

LA TRADUCCIÓN DE LO INDECIBLE EN «THE FALL OF THE HOUSE OF USHER» DE EDGAR ALLAN POE Y LA TRADUCCIÓN DE JULIO CORTÁZAR

THE TRANSLATION OF THE UNEXPLAINABLE IN «THE FALL OF THE HOUSE OF USHER» BY EDGAR ALLAN POE AND THE TRANSLATION BY JULIO CORTÁZAR

Irene Achón Lezaun
Universidad San Jorge
Sheila Valiente Mingotes

ABSTRACT

When it comes to the fantastic phenomenon, authors «only» have language as a tool to describe the impossible, which breaks the rules of the established and lies behind the words. While the author of fantastic stories must resort to the language of the non-existent, translators must interpret those terms that evoke sensations and translate them into the target language, facing the challenge of translating the non-designable, the untranslatable because it does not exist. If the representation of the impossible is the challenge for the writers of the fantastic, the translation of that will be the challenge for translators: How to translate what cannot even be designated in its original language.

In this article we have worked on the Spanish translation of Edgar Allan Poe's «The Fall of the House of Usher» by Julio Cortázar, a writer of the fantastic and a translator, paying attention to the lexicon used by writer and translator to represent the impossible. For the contextualization of the fantastic and the limits of language, we have followed the lines of

David Roas, mainly, and other authors, such as Bozzetto, who have studied the rhetoric of the fantastic.

Key words: *Literary translation, the fantastic, rhetoric of the unspeakable, untranslatable, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar.*

RESUMEN

Cuando hablamos del fenómeno fantástico, los autores «solo» tienen el lenguaje como herramienta para describir lo imposible, lo que rompe con las reglas de lo establecido y subyace tras las palabras. Mientras el autor de relatos fantásticos debe recurrir al lenguaje de lo no existente, los traductores deben interpretar esos términos que evocan sensaciones y trasladarlos a la lengua meta, enfrentándose al reto de traducir lo indesignable, lo intraducible por no existente. Si la representación de lo imposible es el reto de los escritores de lo fantástico, la traducción de aquello será el reto de los traductores: Cómo traducir lo que no se puede ni designar en su lengua original.

En este artículo se ha trabajado la traducción al español de «The Fall of the House of Usher» de Edgar Allan Poe hecha por Julio Cortázar, escritor de lo fantástico además de traductor, prestando atención al léxico utilizado por escritor y traductor para representar lo imposible. Para la contextualización de lo fantástico y los límites del lenguaje se han seguido las líneas de David Roas, principalmente, y de otros autores, como Bozzetto, que han estudiado la retórica de lo fantástico.

Palabras clave:

Traducción literaria, lo fantástico, retórica de lo indecible, intraducible, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar.

Fecha de recepción: 18 de octubre de 2021.

Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2021.

Cómo citar: Achón Lezaun, Irene; Sheila Valiente Mingotes (2021): «La traducción de lo indecible en “The Fall of the House of Usher” de Edgar Allan Poe y la traducción de Julio Cortázar», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 5: 26-55.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2021.m5.002>

*...what was it that so unnerved me in the contemplation of
the House of Usher?*

Edgar Allan Poe, «The Fall of the House of Usher»

1. LA TRADUCCIÓN LITERARIA ANTE LO FANTÁSTICO

Cualquier texto literario debe suponer una liberación de las emociones del autor, pero, a su vez, esas emociones tienen que transferirse al lector que, al fin y al cabo, cuando se acerca a determinado texto lo hace con unas expectativas. Esto es algo que los traductores literarios deben afrontar y respetar, como afirma Marta Rebón: «Una buena traducción no tiene por qué concordar mecánicamente con el original, pero, sin traicionarlo, *debe causar en el lector la impresión que el autor pretendía causar*» (cit. en Gascón, 2016, la cursiva es nuestra).

Así, cuando un traductor literario se enfrenta a una obra, el género y el estilo al que pertenezca el texto original pueden ser también fundamentales. No es lo mismo trabajar con un texto de realismo sucio, por ejemplo, donde la sencillez del léxico y de la sintaxis son características, que trabajar con textos poéticos, de humor o textos plagados de ironías. No solo se deben manejar las competencias traductológicas y las lenguas de trabajo, sino que, además, el traductor debe poseer ciertas habilidades como escritor, pues manejar el tono de la obra y transmitir la atmósfera de la obra original son algunas de las dificultades que aquellos que trabajan con textos literarios deben superar: «[...] el traductor literario necesita de unas competencias específicas (una competencia literaria): amplios conocimientos literarios y culturales y determinadas aptitudes relacionadas con el funcionamiento de esos textos» (Hurtado, 2014: 63).

Cuando se habla de *traducción*, en numerosas ocasiones se han contrapuesto las etiquetas «literal» y «libre» como dos puntos sin lugar intermedio en los que el traductor puede ser «completamente fiel» (si es que eso existe incluso en la interpretación de un discurso de una sola lengua) o hacer una «interpretación» del texto y lo que ha entendido.

[...] en ese trabajo [la autora se refiere a su obra *La notion de fidélité en traduction* (1990)] propugnamos el principio de fidelidad al sentido; este principio se concretiza en fidelidad a lo que ha *querido decir* el emisor del texto original, a los mecanismos propios de la lengua de llegada y al destinatario de la traducción. (Hurtado, 2014: 202)

Se señalan además en la obra de Hurtado tres aspectos que van a ser caracterizadores y que van, por lo tanto, a condicionar las traducciones: la *subjetividad*, la *historicidad* y la *funcionalidad*, es decir, que se necesita la intervención del traductor como sujeto (subjetividad), y habrá que tener en cuenta el contexto sociohistórico del texto, así como las características más funcionales (tipo, lengua, medio y finalidad del texto) (2014: 202).

En cuanto a la subjetividad, en la construcción de los textos ficcionales las vivencias y experiencias del autor van a determinar en la mayoría de las ocasiones la historia y su contexto: A la hora de construir el universo diegético, por muy realista que intente ser la historia, se va a partir del debate de si existe o no una realidad objetiva, es decir, aun suponiendo que la realidad que nos rodea es descriptible, dicha descripción se basa inevitablemente en la subjetividad del individuo y en la propia habilidad que este posea para desmembrar esa realidad mediante palabras. Por lo tanto, aunque todo es susceptible de ser descrito, no todo es descrito igual por más de una persona:

La intención del discurso de la ficción mimética, la del universo de la representación, se basa en dos presupuestos. El primero es este: todo es representable, o, en otros términos, el mundo es objetivable por medio de la narración, que es susceptible de ofrecer un modelo fiable del mundo según un punto de vista totalizante, parecido al punto de vista perspectivo en la pintura clásica. El segundo es que esta representación pasa por la analogía. El conjunto constituye una estrategia metafórica. Esta permite sugerir tanto lo no dicho, en profundidad, como construir simulacros de la realidad visible o simplemente posible. (Bozzetto, 1990: 224-225)

Si esto ocurre en la composición de textos ficcionales, en la traducción de estos nos podemos encontrar un doble proceso: el de la interpretación del mundo del escritor y el de la interpretación del mundo descrito en el texto por el traductor. Como dice Amparo Hurtado, la traducción requiere de un sujeto —el traductor— que, además de necesitar la competencia traductora, «debe efectuar un complejo proceso mental que consiste en comprender el sentido que [los textos] transmiten, para luego reformularlo con los medios de otra lengua teniendo en cuenta las necesidades del destinatario y la finalidad de la traducción» (2014: 41). Así, centrándonos en la traducción literaria, mientras en un texto en versión original tenemos una interpretación de la realidad del escritor, en una versión traducida podemos tener la interpretación que escritor y traductor, después, han hecho de la realidad circundante o, dicho de otro modo: Un texto ficcional traducido es un texto donde el autor ha interpretado el mundo y el traductor nos transmite lo que ha comprendido de esa

interpretación, para lo que necesita, como dice Hurtado, no solo tener una competencia específica, sino pensar en el acto de la comunicación de manera completa, pensar en el destinatario y en la finalidad del texto.

Así, pues, en la obra de ficción el lector-receptor es imprescindible, pues él será quien determine la «verosimilitud» del texto y hará posible que pase de ser un mero artefacto a una obra de arte. Para ello el autor debe tenerlo en cuenta en la construcción de su realización literaria, ya que el lector tiene que aceptar el pacto que se le ofrece y completar el circuito comunicativo para que la creación se reactualice y cobre nueva vida (la creación del escritor solo cobra vida cada vez que un nuevo lector completa una nueva lectura). (Antúñez, 2020: 206)

Entre las obras de ficción que pueden acarrear más dificultades están aquellas donde se dice sin decir, donde la habilidad del autor y también la sensibilidad del lector juegan papel importante. Las obras de terror gótico, las de corte fantástico o las del realismo mágico, entre otras, cuya finalidad es causar, al menos, desconcierto en el lector, van a depender por sí mismas y en su lengua original mucho del contexto, la época, y la susceptibilidad del destinatario, pero en cuanto a traducción se refiere, son obras cuya traducción, buena o mala, será definitoria para crear en el lector el efecto que el autor quería conseguir, pues son obras que ya en la propia lengua original deben enfrentarse a la mente del lector, a cómo las lea y las interprete este. Por este motivo, los escritores de lo fantástico saben muy bien que para estremecer al lector no se necesitan artificios ni castillos, sino que la irrupción de lo desconocido en la cotidianeidad, la ruptura de lo familiar, es motivo suficiente para que el autor se estremezca:¹ La realidad del lector, empírica, «contra la que lo fantástico proyectaba sombras, excepciones y dudas» (Roas, 2011: 20).

David Roas (2011) trabaja lo fantástico desde cuatro conceptos: *La realidad* (debemos ser capaces de reconocerla), lo *imposible* (aquello que nos hará dudar entre lo que es y no es posible), el *miedo* y el *lenguaje*: «[...] lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre [...], sino la inexplicabilidad del fenómeno» (Roas, 2011: 30), lo que nos lleva a la problemática de la categoría: El mundo

¹ «El cuento fantástico irá mucho más lejos que la novela gótica. Cuando el lector se cansó de aquellas historias macabras ambientadas en castillos en ruinas y en una brumosa Edad Media demasiado lejana como para poder tomarla en serio, los autores románticos empezaron a trasladar sus historias al presente y, sobre todo, a ámbitos conocidos por el lector, para hacer más creíbles y, a la vez, más impactantes los hechos relatados. Un proceso que se inaugura con Hoffmann, alcanza su máximo esplendor con Poe, para cerrar el siglo con las inquietantes ambigüedades de James y Maupassant» (Roas, 2011: 20).

que se refleja en los relatos fantásticos será el del lector, que verá tambalearse los cimientos de lo conocido y lo familiar por la irrupción del elemento *imposible*, pero, para ello, la maestría del escritor a la hora de describir el elemento «no posible» será determinante para que se dé el conflicto. Dicho de otra manera: Si el escritor no es capaz de convencer al lector de que el relato sucede en un mundo similar al suyo, el efecto fantástico no se dará igual, pues estaremos hablando de otros mundos y otros universos donde todo es posible, donde se han establecido unas reglas nuevas para otro universo diegético y, por lo tanto, una vez entrados en el juego, nada nos sorprenderá, pero tampoco se conseguirá el efecto si lo imposible no es descrito de tal manera que suponga una confrontación entre lo «real» y lo «no posible» que asalta nuestra realidad. Por supuesto, las nuevas creencias y los avances de una época serán también determinantes para que el lector sea más o menos fácil de convencer.

[...] lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo extratextual, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un involucramiento del receptor en el universo narrativo. Relacionando el mundo del texto con el mundo extratextual se hace posible la interpretación del efecto amenazador que lo narrado supone para las creencias respecto de la realidad empírica. (Roas, 2011: 32-33)

Para conseguir esta confrontación en el lector, el escritor debe utilizar el lenguaje (el cuarto concepto trabajado por Roas) y así, en primer lugar, convencer al lector de que el universo ficcional es el suyo, pero luego debe subvertir esa creencia con la irrupción del elemento imposible:

Así, para convencer al lector, el narrador traslada el mundo real al texto en su más absoluta cotidianidad. [...] Además, cuanto mayor sea el «realismo» con que este es presentado, mayor será el efecto psicológico provocado por la irrupción del fenómeno insólito en ese ámbito tan cotidiano. (Roas, 2011: 113)

Por lo expuesto, a la hora de enfrentarnos a la representación mimética en los textos fantásticos, encontramos una dificultad para el escritor y para el traductor después: la descripción del fenómeno imposible.

Si ya de por sí, «a menudo la literatura pone de manifiesto, llevándola al límite, la opacidad del lenguaje, visibilizando los modos de funcionamiento de lo lingüístico, esto es, desnaturalizando nuestros universos significantes» (Borra, 2009: 47), más nos encontraremos ante este problema cuando queramos provocar en el lector el escalofrío, puesto que terrores

y miedos no son más que formas muy particulares, en ocasiones,² de interpretar el mundo y de describir otras emociones, volcándolas en aquello que puede parecer espeluznante sin ser el motivo: «Lo fantástico, en tanto que género, infiere una dimensión específica de la relación del hombre con el mundo» (Bozzetto, 1990: 225).

[...] en la literatura romántica y, más concretamente, en la literatura fantástica [...] es el lector quien completa el relato en su mente, donde toma consistencia la verdadera realidad, mediante el rellenado de los huecos que quedan en el texto y la imaginación de los elementos lingüísticos que rebasan y desbordan su conocimiento del mundo. En todo ello, el autor es imprescindible, dado que configura un relato donde lo subjetivo y lo mental se encuentran en un primer plano, pero, aunque a través del lector implícito guíe nuestra lectura, asimismo, deja un espacio para la sugerencia y la creación del lector. (Antúnez, 2020: 215)

Lo que importa en muchas ocasiones en lo fantástico es la sensación que va a producir en el lector el efecto, por lo que autores (y traductores) deben utilizar las herramientas que el lenguaje pone a su disposición para lograr que lo fantástico rompa con las reglas de lo conocido e instaure en el lector la sensación de duda y abra su mente hacia otras posibilidades.

Se puede describir lo fantástico, sus efectos, como el producto de una retórica específica —una «retórica de lo indecible»³— que construye una maquinaria textual que permite la irrupción de lo innombrable en el mundo así representado. Innombrable, indecible, irrupción, ruptura de la legalidad racional, son las formas empleadas con mayor frecuencia. En resumen, el texto fantástico sería el lugar donde lo imposible de decir tomaría forma. (Bozzetto, 1990: 226-227)

Lo fantástico no solo va a trastornar lo establecido en cuanto a «su aspecto temático, sino también en su dimensión lingüística» (Roas, 2011: 132), por lo tanto, al propio narrador de la historia le resultará dificultoso describirlo, algo que percibe el lector, pero no por ello se perderá el efecto de lo fantástico, ya que es en esa vacilación donde reside el temor, el miedo de «no saber», el miedo a lo desconocido y a todo aquello que se escapa de los límites establecidos en nuestro universo (re)conocido y familiar y que, por lo tanto, nos provoca escalofríos a la hora de intentar imaginarlo: «[...] en el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible, su expresión [la del narrador] suele volverse oscura, torpe,

² Se entiende aquí que no hablamos de terrores comunes (la muerte, un asesino, el ataque de un animal...). Para esto, es útil la distinción que hace David Roas (2011) entre «miedo físico» (el que pone en peligro nuestra existencia) y el «metafísico» (propio de lo fantástico).

³ [Se mantiene la nota al pie del original]: J. Bellemin-Noël, «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, 2 (mayo de 1971).

indirecta. El fenómeno fantástico, imposible de explicar, supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable» (Roas, 2011: 128).

Cuando el autor debe buscar las palabras exactas para describir el fenómeno imposible, se encuentra con la dificultad que supone «explicar lo inexplicable», por lo que debe emplear esa «retórica de lo indecible» que líneas antes leíamos en Bozzetto. Estas herramientas incluyen desde juegos de palabras —figuras retóricas— y adjetivación con carga connotada hasta «expresiones ambiguas del tipo “me pareció ver”, “creo que vi”» (Roas, 2011: 130), sin embargo, de toda esta retórica empleada por los escritores para crear el efecto fantástico, es la búsqueda de equivalentes lo que puede dificultar más la tarea de los traductores, pues de la percepción misma que tenga el traductor como lector dependerán también la interpretación y la búsqueda, por lo tanto, de un término que se asemeje a lo que el traductor ha percibido al enfrentarse al elemento imposible. Si existe el «lenguaje de lo indecible», existe, por lo tanto, la «traducción de lo indecible», lo que no implica que no se pueda conseguir, sino que autor y traductor deberán ser duchos a la hora de transmitir el efecto mediante las herramientas que el lenguaje, aunque limitado a veces, les proporciona: «Son numerosas y variadas las estrategias discursivas y narrativas para conseguir que el lector abandone su escepticismo, motivar su cooperación interpretativa y, finalmente, lograr que acepte la dimensión imposible de lo narrado, o, cuando menos, dude de su idea de lo real» (Roas, 2011: 113).

Los traductores literarios de obras fantásticas deben entonces enfrentarse a un importante reto: Cómo abordar la traducción de lo indecible, cómo traducir el efecto que «aquello» ha provocado en el narrador —al que ya de por sí le resulta indescriptible— y, por lo tanto, en el lector.

Lo fantástico narra acontecimientos que sobrepasan nuestro marco de referencia; es, por tanto, la expresión de lo innombrable, lo que supone una dislocación del discurso racional: el narrador se ve obligado a combinar de forma insólita nombres y adjetivos, para intensificar su capacidad de sugerencia. (Roas, 2011: 131)

Si ya es dificultoso expresar «aquello» en la lengua nativa, a la hora de traducir una obra fantástica es mucho más complejo mantener no solo el tono, sino los juegos que en las figuras literarias podemos encontrarnos: «El texto fantástico no puede hablar de aquello de lo que habla, puesto que aquello de lo que habla no está simbolizado» (Bozzetto, 1990: 241). Así, en los textos de lo fantástico tendríamos un doble juego, el de la interpretación y el de

la identificación: El autor que intenta describir lo que están percibiendo los personajes con las herramientas y mecanismos de lo indecible y, a su vez, el traductor, que debe hacer una doble interpretación, siendo esta categoría estética dentro de la literatura doblemente difícil de traducir, pues no tenemos «solo» la subjetividad a la que se refería Hurtado (2014) del traductor, sino que tenemos previamente la subjetividad del escritor que se enfrenta al reto de describir lo que no se puede describir, sino experimentar.

La literatura no es mera ejemplificación de lo conocido —aunque sin dudas apele en ocasiones a tal recurso—, sino alumbramiento, producción de unas significaciones que desestructuran y reestructuran nuestros conocimientos disponibles o, si se prefiere, que muestran los límites de nuestro saber actual. Solo así podría sostenerse que la literatura no sólo dice lo no-dicho (y aquí reside su función rememorativa), sino que también dice lo indecible (al menos en otros géneros discursivos, incluyendo el discurso cotidiano). (Borra, 2009: 45)

Evidentemente, aunque «pueden detectarse diversos procedimientos retóricos, discursivos y estructurales recurrentes en buena parte de las narraciones fantásticas, estos no son exclusivos de lo fantástico, sino que son compartidos por el lenguaje literario en general (Roas, 2011: 133); por lo que, a la hora de traducir, no solo los textos de esta categoría estética pueden suponer un reto para el traductor: «el tipo y género textual en el que se encuentra un elemento puede hacer variar la equivalencia traductora [...], por ejemplo, no se resuelve de la misma manera un elemento cultural en un cómic humorístico que en una novela» (Hurtado, 2014: 210). Pero, siendo justos, incluso teniendo en cuenta que lo fantástico, de por sí, posee unas herramientas propias en las que el autor debe apoyarse para construir descripciones que definen lo indefinible, si para el autor ya resulta complicado describir aquello que nos es ajeno, para el traductor será algo más que complejo, pues «la transgresión que propone todo relato fantástico no se limita únicamente a su dimensión argumental y temática, sino que también se manifiesta en el nivel lingüístico» (Roas, 2011: 133).

Dentro de las categorías morfológicas, el uso de adjetivos es una de las herramientas más utilizadas por lo fantástico, de manera tal que el autor puede expresar con mayor subjetividad que objetividad las sensaciones, más que las «simples» percepciones: «Una de las formas menos inquietantes, por estar más codificadas, es la presencia de ciertos elementos retóricos recurrentes, como la adjetivación fuertemente connotada. El caso límite es aquel en que la caracterización fantástica se produce a través de adjetivos que indican explícitamente la naturaleza fantástica de los acontecimientos, imponiendo una lectura en una única dirección» (Campra, 1981: 186), lo que implica que términos como *inexplicable* o

misterioso no dejen lugar a la imaginación, pues ya nos están diciendo que aquello no es algo reconocible, que es algo que se sale de lo común y lo establecido; no son, por lo tanto, tan «inespecíficos» dentro de su propia falta de precisión.

La polisemia es otro de los retos y su resolución, en la mayoría de las ocasiones, recae sobre el lector.

Una función más sustancial cumple la presencia de la polisemia, que conduce a un desciframiento al menos doble de una palabra. En el relato fantástico este doble desciframiento no es inmediato [...], sino que deriva de la temporalidad de lectura: los sentidos que en el lenguaje comunicativo quedan latentes, aquí terminan por estallar y desempeñar un papel en el desarrollo de la acción. (Campra, 1981: 186)

El traductor, entonces, deberá decidir también sobre la acepción que escoge para el término y buscar una equivalencia que puede suponer, en sí misma, la resolución del conflicto fantástico o, incluso, una proyección mayor de los efectos del fenómeno, por lo que es importante que el traductor sea conocedor de la categoría estética y procure no «descubrir el truco» antes de tiempo para que el lector pueda gozar de las sensaciones que el autor pretende transmitir. De esta manera, mientras el escritor deja en ocasiones que el lector experimente las sensaciones que él ha vivido, los traductores deben utilizar sus artificios para interpretar como lectores y así poder trasladar en otra lengua las emociones de los personajes. Por este motivo, huelga decir que para que un traductor literario recree una obra de manera correcta, debería sentir cierto interés por la creación literaria, gozar con la lectura de textos del tipo que está traduciendo y, en definitiva, conocer las herramientas de composición de la obra tipo.

En realidad uno solo puede traducir con éxito aquellos libros que le habría gustado escribir. Para que una traducción literaria sea vivaz e inspirada, el traductor debe conseguir identificarse con el autor, por cuyo espíritu pasa a estar habitado. A mí me parecería imposible traducir bien a un escritor por el que no sintiese ni simpatía ni respeto, o cuyos valores no compartiese, o cuyo universo intelectual, moral, artístico y psicológico me fuese indiferente u hostil. (Leys, 2016)

2. CORTÁZAR, EL ESCRITOR: LECTOR Y TRADUCTOR DE POE

En la construcción del universo ficcional, la diferencia entre la historia (qué se cuenta) y el discurso (cómo se cuenta) puede marcar la diferencia. En el relato de Edgar Allan

Poe tenemos, atendiendo a la historia, la llamada de socorro de un amigo, Roderick Usher, a nuestro narrador porque se encuentra mal; nuestro narrador llega a la casa del amigo, la mansión Usher, y ahí ve que, realmente, este parece enfermo, pero también lo está su hermana. Al final, tras varios sucesos relacionados con la salud, física y mental de los hermanos, la Casa Usher cae con sus habitantes dentro. Esa es la *historia*, sin artificios; sin embargo, el *discurso* marca una diferencia notoria: Con la manera de obrar de Poe, pasamos de una historia común a un relato donde lo inquietante y el terror son protagonistas, donde nada es lo que parece y todo parece esconder algo, donde lo vivido no aporta experiencia que valga y donde cualquier atisbo de razón es derrocado por lo imposible.

Que cada realidad tiene una interpretación particular y que los elementos que nos rodean pueden ser interpretados por diferentes maneras es algo que saben bien Edgar Allan Poe y Julio Cortázar. Ambas figuras resultan interesantes para el campo de estudio de este artículo porque hablamos de dos escritores y, además, traductor uno de ellos del otro. Para este artículo, se ha optado por estudiar «The Fall of the House of Usher» de Edgar Allan Poe (1839) y la traducción que Julio Cortázar hizo del cuento en 1956⁴ y comprobar cómo resolvió el traductor las descripciones de lo fantástico, trabajado como categoría estética desde la realidad, lo imposible, el miedo y, sobre todo en este caso, el lenguaje (Roas, 2011).

En cuanto a Cortázar, su figura resulta especialmente interesante para el análisis por su relación con lo fantástico, y no solo como escritor. De su particular visión sobre esta categoría estética habló en una entrevista con Joaquín Soler (1977): «[...] mi noción de “fantástico” es una noción que, finalmente, no es diferente de la noción de “realismo” para mí porque mi realidad es una realidad donde lo fantástico y lo real se entrecruzan cotidianamente» (Cortázar en Soler, 1977, la transcripción es nuestra). Para Julio Cortázar «lo fantástico se encuentra, así, en el mundo aparentemente conocido que nos rodea, pero sin que la representación de la realidad que hacía el realismo del siglo XIX agote la realidad misma» (Antúnez, 2020: 214).

Además de su relación con lo fantástico, Cortázar fue lector y traductor de Poe, en ese orden, como puede verse en una entrevista con Elena Poniatowska (1975):

Elena Poniatowska (E. P): ¿Hiciste cuentos por seguir a Borges? ¿Gracias a su influencia?

⁴ Se ha optado por mantener los años de las primeras publicaciones de las obras. En cuanto a la traducción de Julio Cortázar, fue publicada en 1956 por Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, colaborando con la *Revista de Occidente* junto a otros textos de Poe.

Julio Cortázar (J. C.): Más bien los escribí por Poe.

(E. P): ¿Por eso tradujiste a Poe?

(J. C.): Eso fue casi una fatalidad, porque de niño desperté a la literatura moderna cuando leí los cuentos de Poe, que me hicieron mucho bien y mucho mal al mismo tiempo. Los leí a los nueve años, y por él viví en el espanto, sujeto a terrores nocturnos hasta la adolescencia. Pero me enseñó lo que es una gran literatura y lo que es el cuento. Ya adulto, me preocupé por completar mis lecturas de Poe, es decir, leer los ensayos que son poco leídos en general, salvo los dos o tres famosos (el de la filosofía de la composición), y Francisco Ayala, en la Universidad de Puerto Rico, muy amigo mío en Argentina, se acordó de nuestras conversaciones y me escribió preguntándome si yo quería hacer la traducción. Hice la primera traducción total de la obra de Poe (cuentos y ensayos) que tampoco estaban traducidos. Fue un trabajo enorme, duró mucho tiempo, pero fue magnífico porque ¡hay que ver todo lo que yo aprendí de inglés, traduciendo a Poe!

(Cortázar, 1975, cit. en Poniatowska)

Edgar Allan Poe fue una influencia muy importante en la infancia y salto a la adolescencia de Julio Cortázar. Al mismo tiempo, Cortázar admite que fue Poe quien lo «empujó» a escribir sus cuentos. Así, Cortázar es lector de Poe, apasionado de lo fantástico, escritor y, después, traductor, por lo que su personalidad lectora y escritora, inevitablemente, se encuentra tras sus traducciones.

3. «THE FALL OF THE HOUSE OF USHER» (EDGAR ALLAN POE, 1839) Y «LA CAÍDA DE LA CASA USHER» (TRADUCCIÓN DE JULIO CORTÁZAR, 1956)

Entre el léxico utilizado para evocar lo fantástico se han seleccionado, principalmente, aquellos términos que presentan interpretaciones diferentes hechas por Cortázar y que, por tanto, pueden cambiar el efecto en el lector.

3.1. LA TRISTEZA Y LA MELANCOLÍA

En «The Fall of the House of Usher» (Poe, 1839) la vacilación recae sobre un personaje, el narrador, que es quien nos conduce por la historia desde su llegada a la mansión hasta la caída de la casa y del linaje.

[...] al centrarse el artificio narrativo en el punto de vista particular del narrador (que no del autor), la perspectiva de la realidad siempre va a ser parcial y sesgada, con lo que la realidad en sí misma va a ser subjetiva y se va a inscribir en el mundo particular del autor y después en el de cada lector que se acerque al relato,

ensayando su propia interpretación, su indeclinable orden del mundo. (Antúnez, 2020: 213)⁵

Ya desde el inicio del relato en primera persona, el narrador protagonista va introduciéndonos en su atmósfera a través de descripciones plagadas de adjetivación subjetiva. El día descrito no es presentado por su clima o el tipo de luz, sino que se nos revela con un halo de tristeza y melancolía: «Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso»,⁶ al igual que el paraje se presenta como «una región singularmente lúgubre del país»⁷ (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 322).⁸

Cuando el narrador, y amigo de Roderick, se va acercando a la Casa Usher, se pregunta «¿Qué era —me detuve a pensar— qué era lo que así me *desalentaba* en la contemplación de la Casa Usher?» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 321-322, la cursiva es nuestra); mientras que en el original se lee «What was it —I paused to think— what was it that so *unnerved* me in the contemplation of the House of Usher?» (Poe, 1839: 90, la cursiva es nuestra), por lo que vemos que Julio Cortázar optó por cambiar levemente el significado del verbo que evoca la sensación del protagonista: *Unnerved*⁹ tiene dos significados: ‘enervado’ (con el sentido de poner nervioso) y ‘desconcertado’ o ‘perturbado’. *Desalentar*, sin embargo, tiene una connotación más de hartazgo, de cansancio, de fatiga, como si al protagonista le diese incluso pereza acudir a la llamada de su amigo, sin embargo, pierde el efecto de perturbación interior, de alteración, de escalofrío, que puede tener el original.

Otro término que puede analizarse, en cuanto a evocador de sensaciones, es el sustantivo *gloom* (y el adjetivo *gloomy*) que tiene varios significados: Unos, relacionados con los sentimientos (‘pesimismo’, ‘melancolía’, ‘tristeza’ o ‘pesadumbre’), otros, con el ambiente (‘penumbra’, ‘oscurecer’, ‘ponerse oscuro’) o con el tiempo (‘plomizo’, ‘gris’).¹⁰

⁵ Rafael Antúnez Arce está analizando, en este caso, «El corazón delator» (Poe, 1843), pero la caracterización que hace del narrador es igualmente válida para «La caída de la Casa Usher».

⁶ «During the whole of a dull, dark, and soundless day» (Poe, 1839: 91).

⁷ «[...] a singularly dreary tract of country» (Poe, 1839: 91).

⁸ Por tratarse de un artículo sobre traducción literaria, se ha optado por mantener en la referencia a autor y traductor, en el caso de las citas en español; por otro lado, salvo en los fragmentos comparativos, se ha citado la traducción manteniendo en nota al pie los fragmentos originales de Edgar Allan Poe.

⁹ *Unnerve*: «To cause to lose courage, strength, confidence, self-control, etc.» (*Collins Concise English Dictionary*, cit. en WordReference, 2021).

¹⁰ Según el diccionario *Cambridge Dictionary*, *gloom* tiene dos significados: Uno, relacionado con los sentimientos (‘pesimismo’, ‘melancolía’, ‘tristeza’) y, otro, con el ambiente (‘penumbra’). El diccionario WordReference English-Spanish 2021 también distingue varias traducciones relacionadas con el tiempo (‘plomizo’, ‘gris’), con los sentimientos (‘melancolía’, ‘tristeza’, ‘pesadumbre’) y con el ambiente (‘oscurecer’, ‘ponerse oscuro’): «A feeling of unhappiness and of not having any hope» y, también, «darkness, but not complete darkness» (*Cambridge Dictionary*, 2021); «Partial or total darkness», «A state of depression

Tabla 1. Traducciones de los términos *gloom* y *gloomy* hechas por Cortázar para el cuento de Poe (elaboración propia)

Original de Poe (1839, las cursivas son nuestras)	Traducción de Cortázar (1956, las cursivas son nuestras)
«I know how it was —but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable <i>gloom</i> pervaded my spirit» (90).	«No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable <i>tristeza</i> » (321).
«Nevertheless, in this mansion of <i>gloom</i> I now proposed to myself a sojourn of some weeks» (91).	«En esa mansión de <i>melancolía</i> , sin embargo, proyectaba pasar algunas semanas» (322).
«An air of stern, deep, and irredeemable <i>gloom</i> hung over and pervaded all» (94).	«Un aire de dura, profunda e irremediable <i>melancolía</i> lo envolvía y penetraba todo» (325).
«He admitted, however, although with hesitation, that much of the peculiar <i>gloom</i> which thus afflicted him could be traced to a more natural and far more palpable origin» (96).	«Admitía, sin embargo, aunque con vacilación, que podía buscarse un origen más natural y más palpable a mucho de la peculiar <i>melancolía</i> que así lo afectaba» (328).
«[...] as if an inherent positive quality, poured forth upon all objects of the moral and physical universe, in one unceasing radiation of <i>gloom</i> » (97).	«[...] como una cualidad positiva, inherente, se derramaba sobre todos los objetos del universo físico y moral, en una incesante irradiación de <i>tinieblas</i> » (329).
«We replaced and screwed down the lid, and, having secured the door of iron, made our way, with toil, into the scarcely less <i>gloomy</i> apartments of the upper portion of the house» (103).	«Volvimos la tapa a su sitio, la atornillamos y, asegurada la puerta de hierro, emprendimos camino, con fatiga, hacia los aposentos apenas menos <i>lúgubres</i> de la parte superior de la casa» (355).
«I endeavored to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering	«Traté de convencerme de que mucho, si no todo lo que sentía, era causado por la

or melancholy», «An appearance or expression of despondency or melancholy»; «(Poetic) a dim or dark place» (Collins Concise English Dictionary, cit. en WordReference, 2021).

influence of the <i>gloomy</i> furniture of the room» (103).	desconcertante influencia del <i>lúgubre</i> moblaje de la habitación» (336).
--	---

Como vemos en la tabla 1, aunque, en general, la traducción del cuento de Poe es bastante fiel al original, Cortázar se ha tomado algunas licencias que pueden venir dadas por las propias emociones que la lectura le ha provocado. Así, mientras Poe repite el concepto de «gloom/gloomy» siete veces, Cortázar aplica cuatro conceptos diferentes: «tristeza», «melancolía», «tinieblas» y «lúgubre», por lo que en las traducciones de Cortázar se aprecia un crecimiento de la negatividad y de las sensaciones, cada vez, más oscuras y aterradoras, pasando de la tristeza y la melancolía a las tinieblas oscuras y a lo lúgubre. Algo que ya se anuncia cuando al inicio del relato habla de «a singularly *dreary* tract of country» (Poe, 1839: 90, la cursiva es nuestra), que Cortázar (1956) traduce por «una región singularmente *lúgubre* del país» (321, la cursiva es nuestra). Cortázar, por lo tanto, utiliza el concepto al son de la historia desde lo melancólico, que teníamos ya al inicio cuando el narrador se acerca a la Casa Usher —(«[...] al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher» [Poe, trad. de Cortázar, 1956: 321])—, hasta la oscuridad en la que acaban sumidos los personajes o la casa con su linaje cuando «[...] el profundo y corrompido estanque se cerró, sombrío, silencioso, sobre los restos de la Casa Usher» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 342).

3.2. LAS SUPERCHERÍAS Y LO IMPOSIBLE

El narrador de esta historia se nos muestra, como muchos de los narradores de Poe, como un hombre cabal, racional, libre de creencias populares, heredero del siglo XVIII y el racionalismo, cuando se quería acabar con las supersticiones y las supercherías por considerarse historias sin razón que, además, eran «contagiosas». Resulta curiosa la manera en la que Cortázar capta la esencia de este personaje y sostiene su caracterización también en el vocabulario que utiliza: mientras que en la traducción, hablando de la degeneración que está sufriendo la mente de su amigo, dice «Sentía que a mi alrededor, a pasos lentos pero seguros, se deslizaban las extrañas influencias de sus supersticiones fantásticas y *contagiosas*» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 336, la cursiva es nuestra); en el original, se lee «I felt creeping upon me, by slow yet certain degrees, the wild influences of his own fantastic yet *impressive* superstitions» (Poe, 1839: 103, la cursiva es nuestra). *Impressive* se refiere a algo impactante,

sorprendente, mientras que Cortázar afina más y decide utilizar el término «contagiosas» que, además, tiene una connotación negativa. Así, el narrador, un hombre racional que poco a poco ha ido dudando de sus propios pensamientos, nos estaría diciendo que estaba empezando a contagiarse de ese ambiente, de las creencias absurdas, pero más fuertes que las mentes débiles. Esto ayuda a su vez a crear el efecto fantástico en la mente del lector, que percibe al narrador como un ser racional y, al verlo dudar, irremediamente dudará también.

[...] lo vivido llega a parecer irreal y lo imaginado pasa a ser el campo de la realidad, pues en la conciencia se halla el filtro de interpretación de las cosas, de la propia experiencia empírica [...]. Ello se debe a que la concepción vital se encuentra en el pensamiento y de este parte la realidad o la irrealidad de las cosas, la definición de intensidad y de importancia. En sintonía con lo dicho y como prueba de ello, los autores románticos borran cualquier límite entre lo interior y lo exterior, entre lo científico y lo mágico, entre realidad e irrealidad, entre vigilia y sueño. Y por consiguiente, lo importante se va a encontrar en la mente. (Antúñez, 2020: 208)

En cuanto a la irrupción de lo imposible de la que habla Roas (2011), también se aprecian ciertas variaciones en el original y en la traducción de Cortázar. Mientras que en la traducción el narrador al hablar de la enfermedad descrita por su amigo se refiere a una serie de sensaciones «anormales», en el original Poe habla de «antinaturales»,¹¹ y, aunque lo «normal» implica que algo se encuentra en su estado «natural», es cierto que tiene connotaciones a veces más sociales que naturales, incluso prejuiciosas (lo «normal» se asocia también a lo tradicionalmente normativo, establecido)¹². Así, en el caso de Poe el narrador atribuye a los fenómenos una condición extraña por no parecer casi de este mundo, pero en Cortázar se percibe la extrañeza desde lo «poco común», aunque el término quede recogido por el *DLE* como lo que «se halla fuera de su natural estado» (2021); si Cortázar hubiera elegido «antinatural», se habría respetado más la fuerza del término de Poe, ya que lo que es antinatural va contra la naturaleza, como algo único, algo que incluso sobrepasa las leyes de este mundo.

¹¹ La enfermedad de Roderick en el original «It displayed itself in a host of *unnatural* sensations» (Poe, 1839: 95, la cursiva es nuestra), mientras que en la traducción de Cortázar «Se manifestaba en una multitud de sensaciones *anormales*» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 327, la cursiva es nuestra).

¹² Las diferentes acepciones que el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* en su versión online incluyen para *natural* son: 'perteneciente a la naturaleza', 'que imita a la naturaleza', 'Regular y que comúnmente sucede' y, la que consideramos clave: «Que se produce por solas las fuerzas de la naturaleza, *como contrapuesto a sobrenatural y milagroso*» (*DLE*, 2021, la cursiva es nuestra).

Cortázar vuelve, líneas más abajo, a tachar un fenómeno como algo no común, pero no descarta su naturaleza, es decir, acepta, de alguna manera, lo sucedido: «Vi que era un esclavo sometido a una suerte anormal de terror» (1956: 327), algo que también esta vez hace Poe en el original con «To an anomalous species of terror I found him a bounden slave» (1839: 95).¹³

En otras ocasiones, autor y traductor coinciden en que los fenómenos extraños o insólitos pueden darse por una combinación de varios elementos naturales, es decir, intentan buscar una explicación lógica:

Me vi obligado a incurrir en la insatisfactoria conclusión de que mientras *hay*, fuera de toda duda, combinaciones de simplísimos objetos naturales que tienen el poder de afectarnos así, el análisis de este poder se encuentra aún entre las consideraciones que están más allá de nuestro alcance. (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 322, la cursiva es del original)¹⁴

Más adelante:

Mientras los objetos circundantes —los relieves de los cielorrasos, los oscuros tapices de las paredes, el ébano negro de los pisos y los fantasmagóricos trofeos heráldicos que rechinaban a mi paso— eran cosas a las cuales, a sus semejantes, estaba *acostumbrado* desde la infancia, mientras no cavilaba en reconocer *lo familiar* que era todo aquello, me *asombraban* por *lo insólitas* las *fantasías* que esas *imágenes habituales* provocaban en mí. (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 325, la cursiva es nuestra)

En el original:

While the objects around me —while the carvings of the ceilings, the sombre tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors, and the phantasmagoric armorial trophies which rattled as I strode, were but matters to which, or to such as which, *I had been accustomed* from my infancy— while I hesitated not to acknowledge how *familiar* was all this —*I still wondered to find* how *unfamiliar* were the *fancies* which *ordinary images* were stirring up. (Poe, 1839: 93, la cursiva es nuestra)

¹³ *Anomalous*: «Different from what is usual, or not in agreement with something else and therefore not satisfactory» (Cambridge Dictionary, 2021).

¹⁴ «I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there *are* combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our dept» (Poe, 1839: 91, en cursiva en el original).

En este caso, Cortázar elige «insólitas» para contraponer lo «unfamiliar» de Poe, por lo tanto, aunque podría haber elegido «poco reconocidas/familiares», se decanta por utilizar un término que, ya de por sí, resulta más descriptivo, aquello que nos resulta «raro».¹⁵

Sí son «insólitas» otras descripciones en ambos autores, como el diagnóstico de la enfermedad de Lady Madeleine cuyos síntomas «eran el diagnóstico insólito» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 329)¹⁶; lo que se remarca más adelante con «considerando el carácter insólito de la enfermedad de la difunta» (334)¹⁷. También lo es el grito que se oye una noche, «un grito insólito» (339-340)¹⁸, o el fulgor que sorprende al narrador mientras huye de la casa de los Usher al final del relato: «me volví para ver de dónde podía salir fulgor tan insólito» (342).¹⁹

Mientras en estos fragmentos lo «unusual» ha sido traducido directamente por «insólito», en otros encontramos un «wild» insólito o extraño como algo no solo ‘infrecuente’ o ‘inusual’, sino como algo más siniestro, lo *unheimlich* freudiano como aquello que debería haber quedado oculto, pero se ha manifestado^{20,21}:

¹⁵ La Real Academia Española de la Lengua define insólito como «Raro, extraño, desacostumbrado» (DLE, 2021).

¹⁶ «[...] were the unusual diagnosis» (Poe, 1839: 97).

¹⁷ «[...] by consideration of the unusual character of the malady of the deceased» (Poe, 1839: 102).

¹⁸ «[...] unusual screaming» (Poe, 1839: 106).

¹⁹ «I turned to see whence a gleam so unusual could have issued» (Poe, 1839: 109).

²⁰ «[...] comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo “Heimlich” a su contrario, lo “Unheimlich”, pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado» (Freud, 1919: 27-28, en cursiva en el texto), haciendo referencia a «[...] nos llama la atención una nota de Schelling que enuncia algo completamente nuevo e inesperado sobre el contenido del concepto *unheimlich*: *Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado*» (1919: 17, en cursiva en el texto).

²¹ Sin embargo, sí usa Cortázar «wild» como algo sin control, salvajado, en otras ocasiones: «El sedoso cabello, además, había crecido al descuido y, como en su *desordenada* textura de telaraña» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 326), en el original: «The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its *wild* gossamer texture» (Poe, 1839: 94). (Las cursivas son nuestras).

Tabla 2. Lo «wild»²² como algo extraño²³. Tabla de elaboración propia

Original de Poe (1839, las cursivas son nuestras)	Traducción de Cortázar (1956, las cursivas son nuestras)	Análisis de los matices
«No portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a <i>wild</i> inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones» (93).	«No había caído parte alguna de la mampostería, y parecía haber una <i>extraña</i> incongruencia entre la perfecta adaptación de las partes y la disgregación de cada piedra» (324).	En este caso, la traducción de Cortázar es más que adecuada en el contexto de la frase.
«[...] I listened, as if in a dream, to the <i>wild</i> improvisations of his speaking guitar» (97).	«[...] yo escuchaba, como en un sueño, las <i>extrañas</i> improvisaciones de su elocuente guitarra» (329).	Aquí el matiz de Cortázar es diferente, pues no se tratan solo de improvisaciones «sin control», rasgados de cuerdas sin seguir acordes, sino que, al reconocer el narrador que está en una casi ensoñación, parece que esas «extrañas improvisaciones» provengan de otro lugar, como si su

²² *Wild*: «(“natural”) used to refer to plants or animals that live or grow independently of people, in natural conditions and with natural characteristics», algo salvaje: «uncontrolled, violent, or extreme» y con un significado similar a lo excepcional y poco común, pero en *slang*: «very unusual, often in a way that is attractive or exciting» (Cambridge Dictionary, 2021).

²³ En WordReference una de las acepciones, la n.º 13, sí recoge el significado de algo increíble, pero más con el sentido de algo impropio o inesperado de alguien, con efecto sorpresa: «Isn't that wild about Bill getting booted out of the club?». Se recogen a continuación las 18 variantes que ofrece la página de inglés americano (se marcan en cursiva las de uso relacionadas con lo salvaje): «adj. 1. living in a state of nature; *not tamed or domesticated*. 2. growing or produced without cultivation or the care of humans, as plants, flowers, fruit, or honey. 3. uncultivated, uninhabited, or waste. 4. uncivilized or barbarous. 5. of unrestrained violence, fury, intensity, etc.; violent; furious. 6. characterized by or indicating *violent feelings or excitement*, as actions or a person's appearance. 7. frantic or distracted; crazy. 8. *violently or uncontrollably* affected. 9. *undisciplined, unruly, or lawless*. 10. unrestrained, untrammelled, or unbridled. 11. disregarding of moral restraints as to pleasurable indulgence. 12. unrestrained by reason or prudence. 13. *amazing or incredible*. 14. disorderly or disheveled. 15. wide of the mark. 16. intensely eager or enthusiastic. 17. (of a card) having its value decided by the wishes of the players. 18. (of molten metal) generating large amounts of gas during cooling, so as to cause violent bubbling» (Random House Unabridged Dictionary of American English, cit. en WordReference, 2021).



		amigo estuviera fuera de sí y su guitarra hablara.
«His long improvised dirges will ring forever in my ears. Among other things, I hold painfully in mind a certain singular perversion and amplification of the <i>wild</i> air of the last waltz of Von Weber» (97).	«Sus largos e improvisados cantos fúnebres resonarán eternamente en mis oídos. Entre otras cosas, conservo dolorosamente en la memoria cierta singular perversion y amplificación del <i>extraño</i> aire del último vals de Von Weber» (329).	En este fragmento en el que el narrador describe los cantos que su amigo emite, donde en Poe tenemos casi un ser tribal, extasiado y asalvado, casi catártico, en Cortázar tenemos lo insólito.
«[...] as well as in the words of his <i>wild</i> fantasías [...] the result of that intense mental collectedness» (98).	«[...] tanto las notas como las palabras de sus extrañas fantasías [...] debían de ser los resultados de ese intenso recogimiento» (331).	De nuevo, podemos pensar que Poe se refería a fantasías casi primitivas antes que «extrañas». Fantasías que estarían fuera de lo civilizado, aunque por eso, evidentemente, pudieran parecernos «extrañas».
«His chief delight, however, was found in the perusal of an exceedingly rare and curious book in quarto Gothic —the manual of a forgotten church— the <i>Vigiliae Mortuorum Chorum Ecclesiae Maguntiae</i> . / I could not help thinking of the <i>wild</i> ritual of this work, and its probable influence upon the hypochondriac» (101).	«Pero encontraba su principal deleite en la lectura cuidadosa de un rarísimo y curioso libro gótico en cuarto —el manual de una iglesia olvidada—, las <i>Vigiliae Mortuorum Chorum Ecclesiae Maguntiae</i> . / No podía dejar de pensar en el <i>extraño</i> ritual de esa obra y en su probable influencia sobre el hipocóndrico» (334).	En este caso no entendemos el cambio a «extraño» ritual, pues se deduce de la lectura del pasaje que Poe lo que quería remarcar era que esa y otras lecturas revelaban rituales atávicos, que por eso precisamente pueden resultar extraños o insólitos en una mente racionalista, por lo que no es necesario remarcar que son «extraños», sino dejar claro que son casi



		primitivos y que pueden influir en una mente sugestionable y débil como la del amigo del narrador.
«I felt creeping upon me, by slow yet certain degrees, the <i>wild</i> influences of his own fantastic yet impressive superstitions» (103).	«Sentía que a mi alrededor, a pasos lentos pero seguros, se deslizaban las <i>extrañas</i> influencias de sus supersticiones fantásticas y contagiosas» (336).	Precisamente, en este fragmento se observa cómo el narrador, racionalista, teme estar perdiendo la cabeza y teme que, poco a poco, todas las fantasías y supercherías de su amigo invadan su mente, por lo que Poe insiste en que el narrador nos muestre su aversión a esas ideas por considerarlas poco racionales, más primitivas que los pensamientos racionalistas donde lo empírico y lo contrastable prima sobre cualquier creencia irracional.
«The impetuous fury of the entering gust nearly lifted us from our feet. It was, indeed, a tempestuous yet sternly beautiful night, and one <i>wildly</i> singular in its terror and its beauty» (104).	«La ráfaga entró con furia tan impetuosa que estuvo a punto de levantarnos del suelo. Era, en verdad, una noche tempestuosa, pero de una belleza severa, <i>extrañamente</i> singular en su terror y en su hermosura» (337).	Lo sublime de esa noche, esa atracción por lo poco armonioso, lo escalofriante, el <i>astonishment</i> que produce, se marca con el « <i>wildly</i> », pero Cortázar de nuevo insiste en lo extraño de aquello. Mientras en Poe casi justificamos que su amigo, hipocondriaco y sugestionable, se haya dejado

		<p>llevar por ritos y supercherías, en Cortázar es la duda sembrada en el narrador la que nos lleva, quizá, a ver los fenómenos más como insólitos, como posiblemente reales aun así, sin justificación de locura detrás. Es como si el narrador se hubiera contagiado de las creencias, pero su amigo «simplemente» hubiera perdido la cabeza.</p>
<p>«The antique volume which I had taken up was the ‘Mad Trist’ of Sir Launcelot Canning; [...] and I indulged a vague hope that the excitement which now agitated the hypochondriac [...] might find relief [...]. Could I have judged, indeed, by the <i>wild</i> overstrained air of vivacity with which he hearkened, or apparently hearkened, to the words of the tale, I might well have congratulated myself upon the success of my design» (105).</p>	<p>«El antiguo volumen que había tomado era <i>Mad Trist</i>, de sir Launcelot Cannig; [...] y alimenté la vaga esperanza de que la excitación que en ese momento agitaba al hipocondriaco pudiera hallar alivio [...]. De haber juzgado, a decir verdad, por la <i>extraña</i> y tensa vivacidad con que escuchaba o parecía escuchar las palabras de la historia, me hubiera felicitado por el éxito de mi idea» (338).</p>	<p>Aquí sí se puede ver un uso adecuado de la «extraña» vivacidad, como si el narrador viese algo «raro» o «extraño» en el comportamiento de su amigo; como si no lo reconociera. Aunque también es cierto que, si se está mostrando como un ser casi inhumano, podría ser «wild» su «vivacity».</p>



<p>«Here again I paused abruptly, and now with a feeling of <i>wild</i> amazement» (106).</p>	<p>«Aquí me detuve otra vez bruscamente, y ahora con un sentimiento de <i>violento</i> asombro» (339).</p>	<p>Leyendo la parte de la historia en la que el protagonista heroico del <i>Trist</i> entra a la fuerza en la morada del eremita, el narrador se sobrecoge. Aquí, el término escogido por Cortázar tiene que ver con el carácter impetuoso de lo «wild», lo no domesticado, como algo con furia.</p>
<p>«Suddenly there shot along the path a <i>wild</i> light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued» (109).</p>	<p>«De pronto surgió en el sendero una luz <i>extraña</i> y me volví para ver de dónde podía salir fulgor tan insólito» (342).</p>	<p>Aquí, «extraña» encaja con el contexto, aunque se pierde ese matiz de lo que está fuera de lo humano.</p>

Vemos cómo Poe hace referencias constantes a esa falta de domesticación tan racionalista, en el fondo, que justifica casi los fenómenos como si Roderick estuviera fuera de sí, como si hubiera perdido la condición de ser social y hubiera vuelto a una especie de yo ancestral, más salvaje que humano. En Poe es frecuente este tipo de juegos, casi posibles explicaciones científicas como, por ejemplo, nos ocurre al dudar si Lady Madeleine es un fantasma o realmente fue sepultada viva y acaba de escapar cuando aparece en la puerta; sin embargo, y como apunta Roas, «a pesar de que en sus cuentos [los de Poe] se apunten diversas justificaciones basadas en nuevas prácticas científicas, lo imposible acaba siempre dominando la historia, afianzándose en su inexplicabilidad» (2011: 117). Esa casi necesidad de tachar el elemento fantástico con conceptos que justifiquen su «inexplicabilidad» no la tenemos en la traducción de Cortázar que recurre a la idea de lo «extraño» como aquello que nos incomoda, que no podemos justificar y que, por lo tanto, está más cerca de lo sobrenatural. En Cortázar se pierde el carácter de lo atávico y quizá se habrían entendido más estas decisiones si Poe hubiera usado *weird*, término que, de hecho, no utiliza ni una sola vez en su relato.

De alguna manera, cuando hablamos de un hecho insólito, no ocurrido nunca, remarcamos la posibilidad de aceptación: «No estoy acostumbrado a esto, pero quizá a partir de ahora deba integrarlo en mi “normalidad”», sin embargo, cuando se recurre a lo normal en vez de lo antinatural, en el primero hay una aceptación, mientras que en el segundo hay una lucha por acabar con la superchería: «Esto es algo no natural, no puede existir», como si en Cortázar tuviéramos mayor aceptación del fenómeno, considerando «aquello» como algo que rompe lo establecido (algo que no es normal, común, habitual), mientras que en Poe detectamos casi una negación del fenómeno: Si no es natural no puede darse.

Poe apenas usa «extraordinary» con su acepción de ‘insólito’ o ‘extraño’, sino que recurre al término en su significado de algo exagerado, muy fuera de lo común, pero posible, como cuando el narrador examina de cerca el edificio y analiza unos hongos en la superficie, «Pero esto nada tenía que ver con ninguna forma de destrucción» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 324) que en el original es «Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation» (Poe, 1839: 93); o, de nuevo como una forma de exageración, cuando tras la lectura del pasaje del dragón siente el narrador que está empezando a dudar de sus creencias: «Oprimido, como por cierto lo estaba desde la segunda y más extraordinaria coincidencia» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 340).²⁴

Sí es más extraña —aunque aparece en un contexto donde Roderick es tachado de hipocondriaco, mientras que el propio narrador reconoce estar dudando de todo lo que creía hasta ahora— la sepultura temporal: «No he de negar que, cuando evoqué el siniestro aspecto de la persona con quien me cruzara en la escalera el día de mi llegada a la casa, no tuve deseo de oponerme a lo que consideré una precaución inofensiva y en modo alguno extraña» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 334); sin embargo, en el original no se remarca tanto que sea algo extraño, sino que es algo, de nuevo, poco natural, por lo que quizá podría haber sido, más que extraño, «infrecuente»: «I Will not deny that when I called to mind the sinister countenance of the person whom I met upon the staircase, on the day of my arrival at the house, I had no desire to oppose what I regarded as at best but harmless, and by no means and unnatural, precaution» (Poe, 1839: 102). No obstante, llama la atención la actitud, de nuevo, del narrador que parece estar cayendo en supercherías y creencias, mientras lo niega, como quitándole importancia, como afirmó en una ocasión Madame du Deffand sobre la posible existencia de fantasmas: «No creo en ellos, pero me dan miedo» (cit. en Roas, 2011:

²⁴ En el original: «Oppressed, as I certainly was, upon the occurrence of the second and most extraordinary coincidence» (Poe, 1839: 107).

17). Durante el siglo XIX las leyendas de fantasmas, las supercherías y otras creencias populares de brujas y brucolacos, la «emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura» (Roas, 2011: 17), lo que implica que, aunque el racionalismo sacara de la justificación diaria todo aquello que no tenía demostración, a la gente le seguían interesando las historias que eran capaces de sobrecoger, de horrorizar; sin embargo, para la mente racional, aceptar estas creencias suponía reconocer cierta debilidad, como puede apreciarse en el narrador del cuento de Poe.

En otra ocasión del relato, lo natural es más abstracto, ya que se añade el término «palpable»: «[...] podía buscarse un origen más natural y más palpable a mucho de la peculiar melancolía que así lo afectaba: la cruel y prolongada enfermedad» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 328).²⁵ Aun así, en este caso la enfermedad es lógica, por lo que lo natural forma parte de lo lógico, así lo «no natural» es lo ilógico.

En un momento dado, durante una tormenta, Roderick abre una ventana y lo que se describe está a caballo entre lo racional y la atmósfera de lo imposible: «La ráfaga entró con una furia tan impetuosa que estuvo a punto de levantarnos del suelo. Era, en verdad, una noche tempestuosa, pero de una belleza severa, extrañamente singular en su terror y en su hermosura» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 337). Lo que sigue es descrito como una tormenta, pero el narrador aclara que los elementos esperados no se contemplaban, mientras que «[...] las superficies inferiores de las grandes masas de agitado vapor, así como todos los objetos terrestres que nos rodeaban, resplandecían en la luz *extranatural* de una exhalación gaseosa, apenas luminosa y claramente visible, que se cernía sobre la casa y la amortajaba» (337-338, la cursiva es nuestra).²⁶ Aquí la luz ya no se cuestiona como natural o no, sino que, directamente, es catalogada de «extranatural», va más allá de todo lo posiblemente explicable, como el alarido que se oye un poco después y que a nuestro protagonista le recuerda al del dragón del volumen de *Mad Trist* que han tomado para leer y pasar la noche: «[...] no podía dudar de que en esta oportunidad había escuchado realmente (aunque me resultaba imposible decir de qué dirección procedía) un grito insólito, un sonido chirriante, sofocado y aparentemente lejano, pero áspero, prolongado, la exacta réplica de lo que mi imaginación

²⁵ «[...] much of the peculiar gloom which thus afflicted him could be traced to a more natural and far more palpable origin —to the severe and long-continued illness—» (Poe, 1839: 96).

²⁶ «But the under surfaces of the huge masses of agitated vapor, as well as all terrestrial objects immediately around us, were glowing in the *unnatural* light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion» (Poe, 1839: 104-105, la cursiva es nuestra).

atribuyera al *extranatural* alarido del dragón, tal como lo describía el novelista» (339-340, la cursiva es nuestra).²⁷

Lo inexplicable se insinúa en un par de ocasiones más en las que el narrador intenta describir lo que experimentó, pero ni siquiera la adjetivación que se repite a lo largo del relato le es suficiente, concretamente, ante la presencia de Lady Madeleine: «La miré con extremado asombro, no desprovisto de temor, y sin embargo me es imposible explicar estos sentimientos» (Poe, trad. de Cortázar, 1956: 328). En el original: «I regarded her with an utter astonishment not unmingled with dread —and yet I found it impossible to account for such feelings» (Poe, 1839: 96). También le resulta imposible explicar de dónde viene el alarido citado anteriormente: «[...] me resultaba *imposible* decir de qué dirección procedía» (340, la cursiva es nuestra).

4. CONCLUSIÓN: LA PASIÓN POR ENCIMA DE LA RAZÓN

Así pues, el discurso del narrador de un texto fantástico, profundamente realista en la evocación del mundo en que se desarrolla la historia, en muchas ocasiones se vuelve vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo (Roas, 2011: 131),

por lo tanto, para los traductores literarios los textos fantásticos se convierten en todo un reto.

Si atendemos a las palabras de Bozzetto cuando afirma que «el texto fantástico sería el lugar donde lo imposible de decir tomaría forma» (1990: 227), podríamos señalar que el texto fantástico es el lugar donde los traductores dan forma a la interpretación de un personaje; y, por lo que hemos visto, Cortázar —conocedor del género como lector y escritor— juega a la ambigüedad con lo insólito, lo extraño, lo casi *unheimlich*, mientras que Poe trataba de explicar, seguramente desde su contexto, el fenómeno atendiendo a una transformación de su amigo que lo llevaba a una pérdida de su condición racional. Cortázar, al utilizar repetidamente lo «extraño», está difuminando precisamente la inexplicabilidad de los fenómenos, ya nos está advirtiendo que aquello no tiene explicación, por lo que el juego que se establece en el relato de Poe entre la realidad, la explicación racional/científica —incluso tachando a Roderick de hipocondriaco en repetidas ocasiones— y los sucesos

²⁷ Poe y Cortázar repiten término, en el original se lee «[...] for the dragon's *unnatural* shriek as described by the romancer» (Poe, 1839: 107, la cursiva es nuestra).

irracionales se ve claramente definido con lo «extraño» como algo ya fuera de toda lógica. De esta manera, aunque Cortázar logra transmitir el efecto de lo fantástico, las licencias tomadas a la hora de matizar algunos términos pueden provocar en el lector una visión de Roderick y del propio narrador diferentes.

En cualquier caso, rompiendo los límites de la realidad, intentando buscar una justificación más primitiva que científica o asumiendo la enfermedad, lo que se extrae de la lectura del relato es la fragilidad, la debilidad del ser humano, la fina línea entre pasión y razón, y lo natural, atávico, que aún reside en nosotros: La caída de la Casa Usher, linaje y mansión, es una caída del hombre que se rinde ante las pasiones, las emociones, y la locura, dejando escapar cualquier atisbo de cordura o de civismo, no importa.

La emoción y el efecto que provoca en el lector lo fantástico son lo que el autor busca y lo que el traductor traslada. Así, al igual que el autor deja un espacio —como decía Antúnez (2020)— para que el lector rellene con su imaginación, ese hueco puede ser también aprovechado para que el traductor deje volar su imaginación y su creatividad.

BIBLIOGRAFÍA

- Antúñez Arce, Rafael (2020): «La representación de lo fantástico en Poe: De lo irreal vivido a lo real imaginado», en *Esferas Literarias*, 3, noviembre de 2020: 203-16, <https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/Esferas/article/view/12797> (último acceso: 27/8/2021).
- Borra, Arturo (2009): «Comunicación y literatura. Decir lo indecible», en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 6, 2009/1: 39-50, <https://revista.latorredelvirrey.es/LTV/article/view/688> (último acceso: 27/08/2021).
- Bozzetto, Roger (1990): «¿Un discurso de lo fantástico?», traducción al español de Emilio Pastor Platero, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros: 223-243 [año de la compilación, 2001].
- Cambridge Dictionary* (2021), versión online, en <https://dictionary.cambridge.org/> (último acceso, 14/10/2021).
- Campra, Rosalba (1981): «Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión», traducción al español de Luigi Giuliani, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco: 153-193 [año de la compilación, 2001].
- Cortázar, Julio (1951-1982): *Animalia. Antología*, textos reunidos por Aurora Bernárdez, Barcelona, Porrúa y Compañía, 2005 (por esta edición, Aurora Bernárdez).
- Diccionario de la Lengua Española (DLE)* (2021), versión online, en <https://dle.rae.es/> (último acceso: 08/10/2021).
- Freud, Sigmund (1919): «Lo siniestro», en E. T. A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, traducciones al español de Luis López Ballesteros y de Torres y Carmen Bravo-Villasante, Palma de Mallorca, El Barquero, 2008: 9-35.
- Gascón, Daniel (2016): «“Una buena traducción debe causar en el lector la impresión que el autor pretendía producir”. Entrevista a Marta Rebón», en *Letras Libres*, 16 de febrero de 2016, en <https://letraslibres.com/revista-espana/una-buena-traducion-debe-causar-en-el-lector-la-impresion-que-el-autor-pretendia-producir-entrevista-a-marta-rebon/> (último acceso: 06/10/2021).
- Hurtado Albir, Amparo (2014): *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra.
- Leys, Simon (2016): «La experiencia de la traducción literaria», en *Letras Libres*,

<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-experiencia-la-traduccion-literaria> (último acceso: 23/08/2021).

Poe, Edgar Allan (1839): «The Fall of the House of Usher», en *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London, Penguin: 90-110.

Poe, Edgar Allan (1956): «La caída de la Casa Usher», en *Edgar Allan Poe. Cuentos*, traducción al español de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, vol. 1, 2006 [primera edición de la obra, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico].

Poniatowska, Elena. (1975): «Entrevista: La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas», en *Revista Plural*, 44, mayo de 1975, México, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/92ad60fa-f8a6-4d7e-a153-aa9a45776517/julio-cortazar-charlas-con-el-gran-cronopio> (último acceso: 14/10/2021).

Roas, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.

Roas, David (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.

Soler, Joaquín (1977): , «Entrevista a Julio Cortázar», en *A Fondo*, Radio Televisión Española, parte I, en < <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>> (último acceso: 13/10/2021).

WordReference (2021): Online Language Dictionaries, en <<https://www.wordreference.com/>> (último acceso: 14/10/2021).



SOBRE LAS AUTORAS

Irene Achón Lezaun

Docente del Área de Comunicación de la Facultad de Comunicación y Ciencias Sociales y directora del Grado en Traducción y Comunicación Intercultural de la Universidad San Jorge. Trabajó además durante años como correctora de estilo y ortotipográfica para editoriales técnicas y literarias. Licenciada y doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza, durante su formación universitaria y su carrera investigadora se ha centrado en la literatura comparada y la teoría de la literatura, estudiando la literatura a través de tópicos y temas y su relación con la psicología o la filosofía. Desde la realización del DEA (Diploma de Estudios Avanzados) con el trabajo *El individuo aislado y la masa en el mito de Frankenstein según Mary Shelley y Tim Burton*, y de la tesis doctoral, *El Romanticismo en la obra de Tim Burton*, estudia las teorías sobre el Romanticismo, el individuo y la masa, la heroína romántica, la realidad y la ficción, lo fantástico y lo siniestro en obras literarias y audiovisuales, principalmente. Es, además, la IP del Cultural and Audiovisual Communication Research Group, que analiza, desde una perspectiva transversal, contenidos audiovisuales, centrándose en su dimensión cultural.

(ORCID: 0000-0003-1963-2182)

Contact information: Facultad de Comunicación y Ciencias Sociales, Universidad San Jorge. Campus Universitario Villanueva de Gállego. Autovía A-23 Zaragoza-Huesca km 510.-50830 - Villanueva de Gállego (Zaragoza). Tel.: (+34) 976 060 100 (centralita). Móv. trabajo: 627 86 07 17. Correo: iachon@usj.es

Sheila Valiente Mingotes

Graduada por la Universidad San Jorge en Traducción y Comunicación Intercultural en 2019, realizó su trabajo final de grado, *Edgar Allan Poe y Julio Cortázar: Análisis de la traducción «La caída de la Casa Usher» y comparativa de «The Fall of the House of Usher» y «Casa tomada»*, bajo la tutela de Irene Achón Lezaun.

Contact information: Tel.: 605 14 04 85. Correo: sheilavamin@gmail.com