre las versiones en español. El TO se vale de una prosopopeya para describir el primer sonido al mencionar “rumores domésticos”, mientras que el TM y el TR no utilizan ninguna figura literaria y únicamente se expresa así en el TR: “los sonidos del hogar”. La segunda descripción de la oración no constituye un cambio de estilo entre versiones, las descripciones son “roce metálico” y “chasquido metálico” respectivamente. La última descripción incurre en un cambio estilístico llamativo. El TM y TR presentan una figura literaria y no el TO, en el TR se menciona: “el susurro al pasar las páginas” y el TO relata: “un crujido al pasar las hojas”. No obstante, a pesar de que hay una sobrecompensación en el TR, no se logra transmitir la característica de viejo que la original expresa mediante el verbo “crujir”.

La última oración es crucial para poder mantener el estilo que el narrador transmite a lo largo de todo el cuento. Como se menciona arriba, el narrador no se presenta como un escritor sino como una persona común que cuenta su historia, sin

incurrir en recursos narrativos que excedan los de un diálogo cotidiano. La forma de narrar se evidencia más aquí que en ningún otro extracto ya que es tan despreocupada que incluso el narrador se pregunta a sí mismo si ya mencionó las características de la puerta. Es obvio que esto es un recurso estilístico para que el lector sienta de manera más personal e íntima la narración. El TM y el TR son capaces de mantener este recurso y seguir la misma concepción estilística del TO.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
En la cocina y en el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay mucho ruido de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella.	In the kitchen or the bath, which adjoined the part that was taken over, we managed to talk loudly, or Irene sang lullabies. In a kitchen there's always too much noise, the plates and glasses, for there to be interruptions from other sounds.	En la cocina o el baño, que lindaba con la parte que fue tomada, nos las arreglábamos para hablar en voz alta, o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina siempre hay demasiado ruido de los platos y vasos para que haya interrupciones de otros sonidos.

Este extracto es bastante similar en las versiones en castellano, la primera oración es casi un espejo en ambas y no vale la pena analizar detalles sin influencia en el desarrollo de la narración. La segunda oración presenta algunos cambios como los ruidos, “loza y vidrios” en el TO y “platos y vasos” en el TR (“plates and glasses” en el TM). Estos cambios no afectan la comprensión ni el estilo de la historia de ninguna forma.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos más despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba en seguida.)	We seldom allowed ourselves silence there, but when we went back to our rooms or to the living room, then the house grew quiet, half-lit, we ended by stepping around more slowly so as not to disturb one another. I think it was because of this that I woke up irremediably and at once when Irene began to talk in her sleep.)	Rara vez nos permitíamos estar en silencio allí, pero cuando volvíamos a nuestras habitaciones o a la sala, la casa se tornaba más silenciosa, a media luz, por lo que terminamos caminando más despacio para no molestarnos. Creo que fue por eso que me despertaba irremediablemente y enseguida cuando Irene comenzaba a hablar en sueños).

Este extracto marca el final de un párrafo entero escrito entre paréntesis. Parte del estilo de Cortázar es el uso de puntuación inusual y llamativa y en este caso el paréntesis

se usa para relatar una situación que bien podría ser obviada del cuento sin que su desarrollo se vea alterado pero narrado de manera muy similar al resto de la narración. Es muy llamativo que un narrador en primera persona busque contar una parte de su historia entre paréntesis y en este caso tanto el traductor como la retrotraductora han decidido dejar intacto este peculiar rasgo.

El resto del extracto presenta diferencias de estilo con poca influencia semántica. Por un lado se repite el término argentino “living” que se traduce como “sala” y se utiliza un verbo utilizado al sur del continente y no demasiado al norte: “tornar”, que se reemplaza por el verbo más común “volver” (traducido de “went back”). Una expresión poco común e importante para la estilística es “a media luz”, que no es epíteto utilizado frecuentemente, se utiliza en el TO y se repite en el TR, evitando la alteración del estilo en un lugar donde un cambio se podría esperar, pero que está muy bien traducido en el TM con “half-lit” y por la tanto se reproduce sin problema en el TR. Finalmente, el verbo “desvelar” vuelve a generar un problema de traducción como sucedió arriba, en este caso se lo compensa al decir “me despertaba irremediabilmente y enseguida”, en lugar de que el narrador relate “me desvelaba enseguida”, tal cual como se presenta en el TM, así compensando la falta de un verbo con una traducción exacta.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua.	Except for the consequences, it's nearly a matter of repeating the same scene over again. I was thirsty that night, and before we went to sleep, I told Irene that I was going to the kitchen for a glass of water.	Salvo por las consecuencias, es casi una cuestión de repetir la misma escena de nuevo. Tuve sed esa noche, y antes de ir a dormir le dije a Irene que iba a la cocina a por un vaso de agua.

Con este extracto comienza el desenlace del cuento. La versión de Cortázar hace una introducción llamativamente corta pero a la vez clara para dar al lector una idea de lo que está por suceder, sin revelar los acontecimientos por suceder. El TO únicamente narra lo siguiente: “es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias”. El TM y el TR son bastante más extensas y explicativas, el TR relata así el fragmento: “salvo por las consecuencias, es casi una cuestión de repetir la misma escena de nuevo”. Esta última menciona que se repite una escena, no permite que sea el lector el que trate de adivinar qué es lo que va a suceder, y de esta manera le quita sorpresa al resto del cuento. Además del efecto sobre la posible sorpresa del lector frente al desarrollo del cuento,

esta oración también tiene diferencias estilísticas entre versiones. Como se ha mencionado ya en algunos extractos de este análisis, la manera de relatar de Cortázar es directa y precisa, evita el exceso de palabras y las descripciones demasiado sugestivas. El TM y como consecuencia el TR son incapaces de mantener ese estilo en el extracto y abundan en una explicación que no va acorde con el resto de la narración, siendo ésta en extremo redundante.

Posteriormente, este extracto muestra una particularidad estilística que ocurre por primera vez en el cuento. El TO inicia la oración con una cláusula en indicativo presente (“de noche siento sed”), indicando una rutina, una situación que se repite una y otra vez. Luego de esta cláusula la oración continúa con el pretérito perfecto simple (“y antes de acostarnos le dije a Irene”), mostrando una acción que sólo se suscita una vez y que en este caso corresponde únicamente a la acciones que transcurren a lo largo del cuento. El TR, fielmente traducido del TM, omite este rasgo estilístico y peculiaridad de escritura, únicamente relata los acontecimientos en el pretérito perfecto simple (tuve sed esa noche, y antes de ir a dormir le dije a Irene), sin dar lugar a la introducción rutinaria del TO. El resto del extracto es bastante similar, no hay cambios estilísticos y, aunque no con las mismas palabras, relatan exactamente la misma consecución de eventos del cuento.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra.	From the door of the bedroom (she was knitting) I heard the noise in the kitchen; if not the kitchen, then the bath, the passage off at that angle dulled the sound. Irene noticed how brusquely I had paused, and came up beside me without a word.	Desde la puerta del dormitorio (ella estaba tejiendo) oí ruido en la cocina; si no la cocina, entonces el baño, el giro del pasillo debilita el sonido. Irene se dio cuenta de cómo me detuve bruscamente, y se acercó a mi lado sin decir nada.

El extracto inicia con una descripción del sonido que el narrador alcanza a oír y le llama la atención. La descripción de la primera oración es muy similar entre versiones, se describen los mismos acontecimientos, los lugares en los que creen que se pudo haber originado el sonido y la manera en la que el sonido se volvió tenue al llegar a sus oídos; lo que cambia es únicamente la descripción de cómo el sonido baja de tono. En el TO el narrador menciona que el sonido se “apagaba” por el codo del pasillo, mientras que en el TR “el giro del pasillo debilita el sonido” (“that angle dulled the sound” en el TM).

En la siguiente oración del extracto hay un cambio de sentido en el TM y el TR. El TO narra: “a Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme”, que deja entender al lector que el modo en el que el hermano frenó fue muy llamativo y como consecuencia de haber notado algo. El TR, bien traducido del TM, por otro lado, describe la acción de manera menos violenta: “Irene se dio cuenta de cómo me detuve bruscamente”; el hecho de que sólo se dé cuenta y no le llame la atención lo que hizo el hermano, demuestra que no fue una situación tan llamativa o fuera de lo común como para que Irene se exalte sino algo en lo que simplemente cayó en cuenta.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.	We stood listening to the noises, growing more and more sure that they were on our side of the oak door, if not the kitchen then the bath, or in the hall itself at the turn, almost next to us.	Nos quedamos escuchando los ruidos, y estábamos cada vez más seguros de que estaban de nuestro lado de la puerta de roble, si no en la cocina entonces en el baño, o en el mismo vestíbulo a la vuelta, casi al lado nuestro.

Hay un par de diferencias entre las versiones que vale la pena analizar en este extracto. En primer lugar es posible afirmar que Cortázar sintetiza muchísimo más las situaciones en su relato que lo que se puede notar en el TM y el TR, a pesar de que el extracto en inglés teóricamente debería ser más corto al ser un idioma que abunda menos en número de palabra que el español. El TO relata que los hermanos notaban claramente que los sonidos venían de su lado de la puerta, mientras que el TM y el TR hacen una ampliación que relata que a medida que los hermanos escuchaban los ruidos se aseguraban cada vez más de que éstos venían de su lado.

En el mismo extracto hay una pequeña diferencia en una conjunción que, aunque podría parecer irrelevante, es determinante para entender la magnitud de aquello o aquellas cosas que se toman la casa. En el TO el hermano narra que el sonido podía escucharse “en la cocina y el baño”, lo que implica que el sonido no llegaba de un solo lugar, dejando entender que lo que se toma la casa era probablemente más de una sola cosa/persona. El TM y por consiguiente el TR cambian la conjunción copulativa por una conjunción disyuntiva y relatan que el ruido que llegó se escuchaba “si no en la cocina entonces en el baño”, de esta manera se nota que el sonido se originaba solamente por una cosa/persona y cambia totalmente la manera en la que se puede interpretar el cuento

ya que hay una gran distancia entre interpretar *Casa Tomada* con uno o con varios entes tomándose la casa.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
No nos mirábamos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás.	We didn't wait to look at one another. I took Irene's arm and forced her to run with me to the wrought-iron door, not waiting to look back.	Ni siquiera nos regresamos a ver. Tomé el brazo de Irene y la obligué a correr conmigo hasta la puerta de hierro forjado, sin mirar hacia atrás.

Con este extracto se comienza a relatar la huida de los hermanos de la casa al advertir que está siendo tomada. Sucede algo bastante peculiar en la primera oración del extracto. Ek TM de Paul Blackburn es distinto al TO ya que añade una cláusula a la oración. No obstante, esta adición no se traduce de manera literal en el TR y se mantiene una oración muy similar a la original: “ni siquiera nos regresamos a ver”, la oración original es “no nos mirábamos siquiera”. En caso de que la versión en inglés hubiese sido traducida literalmente, la oración sería “no nos detuvimos para regresar a vernos”. El TR utiliza un español bastante más claro y hace que la oración sea muy similar al TO y tenga una sintaxis totalmente aceptable, frente a mi traducción hipotética que se ve bastante forzada.

El resto del extracto es muy similar y la acción de escape de los hermanos se narra en ambas versiones en castellano con la misma velocidad e impacto. No obstante, hay un contrasentido que se debe al uso del dialecto argentino. la versión original narra que los hermanos corren hacia la “puerta cancel”, que según la RAE en Argentina, Perú y Uruguay es una “verja que separa el zaguán del vestíbulo o del patio”. El TM y el TR mencionan que ellos corren hacia la “puerta de hierro forjado” (“wrought-iron door”), que ya se menciona anteriormente pero no es al lugar al que los hermanos corren, es una puerta distinta que no ha sido introducida previamente en la narración.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Los ruidos se oían más fuertes pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.	You could hear the noises, still muffled but louder, just behind us. I slammed the grating and we stopped in the vestibule. Now there was nothing to be heard.	Se podía oír los ruidos, aún ahogados pero más fuertes, justo detrás de nosotros. Cerré la reja y nos detuvimos en el vestíbulo. Ahora no se escuchaba nada.

Este extracto, desde el punto de vista semántico, es muy similar entre las tres versiones. No hay más que un contrasentido cuyo efecto sobre el desarrollo de la historia es prácticamente nulo. Sin embargo, estilísticamente, es uno de los extractos que más diferencias presenta. Al leer la primera oración del TO lo primero que llama la atención del lector es que los ruidos se escuchan más fuerte, lo que implica que lo que sea que esté tomándose la casa se les acerca cada vez más y esto genera ansiedad al lector; enseguida se narra que los ruidos siguen siendo sordos pero para este momento el lector ya se encuentra ansioso por saber qué es lo que se acerca paulatinamente a los hermanos. El TM y el TR hacen exactamente lo opuesto, primero mencionan que los ruidos se mantienen “ahogados” (“muffled”), lo que reconforta al lector y luego se relata que los sonidos son, en realidad, más fuertes, lo que reduce la sorpresa. Cortázar culmina la oración del TO mencionando que los sonidos estaban “a espaldas nuestras”, una frase hecha que mantiene la línea de estilo a lo largo del cuento. El TR, una vez más por mantenerse fiel al TM, no es coherente con el estilo y en lugar de usar una frase hecha utiliza la frase “justo detrás de nosotros”, obviamente como resultado de la traducción literal del inglés.

La segunda oración del extracto presenta el mismo problema que alguno de los extractos previamente analizados. Una vez más, el TR, omiten la cláusula que explica al lector la prisa y desesperación de los hermanos al huir de la casa: el TO relata “cerré de un golpe la cancel”, el TR sólo narra “cerré la reja” dejando a un lado el apuro con el que el narrador cierra la puerta que sí se encuentra presente en el TM con la frase “I slammed the grating”. En esta oración el TO menciona “la cancel”, que es la “puerta cancel” que se describe en el extracto anterior, el TR habla de “la reja” (“grating” en el TM), creando un contrasentido pues no se ha mencionado anteriormente esta reja y el lector es incapaz de saber dónde se ubica ésta.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
- Han tomado esta parte - dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.	"They've taken over our section," Irene said. The knitting had reeled off from her hands and the yarn ran back toward the door and disappeared under it. When she saw that the balls of yarn were on the other side, she dropped the knitting without looking at it.	"Se tomaron nuestra sección," dijo Irene. El tejido colgaba de sus manos y el hilo corría hasta desaparecer debajo de la puerta. Cuando vio que los ovillos estaban del otro lado, dejó caer el tejido sin mirarlo.

En este extracto se repite el error que ya ocurre cuando toman la otra parte de la casa. El TO se vale sólo del verbo en pasivo en tercera persona para referirse a quién o quiénes han tomado la parte de la casa. El TR utiliza el pronombre personal y relata “se tomaron nuestra sección” (“they” en el TM). En la misma oración del extracto hay una diferencia entre los términos utilizados, en el TO se narra que se tomaron “esta parte”, mientras que el TR menciona “nuestra sección”, traducido del TM “our section”, que engloba y especifica un espacio físico que no se limita en el cuento original.

La mala traducción del término “puerta cancel” en los extractos anteriores se torna un problema recurrente en éste. En un principio se traduce como “puerta de hierro forjado”, luego como “reja” y ahora como “puerta”, todos fielmente traducido del TM. La incontinuidad de términos genera una gran confusión en el lector que, al leer solamente el TM o el TR, sería incapaz de entender que es una única puerta a la que se hace referencia desde un principio, cuya presencia es crucial para el escape de los hermanos. Esto demuestra que el desconocimiento de un solo término puede desencadenar una serie de errores al no haber coordinación entre términos.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
-¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? - le pregunté inútilmente. - No, nada.	"Did you have time to bring anything?" I asked hopelessly. "No, Nothing."	"¿Tuviste tiempo de traer algo?" Le pregunté desalentado. "No, nada."

Este extracto es el último que contiene diálogos entre los hermanos en *Casa Tomada*. La conversación es exactamente igual, no cambia ni una sola palabra. El narrador en el TO, no obstante, menciona que le pregunta “inútilmente” a Irene, mientras que en el TR el narrador lo hace “desalentado” (“hopelessly” en el TM). El TO utiliza un adverbio que deja saber que el hermano hace una pregunta a pesar de conocer su respuesta. El TM y el TR califican la pregunta del hermano con un adjetivo que muestra desazón pero que no representa la situación que ocurre en la versión de Cortázar.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.	We had what we had on. I remembered fifteen thousand pesos in the wardrobe in my bedroom. Too late now.	Teníamos lo que estábamos puestos. Me acordé de quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya es demasiado tarde.

En este extracto se repite el exceso de palabras en las descripciones del TR, que se encuentran en total oposición al estilo de Cortázar a lo largo del cuento. El TO narra “estábamos con lo puesto”, simple y concreto, redactado de la manera más corta posible. El TR relata “teníamos lo que estábamos puestos”, abusando del número de palabras para decir lo mismo, alterando así el estilo. Sin embargo, esto se debe a que por restricciones sintácticas el TM debe abundar en el número de palabras para lograr que el sintagma sea correcto y entendible, pero al traducirlo literalmente el TR genera una descripción más amplia que la mostrada en el TO.

El cuento de Cortázar data de 1946, época donde las cosas eran muchísimo más baratas y con pocos pesos se podía comprar mucho, además la cotización del peso frente al dólar era notoriamente más alta que en la actualidad. Al leer el TR de 2014, mencionar quince mil pesos no es hablar de una cantidad exorbitante de dinero (equivale a unos \$1.500 al cambio blue), por lo tanto un valor así no sería demasiado importante para personas acaudaladas como los hermanos. Para poder poner en perspectiva esta situación frente a una situación cercana al siglo XXI, sería necesario hacer una equivalencia con relación al momento histórico en el que se escribió la historia. En este caso, el error se encuentra tanto en el TM como en el TR porque ambos pertenecen a épocas distintas a la del cuento y ambas mantienen los mismos valores, confundiendo al lector.

El extracto finaliza narrando que “ya era tarde”. Cuando el narrador relata se refiere a que ya era de noche y se justifica al final del cuento (“eran las once de la noche”). El TM y el TR incurren nuevamente en un contrasentido e interpreta esta frase como si fuera un lamento por ser demasiado tarde para volver a la casa o para hacer algo al respecto, mediante la frase “ya es demasiado tarde” (“it’s too late now” en el TM).

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla.	I still had my wristwatch on and saw that it was 11 P.M.. I took Irene around the waist (I think she was crying) and that was how we went into the street. Before we left, I felt terrible; I locked the front door up tight and tossed the key down the sewer	Aún tenía puesto mi reloj y vi que eran las 11 de la noche. Tomé a Irene por la cintura (creo que estaba llorando) y así salimos a la calle. Antes de irnos, me sentí muy mal; cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave por la alcantarilla.

En el TO el hermano relata que aún tenía su reloj de pulsera puesto y como consecuencia de eso pudo darse cuenta de qué hora era, gracias al uso del “como”. En el TM y el TR debido a la ausencia de los adverbios “como” y “as” respectivamente se modifica el estilo y se manifiesta la lectura del reloj como un hecho aislado y no como un efecto de poseer el reloj.

La segunda oración es muy similar y el lector logra entender lo mismo sin ningún impedimento o cambio de sentido, el único cambio es la expresión del verbo: “rodeé con mi brazo la cintura de Irene” en el TO y “tomé a Irene por la cintura”, en el TR que fielmente reproduce al TM.

La última oración del extracto resalta el cariño que los hermanos le tenían a la casa y el dolor que les causó tener que irse. En el TO el narrador relata que sintió “lástima” cuando se alejaba, claramente entristecido por dejar atrás su hogar. El TR no establece con claridad cómo se sintió el hermano, narra que se sintió mal, un sentimiento muy ambiguo que puede ir desde lo físico a lo psicológico pero que evita una descripción que acerque el dolor de él a su partida de la casa, a pesar de que el TM se vale de la palabra “terrible” que bien podría traducirse por un término más cercano al TO y no tan ambiguo como el que se utiliza en el TR.

<b>Versión original (TO)</b>	<b>Versión traducida (TM)</b>	<b>Retrotraducción (TR)</b>
No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.	It wouldn't do to have some poor devil decide to go in and rob the house, at that hour and with the house taken over.	No estaría bien que algún pobre diablo decida entrar a robar a la casa, a esa hora y con la casa tomada.

El último extracto presenta una traducción inexacta al principio pero finaliza de manera espectacular. Este extracto inicia relatando la razón por la que, en el extracto anterior, el narrador decide lanzar la llave de la casa a la alcantarilla. El TO utiliza el subjuntivo imperfecto para introducir la posible situación a ocurrir. En el TM y el TR simplemente se omite la relación con la oración anterior y esta parte se escribe como si fuera una situación aislada, donde se critica al posible ladrón en lugar de protegerlo de aquello que en ese momento ya se había tomado por completo la casa.

La última parte de la oración, después de la coma, da el nombre al cuento y finaliza la narración como una sentencia, dejando claro que no hay nada que hacer, que la casa ha sido tomada. El cuento termina de forma corta y simple: “a esa hora y con la

casa tomada". El TR, partiendo del espectacular TM de Paul Blackburn, logra mantener las exactas palabras de Cortázar y terminar el cuento con la misma sentencia, dejando al lector atónito y sediento de respuestas, ergo las interpretaciones de *Casa Tomada*.

## CONCLUSIONES

El análisis comparativo realizado en el tercer capítulo y los precedentes sentados en el marco teórico y el segundo capítulo, permiten trazar varias conclusiones que comprueban la hipótesis planteada para esta disertación -la traducción genera cambios estilísticos como pérdida de rasgos propios del autor, cambio de elementos léxicos o problemas de intraducibilidad en el texto meta que hacen que éste se diferencie del texto original- por lo tanto, se puede concluir que, efectivamente, la traducción, especialmente la literaria, genera cambios estilísticos, dialectales y semánticos en el texto meta.

Es posible evidenciar una gama amplia de alteraciones que va desde cambios sintácticos que no influyen de ninguna manera la lectura del cuento hasta cambios semánticos que alteran completamente el sentido de la historia y que hacen que el TO y el TR transmitan un mensaje íntegramente distinto, además de cambios estilísticos y dialectales que aunque no alteran el sentido y comprensión de la historia sí generan una lectura distinta con rasgos propios del traductor y pérdida del estilo original del autor.

Es necesario recalcar y afirmar que la traducción al inglés y su posterior retrotraducción son trabajos muy bien logrados, fieles a sus respectivos originales y estupendos como trabajos de traducción. La buena traducción y fidelidad al texto original han sido elementos claves para la realización del estudio ya que han permitido que el análisis se centre en los cambios propios de la lengua en la traducción y no en elementos externos como adiciones y omisiones importantes que, de otra manera, habrían dado un giro distinto a la investigación.

La comparación entre TO, TM y TR constituyó un ejercicio de reflexión traductológica que ha permitido utilizar todos los elementos desde un plano estructural, morfológico sintáctico y en especial léxico para encontrar los efectos de la traducción en un texto y afirmar que la traducción no es un calco textual en otra lengua sino una versión de un original con adiciones y reducciones que se han podido identificar por medio de la comparación en paralelo de textos. Esta disertación se ha valido de los ejes de la semántica y la estilística comparada para comprobar que la retrotraducción es un método de comprobación muy útil para la traducción literaria ya que mide estilo y no sólo fidelidad y queda claro que el uso de este método de comprobación no sería tan efectivo para textos informativos o técnicos ya que el estilo no es el eje bajo el cual dichos escritos se evalúan.

Las conclusiones se presentan a continuación agrupadas de acuerdo al tipo de cambio generado por las mismas:

### **Cambios estilísticos:**

A lo largo de todo el TO, Julio Cortázar impone su estilo mediante rasgos característicos, como las descripciones cortas, la narración en primera persona sin interacción con el lector y a través del uso de figuras de lenguaje. El TR no es capaz de transmitir el mismo estilo y genera varias divergencias notorias en la comparación entre el TO y el TM que mediante el TR como método de comprobación se pueden evidenciar.

En algunas ocasiones el TM no es capaz de dar a ciertos objetos inanimados cualidades humanas como las que Cortázar les otorga en el TO. En dos partes distintas del cuento Cortázar se refiere a la casa de forma humana, utiliza el pronombre “ella” para referirse a la casa y cuenta que la casa podía “sucumbir” a la venta de sus materiales. El TM, como evidencia en castellano en el TR, omite la existencia de la casa como un personaje adicional y narra el cuento como si ésta fuera un objeto inerte, aquí la casa “se vende” y su pronombre es “eso”, así eliminando la prosopopeya y dejando a un lado la propuesta estilística de Cortázar de dar vida a la casa.

Cortázar narra el cuento de forma muy coloquial, utilizando frases y construcciones familiares y evitando la formalidad o los diálogos forzados. El TR, que valida el estilo del TM, es mucho más formal, utiliza frases más rebuscadas y palabras que no encajan con la narración despreocupada del hermano, los diálogos son más extensos y se leen un tanto artificiales a diferencia de los de Cortázar que son concisos y naturales a pesar de narrar un evento sobrenatural.

El cambio de punto de vista es una herramienta muy utilizada en la traducción y es útil y aceptable en la mayoría de los casos. No obstante, en un cuento con un estilo tan marcado cambiar la perspectiva con la que se narra la historia constituye una alteración que afecta el desarrollo de la historia. El TO relata todo el cuento mediante un narrador protagonista que cuenta uno a uno los eventos que suceden y nunca reconoce la figura del público lector. El estilo del cuento cambia en el TR cuando en uno de los extractos el narrador interactúa con los lectores y relata “no podría decirles por qué tejía tanto”. Es un cambio muy pequeño y que sólo ocurre en esa oportunidad, sin embargo, cambiar así la perspectiva hace que el lector se sienta involucrado en una narración en la que Cortázar jamás quiso añadir la presencia de los receptores.

Cuando Cortázar explica su sueño menciona que él con desesperación corría hacia fuera de la casa y cerraba puertas para evitar enfrentarse a lo que se tomaba la casa. En la historia original el lector siente, gracias a cómo está escrito el cuento, la rapidez con la que todo sucede y el temor que siente el hermano que lo obliga a hacer todo de forma apresurada y agresiva. En el TM, posteriormente comprobado por el TR, los mismos acontecimientos suceden pero sin nerviosismo, sin la sensación de temor absoluto transmitida en la versión original y se omiten cláusulas como “de golpe” cuando el hermano cierra una puerta y con este estilo se pierde la emoción que se transmite en la versión original mediante la concepción estilística de Cortázar.

Finalmente, el TO es mucho más conciso y evita abundar en detalles y decir más de lo estrictamente necesario para la comprensión del lector. El TM es más extenso en las descripciones y no logra mantener el estilo de Cortázar al explicar más de lo necesario y alargar excesivamente los diálogos y descripciones de *Casa tomada*.

### **Cambios dialectales:**

Julio Cortázar relata *Casa tomada* con un dialecto íntegramente porteño, es decir de Buenos Aires, Argentina, donde se desarrolla la historia. Cortázar utiliza la conjugación verbal típica de Argentina, varios verbos sólo entendibles en Argentina y Uruguay y algunas referencias a situaciones y aspectos culturales identificables únicamente en el sur del continente.

El mate es algo recurrente en la vida cotidiana de los hermanos en el cuento y esta costumbre es propia solamente de Argentina y Uruguay. El TR, que se adapta a un nuevo contexto al traducirse del TR, respeta la actividad y no la cambia por una más propia de la región para la que se dirige la segunda versión en el español, sin embargo las referencias a este acto sí cambian. El verbo “cebar” (el mate) se cambia por “tomar” cuando en realidad significa preparar. La palabra “pavita” se omite en la retrotraducción y sólo se menciona que se calienta el agua para el mate.

“Puerta cancel” y “cancel” son dos términos determinantes para el sentido del cuento pero ambos, que hacen referencia a lo mismo, son propios del dialecto argentino del castellano y fueron un desafío para Paul Blackburn traduciéndolos al inglés. Blackburn fue incapaz de encontrar lo que significaban y utilizó dos términos diferentes para referirse a lo mismo, retrotraducidos a “puerta de hierro forjado” y “reja”.

Por último, conjugaciones verbales argentinas como “fijate” se traducen a un castellano ecuatoriano para adaptarse al contexto al que se dirige el TR pero pierden el estilo original del castellano argentino de Cortázar en el TR.

### **Cambios semánticos y contrasentidos:**

La mayoría del cuento está bien traducido y retrotraducido y los cambios semánticos y contrasentidos que presenta poco afectan el desarrollo y comprensión de la historia, con excepción de dos contrasentidos cuya traducción incorrecta cambia de manera sustancial lo que el lector puede entender de la narración.

En primer lugar, al principio del cuento, la versión original el hermano relata lo siguiente: “el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos”. Esta frase sirve como punto de partida y argumento principal para que una de las interpretaciones de la historia sugiera que existe una relación incestuosa entre Irene y su hermano, no sólo el hecho de que cohabiten en la casa. El TM, que luego se comprueba a través del TR, incurre en una traducción donde por deixis se omite el pronombre “nuestro” y se presenta de la siguiente manera la oración: “el matrimonio de dos hermanos, simple y silencioso”. Esta falsa traducción crea una ambigüedad que omite la precisa referencia al matrimonio de Irene y el narrador, y obliga a que dicha interpretación del incesto se elimine por falta de afirmación que el pronombre “nuestro” provee en el original.

En segundo lugar está la mala traducción de “puerta cancel” que se trata ya en el punto anterior. Sin embargo, al dejar a un lado la parte dialectal, se incurre en un contrasentido que afecta la manera en la que se entiende el escape de los hermanos de la casa. Al tener dos traducciones distintas para “puerta cancel” se entiende que los hermanos escapan por más lugares que el que en realidad sucede. El TO de Cortázar menciona que sólo hay dos puertas que los hermanos atraviesan, la puerta de roble y la puerta cancel, mientras que en el TM está la puerta de roble, la puerta de hierro forjado y la reja, lo que hace creer que el espacio que les quedaba a los hermanos era mayor que el que estaba aún a su disposición.

El análisis arrojó como resultado que la traducción genera cambios estilísticos, dialectales y semánticos en un texto y que a pesar de que muchos de los cambios pueden pasar desapercibidos hay algunos otros que afectan la forma de leer de la

historia al igual que el contenido y desarrollo de la misma. Algunos de los cambios encontrados no son notorios a primera vista pero la investigación profunda del capítulo III ha permitido definir cómo estos cambios hacen que la versión retrotraducida se lea de forma distinta que la versión original de *Casa tomada*.

### **Aportes:**

Este trabajo sirve como base para que en futuros estudios e investigaciones se pueda partir del concepto de que la traducción genera cambios estilísticos, dialectales y semánticos que hacen que la lectura de un texto meta varíe de la lectura de una obra original. Ya que la hipótesis de esta disertación pudo ser comprobada, en el futuro, la enseñanza del proceso traductor podría impartirse tomando en cuenta la máxima de que traducir es solamente “decir casi lo mismo” y que por más fiel que llegue a ser una obra traducida, ésta nunca mantendrá los mismos rasgos estilísticos que el autor original fue capaz de ilustrar en su texto.

Asimismo, este estudio puede servir como una guía para saber cómo se puede utilizar la retrotraducción como una herramienta de comprobación de la traducción literaria, y se la puede utilizar en futuras traducciones para comprobar la validez de las mismas al recurrir a la metodología aquí utilizada.

## BIBLIOGRAFÍA BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agrest, Mónica. *Un acercamiento a diferentes interpretaciones de "Casa tomada" de Julio Cortázar*. The Graduate Center, 2006.  
[http://www.academia.edu/4176853/Casa\\_tomada\\_estudio\\_cr%C3%ADtico](http://www.academia.edu/4176853/Casa_tomada_estudio_cr%C3%ADtico)
- Allen, Richard F. *The South Central Bulletin* Vol. 29, No. 4, Studies by Members of SCMLA (Winter, 1969), pp. 116-118. Publicado por: [The Johns Hopkins University Press](http://www.press.jhu.edu/)
- Ámbriz, César. Texto tomado. *Análisis narratológico de 'Casa tomada' de Julio Cortázar*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2009. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/casatoma.html>
- Bally, Charles. *Estilística de la lengua francesa*. Moscú. 1961.
- Benítez, Esther. *El traductor literario*. Letra, 1993.
- Casagrande, Joseph B. *International Journal of American Linguistics* Vol. 20, No. 4. Octubre 1954. The University of Chicago Press.
- Castagnino, Raúl Héctor. *El Análisis Literario; Introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974.
- Chomsky, Noam. *Problemas Actuales En Teoría Lingüística: Temas Teóricos De Gramática Generativa*. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- Cortázar, Julio. *Blow-up And Other Stories*. Traducción por Paul Blackburn. Nueva York. Pantheon Books. 2013.
- Cortázar, Julio. *Casa Tomada Y Otros Cuentos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005
- Eco, Umberto. *Decir Casi Lo Mismo*. Barcelona: Lumen, 2008.
- Gómez Alonso, J.C. *La Estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
- Hurtado, Amparo. *La Enseñanza De La Traducción*. Castelló De La Plana: Universitat Jaume, 1996.

- Hurtado, A. *Traducción Y Traductología: Introducción a La Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Kaida, Lyudmila. *La rosa de los vientos de la estilística moderna*. Universidad Complutense de Madrid.
- Kristal, Efraín. *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2002. Traducción y adaptación de Patricia Wilson.
- Llanes, Manuel, *Estilística y retórica en el proceso de traducción en* [http://local.cenit.cult.cu/sites/revista\\_islas/pdf/137\\_08\\_Llanes.pdf](http://local.cenit.cult.cu/sites/revista_islas/pdf/137_08_Llanes.pdf) 08/09/14
- Maillot, J. *La Traducción Científica Y Técnica*. Madrid: Gredos, 1997.
- Navas Á. “Reflexiones de Julio Cortázar y Octavio Paz con respecto a traducción desde su punto de vista como escritores”. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, Volumen 3 No 2. Antioquia: Universidad de Antioquia, 2010.
- Newmark, P, y Virgilio Moya. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Ponce, Nuria. *Los conceptos de fidelidad y literalidad en la traducción de pasajes humorísticos*. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. <http://www.entreculturas.uma.es/n5pdf/articulo02.pdf> 27/08/2014
- Saussure, Ferdinand De, Charles Bally, Albert Sechehaye, y Albert Riedlinger. *Curso De Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2007, página 51
- Sorrentino, Fernando. *Siete Conversaciones Con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo, 1973.
- Ranger, Sophie. <http://www.journalmural.com/cortazar/instrucciones-para-entender-el-estilo-de-cortazar/> Campus Poitiers del Instituto de Estudios Políticos de París, portal web Entre la pluma y el fusil, *Instrucciones para entender el estilo de Cortázar*. 13/02/2015.
- Reyes, Graciela. *La Pragmática Lingüística: El Estudio Del Uso Del Lenguaje*. Barcelona: Montesinos, 1990.
- Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar, obra crítica*. Civilização Brasileira, 1998

## BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL

- Bell, R., and Christopher Candlin. *Translation and translating: Theory and practice*. London: Longman, 1991.
- Diccionario de la lengua española, vigésima segunda edición, Real Academia Española, 2001.*
- Girondo, O. *Persuasión de los días*. Buenos Aires: Losada. 2007.
- Mafla, C. *Arí , sí, yes: análisis lingüístico y evaluación de las traducciones de Huasipungo al inglés*. Quito: Ediciones Abya Yala, 2004.
- Landers, C. *Literary translation: A practical guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.
- Oxford English Dictionary, Oxford University Press, 2014.*
- Rodriguez, B. *Literary translation quality assessment*. München: Lincom Europa, 2007.

## WEB

- <http://www.alfaguara.com/es/libro/rayuela-2/>, 11/02/2015. Sin autor.
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Julio\\_Cort%C3%A1zar](http://es.wikipedia.org/wiki/Julio_Cort%C3%A1zar) 09/10/14. Sin autor.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Blackburn\\_\(U.S.\\_poet\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Blackburn_(U.S._poet)). Sin autor.
- <http://samiir28.wordpress.com/2011/06/05/a-paul-blackburn-de-julio-cortazar/>  
14/08/2014.
- <http://www.thesaurus.com/>
- <http://www.wordreference.com/>
- <http://www.wordreference.com/sinonimos/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=5PjoxnppeMQ> Programa “A fondo”, Madrid, 1977.
- Transcrito 13/02/2015