

***The Purloined Letter* de Edgar Allan Poe según Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares**

***The Purloined Letter* by Edgar Allan Poe according to Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares**

Celia López González
Universidad de Castilla-La Mancha
Celia.Lopez16@alu.uclm.es

Recibido 13 marzo 2017
Aceptado 3 abril 2017

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis contrastivo de la traducción del relato de Edgar Allan Poe escrito en 1844, *The Purloined Letter*, creada por Jorge Luis Borges en colaboración con Adolfo Bioy Casares in 1943. Este relato en cuestión ejemplifica la correlación entre traducción y recepción del texto original dentro de un contexto sociocultural e histórico concreto. Nos aproximaremos, desde una perspectiva comparativa, apoyados en los estudios de Emron Esplin de 2016 y Efraín Kristal de 2002-2011, a la estrategia empleada por los escritores argentinos desde la doctrina traductológica de Jorge Luis Borges para después analizar diversos segmentos. Asimismo, examinaremos aquellos elementos que han sido modificados, eliminados o utilizados del original. Estas modificaciones tenían el objetivo de consagrar a Poe como el padre del género policial y la legitimación de dicho género en la década de los cuarenta en el ámbito hispanohablante.

Palabras clave: historia de la traducción, género policial, doctrina traductológica de Borges, Poe en español

Abstract

This article aims to carry a contrastive analysis of the translation of Edgar Allan Poe's tale written in 1844, *The Purloined Letter*, created by Jorge Luis Borges in collaboration with Adolfo Bioy Casares in 1943. This translation exemplifies the correlation between translation and the reception of the original text within a concrete sociocultural and

historical context. We will approach, from a comparative perspective, to the strategy used by the Argentinian writers. For that extent, Jorge Luis Borges' essays about translation and the studies made by Emron Esplin (2016) and Efraín Kristal (2002-2011) will guide our examination of diverse segments. They modified and omitted elements from the original to serve a specific purpose, which is, in fact, to establish Poe as the father of the detective genre in the Spanish-speaking world as well as to legitimate the genre itself.

Keywords: translation history, detective genre, Borges' translation doctrine, Poe in Spanish

1. INTRODUCCIÓN: La traducción de *The Purloined Letter* y la discusión estética

Jorge Luis Borges (1899-1986) y Adolfo Bioy Casares (1914-1999) publicaron y tradujeron conjuntamente una antología bajo el título de *Los mejores relatos policiales* en el año 1943. Como su nombre indica, en ella recopilaron relatos cortos de, entre otros, Mary Shelley (1797-1851), Wilkie Collins (1824-1889), G.K. Chesterton (1874-1936), Agatha Christie (1890-1976) o William Faulkner (1897-1962). El volumen II incluía a Edgar Allan Poe (1809-1949) y su relato *The Purloined Letter* publicado por primera vez en 1844. Esta decisión de incluir al bostoniano no fue una casualidad, como veremos en otros apartados, sino que ambos autores lo consideraron el padre de la ficción detectivesca. En el prólogo del volumen así lo recogen:

Edgar Allan Poe tenía el hábito de escribir relatos fantásticos; lo más probable es que la emprender la redacción del texto precitado sólo se proponía agregar, a una ya larga serie de sueños, un sueño más. No podía prever que inauguraba un nuevo género; no podía prever la vasta sombra que esa historia proyectaría. Esa historia para su autor no habrá sido muy distinta de The Fall of The House of Usher y de Berenice. Tal vez corrobora este acierto la circunstancia de que el crimen y el investigador hayan sido situados en París, lejana ciudad fuera del control de la mayoría de sus lectores. (A.B.C. y J.L.B. 1983:7)

Lo que sí que parece un acto fortuito, a modo de ver de los aquí traductores, es la creación cuasi-onírica de un nuevo género iniciado por Poe, hecho que en el ámbito hispano-hablante pasaría casi desapercibido. El presente artículo se analizarán los elementos que los autores creyeron conveniente rescatar, e incluso añadir, consustanciales al relato de detectives. Será Borges y sus consideraciones sobre la traducción y la composición narrativa la que guiará nuestro artículo. No se entrará a considerar los escritos sobre la misma materia de Bioy Casares por razones de espacio aunque ello abre una posible línea

de investigación sobre autoría y el concepto de *influencia recíproca*¹ en las traducciones de Borges/Casares desde una perspectiva comparativa.

The Purloined Letter había sido traducida anteriormente en España por diversos autores en el siglo diecinueve y durante las primeras décadas del veinte. Se trata de un relato que según el autor que lo tradujera y al público que estuviera dirigido se acercaba o se alejaba del original. Las traducciones de este relato en particular y otros en castellano provienen de Charles Baudelaire (1821-1867), responsable de difundir a Poe en Europa con sus traducciones en *Mesmeric Revelation* (1845), *Histoires Extraordinaires* (1856), *Nouvelle Histoires extraordinaires* (1857). Tanto es así que durante casi todo el siglo diecinueve las traducciones se realizaban a partir la versión francesa de Baudelaire al español. Este hecho se ve reflejado en el título de la primera recopilación de cuentos de Poe, *Historias Extraordinarias*, publicado por Pedro Antonio de Alarcón en 1858. En este sentido, Santiago Rodríguez² indica que “el primer conocimiento de la obra que se tiene en España de la obra de Poe procede de su traducción francesa [Baudelaire]” (1999:24, entre corchado mío). *The Purloined Letter*, asimismo, se incluiría en la edición de Alarcón, aunque el traductor permaneciera en el anonimato³ (Rigal 2012:13). Esta tendencia continuaría durante la segunda mitad del siglo diecinueve hasta las primeras décadas del veinte. Una excepción a la regla es la traducción directamente del texto original Emilio Carrere⁴ (1881-1947), escritor de novela gótica y poeta modernista, aunque no fue muy

¹ Dicho concepto ha sido abordado por Emron Esplin en su libro *The Influence and Reinvention of Edgar Allan Poe in Spanish America* publicado en 2016. En él se demuestra cómo la creación literaria y las traducciones de Poe de Borges se conforman en una influencia de ida y vuelta: The relationship between them is not one of rivalry. Their affiliation is, instead, a complex relationship in which the former writer, Poe, clearly affects the latter writer, Borges. Who, in turn, influences this precursor by altering his reputation and changing the way modern readers approach his work (2016:11). Se opone al concepto de rivalidad-complejo edípico entre creadores de diversas épocas, perspectiva la dominante en estudios literarios sobre Borges y Poe inaugurada en 1973 por Harold Bloom con *The Anxiety of Influence* y revisada por el mismo con *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life* en 2011.

² Rodríguez Guerrero-Strachan realiza un detallado estudio sobre la recepción de la obra de Edgar Allan Poe en el siglo diecinueve en España, *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española del siglo XX*, publicado por la Universidad de Valladolid en 1999. El libro da cuenta de la recepción crítica y las traducciones de Poe en España en el siglo diecinueve y su huella en los relatos fantásticos españoles del Realismo y del Naturalismo. Entre otros, Emilia Pardo Bazán o Pedro Antonio de Alarcón, Gustavo Adolfo Bécquer.

³ De acuerdo con Margarita Rigal en su artículo ‘A Historical Approach to the Translation of Poe’s Narrative works in Spain’ recogido en *Translated Poe* (2014), el traductor podría tratarse de Julio Nombela ya que aporta una nota introductoria a la edición.

⁴ Tal y como afirma Margarita Rigal, “at about the same time [1917], Emilio Carrere, a novelist, poet, journalist, and a follower of late Spanish Modernism, translated four of Poe’s tales for a publishing house settled in Madrid. The book included only “The Murders in the Rue Morgue”, “The Gold-Bug”, “The Purloined Letter” and “The Balloon Hoax”, grouped, once more, under the title of *Historias Extraordinarias*”. (2014:17).

utilizada posteriormente. Excluyendo *The Purloined Letter*, la mayoría de las ediciones apostaban por los relatos fantásticos-psicológicos del norteamericano. Citando a Santiago Rodríguez: “sus obras son un modo de decir lo siniestro, lo que es inexpresable en lenguaje común. Es decir, la obra de Poe se encuadra dentro de la literatura fantástica como revelación de aquello que es temido o rechazado por el hombre” (1999:77). Por lo tanto, los tres relatos⁵ del detective Dupin pasaron bastante desapercibidos hasta los años cuarenta del siglo veinte, periodo en el que autores y críticos literarios comienzan a interesarse por la faceta más racional de obra de Poe. José Luis Piquero, poeta y traductor, percibe en sus traducciones en *Los casos de Auguste Dupin* (2014) a Poe como el inventor de la novela detectivesca y precursor de su estructura básica: dúo detective-colaborador, misterio sin resolver, intervención frustrada de la policía para resolver el crimen, método deductivo, la habitación cerrada y explicación final que ata los cabos sueltos (Piquero 2014:9).

Del mismo modo ve Borge a Poe tal y como se observa en esta cita publicada en 1949 en el diario La Nación (Buenos Aires) por el escritor argentino, (entre corchado mío):

En algunos (La verdad sobre el caso del señor Valdemar, Un descenso al Maelström) brilla la invención circunstancial; otros (Ligeia, La máscara de la Muerte Roja, Eleonora) prescindien de ella con soberbia y con inexplicable eficacia. De otros [relatos] (Los crímenes de la Rue Morgue, La carta robada) procede el caudaloso género policial que hoy fatiga las prensas y que no morirá del todo, porque también lo ilustran Wilkie Collins y Stevenson y Chesterton. (Borges 1949)

Ambos traductores rescatan lo que consideran elementos estructurales del género policial, pero adaptándolo al lector de su época. En este artículo se analizarán los métodos empleados, así como los principios regidores en los que se basan para llevar a cabo esta labor de traducción. Para ello, se tomarán como referencia los artículos publicados entre los años veinte y los años treinta en Argentina por Jorge Luis Borges que serían reeditados por el autor a lo largo de las décadas posteriores. Estas publicaciones son *Las dos maneras de traducir* (1926), *Las versiones homéricas* (1932) y *Los traductores de las mil y una noches* (1936).

La traducción de *The Purloined Letter* suscita polémica dentro del mundo de la creación literaria. Encontramos en la actualidad un creciente interés en la actualidad por este texto

⁵ Estos relatos son: *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Rogêt* (1842), *The Purloined Letter* (1845). Incluirían por primera vez elementos que posteriormente se desarrollarían con intensidad en la época clásica de la novela de detectives. Nos referimos al cronista compañero del detective, misterio sin resolver, pensamiento deductivo, habitación cerrada o el desconcierto de la policía.

apócrifo de E.A. Poe por diversos motivos⁶. En primer lugar, porque las traducciones de los escritores argentinos se apoyan en la ambigüedad, separándose y acercándose al original constantemente. En segundo lugar, porque traducir al genial bostoniano sin seguir de manera literal el texto de partida puede resultar inapropiado para algunos y admirable para otros. En tercer lugar, la traducción en su concepto más amplio, rescata la infatigable batalla entre la concepción de mimesis y artificio. El propio Borges da muestra del interés que suscita esta actividad intelectual ya que “parece destinada a ilustrar la discusión estética” (1926:64).

En los últimos años ha resurgido esta *discusión estética* dentro del mundo de la Teoría Literaria y la Literatura Comparada. En concreto, a partir del 2000 los académicos se empiezan a preocupar por la doctrina traductológica que Borges emprende más de sesenta años atrás. Sin embargo, esta faceta de Borges había sido olvidada por la crítica literaria en el siglo veinte en el ámbito anglosajón e hispanohablante. Sobre dicha materia, vale la pena mencionar la publicación de 2004 de Efraín Kristal *Invisible Work: Borges and Translation*, ensayo que abre el debate serio en Estados Unidos, donde se analizan algunos relatos traducidos del inglés al español con el fin de examinar su particular visión sobre la traducción. Le seguirá en ese ámbito geográfico el ensayo de Emron Esplin *Borges's Poe: The Influence and Reinvention of Edgar Allan Poe in Spanish America* (2016), comentado anteriormente. En el ámbito hispanohablante, aparece el artículo de Natalia Biacotto denominado *Borges, el lector hedonista*, publicado en 2013. En él se busca la conexión directa que existe entre el concepto que Borges tiene de la literatura en general y que influye en su manera de escribir y traducir. Verónica Cortínez, en 1995 con *De Poe a Borges: la creación del lector policial*, nos acercaba, anticipándose al resto, el carácter dialógico que las obras de Borges rezuman en la que se establece una comunicación potenciada y una lectura específica de la obra literaria. De estas obras de referencia se tomarán los conceptos necesarios para entender la estrategia de traducción empleada en *La carta robada*.

2. DOCTRINA TRADUCTOLÓGICA EN LA CARTA ROBADA

2.1. El legado de Robert Louis Stevenson

Antes de tratar los elementos centrales dentro de la concepción traductológica de Borges, se ha de explicar cuáles son los orígenes de la misma. El primer relato de Borges se opone

⁶ Estudios relevantes al respecto encontramos los realizados por Efraín Kristal en 2002 [*Invisible work: Borges and Translation*], Ramiro Martín Hernández en 2011 [*E.A. Poe y el psicoanálisis. La lectura de la carta robada desde una perspectiva de Alfred Adler*], Natalia Biacotto en 2013 [*Borges, el lector hedonista*], Emron Esplin en 2016 [*Borges's Poe: The Influence and Reinvention of E.A. Poe in Spanish America*] y Vicente Cervera Salinas en 2017 [*Borges en la ciudad de los inmortales*].

frontalmente a la corriente dominante de los años treinta en Argentina. A principios de esta década, la esfera literaria hispanohablante estaba dominada por el psicologismo y el realismo social compartido con la vieja Europa. Se leían novelas y folletines de ficción con grandes dosis de crítica social. Citando a Rita Gnutzmann (entre corchetes mío):

Creo que esta situación [descontento de los obreros, crisis del estado del bienestar], con todos sus aspectos en la que se encontraba la sociedad argentina en aquellos momentos [principios del siglo XX], transformación parecida a la que conocían otros países (Francia, Alemania, Estados Unidos...) en la misma época por razones parecidas o distintas [...]. De ninguna forma se puede mantener se puede mantener, por lo tanto, que el naturalismo fue una importación "de moda", sino que realmente respondió a un auténtico afán de reflejar un país en profunda convulsión. El crecimiento de la actividad editorial y de la prensa junto con las leyes de enseñanza obligatoria fomentaron la lectura y, con seguridad, estimularon la creciente producción literaria, ante todo la de las novelas que prometían reflejar la propia sociedad. (Gnutzmann 1998:53)

A principios de los años cuarenta, esta vertiente naturalista argentina se va desgastando. La aparición de nuevos escritores, Bioy Casares y Borges, reflejan este agotamiento del género. De hecho, Borges se opone estéticamente a esta manera de entender el objeto artístico. En sus primeras reflexiones acerca de la literatura afirma que el relato ha de ser verosímil, pero no realista, puesto que pierde la capacidad de seducir al lector. Para él, la novela realista es un hastío ya que elimina la magia de la lectura⁷.

Esta idea de la literatura como objeto de seducción proviene de la concepción steveniana del arte según Biacotto (2013). Borges se iniciaría en la lectura de la mano de Stevenson (1850-1894) y sus relatos de aventuras y lo seguiría como modelo a la hora de componer sus obras. Para Stevenson, según Borges, la acción debe estar en continuo movimiento (Biacotto 2013:6). La novela de aventuras no es un género destinado al mero entretenimiento del lector, sino que esconde una manera de entender la ficción. La versión de los hechos no ha de ser detallada. Al contrario, el lector ha de reconstruir a través de unos elementos meticulosamente escogidos la trama de la obra. Se busca crear una visión seductora de la realidad, no copiarla sin reservas. Este tipo de hacer literario Biacotto lo denomina *poética de combate*:

Las poéticas de Borges son poéticas de combate. [...] Borges reacciona reivindicando el modo fantástico, la poética de lo extraordinario, y el espíritu del romance inglés. [...] Para Borges y para Stevenson se supone que el drama

⁷ Idea que abandonará en artículos posteriores, cuando se convierte en un autor consagrado, sobre teoría literaria al incluir al Realismo en una descripción poetizada de la realidad y no un mero calco. En palabras de Biacotto, "empieza a entender el Realismo como otro tipo de verdad convencional" (2013:7).

reproduce la realidad tal cual es, como si el realismo demandara una represión de la imaginación. (2013:7)

El papel del lector aparece en ambos autores como el escriba invisible que da cuenta de lo ocurrido. Su acción dentro de la trama es imprescindible para que el efecto verosímil ocurra. Se convierte en un lector hedonista que busca su deleite incluso en los detalles en apariencia insignificantes; lo que él mismo denomina la “política de las pequeñas distracciones” (Borges 1996:400). En esta política se produce un *incantamiento*, un hechizo de lectura, en el que el sueño voluntario es el resultado de una labor conjunta entre lector y escritor. Para ello, se ha de “omitir lo tedioso cuando es irrelevante, pero omitirlo también aun cuando es necesario para la trama” (Biacotto 2013:12). Dicha supresión de hechos aporta al texto un carácter ambiguo del que el significado se recompone a modo de *búsqueda del tesoro* o de *palimpsesto*⁸. La escritura es un acto inacabado que el lector ha de completar, cuyo sentido cambia según cada lectura. El *incantamiento* se consigue mediante la técnica de “invención circunstancial”, que consiste en aportar ciertos detalles omitiendo otros. Persigue Borges en sus relatos el efecto de causalidad mágica mediante la *profetización* de los pormenores (*Ibid*). En otras palabras, se describe sólo aquello que contribuye a crear un mundo descrito por esos pormenores convirtiéndose en pequeños profetas de la narración. Las traducciones de Borges se centran en el efecto producido en el lector y, por lo tanto, puede modificar a sus anchas el texto original para alcanzarlo.

2.2. Traducción como elemento central de la doctrina

Borges comenzó su formación lectora a través de los clásicos en lengua inglesa. Fue educado en un ambiente bilingüe ya que parte de la familia paterna procedía de Inglaterra. Su madre se dedicó al arte de la traducción que inculcaría a su hijo desde muy temprano (Kristal 2011). La traducción de estos textos, primero en la adquisición del lenguaje, después en la producción de éste, se convierte en un elemento central en su carrera literaria. Cabe destacar el hecho de que la primera obra que escribió fue una traducción de *El príncipe feliz* de Oscar Wilde (1854-1900). Actividad que alternaría con la creación ensayística y literaria lo largo de toda su vida. Borges lee, traduce y escribe. Incluso realiza estas tareas de forma alternativa. Esto es lo que Ana Gargatagli demuestra en su tesis

⁸ Definición por el DRAE de palimpsesto:

“Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente”. El lector ha de leer un texto a la luz de otro texto. La tradición de una determinada literatura va a condicionar esa lectura. Por este motivo, unas obras son bien acogidas y otras pierden su capacidad de asombrar al no poseer los mismos códigos culturales.

doctoral *Borges y la traducción*, publicada en 1993 y que Esplin aborda después en 2016 desde los textos de Borges. Lo que ambos estudiosos pretenden es analizar hasta qué punto la traducción influye en la creación ficcional de Borges. Dicho en palabras de Kristal, “la traducción es central, un proceso mental necesario por el cual el escritor transforma una secuencia de palabras en otra, y no como metáfora vaga de influencia o intertextualidad” (2002:105). Además de ser un proceso cognitivo natural al leer en otra lengua, se convierte en la pequeña obsesión de nuestro autor, aunque la mayoría de los expertos hayan relegado al olvido esta reivindicación borgeana⁹. Este hecho se debe a que hoy en día el hacer traductológico sigue siendo un campo periférico encargado del estudio de las representaciones de minorías sexuales, éticas y culturales dentro de la Teoría Literaria (Kristal 2002).

Por estos motivos, se puede afirmar que existe un corpus traductológico o una suerte de doctrina del escritor que se ha de tomar en consideración. Si queremos entender a Borges, hemos de atender a esta faceta. Para el escritor argentino, no había nada que no pudiese ser traducido. En ese proceso, según él, pueden desaparecer algunos aspectos del original sin tener que lamentarlo. Todo lo contrario, al traductor debe suprimir aquello que el lector meta no pueda comprender o saborear: “En cuanto a mí, creo en las buenas traducciones de las obras literarias (de las dialécticas o especulativas ni hablamos) y opino que hasta los versos son traducibles” (Borges 1926:401). Esta doctrina surge a partir de los años veinte y treinta, con las obras anteriormente citadas, que centran las bases de su teoría. Se trata del punto de inflexión de su práctica traductológica. Encontramos dos estadios en la doctrina que incluyen dos conceptos básicos; el primero de ellos se base en un par antinómico *literalidad-perífrasis* y el segundo deriva de su concepto de *impersonalidad* de la literatura.

En las tres publicaciones de referencia, Borges apuesta por un método nada novedoso de traducción: la perífrasis. Se opone a la literalidad porque considera que una obra ha de transmitir el espíritu de la obra, traducir las representaciones del libro y no las palabras (Borges 1926:410). La perífrasis consiste en experimentar el espíritu del libro y saber reflejarlo a la lengua meta. Esto depende no sólo de la lengua a la que se exporta si no de a quién y cuándo se hace.¹⁰ En *Las versiones de las mil y una noches* realiza una bellísima reflexión sobre las traducciones del siglo diecinueve realizadas en diferentes lenguas

⁹ Término recogido en el diccionario online www.lexicoon.org.

¹⁰ Esta forma de entender la obra literaria es el tema central en su famoso relato *Pierre Menard autor del Quijote* en el que el personaje principal fracasa al querer reproducir literalmente el original aun cuando el tiempo y el espacio le separa.

europas de esta magnánima obra destinada en su origen a los mercaderes árabes de la Edad Media. Las clasifica, las condena o las ensalza de acuerdo a este precepto perifrástico que consiste en la fusión del orientalismo visual de original con el gusto literario del lector al que va dirigida la traducción.

Las versiones de Burton y de Mardrus, y aún las de Galland, sólo se dejan descubrir después de las literaturas. Cualquiera sus lacras o sus méritos, esas obras características presuponen un rico proceso anterior. En algún modo, el casi inagotable proceso inglés está adumbrado en Burton -la dura obscenidad de John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare y de Cyril Tourneur, la ficción arcaica de Swinburne... (Borges 1936:410)

La cita ilustra la idea que Borges persigue incansable a lo largo de su vida: el proceso literario. Entendiendo como tal el conjunto de acciones que van hacia delante y hacia atrás. En la lectura leemos los clásicos renovados por nuevas plumas. Si el traductor no toma en cuenta esta dimensión histórica, su traducción está abocada al fracaso. Esta idea evolucionaría hasta llegar a un concepto mucho más amplio de la traducción y de la literatura en general. Considera a ésta última un objeto impersonal en la que la potestad depende de la circunstancia. Podría decirse que está influido por cierto relativismo cultural, pero, en realidad, descansa en las teorías jungianas¹¹ del inconsciente colectivo (Kristal 2002:107). La obra pertenece a la humanidad en su conjunto; las imágenes mitológicas son un préstamo de nuestros ancestros para poder crear representaciones de significado, unidas a través del tiempo y del espacio y separadas, al mismo tiempo, por éstas mismas dimensiones. Se podría afirmar que se trata de una visión conservadora de la cultura por esa idea de unidad e impersonalidad. Sin embargo, a mi entender, lo que realmente pretende Borges es reproducir una idea globalizadora de la literatura, quizás a modo de legitimación o perpetuación de su propia obra. Según Borges, la literatura, la religión y la metafísica tienen un origen común en el que resulta difícil establecer un límite entre ficción y realidad. Por lo tanto, la traducción debe ser considerada una parte activa de la creación literaria ya que hace de nexo entre las distintas tradiciones imagológicas, entre la Otredad y el Yo¹².

¹¹ Nos referimos al padre de la psicología analítica Carl Gustav Jung (1875-1961) que comparte Borges su visión sobre la psique humana basada en las imágenes arquetípicas que explican el universo simbólico del individuo y del colectivo. Asimismo, ambos autores se interesaron en las filosofías orientales como el budismo que influiría en su concepción holística de la literatura.

¹² En este sentido, el presente artículo utiliza el término otredad acuñado por Mihail Bajtin en 1920 para su "categoría de dialogismo" (1982: 218-293) y que inicia la corriente intelectual centrada en la representación de la alteridad de décadas posteriores.

3. MÉTODO BORGESIANO DE TRADUCCIÓN DE LA CARTA ROBADA

A la luz de los conceptos anteriormente expuestos, se pueden analizar las estrategias de traducción utilizadas en el texto en español. Borges, a la par con Bioy Casares, se enfrentan al texto de Poe con estos preceptos esenciales. Pretendían crear una obra literaria convincente, veraz e infiel. Convincente por poseer una lógica interna basada en la causalidad mágica; veraz porque el mundo proyectado contribuye a la creación del entorno o su “además” (Borges 1926:401), e infiel para dar libertad al traductor a la hora de crear el texto de llegada. Lo que Borges denomina *diversiones sonrientes* que “infunde a la obra un aire tan feliz, ese aire de patraña personal, no de tarea de mover diccionarios” (1926:410). El texto de Poe, entonces, deja de ser un texto sacro para ser traicionado conscientemente. Esta traición al padre del género detectivesco también venía dada por la consideración que tenían del propio Poe. En palabras de Kristal, “*Borges venerated Poe’s imagination but disparages his writing skills*” (2013:61). Incluso llegó a considerar que la traducción de Baudelaire mejoró el original, esperando que ocurriera lo mismo con su versión al español. Deseaba que el texto del bostoniano resultara más atractivo al lector contemporáneo mediante una serie de transformaciones citadas a continuación, recogidas por Kristal en 2002:

- ⇒ Eliminación de lo redundante, superfluo o inconsciente.
- ⇒ Eliminación de las distracciones textuales.
- ⇒ Agregado de matices, modificaciones textuales o cambio del título de la obra.
- ⇒ Reescritura de un texto a la luz de otro texto.
- ⇒ Inclusión esporádica de traducciones literales de un texto en los suyos propios.

En la versión de estos dos autores se encuentran múltiples ejemplos de estas modificaciones, que por razones de espacio están aquí limitadas. La primera de ellas aparece al comienzo del relato con la creación de un nuevo personaje, el “Funcionario”. Los traductores deciden que sea un funcionario quien informa al prefecto del robo de la comprometida carta. En realidad, la víctima acude directamente el Prefecto en el texto original. Asimismo, el género de la víctima del hurto no se especifica en la versión española, puesto que el “she” claro identificativo de Poe cambia al neutro “la persona” y la “víctima”. No es hasta el final del relato cuando se especifica que se trataba de una mujer. Estas

modificaciones aportan algo más de misterio al relato, efecto que se buscaba en la literatura detectivesca posterior a Poe. En la traducción, se hace énfasis en el que ladrón es un poeta ya que suprime los párrafos de las extensas digresiones científicas que realiza el Dupin de Poe, cuyo personaje en origen destaca por su racionalidad.

Para este análisis es conveniente explicar la diferencia que existe entre *métodos de traducción* (o estrategias) y *técnicas de traducción*. Newmark define estos dos términos en 1988 y que el presente estudio recoge. Los métodos de traducción se refieren a los mecanismos que operan dentro del texto en su conjunto (estructura, coherencia, cohesión, formato, etc.) mientras que la técnica se encarga de segmentos o unidades de significación más pequeños (1988:81). Los métodos, igualmente, se clasifican ateniendo al objetivo que persiguen los traductores entre *domesticación* y *extranjerización*. Como su nombre indica, el primero intenta adaptar el texto de origen a la cultura meta realizando modificaciones de todo tipo y el segundo intenta ser lo más fiel al original, provocando un distanciamiento entre el texto y la cultura de llegada (Rigal 2014:13-23). Veremos, mediante el estudio de las técnicas de traducción, el método que eligen nuestros traductores.

La traducción libre plaga el texto meta, acercándonos al gusto de un hispano hablante y alejándose de una extranjerización que resultaría extraña para el lector. En algunos segmentos se suaviza la connotación y en otras se poetiza. La siguiente tabla ilustra dicha técnica de traducción. La parte de la izquierda corresponde al texto de Poe editado por Mabbott en el año 2000 por University of Illinois Press y la de la derecha a la versión de Borges y Casares de 1983 por Emecé Editorial:

Texto de origen	Texto meta
<i>gusty evening</i> (976)	desapacible anochecer (26)
<i>the twofold luxury of meditation and a meerschaum</i> (976)	fruición de la meditación taciturna y del nebuloso tabaco (26)
<i>you must have a great deal of trouble</i> (980)	ustedes han trabajado muchísimo (28)

Lo que más abunda, sin embargo, son las supresiones textuales. Varios tipos de supresión tienen lugar en la traducción recogidos en esta tabla:

Supresión de la repetición	
<i>[...] any disorder in the gluing- any unusual gaping in the joints -would have sufficed to insure detection. (980)</i>	Texto omitido.
<i>[...] to proceed to read aloud a minute account of the internal and specially of the external appearance of the missing document. (977)</i>	El prefecto sacó la cartera y nos leyó en voz alta una descripción de la carta robada. (29)
Reducción de la sonoridad	
<i>[...] as he gave a long, steady, and contemplative puff, and settled himself in this chair. (975)</i>	[texto omitido]-contestó el Prefecto - (26)
<i>"You do not mean to set at naught the well-digested idea of centuries. The mathematical reason has long been regarded as the reason par excellence" (986)</i>	[...] siempre se ha pensado que. [la razón matemática es la razón por excelencia]. (34)
Reducción de connotación léxica	
<i>He supplied his visitor with a pipe, and rolled towards him a comfortable chair. (976)</i>	-respondió Dupin, ofreciéndole un sillón y una pipa. (23)
<i>[...] and the power thus attained has, for some months past, been wielded, for political purposes, to a very dangerous extent. (977)</i>	[...] y el ladrón ha abusado de ese poder. (27)

4. POE, BORGES Y LA NATURALEZA VISUAL DE LA COMPOSICIÓN

Con este breve análisis del método borgeano de traducción y los ejemplos de las modificaciones de los segmentos del texto, vemos la clara estrategia de domesticación que emplearon nuestros traductores. Esto supone una diferencia con otros períodos posteriores a la década de los cuarenta y cincuenta en la que las traducciones de Poe eran, por lo general, más libres. Hoy en día resulta casi impensable acercarse al texto de Poe con dicha estrategia ya que el lector tipo sabe inglés, conoce a Poe o al menos está interesado en hacerlo. Se trata de una lectura académica que se opone a la que Borges y Casares propusieron, ya que responde a distintos objetivos. En este sentido, J.M Correoso en su artículo *Poe's Academic Editions in Spain within the First Fifteen Years of the Twenty-First Century*¹³ ilustra la nueva oleada de traducciones que intentan ser fiel al tono y lenguaje del original para acercar al lector más especializado en España a partir del año 2009,

¹³ *The Edgar Allan Poe Review*. 2016, vol. 17, núm. 2, Autumn. 161-177.

bicentenario de la muerte de Poe.

A modo de reflexión cabe preguntarse qué es lo que queda de Poe en Poe. ¿Cuáles son los elementos que se han ido utilizando de este genial escritor? La respuesta no está del todo clara ya que es hoy en día un autor de reciclaje. Sus relatos se leen en diversos formatos (comic, cine, música, teatro), en diversas lenguas a lo largo del orbe. El propio autor forma parte de la cultura pop al estar presente en muchas obras siendo personaje atormentado y referencia intertextual. El formato que más ha adaptado a Poe ha sido el cómic. Ricardo Marín explica este fenómeno, que cuenta con más de 350 obras diseminadas en todo el mundo, debido a que comparten temática y extensión. En poco espacio se ha de resolver un misterio y describirlo de manera muy llamativa (Marín 2011:90-92). Es texto e imagen al mismo tiempo ahora y en los dos siglos posteriores. En ese sentido, Fernando González realiza un estudio en su artículo *Historia gráfica de Poe*¹⁴, la influencia de las descripciones de Poe en la pintura y las artes gráficas del siglo diecinueve lo que denomina una “invitación a la pintura” que “subvierte la máxima horaciana del *Ut pictura poesis*, la pintura como la poesía [...] y hace de la poesía, la literatura, seguidora de la pintura” (2011:109). Del mismo modo, la relación entre las artes y visuales y la literatura no puede ponerse en duda, puesto que la naturaleza de la imaginación es de tipo visual. Dicha relación se puede observar tanto en los escritores del siglo diecinueve (Poe) como en los del siglo veinte (Borges y Bioy Casares). Barbara Cantalupo demuestra la relación casi simbiótica entre el proceso de composición de la pintura y la escritura en las obras de Poe en su ensayo *Poe and the Visual Arts* (2014). Cito textualmente:

Not only was Poe attracted to the art he saw [refiriéndose a los pintores del Hudson River School], but he was also intrigued by the very act of seeing. The act of seeing plays a pivotal role in many of his tales, including “The Sphinx”, “The Purloined Letter”, and “The Spectacles”, but especially in “Ligeia” and his only published novel, The Narrative of Arthur Gordon Pym. Poe was keenly aware of the public’s fascination with extraordinary visual phenomena. He also understood people’s willingness to see otherworldly visual occurrences as real, [...] (Cantalupo 2014:103)

El hecho de ver es tan importante como el hecho de escribir. Poe es un escritor pictórico, como los argentinos cinematográficos. En *The Purloined Letter* se persigue estimular la mente del lector acompañando el proceso deductivo de Dupin a través de una descripción detallada de la escena del crimen. Si leemos al Poe original, estamos contemplando un

¹⁴ Para más información sobre la importancia de Poe en las artes gráficas y otros medios artísticos consulte el volumen *Los Legados de Poe*, editado por Síntesis en 2011 y que contiene otros estudios actualizados sobre el autor en España.

cuadro con tonalidades y escenas bien estudiadas en el lienzo. Tanto Poe como el pintor costumbrista manipulan la perspectiva al utilizar imágenes anamórficas presentándolas al espectador-lector con un trazo figurativo o realista (Cantalupo 2014:113). El fin ulterior es retratar una secuencia de imágenes dispuestas de tal forma que se le impide al espectador hallar la respuesta. Al igual que ocurre con el Prefecto y el cuerpo de policía parisino, incapaces de resolver el misterio aun teniendo la carta ante sus ojos.

Del mismo modo, la composición literaria de Borges y Bioy Casares comparte la misma naturaleza visual que el escritor norteamericano. Ambos pertenecieron a la primera generación del cine ya que fueron testigos del desarrollo de este formato artístico llegando incluso a participar de forma activa como críticos e incluso, guionistas en ciernes¹⁵ (Zavaleta 2000:15-21). Si para Poe la pintura supondría una fuente de inspiración para la ordenación de sus relatos, el celuloide lo sería para los argentinos. “El lenguaje cinematográfico, del cual también participan esos experimentos con el montaje a la manera de un Eisenstein¹⁶, halla en Borges a un aplicado precursor, que se sirve de la imagen en tanto que propósito descriptivo y también discursivo” (Zavaleta 2010:12). Por lo tanto, Borges y Bioy Casares fijan su atención en esta estrecha relación y preservan las imágenes construidas por Poe. Respetan la trama y la descripción del detective Dupin, aunque modernizado. Rescatan la parte más racional del escritor dejando a un lado su mundo fantástico. Al incluirlo en su antología de cuentos policiales homenajean el relato, no al escritor. Dupin pasa a formar parte del imaginario literario moderno, aunque la prosa del escritor no corra la misma suerte. Se traiciona el lenguaje con el fin de perpetuar la imagen. Resulta curioso que la postmodernidad confluya con esta idea borgiana de libertad artística. La imagen sobrevive en la gran biblioteca de la que Poe es parte integrante, respetada hasta el punto de querer superarla.

5. LA DIFUSIÓN DE DUPIN EN ESPAÑOL

Hemos visto en apartados anteriores una escandalosa alteración de *The Purloined Letter*. Las diferencias entre el original y la traducción son palpables desde el primer momento para un lector políglota. Emron Esplin explica la importancia que la práctica literaria y

¹⁵ Entre sus guiones cinematográficos se encuentran *Los orilleros* (1955) y *El paraíso de los creyentes* (1955).

¹⁶ Director, ensayista y pionero de la teoría del montaje cinematográfico soviético que influyó en el desarrollo del cine entre 1920 y 1945. Trabajó tanto en la Rusia soviética como en Estados Unidos capitalista realizando obras maestras del cine como *El Acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928), *Ivan el Terrible'* (1944, 1958). Precursor de la técnica del montaje, comparte con Borges y Casares la percepción de la narrativa través del detalle.

teórica de Borges tuvo en Latinoamérica desde que se interesara en la década de los treinta del siglo veinte en el Poe racional. La labor del escritor platense se centra en las clases magistrales que impartió en Buenos Aires en la *Asociación Argentina de Cultura Inglesa* en la década de los cuarenta, aunque ya había en 1933 bautizado a Poe en alguno de sus escritos como el inventor del detective moderno. Este afán por consagrar el genio intelectual del novelista americano no cesó a lo largo de toda su carrera en solitario mediante sus conferencias, una de ellas recogidas más tarde en *Borges oral* (1978). Ocurriría lo mismo en sus trabajos colaborativos, en la colección que nos ocupa, *Los mejores relatos policiales* o en *Introducción a la literatura norteamericana* publicada en 1965 en colaboración con Esther Zemboraín. De igual modo, sus obras literarias se fundirían con Dupin a modo de contestación paterno-filial. En palabras de Esplin:

His literary criticism, translations, and fiction alter Poe's image at national (Argentina), regional (Río de la Plata), and hemispheric (from Mesoamerica to Southern Cone) levels, and to understand the shifts in Poe's reputation, Borge's Poe highlights Borge's place as a national and regional writer who eventually becomes a global figure rather than simply juxtaposing Borges and Poe as two icons in the canon of the world literature. (2016: 5)

Esta cita nos muestra la relevancia que el trabajo de divulgación de Borges mantuvo en el ámbito hispanohablante. Los modernistas tanto en Latinoamérica como en España, estaban más interesados por el Poe poeta, al que veían como el fundador de su movimiento artístico (Esplin 2016: 16). Faceta que Borges desechó en un intento de legitimar el relato detectivesco que carecía de apreciación intelectual en las primeras décadas del siglo veinte. Es importante destacar el hecho de que las traducciones de Borges¹⁷, incluyendo la traducción colaborativa que nos ocupa, fueron recopiladas, distribuidas y reeditadas a lo largo de su vida tal y como afirma Whitney S. May (2016: 197). De igual forma, las narraciones de los años cuarenta en Latinoamérica se asemejan más en forma y estilo a la traducción de Borges que al original de Poe (Esplin 2016:100). El escritor argentino, junto con Casares, allanó el campo para escritores posteriores que se interesaron por el género. Lograron hacer una conexión lógica entre buena literatura y relato policial. Si el gran poeta Poe, así considerado por los modernistas, había inventado al detective Dupin, el género tenía que ser atractivo intelectualmente y no un mero entretenimiento. Sin Borges y sus escritos sobre Poe, tampoco Julio Cortázar (1914-1984) hubiera podido emprender su gran traducción de Poe al castellano en 1951, hoy en día

¹⁷ Entre dichos relatos traducidos únicamente por Borges se encuentran *The Facts in the the Case of M. Valdemar* y los dos fragmentos de *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Natucket*.

considerada la mejor traducción hasta la fecha (Rigal 2016).

6. CONCLUSIÓN

Al igual que el autor anónimo de *Las mil y una noches* o el Homero de *La Ilíada*, Poe se transforma en sus traducciones. La obra es leída por el ojo crítico de los traductores, pasada por un filtro de mejora que descarta la repetición incasable del escritor y la retórica de la época. El lenguaje se adapta al español de mitad el siglo veinte, la acción se agiliza, así como el ritmo textual. Silvia Molina afirma que incluso que “para el lector inglés actual, Poe puede resultar una mezcla de lenguaje arcaico, coloquial y formal” (2011:189). Por ello, la traducción literal de los segmentos resultaría en una extranjerización del texto meta. Se trata de una *estrategia modernizadora* (Molina 2011:189) que pasa también por la supresión de numerosos párrafos que los autores consideran innecesarios. Llegan a sintetizar personalidad del primer detective moderno, Dupin¹⁸. Con ello los traductores buscan hacer a Poe más atractivo para el lector de su época. De acuerdo con Esplin, “*Borges’s literary criticism continues to spread Poe -his Poe, the inventor of the detective genre, the author of Pym, the fiction master who dreamed of being a poet but found immortality through prose -to both regional and global audiences*” (2016:63). Al igual que Borges, este personaje se vuelve más escueto en sus digresiones, más misterioso. No es tan mordaz como el original ya que la mayoría de sus reflexiones las guarda para sí. El lector no tiene acceso al proceso mental por el que resuelve el misterio de la carta robada. Al ser un poeta, se *incanta* y deja que la intuición guíe la investigación.

Dicha supresión crea un relato incompleto que es lo que buscan los traductores. Con el fin de entablar un diálogo escritor-lector, la ambigüedad prevalece tanto en la intervención policial, el género de la víctima y la naturaleza del crimen. Hasta el final del relato no sabemos quién es la mujer robada ni cuál es el objeto de extorsión del ministro. En realidad, los traductores toman de Poe aquellos elementos dignos de resaltar, la trama principalmente, extrapolando las características intrínsecas del género policial que se desarrollaría en la estructura clásica de la novela policial tales como el misterio, el engaño al lector (Knight 2004) o la rivalidad entre detective-criminal. Así Poe entraría dentro del canon literario también por trama policial, y, a modo de espejo, lo harían

¹⁸ Dupin es considerado por la mayoría de críticos de novela criminal como el primer detective que cuyas características se desarrollarían en épocas posteriores, ya fuera imitándolo u oponiéndose al personaje. Véase los estudios sobre este arquetipo en *The Cambridge Companion to Crime Fiction* con la edición de Martin Priestman (2003), Stephen Knight en *Detection, Death, Diversity* editado por Stephen Knight (2004) o el estudio del detective del siglo veintiuno *Millennial Detective* de Malcah Effron (2011).

consecuentemente los relatos *La muerte y la brújula* de Borges o *Plan de evasión* de Casares.

El objetivo principal de la traducción de *La carta robada* a nivel de la composición consiste en extraer lo general a partir de una experiencia en particular. Aportan menos información para que los pequeños detalles alienten la lectura. Las palabras escritas de Poe quedan escondidas a simple vista en el palimpsesto de los argentinos, aunque guían el proceso compositivo del relato y, como ocurre con *La Ilíada* y *La Odisea*, “los hechos sobreviven con plenitud, pero han desaparecido Aquiles y Ulises, lo que Homero representaba al nombrarlo, y lo que en realidad pensó de ellos” (Borges 1932:96).

7. AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias a **Margarita Rigal Aragón** por el apoyo logístico y al tiempo dedicado a este artículo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografía primaria

Bioy Casares, A and Borges, J L. *Los mejores cuentos policiales*. Vol. 2. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Borges. J L. “Las versiones homéricas”. *El reverso del tapiz: Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*, Budapest, Eötvös József, 2003, 41-45. Otra ed.: La Prensa, (8 de mayo de 1932). Posteriormente en *Discusión*, (1932). Visto en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd2h6> [27 de marzo de 2017].

_____. “Las dos maneras de traducir”. *La prensa, (1 de agosto de 1916). Textos recuperados (1919-1930)*, BA, Emecé Editores, 1997, 256-259.

_____. “Los traductores de las mil y una noches”. *Obras completas I (OC)*. Barcelona: Emecé Editores, 1996, 397-410.

Poe, E A. “The Purloined Letter”. *Edgar Allan Poe. Tales and Sketches*. Vol. 2: 1843-1849. Thomas Ollive Mabbott, editor. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

Bibliografía secundaria

Biacotto, N. “Borges, lector hedonista”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2013, Vol. 42, 247-366.

Cantalupo, B. *Poe and The Visual Arts*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2014.

- Correoso-Rodenas, J.M.** "Poe's academic Editions in Spain within the First Fifteen Years of the Twenty-First Century". *The Edgar Allan Poe Review*. 2016, Vol. 17, N. 2, Autumn, 161-177.
- Cortínez, V.** "De Poe a Borges: la creación del lector policial". *Revista Hispánica Moderna*, 1995, Jun 1, Vol. 41, 127-137.
- Esplin, E y Margarida de Gato**, eds. *Translated Poe*. Bethlehem, Pa.: Lehigh University Press, 2014.
- _____. **Rigal, M.** "A Historical Approach to the Translation of Poe's Narrative works in Spain", 13-23.
- Gnutzmann, R.** *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*. Amsterdam-Atlanta, GA: Ediciones Rodopi B.V., 1998
- Kristal, E.** *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2002.
- Knight, S.** *Crime Fiction 1800-2000. Detection, Death, Diversity*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Llácer, E.** *Introducción a los estudios sobre traducción: historia, teoría y análisis*. Valencia: Universitat de València, 1997.
- Martín Hernández, R.** "E.A. Poe y el psicoanálisis. Lectura de *La carta robada* desde la perspectiva de Alfred Adler". *Anuario de Estudios Filológicos*, Julio 2011, 97-112.
- Newmark, P.** *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press, 1981.
- Rigal, Margarita y Molina, S.** *Los Legados de Poe*. Margarita Rigal, editor. Madrid: Editorial Síntesis, 2011.
- _____. **González Moreno, F.** "Historia gráfica de Poe: un siglo de ediciones ilustradas", 107-144.
- _____. **Marín Ruíz, R.** "Poe en la cultura popular", 81-105.
- _____. **Molina Plaza, S.** "Luces y sombras en las traducciones de Narraciones Extraordinarias y Poesía completa", 187-202.
- Rodríguez Guerrero-Strachan, S.** *Presencia de Edgar Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1999.
- Piquero, J L.** *Los casos de Auguste Dupin*. Barcelona: Navona editorial, 2014.
- Whitney S. M.** "Emron Esplin. Borge's Poe: The Influence and Reinvention of Edgar Allan Poe in Spanish America". *The Edgar Allan Poe Review*. 2016, Vol. 17, Núm. 2, Autumn, 196-203.

Zavaleta Balarezo, J. “Borges y el cine: imagería visual y estrategia creativa”. *Mester*, 39 (1). University of Pittsburgh Publication, 2010. Visto en: <http://escholarship.org/uc/item/25z3t02m> [27 de marzo de 2017].