

## CAPÍTULO 8

# La perspectiva ética de Berman y su valoración en traducción literaria

*Ana María Gentile y María Laura Spoturno*

### Introducción

En su conocida analítica de la traducción, Antoine Berman ([1985] 1999) postula una serie de tendencias que caracterizan la tarea de la traducción de la prosa literaria. Quien traduce se halla, según postula este autor, atravesado por esas tendencias “deformantes” (2014, p.55)<sup>58</sup> de manera inconsciente. Prevalece, según propone Berman, un sistema de deformación textual que impide que la traducción sea evidencia y experiencia de lo extranjero y que tiende a obstaculizar un trabajo sobre la *letra* de los textos. Este sistema o analítica *negativa* de la traducción debe examinarse en virtud del carácter histórico-cultural conferido a las tendencias que lo componen. Como indica Mariano Sverdlhoff (2013), un mismo procedimiento de traducción puede tener y, de hecho, tiene implicancias diversas en sistemas literarios diferentes, razón por la que el análisis de un texto traducido debe siempre contemplar su inscripción en un espacio discursivo, sociohistórico y cultural específico. El trabajo consciente sobre esas tendencias conduciría a una traducción ética, que le dé cobijo a lo extranjero en el seno de una nueva lengua y de una nueva cultura. La perspectiva de Berman, que ha sido retomada y criticada en el campo de la traductología (Venuti, 1995; Charron, 2001; Gouanvic, 2001; Folkart, 2007), resulta adecuada para introducir y reflexionar sobre distintos problemas de traducción en un nivel de enseñanza inicial de la traducción literaria.

Este capítulo tiene como objetivo principal presentar la propuesta ética de Berman y destacar su valor para el análisis de traducciones y el desarrollo de criterios autónomos frente a la labor traductora. A partir de una lectura guiada, se revisan las trece tendencias de la analítica negativa y se abre el camino hacia el estudio de un corpus de textos literarios traducidos del francés y del inglés al español. Estas actividades dan lugar, en una segunda instancia, al estudio de dos casos de traducción. De este modo, se pretende identificar problemas de traducción relativos al sistema de deformación textual descrito por Berman. Finalmente, y con el fin de

---

<sup>58</sup> Para las citas textuales de la obra de Berman nos guiamos por la versión traducida de Ignacio Rodríguez, consignada en las Referencias.

contribuir a la formación más global en el campo de la traducción literaria, se propone la realización de traducciones alternativas capaces de reunir los distintos matices del texto fuente en la lengua y cultura de recepción de la traducción.

## Las tendencias deformantes de Berman

El estudio de las tendencias deformantes de Antoine Berman debe enmarcarse dentro de su visión general sobre la traducción y de su perspectiva ética. En efecto, para Berman, la traducción no se define únicamente en términos de su función comunicativa ni es exclusivamente una actividad literaria. Antes bien, la traducción adquiere su sentido verdadero a partir del propósito ético que la gobierna. El sentido ético de la traducción reside, justamente, en el reconocimiento y celebración de la extranjería, de la alteridad inherente al texto fuente en la lengua-cultura meta y en el texto meta. La ética de Berman debe valorarse en su dimensión estética, respetuosa del carácter innovador e inaugural del texto fuente.

Como es sabido, las reflexiones de Berman se apoyan en su observación de un contexto literario y cultural occidental atravesado y dominado por la presencia de prácticas de traducción etnocéntricas e hipertextuales. Por traducción etnocéntrica, Berman entiende aquella traducción que se apega a los principios y valores de la cultura de recepción o meta y que, por ende, considera lo que está fuera de ella, el *Extranjero*, como negativo e inferior. De este modo, impera la idea de que se debe traducir la obra extranjera de manera tal que no *se sienta* la traducción, es decir que la obra se perciba como escrita en la lengua de la traducción. Esto lleva, según Berman, a literaturizar la literatura en la lengua de la traducción a través de distintos procedimientos. Al traducir, se emplea una lengua y ciertos procedimientos que se perciben como “correctos” en un sistema literario determinado. Berman califica este procedimiento como la búsqueda de la “bella forma” (Berman, 2014, p. 55), expresión que utiliza entre comillas para acentuar la paradoja que se suscita en la traducción de la prosa literaria. Esto conduce a la hipertextualización; es decir, a la transformación textual que no se ajusta a la letra, que es ajena al juego de significantes presente en toda prosa literaria. Los procedimientos propios de la hipertextualidad son la parodia, la imitación y el pastiche.

Frente a un panorama sujeto y atravesado por las fuerzas del etnocentrismo cultural y de la hipertextualidad, Berman postula la necesidad de alcanzar la verdad ética e histórica de la traducción, solo asequible a través del análisis de las tendencias deformantes que gobiernan toda traducción y afectan la labor de quien ejerce la traducción en un plano inconsciente. La huella de estas tendencias en la traducción es, precisamente, la destrucción de la letra del original. En efecto, para Berman, la traducción debe evocar un trabajo sobre la letra, capaz de modificar, incluso, la lengua de la traducción. La noción bermaniana de traducción literal, que no debe igualarse a la de traducción *palabra por palabra*, recupera el trabajo de traducción que se ciñe

a la letra de las obras<sup>59</sup>. Se trata de un concepto complejo que surge, en la obra de Berman, como oposición al sentido o espíritu, entendido en términos de Platón. Según Berman, pensar la traducción como el traslado del sentido implica afirmar la existencia de un invariante, objeto de ese traslado, y conlleva, inevitablemente, a despojarla de “su cuerpo mortal, de su ganga terrestre” (Berman, 2014, p. 35). La noción de la letra implica la consideración de la inscripción textual de la materia prima, de la lengua y la cultura evidentes en el texto fuente.

Al decir de Barbara Folkart, “la letra de un texto literario es la marca de su extranjería dentro de su propia cultura” (2007, p. 298, *nuestra traducción*)<sup>60</sup>. He aquí un aspecto central de la formulación de Berman no siempre atendido: el texto literario es extranjero por naturaleza. En este sentido, la traducción literal es la traducción de la letra y, en tanto tal, consiste en la retextualización de la obra original a partir tanto de la materia prima (la lengua y cultura) que ofrece el contexto meta, como de un detenido análisis de la idiosincrasia y singularidad estéticas características del texto fuente. La traducción literal se orienta así a recrear la letra del texto original. Aquí cabe recordar que, para Berman, la noción de texto original debe entenderse no tan solo como el texto del que se deriva una reescritura sino como el texto que se presenta como inaugural en su propio campo de origen. El contrato de la traducción estipula la reescritura del original en otra lengua sin que la poética personal de quien traduce genere una “sobretaducción” (Berman, 2014, p. 42). En este marco, el concepto de fidelidad no se concibe como el respeto al espíritu del contrato sino como el respeto a sus términos, a su letra. Así entendida, la fidelidad a las estipulaciones del contrato rescata el juego de significantes y la iconicidad del texto original para y en la traducción.

## Actividades propuestas

### Actividad 1: lectura guiada

Lea el capítulo “La analítica de la traducción y la sistemática de la deformación” (Berman, 2014, pp. 51-73). Para acompañar esa lectura, ofrecemos, a continuación, una descripción sucinta de cada una de las trece tendencias deformantes, seguida de ejemplos que facilitan su comprensión y promueven la reflexión crítica.

#### Racionalización

La tendencia a la racionalización consiste en reorganizar la puntuación de las frases del texto fuente con el objetivo de alcanzar un orden similar al del discurso que se considera es el

---

<sup>59</sup> Sobre la inconveniencia de esta expresión, véase Berman (1995) y Folkart (2007).

<sup>60</sup> Cita del texto original: “The letter of the literary text is the mark of its foreignness within its own culture” (Folkart, 2007, p.298).

correcto en la lengua. Esto se apoya en la creencia de que la literatura se expresa con un lenguaje claro, uniforme y lógico desde el punto de vista gramatical y, por ende, con un sentido que es fácilmente observable. Según hemos indicado, la prosa literaria opera a partir de otros parámetros. En efecto, al ser traducidos según esta tendencia, los rasgos de estilo, cuya expresión en la sintaxis se refleja de múltiples maneras (por ejemplo, frases largas colmadas de subordinadas para un estilo hiperbólico o por el contrario frases cortas sin conexión para un estilo lacónico), se ven afectados por una prosa lineal de estructuras sintácticamente acabadas pero alejadas de la letra del original.

Una primera ilustración de esta tendencia aparece cuando cotejamos el original en francés y la traducción al español del relato “Un couteau dans la poche”, incluido en la obra *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*<sup>61</sup>, del autor francés Philippe Delerm (1997). En el original leemos:

Pas un couteau de cuisine, évidemment, ni un couteau de voyou à crain d'arrêt. Mais pas non plus un canif. Disons, un opinel n°6, ou un laguiole, Un couteau qui aurait pu être celui d'un hypothétique et parfait grand-père. Un couteau qu'il aurait glissé dans un pantalon de velours chocolat à larges côtes... (1997, p. 9).

En la traducción al español peninsular realizada por Javier Albiñana bajo el título “Una navaja en el bolsillo”, observamos una tendencia a cambiar la puntuación reuniendo frases que en el original se encuentran separadas. Se trata, según se advierte, de una tendencia, que recorre la traducción de muchos de los relatos. En el presente caso, la insistencia en la palabra *couteau* constituye un rasgo de estilo que apunta a transformar el objeto en una especie de personaje del relato. Como leemos a continuación, se observa esta tendencia a la racionalización que acerca la prosa literaria a un discurso no literario, lo cual da como resultado la siguiente versión al español peninsular:

Está claro que ni es un cuchillo de cocina, ni un quitapenas de golfo. Pero tampoco una navajita. Pongamos un Opinel n°6, o un Laguiole. Una navaja que perfectamente hubiera podido ser la de un hipotético y cabal abuelo, que éste se hubiera metido en el pantalón de pana de canalillo ancho color chocolate...” (Delerm, 1998, p.11).

La racionalización o recomposición del texto fuente y de sus secuencias queda ilustrada también en la traducción al español de *Orlando*, de Virginia Woolf, efectuada por Jorge Luis Borges. El orden sintáctico y la puntuación en fragmentos como “So, after a long silence, ‘I am alone,’ he breathed at last, opening his lips for the first time in this record” (Woolf, [1928] 1998, p. 12) son

---

<sup>61</sup> Esta obra, intitulada en español *El primer trago de cerveza y otros pequeños placeres de la vida* y citada en las Referencias, incluye todos los relatos de Philippe Delerm analizados en el presente trabajo.

modificados en función de una nueva idea de orden en la traducción, que compromete el ritmo de la narrativa y sus patrones sintácticos: “Así, después de un largo silencio, acabó por murmurar: ‘Estoy solo’, abriendo los labios por primera vez en este relato” (Woolf, 1937, p.18).

### Clarificación

Esta tendencia, relacionada con la racionalización, implica la búsqueda de lo explícito en la traducción en detrimento de la ambigüedad, la cual puede ser rasgo de estilo del original. Si bien toda traducción es por definición más explícita que el original, esta no debería clarificar un sentido no especificado en el texto fuente. El paso de la polisemia a la monosemia se presenta como un problema en este sentido.

Por ejemplo, la indeterminación y la ambigüedad que recorren el *Orlando*, de Woolf, se ven también modificadas en la traducción al español de Borges. En el siguiente fragmento del texto fuente, la indeterminación del género relativa al pronombre *one* se inscribe como una clave de lectura: “Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one!” (Woolf, [1928] 1998, p. 12). En la traducción, en cambio, se define el género mediante la introducción de un sentido ausente en el texto fuente: “¡Dichosa la madre que pare, más dichoso aún el biógrafo que registra la vida de tal hombre!” (Woolf, 1937, p. 15).

Lo mismo ocurre en la traducción de “L’odeur des pommes”, otro de los relatos delermianos de *La première gorgée...* (1997). En el cotejo entre el original y la traducción de Albiñana (1998), leemos:

On entre dans la cave. Tout de suite, c’est ça qui vous prend. Les pommes sont là, disposées sur des claies – des cageots renversés. On n’y pensait pas. On n’avait aucune envie de se laisser submerger par un tel vague à l’âme. Mais rien à faire. L’odeur des pommes est une déferlante... (Delerm, 1997, p. 18).

Entramos en el sótano y de inmediato se apodera de nosotros. Ahí están las manzanas, dispuestas en tarimas – banastas invertidas. Ni se nos había ocurrido. No teníamos la menor gana de dejar que irrumpiera semejante oleada en nuestra alma. Pero no hay nada que hacer. El olor de las manzanas actúa como un desencadenante... (Delerm, 1998, p. 21).

Además de la traducción del pronombre *on* que analizaremos al abordar la tendencia a la destrucción de los sistematismos textuales, observamos un mayor uso de marcadores discursivos y de verbos que tienden a definir sentidos que quedan implícitos en el original.

### Alargamiento

Relacionada también con las dos tendencias anteriores, la tendencia denominada alargamiento, típica de toda traducción, consiste en agregar explicaciones que alteran la lógica interna que la regula.

En otro de los relatos de Delerm, “Dans un vieux train”, leemos la siguiente enfatización: “Mais sur cette ligne familière, c’est bien un vieux train d’autrefois qu’on a remis en service ce jour-là. Pourquoi ? On ne le saura pas” (p.36), que desaparece en la traducción y es compensada por una modalidad de certeza: “Pero no cabe duda, hoy han puesto un viejo tren de otros tiempos en esa línea que solemos tomar. ¿Por qué? Nunca lo sabremos” (Delerm, 1998, p.41).

La tendencia de alargamiento queda ilustrada también en la traducción al español de la novela *Pocho*, de José Antonio Villarreal, realizada por Roberto Cantú. Como vemos en el siguiente ejemplo, en el texto fuente se verifica el carácter de una prosa escueta:

From *Gone With the Wind*, he emerged with tremendous respect and sympathy for the South and its people. And when the Dust Bowl families who had begun trickling into the valley arrived in increasing numbers, he was sad. They represented the South to him, and he mourned that the once proud could come to such decay (Villarreal, [1959] 1994, p.103).

La versión de Cantú muestra una expansión sustancial del texto fuente que afecta no solo la extensión del texto sino también su sentido. En efecto, los datos que se agregan en la traducción implican cambios en la trama del relato así como en la construcción de los personajes y de la figura del narrador:

Después de leer *Gone With the Wind*, salió de su lectura con un enorme respeto y compasión hacia el Sur de los Estados Unidos y su gente. Y cuando las familias procedentes del *Dust Bowl* empezaron a llegar al valle, primero pocos y después un torrente humano, se entristeció pues para él eran la viva representación del Sur, y lamentó que esa gente, orgullosa y con bríos, cayera en desgracia. Y vertió al español el título de la novela que había leído —*Lo que el viento se llevó*— y se dijo que cuánta verdad había en el mismo pues eso era el *Dust Bowl*: lo que el viento literalmente se llevó al erosionar el suelo donde esa gente vivía, ésta siendo la región central del sur de los Estados Unidos (Villarreal, 1994, p. 157).

### Ennoblecimiento

Complementaria de la racionalización, esta tendencia produce una traducción más “bella” y “elegante” que el texto original desde el punto de vista formal. El ennoblecimiento en la traducción genera, según Berman, un efecto de “retorización” (2014, p. 60). La traducción se transforma así en un ejercicio de estilo que utiliza la “materia prima” (p. 61) del original para su desarrollo.

Esta tendencia queda ejemplificada en una de las traducciones al español del cuento “The Cat That Walked By Himself”, de Rudyard Kipling (1902). El título del relato, vertido como “El gato que viajaba solo”, introduce, mediante el verbo *viajar*, un nuevo sentido, más “poético”, que produce un efecto de literaturización. Como se advierte en la comparación de los siguientes fragmentos, las repeticiones propias de este tipo de relatos, dirigidos a las infancias, a me-

nudo se eliminan en la traducción, lo cual conlleva también la eliminación de los ritmos del texto fuente: “The Dog was wild, and the Horse was wild, and the Cow was wild, and the Sheep was wild, and the Pig was wild—as wild as wild could be—”. (Kipling, 1902, p. 197); “Era el tiempo en que el Perro, el Caballo, la Vaca, la Oveja y el Cerdo eran salvajes, tan salvajes como era posible” (Kipling, 2010, p. 125). Asimismo, la adición de marcadores discursivos en el texto meta introduce relaciones lógico-argumentativas que amplifican su grado de racionalización.

También en la traducción del relato “Sur l’eau”, del escritor francés Guy de Maupassant ([1881] 1974), observamos la tendencia a utilizar palabras de la lengua culta, en contraposición con un registro más estándar propio de la oralidad del relato. Así, en la versión del relato realizada por Victoriano Imbert (1978), intitulado en español “Aguas de río”, se traduce “toutes les bêtes de l’eau” (p. 65) por “toda la población acuática” (p. 949), y se utilizan giros que reflejan una prosa más elegante y por lo tanto alejada del registro oral del original. Ejemplos de tales giros son: “algo había en mí que no se doblegaba a la voluntad” (p. 948) por “il y avait en moi autre chose que la volonté” (p. 64); “aguzando el oído y esperando” (p.948) por “l’oreille tendue en attendant” (p. 64); y “volví a apoderarme de la botella de ron” (p. 948) por “je pris de nouveau ma bouteille de rhum” (p. 64). Asimismo, el orden sintáctico propio del registro oral en frases como “Combien de temps cela dura-t-il, je n’en sais rien...” (p. 65) aparece normalizado en la versión en español de la siguiente manera: “No sé cuánto tiempo estuve contemplando todo aquello...” (p. 949).

### **Empobrecimiento cualitativo**

Esta tendencia se presenta cuando se intenta traducir distintas expresiones o palabras del original por equivalentes que no guardan la misma sonoridad o fuerza icónica. Para Berman, la noción de fuerza icónica alude al poder de una palabra o expresión en la producción de imágenes. Se trata, como postula el autor, de la imposibilidad de recuperar en la traducción los términos que se constituyen en imágenes en el texto original.

El ejemplo que sigue, extraído del cuento “Tell-Tale Heart”, de Edgar Allan Poe, desarrolla un ritmo singular, que crea la imagen del latido del corazón delator, entre otros, a través del uso de monosílabos: “It was a low, dull, quick sound—much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton” (Poe, [1843] 2002, p. 202). En la versión al español de Julio Cortázar, en la que se emplean palabras más extensas, se desplaza la narrativa hacia un ritmo menos acelerado, más calmo: “Era un resonar apagado y presuroso..., un sonido como el que podría hacer un reloj envuelto en algodón” (Poe, 2002, p. 71). El uso de la letra bastardilla alimenta el pulso de un ritmo más pausado en la traducción.

Una ilustración de este empobrecimiento cualitativo se da asimismo en el cambio de tiempos verbales en la traducción de la prosa literaria de Maupassant. Retomando el caso del relato “Sur l’eau” presentado en el apartado anterior, observamos que la utilización del tiempo presente en la narración original imprime a la prosa una vivacidad peculiar: “Un soir que nous nous promenions au bord de la Seine, je lui demandai de me raconter quelques anecdotes de sa vie nautique. Voilà immédiatement mon bonhomme qui s’anime, se transfigure, devient éloquent,

presque poète” (Maupassant, [1881] 1974, p. 59). En el texto meta, esta fuerza se desdibuja al ser reemplazada por el empleo canónico del pretérito indefinido, propio del relato en tiempo pasado: “Una tarde, cuando nos paseábamos por la orilla del Sena, le pedí me contara algunas anécdotas de su vida de navegante. Mi buen hombre se animó en seguida, se transfiguró, se hizo elocuente, casi poeta” (Maupassant, 1978, p. 944).

### Empobrecimiento cuantitativo

Berman entiende por empobrecimiento cuantitativo la disminución de significantes en contraposición a su abundancia en el original. Esta reducción puede estar acompañada, paradójicamente, de un aumento de significantes que no enriquecen la trama léxica del original. Muchas veces motivada por sesgos entre las lenguas que están en juego, esta pérdida en el orden léxico tiene un efecto sobre el sentido en relación con ciertas redes de significantes del texto fuente.

En la trama de la novela *Exquisite Corpse*, de Poppy Z. Brite ([1996] 2001), basada en la historia de un asesino serial y necrófilo británico, la oposición semántica entre *meat* (carne comestible) y *flesh* (parte muscular del cuerpo humano o animal) resulta central: “The knife he preferred was an ordinary kitchen tool, honed very sharp but otherwise unremarkable. He began by severing the head. The meat of the neck was tender, separating into flesh layers beneath his blade” (p. 69). En la versión al español de Almudena Romay Cousido, en ocasiones, esos significantes quedan reconfigurados a través del uso de adjetivos derivados de *carne*, los cuales, con todo, no logran recuperar completamente los sentidos diversos que se asocian a *meat* y *flesh* en inglés: “El cuchillo que él prefería era uno normal de cocina, bastante afilado, pero sin nada especial. Empezó seccionándole la cabeza. La carne del cuello era tierna, y se separaba en carnosas capas bajo su cuchillo” (Brite, 2014, s/p.)<sup>62</sup>.

En el relato “Sur l’eau”, aparece un enriquecimiento cuantitativo que responde al ritmo ternario de la prosa de Guy de Maupassant. De este modo, la presencia de tres adjetivos, de tres sustantivos o de tres verbos, que muchas veces marcan una progresión dramática o una acumulación cualitativa, representa un rasgo de estilo inscripto en la tradición literaria francesa. La traducción de la frase “... j’entendais cette note courte, monotone et triste” (p. 65) por “oía la nota monótona y triste” (Maupassant, 1978, p. 949) empobrece dicha cuantificación ternaria y por lo tanto es resulta elocuente.

### Homogeneización

Se trata de una tendencia totalizadora respecto de las anteriores. La homogeneización es el procedimiento mediante el cual se unifica todo aquello que puede resultar heterogéneo, tanto en el léxico y la sintaxis como en todos los demás planos en los que se despliega una obra.

---

<sup>62</sup> Agradecemos a Miguel Ángel Montezanti por su colaboración en la búsqueda de este ejemplo.

El relato “Sur l’eau” se presta una vez más para analizar esta tendencia. Inscrito en la tradición literaria del relato enmarcado y en la narración oral típica de la prosa de Maupassant, “Sur l’eau” se caracteriza por una heterogeneidad buscada por el autor dentro de su arte compositivo. En su versión al español, las elecciones léxicas, la sintaxis y la puntuación contribuyen a producir una narración y una descripción más homogéneas que las del original. Además de los fragmentos cotejados en el apartado anterior, que bien pueden dar cuenta de esta tendencia a la homogeneización, nos abocamos a completar el análisis con un último ejemplo. Al comienzo del relato aparece la repetición del adverbio *toujours* como marca de insistencia propia del ritmo ternario al que aludimos anteriormente: “C’était un vieux canotier, mais un canotier enragé, toujours près de l’eau, toujours sur l’eau, toujours dans l’eau” (p.59). La búsqueda de la homogeneización conlleva el borramiento de ese adverbio clave en la figura literaria buscada por el autor. El resultado es una frase homogénea, con una sintaxis canónica que anula la letra del original: “Era un antiguo barquero, pero un barquero empedernido, que siempre estaba junto al agua, sobre el agua, dentro del agua” (Maupassant, 1978, p. 944).

Asimismo, el efecto de la tendencia deformante de la homogeneización en el discurso traducido queda ejemplificado en una de las versiones al español de la novela *The Handmaid’s Tale*, de Margaret Atwood (1986). Consideremos el siguiente fragmento de la novela: “It isn’t running away they’re afraid of. We wouldn’t get far. It’s those other escapes, the ones you can open in yourself, given a cutting edge.” (Atwood, 1986, p. 8). La traducción al español de Elsa Mateo Blanco, “Lo que temen no es que nos escapemos —al fin y al cabo no llegaríamos muy lejos— sino esas otras salidas, las que puedes abrir en tu interior si tienes una mente aguda” (Atwood, 2017, epub: s/p), evidencia distintos mecanismos que contribuyen a mitigar aspectos clave para el ritmo de la prosa del texto fuente. Un orden sintáctico normalizador afecta el inicio de la oración y elimina la posición marcada del objeto directo. El ritmo de la prosa también se ve alterado a partir de la racionalización del discurso, que modifica el número de oraciones mediante la coordinación, así como de la introducción de locuciones adverbiales (“al fin y al cabo”) que imprimen nuevos sentidos a la configuración de la voz narrativa.

### **Destrucción de los ritmos**

Sobre la base de que no solo la poesía tiene su ritmo, sino que este se encuentra presente en toda prosa, Berman observa cómo esta tendencia, relacionada con la racionalización, se plasma en el cambio de los signos de puntuación o la adición de conectores inexistentes en el original.

En la traducción de la novela de Atwood, mencionada en el apartado anterior, los ritmos del texto se dispersan a causa de una puntuación más fuerte y normalizadora que genera nuevos efectos de sentidos en el texto fuente. La puntuación no convencional de Atwood constituye una marca de su estilo: “Flowers are still allowed, Does each of us have the same print, the same chair, the same while curtains, I wonder? Government issue? / Think of it as being in the army, said Aunt Lydia.” (Atwood, 1986, p. 7). Ciertamente, la puntuación se revela como un signo en el discurso estableciendo también desde el plano ortotipográfico una perspectiva

enunciativa transgresora. El español normaliza la sintaxis a través de la puntuación y del agregado de significantes que afectan las redes subyacentes de sentido y alargan el texto: “Las flores aún están permitidas. Me pregunto si las demás también tendrán un cuadro, una silla, unas cortinas blancas. ¿Serán artículos repartidos por el gobierno? / «Haz como si estuvieras en el ejército», decía Tía Lydia.” (Atwood, 2017, epub, s/p).

En el caso de otro de los relatos de Maupassant, “Le Horla”, que da título a la obra editada por Gallimard (1986), la descripción y narración, producto de una mente alterada que siente la presencia estremecedora de alguien que lo persigue, se refleja en el relato acelerado, *in crescendo*, que transmite su malestar psíquico. Así leemos:

Moi, je me débats, lié par cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes ; je veux crier, — je ne peux pas ; je veux remuer, — je ne peux pas ; j’essaie, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner, de rejeter cet être qui m’écrase et qui m’étouffe, — je ne peux pas ! (Maupassant, 1986, pp. 28-29).

En la traducción realizada por Leandro Calle, la supresión de signos de exclamación y el agregado de conectores y conjunciones de coordinación debilitan el tono atormentado del relato en primera persona:

Yo me resisto pero sigo ligado por esa atroz impotencia que nos paraliza en los sueños; quiero gritar, — pero no puedo; quiero moverme, — pero tampoco puedo; trato, con terribles esfuerzos, jadeando, de darme vuelta, apartar de mí a ese ser que me aplasta y que me asfixia, — y no puedo. (Maupassant, 2008, p. 21).

### **Destrucción de las redes de significantes subyacentes**

Se trata de una tendencia que pasa inadvertida muchas veces en la traducción. Frente a una obra que contiene una trama de significantes particular, constituida, por ejemplo, por redes de verbos o de sustantivos de determinada característica, la traducción elimina esa especie de “subtexto” y destruye así las redes subyacentes.

En el relato “Aider à écosser des petits pois”, de Philippe Delerm, la repetición de las palabras del título a lo largo del relato contribuye a un ritmo más lento y circular: “Ça va de soi. On peut aider. On peut s’asseoir à la table familiale et d’emblée trouver pour l’écosage ce rythme nonchalant, pacifiant, qui semble suscité par un métronome intérieur. C’est facile, d’écosser les petits pois.” (Delerm, 1997, p. 13). Por el contrario, en la traducción, intitulada “Ayudar a mondar guisantes”, leemos: “Naturalmente que sí. Podemos ayudar. Podemos sentarnos ante la mesa familiar y adoptar de inmediato ese ritmo indolente, relajante, que parece dictado por un metrónomo interior. Es fácil desgranar guisantes.” (Delerm, 1998, p. 17). Constatamos, pues, que los significantes son borrados en el relato, en el que aparece el verbo *desgranar* como sinónimo de *mondar*, verbo utilizado en el título. A su vez, la palabra *écosage* desaparece directamente en la traducción, evidenciando una red de significantes que acompañan el ritmo

del relato, pero cuya destrucción en el texto meta le imprime a la narración un ritmo y, por ende, una imagen totalmente diferente.

De un modo similar, en el cuento de Kipling ya mencionado, se configura una red semántica singular a partir de la oposición entre *lo salvaje* y *lo civilizado*. A tal fin, el empleo del adjetivo *wild* en el texto fuente es central: “Then he goes out to the Wet Wild Woods or up the Wet Wild Trees or on the Wet Wild Roofs, waving his wild tail and walking by his wild lone” (Kipling, 1902, p. 221). En la traducción, en cambio, se elimina la repetición de ese adjetivo, lo cual incide en la trama de los sentidos que se asocian a ese significante. Como modo de compensación, se introduce otra expresión en el texto meta, “Salvaje Selva Sombría”, que se apoya en la reiteración del sonido sibilante /s/ del español: “Entonces se va a la Salvaje Selva Sombría, se trepa a un Árbol, o salta sobre un Techo, moviendo su cola y caminando solo” (Kipling, 2010, p. 141). Esta tendencia debe evaluarse en relación con otras que también se dan cita en el fragmento como el ennoblecimiento, evidente en la eliminación de la repetición del adjetivo, y la consecuente destrucción de patrones lingüísticos y textuales, así como la eliminación de ritmos. El texto meta muestra, sin dudas, las marcas de un proceso de homogeneización general.

### **Destrucción de los sistematismos textuales**

Esta tendencia es consecuencia tanto de la homogeneización como de la racionalización y la clarificación, ya que se trata del ocultamiento del uso reiterado de elementos propios de la escritura literaria. Estos sistematismos pueden referirse a determinados verbos, conjunciones y demás marcas textuales que constituyen la obra justamente como un sistema.

Una de las traducciones al español de *Borderlands/La Frontera*, de Gloria Anzaldúa ([1987] 1999), despliega algunos procedimientos de traducción que ilustran esta tendencia con claridad. El siguiente fragmento de la obra permite apreciar parte de su complejidad enunciativa: “*En boca cerrada no entran moscas*. ‘Flies don’t enter a closed mouth’ is a saying I kept hearing when I was a child. *Ser habladora* was to be a gossip and a liar, to talk too much”. (Anzaldúa, [1987] 1999, p. 76). La traducción yuxtapuesta y la alternancia de lenguas son dos procedimientos propios de la heterogeneidad interlingüe que caracteriza este tipo de textos. La traducción al español efectuada por Norma Cantú altera, en este caso, el patrón sintáctico y el ritmo característicos del discurso. Asimismo, el uso de distintas lenguas y variedades lingüísticas, junto con la eliminación del resalte tipográfico, contribuye a la racionalización, clarificación y homogeneización del texto fuente en el interior del texto meta: “De niña escuchaba mucho el dicho ‘En boca cerrada no entran moscas’. Ser habladora era ser chismosa y mentirosa, hablar de más”. (Anzaldúa, 2015, p. 114).

En este sentido, paradigmático de esta tendencia es el uso del pronombre indefinido *on* en los relatos de Philippe Delerm. La ambigüedad de la referencia es coherente con la búsqueda de un tono intimista que, en la experiencia del vivir y en la profundidad de las percepciones, invita a la identificación del lector. Su traducción se enfrenta al problema de la clarificación y la definición en español, obligando a optar por los pronombres *nosotros*, *uno* o incluso *vosotros*,

allí donde el original suele jugar con una indefinición que se erige en sistematismo textual. A esto se agrega un rasgo de estilo de Delerm: la circularidad entre principios y finales, circularidad que implica retomar sistemáticamente las palabras del título en el remate del relato. En “On pourrait presque manger dehors” (1997, p. 27) tanto el pronombre *on* como el adverbio *presque* y el modo condicional conforman un núcleo que le da una fuerza icónica y sonora a la letra del relato. Las palabras finales “Il y a des jours où l’on pourrait presque.” (p. 28) responden a esa circularidad plasmada en la repetición. En la versión traducida, se conservan dos de los sistematismos —el adverbio *casi* y el modo condicional—, pero se pierde la fuerza del pronombre *on* al no repetir la traducción del mismo elemento textual. De este modo, el título “Casi podríamos comer afuera” (Delerm, 1998, p. 31) es retomado en el remate con la frase “Hay días en que uno casi podría.” (p. 32).

### **Destrucción (o exotización) de las redes lingüísticas vernáculas**

Esta tendencia elimina la dimensión plurilingüe de los textos literarios. Ante una variedad de lengua vernácula, ya sea rural, urbana, oralizada o antigua, la traducción reemplaza ese uso por una variedad más “neutra”. Berman observa que suele optarse por marcar esa variedad mediante cursivas o comillas, lo cual la destaca como un elemento exótico. También suele reemplazársela por otra lengua vernácula local, tendencia que, para el autor, implica “ridiculizar” (Berman, [1999] 2014, p. 69) el original.

Una de las características principales de la novela estadounidense *The Adventures of Huck Finn* (Twain, 1885) es justamente el uso de distintas variedades dialectales. En el fragmento que sigue, se observa el uso literario de una variedad del sudoeste de Estados Unidos en la voz de Huck, el narrador de la historia, y de una variedad del llamado dialecto negro de Misuri en la voz de Jim, el personaje del esclavo:

I read considerable to Jim about kings and dukes and earls and such, and how gaudy they dressed, and how much style they put on, and called each other your majesty, and your grace, and your lordship, and so on, 'stead of mister; and Jim's eyes bugged out, and he was interested. He says:  
'I didn' know dey was so many un um. I hain't hearn 'bout none un um, skase-ly, but ole King Sollermun, onless you counts dem kings dat's in a pack er k'yards. How much do a king git?' (Twain, [1885] 1994, p. 80-81).

La traducción de Joseph Club que presentamos a continuación revela el borramiento de todo rastro de oralidad que permita singularizar los modos de hablar diversos de estos personajes. Sin duda y como indica Berman ([1985] 1999) a propósito de otro corpus, en el interior de esta traducción se construye otra imagen de Twain, de sus personajes y de su obra:

Yo le leí a Jim bastantes cosas sobre reyes y duques y condes y esas cosas, y le conté con qué charrerías se vestían, y el tono que se daban, llamándose su majestad, y vuestra alteza y su señoría, y cosas parecidas, en vez de señor, y se le saltaban a Jim los ojos de lo mucho que le interesaba esto. Me dijo:

—Yo no sabía que eran tantos. Casi nunca oí hablar de ninguno, salvo del viejo rey Salomón, sin contar los reyes de la baraja. ¿Cuánto gana un rey?  
(Twain, 2000, p, 90).

Algo similar ocurre con el uso del *argot* en las novelas de Balzac, uno de los primeros escritores franceses del siglo XIX en reflejar el acento regional o extranjero como una característica de sus personajes. Balzac escribe fonéticamente el habla popular para describir mejor a un personaje, como sucede en *Le père Goriot* ([1835] 1855) con el banquero Nucingen, cuyo discurso está marcado por el acento germánico: "Puisqui matame fous encache, dit le baron, épais Alsacien dont la figure ronde annonçait une dangereuse finesse, fous êtes sir d'êdre pien ressi." (Balzac, p. 235).

La traducción realizada por Augusto Escarpizo anula la caracterización del personaje, su subjetividad expresada a través del habla y por ende el proyecto literario de Balzac. De este modo, podemos leer el pasaje traducido a la variante peninsular, sin el menor reflejo de un habla individual: "—Puesto que la señora os invita —dijo el barón, alsaciano, cuyo rostro rubicundo anunciaba una peligrosa amabilidad—, podéis estar seguro de ser bien recibido." (Balzac, 2012, epub, s/p).

### **Destrucción de las locuciones (e idiotismos)**

Contra la idea de que traducir sea buscar equivalencias y criticando por etnocentrista el reemplazo de una locución propia de la lengua del original por una propia de la lengua de traducción, Berman se manifiesta a favor de traducir literalmente un proverbio o giro idiomático.

Un caso que puede ilustrar esta tendencia es la traducción de la prosa de Amélie Nothomb. A lo largo de sus novelas, Nothomb utiliza frecuentemente las locuciones para imprimir más vivacidad al relato y lograr un efecto humorístico entre las imágenes transmitidas por los giros y las situaciones muchas veces siniestras que describe. En la traducción de la novela *Le crime du comte Neville* (2015), las locuciones son desmetaforizadas y reducidas a expresiones equivalentes que conservan solamente el sentido y no la fuerza icónica de la expresión. Así pues, expresiones como *Claquer des dents*, *en avoir le coeur net* y *saigner aux quatre veines* son traducidas por sus equivalentes de sentido *temblar de frío*, *saber a qué atenerse* y *soportar privaciones*, respectivamente.

Otro ejemplo lo constituye la novela *Things Fall Apart*, del nigeriano Chinua Achebe (1958), que celebra la presencia de múltiples voces culturales, entre otros recursos, a través del empleo de las paremias (Lombardo, 2015). En este fragmento, "Our Lord Himself stressed the importance of fewness. Narrow is the way and few the number" (Achebe, 1958, p. 162), se advierte un uso particular. La voz del personaje evoca una paremia que surge de la Biblia pero que aparece modificada para intensificar cierto sentido (Mateo, 7:14). En la traducción al español de José Manuel Álvarez Flores, se elimina el carácter creativo que pesa sobre la verdad proverbial y se echa mano de otra máxima del Evangelio (Mateo, 20:16) en términos prácticamente textuales: "Nuestro Señor mismo había destacado la importancia del corto número. Mu-

chos son los llamados y pocos los elegidos” (Achebe, 2012, p.185). En el texto meta, se evoca la palabra proverbial que se percibe como más familiar para el público de la traducción, aun si esto socava el sentido del discurso original.

### **Borramiento de las superposiciones de lenguas**

Partiendo de la observación de que “toda prosa se caracteriza por superposiciones de lenguas más o menos declaradas” (Berman, 2014, p. 71), Berman reconoce la dificultad en la traducción de variedades en tensión dentro de una obra, por ejemplo, de un habla culta y un habla popular, un habla citadina y un habla rural. Este es, según indica, “quizás el ‘problema’ más agudo que plantea la traducción de la prosa” (p. 71).

En efecto, en el ámbito de las llamadas escrituras heterolingües, el discurso narrativo recurre al uso de distintas variedades para materializar la tensión y posibles reconciliaciones entre lenguas y las asociaciones culturales y políticas que estas evocan. La novela *How the García Girls Lost their Accents*, de Julia Álvarez (1994), se construye, en gran medida, sobre esos diálogos de negociación interculturales. En el ejemplo que sigue, el nombre común *antojo* aparece como objeto del decir, señalado a través del empleo del español y de la letra bastardilla, sin perder su función de mediación en el discurso: “‘Actually it’s not an easy word to explain.’ Tía Carmen exchanges a quizzical look with the other aunts. How to put it? ‘An *antojo* is like a craving for something you have to eat.’” (Álvarez, 1994, p. 8). La traducción al español, efectuada por Mercedes Ghul, impone, en este caso, un grado de homogeneización evidente en la eliminación de la superposición de lenguas y de la letra bastardilla: “‘Bueno, no es una palabra sencilla de explicar’, responde ella y cruza una mirada de picardía con las demás tías. ¿Cómo expresarlo? ‘Un antojo es como las ganas locas de comer algo.’” (Álvarez, 2007, p. 8). Este procedimiento afecta, entre otros, la configuración de la subjetividad de los personajes en relación con sus experiencias lingüísticas y culturales.

Berman reconoce que la traducción tiende a borrar “la relación de tensión y de integración que existe en el original entre el vernáculo y la koiné” (p. 71, las cursivas son del original). Enfrentado a la materialidad de la letra, quien traduce se encuentra ante la problemática de la superposición de lenguas, cuya ilustración será objeto de nuestro último análisis. Para ello, retomamos un fragmento de *Le Père Goriot* (Balzac, [1835] 1855), en el que se destaca el uso del francés parisino popular y oral:

– Encore qu’est-ce qu’ils donnent ! fit Christophe, une méchante pièce, et de cent sous. Voilà depuis deux ans le père Goriot qui fait ses souliers lui-même. Ce grigou de Poiret se passe de cirage, et le boirait plutôt que de le mettre à ses savates. Quant au gringalet d’étudiant, il me donne quarante sous. Quarante sous ne paient pas mes brosses... (p. 70)

El borramiento del habla popular es evidente en la versión traducida, en la que palabras como *grigou*, *gringalet* y *savate* son omitidas o traducidas por una palabra de uso estándar:

— ¡Y lo que dan! —dijo Cristóbal—. He aquí que desde hace dos años papá Goriot se limpia él mismo los zapatos. Poiret prescinde del lustre, y antes lo bebería que ponerlo en sus zapatos. En cuanto al estudiante, me da cuarenta sueldos. Cuarenta sueldos no pagan mis cepillos. (Balzac, 2012, epub, s/p).

## Actividad 2: análisis de casos y traducción

Lea las siguientes traducciones<sup>63</sup> y releve las tendencias deformantes que en ellas se evidencian. Clasifique y explique las tendencias encontradas. En su opinión, ¿estas traducciones dan cobijo a lo extranjero? ¿De qué modo? Ofrezca ejemplos concretos que justifiquen su respuesta y proponga, en caso de considerarlo necesario, una traducción alternativa.

### Caso de análisis 1

#### Texto I

I never see such a nigger. If he got a notion in his head once, there warn't no getting it out again. He was the most down on Solomon of any nigger I ever see. So I went on talking about other kings, and let Solomon slide. I told about Louis Sixteenth that got his head cut off in France a long time ago; and about his little boy the dolphin, that would a been a king, but they took and shut him up in jail, and some say he died there.

'Po' little chap.'

'But some says he got out and got away, and come to America.'

'Dat's good! But he'll be pooty lonesome — dey ain' nokings here, is dey, Huck?'

'No.'

'Den he cain't git no situation. What he gwyne to do?'

'Well, I don't know. Some of them gets on the police, and some of them learns people how to talk French.'

'Why, Huck, doan' de French people talk de same way we does?'

'No, Jim; you couldn't understand a word they said — not a single word.' (Twain [1885] 1994, p. 83)

#### Texto II

Nunca he visto un negro más testarudo. Dejé, pues, el punto de la sabiduría de Salomón, y le hablé de otros reyes. Uno de ellos fue Luis XVI, guillotinado en Francia hacía mucho tiempo. También le hablé de su hijo el Delfín, que hubiera sido rey si no lo hubiesen encerrado en la cárcel, donde algunos dicen que murió.

—¡Pobre criatura!

—Muchas personas aseguran que se escapó de la cárcel y vino a América.

—¡Bravo! Pero aquí, ¿qué puede hacer? Estaría muy solo. Nosotros no tenemos reyes.

—Eso no lo sé. Ha de ser viejo, y dará clases de francés o estará empleado en alguna ciudad.

<sup>63</sup> Al construir el corpus, hemos encontrado traducciones en las que no figura el nombre del traductor, situación que ocurre frecuentemente en publicaciones electrónicas. No obstante, hemos decidido incluirlas a los efectos de la comparación. Figuran como "traducción no atribuida" en las Referencias.

—¿Pero qué? ¿Los franceses no hablan como nosotros?

—Si un francés te hablara en su idioma, no entenderías ni una palabra. (Twain, 1960, p.63)

### Texto III

Nunca he visto un negro así. Si se le metía a Jim una idea en la cabeza, no había manera de sacársela. Jamás he visto a un negro que la tomara con Salomón como Jim. Así me que puse a hablar de otros reyes, y dejé a Salomón. Le hablé de Luis XVI, a quien cortaron la cabeza en Francia hace mucho tiempo; y de su hijito, el delfín\*, que habría sido rey, pero lo cogieron y lo metieron en la cárcel, y algunos dicen que murió allí.

—¡Pobre mozo!

—Pero otros dicen que se escapó y salió del país y vino a América.

—¡Eso está bien! Pero estará bastante solitario... Pues, aquí no hay reyes, ¿verdad, Huck?

—No.

—Entonces no puede colocarse. ¿En qué va a trabajar?

—Pues no lo sé. Algunos se meten a la policía, y otros enseñan a hablar francés.

—Pero, Huck, ¿los franceses no hablan como nosotros?

—No, Jim; no podrías comprender ni una palabra de lo que dicen, ni una palabra.

---

\*El delfín Luis Carlos sobrevivió a la ejecución de su padre, Luis XVI, en 1793, y murió en prisión. (Twain, 2000, p. 93).

## Caso de análisis 2

### Texto I

#### *Lire sur la plage*

Pas si facile, de lire sur la plage. Allongé sur le dos, c'est presque impossible. Le soleil éblouit, il faut tenir à bout de bras le livre au-dessus du visage. C'est bon quelques minutes, et puis on se retourne. Sur le côté, appuyé sur un coude, la main posée contre la tempe, l'autre maintenant le livre ouvert et tournant les pages, c'est assez inconfortable aussi. Alors on finit, sur le ventre, les deux bras repliés devant soi. Au ras du sol, il y a toujours un peu de vent. (Delerm, 1997, p. 46).

### Texto II

#### *Leer en la playa*

No es tan fácil leer en la playa. Tumbado boca arriba, es casi imposible. El sol deslumbra, hay que sostener el libro muy alto encima de la cara. Se aguanta unos minutos y luego uno se vuelve. De lado, apoyado en un codo, con la mano pegada a la sien, sosteniendo el libro con la otra mano y pasando las páginas, resulta también bastante incómodo. Se termina boca abajo, con los dos brazos doblados hacia adelante. A ras de suelo, corre siempre un poco de viento. (Delerm, 1998, p. 53).

### Texto III

#### *Leer en la playa*

No es nada fácil, leer en la playa. Tumbados de espaldas, es casi imposible. El sol nos deslumbra, hay que sostener, con los brazos estirados, el libro por encima de la cara. No está mal para unos minutos, y luego nos damos la vuelta. De lado, apoyados en un codo, la mano pegada a la sien, la otra mano sosteniendo el libro abierto y pasando las páginas, resulta también muy incómodo. Así que terminamos boca

abajo, con ambos brazos doblados ante nosotros. A ras de suelo, hace siempre un poco de viento. (De-  
 lerm, 2013, p. 36).

### **Orientaciones para su resolución**

A continuación, se apuntan algunas líneas orientativas generales y particulares para la resolución de las actividades formuladas en función de la propuesta ética de Antoine Berman.

En primer lugar, para una mejor valoración de los casos de traducción, se recomienda proceder a la lectura completa de los textos originales, así como al análisis de los contextos de producción y recepción en juego. Efectivamente y como indica Berman, la identificación y comprensión de estas tendencias debe apreciarse en virtud de su inscripción en espacios histórico-culturales y estéticos específicos.

En segundo lugar, una vez localizadas las tendencias deformantes en las traducciones, es productivo considerar si es posible contrarrestar este sistema de deformación textual para instituir la experiencia de lo extranjero en los distintos textos meta. En tanto, para Berman, este sistema opera en un nivel inconsciente, es menester alcanzar un nivel de conciencia sobre nuestra labor traductora que permita, acaso en la etapa de revisión, identificar las tendencias deformantes. En las versiones alternativas que proponga, intente efectuar “un trabajo sobre la letra” que permita recuperar mejor la extranjería de los textos originales.

En tercer lugar, el análisis de los casos revela que hay tendencias que se presentan como consecuencia de otras. Como apunta Berman, si una traducción se orienta a la homogeneización, es probable que también encontremos evidencia de la tendencia a la destrucción de los ritmos. Asimismo, la identificación del empobrecimiento cuantitativo generalmente implica el empobrecimiento cualitativo del texto fuente en la traducción.

Finalmente, deseamos destacar que estas actividades constituyen tan solo una primera aproximación al problema de la dimensión ética que entraña toda traducción. Un estudio profundo de las nociones medulares y de los principios postulados por Berman requiere de la lectura concienzuda de su obra, así como de la crítica que esta ha recibido. En la sección que sigue, sugerimos algunas lecturas para seguir indagando sobre el tema de modo productivo.

### **Lecturas recomendadas<sup>64</sup>**

Berman ([1999] 2014, pp. 51-73) ofrece una detallada presentación de cada una de las tendencias deformantes en función de su valor ético y estético. Se trata de un texto fundamental para comprender la propuesta del autor.

---

<sup>64</sup> La referencia completa a estas obras se encuentra en la sección siguiente.

Charron (2001) analiza críticamente dos traducciones de *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, a partir de los principios traductológicos de Berman, una al inglés y la otra al francés, realizada esta última por el propio Berman.

Folkart (2007, pp. 280-341) propone un estudio meticoloso del origen de las nociones centrales a la formulación de Berman y las opone a la visión ética defendida por autores como Venuti.

Sardin introduce el número 26 de la revista de traducción *Palimpsestes* (2013), que problematiza la homogeneización como una constante en el proceso traductivo y extiende el punto de vista de Berman hacia otros casos de interés relacionados con la coherencia discursiva en la traducción.

## Referencias

- Berman, Antoine ([1985] 1999). *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du Lointain*. París: Éditions du Seuil.
- Berman, Antoine (2014). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Traducido por Ignacio Rodríguez. Buenos Aires: Dedalus.
- Berman, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. París: Gallimard.
- Charron, Marc (2001). Berman, étranger à lui-même? *TTR*, 14(2), 97-121.
- Folkart, Barbara (2007). *Second Finding: A Poetics of Translation*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Gouanvic, Jean-Marc (2001). Ethos, éthique et traduction: vers une communauté de destin dans les cultures. *TTR*, 14 (2), 31-47.
- Lombardo, Andrea (2015). La traducción al español de la novela *Things Fall Apart* de Chinua Achebe. El caso de las paremias. Tesis de maestría, Universidad de Belgrano.
- Sardin, Pascale (2013). La cohérence discursive à l'épreuve: traduction et homogénéisation *Palimpsestes*, 26, 9-21.
- Sverdloff, Mariano (2013). Reflexiones sobre Antoine Berman y los epigramas: Marco Valerio Marcial en la lengua literaria argentina del siglo XXI. *Letral*, 11, 157-175.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres y Nueva York: Routledge.

## Obras citadas en los ejemplos

- Achebe, Chinua (1958). *Things Fall Apart*. Londres: Heinemann.
- Achebe, Chinua (2012). *Todo se desmorona*. Traducido por José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Álvarez, Julia (2005 [1991]). *How the García Girls Lost Their Accents*. Nueva York: Plume.

- Álvarez, Julia (2007). *De cómo las muchachas García perdieron el acento*. Traducido por Mercedes Guhl, revisado por Ruth Herrera. Nueva York: Vintage Español.
- Anzaldúa, Gloria ([1987] 1999). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. Introducción de S. Saldívar-Hull. San Francisco: Aunt Lute. 2º edición.
- Anzaldúa, Gloria (2015). *Borderlands/La Frontera: la nueva mestiza*. Traducido por Norma E. Cantú. Introducción: Marisa Belausteguigoitia Rius. Ciudad de México: UNAM.
- Atwood, Margaret (1986). *The Handmaid's Tale*. Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- Atwood, Margaret (2017). *El cuento de la Criada*. Traducción revisada de Elsa Mateo Blanco. Barcelona: Salamandra (epub libre).
- Balzac, Honoré de ([1835] 1855). *Le père Goriot*. París: Alexandre Houssiaux Éditeur.
- Balzac, Honoré de (2012). *Papá Goriot*. Traducido por Augusto Escarpizo. Recuperado de <https://freeditorial.com/es/books/papa-goriot>.
- Brite, Poppy Z. ([1996] 2001). *Exquisite Corpse*. Londres: Orion. 4º reimpresión
- Brite, Poppy Z. (2014). *El arte más íntimo*. Traducido por Almudena Romay Cousido. Madrid: La factoría de ideas. Recuperado de [https://books.google.com.ar/books/about/El\\_arte\\_mas\\_intimo.html?id=KsyLBgAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ar/books/about/El_arte_mas_intimo.html?id=KsyLBgAAQBAJ&redir_esc=y)
- Delerm, Philippe (1998). *El primer trago de cerveza y otros pequeños placeres de la vida*. Traducido por Javier Albiñana. Barcelon: Tusquets.
- Delerm, Philippe (2013). *El primer trago de cerveza y otros pequeños placeres de la vida*. Traducción no atribuida. Editor digital: Bacha15 ePub base r1.0.
- Kipling, Rudyard (1902). The Cat that Walked by Himself. En *Just So Stories* (pp.197-223). Nueva York: Doubleday. 1º edición (2º impresión).
- Kipling, Rudyard (2010). El gato que andaba por su cuenta. En *Cuentos exactamente así* (pp. 125-142). Traducido por Esther Gloria. Buenos Aires: Diada.
- Nothomb, Amélie (2015). *Le crime du comte Neville*. París: Albin Michel.
- Nothomb, Amélie (2017). *El crimen del conde Neville*. Traducido por Sergi Pàmies. Barcelona: Anagrama.
- Maupassant, Guy de ([1887] 1986). *Le Horla*. París: Gallimard.
- Maupassant, Guy de (2008). *El Horla*. Traducción, notas y estudio crítico de Leandro Calle. Córdoba: Del Copista.
- Maupassant, Guy de ([1881] 1974). Sur l'eau. *Contes et nouvelles de Maupassant (II)* (pp. 59-66). París: Nouveaux classiques Larousse.
- Maupassant, Guy de (1978). Aguas de río. *Obras inmortales: Maupassant* (pp. 944-949). Traducido por Victoriano Imbert. Madrid: EDAF.
- Poe, Edgar Allan ([1843] 2002). The Tell-Tale Heart. *Complete Tales and Poems* (pp. 199-202). Nueva Jersey: Castle Books.
- Poe, Edgar Allan (2002). *Cuentos* (pp. 69-72). Traducido por Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, cuarta reimpresión.

Twain, Mark ([1885] 1994). *The Adventures of Huckleberry Finn*. Londres: Penguin Books.

Twain, Mark (1960). *Aventuras de Huck*. Traducción no atribuida. Colección Robin Hood. Buenos Aires: Editorial Acme. Supervisión: M.E. Antonini.

Twain, Mark (2000). *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Traducido por Joseph Club. Editorial El Ateneo.

Villarreal, José Antonio ([1959] 1989). *Pocho*. Nueva York: Anchor Books.

Villarreal, José Antonio (1994). *Pocho: en español*. Traducción e introducción de Roberto Cantú. Nueva York: Doubleday.

Woolf, Virginia ([1928] 1998). *Orlando. A Biography*. Londres: Penguin Books.

Woolf, Virginia (1937). *Orlando. Una biografía*. Traducido por Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Sur.