

La traducción de Faulkner al castellano

Rolando Costa Picazo

Universidad Nacional de Comahue
Argentina

Resumen

El trabajo se ocupa de la traducción de Faulkner al castellano, y propone la tesis de que la influencia de Faulkner sobre los escritores latinoamericanos del *Boom* es sobre todo temática y técnica (empleo de recursos narrativos, creación de un microcosmo, manejo de punto de vista, distorsión cronológica) más que estilística, en razón de que las traducciones no respetan marcas representativas del estilo. Se estudia un corpus formado por las traducciones de *¡Absalón! ¡Absalón!*, *Desciende, Moisés*, *El sonido y la furia*, *El villorrio*, *La paga de los soldados*, *Las palmeras salvajes*, *Santuario* y *Sartoris*. El análisis se centra en el nivel léxico, el nivel sintáctico y la puntuación, y se ofrecen ejemplos.

Palabras claves: traducción – Faulkner – español – literatura – América Latina
Keywords: translation – Faulkner – spanish – literature – Latin America

Fecha de recepción: 20-04-2001

Fecha de aceptación: 30-07-2001

“Pero he preferido quebrar la lengua alemana,
antes que apartarme de la palabra”.
Martín Lutero (111)

Consideraciones generales

Hay autores valorados dentro de su país que, gracias a su excelencia e importancia literarias, traspasan las fronteras nacionales. El estadounidense William Faulkner se encuentra entre los autores a que hacemos referencia. Francia fue el primer país en reconocerlo, gracias a la acogida de escritores y críticos consagrados, como Jean-Paul Sartre¹. Pronto Faulkner pasó a ser considerado un autor primario en el ámbito de la literatura mundial, incorporado a un canon no sujeto a los caprichos del tiempo o del accidente geográfico de su nacimiento. Se lo empezó a reconocer en el mundo de habla hispánica. La primera traducción al

castellano es *Santuario*, hecha por Lino Novás Calvo para Espasa Calpe en 1934. Novás Calvo también es autor de un artículo publicado en *Revista de Occidente*, “El demonio de William Faulkner” (1933). La segunda traducción de una novela de Faulkner es *Las palmeras salvajes*, de Borges para Sudamericana en 1940. Estas dos traducciones, junto con la de Beatriz Florencia Nelson de *¡Absalón! ¡Absalón!* (Buenos Aires: Emecé, 1950), son las más importantes a que se refieren algunos escritores latinoamericanos cuando hablan de la influencia del estadounidense sobre su obra y sobre el llamado *boom* de la novela hispanoamericana. En un breve artículo reciente, el chileno Jorge Edwards, considerado como uno de los novelistas del *boom*, vuelve a mencionar a Faulkner entre sus influencias. Lo había hecho ya en “Yoknapatawpha in Santiago de Chile” (1984: 60-73). Aquí se refiere a las traducciones que él leyó, la del cubano Lino Novás Calvo y la de Borges. Otros latinoamericanos que se mencionan generalmente como que han recibido la influencia faulkneriana son Gabriel García Márquez, José Donoso, Vargas Llosa, Benedetti, Onetti, Rulfo. En *William Faulkner. Su influencia en la literatura hispanoamericana*, Mark Frisch agrega a Eduardo Mallea, Manuel Rojas y Agustín Yáñez.

Pensamos que la posible influencia de Faulkner sobre los latinoamericanos se manifiesta sobre todo en los aspectos temáticos y técnicos, como por ejemplo el empleo de recursos narrativos, la creación de un microcosmo, a imagen de Yoknapatawpha, el manejo del punto de vista, la distorsión cronológica, etc., más que en el estilo. Decimos esto debido al hecho de que las traducciones casi nunca vierten el estilo de Faulkner de una manera rigurosa, algo que no sucede sólo con las primeras traducciones ya mencionadas. Entre otras traducciones examinadas, además de estas tres adolecen también de fallas en la ejecución del estilo, en distinta medida, *¡Desciende, Moisés!*, *El sonido y la furia*, *El villorrio*, *La paga de los soldados*, *Sartoris* y *Luz de agosto*².

La existencia de fallas en las versiones de Faulkner al castellano quizá sea atribuible a una cantidad de factores, que en parte aún subsisten hoy. Uno de ellos es que, en el momento de auge en que se traduce a Faulkner, entre 1934 y 1956, hay pocos traductores especializados o que dediquen sus esfuerzos a la traducción en forma permanente. No debemos olvidar el bajo prestigio de la traducción como tarea literaria. Quienes traducen entonces del inglés al castellano (desearíamos que hoy no fuera

igual) son personas que saben inglés, aunque en ciertos casos sus conocimientos de inglés no son óptimos. De allí la existencia de algunos errores graves, a los que nos referiremos. Otro factor es la falta de familiaridad con la obra de Faulkner en general. Conviene que quien emprenda la traducción de una de sus obras esté familiarizado con la producción total, pues el estilo, los temas, los recursos narrativos, etc., se repiten, una obra ilumina el resto, y un conocimiento cabal reduce la posibilidad de errores de cualquier tipo. Un factor más que explica algunas falencias en las traducciones es la falta de familiaridad del traductor con la cultura estadounidense en general, y del Sur en particular. No es conveniente traducir libros de una cultura de la que se conoce sólo el idioma. Más todavía, quien se dedica a la traducción literaria con seriedad debería viajar con la frecuencia que le sea posible al país de cuyos autores traduce, pues es sabido que la cultura es dinámica, las condiciones cambian, el argot se modifica, el lenguaje evoluciona, aparecen nuevos vocablos y desaparecen otros. En el afán de buscar razones que expliquen por qué las traducciones de Faulkner, en el mejor de los casos, son apenas correctas, debemos agregar las muy conocidas de tipo económico, la proverbial mala paga de esta labor literaria.

No nos parece justificable el hecho de que muchas veces se olvide que la traducción literaria debe ocuparse tanto del mensaje como de la manera que se expresa el mensaje, y que exige habilidad literaria, sensibilidad lingüística (lo que los alemanes denominan *Sprachgefühl*), competencia en el manejo de ambos idiomas y conocimiento de ambas culturas.

Algunos teóricos prestigiosos que han escrito sobre la traducción deploran la llamada “traducción literal”. Otros teóricos de igual prestigio ensalzan la literalidad. Vladimir Nabokov la defiende con apasionamiento al referirse a su propia versión de Pushkin. Y Walter Benjamin dice:

No es un elogio de una traducción [...] decir de ella que se lee como un original escrito en la lengua a la que fue vertido. Es más lisonjero decir que la significación de la fidelidad, garantizada por la traducción literal, expresa a través de la obra el deseo vehemente de completar el lenguaje. (292)

La traducción literal concebida como una correlación de palabra por palabra no es posible ni siquiera en lenguas de una misma raíz. Por otra

parte, existe un enfoque que aboga por el mayor acercamiento al texto de origen, dentro de lo que es posible en el idioma meta. No importa que por momentos esto lleve a una ligera distorsión del idioma de llegada, que produzca un efecto “extranjerizante”, de otredad³. Es el gran aporte de la traducción al enriquecimiento del idioma al que se traduce. Como decía Víctor Hugo en el prefacio a su traducción de Shakespeare: “Traducir a un poeta extranjero significa aumentar la poesía nacional” (263). Por lo general, las novelas que se traducen, sobre todo en este momento, no se caracterizan por su valor literario, sino por su venta fácil. Los traductores de esta clase de novelas siguen al pie de la letra las recomendaciones de los editores. Recordemos que el sistema editorial —la realidad de la autoridad y el poder— es el que decide qué se traduce y, hasta cierto punto, cómo se debe traducir. Puede ordenar al traductor que en el caso de ciertos textos de lectura liviana suprima pasajes enteros para abaratar costos y facilitar la lectura a los consumidores, que, según se supone, sólo buscan distenderse y ocupar su tiempo libre. No se ve mal que, en este caso, el traductor opere dentro de la cultura receptora, para el interés de la misma, y no en beneficio del texto de partida, y busque “naturalizar” o “aculturar” el texto. En estos casos, la traducción que se aprueba es aquella que no suena como una traducción. Creemos, sin embargo, que cuando se trata de un autor de jerarquía, como Faulkner, el primer deber del traductor es para él: se debe tratar de producir una traducción al castellano que dé al lector de este idioma la misma experiencia que da el inglés al lector del texto de origen⁴.

El lenguaje literario siempre está cargado de intencionalidad: no se trata sólo de las cosas que se dicen, sino de cómo se las dice. Recordemos lo que sostenía Coleridge, uno de los mayores críticos del Romanticismo inglés: “El estilo no es otra cosa que el arte de transmitir el significado de manera apropiada y con perspicacia” (320)⁵. Todos los elementos del texto son significativos. El escritor expresa su temperamento, su experiencia y su pensamiento en su escritura, en sus estructuras gramaticales, el léxico, la sintaxis, la puntuación, los recursos retóricos de inversión, repetición, paralelismo, las figuras retóricas, metáforas y metonimias, la ambigüedad, la oscuridad, el ritmo, el tono. Siempre que no repugne a nuestro idioma, se debe respetar el idioma de Faulkner, su uso peculiar del inglés, a veces caprichoso, distorsionante o subversivo de la gramática o la sintaxis. Se debe respetar su elección de

palabras, y si en castellano hay una palabra equivalente o muy aproximada, usar ésta y no otra. Si él dice “*enigmatic*”, traducir por “enigmático” y no como “misterioso” o “intrigante”. Existe una anécdota, aplicable a este caso, acerca de Erich Auerbach, que en su libro *Mimesis* usa el adjetivo “legendario” referido a Ulises. El editor le preguntó por qué usaba “legendario” y no “mítico”, y Auerbach respondió que usaba “legendario” porque él quería decir “legendario”⁶. Con su lenguaje el escritor crea su mundo. Las palabras son sus ladrillos y su argamasa. Si empezamos a sacar, a reemplazar esto por aquello, si cambiamos las disposiciones sintácticas que determinan su manera de pensar y de expresarse, el edificio del autor se desmorona. Como recuerda Ortega y Gasset, “Sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción” (V: 449). E insiste Guillermo de Torre:

[...] lo que corresponde es violentar el idioma a que se traduce, forzando hasta el límite su tolerancia gramatical, para que así transparenten mejor los modos propios del habla del autor traducido. (12)

Ya J. L. Vives, en 1532, abogaba por el respeto debido por los traductores a escritores de la talla de Demóstenes, Marco Tulio, Homero o Virgilio, recomendando observar “con escrupulosa fidelidad la fisonomía y el color de esos grandes autores” (115). J. G. Herder deploraba la manera en que las traducciones francesas acomodaban a Homero a sus usos y costumbres: “... se ve obligado a vestirse a la moda francesa, quitarse su venerable barba y su sencillo traje clásico; tiene que adoptar costumbres francesas...” (187). A. F. Tyler, por su parte, observaba:

Para realizar una traducción perfecta, no sólo deben transmitirse las ideas y sentimientos del autor, sino también su estilo y forma de escribir, lo que supuestamente no se consigue si no se presta una rigurosa atención a la disposición de sus oraciones, e incluso al orden y construcción. (211)

Casos específicos

Faulkner tiene un estilo marcadamente propio, ajustado a su interés temático, que podemos resumir como “la presencia del pasado en el presente” y que lleva a la expresión de los procesos mentales de los personajes, en quienes el momento presente se ve interrumpido con frecuencia por el recuerdo, y que resulta en el uso de un estilo marcadamente idiosincrásico, con vocablos característicos, repetición

de palabras, una sintaxis con preferencia por la subordinación, uso de oraciones largas, abundancia de figuras retóricas, puntuación personal. Muchos de sus traductores no respetan estas características, o no lo hacen de una manera sistemática. Nos referiremos a algunos aspectos, con ejemplificación tomada de distintas traducciones.

Nivel léxico

En un ensayo titulado “Faulkner: The Word as Principle and Power” (1960: 199-209), Florence Leaver destaca la exploración que hace Faulkner del lenguaje, explayándose en el uso de vocablos desusados y de la palabra como leitmotiv según cuatro características: a) el uso de sustantivos abstractos; b) el uso de lo que denomina *negative ultimates*, es decir, “negativos extremos”; c) términos compuestos; d) repetición de ciertas palabras. De estos cuatro elementos, el [c], referido a los términos compuestos, no resulta aplicable a nuestro ideal de traducción aproximada dentro de lo posible, ya que los compuestos en inglés, compactos y sucintos, hechos de dos términos unidos con un guión, en castellano se traducen, en el mejor de los casos, por tres: “*sun-impacted*”, por ejemplo, pasa a ser “impactado por el sol”, “*broom-tailed*” (*horses*), “con colas como escobas”. Con respecto a la primera característica, el uso de sustantivos abstractos, muchos de los que usa Faulkner son de origen latino en inglés, como *honor*, *repudiation* o *humility*. Los traductores no deben alejarse demasiado cuando los vierten al castellano. Aun así, tan grande es el afán por cambiar, por apartarse del original, que muchas veces se opta por usar otro término. En *Light in August*, Hightower se pregunta: “*And so why should not their religion drive them to crucifixion of themselves. . .?*” (Penguin 1965: 276). El traductor prefiere usar un verbo y no dejar el sustantivo: “Y en esas condiciones, ¿por qué no les empujará la religión a crucificarse a sí mismos. . .” (298). Nótese asimismo el impulso de “aclaración” que lleva al traductor a agregar “Y en esas condiciones”, que no figura en Faulkner.

Otras veces se prefiere omitir los sustantivos abstractos. En *The Wild Palms*, “... *which now seemed to offer no more resistance to the thrust of his urge and need than so much air, like air*” (Penguin 1970: 104) se omiten los sustantivos *urge and need*: “que ahora no ofrecía más resistencia al empuje de su avance que el aire, que la atmósfera” (141). Una segunda falla que aflora en este ejemplo es el miedo a la repetición

de “*air / air*”: la traducción opta por “aire / atmósfera”.

Las mayores transgresiones se producen en el uso de los “negativos extremos” y en la repetición de palabras y frases.

Los “negativos extremos” a los que se refiere Leaver son aquellos que están cargados de una intensidad negativa abrumadora, ya sea los que comienzan con prefijos negativos, como *inevitable*, *inescapable* o *unavoidable*, los que llevan prefijos de carencia, como *shapeless* o *weightless*, o el uso de *no* repetido. Los primeros tienen correspondencias casi idénticas en castellano, razón por la cual no hay grandes divergencias en las traducciones; los segundos resultan fáciles de traducir, aunque, para “*shapeless*” debería preferirse “informe” a “carente de forma” y para “*weightless*” “ingrávido” sería mejor que “sin peso”. No obstante, hay falencias. En el capítulo 3 de *Absalom, Absalom!* (Penguin 1975) encontramos la frase “*irrevocable and incalculable damage*” (49). Estos adjetivos muy bien pueden transcribirse del inglés al castellano en la misma forma; sin embargo, Beatriz Florencia Nelson prefiere “daños irremediables y terribles” (53), suprimiendo el “negativo extremo” en el segundo caso.

En *Las palmeras salvajes* se vierte “*weightless*” (112) como “liviana” (151), y en *Luz de agosto* se traduce “*undimmed*” (365) como “ardiente” (394) y “*hapeless*” (11) no como “informe” sino como “deformado” (11). En “*The Fire and the Hearth*”, de *Go Down, Moses* (Penguin 1965), encontramos “*expressionless*” (70), inexpresivo, pero la traductora prefiere “privada de expresión” (65); “*saddleless*”, desensilladas (refiriéndose a las mulas), se traduce como “sin silla” (66). En ¡*Absalón, Absalón!* se traduce “*saddleless*” como “sin montura” (76). Es decir que en castellano, en todos estos casos, se evita usar una sola palabra para un negativo de una sola palabra en inglés.

Veamos un ejemplo del uso del *no* repetido. En *Light in August*, Byron Bunch observa a Joe Christmas, y nota que: “... *there was something definitely rootless about him, as though no town nor city was his, no street, no walls, no square of earth ...*” (25). En la traducción se suprime la insistente repetición del negativo: “... había en él algo de desarraigado, como si no perteneciera a ninguna ciudad, como si no tuviese una calle, una pared, una pulgada de terreno...” (27). Se pudo haber traducido: “... había en él, definitivamente, algo de desarraigado, como si ningún pueblo ni ciudad fuera de él, ninguna calle, ni pared, ni

cuadrado de tierra”, conservándose así los cinco negativos del inglés.

El último aspecto al que se refiere Leaver es la repetición de palabras. Faulkner no las repite por carecer de otras que puedan suplirlas, o por descuido, sino porque son funcionales: añaden énfasis al tema, agregan a la caracterización, o sirven como *leitmotifs* que dan al texto “su significación y tono” (Beck 143). En muchos casos, el traductor corrige las repeticiones, tal vez por temor a que su versión pague de pobreza. En *Light in August*, la carreta en que viaja Lena Grove ocupa el centro de la escena. Su viaje en busca del padre de su hijo por nacer es connotativo de su esperanza inquebrantable. Piensa que ya está en movimiento “*before I even got into the wagon, before the wagon even got to where I was standing, and that when the wagon is empty...*” (9). El traductor opta por “antes de subir a ella, antes incluso de que llegue al lugar en donde estoy, y después que haya bajado de ella” (9). En *The Hamlet* “*his dream and his pride now dust with the lost dust of his anonymous bones*” (4) [Vintage 1964] se traduce, de manera bastante libre, como “sus ambiciones y su orgullo estaban pulverizados, como el polvo inerte de sus huesos anónimos” (9). Otro ejemplo ocurre al comienzo del capítulo 6, cuando la tranquilidad de Joe se romperá. La voz narrativa insiste en usar la palabra “*quiet*” —quieto o tranquilo— y la repite tres veces en una breve oración: “*In the quiet and empty corridor, during the quiet hour of early afternoon, he was like a shadow, small even for five years, sober and quiet...*” (91). El traductor prefiere la elegancia de los sinónimos: “En el pasillo callado y vacío, a la hora tranquila del comienzo de la tarde, él parecía una sombra, incluso para sus cinco años, discreto y silencioso...” (97).

En “*The Bear*”, de *Go Down, Moses*, cuyo estilo es particularmente poético, con abundancia de repeticiones de palabras, leemos: “... *less than inimical now and never to be inimical again*” (137). La traducción evita la repetición: “menos hostil ya y no volvería a serlo otra vez” (134). “... *the missed opportunity, the missed luck*” (141) se cambia por “la oportunidad perdida, la suerte desaprovechada” (138).

¡*Absalom, Absalom!* quizá sea la novela de Faulkner en que el estilo, por la naturaleza misma del tema y el carácter obsesivo de los narradores, abunde más en repeticiones. La traducción al castellano incurre en reiteradas transgresiones al no respetar el estilo iterativo. Veamos algunos ejemplos. En la página 42 del inglés encontramos “*pride*”

tres veces en tres renglones. La traductora opta por “orgullo”, “altanería” y “altivez” (47). En la página 59 se usa la frase “*who believed*” cuatro veces seguidas. La traductora nos da “estaban seguros”, “opinaban”, “creían” y “afirmaban”, quebrando la repetición y alterando el sentido. “*Cryptic*”, usada por Faulkner tres veces seguidas, es traducida como “ininteligible”, “misteriosa” e “incomprensible” (96-7), sin ninguna justificación, ya que muy bien pudo, y debió, usarse “criptico” las tres veces.

Hay otros casos en que Faulkner usa una frase, que luego repite en forma idéntica. Un ejemplo proviene de *The Sound and the Fury* (Penguin 1979). *When the shadow of...* empieza la segunda parte de la novela (73), y vuelve a ocurrir unas treinta páginas después (107). La repetición *verbatim* de la frase, con el *leitmotiv* de la sombra, contribuye a dar un tono de obsesión al discurso de Quentin, que se suicidará ese día. El traductor empieza por alterar el orden de la oración: “Era entre las siete y las ocho cuando la sombra del reborde...” (78); luego, varía la frase: “Allí donde caía la sombra...” (110).

En *Sartoris* (Signet 1964) “*meanwhile*” abre el capítulo 8 de la tercera parte, y luego la sección siguiente del mismo capítulo (208 y 211). De manera incomprensible, el traductor opta por “entretanto” la primera vez (233) y “mientras tanto” la segunda (236).

En ¡*Absalom, Absalom!*!, el capítulo 6 empieza “*There was snow on Shreve’s overcoat sleeve*”, y el capítulo 7 “*There was no snow on Shreve’s arm now*”. La traducción rompe con este paralelismo. El capítulo 6 dice: “La manga del abrigo de Shreve estaba húmeda de nieve” (152), y el 7 “Ya no había nieve sobre el brazo de Shreve” (190).

Otro aspecto, al que no se refiere Leaver, es el uso de ciertas palabras con un contenido especial de significación en ciertas novelas. En *Light in August*, *home* es una palabra clave. Joe Christmas siente que él no pertenece ni a la raza blanca ni a la negra, y que carece de hogar. “*Home*” debe traducirse como “hogar”, no como “casa”. La cita que transcribíamos arriba dice: “... *as though no town nor city was his...no square of earth his home*” (25). Enrique Sordo traduce “como si no tuviese una ... pulgada de terreno de los que se pudiese decir que eran su casa” (27). Más adelante en el texto, McEachern, su nuevo padre adoptivo, lo lleva en un largo viaje. Y le dice: “*Home... there is your home’... The child ... had never seen a home...*” (110). La traducción dice: “Nuestra

casa... ya estamos en casa... El niño... nunca había tenido casa”. (117). Otra vez, se ha preferido una palabra que significa “vivienda” y no la que connota pertenencia, familia, amor.

También en *Sanctuary* “home” tiene una significación especial en boca de Narcissa Benbow Sartoris. Le dice a su hermano que él no puede, ni debe, mancillar su hogar llevando allí a una prostituta. “*Don't you see, this is my home, where I must spend the rest of my life. Where I was born.*” (146 [Penguin 1964]. La traducción resulta insatisfactoria: “Como ves, ésta es mi casa, donde tengo que (?) pasarme el resto de la vida. El lugar donde he nacido” (120).

“*Endure*” es otra palabra especial en el vocabulario faulkneriano. En el discurso de aceptación del Premio Nobel, Faulkner declara su fe en la perduración del espíritu humano por la resistencia del hombre, que “*will endure and prevail*” (soportará y prevalecerá). El convicto de *The Wild Palms* encarna el espíritu estoico del hombre. En un momento en que está luchando contra la corriente del Mississippi, el narrador usa la palabra con obsesiva insistencia: “*from somewhere, from ultimate absolute reserve, produced a final measure of endurance, will to endure which...*” (105). Borges traduce: “de quién sabe dónde, de una última absoluta reserva, atrajo una medida final de resistencia, una voluntad de perduración que...” (142), no respetándose así la repetición temática de la raíz común al sustantivo y al verbo.

“*Relinquishment*” es un concepto clave en “The Bear”, opuesto a “posesión”. Ike McCaslin “*relinquishes*” —renuncia— a su herencia porque está convencido (y ésta es la lección moral de la *nouvelle*) de que la tierra no pertenece a nadie, excepto a Dios, que toda posesión de la tierra, más allá de una parcela imprescindible para levantar una casa propia, implica codicia y corrupción. Lo menos que puede hacer el traductor es buscar en castellano un vocablo que equivalga al concepto y mantenerlo a través de la obra. Lamentablemente en este caso, y a pesar de que se trata de una traducción correcta, esto no sucede. “*Relinquishment*” (156) es “renuncia” (152), luego es “elección suya” (157 en inglés, 153 en castellano); “*relinquished*” (158) es “se entregó” (153), luego “*relinquishment*” (194) es “abandono” (188).

“*Futility*” es un sustantivo abstracto usado para caracterizar a Horace Benbow en *Sartoris*. Nada de lo que él hace en la vida tiene importancia, y esto es lo que él mismo cree. “*Futility*” figura cuatro veces

en la novela, en las páginas 139, 146, 152 y 281. El traductor prefiere cuatro palabras distintas: “aspecto vano” (151), “futilidad” (160), “vanidad” (166) e “inutilidad” (315).

Un aspecto más, dentro del plano del léxico, es la traducción de términos con carga cultural. “*Miss*”, por ejemplo, se usa en el Sur, antepuesto al nombre femenino como señal de respeto, tanto para damas solteras como casadas; en ¡*Absalón, Absalón!* se lo traduce incorrectamente por “señorita”⁷. Otros términos con carga cultural tienen que ver con alimentos o bebidas típicas. “*Horseradish*”, que es una raíz usada como condimento, que los alemanes llaman *krein*, es “rábano picante” en castellano, no “rábanos silvestres”, como leemos en *Las palmeras salvajes* (42). “*Julep*”, una bebida característica en el Sur, hecha de *bourbon*, azúcar y menta, y servida en un vaso alto, desaparece de *La paga de los soldados* (se la menciona en la página 70 del inglés (Signet 1968), y no está en la 125 del castellano, donde debería estar). “*Turnip greens*”, alimento típico del Sur de Estados Unidos —las hojas verdes del nabo— se traduce como “nabos y guisantes fríos” en *El villorrio* (edición inglesa: 61; traducción: 76) y como “lechuga” en *Sartoris* (268 y 269, respectivamente). En esta misma novela “*opposum*”, que significa oposum o zarigüeya, un pequeño mamífero marsupial, se transforma en “zorro”, ¡que se come asado! (267). En la comida del día de Acción de Gracias, el traductor da rienda suelta a su imaginación culinaria. Donde Faulkner dice “*roast turkey and smoked ham*” (239), es decir, pavo asado y jamón ahumado, el traductor agrega su propia receta. Traduce: “pavo asado y dulce de carambanos, jamón ahumado con salsa de caramelo” (269). “*A dish of quail*” se transforma en “una fuente de perdices en escabeche con pepinillos”; “*another of squirrels*” (otra de ardillas) desaparece. “*Beaten biscuit*”, otra especialidad sureña, que es bizcocho sin levadura, pasa a ser “bizcochos con grasa”.

También se cambia el nombre de pájaros y plantas. El típico “*mockingbird*” del Sur (37), que en español es sinsonte (traducido como “ruiseñor” en la novela y película *To Kill a Mockinbird*), en *Sartoris* es “jilguero” (31). “*Whippoorwills*” (chotacabras, que son aves nocturnas, 37) se metamorfosean en “grillos” (31) Y “*wistaria*” (23, 102), glicina (*Wistaria sinensis*), se convierte en otra planta, la “viscaria” (*Viscaria alpina*), y sus flores no son color lila, sino blancas (14, 108).

El traductor debe a su autor la obligación de conocer el mundo de

éste. Nabokov nos recuerda que quien quiera intentar una traducción de *Eugene Onegin*, de Pushkin, debe adquirir información con respecto a una cantidad de temas, entre los que enumera las fábulas de Krilov, la obra de Byron, los poetas franceses del siglo XVIII, *La nouvelle Héloïse*, de Rousseau, la biografía de Pushkin, los juegos con banca, las canciones rusas referidas a la adivinación, los grados militares rusos de la época, comparados con los europeos y estadounidenses, la diferencia entre “cranberry” y “lingenberry”, las reglas del duelo inglés a pistola tal cual se lo usaba en Rusia, y el idioma ruso (Nabokov 507. Traducción propia).

Nivel sintáctico y puntuación

a) Orden de los elementos en la oración.

Los traductores demuestran una tendencia inexplicable a alterar el orden de los elementos de la oración cuando no hay ninguna necesidad de hacerlo. En *Light in August* leemos: “*She had never even been to Duane’s Mill until after her father and mother died*” (5). Esta oración sencilla, que sigue un orden sintáctico normal y lógico, se convierte en “Hasta la muerte de su padre y de su madre, ni siquiera había estado en el aserradero de Duane” (5). No hay ninguna razón para cambiar el orden.

En *The Hamlet*, el capítulo primero del libro segundo comienza: “*When Flem Snopes came to clerk in her father’s store, Eula Varner was not quite thirteen*” (95). En la versión castellana se lee: “Eula Varner no tenía trece años cuando Flem Snopes empezó a trabajar en el bazar de su padre” (117). “*The road descended*” (Sartoris 171) es “Bajaba el camino” (189).

En *Absalom, Absalom!* hay una inversión interesante del orden normal: “*In a grim mausoleum air of Puritan righteousness and outraged female vindictiveness Miss Rosa’s childhood was passed*” (49). La traducción dice: “La infancia de Rosa transcurrió en sombrío ambiente de mausoleo, entre una severidad puritana y un femenino orgullo ultrajado” (53). Notamos, de paso, cierta ligereza en la traducción de los sustantivos abstractos: “*righteousness*” es más bien “rectitud” que “severidad”, “*vindictiveness*” “espíritu de venganza” y no “orgullo”.

b) Usos de elementos de a tres.

Un recurso que Faulkner repite en toda su obra es el uso de tres vocablos unidos por la conjunción “y”. De sus traductores, Borges es el

único que lo respeta, aunque no siempre. Por ejemplo, traduce “*of love and passion and tragedy*” (197) como “de amor y de pasión y de tragedia” (264), y “*of lust and desire and pride*” (210) por “de lujuria y deseo y orgullo” (282), pero “*dammed and doomed and isolated*” (60) se convierte en “perdidas, condenadas, juzgadas y aisladas” (82). Ejemplos de *Luz de agosto*: “*softness and gentleness and youth*” (7) = “la ternura, la mansedumbre, la juventud” (7); “*slow and terrific and without meaning*” (8) = “ociosos, rápidos, fáciles” (9); “*dark and outlandish and threatening*” (37) = “siniestro, extraño e inquietante” (39). De hecho, no hay ni un solo caso en que el traductor haya respetado el uso de los elementos de a tres unidos por la conjunción “y”. Lo mismo sucede en *Sartoris*: “*(a tune)merry and bold and wild*” (73) = “la misma osada alegría, la misma despreocupación salvaje”; “*rigid and streaming and unbroken*” (105) = “(un cerco) rígido que corría y corría sin interrupción” (111). Lo mismo se observa en *Santuario*. “*Flat and rich and foul*” (15) = “llana, rica, impura” (13). En *La paga de los soldados*, “*mellow and passionless and sad*” (198) es “dulce, desapasionada, triste” (363). Y en *¡Absalón! ¡Absalón!*, “*scorn and horror and outrage*” (11) son “desprecio, horror e indignación” (19), “*parasitic and potent and serene*” (55), “parasitarias, fuertes y serenas” (59). Cabe aquí preguntarnos por qué no se usó “potentes”.

c] Puntuación

Faulkner “está detrás de un continuo. Quiere un medio sin detenciones ni pausas, un medio que siempre sea del momento, y en el cual el paso de momento a momento sea tan fluido e inaveriguable como la vida misma, que él intenta darnos” (Aiken 183). Las oraciones compuestas, por lo general largas, que se van desgranando en subordinadas y complicándose cada vez más, caracterizan la narrativa de Faulkner. Muchos de nuestros traductores corrigen esto, en muchos casos rompiendo la cadencia y dando a la prosa un ritmo *staccato*. En *Light in August* un Hightower joven y entusiasta llega lleno de expectativas a Jefferson, y el estilo de la oración que describe su llegada, luego que él descende del tren, se adecua a su estado anímico:

And how he arrived with his young wife, descending from the train in a state of excitement already, talking, telling the old men and women who were the pillars of the church how he had set his mind on Jefferson from the first, since he had first decided to be-

come a minister; telling them with a kind of glee of the letters he had written and the worrying he had done and the influence he had used in order to be called here. (47)

Además de suprimir los gerundios, el traductor convierte la oración en tres. Veamos cuánto se pierde con el cambio de la puntuación:

Llegó con su joven esposa, lleno de agitación al descender del tren. Habló, les contó a los ancianos caballeros y a las ancianas damas, puntales de su iglesia, que había puesto sus miras en Jefferson desde el instante mismo en que decidió hacerse pastor. Les habló de todas las cartas que escribió, de todos los esfuerzos que hizo, de todas las influencias que puso en juego para que le destinasen a este lugar. (50)

Este es un ejemplo que en la traducción de esta novela podría multiplicarse hasta el infinito.

En *The Hamlet* encontramos una larga oración (“*On successive days ... impenetrable*”) que ocupa doce renglones, y la misma se convierte en cuatro oraciones en la traducción (“Su tartana, sucia ... impenetrable”) (13 en Faulkner, 19 en la traducción).

En la versión castellana de *The Sound and the Fury*, novela con muchos ejemplos de la técnica del *fluir* de la conciencia, el traductor agrega conjunciones para aclarar el sentido. Así, “*Then she was across the porch I couldn't hear her heels*” (77) se traduce como “Y luego estuvo del otro lado de la galería y ya no pude oír sus tacones” (83, énfasis nuestro).

Absalom, Absalom! se abre con dos largas oraciones que ocupan la primera página. En la traducción se convierten en seis mucho más breves, que rompen la cadencia y no hacen justicia a la creación de una atmósfera claustrofóbica y a la descripción de un ambiente mortuorio, donde el pasado parece una presencia palpable que marcará de manera obsesiva al joven Quentin en esta novela y lo llevará al suicidio en *El sonido y la furia*.

En muchas de las traducciones abundan los errores debidos al desconocimiento del registro coloquial o el *argot*, o simplemente de algunos términos. Enumeraremos algunos:

En *Santuario*, “*master's degree*” (25) = “grado de director” (20); “*skinny*” (34) = “lustrosas” (29).

En *Las palmeras salvajes*: “*I like bitching*” (65, “me gusta quejarme”) = “Me gusta revolver las cosas con las manos” (88).

“*I knocked up my gal*” (151, “dejé embarazada a mi chica”) = “Le pegué a mi mujer” (204).

“*I ratted off on him*” (17, “lo abandoné, le fallé”) = “Le disparé como a ti” (23).

En *La paga de los soldados*, como resultado de una metamorfosis increíble, “*a fellow in Latin*” de una universidad pequeña(40) se troca en un estudiante “que ha ingresado recientemente a las clases de latín en el colegio de la Parroquia” (69). Igualmente, *Hamlet*, “*the play*” (8) resulta ser “una comedia” (10). Un soldado quien “*got gassed*” (7) en la guerra pasa a tener problemas de digestión: es víctima “de un ataque de gases” (8). Una pregunta calificada como “*civil*” (67) se transforma en “perfectamente lógica” (119). “*Crooking it*” (73), es decir, “doblando el codo” para empujar la botella, es “sacando pecho” (130). “*How things get around*”, es decir, “cómo circulan las noticias”, se traduce “cómo salen las cosas”, y “*loosing her girdle*” (168), “aflojándose el corsé”, se cambia por “se quitaba las ropas” (307).

En *Luz de agosto* “*delinquent girls*”(45) es “jóvenes arrepentidas” (47); “*a gabled building*” (91, “un edificio con gabletes”) = “un edificio arruinado” (97); “*Woman’s muck*” (179, suciedad de mujer), una expresión que para Christmas connota todo el odio que siente hacia la menstruación, se convierte en “comistrajos de mujer” (194, palabra que quiere decir “comida mala o mal preparada”, según María Moliner).

“*Constituency*”, en *The Hamlet* (5), que es “distrito electoral”, o “cuerpo de votantes”, se traduce como “constitución” (10). “*Ferris wheel*”, de *The Sound and the Fury* (77), la “rueda gigante” o “vuelta al mundo” de las ferias de diversiones, es “rueda de barco” en la traducción (82), y “*Christmas gift*” (8), “aguinaldo” (87).

En *Sartoris* “*mail-order finery*” (108), vestidos de fiesta comprados por correspondencia, son “holgados vestidos de percal” (114). “*Limey*” (115), que significa “inglés” con carga despectiva, se traduce como “miedoso”(122).

Resulta increíble comprobar que en *Las palmeras salvajes* Borges haya castellanizado algunos nombres. Al ver que Charlotte es “Carlota”, casi se espera que Harry sea “Enriquito”. En *El sonido y la furia* Caroline es “Carolina”, Maury, “Mauri” y Benjy “Benyi”. El colmo lo encontramos en ¡*Absalón!* ¡*Absalón!*, donde Quentin es “Quintín”, Henry “Enrique”, Ellen, “Elena”.

Lo que hacían algunos traductores con las siglas es digno de un estudio aparte. Daremos un solo ejemplo. En *La paga de los soldados*, WCTU, Woman's Christian Temperance Union (104), se traduce como "Las damas de la Asociación de Tal y Tal" (187).

La traducción de los títulos de las novelas es otro aspecto a considerar. Se sabe que las editoriales insisten en cambiar los títulos cuando se piensa que éstos pueden no resultar atrayentes. Aun así, insistimos que en el caso de autores importantes sería deseable respetar, en lo posible, el título original. *As I Lay Dying* (Mientras yazgo muerta) es *Mientras agonizo*, o *Mientras yo agonizo*; *Light in August*, que deriva de un dicho campestre, "*light as a mare or cow after delivery*" (liviana como yegua o vaca después del parto) se convierte en "Luz de agosto". *The Sound and the Fury*, "El sonido y la furia", en una traducción es *El ruido y la furia*⁸. *Requiem for a Nun* es *Requiem para una mujer* o *Requiem para una reclusa*⁹. *The Town* es *En la ciudad*, *These Thirteen*, es *Estos trece* en la traducción de Aurora Bernárdez para Losada en 1956, pero *Victoria y otros relatos* en la traducción de José Blaya Lozano para Corinto, Buenos Aires, 1944.

Faulkner juega con la intertextualidad, un recurso importante del autor para completar significados, o para hacer su discurso más compacto con menos palabras. Con frecuencia deja caer alguna frase de Shakespeare, de Byron o Edward Fitzgerald. Varias de sus novelas hacen referencia a "Ode to a Grecian Urn", de Keats. En *Sartoris* el fútil Horace piensa en este poema mientras escribe una carta. Recordemos los dos primeros versos:

*Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time...*

(Tú aún intacta novia de la quietud,
Hija adoptiva del silencio y el lento tiempo...)

"...*Thou still unravished bride of quietness*", dice Horace en la página 282. "Aún no violada esposa de la serenidad", traduce Gurza (316). El libro termina: "... *beyond the window evening was a windless lilac dream, foster dam of quietness and peace*" (303). Es decir: "... más allá de la ventana la tarde era un sueño lila sin viento, madre adoptiva de la quietud y la paz". Sin embargo, la traducción dice: "más allá de la ventana, el crepúsculo era un sueño color lila sin viento, un remanso de quietud y de paz" (340). "Foster" ha desaparecido, y "dam", que significa "madre",

en especial de un animal, ha sido interpretado como “embalse, dique, represa”.

Un último punto a destacar son las omisiones que hacen algunos traductores. En *La paga de los soldados* se omite la mención a *The Shropshire Lad*, el poemario de Housman (48 en Faulkner, 84 de la traducción). Borges omite bastante, sobre todo ciertas partes que alguien podría considerar subidas de tono. “*I’ll plead my ass like they used to plead their bellies*” (17) desaparece. “*Too much of buttock*” (un gran trasero), de *The Hamlet*, (100] pasa a ser “exuberante de caderas” en *El villorrio* (123), y lo que sigue, “*too much of mammalian female flesh*”, se esfuma. En ¡*Absalom, Absalom!*, una dama sureña se traslada “*with a parasol and a private chamber pot and three trunks*” (71). En castellano lo hace “con su sombrilla y tres baúles”. Ha perdido la bacinilla (*chamber pot*) por el camino.

Un comentario final con respecto a Borges. Si se la observa con detenimiento, se comprueba que si bien su traducción de *The Wild Palms* contiene errores, éstos son lexicales. Por ejemplo, “*a trusty drove*” (46), que significa “conducía un convicto confiable”, se convierte en “dócil manada” (63). Sin embargo, y a pesar de todo, hay en Borges un destacado, loable respeto por conservar el estilo y el sabor de la prosa, y si el lector no confronta TO y TM, (nadie lo hace, después de todo, y mucho menos los comentaristas bibliográficos, que a veces apenas se dignan mencionar al traductor), encontrará que es un verdadero placer leer la versión borgeana.

Diremos como conclusión que las versiones de Faulkner al castellano no satisfacen de manera plena, lo que se debe a la serie de factores a que nos hemos referido —históricos, económicos y culturales principalmente— y al hecho de que en la traducción de un escritor de primera magnitud no se ha seguido un criterio de lo que llamamos “traducción ajustada”. No se trata del tan vapuleado criterio de la literalidad, que sabemos imposible de aplicar, sino de un enfoque que, sin forzar las normas del castellano, procure en lo posible respetar las características del estilo del autor que se traduce. Si se siguiera este último criterio tendríamos un producto que hiciera justicia al texto de partida y al mismo tiempo enriqueciera la lengua de llegada, posibilitando esa cadena de influencias que se enhebra en toda literatura que abre las puertas de la traducción a un texto de valor literario indiscutido.

Notas

¹ Si bien el artículo de Sartre es de 1939 (en *La nouvelle revue française*, junio y julio), los franceses se ocupan de Faulkner desde mucho tiempo antes. Maurice Coindreau, que traduce *The Sound and the Fury* bajo el título *Le bruit et la fureur* para Gallimard en 1938, y lo acompaña con un prefacio crítico, ya escribe sobre él en 1931, en 1935 y en 1937. André Malraux comenta *Sanctuary* en el número 41 de *La nouvelle revue française* (noviembre de 1933). Valéry Larbaud escribe sobre *As I Lay Dying* en *Ce vice impuni, la lecture... domaine anglais* (Gallimard, 1936). También se ocupan de él, entre otros, Roger Asselineau, Michel Butor, Claude-Edmonde Magny, Michel Mohrt y Jean Pouillon (Ver *William Faulkner en France*, París: M.J. Minard, 1959) y Marcel Aymé.

² Las ediciones examinadas en el presente trabajo son: *¡Desciende, Moisés!*, Barcelona: Argos Vergara, 1980, tr. Ana María de Foronda; *El sonido y la furia*, Buenos Aires: Los libros del Mirasol, 1961, tr. Floreal Mazía; *El villorrio*, Barcelona: Plaza y Janés, 1984, tr. J. Napoletano Torre y P. Carbo Amiguet; *La paga de los soldados*, México: Editorial Aldus, 1993, tr. Francisco Gurza; *Sartoris*, Buenos Aires: Schapire, 1953, tr. Francisco Gurza; y *Luz de agosto*, Barcelona: Seix Barral, 1985, tr. Enrique Sordo. Sabemos que existen otras traducciones, así como también que las que aquí citadas han sido publicadas en otras ediciones, debido a que el traductor, cuyos derechos no son reconocidos, cede su versión a la editorial, y ésta dispone de ella a voluntad. La traducción de *La paga de los soldados*, por ejemplo, cuyo autor es Francisco Gurza, se publicó en Schapire, Buenos Aires en 1953. En un apéndice a su artículo "Faulkner's Spanish Voices", en *Faulkner. International Perspectives* (*op. cit.* aquí en el texto principal), Myriam Díaz-Diocaretz da una lista incompleta de las traducciones al español, y allí se ve que una misma traducción ha sido publicada en distintas editoriales. También hay una enumeración parcial de las traducciones de Faulkner al castellano en *Libros de los Estados Unidos traducidos al idioma español*, compilado por Mary C. Turner, Centro Regional del Libro, Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos, Barcelona/ Buenos Aires / México, D.F., 1987: 100-101.

³ W. von Humboldt, en "Introducción a la traducción del *Agamenón* de Esquilo" (1816), tr. Miguel Angel Vega, nos recuerda que "si la traducción debe dar al idioma y al espíritu de la nación aquello que no poseen o que poseen de otra forma [...] con esa intención va necesariamente unido el que la traducción porte en sí misma un cierto colorido de extrañeza". En *Textos clásicos de teoría de la traducción*, *op. cit.*, p. 241. También expresa la misma opinión George Steiner (1992: 67). Los formalistas rusos denominan a esta "extrañeza" *ostranie*.

⁴ Se trata de la clásica controversia entre Matthew Arnold y F.W. Newman, en la Inglaterra victoriana. Arnold defendía la traducción que no parece tal, mientras que Newman se inclinaba por la que busca retener todas las peculiaridades del original. Arnold se refiere a las diferencias con Newman en *On Translating Homer*, ed. R.H. Super, Ann Arbor: University of Michigan Press, vol 1: 97-98.

⁵ Y dice luego otro gran crítico, ya de este siglo, John Middleton Murry: "El estilo es una cualidad del lenguaje que comunica con precisión emociones o pensamientos o sistemas de emociones o pensamientos peculiares de un autor" (65). Traducción propia.

⁶ Citado por Willard Trask, traductor de *Mimesis* al inglés (16). Traducción propia.

⁷ En "Faulkner's Spanish Voices" (*op. cit.*), Myriam Díaz-Diocaretz critica la traducción de Mariano Antolón Rato para Bruguera, de 1981, porque los hijos de los Compson se refieren a sus padres como "madre" y "padre", lo que en español sólo hacen "los hablantes rurales poco educados" (43). Quizás esto suceda en España, ya que Borges, por ejemplo, llamaba así a sus padres. Igualmente, Díaz-Diocaretz sostiene que las únicas indicaciones de diferencia social entre la familia de los negros y la de los Compson es el uso de "señorito" o "señorita" cuando los negros se dirigen a los jóvenes blancos. También pone reparos a la traducción de "honey" como "cariño". Por último, objeta que siempre se use el verbo "revolotear" para traducir "scutter", "swirl", "swoop", "fly around" y "whirl". Sin embargo, debemos recordar que esto se debe a que en inglés hay más opciones que en castellano en el caso de ciertos verbos, de movimiento por ejemplo (piénsese en *limp, hobble, stagger, lurch, tiptoe, amble, stroll, saunter, wander, stride, strut, pace, tramp, ramble...*) o de ciertos adjetivos (*dark, dim, dismal, dingy, dusky, gloomy, murky, obscure, shadowy, sombre...*).

⁸ En *Obras escogidas*, vol. II. Madrid: Aguilar, trad. de Armando Lázaro Ríos.

⁹ *Requiem para una mujer*, trad. Jorge Zalamea. Buenos Aires: Emecé, 1952.
Requiem para una reclusa, trad. Victoria Ocampo (del francés). Buenos Aires: Sur, 1960.

Obras citadas

- Aiken, Conrad. "The Novel as Form". En *William Faulkner. Three Decades of Criticism*, ed. Frederick J. Hoffman & Olga W. Vickery. New York / Burlingame: Harcourt, Brace & World, 1960.
- Aymé, Marcel. "What French Readers Find in William Faulkner's Fiction". *The New York Times Book Review* (Dec. 7, 1950). Recopilado en *Highlights of Modern Literature*, ed. Francis Brown. New York: Mentor, 1954.
- Beck, Warren. "William Faulkner's Style". En *William Faulkner. Three Decades of Criticism*, ed. Frederick J. Hoffman & Olga W. Vickery. New York / Burlingame: Harcourt, Brace & World, 1960.
- Benjamin, Walter. "La tarea del traductor". Tr. H.P. Murena. En *Textos clásicos de la teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Coindreau, Maurice. "William Faulkner". *La nouvelle revue française* 36 (jun. 1, 1931).
- _____. "Le puritanisme de William Faulkner". *Cahiers du Sud* 12 abril 1935.
- _____. "¡Absalon, Absalon!". *La nouvelle revue française* 48 (enero 1937).
- Coleridge, Samuel. *Select Poetry and Prose*. Ed. S. Potter. London: The Nonesuch Press, 1933.
- Edwards, Jorge. Edwards, Jorge. "La primacía de la lectura". *La Nación* Buenos Aires (13 de febrero de 1996): 9.

- _____. "Yoknapatawpha in Santiago de Chile". En *Faulkner. International Perspectives*, ed. Doreen Fowler & Ann J. Abadie, Jackson, Miss.: University of Mississippi Press, 1984: 60-73.
- Frisch, Mark. *William Faulkner. Su influencia en la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor, 1993. Tr. Rolando Costa Picazo.
- Herder, Johann. "Acerca de la moderna literatura alemana. Fragmentos" (1767). Tr. Miguel Angel Vega. En *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Hugo, Víctor. "Prefacio a la traducción de Shakespeare" (1865). Tr. Antonio Argüeso. En *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Leaver, Florence. "Faulkner: The Word as Principle and Power". En *William Faulkner. Three Decades of Criticism*, ed. Frederick J. Hoffman & Olga W. Vickery. New York / Burlingame: Harcourt, Brace & World, 1960.
- Lutero, Martín. "Circular sobre la traducción" (1530). Tr. Miguel Angel Vega. En *Textos clásicos de teoría de la traducción*, ed. Miguel Angel Vega. Madrid: Cátedra, 1994.
- Middleton Murry, John. *The Problem of Style*. London: Oxford U P, 1960.
- Nabokov, Vladimir. "Problems of Translation: *Onegin* in English". *Partisan Review* 22. 4 (Fall 1955).
- _____. "Problems of Translation: *Onegin* in English". En *Theories of Translation*, ed. Rainer Schulte & John Biguenet. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1992.
- Novás Calvo, Lino. "El demonio de William Faulkner". *Revista de Occidente* 39 (enero de 1933).
- Ortega y Gasset, José. "Misericordia y esplendor de la traducción". En *Obras completas*. Madrid: Alianza, 1983.
- George Steiner en *After Babel*, Oxford / New York: Oxford University Press, 2nd. ed., 1992
- Torre, Guillermo de. "Homenaje a Ricardo Baeza y Defensa del traductor". En *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Trask, Willard. *The Poet's Other Voice*. E ed. Edward Honig. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1985.
- Tyler, A. F. "Ensayo sobre los principios de la traducción" (1793). Tr. Lidia Taillefer. En *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Vega, Miguel Angel (ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Vives, Juan Luis. "Versiones o interpretaciones de el arte de hablar"

[sic] (1532). En *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Miguel Angel Vega, ed. Madrid: Cátedra, 1994.