

57



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL PROCESO EDITORIAL DEL
LIBRO TRADUCIDO AL ESPAÑOL**

**INFORME ACADÉMICO
DE ACTIVIDAD PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS
P R E S E N T A :
LUIA ELENA RUIZ PULIDO**

299163



MEXICO, D. F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi padre, Oliverio Ruiz,
vivo en mi memoria, por todo lo que su plenitud de vida
significa hoy para mí*

*A mi madre, Marialuisa Pulido de Ruiz,
fuerte, sabia, dadora, incansable, en honor a su espíritu de lucha*

*A mis hermanos Oli, Lalo y David
con gratitud por su afecto y cuidado constantes*

*A Victor Castro, Halina Vela,
Guadalupe Flores, Rosalía Chavelas,
César Suárez, Benjamín Ruiz Muñoz, Jim y Doris Long,
por el sustento de la amistad*

AGRADECIMIENTOS

A Rodolfo Mata le debo haberme rescatado de la parálisis de la escritura. Quien ha vivido un estado semejante sabe muy bien que no basta la autogestión. Si no hubiera sido por la paciencia y el estímulo de Rodolfo Mata, este Informe Académico no habría sido redactado. El planteamiento inicial se fue expandiendo gracias a la puntualización de temas que sólo él, con su lucidez y vasta experiencia de traductor, podía sugerir. Sus observaciones me invitaron a reflexionar sobre la traducción literaria, un tema que no había planeado incluir por mi falta de experiencia en ese campo. Le agradezco su flexibilidad para adaptarse a mis circunstancias, tanto la de mi residencia fuera de la ciudad de México, como la de mis entregas intermitentes. Tal flexibilidad me permitió apegarme durante más de dos años a este proyecto hasta concluirlo.

A Gustavo Jiménez Aguirre le agradezco allanarme siempre el camino para avanzar en mi carrera profesional. Fue él quien me consiguió mi primer trabajo cuando egresé de la Licenciatura. Fue él quien me presentó a mi primera gran maestra de corrección de estilo, Rosalía Chavelas. Fue él quien me sugirió a Rodolfo Mata como director de este Informe. Ahora tengo la fortuna de someter al juicio de Gustavo Jiménez Aguirre este trabajo. Le agradezco, sobre todo, que nuestra larga y profunda amistad no empañe su actitud crítica, indispensable para propiciar la elaboración de un trabajo serio.

A Regina Crespo, Lourdes Franco y Blanca Estela Treviño, les agradezco el profesionalismo con el que revisaron este trabajo.

A Guadalupe Flores Liera le agradezco sus aportaciones y sugerencias para enriquecer algunos temas de este Informe.

A Javier López, César Suárez, José Pacheco, Rocío Cabañas, Armando Castañeda, Eduardo Mendoza y Sebastián Elizarrarás, les agradezco las reflexiones en torno al trabajo editorial que intercambiamos cuando éramos supervisores editoriales de McGraw-Hill Interamericana de México. Tales reflexiones ahora forman parte esencial de un marco normativo que rige mis actividades editoriales.

A Franco Méndez Calvillo y a Eduardo Arellano Elías, a quienes tanto admiro por su talento pictórico y literario, respectivamente, les agradezco haberme abierto las puertas a la traducción literaria.

A Francisco Contreras le agradezco permitirme hacer y deshacer con sus libros, una experiencia necesaria para forjarse como traductora y supervisora editorial.

ÍNDICE

Prólogo, 6

CAPÍTULO 1 EL PROCESO EDITORIAL DEL LIBRO EN LENGUA NATIVA Y DEL LIBRO TRADUCIDO

- 1.1 Introducción, 12
- 1.2 El proceso editorial del libro en lengua nativa, 12
 - 1.2.1 Corrección de estilo, 15
 - 1.2.2 Revisión técnica, 18
 - 1.2.3 Lectura final, 20
 - 1.2.4 Corrección de pruebas de imprenta, 22
 - 1.2.5 Normas tipográficas, 25
 - 1.2.6 Marcas para la corrección de pruebas, 27
- 1.3 El proceso editorial del libro traducido, 28
 - 1.3.1 Traducción, 30
 - 1.3.2 Corrección de estilo y cotejo, 31
 - 1.3.3 Revisión técnica, 32
 - 1.3.4 Lectura final, 35
 - 1.3.5 Captura de correcciones, 36
 - 1.3.6 Corrección de pruebas de imprenta, 36
- 1.4 Conclusiones, 37

CAPÍTULO 2 LA TRADUCCIÓN LITERARIA

- 2.1 Introducción, 41
- 2.2 La tarea de la traducción, 43
 - 2.2.1 George Steiner y Walter Benjamin, 43
 - 2.2.2 José Ortega y Gasset, 47
 - 2.2.3 Antonio Alatorre y José Emilio Pacheco, 52
- 2.3 El traductor, 55
 - 2.3.1 Suzanne Jill Levine, 55
- 2.4 Problemas filosóficos de la traducción, 58
 - 2.4.1 Explicitar o sugerir, 58
 - 2.4.2 Estilo, 60
 - 2.4.3 Visión del mundo, 63
- 2.5 Características de una buena traducción, 65
 - 2.5.1 Intenciones del autor, 66
 - 2.5.2 Traer el autor al lenguaje del lector o llevar el lector al lenguaje del autor, 69
 - 2.5.3 Fidelidad, 72
- 2.6 Adaptación, 77
 - 2.6.1 Fidelidad a la forma y el contenido, 78
 - 2.6.2 Referentes culturales, 79
 - 2.6.3 Contexto histórico, 80
 - 2.6.4 Nombres propios, 80
 - 2.6.5 Título, 81
 - 2.6.6 Prefacios distintos en el original y la traducción, 81
 - 2.6.7 Efectos de sonido, 82
 - 2.6.8 Sustituir descripciones por repeticiones, 83

- 2.6.9 Participación del autor, 84
- 2.6.10 Cambiar un juego verbal por uno visual, 84
- 2.7 Conclusiones, 85

CAPÍTULO 3 LA TRADUCCIÓN TÉCNICA

- 3.1 Introducción, 90
- 3.2 Tecnicismos, 91
- 3.3 Falsos cognados, 92
 - 3.3.1 Falsos cognados por elección del significado incorrecto... 92
 - 3.3.2 Falsos cognados por semejanza del vocablo español al... 94
 - 3.3.3 Palabras que no deben seguir considerándose falsos... 96
- 3.4 Localismos, 100
- 3.5 Vicios del lenguaje, 105
 - 3.5.1 Barbarismos, 106
 - 3.5.2 Anfibología, 112
 - 3.5.3 Solecismos, 115
 - 3.5.4 Recomendaciones para evitar vicios de lenguaje, 119
- 3.6 Uso del gerundio, 124
 - 3.6.1 El modo o manera en que se hace algo, 125
 - 3.6.2 La simultaneidad de dos acciones, 126
 - 3.6.3 La condición para efectuar una acción, 126
 - 3.6.4 La causa por la cual se hace algo, 127
- 3.7 Conclusiones, 128

CAPÍTULO 4 PROCEDIMIENTO PARA TRADUCIR

- 4.1 Introducción, 130
- 4.2 Un ejemplo de traducción técnica del inglés al español, 132
 - 4.2.1 Primer paso: información preliminar, 132
 - 4.2.2 Segundo paso: leer para comprender a fondo y hacer un glosario, 132
 - 4.2.3 Tercer paso: traducir al español, 136
 - 4.2.4 Cuarto paso: leer y corregir la traducción, 139
 - 4.2.5 Quinto paso: cotejo de la traducción con el original, 141
- 4.3 Un ejemplo del proceso editorial del texto traducido, 142
- 4.4 Un ejemplo de traducción literaria del español al inglés, 149
- 4.5 Conclusiones, 158

Conclusiones, 163
Notas bibliográficas, 178
Bibliografía, 195

FIGURAS

Participantes en el proceso editorial, 14
 El proceso editorial del libro en lengua nativa, 16
 El proceso editorial del libro traducido, 29

CUADROS

Tareas previas a la traducción, 87
 Pautas para traducir literatura, 89

PRÓLOGO

Los estudiantes de Lengua y Literaturas Hispánicas eligen esta licenciatura porque les gusta leer y quieren seguir leyendo; o bien, se han iniciado en la escritura y saben que un buen escritor comienza por ser un buen lector. Otros desean prepararse para ser maestros de literatura o dedicarse al trabajo editorial. En mi caso opté por Lengua y Literaturas Hispánicas con el propósito de adquirir un conocimiento de la lengua española que me permitiera traducir con precisión del inglés al español.

Actualmente me dedico a la traducción y supervisión editorial de documentos, artículos y libros de diversas materias pero sobre todo científicos y de salud. Otra de mis actividades principales es la traducción legal. En el año 2000 recibí la autorización del Tribunal Superior de Justicia del Estado de Baja California para fungir como traductora perito.

A la traducción llegué por búsqueda personal en 1977, cuando inicié un curso para intérpretes y traductores en The Berlitz School of Languages, en la ciudad de México. El curso tuvo una duración de un año y comprendía traducción escrita, simultánea y consecutiva. En la traducción simultánea, el intérprete procura traducir a un ritmo que le permita ir tres palabras atrás del orador. En la traducción consecutiva, el orador enuncia una oración completa y después la traduce el intérprete mientras el orador permanece en silencio. Los temas para la práctica de la traducción simultánea, consecutiva y escrita en ese curso eran científicos, legales y de relaciones internacionales. Al finalizar el curso, decidí especializarme en la traducción escrita.

Al trabajo editorial me condujo el azar o tal vez el destino, cuando terminé de cursar, en 1984, las materias de la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En realidad me había decidido por Lengua y

Literaturas Hispánicas para estudiar a fondo la lengua española, con el propósito de llegar a ser una buena traductora. Sin embargo, las oportunidades inmediatas de trabajo se presentaron en el medio editorial y poco a poco mi atención se fue extendiendo a las múltiples actividades de la publicación de libros, entre las cuales la traducción es sólo una de ellas.

En este Informe reúno la traducción y el trabajo editorial, las dos actividades principales a las que me he dedicado, respectivamente, durante 23 y 17 años.

En el capítulo 1 describo el proceso editorial, señalando las particularidades que atañen a los libros de texto y técnicos escritos originalmente en nuestra lengua nativa y las que caracterizan a los libros de texto y técnicos traducidos del inglés al español. Esta descripción se basa en mi experiencia como supervisora de traducción y corrección de estilo en la editorial McGraw-Hill Interamericana de México. Los libros cuyo proceso editorial me correspondía supervisar eran en su mayoría de preprimaria, primaria y secundaria, y esporádicamente de preparatoria y universidad. Tales libros trataban sobre una amplia gama de materias, entre otras español, inglés, ciencias sociales, matemáticas, química, física y computación. Debe tenerse presente que el capítulo 1 es un informe sobre cómo se hacían las cosas en esa editorial y no un tratado sobre cómo deberían llevarse a cabo las actividades editoriales, y que la descripción se limita al proceso editorial de libros de texto y libros técnicos y no se incluye el del libro literario.

En el capítulo 2 anoto algunas reflexiones de George Steiner, Octavio Paz, José Ortega y Gasset, Suzanne Jill Levine, Alfonso Reyes, Walter Benjamin, Antonio Alatorre y José Emilio Pacheco sobre la traducción literaria. Éste es el único capítulo teórico del Informe; puesto que me he dedicado a la traducción técnica y no a la literaria, elegí los temas que pudieran servirme en un futuro como pautas para traducir literatura.

En el capítulo 3 expongo los temas principales que trata un supervisor editorial con un traductor técnico, para orientarlo en el uso correcto de la lengua española. El desarrollo de esos temas se basa en el *Manual general de normas editoriales* de McGraw-Hill, documento de circulación interna, elaborado por Rocío Cabañas, Armando Castañeda, Sebastián Elizarrarás, Javier López, Eduardo Mendoza, José Pacheco, César Suárez y la autora de este Informe. No abordo todos los temas que se incluyen en aquel manual, sino sólo aquellos que a lo largo de mi experiencia como supervisora editorial he visto que ocasionan mayores problemas a los traductores técnicos.

En el capítulo 4 describo el procedimiento que acostumbro seguir al traducir y lo ejemplifico con un fragmento de *Historia del pensamiento económico*, libro en cuya traducción colaboré para la editorial CECOSA. También presento un brevísimo texto literario que traduje para una exposición pictórica. La finalidad es informar sobre mi labor de traductora, pero sobre todo resaltar la traducción como una actividad a la que puede dedicarse el egresado de Lengua y Literaturas Hispánicas, porque en raras ocasiones se presenta tal opción de trabajo al estudiante de esta licenciatura.

La traducción, me parece, no ha sido un tema de primera importancia entre las materias de la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas. El trabajo editorial tampoco es una actividad que se aprenda cursando esta licenciatura. Sin embargo, ambos oficios serían imposibles sin las capacidades que se desarrollan al cursarla: una técnica para analizar y sintetizar; una disciplina para pensar y ordenar las ideas con claridad; una actitud crítica frente a los hechos, los textos y los contextos; una capacidad creativa, entendida ésta no sólo como la creación literaria, sino también como la capacidad para hacer, una forma de encauzar el instinto de factura que nos lleva a producir en diversos ámbitos de la actividad humana. Todo esto lo adquieren los estudiantes de Lengua y Literaturas

Hispánicas leyendo e interactuando con los lúcidos pensadores que son sus maestros y también por supuesto los compañeros.

El primer paso que permite dar la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas es aprender a leer y a escribir. Las "reformas educativas" de los años setenta se enfocaron en preparar a los alumnos de primaria y secundaria para que aprendieran a aprender por sí mismos, pero en este afán le robaron tiempo a la lectura y a la escritura. De ahí que se haya omitido, irónicamente, el primer paso para que el alumno pueda aprender por sí mismo. A pensar y ordenar las ideas con claridad, a leer y a escribir nos enseñó María del Carmen Millán, mediante el análisis del cuento y la investigación bibliográfica.

El segundo paso es la crítica. No sé si los catedráticos de Lengua y Literaturas Hispánicas tengan alguna formación en didáctica de la crítica, lo cierto es que la ejercen. Al cursar las materias, los estudiantes de Lengua y Literaturas Hispánicas se inician en la crítica mediante el diálogo, la escritura de ensayos y los comentarios a éstos. Las aportaciones de compañeros y maestros obligan a los estudiantes a redefinir los planteamientos que consideraban incontrovertibles o que no podían analizarse desde otras perspectivas y por ende tampoco podían interpretarse de otras formas.

En el ejercicio de la crítica fue muy importante la guía de José Antonio Muciño. Su cátedra es, en sí misma, un ejemplo de crítica, entendida ésta no como el comentario lapidario que derrumba cualquier planteamiento, sino como el conjunto de recursos metodológicos que ayudan a describir una obra literaria desde el punto de vista de una determinada escuela literaria, en un momento histórico específico, sin olvidar los aspectos intrínsecos o formales. Aprendimos a criticar las obras literarias por la manera en que José Antonio Muciño exponía la cátedra. Además, nos orientaba sobre las vetas que pueden

seguirse al estudiar una obra y nos dio la oportunidad de explorarlas para luego comentar nuestros hallazgos y desvíos.

Cabe señalar que aprender a criticar una obra puede enseñarnos a extrapolar la crítica a otros campos del conocimiento y a la vida misma. Creo que si los egresados de Lengua y Literaturas Hispánicas en su mayoría son críticos de su contexto socioeconómico y político, y en otros planos, es porque antes han aprendido a criticar obras literarias. Lo que se desarrolla en el curso de la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas es una actitud crítica.

Finalmente, la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas propicia la creación, como he afirmado anteriormente, no sólo la literaria sino aquella que nos impulsa a producir. La serie de actividades que se exige realizar en las diversas materias requiere algún grado de creatividad y ésta aumenta conforme se va cumpliendo con las tareas. Por otro lado, entre los estudiantes de Lengua y Literaturas Hispánicas hay creadores talentosos de cuento, ensayo, poesía o novela. Antes de ingresar a la Universidad ya se dedicaban a escribir y se acercaron a ésta para seguir alimentando su capacidad de creación con la lectura. Quienes no nos inclinamos por la creación literaria aprendimos de ellos a elaborar un poco más nuestra expresión elemental y a desarrollar nuestra propia creatividad en otros campos, no obstante que todo ese aprendizaje haya sido extracurricular y extramuros. No existía una materia que se llamara creación literaria. Por otro lado, los talleres de creación literaria eran escasos en la Facultad de Filosofía y Letras. Sin embargo, los pedagogos dicen que puede aprenderse mucho de la enseñanza informal. Al propiciar la interrelación maestros-estudiantes y estudiantes-estudiantes, la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas construye un espacio para la creación.

Si hay lagunas y vacíos en el programa de estudios de esa licenciatura, se compensan con las habilidades intelectuales que permite desarrollar. La trillada frase de que en realidad aprendemos cuando terminamos la licenciatura y empezamos a trabajar es inexacta. La formación universitaria es importante porque gracias a ella se gestan habilidades que, sin duda, terminarán de desarrollarse con el ejercicio profesional. Es cierto que un gran número de personas que se dedican a la traducción y al trabajo editorial no han tenido una formación universitaria y, sin embargo, desempeñan su trabajo mejor que algunos universitarios. No puedo contradecir esa verdad. Tampoco puedo cerrar los ojos frente a la realidad de que tener acceso a una formación universitaria es una posibilidad cada vez más lejana para muchos mexicanos y en consecuencia éstos pueden quedarse sin descubrir formas de conocimiento que representan, de algún modo, un satisfactor humano. Por sus dones, mi gratitud a la UNAM.

Tijuana, Baja California, 2001

CAPÍTULO 1 El proceso editorial del libro en lengua nativa y del libro traducido

1.1 Introducción

En la actualidad el español ocupa el tercer lugar entre las lenguas que se hablan en el mundo, tras el chino mandarín y el inglés.¹ Cerca de 400 millones de personas² hablan español en 20 países latinoamericanos, España y Estados Unidos principalmente; y en menor medida en otros países, como Filipinas.³ En Estados Unidos, donde habitan 26 millones de hispanoamericanos, el español se ha convertido en la primera segunda lengua.⁴ Estas cifras nos hablan sobre la imperiosa necesidad de publicar libros en español, bien se trate de libros escritos originalmente en esta lengua o de libros traducidos de lenguas extranjeras al español.

La publicación de libros escritos en español y de libros traducidos implica procesos editoriales similares. El proceso editorial comprende, a su vez, dos procesos principales: edición y producción. Estos últimos constan de varias etapas. En el presente capítulo describiré el proceso editorial de los dos tipos de libros mencionados, con la finalidad de que nos sirvan de base para concentrarnos, en los siguientes capítulos, en la traducción literaria y la traducción técnica.

Cabe señalar que la descripción de estos procesos se limita a mi experiencia como supervisora editorial⁵ de libros de texto y de libros técnicos⁶ en McGraw-Hill Interamericana de México,⁷ y por lo tanto pueden diferir de los procesos de otras editoriales.

1.1 El proceso editorial del libro en lengua nativa

La presente sección tiene por objeto describir el proceso editorial del libro escrito en lengua nativa, en este caso el español, desde el momento en que el manuscrito⁸ llega a manos del

supervisor editorial hasta el momento en que se corrigen las pruebas de imprenta. Para facilitar al lector la identificación de las personas que intervienen en el proceso editorial, se presenta un organigrama en la figura 1.

El gerente de producto⁹ desempeña, entre otras funciones, la de hacer investigaciones de mercado para conocer las necesidades de publicación. Una vez identificadas las necesidades, selecciona un manuscrito entre los que diversos autores han propuesto a la editorial para que se publiquen.

Si no hay un manuscrito que tenga las características ideales para satisfacer las necesidades del mercado, el gerente de producto busca a un autor o a varios autores dispuestos a escribir una obra que cumpla con esos requisitos. En este caso el supervisor editorial participa en la génesis de la obra desde el planteamiento del bosquejo. O bien, algunos gerentes de producto han ocupado anteriormente el cargo de supervisores editoriales y no requieren la participación del supervisor editorial en esta primera etapa del proceso. De cualquier manera, se establece una comunicación entre el gerente de producto y el supervisor editorial para estar pendientes del desarrollo de la obra.

Otra de las funciones del gerente de producto es determinar el número de ejemplares que habrán de imprimirse y hacer el presupuesto correspondiente.

Una vez que el gerente de producto tiene en su poder el manuscrito lo entrega al supervisor editorial para que lo evalúe, haga un plan de trabajo indicando las fechas de inicio y término de cada etapa del proceso, y asiente en una ficha de costos los pagos estimados a los colaboradores (corrector de estilo, revisor técnico, lector final, correctores de pruebas). Si se obtiene la autorización para iniciar los trabajos, el supervisor editorial se encarga de coordinar a las personas que participarán en la edición del manuscrito.

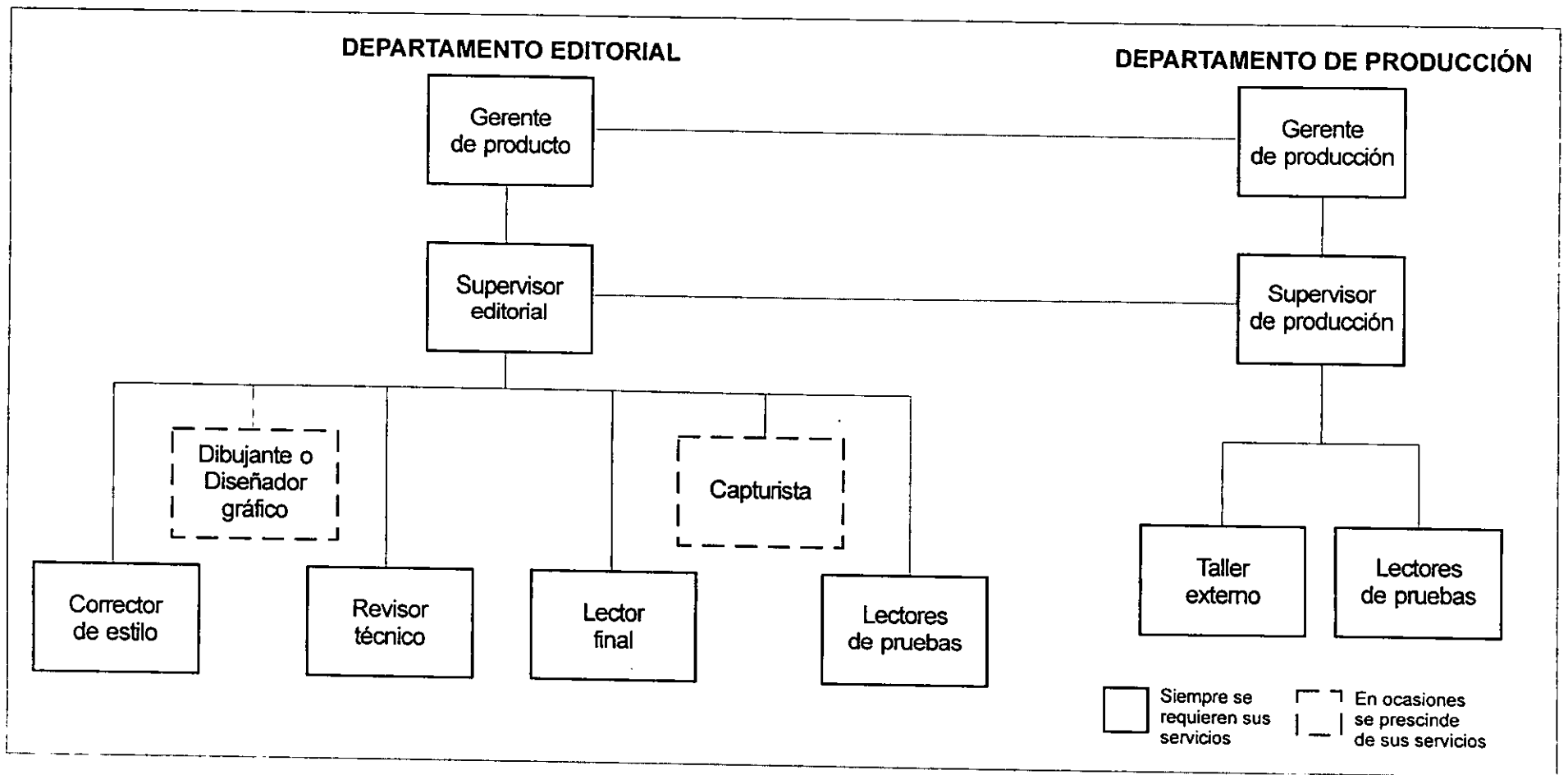


Figura 1 Participantes en el proceso editorial

Cuando el supervisor editorial considera que el manuscrito cumple con los requisitos de una buena redacción, de un contenido pertinente y se ha recopilado todo el material gráfico para ilustrarlo, lo entrega al gerente de producto para que éste a su vez lo entregue al gerente de producción. En la figura 2 se muestran las etapas que comprende el proceso editorial desde que el supervisor recibe el manuscrito hasta la etapa de negativos.

El gerente de producción asigna a un supervisor de producción para que se responsabilice del manuscrito. Es el supervisor de producción quien enviará el manuscrito a un taller externo para hacer la tipografía y supervisará la corrección de pruebas en coordinación con el supervisor editorial.

1.2.1 Corrección de estilo

Dentro del proceso de edición de un libro, la corrección de estilo constituye la primera etapa del proceso editorial y se le considera muy importante, pues gracias a ella la obra finalmente reúne las cualidades de una buena redacción: claridad, precisión, coherencia y fluidez.

La labor del corrector de estilo¹⁰ es muy compleja pues, entre otros aspectos, debe cuidar la ortografía de las palabras, enmendar las frases de sentido dudoso, utilizar el lenguaje adecuado para el público al que el libro se dirige, uniformar términos, etcétera.

Para el desempeño de esta tarea el corrector de estilo debe tener sólidos conocimientos morfosintácticos, ortográficos, tipográficos, además de una vasta cultura general.

Si bien la misión del corrector de estilo es cuidar que la obra cumpla con los requisitos de una buena redacción, debe entender que su labor no sólo consiste en mejorar

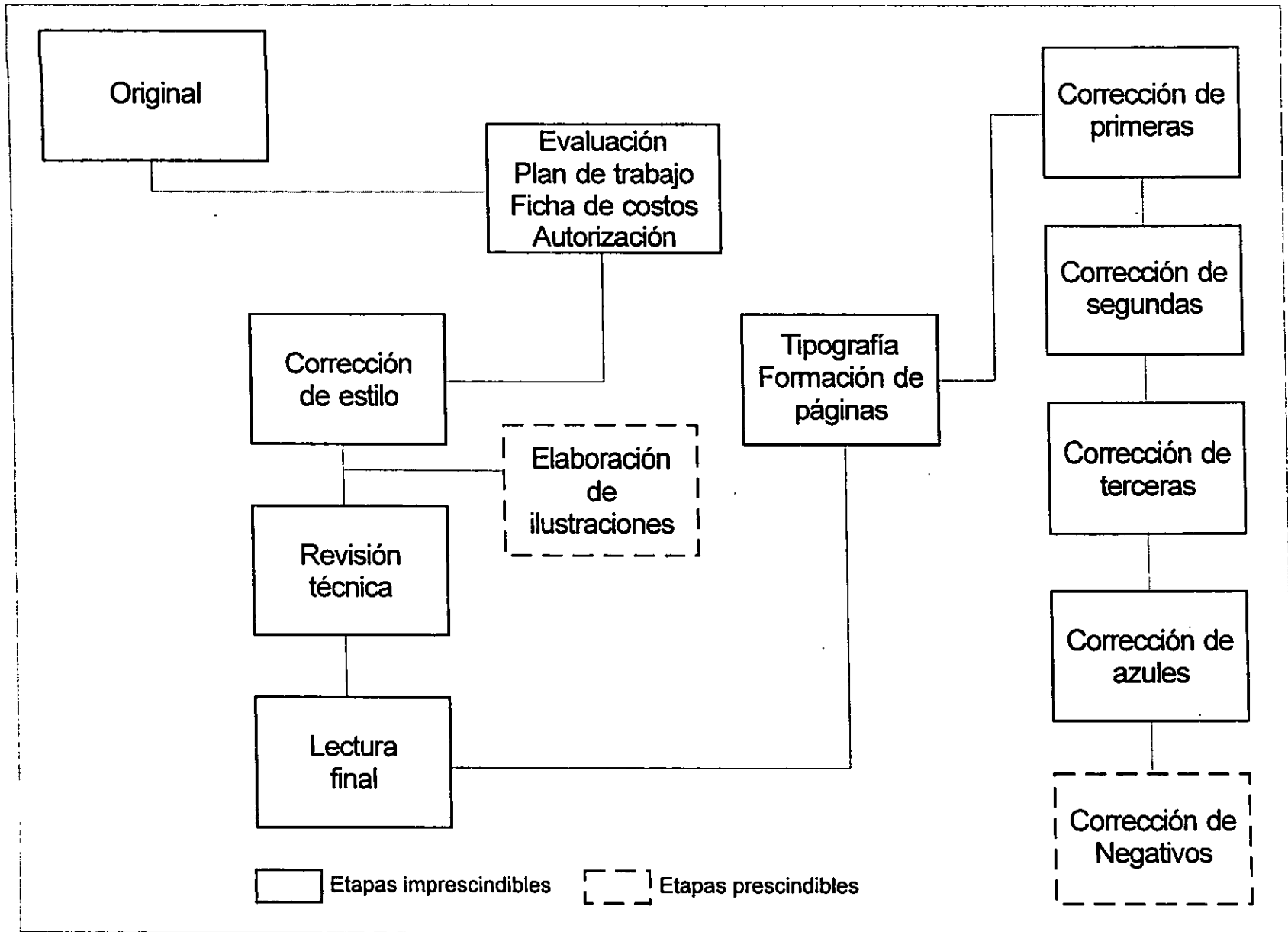


Figura 2 El proceso editorial del libro en lengua nativa

la escritura de la obra, sino en verificar que el original sea accesible para el lector a quien está destinada. Por lo tanto, los cambios que haga deben atender a la necesidad y no al gusto.

En la etapa de corrección de estilo del libro en lengua nativa se pretende corregir y enriquecer la redacción del manuscrito, cuidando los siguientes aspectos:

Claridad en la exposición de los temas. Esto implica utilizar un vocabulario adecuado para los lectores a quienes se dirige el libro. En los libros técnicos se evita la sintaxis rebuscada y de preferencia se escriben oraciones cortas.

Estructura lógica. La palabra *estructura* se utiliza en este Informe para designar el esquema que se sigue en cada capítulo para desarrollar el tema, y la secuencia de todos los capítulos que conforman la obra.

El autor debe buscar el esquema más adecuado para lograr los objetivos de cada capítulo. Es necesario que utilice el mismo esquema para todos los capítulos, con las variantes que exija el contenido, si se trata de un libro de texto. Se considera que la estructura es lógica cuando el orden de los párrafos para desarrollar un tema es congruente,¹¹ como también el orden de los temas dentro de un capítulo y el orden de los capítulos mismos.

Criterios de corrección. El supervisor editorial proporciona al corrector de estilo un instructivo en el que ha establecido los criterios de corrección específicos para el libro y le señala la metodología o los criterios en que se basó el autor para elaborarlo, con el fin de que el corrector pueda analizar la estructura de cada capítulo y de la obra en general. En el caso de que la estructura de algún capítulo o del libro no sea lógica, el supervisor editorial, en coordinación con el gerente de producto, el corrector de estilo y el revisor técnico,

propone una reestructuración. El supervisor y el autor dialogan para decidir en qué medida debe reestructurarse la obra. Esta labor queda a cargo del autor.

Pertinencia de ilustraciones, cuadros y tablas. Los correctores de estilo analizan si las ilustraciones, los cuadros y las tablas tienen relación con el texto. Cuando les surge alguna duda con respecto al material gráfico la señalan con un signo de interrogación y las abreviaturas "Rev. Téc." para que el revisor aclare la duda y opine si la figura o tabla deben conservarse. Durante la etapa de corrección de estilo, el supervisor, el corrector y el autor se reúnen para tomar decisiones respecto de las ilustraciones. Cuando éstas han sido aprobadas por el revisor técnico, el supervisor editorial comienza a trabajar con un dibujante o un diseñador gráfico para iniciar la elaboración de ilustraciones.

El beneficio de la duda. No se espera que un corrector de estilo sea un experto en todas las materias. El tema de la obra que corrige puede ser totalmente ajeno a su preparación profesional. Un gran número de correctores de estilo han estudiado Lengua y Literaturas Hispánicas y corrigen textos de matemáticas, física, etcétera. Sin embargo, debido a que por lo general son personas de amplia cultura, alguna afirmación puede parecerles inexacta o un término técnico incorrecto. En estos casos, si luego de investigar no han podido resolver la duda, deben informarlo al supervisor editorial. Esta acción es para beneficio de la obra, aun en el caso de que sus dudas sean lingüísticas. Más vale dudar que dar por sentado.¹²

1.2.2 Revisión técnica

Después de la corrección de estilo, un especialista en la materia de que trata el manuscrito lo revisa para corregir errores de contenido, subsanar deficiencias de información, verificar datos y aprobar las ilustraciones. Esta etapa del proceso editorial recibe el nombre de

revisión técnica. Cabe señalar que la revisión técnica se efectúa en el caso de libros de texto y de libros técnicos, pero no de las obras literarias.

El revisor técnico debe centrarse en el aspecto especializado de la obra, no en la redacción.¹³ Es decir, su participación debe ser la de un profesionalista que cuide el buen uso de los términos y conceptos propios de la materia y no la de un corrector de estilo que ponga atención a la sintaxis, la ortografía, las reglas gramaticales y materias similares. En el caso de que detecte errores muy obvios pero que competen al corrector de estilo, el revisor los señala con lápiz, en el manuscrito, al margen, para que el corrector de estilo aclare la duda del revisor.

Si una frase es poco legible o presenta confusión o anfibología,¹⁴ el revisor técnico podrá corregirla con el debido cuidado. Debe hacer sólo los cambios necesarios de contenido y que no modifiquen el estilo de la obra.

El revisor técnico debe cuidar la validez científica y la exposición clara de los conceptos, así como la veracidad de aquello que se dice en el manuscrito. Si duda, respecto al uso de un término, el revisor tiene la obligación de investigarlo con los especialistas de su gremio o con las fuentes idóneas que puedan resolverlas satisfactoriamente.

La terminología técnica debe ser correcta y estar actualizada. Por eso el revisor debe conocer la bibliografía más reciente, así como la jerga técnica de la materia que se trate.

En McGraw-Hill el revisor técnico utiliza tinta roja para diferenciar sus correcciones de las del corrector de estilo, quien hace sus anotaciones con tinta azul, y de las del supervisor editorial que escribe en verde. Sin embargo, en algunas editoriales donde el proceso de corrección de estilo y de revisión técnica se ha computarizado, las anotaciones

del corrector, del revisor o del supervisor se escriben entre corchetes en el texto capturado. Al revisar el manuscrito en pantalla o en una impresión, el autor reconoce fácilmente las observaciones del revisor, del corrector o del supervisor, porque éstas van precedidas de la leyenda NOTA DEL CORRECTOR/REVISOR/SUPERVISOR. Una vez que el autor aprueba las correcciones del corrector, del revisor o del supervisor, las borra en pantalla y sólo deja aquéllas sobre las que aún tendrá que discutir.

Al igual que durante la etapa de corrección de estilo, durante la revisión técnica el supervisor comunica al autor las observaciones del revisor, para ponerse de acuerdo sobre las modificaciones pertinentes y aclarar dudas.

1.2.3 Lectura final

Una vez que se han efectuado todas las tareas pendientes y se han aclarado todas las dudas mediante el diálogo entre el corrector de estilo, el revisor técnico, el autor y el supervisor editorial, resulta indispensable una última lectura:

Por parte de un lector externo. Un lector que no es ni el corrector de estilo, ni el revisor técnico, ni el supervisor editorial realiza esta lectura, a fin de hacer las últimas correcciones, que normalmente en esta etapa son errores de ortografía o de dedo.

También debe marcar la jerarquización de títulos y secciones de la obra, a fin de que el tipógrafo o el diseñador sepan qué tipos de letra utilizar. En una impresión de la obra lista para entregarse al Departamento de Producción escribe:

T1 (tipo 1). Se reserva sólo para el título de la obra.

T2 (tipo 2). Para número y títulos de partes, secciones o equivalentes.

T3 (tipo 3). Para número y títulos de capítulos, referencias bibliográficas, bibliografías, lecturas sugeridas, índice.

T4 (tipo 4). Para subtítulos de capítulos.

T5 (tipo 5). Para encabezados subordinados al anterior.

Esta jerarquización corresponde a un libro estándar. Cada libro tiene sus propias características. Habrá secciones o capítulos en que no se utilice toda esta gama de recursos. El supervisor editorial orienta al lector final sobre la jerarquización que debe utilizar.

En ocasiones, en la etapa de corrección de estilo se indican las palabras que deben ir en negritas o en cursivas. Pero si esto no se ha hecho en las etapas anteriores del proceso, corresponde al lector final marcarlas.

Las *cursivas*, *bastardilla* o *itálicas* se utilizan para destacar conceptos importantes, títulos de obras y revistas, nombres científicos de bacterias, hongos, virus y familias de vegetales y de animales, incisos (a, b, c, etcétera) y para las variables en los libros de matemáticas.¹⁵

Las **negritas** se usan para cabecitas a inicio de párrafo, encabezados de tablas, cuadros y figuras. También pueden tener la función de las cursivas.

El tipo común o redondo se reserva para el cuerpo de la obra; es decir, para lo que se considera propiamente como el texto.

El tipo menor se usa para citas textuales (siempre que vayan después de dos puntos y aparte), leyendas, texto de bibliografía, referencias bibliográficas, índice, dedicatoria, agradecimientos, texto que sigue a cabecitas de cuadros, figuras y tablas.

El tipo chico se usa para texto de notas a pie de página, de cuadro o de tabla.¹⁶

Por parte del autor. Corresponde al autor leer el manuscrito línea por línea después de que se realizaron la corrección de estilo, la revisión técnica y la lectura final. La lectura final por parte del autor tiene dos finalidades: por un lado, dar el visto bueno a las

modificaciones de las etapas anteriores; por otro, hacer los últimos cambios que el autor juzgue convenientes, pues es la última oportunidad que tiene para modificar el manuscrito. El autor manifiesta su aprobación del mismo firmando cada una de las páginas del manuscrito.

Por parte del supervisor editorial. El supervisor editorial es quien revisa por última vez el manuscrito, a fin de garantizar que reúna las condiciones apropiadas para transferirse al Departamento de Producción, cuya responsabilidad última es entregar el libro impreso al gerente de producto.

1.2.4 Corrección de pruebas de imprenta

La producción del libro se inicia propiamente con la composición tipográfica del manuscrito. En McGraw-Hill, ésta se encomienda a un taller externo. Antes de que el supervisor de producción entregue el manuscrito, se cerciora de que haya sido debidamente marcado y no le falten hojas ni ilustraciones.

Cuando el taller externo ha formado las páginas, se inicia un proceso de corrección en que las pruebas se denominan primeras, segundas, terceras y azules. Bulmaro Reyes Coria y Roberto Zavala Ruiz señalan que a las primeras se les denomina *galeras*, y a las segundas, *planas*.¹⁷

Para McGraw-Hill, los talleres forman el libro y entregan como primeras¹⁸ una impresión de las páginas ya formadas, pues el Departamento Editorial ha entregado al Departamento de Producción el manuscrito en archivos electrónicos y por lo tanto se prevé que no habrá saltos ni errores ortográficos o de dedo. Tales errores sí son frecuentes cuando el taller externo captura el texto. A continuación se describe cada una de las etapas de corrección de pruebas en McGraw-Hill.

Primeras. El taller externo entrega una impresión de las páginas ya formadas al Departamento de Producción. El supervisor de producción contrata a un lector externo para que las corrija. El supervisor de producción revisa aspectos de la formación del libro tales como la ubicación del texto y las ilustraciones en la página, las cornisas,¹⁹ la foliación, etcétera. Luego el supervisor devuelve al taller las páginas formadas con las correcciones marcadas. El taller hace las correcciones y entrega segundas pruebas al supervisor de producción.

Segundas. El supervisor de producción entrega las segundas pruebas al supervisor editorial. Éste las entrega al autor. Los autores tienen la responsabilidad de revisar las pruebas de imprenta, llamadas segundas, porque las primeras han sido revisadas por el personal del taller externo y el departamento interno de producción. Los autores leen cuidadosamente las pruebas y las cotejan contra el original para cerciorarse de que no se ha omitido texto, corrigen errores y, aunque durante el proceso editorial han aprobado el material gráfico, lo revisan por última vez. Para corregir estas pruebas, el supervisor editorial orienta al autor para que utilice signos de anotación ortotipográfica. En esta etapa sólo se corrigen errores y el autor no puede efectuar modificaciones: la última oportunidad para modificar el manuscrito ha sido la etapa de lectura final.

El supervisor editorial asigna a un lector externo para que también coteje el manuscrito entregado al Departamento de Producción y las segundas pruebas, a fin de cerciorarse de que no haya saltos. Es común que este lector sugiera nuevos cambios de redacción, pero en esta etapa deben hacerse los cambios mínimos, a menos que efectivamente sea indispensable hacerlos. El supervisor editorial entrega las segundas pruebas al supervisor de producción para que se hagan las correcciones.

Terceras. El Departamento de Producción entrega las terceras pruebas a fin de que el supervisor editorial pueda cotejar los cambios indicados y se lean nuevamente todas las páginas. Por lo regular, ya no son necesarias más pruebas y Producción puede ordenar los negativos al taller externo.

Pruebas azules. Éstas son pruebas que resultan de los negativos. Tanto el supervisor editorial como el supervisor de producción revisan las pruebas azules. El primero, para cerciorarse de que se hicieron las correcciones marcadas en terceras, para cotejar el índice con las páginas interiores, detectar letras cortadas, verificar la compaginación de páginas a color y páginas en blanco y negro, etcétera. El segundo, para asegurarse, entre otras cosas, de que las páginas han sido colocadas correctamente en el pliego.²⁰ Si todo está correcto, se procede a imprimir. Si aún hay correcciones el supervisor editorial puede verificar las correcciones en los negativos.

Por lo común, el Departamento de Producción sólo entrega segundas, terceras y azules al Departamento de Edición; pero si las correcciones en las pruebas azules son excesivas, el supervisor editorial puede solicitar que se le permita corregir los negativos.

Nótese que la corrección de negativos no es parte del proceso normal. En mi caso, solicitaba que se me permitiera cotejar las correcciones en negativos cuando se trataba de libros en inglés. McGraw-Hill produce una serie de libros escritos en inglés, en México, para preprimaria, primaria y secundaria.

Cuando los departamentos de Edición y Producción terminan de corregir las pruebas azules, los negativos se envían a una imprenta externa. El gerente de producción tiene la responsabilidad de entregar al gerente de producto los libros ya impresos.

Impresión digital. Si el libro ha sido formado en computadora, el taller encargado de formarlo no entrega pruebas azules sino una impresión digital. Ésta representa la primera prueba. Y puede corregirse una segunda prueba y una tercera si es necesario.

1.2.5 Normas tipográficas

La corrección de pruebas exige un trabajo que requiere atención y esmero, pues debe cuidarse un gran número de aspectos:²¹

- 1) No debe permitirse que más de dos líneas terminen con guión de separación de sílabas.
- 2) Dos o más líneas consecutivas no deben terminar con la misma sílaba o palabra (*callejones*).
- 3) Deben evitarse los monosílabos al principio o al fin de una línea.
- 4) En la división de palabras, no quedarán al final o al principio de línea palabras que se consideren malsonantes: dis-putas, ano-malías, cál-culos, etcétera.
- 5) Ni al principio ni al final de línea deben dejarse abreviaturas, ni números, ni incisos fuera de lugar: "En este capítulo se abordan dos temas que suscitan controversia: a) El aumento a los impuestos. b) La desaparición de la SEMANARP estatal".
- 6) Una página no debe comenzar con una línea corta, es decir, un renglón incompleto (*viuda*).
- 7) Los finales de párrafo deben tener por lo menos cinco letras o signos, sin contar el punto final.
- 8) La última página de un capítulo no debe tener menos de cinco líneas. Si se trata de versos pueden admitirse tres renglones.

- 9) En lo posible, debe evitarse aumentar la interlínea para ajustar una plana (*envitelar*). Es preferible recorrer el texto para ganar el espacio necesario.
- 10) Un capítulo no debe cerrarse con una ilustración que forme parte del texto. Sin embargo, puede concluir con una figura meramente ornamental.
- 11) Una página no debe cerrar con un subtítulo; debajo de éste deben ir por lo menos dos renglones.
- 12) Los números que refieren a una nota (*llamadas*) no deben ir con paréntesis.
- 13) Si una nota no cabe completa al pie de una página, puede continuar en la siguiente.
- 14) Debe verificarse que la foliación de las páginas sea correcta.
- 15) El nombre de las cornisas debe ser el correcto o hay que escribirlo si es necesario.
- 16) Una página no debe comenzar con final de párrafo.
- 17) El tamaño de los títulos, subtítulos, etcétera, debe concordar con la jerarquización marcada en la lectura final.
- 18) Debe cotejarse el índice con las páginas interiores.
- 19) Las referencias a las páginas de la obra misma deben concordar con las páginas del texto ya formado.
- 20) El corrector debe cerciorarse de que el título de la obra y el nombre del autor son los correctos.
- 21) Si es necesario, hay que ajustar páginas; este paso consiste en quitar o aumentar texto, o bien para completar una página, o bien para hacer que el texto quepa en ella, por razones de estética tipográfica.

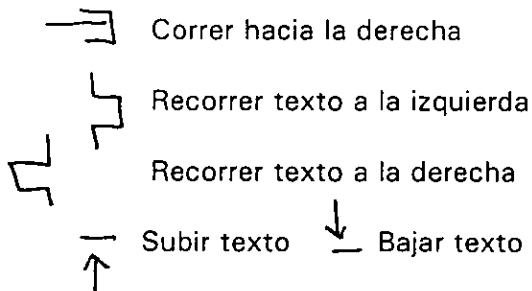
22) Todas las indicaciones que el autor, el supervisor editorial y el gerente de producto (o editor) señalaron deben corroborarse en las páginas.

1.2.6 Marcas para la corrección de pruebas







Para indicar las correcciones en primeras, segundas, terceras, azules e impresiones digitales, los correctores utilizan, entre otras, las siguientes marcas:²²

MARCAS DE CORRECCIÓN

	Significado	Ejemplo
	Eliminar texto, letra	Consultar el diccionario Consultar el ^l diccionario
	Dejar como estaba	Consultar el diccionario
	Trasponer palabras	Consultar <u>diccionario</u> el
	Aparte	cita. <u>Consultar el diccionario</u>
	Seguido	En este capítulo se <u>tratarán</u>
	Sangrar	<input type="checkbox"/> Esta guía servirá para que el alumno
	Agregar texto	Consultar ^{el} diccionario
	Trasponer letras	Consul ^l tar el diccionario
	Poner como exponente	5 ⁴
	Poner como subíndice	7 ₄
	Unir	Consul <u>l</u> tar el diccionario
	Separar	Consultar <u>el</u> diccionario
	Correr hacia la izquierda	



MARCAS PARA SEÑALAR EL TIPO DE LETRA

Signo	Significado	Ejemplo
	<i>cursivas</i>	<u>Investigar la enciclopedia</u>
	VERSALITAS (mayúsculas pequeñas)	<u>Consultar el diccionario</u>
	VERSALES (mayúsculas)	<u>Consultar el diccionario</u>
	negras	<u>Consultar el diccionario</u>
	<i>cursivas negras</i>	<u>Consultar el diccionario</u>
rds.	redondas	Consultar el diccionario rds.
/	minúscula	Consultar el p iccionario
	Mayúscula	Leer la <u>b</u> iblia

1.3 El proceso editorial del libro traducido

La edición de un libro original de otra lengua se inicia con la traducción. De ahí en adelante el proceso comprende etapas afines al proceso editorial del libro en lengua nativa (véase figura 3).

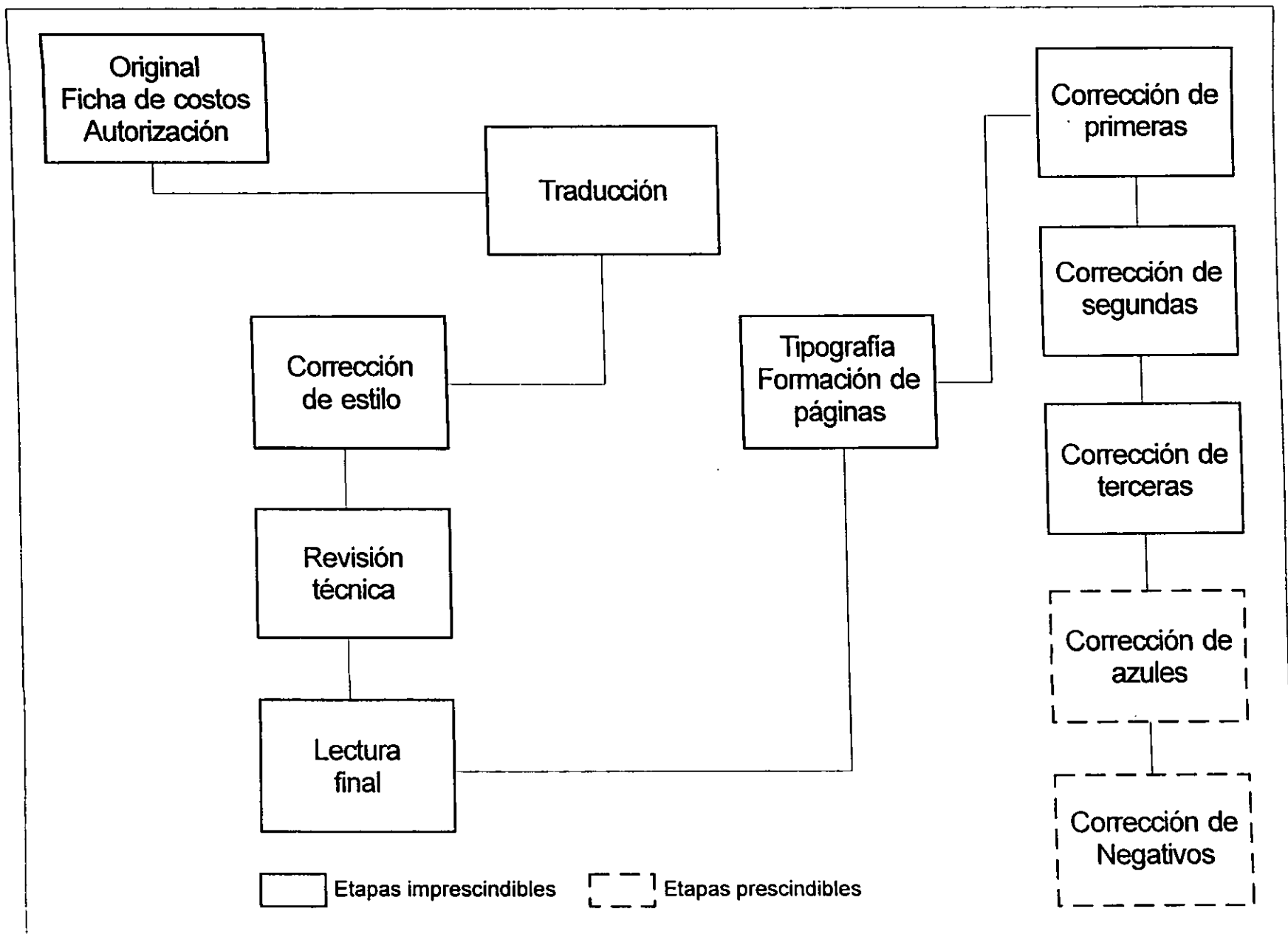


Figura 3 El proceso editorial del libro traducido al español

1.3.1 Traducción

El traductor eficiente debe tener en cuenta que el trabajo que va a presentar debe cumplir con los siguientes requisitos:

Fidelidad. Consiste en transmitir con exactitud en la lengua nativa los conceptos que se plasman en la lengua extranjera.²³ Uno de los vicios que el traductor debe evitar es hacer interpretaciones personales que desvirtúen el texto original. Si hubiera un error evidente en el original, es obligación del traductor dar aviso al supervisor editorial responsable, a fin de subsanar el error.

Claridad. La idea del texto original en lengua extranjera debe expresarse en la lengua nativa de manera que no se preste a ambigüedades.

Concisión. Los conceptos deberán expresarse en forma sucinta y sin palabras de adorno que no estén en el original y que obstaculicen la comprensión de la lectura.²⁴

Conocimiento del idioma español y de la materia. El traductor debe poseer profundos conocimientos de la lengua española en cuanto a sintaxis, ortografía, uso de preposiciones, etcétera. Asimismo, debe conocer el tema del libro en cuestión.

Tomar en cuenta al destinatario de la obra. Un aspecto importante que el traductor debe tener presente es a quién va dirigida la obra. Por lo común, lo ideal es utilizar términos "universales" que lo mismo se entiendan en Colombia que en México o en cualquier otro país de habla hispana.²⁵

Nombres propios y científicos. Los nombres de personajes famosos se escriben en su forma castellanizada si son muy conocidos (Luis Pasteur); pero se conservan en el idioma original si no se ha difundido su castellanización (Adam Smith).²⁶ Los nombres de ciudades se conservan en el idioma original o se traducen al español, según el uso prevaleciente (São Paulo, Nueva York). Los nombres de instituciones se traducen al

español si se utiliza ampliamente su equivalente en nuestra lengua (Organización de las Naciones Unidas); en el caso contrario se escribe el nombre de la institución en el idioma original y la traducción entre paréntesis: National Institute for Biological Standards and Control (Instituto Nacional de Estándares y Control Biológicos). Los nombres científicos y sus siglas se escriben en español cuando se ha difundido su castellanización, como ADN (ácido desoxirribonucleico); en el caso contrario, se traduce el nombre científico pero las siglas se conservan en la lengua extranjera y se especifica de qué idioma provienen: neutrófilos polimorfonucleares (PMNs, por su denominación en inglés).

Títulos. Los títulos de obras se escriben en español si se ha publicado la traducción de ellas. En el caso contrario se escribe el título en el idioma original y entre paréntesis la traducción.²⁷

1.3.2 Corrección de estilo y cotejo

La labor del corrector de estilo en el proceso editorial del libro traducido es muy importante, puesto que le compete garantizar la fidelidad de la traducción y una redacción correcta. Las tareas del corrector de estilo al revisar una traducción son las siguientes:

Cotejo de la traducción contra el libro en lengua extranjera. El objetivo de esta tarea es asegurarse de que el traductor no haya omitido nada del texto en lengua extranjera. El corrector debe verificar que esté traducido todo el material:

- a) Portada
- b) Dedicatoria, agradecimiento.
- c) Prólogo, introducción, contenido, cuerpo de la obra, apéndices, glosario, anexos, índices, solapas, cuartas de forros, etcétera.

Además, el cotejo permite al corrector evaluar la fidelidad de la traducción y garantizar la uniformidad en el uso de términos técnicos.

Corrección de estilo. Muchos correctores de estilo corrigen los errores de ortografía, sintaxis y sentido, a la vez que cotejan la traducción con el libro en lengua extranjera. Sin embargo, esta tarea se facilita, aunque parezca doble trabajo, si primero se coteja el texto y después se corrige la redacción. La razón es que al hacer el cotejo se concentra la atención en las omisiones e imprecisiones del traductor y se descuida la fluidez del texto.

Otra opción es corregir primero el texto sin cotejar y después cotejarlo. En mi labor como traductora y correctora de estilo, me resulta más provechoso seguir este procedimiento pues, según mi experiencia, permite apegarse con mayor exactitud al sentido del texto en lengua extranjera.

Además, corregir sin cotejar permite detectar con mayor facilidad los giros lingüísticos. El corrector debe hacer las modificaciones necesarias para que el texto parezca escrito originalmente en la lengua nativa.²⁸

Señalar dudas. El corrector de estilo debe marcar al margen del texto y a lápiz las dudas que deba resolver el revisor técnico o el supervisor. Las señalará con un signo de interrogación seguido de las abreviaturas "Rev. Téc." o "Sup.". En el caso de que corrija en pantalla, anotará sus dudas en mayúsculas compactas entre corchetes, y señalará la duda u observación con la leyenda NOTA DEL CORRECTOR.

1.3.3 Revisión técnica

Uno de los aspectos fundamentales del proceso editorial es la revisión técnica, puesto que gran parte de la calidad de un libro de texto o de un libro técnico — ya sea traducido o de autoría local— se debe precisamente a dicha revisión.

Por lo tanto, el revisor técnico debe tener un conocimiento profundo del contenido de un libro próximo a editarse. Debido a esto, los supervisores editoriales y los editores o gerentes de producto buscan, en las instituciones educativas de mayor prestigio en el país, a los mejores candidatos para llevar a cabo las revisiones técnicas.

Y casi siempre tales revisores son catedráticos con maestría o doctorado que coordinan o dirigen departamentos en dichas instituciones. Es importante que así sea pues un revisor técnico que imparte clases tiene una experiencia docente y un criterio pedagógico que serán necesarios para la lectura precisa, clara, coherente y fluida de los futuros lectores.

El supervisor editorial, al entrevistarse con el revisor técnico, le presenta el proyecto y establece un calendario con las fechas de entrega del material que se analizará. Si el revisor está de acuerdo, firma una carta-convenio en la cual se compromete a realizar la revisión técnica del proyecto.

El revisor técnico debe utilizar siempre tinta roja al hacer correcciones. Como se ha mencionado anteriormente, cada parte del proceso editorial tiene un color asignado: negro para la traducción y autoría; azul para la corrección de estilo; otro (distinto de los anteriores) para la lectura final y verde para la supervisión. Las observaciones que no sean estrictamente técnicas y las anotaciones al margen deberán ir a lápiz.

El revisor técnico debe conocer los signos tipográficos para aplicarlos en las correcciones que crea pertinentes.

El primer aspecto que se debe manejar en la revisión técnica es la revisión del índice, del glosario y del contenido de la obra, es decir, los términos y conceptos que se aplicarán a lo largo de toda la traducción.

Por experiencia se sabe que, en no pocas ocasiones, el traductor o el autor de una obra realizan sus trabajos en esta primera parte del material (índice, glosario y contenido) y cuando la presenta al revisor técnico, este último no está de acuerdo con la traducción o con la utilización (en caso de autoría local) de algunos términos y conceptos.

Si esto sucede y el autor o traductor continúan su trabajo sin ponerse de acuerdo con el revisor respecto a la terminología, el material presentará notorias discordancias en este aspecto.

Por lo mismo, el traductor o el autor deben esperar (no seguir con la traducción o con el desarrollo del libro) a que el supervisor les entregue este material para tener en cuenta sus modificaciones y comentarios. Puede ocurrir que ninguno de los dos esté de acuerdo con la terminología aplicada por el otro; entonces el supervisor les hace saber las razones y explicaciones que cada uno ofrece, o si es necesario, el supervisor concierta una entrevista en la editorial para que ambos colaboradores expresen sus puntos de vista en forma directa y profesional, y tomen las decisiones que beneficien al proyecto.

En el caso de una traducción, es muy importante que el revisor coteje los términos que se traducen del inglés al español. En otras palabras, debe cuidar la fidelidad al original en inglés, y que la terminología sea la misma a lo largo de toda la obra. Debe existir uniformidad, por lo que si se modifica un término, debe hacerse el cambio siempre que aparezca, sin excluir títulos y subtítulos, índice y contenido, glosario, pies de gráficas o figuras, cabezas de cuadros y pies de página. En resumidas cuentas, debe existir una total coherencia entre la terminología del índice y la del resto de la obra.

Cifras, medidas y grados. Las cifras relativas a moneda extranjera se conservan en la traducción con su signo correspondiente. Las medidas del sistema inglés se convierten al

sistema métrico decimal: libras a kilogramos, pies y pulgadas a metros, etcétera. Los grados Fahrenheit se convierten a grados centígrados.

1.3.4 Lectura final

Las funciones específicas que debe desempeñar el lector final²⁹ de un manuscrito traducido son las siguientes:

- 1) Comprobar que la anotación tipográfica del manuscrito traducido (altas, bajas, versalitas, negritas, cursivas, letras de tipo mayor o menor, números en las notas de pie de página, etcétera) concuerde con los tipos del original en lengua extranjera. Sin embargo, recuérdese que los criterios no son siempre los mismos en ambos idiomas. Por ejemplo, en inglés los gentilicios, los meses y los días van en altas, así como los sustantivos y los adjetivos en títulos. En general, en inglés se utilizan más mayúsculas. El corrector de estilo ha verificado el uso correcto de esos tipos de letras en la traducción. Sin embargo, el lector final debe conocer las normas de la editorial y señalar cualquier duda a ese respecto.
- 2) Observar que en el manuscrito traducido los párrafos inicien igual que en el original, esto es, que se agreguen o supriman las sangrías.
- 3) Revisar que la numeración consecutiva esté correcta en las cuartillas del manuscrito traducido.
- 4) Cotejar títulos y subtítulos de la tabla de contenido con los que se presentan dentro del texto. Asimismo, observar que las entradas de títulos en cada capítulo, de temas y subtemas aparezcan en el orden correcto y con el tipo de letra correspondiente.
- 5) Aun cuando el corrector de estilo ya haya cotejado la traducción con el original en lengua extranjera, el lector final volverá a cotejar para verificar que no queden "saltos".

- 6) Revisar la lista de leyendas de fórmulas, figuras y tablas, y si es necesario anotar las omisiones y corregir las posibles irregularidades, o señalárselas al supervisor cuando tengan un alto grado de dificultad (tecnicismos, giros idiomáticos, conceptos que surgen en una traducción compleja, etcétera).
- 7) Observar que la terminología del índice analítico se emplee de manera uniforme a lo largo del manuscrito. Si no es así, hacer los cambios pertinentes.
- 8) El lector final debe abstenerse de hacer cambios de estilo, ya que ésta es una función del corrector; sin embargo, si le parece que alguna frase o párrafo presentan algún problema de claridad, concisión, fidelidad, puede señalarlo con lápiz, para que el corrector haga los cambios necesarios.

1.3.5 Captura de correcciones

En esta etapa se incorporan al manuscrito traducido todas las correcciones que haya marcado el lector final. El supervisor editorial tiene la responsabilidad de entregar el manuscrito traducido lo más acabado posible en un archivo electrónico, pues será la última oportunidad del Departamento de Edición para modificar la traducción.

1.3.6 Corrección de pruebas de imprenta

El supervisor de producción entrega al taller externo el manuscrito traducido en un archivo electrónico. La corrección de primeras, segundas y terceras queda a cargo exclusivamente del Departamento de Producción. El supervisor editorial no participa en la corrección de pruebas de traducciones.

Primeras. El taller hace la composición tipográfica, toma las ilustraciones del original en lengua extranjera y entrega al supervisor de producción una impresión de las páginas ya formadas.

El supervisor de producción contrata a un lector externo para que coteje las primeras con el original en lengua extranjera. Luego, el supervisor devuelve las páginas formadas al taller para que las corrija.

Segundas. Un lector externo coteja las correcciones marcadas en primeras y lee de corrido todas las páginas, sin cotejar contra el original, ni contra el manuscrito traducido.

Terceras. Un lector externo comprueba las correcciones marcadas en segundas.

Azules y negativos. El Departamento de Producción revisa las pruebas azules sólo si hubo un gran número de correcciones en terceras. Si en terceras no hubo correcciones, el Departamento de Producción no revisa pruebas azules ni negativos.

La elaboración de negativos queda a cargo de un taller externo. La impresión se efectúa en una imprenta externa.

Impresión digital. Por lo general, el proceso de corrección de pruebas del libro traducido se acorta si éste ha sido formado en computadora. El taller encargado de formar el libro entrega al Departamento de Producción una impresión digital. Ésta constituye la primera prueba y es la única que corrige el Departamento de Producción. De ahí en adelante es el propio taller el responsable de garantizar que se hagan todas las correcciones marcadas.

1.4 Conclusiones

Las etapas del proceso editorial del libro en lengua nativa (originales) y de libro traducido (manuscrito traducido) se denominan igual; sin embargo, las tareas que se realizan en cada una de ellas son distintas.

El proceso editorial del original se inicia, en algunos casos, con el bosquejo para escribir un libro con características determinadas; o bien, si el autor presenta un

manuscrito, el proceso se inicia con una evaluación para formular un plan de edición y un presupuesto (ficha de costos).

La corrección de estilo de originales exige, por parte del corrector, un manejo del español similar o superior al que se exige en la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas. Además, la corrección del manuscrito traducido requiere un amplio conocimiento de la lengua extranjera.

La revisión técnica de originales es, en un sentido, más laboriosa que la revisión técnica del manuscrito traducido. Recordemos que el libro en lengua extranjera se somete a una revisión técnica antes de su publicación. En cambio, la revisión técnica de originales va más allá de corregir el contenido de la obra; el revisor técnico debe criticar la obra objetivamente y no sólo sugerir cómo complementarla, sino llevar a cabo él mismo esta empresa.

No se piense, sin embargo, que la labor del revisor técnico de traducciones es un trabajo sencillo. En el caso de libros técnicos, lo primero que se traduce es el índice analítico, el glosario y la tabla de contenido de la obra. Éstos, ya corregidos por el revisor técnico, constituirán el glosario del traductor, una herramienta que le permitirá uniformar la terminología a lo largo de toda la obra. Para corregir el índice analítico, el revisor técnico consulta las publicaciones más recientes y selecciona los términos más adecuados en el medio profesional o académico.

Otra labor del revisor técnico es convertir las medidas del sistema inglés al sistema métrico decimal. Ésta es una ardua labor puesto que los libros de texto y algunos libros técnicos contienen una gran cantidad de problemas que los estudiantes deben resolver. Además, por lo general estos libros contienen una sección de soluciones a los problemas. El revisor debe hacer las conversiones planteadas en el problema, realizar el procedimiento

para resolverlos y escribir la solución en la sección de respuestas. Además de hacer todo este trabajo, debe corregirse a sí mismo, pues debe cerciorarse de que las conversiones y los resultados de las soluciones a los problemas son los correctos.

En cuanto a la corrección de pruebas de originales y de manuscritos traducidos, la principal diferencia consiste en que las pruebas de originales se corrigen bajo la dirección del supervisor editorial, y las de traducciones, bajo la del supervisor de producción. Esto se debe a que en originales los errores se advierten más fácilmente cuando el libro ya está formado, pero sobre todo porque el autor debe corregir segundas y es el supervisor editorial, más que el supervisor de producción, quien tiene mayor contacto con el autor.

La supervisión editorial es un trabajo gratificante porque el supervisor editorial participa en el desarrollo de un manuscrito, bien sea desde el planteamiento de un bosquejo o desde la evaluación del manuscrito ya redactado o traducido, hasta ver el libro publicado.

En el camino se presentan muchos retos. Formar un equipo de colaboradores idóneos para la edición de cada libro es una tarea posible pero difícil: correctores de estilo con amplia cultura y un conocimiento profundo del español, revisores técnicos al día en la materia de que trata el libro, un personal de producción que asuma la responsabilidad de entregar el trabajo más limpio posible y en los plazos asignados, y todos ellos con la disponibilidad de trabajar con pagos bajos.

A lo largo de mi experiencia como supervisora editorial, dos han sido los problemas principales con los que me he encontrado: los plazos cortos para preparar el manuscrito y las bajas tarifas para los colaboradores.

Digo que los plazos son cortos porque al corrector de estilo se le exige trabajar a un ritmo de 175 cuartillas a la semana; al revisor técnico, de 150 a la semana; al traductor, de 100 a la semana; al lector final, de 300 a la semana, y los lectores de pruebas por lo

común tienen un día para corregir 150 cuartillas. Los colaboradores editoriales suelen participar en diferentes proyectos; por lo tanto, es difícil que cumplan con esos plazos.

Otro problema relacionado con los plazos cortos surge por no esperar a que el corrector de estilo o el traductor entreguen el manuscrito completo. Cada capítulo corregido o traducido se entrega al revisor técnico. El proceso inacabado de las etapas de la obra en algunos casos origina problemas tales como la falta de uniformidad en el uso de términos técnicos, el planteamiento inexacto de algún tema porque para comprender un tema del capítulo uno era necesario tener la visión del capítulo seis, etcétera.

Casi no se me han presentado problemas de calidad de trabajo. Hay muchísimas personas profesionales y creativas en el medio editorial de quienes he aprendido mucho. En cambio, cumplir con los plazos siempre ha sido difícil por los calendarios apretados y los obstáculos imprevistos. A pesar de ello el trabajo editorial reditúa muchas satisfacciones, una de ellas es participar en un trabajo colectivo encaminado a difundir la cultura. Como dice Roberto Zavala Ruiz “no se encuentra oculta, en medio de los problemas, cierta felicidad”.³⁰

CAPÍTULO 2 La traducción literaria

2.1 Introducción

“El ideal que se propone un traductor consciente — lograr que sus lectores reciban el *mismo mensaje*— es, indudablemente, más fácil de realizar cuando se trata de un texto científico que cuando se trata de un texto literario”.¹

Esa diferencia se explica en parte porque el mensaje de los textos científicos es unívoco, en tanto el de la literatura es polisémico, pero no es sólo esta característica la que hace compleja la traducción literaria. Quienes han reflexionado sobre el quehacer de la traducción exploran una serie de problemas que parecen ser de preocupación común.

Traducir implica una serie de actividades que la convierten en una empresa difícil. Tomando en cuenta esa complejidad, ¿tiene sentido dedicarse a traducir? Y si lo tiene, ¿qué cualidades debe reunir una persona para afrontar el reto de la traducción?

Cuando traducimos, ¿prevalece la fidelidad al contenido por sobre la fidelidad a la forma? ¿Es posible imitar en la traducción el estilo del autor?

¿Cuáles son las características de una buena traducción? ¿Debe el traductor traer a su lengua nativa el autor o llevar el lector a la lengua extranjera? ¿Cuáles son los pasos que se siguen en un proceso de traducción? ¿Es lo mismo traducir y adaptar?

Analizar tales problemas obedece a una necesidad personal de establecer pautas para traducir literatura, dada mi falta de experiencia en este campo. Han sido esclarecedores en relación con esos temas los planteamientos de ocho autores.

George Steiner, en *Después de Babel*, da un panorama histórico de la traducción que comprende postulados desde Cicerón (106-43 a.C.) hasta Chomsky (n.1928-). Se

considera *Después de Babel* uno de los textos más importantes sobre la historiografía de la traducción y sobre los asuntos filosóficos inherentes a ella.

“La tarea del traductor” de Walter Benjamin (1892-1940) y “Miseria y esplendor de la traducción” de José Ortega y Gasset (1883-1955) son dos textos que abordan la traducción desde una perspectiva filosófica. De ahí el interés por comentarlos en este apartado.

Octavio Paz (1914-1998) también examina el quehacer de la traducción desde una perspectiva filosófica en *Traducción: literatura y literalidad*; pero además ilustra cómo resolvió en la práctica algunos problemas de carácter formal al traducir poemas de John Donne (1572-1631), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Guillaume Apollinaire (1880-1918) y e.e. cummings (1894-1962). La descripción de esos problemas representa, sin duda alguna, una orientación invaluable para el traductor de literatura.

En “Consideraciones sobre el arte de traducir” Antonio Alatorre (1922-) comenta tres casos de traducción: un poema de Iacopo Sannazaro (1456-1530), “El desdichado” de Gérard de Nerval (1808-1855) y un fragmento del libro IX de las *Metamorfosis* de Ovidio (43 a.C. –17.18 d.C.). A partir de un análisis formal minucioso, Alatorre nos muestra modos de traducir, entre los que destaca el de José Emilio Pacheco (1939-).

Los problemas analizados por Alfonso Reyes (1889-1959) en su ensayo “De la traducción” son también de carácter filosófico y formal. Entre los de carácter filosófico aborda algunos planteamientos de Benjamin y Ortega y Gasset. Entre los formales analiza el uso de un gran número de palabras y expresiones tomadas de su propia traducción de Sterne (1713-1768), de las traducciones de Hachette (Góngora al francés), el *Pigmalión* de Bernard Shaw (1856-1950) y otros textos.

Por último, en *Escriba subversiva: una poética de la traducción* Suzanne Jill Levine discurre sobre problemas filosóficos de la traducción y explica cómo adaptó al inglés *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante.

En este capítulo anoto los puntos sobresalientes de los ocho autores y a manera de conclusión presento un resumen que podría servir como descripción de un procedimiento para traducir literatura. Desde luego, éste se limita al contenido de los ensayos mencionados en relación con mis intereses personales y por lo tanto no puede considerarse completo ni enteramente objetivo.

2.2 La tarea de la traducción

La traducción puede concebirse como un oficio cuya finalidad última es poner al alcance de los lectores, en su lengua nativa, textos escritos en lenguas extranjeras. Obviamente, cuando el texto por traducir es literario entran en juego aspectos formales que no pueden soslayarse. Sin embargo, la manera de resolver los problemas formales en la traducción depende en gran medida de una perspectiva filosófica de la traducción; es decir, de un concepto sobre la naturaleza de la traducción.

En el apartado 2.2 nos limitaremos a resumir los planteamientos de Steiner y Benjamin, Ortega y Gasset, Antonio Alatorre y José Emilio Pacheco que se relacionan con la perspectiva filosófica. En este Informe por *filosofía de la traducción* debe entenderse la naturaleza de la traducción, y por *filosófico* lo relacionado con esa naturaleza.

2.2.1 George Steiner y Walter Benjamin

George Steiner (n. 1929-), en *Después de Babel*, analiza lo que han dicho escritores, traductores y poetas sobre la traducción. De esa gran enciclopedia de definiciones sobre la

traducción, interesa destacar en este apartado el concepto del propio Steiner, para quien traducir ocurre en cada acto de comunicación, al recibirse cada mensaje. Cada receptor traduce el mensaje del emisor: "... el ser humano se entrega a un acto de traducción, en el sentido cabal de la palabra, cada vez que recibe de otro un mensaje hablado".² La traducción de idiomas no es más que una instancia particular en un modelo para el habla humana y la escritura.³

A diferencia de Steiner, para Walter Benjamin la traducción no es un acto de comunicación.

Una obra de arte nunca se realiza pensando en un destinatario para facilitarle la interpretación, así como un cuadro no se hace pensando en el espectador, ni una obra literaria en el lector. Pregunta Benjamin, ¿se traduce pensando en los lectores que no conocen el idioma?

Un rasgo del texto literario es lo intangible, lo secreto, lo poético. Si un traductor sólo se propone transmitir una comunicación, el texto traducido cumpliría una mera función de intermediario. Una traducción de esa naturaleza, en la visión de Benjamin, sería mala.

"La traducción es ante todo una forma", afirma Benjamin.⁴ No es imperativa para la obra original. Sin embargo, cuando una traducción es algo más que una comunicación, se convierte en una expansión póstuma de la obra literaria.

La traducción es posible porque las lenguas no son extrañas entre sí, guardan cierta semejanza en la forma de decir. La traducción pone de relieve la estrecha relación que guardan los idiomas entre sí.⁵ No obstante ello, la aspiración suprema no es copiar el original. El parentesco entre los idiomas no implica forzosamente semejanza. ¿Dónde radica, pues, el parentesco entre ambas lenguas? En el hecho de que los dos idiomas, por separado, no satisfacen en su totalidad las intenciones de expresión: los idiomas se

complementan: "Todo el parentesco suprahistórico de dos idiomas se funda más bien en el hecho de que ninguno de ellos por separado, sin la totalidad de ambos, puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir, el propósito de llegar al lenguaje puro".⁶

La traducción es un procedimiento transitorio y provisional; no puede aspirar a la permanencia de sus formas, y en eso se distingue del arte.⁷ Las formas de expresión establecidas no pueden escapar a un proceso de maduración. Las formas expresivas de un autor pueden caer en desuso.⁸ El tono y la significación se modifican por completo con el paso de los siglos. Mientras tanto, la lengua del traductor evoluciona también. La palabra del autor sobrevive en el idioma de éste, en tanto la traducción está destinada a perecer a consecuencia de la evolución de la lengua del traductor.⁹

A pesar de su carácter efímero, la traducción eleva el original a la altura de un lenguaje superior que, claro está, no puede ser eterno, pero por lo menos insiste en llegar a la reconciliación y perfección de la lengua. Es en esa altura donde la traducción es más que comunicación: "Ese núcleo esencial puede calificarse con más exactitud diciendo que es lo que hay en una obra de intraducible".¹⁰ La traducción es más que comunicación cuando logra transplantar al idioma traducido lo indecible del original. Por eso para Benjamin la función del traductor consiste en suscitar un eco del original.¹¹

Lo que Benjamin quiere de transparencia en la traducción es aquello que permita ver lo intransmisible de la obra original, que según el contexto se encuentra simbolizado, o es a su vez un símbolo.¹² Lo simbolizado sólo vive en las formas. Por eso, para Benjamin, la traducción es una forma, en la que puede leerse entre líneas lo indecible de la obra original.¹³

Con frecuencia se pregunta a los escritores si escriben para ellos mismos o para los lectores. La misma pregunta podría hacerse respecto de la traducción: ¿se traduce para

uno mismo o para los lectores? La respuesta puede ser en ambos oficios para uno mismo, para los lectores. El hecho es que una vez publicada la obra hay lectores. Por eso digo con Steiner que la traducción es un acto de comunicación. En un primer plano el escritor (*emisor*) transmite un mensaje al traductor (*receptor*), éste lo interpreta y lo traduce. En un segundo plano, el traductor (*emisor*) transmite un mensaje al lector (*receptor*) y éste lo interpreta.

Benjamin desdeña el papel de intermediaria de la traducción. Sin embargo, no tendríamos acceso a la literatura de idiomas que no conocemos si no fuera por la traducción. Incluso, llegamos a conocerla por traducción indirecta, es decir, cuando conocemos las obras no través de nuestra lengua nativa sino a través de otras lenguas extranjeras. Conocimos algunos cuentos japoneses mediante las traducciones al inglés. La traducción nunca sustituirá al original pero lo refleja.

Es cierto que la traducción tiene un carácter efímero debido a que el lenguaje evoluciona. Sin embargo, no hay que olvidar las traducciones canónicas que forman parte de la tradición literaria: el Orlando de Virginia Woolf en la traducción de Borges; los cuentos de Poe en la traducción de Baudelaire; el Cantar de los Cantares de fray Luis de León.

Estamos de acuerdo con Benjamin en que la traducción es ante todo una forma, una forma que incluso como él afirma puede convertirse en una expansión de la obra. Por eso, el traductor no debe limitarse a comunicar un mensaje sino a suscitar un eco del original. Finalmente el traductor comunica un mensaje a través de una forma. De ahí que pueda considerarse la traducción a la vez como acto de comunicación y forma.

2.2.2 José Ortega y Gasset

El concepto de la traducción como forma postulado por Benjamin deja entrever la dificultad de traducir, un tema que José Ortega y Gasset (1883-1955) pone de relieve en *Miseria y esplendor de la traducción*. El escritor español afirma que la traducción es un afán utópico, al igual que todo lo que el hombre se propone. En su visión, el hombre nunca logra lo que se propone.

Traducir es utópico porque la forma interna de las lenguas impide establecer una equivalencia exacta entre los términos:

Es utópico creer que dos vocablos pertenecientes a dos idiomas y que el diccionario nos da como traducción el uno del otro, se refieren exactamente a los mismos objetos. Formadas las lenguas en paisajes diferentes y en vista de experiencias distintas, es natural su incongruencia. Es falso, por ejemplo, suponer que el español llama bosque a lo mismo que el alemán llama *Wald*, y, sin embargo, el diccionario nos dice que *Wald* significa bosque.¹⁴

La forma interna de las lenguas representa una dificultad para traducir; pero también el estilo, el cual Ortega y Gasset define como una desviación del sentido habitual de la palabra.¹⁵ Por eso el escritor español concibe la traducción como un afán utópico. Sin embargo, esta afirmación la utiliza Ortega y Gasset como recurso para desencadenar un discurso dialéctico sobre la dificultad de traducir, a la que llama *miseria* de la traducción, y posteriormente destaca también su *esplendor*.

Ortega y Gasset distingue dos clases de utopismos, una clasificación importante para identificar a un buen traductor y uno malo:

Hay un falso utopismo que es la estricta inversión del que ahora tengo a la vista; un utopismo consistente en creer que lo que el hombre desea, proyecta y se propone es, sin más, posible. Por nada siento mayor repugnancia y veo en él la causa máxima de cuantas desdichas acontecen ahora en el planeta. En el humilde asunto que ahora nos ocupa podemos apreciar el sentido opuesto de ambos utopismos. El mal utopista, lo mismo que el bueno, considera deseable corregir la realidad natural que

confina a los hombres en el recinto de la lenguas diversas impidiéndoles la comunicación. El mal utopista piensa que, *puesto* que es deseable, es posible y de esto, no hay más que un paso hasta creer que es fácil. En tal persuasión no dará muchas vueltas a la cuestión de cómo hay que traducir, sino que sin más comenzará la faena. He aquí por qué casi todas las traducciones hechas hasta ahora son malas. El buen utopista, en cambio, piensa que *puesto* que sería deseable liberar a los hombres de la distancia impuesta por la lenguas, no hay probabilidad de que se pueda conseguir; por tanto, que sólo cabe lograrlo en medida aproximada. Pero esta aproximación puede ser mayor o menor... hasta el infinito, y ello abre ante nuestro esfuerzo una actuación sin límites en que siempre cabe mejora, superación, perfeccionamiento; en suma «progreso». En quehaceres de esta índole consiste toda la existencia humana. ¹⁶

El ser humano se complace en las actividades difíciles; encuentra proyectos irrealizables, pero en el esfuerzo por realizarlos logra muchas cosas y crea lo que la naturaleza no produce de suyo. La recompensa está en no sentir la vida vaciada de sí misma. ¹⁷

La imposibilidad de la traducción encierra su posible esplendor. El utopista bueno se compromete a ser realista. Cuando está seguro de haber examinado a fondo la realidad, está en condiciones de reformarla en el sentido de lo imposible. ¹⁸

El utopista malo cree que obtendrá lo deseable como fruto espontáneo de la realidad: el traductor malo cree que no tiene que esforzarse. ¹⁹

La tarea de traducir, no obstante su dificultad, tiene sentido. Esa dificultad comienza desde que se emite la palabra. El ser humano cree que hablando va a poder expresar todo lo que piensa. Conforme se ocupa más de temas humanos, crecen en el hablante la imprecisión, la susceptibilidad a confundirse y cometer atropellos. El prejuicio de que hablando nos entendemos provoca muchos más malentendidos que “si mudos nos ocupásemos en adivinarnos”. ²⁰ El lenguaje entraña una paradoja. Se compone de expresiones y silencios:

No se entiende en su raíz la estupenda realidad que es el lenguaje si no se empieza por advertir que el habla se compone sobre todo de silencios. Un ser que no fuera capaz de renunciar a decir muchas cosas, sería incapaz de hablar. Y cada lengua es

una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios. Cada pueblo calla unas cosas *para* poder decir otras. Porque *todo* sería indecible. De aquí la enorme dificultad de la traducción: en ella se trata de decir en un idioma precisamente lo que este idioma tiende a silenciar... como Goethe decía: "Sólo entre todos los hombres es vivido por completo lo humano".²¹

Además, las lenguas son instrumentos anacrónicos. La lengua indoeuropea transcribe una interpretación de la realidad según la cual todo lo que pasa en el mundo es la acción de un agente sexuado. De ahí que la frase europea se componga de un sujeto masculino o femenino y de un verbo activo.

Al decir "el sol sale por Oriente", el indoeuropeo creía que el sol en efecto era un varón y que el astro renacía cada mañana. En la actualidad cuantos decimos "el sol sale por Oriente" no queremos decir nada de lo que creía el indoeuropeo.²² El cuadro mental que impuso esa lengua, y por extensión, que han impuesto otras lenguas, ya no tiene vigencia. Usamos la lengua convencionalmente. En sentido estricto, no decimos lo que pensamos, sólo utilizamos *maneras de hablar*.²³

El indoeuropeo confirió una gran importancia a la distinción entre lo femenino y lo masculino, y de ahí nuestra paupérrima clasificación de sustantivos en masculinos, femeninos y neutros; en tanto algunas lenguas bantúes de los pueblos africanos poseen hasta cuatro clasificadores. Establecen diferencias, por ejemplo, entre lo inerte y lo que se mueve, lo vegetal y lo animal, etcétera.²⁴ Por eso las lenguas

Nos separan e incomunican, no porque sean, en cuanto lenguas, distintas, sino porque provienen de cuadros mentales diferentes, de sistemas intelectuales dispares — en última instancia—, de filosofías divergentes. No sólo hablamos en una lengua determinada, sino que pensamos deslizándonos intelectualmente por carriles preestablecidos a los cuales nos adscribe nuestro destino verbal.²⁵

Ortega y Gasset considera la traducción una tarea muy difícil; pero por esa misma razón tiene gran sentido.²⁶ La traducción puede avanzar en una de dos direcciones, según

lo planteaba Schleiermacher (1768-1834) en su ensayo *Sobre los diferentes métodos de traducir*: “o se trae el autor al lenguaje del lector o se lleva el lector al lenguaje del autor”.²⁷ La traducción que vale la pena — afirma uno de los interlocutores de Ortega y Gasset en *Miseria y esplendor...*— es la segunda.

La traducción es un género literario distinto al de la obra original que se traduce. Si ésta es poética, la traducción no lo es. Las normas y finalidades de la traducción son distintas. La traducción es más bien un artificio técnico que permite acercarse a la obra original, sin jamás sustituirla.²⁸

En opinión de Ortega y Gasset todo escritor debería completar su obra con alguna traducción de un texto antiguo, medio o contemporáneo.²⁹

Lo decisivo al traducir es salir de nuestra lengua a la extranjera y no al revés como se piensa. En la obra traducida deben transparentarse las maneras de hablar del autor.³⁰ Benjamin coincide en este punto con Ortega y Gasset.

La exigencia más estricta de Benjamin es pedir al traductor que transplante al idioma traducido lo indecible del original. Como bien lo señala Ortega y Gasset esta empresa se dificulta por el hecho de que lo que se calla en un idioma no es lo mismo que se calla en otro. Sin embargo, creemos que el traductor puede ingeniárselas para lograr ese ideal cuando no explicita lo que el original deja leer sólo entre líneas, produciendo un efecto equivalente de lo expresado y los silencios.

Aunque la forma interna de las lenguas dificulta establecer equivalencias entre ellas, la interpretación permite al traductor establecer aproximaciones entre ambas lenguas. De la capacidad del traductor para comprender, requisito indispensable para interpretar

correctamente, y de la capacidad del traductor para transmitir correctamente la interpretación, depende que la traducción sea posible. En este sentido coincido con Mauricio Beuchot, quien afirma:

Yo creo que al traducir estamos interpretando y, por lo mismo, requerimos de herramientas interpretativas, como por ejemplo la hermenéutica y la pragmática, que nos ayudan a efectuar nuestro trabajo. La hermenéutica es el arte de interpretar textos — de ahí su vinculación con la filología— y la pragmática es esa parte de la actual semiótica que trata de capturar las relaciones del usuario con los signos que utiliza.³¹

Schleiermacher define la hermenéutica como “el arte de comprender correctamente... el discurso de otra persona”.³² La palabra *correctamente* de la definición de Schleiermacher es un elemento que yo añadiría a la propuesta de Beuchot.

Gracias a las herramientas interpretativas no es imposible establecer una relación entre *wald* y bosque. Ciertamente Ortega y Gasset llama la atención sobre un problema de suma importancia: los cuadros mentales de donde provienen las lenguas representan una barrera para traducir. El *esplendor* de la traducción depende en buena medida de cómo se venza tal dificultad. Este es un problema del que también se ocupa Octavio Paz y se expone más adelante en el apartado 2.4.3.

En cuanto al anacronismo de las lenguas, Ortega y Gasset mismo resuelve el problema al afirmar que las lenguas se utilizan convencionalmente. Sin duda, todos estamos de acuerdo con él después de haber leído a Saussure (1857-1913).³³ Sin embargo, tiene mucha razón en señalar las dificultades de la comunicación entre dos personas. Difícilmente el receptor de un mensaje lo entiende en el sentido estricto con el que el emisor lo expresó.

Cuando Ortega y Gasset afirma que la traducción es una tarea utópica, en parte porque el hombre nunca logra lo que se propone realizar, puede parecer pesimista. En mi

opinión, no se trata de pesimismo, sino de un recurso dialéctico en que la tesis es la imposibilidad de traducir (*la miseria*), la antítesis la posibilidad de traducir (*el esplendor*) y la síntesis una traducción que no es un doble del original pero nos acerca al original. Nos presenta la imposibilidad de la traducción para que no tomemos esta tarea a la ligera, como lo hace el mal utopista.

A diferencia de Ortega y Gasset no creo que todo escritor deba completar su obra con alguna traducción. La creación es en sí misma una tarea completa.

Si bien Ortega y Gasset y Benjamin afirman que al traducir es necesario salir de nuestra lengua a la extranjera y no al contrario, parece que una discusión entre los teóricos de la traducción se centra en defender una de las dos posturas planteadas por Schleiermacher.

2.2.3 Antonio Alatorre y José Emilio Pacheco

Los dos caminos señalados por Schleiermacher "o se trae el autor al lenguaje del lector o se lleva el lector al lenguaje del autor" representan dos concepciones que orientan el trabajo de quienes traducen literatura.

De la bibliografía consultada para este Informe, el ensayo que ejemplifica mejor esas posturas es "Consideraciones sobre el arte de traducir" de Antonio Alatorre.³⁴ Aclaro que Alatorre en ningún momento cita a Schleiermacher, ni tuvo la finalidad de ejemplificar lo dicho por éste.

A continuación se presenta el poema "El desdichado" de Gérard de Nerval, la traducción de Antonio Alatorre y la de José Emilio Pacheco con el objeto de ejemplificar las dos posturas de Schleiermacher en la práctica de la traducción.

El desdichado

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte, et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé.
Et la treille ou le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus?...Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encore du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...

Et j'ai deux vainqueurs, traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

Gérard de Nerval

Traducción de Antonio Alatorre:

Yo soy el tenebroso, el viudo, el desdichado,
el aquitano príncipe de la torre sombría.
Mi sola estrella ha muerto; mi laúd constelado
ostenta el negro sol de la Melancolía.

En la fúnebre noche, tú que me has consolado
vuélveme al Pausilipo y la mar que fue mía,
y la flor placentera al pecho desolado,
la guirnalda en que el pámpano a la noche se alía.

¿Soy Amor? ¿Soy Apolo?... ¿Lusignan o Birón?
El beso de la reina en mi frente poseo;
yo soñé a la sirena en la gruta en que nada...

Y he cruzado dos veces las aguas de Aquerón,
modulando a intervalos, en la lira de Orfeo,
de la santa el suspiro y los gritos del hada.

A treinta y cinco años³⁵ de haber traducido el poema de Nerval, Alatorre considera decoroso su texto y en algunos casos prefiere sus soluciones a las de otros traductores. En algunos versos se corrige y aporta la solución más aproximada. Dice:

Estoy orgulloso, por ejemplo, de *mi* primer verso: no podía decir *inconsolado* (o *desconsolado*) porque me habría resultado una sílaba de más, y entonces acudí justamente a la palabra que usó Nerval como título de su soneto, y que está en español porque a él le pareció más sugerente, más expresiva que cualquier voz francesa... pero a lo largo del texto se me han ocurrido cambios que, según yo, lo mejorarían. Ahora siento que 'noche sepulcral' es mejor traducción de *nuit du tombeau* que 'fúnebre noche' ³⁶

y en ese tono sigue comentando sus aciertos y desaciertos. Alatorre presenta también la traducción de José Emilio Pacheco:

Yo soy el tenebroso, el viudo inconsolado.
A mi abolida torre la desdicha me guía.
Cargo una muerta estrella y un laúd constelado.
Son estos negros soles mi aciaga astronomía.

Bajo la áspera noche, tú que me has confortado
devuélveme al oleaje y el mar al que cubría;
la herida en que se ahonda mi grito desolado,
el confín de la hiedra que a una rosa se alía.

Porque ignoro mi nombre deshice mis cadenas.
El beso de la reina en la frente me ha ungido.
Si he soñado en la gruta donde arden las sirenas,

también perdí mi sombra en el río de las penas,
mientras la órfica lira conciliaba en su olvido
el rumor de la virgen y algún canto perdido.

La traducción de Alatorre se apega más a las palabras de Nerval. Pacheco omite las palabras Aquitania, Pausílipo, Melancolía, Amor o Febo, Lusignan, Birón y Aquerón. Al respecto afirma Alatorre: "Y, al suprimir así todo lo arqueológico, logra Pacheco lo que verdaderamente importa: que la lectura sea tersa, sin tropiezos; que la poesía se lea como poesía y no como documento; que la magia misteriosa de 'El desdichado' se mantenga sin quiebras. Todas las infidelidades de detalle están... al servicio de esa fidelidad *esencial*".³⁷

Alatorre lleva el lector al lenguaje del autor: conservó los referentes culturales y utilizó los equivalentes españoles precisos con excepción de *guirnalda* en vez de *parra*. Pacheco trae el autor al lenguaje del lector porque su intención al traducir es: "...producir

textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano”.³⁸ No por ello la traducción de Pacheco es una traición al texto original: logró transponer lo indecible, la esencia del poema francés en la traducción.

Los dos métodos señalados por Schleiermacher, como podemos constatar con las traducciones de Alatorre y Pacheco, son válidos siempre y cuando se respete el original.

2.3 El traductor

“Cualquier individuo semibilingüe puede traducir prosa con la ayuda de un diccionario”. Esta es una idea de gran aceptación entre la gente sin conocimientos profundos de la lengua e incluso en los círculos literarios. Suzanne Jill Levine se opone a esa visión y en su libro *Escriba subversiva: una poética de la traducción* describe cuáles son algunas cualidades de un buen traductor.

2.3.1 Suzanne Jill Levine

El traductor, en la visión de Levine, es más que un copista cuyo trabajo transparenta el original. En su tarea de traducción, desempeña las funciones de creador, investigador y crítico literario.³⁹

El arte del traductor es ambivalente: se inscribe en un juego encontrado de fuerzas, entre la necesidad de copiar el original y de crear de nuevo. Al ponerse al servicio del original, ya no se pertenece a sí mismo, existe para el otro.⁴⁰

Sin embargo, la traducción es una práctica que favorece la creación. Al buscar las palabras y la construcción más apropiadas para trasladar el original a la lengua nativa, el traductor despliega su capacidad creadora — incluso pienso yo en el plano más elemental

de la traducción técnica y halla su mejor expresión desde luego en la traducción literaria— :
“Esculpir la frase es la parte creativa de su trabajo”.⁴¹

La traducción implica un acto interpretativo, en el que confluyen la investigación y la crítica; la traducción y la investigación se complementan mutuamente.⁴²

La investigación es una condición sine qua non para traducir. La elección de los términos apropiados requiere el estudio de diccionarios de la época en que fue escrita la obra y diccionarios especializados de la materia de la obra que será traducida. Es necesario también leer sobre el contenido de la obra y sobre el autor.

La traducción en cuanto acto crítico sucede al ubicar en su contexto ideológico la obra original.⁴³ Pero también el traductor ejerce la crítica gracias a su capacidad de dudar. Todo trabajo intelectual se beneficia, o quizá tenga su razón de ser, en la duda. Esa característica no le es ajena al traductor: “Italo Calvino observó que la verdadera colaboración entre un autor y su traductor comienza con las preguntas del traductor. ‘Un traductor sin dudas — escribe Calvino— no puede ser un buen traductor’”.⁴⁴ Por otro lado, la obra traducida representa una herramienta más para el investigador.

Una cualidad novedosa es la de *bricoleur*. En varias ocasiones Levine menciona que el traductor es *bricoleur*. El *Petite Larousse* define esta palabra como “Personne qui s’occupe à toutes sorties de petits travaux manuels d’entretien ou de réparation” [Persona que se ocupa de toda suerte de pequeños trabajos manuales de conservación o reparación]. En España se utiliza el término *bricolaje* que significa “conjunto de pequeños trabajos manuales hechos en la propia casa, consistentes en reparaciones e instalaciones y en fabricación de diversos objetos para el hogar”.⁴⁵ Quien se dedica a traducir sabe que la traducción requiere meticulosidad y paciencia. Por eso el símil de *bricoleur* se ajusta al traductor. Walter Benjamin alude a este trabajo de reparación:

Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido del original, reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquél en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que los trozos de la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior.⁴⁶

Sin embargo, Levine se refiere no a la definición de *bricoleur* que encontramos en el diccionario sino al concepto de Lévi-Strauss:

En *El pensamiento salvaje* Claude Lévi-Strauss propone la noción de “bricolaje” como el método de sus investigaciones antropológicas y el discurso que utiliza para escribir sobre sus estudios. Lévi-Strauss describe al *bricoleur* como una figura prototípica que se vale de “lo que tenga a la mano” para crear un producto. El *bricoleur* tuvo una función importante en las sociedades primitivas y aún puede encontrarse — en su forma “previa” — en las sociedades modernas.⁴⁷

Esa función de *bricoleur*, en opinión de quien redacta este Informe, es posible gracias a todo el conocimiento al que tiene acceso el traductor en bibliotecas, hemerotecas, Internet y otros medios de información; pero también al bagaje propio que el traductor ha ido enriqueciendo a lo largo de su experiencia. El traductor es una persona con avidez por las palabras. A lo largo de su carrera se aficiona a conocer palabras en otro idioma, en diversos campos del conocimiento. Incorpora nuevos vocablos a su acervo con la garantía de que éste puede seguir creciendo interminablemente.

Sin embargo, esta acumulación de la riqueza lingüística tiene un costo: el sacrificio del propio idioma. Por un lado, traducir permite ahondar en el conocimiento de la propia lengua. Por otro, al estar en continua proximidad con la lengua extranjera el traductor va asimilando giros extranjeros, pronuncia espontáneamente “neologismos” que no son otra cosa sino anglicismos, galicismos, etcétera. De este modo el traductor va perdiendo su propio idioma. La disciplina de leer literatura en la lengua materna permite remediar esta pérdida. Por lo común, esta tarea no es onerosa para el traductor, pues es casi siempre el

traductor un aficionado a la lectura. Diríamos, en términos de Poggioli, “un humanista, un devoto de la tradición, un creyente en el valor eterno de las letras”.⁴⁸

Las funciones y características antes descritas nos sirven de parámetro para medir a un traductor. Podríamos decir que alguien posee las aptitudes para llegar a ser un buen traductor de textos literarios si tiene la capacidad para fungir como lector, investigador, crítico literario, creador y *bricoleur*. A estas características propuestas por Levine, habría que añadir las de Italo Calvino – tiene la capacidad de dudar— y la de Poggioli – es un humanista—. Finalmente, sugiero completar el perfil del traductor con dos requisitos imprescindibles: el conocimiento profundo de la propia lengua y la extranjera.

2.4 Problemas filosóficos de la traducción

Los problemas formales que se suscitan al traducir son innumerables. En el siguiente capítulo abordaremos algunos de los que pueden resolverse con reglas gramaticales o normas editoriales. En el presente apartado se expondrán tres problemas de carácter filosófico que nos pueden ayudar a tomar decisiones importantes respecto de las opciones expresivas en la práctica de la traducción.

2.4.1 Explicitar o sugerir

La lectura es un acto interpretativo. Cuando leemos recibimos un conjunto de denotaciones y connotaciones que nos permitirán descubrir las intenciones contenidas en el original. El traductor, primero como lector, se enfrenta a lo explícito e implícito de la obra. Cómo traductor, ¿hasta dónde le corresponde explicitar?

Anteriormente hemos señalado que para Ortega y Gasset el lenguaje es un flujo de palabras y silencios.⁴⁹ De ese hablar y callar se desprende un problema de la traducción:

¿Lo que se calla en la lengua del original es lo mismo que se calla en la lengua de la traducción? Benjamin contestaría que debe plasmarse en la traducción lo indecible del original mediante símbolos.⁵⁰

Ortega y Gasset ilustra el problema al señalar que, en una ocasión, no podía decir en buen francés cuatro quintas partes de sus pensamientos españoles, no obstante la proximidad de ambos idiomas.⁵¹ Esta afirmación de Ortega y Gasset parece exagerada; sin embargo, habría que concederle que al traducir muchas veces nos enfrentamos a la disyuntiva de utilizar palabras y frases que explicitan el significado que sólo está sugerido o simbolizado en el original, cuando el lector de la traducción no tiene el mismo referente que el traductor.

En una ocasión traduje al inglés un texto que Eduardo Arellano Elías⁵² escribió para homenajear al pintor Franco Méndez Calvillo,⁵³ en una de las exposiciones de éste. El tema de los cuadros era la fusión de lo europeo y lo indígena, expresada mediante la combinación de elementos musicales y elementos aztecas. Respecto de las obras expuestas afirma el pintor: "Ante la imposibilidad de que los austriacos accedan a devolvernos el penacho de Moctezuma, lo recupero a través de la pintura; pero además despojo a los austriacos de uno de los símbolos más vinculados a su identidad nacional y presento a un Mozart con penacho".⁵⁴ Méndez Calvillo no sólo aztequiza a Mozart, sino además le confiere el grado de nobleza que se expresa en el sufijo *tzin*: "mozartzin", título del texto de Arellano. Un fragmento decía:

el signo del goce primordial: la imagen ella misma. en ella nos gozamos, en torno a ella vertimos las flores y los cantos al ritmo de la música de mozart. mozartzin

Traducción:

the sign of primordial enjoyment: the image itself. in her we delight, around her we pour our flowers and chants, to the rhythm of mozart. mozartzin.⁵⁵

El lector norteamericano habría entendido a qué se refieren las flores y los cantos si antes hubiera leído literatura de los aztecas. Lo mismo habría sucedido con el hablante de español que hubiera leído los poemas aztecas y el *Panorama literario de los pueblos nahuas* de Angel Ma. Garibay. En esa obra el Padre Garibay afirma que una de las imágenes recurrentes en la literatura náhuatl son las flores: “Los cantos, los poemas, son como las flores: lentamente se van produciendo, hasta que al fin se prodigan sobre los demás”.⁵⁶

En vez de *we pour our flowers and chants* pude haber explicitado *we pour our poems and chants*. Sin embargo, se hubiera perdido la metáfora náhuatl que para poder captarla con la intención de Arellano podría haberse remitido al lector a una nota al pie explicando el esquema metafórico recurrente en la literatura náhuatl. Aun cuando esto no se hizo, preferí utilizar *flowers*, la que seguramente los lectores no conocedores de literatura náhuatl no asociarían con la palabra poema o canto, pero que podrían asociar con el festejo, la danza que el poeta zacatecano sugiere en el texto mediante el ritmo.

2.4.2 Estilo

En la práctica de la traducción, el estilo representa un problema pues al traductor le corresponde elaborar la expresión que más refleje las formas utilizadas por el autor. En este apartado nos ocuparemos de dos preguntas: ¿Qué es el estilo? ¿En qué medida puede el traductor copiar el estilo del autor?

Rafael Lapesa (1908-2001) nos informa que entre griegos y romanos la palabra *stylus* significaba el punzón de que se valían para escribir en tabletas enceradas. Finalmente, pasó a designar “el conjunto de rasgos que individualizan la obra de un autor, escuela, época o género artístico, diferenciándola de las demás”.⁵⁷

Middleton Murry (1889-1957) señala que la palabra estilo puede entenderse como *individualidad* en oraciones como "su estilo es inconfundible"⁵⁸ y como *técnica de expresión* en "ahora carece de estilo".⁵⁹

Para Ortega y Gasset, como se ha señalado en el apartado 2.2.2, el estilo es una desviación de la norma:

El estilismo personal consiste, por ejemplo, en que el autor desvía ligeramente el sentido habitual de la palabra, la obliga a que el círculo de objetos que designa no coincida exactamente con el círculo de objetos que esa misma palabra suele significar en su uso habitual. La tendencia general de estas desviaciones en un escritor es lo que llamamos su estilo.⁶⁰

Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov definen el estilo como "la elección que debe hacer todo texto entre cierto número de disponibilidades contenidas en la lengua".⁶¹ No admiten que el estilo sea definido como una desviación de la norma. En su opinión, no podría decirse que el estilo de Víctor Hugo (1802-1885) es un desvío con relación a la norma de su tiempo, entre otros motivos, porque el establecimiento de esa norma implicaría problemas insuperables.⁶²

Cada una de esas definiciones contiene una afirmación con la que coincido plenamente: el estilo es un conjunto de rasgos que individualizan, una técnica de expresión, una desviación de la norma porque el escritor no utiliza la palabra en su sentido habitual, por más original que se pretenda ser sólo tenemos acceso a cierto número de disponibilidades en la lengua.

Transponer el estilo del autor extranjero a la lengua nativa implica primero conocer el estilo del autor. Un traductor como el caracterizado en el apartado 2.3, sin duda posee las herramientas para definir el estilo del autor y con base en ese conocimiento puede establecer las equivalencias estilísticas a su lengua nativa. Baste mencionar que para

describir el sistema lingüístico individual de una obra es necesario prestar atención al sonido de las palabras, al orden de éstas, a la construcción de oraciones, al empleo de recursos poéticos tales como símiles, anáforas, imágenes, etcétera.

Hemos visto cómo Alatorre y José Emilio Pacheco adoptan métodos diferentes para transponer el estilo del autor y sin embargo ambos lo logran. En el apartado 2.6 veremos cómo recrea Levine en inglés el estilo de Cabrera Infante. En este apartado importa destacar que aun los traductores más experimentados y los escritores más laureados tropiezan con dificultades para imitar el estilo del autor.

Levine menciona que al intentar traducir un poema de Valle Inclán (1869-1936) descubrió que el inglés oponía una resistencia a ello: "Esta disyunción era el resultado de las distintas tradiciones retóricas que se habían desarrollado en las dos lenguas".⁶³

Paz, al traducir un poema de Mallarmé (1842-1898) no pudo conservar las rimas terminadas en *ix*, pero siguió el ritmo alejandrino de Mallarmé.⁶⁴

Soneto en "ix"

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'ianité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

Stéphane Mallarmé

El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,
La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo,
Mucho vesperal sueño quemado por el Fénix
Que ninguna recoge ánfora cineraria:

Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna,
Espiral espirada de inanidad sonora,
(El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
Con ese solo objeto nobleza de la Nada).

Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro
Agoniza según tal vez rijosa fábula
De ninfa alanceada por llamas de unicornios,

Y ella apenas difunta desnuda en el espejo
Que ya en la nulidades que claüsura el marco
Del centellar se fija súbito el septimino.

Traducción de Octavio Paz
Delhi, a 4 de mayo de 1968

A partir de las afirmaciones de Levine y de Paz podemos contestar la segunda pregunta que nos planteamos al inicio de este apartado: podemos transponer el estilo del autor en la medida en que nuestra propia lengua nos lo permita.

2.4.3 *Visión del mundo*

La traducción se inicia, según Octavio Paz, desde que el niño pregunta a su madre el significado de esta o aquella palabra. Esa función no es en esencia distinta de la traducción entre dos lenguas. Todos los pueblos repiten esa experiencia infantil. En algún momento, incluso hasta la tribu más aislada debe enfrentarse al lenguaje de un pueblo extraño.⁶⁵

El mundo, lejos de ser una totalidad indivisible, exhibe una pluralidad de lenguas; y cada lengua refleja un modo singular de interpretarlo:

Pluralidad de lenguas y sociedades: cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es un mundo. El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio aunque el astro sea el mismo.⁶⁶

Cada lengua es un recuento de épocas históricas, clases sociales y generaciones. Esto, según Paz, debiera desanimar a los traductores, pero paradójicamente cada vez se traduce más.⁶⁷

Gracias a la traducción, concluye Paz, nos enteramos que nuestros vecinos piensan y hablan de modos distintos.⁶⁸

La importancia de conocer la visión del mundo puede ejemplificarse con la siguiente sencilla oración: "Te amo con todo el corazón". Para las sociedades occidentales el corazón es la sede de los sentimientos;⁶⁹ en tanto el Islam atribuye al hígado las pasiones.⁷⁰ Un buen traductor, consciente de las diferencias entre esas visiones del mundo, traduciría para el Islam: "Te amo con todo el hígado".

En el ejemplo anterior el problema de la visión del mundo se resuelve utilizando un sustantivo equivalente desde el punto de vista de la connotación. Desde luego el problema es mucho más complejo, a tal grado que la Sociedad Bíblica de México establece que los traductores conozcan, antes de traducir, el modo de pensar, la organización, los valores y otros rasgos culturales de la comunidad a cuya lengua traducirán la Biblia completa o sólo el Nuevo Testamento. Tomó casi 40 años traducir la Biblia al maya. Desde luego debe tomarse en cuenta que la traducción no se hizo directamente del español, sino de los idiomas originales (hebreo, griego y arameo). Además, no se hizo con la ayuda de computadora. El tiempo de traducción de los textos bíblicos a lenguas indígenas se ha acortado gracias al uso de las computadoras, pero toma aproximadamente de 8 a 10 años familiarizarse con una cultura indígena.⁷¹

En el apartado 2.4 me propuse exponer los problemas de *explicitar* o *sugerir*, del *estilo* y de la *visión del mundo* porque haberlos resuelto me ha servido en la práctica para elegir sobre alguna de las múltiples posibilidades de traducir un texto. Así como las editoriales establecen cierto número de normas para regir el trabajo de los colaboradores, que un traductor haya resuelto previamente a su trabajo una serie de problemas de carácter filosófico, por un lado, le sirve de guía, de orientación, y, por otro, sus elecciones expresivas tienen un fundamento sólido.

2.5 Características de una buena traducción

Con base en los planteamientos del apartado anterior, podría afirmarse que una traducción literaria puede considerarse buena cuando:

- *explicita y sugiere* lo mismo que dice y calla, respectivamente, el original;
- logra transponer el *estilo* del autor mediante los recursos literarios necesarios.
- muestra una congruencia entre las formas de expresión elegidas y la *visión del mundo* del autor.

A esas características añadiremos tres que se relacionan con el trabajo previo a la traducción y al curso mismo de la traducción:

- respeta las *intenciones del autor* en el plano del contenido y la forma con base en una *preinformación*;
- trae el *autor* al lenguaje del *lector* o lleva el *lector* al lenguaje del *autor*;
- es *fiel* en el plano del contenido y en el de la forma.

2.5.1 Intenciones del autor

Una condición previa para traducir una obra es haberla entendido cabalmente. "Entender es descifrar", afirma Steiner.⁷² Para ello el traductor utiliza, entre otras herramientas bibliográficas, ensayos sobre el autor y la obra por traducir, otras obras del mismo autor, libros que permitan conocer el entorno histórico de la obra y del autor, glosarios de materias afines a la obra y diccionarios históricos para indagar si las palabras tenían el mismo significado que en el momento de la traducción.

En el apartado anterior mencionamos que el autor debe conocer la visión del mundo del pueblo de donde proviene el original. También es importante analizar en qué medida coincide esa visión con la del autor. Esta tarea se facilita al ubicar la obra en su contexto histórico y cultural.

Antes de presentar la traducción de un poema de John Donne (1572-1631), Paz incluye en *Traducción: literatura y literalidad* un ensayo en el que proporciona datos biográficos del autor, identifica a éste como un poeta inglés de la escuela metafísica que guarda ciertas analogías con el conceptismo y el gongorismo, describe la visión del mundo del autor y afirma que la *Agudeza y arte del ingenio* de Gracián es la "mejor definición de las tendencias de la época de Donne".⁷³ El ensayo de Paz sobre Donne constituye un buen ejemplo de la investigación previa que debe realizar un traductor para comprender apropiadamente un texto. Algunos lingüistas denominan *preinformación* a ese conocimiento recabado antes de traducir.⁷⁴

La comprensión apropiada facilitará al traductor identificar las intenciones del autor. Podríamos definir la *intención* como el propósito que tiene el autor al elegir determinadas formas de expresión. La intención está codificada en el estilo. Stephen Ullman señala: "La persistente recurrencia de ciertos importantes artificios y *leitmotifs* estilísticos... es una

señal inequívoca de una actividad consciente y deliberada".⁷⁵ Ullman habla también de los motivos inconscientes.⁷⁶

Wellek y Warren ponen en tela de duda el estudio de las intenciones del autor. Según estos teóricos de la literatura, las intenciones del autor pueden quedar muy lejos de la meta perseguida. En la historia de la literatura puede comprobarse la frecuente divergencia entre la intención del autor y la realización efectiva.⁷⁷ El estudio de las intenciones del autor no es confiable; por un lado, porque en la mayoría de los casos no se tienen testimonios para reconstruirlas; por otro, aun cuando se tuvieran esos testimonios habría que analizarlos y criticarlos a la luz de la obra acabada.⁷⁸ Los motivos inconscientes del autor son aún más difíciles de dilucidar. Las deducciones sobre éstos dan pie a especulaciones absurdas.⁷⁹ Sin embargo, concluyen: "No pueden ponerse reparos al estudio de la 'intención' si con ello nos referimos simplemente al estudio de la obra de arte íntegra enderezado al sentido total de ésta".⁸⁰ Concuero con Wellek y Warren en que ésta es la manera en que deben inferirse las intenciones del autor. No me refiero únicamente a las intenciones en el plano del contenido, sino también en el plano del estilo.

Contenido y forma. Wellek y Warren critican el uso de las palabras *contenido (fondo)* y *forma (estilo)* porque en su opinión la obra literaria así concebida se dicotomiza e induce a un análisis erróneo de la obra por ser excesivamente fácil.⁸¹ Conciben la obra literaria como un "sistema de signos o estructura de signos que sirve a un determinado fin estético"⁸² y prefieren analizarla basándose en un método de Roman Ingarden (1893-1970) con algunas modificaciones.

Para el filósofo polaco, la obra literaria es un sistema compuesto por varios estratos:

1) Fónico [sonidos]. 2) Unidades de sentido. 3) Objetos representados. 4) El mundo y el

determinado punto de vista desde el que se ve ese mundo. 5) Cualidades metafísicas (lo sublime, lo trágico, lo terrible, lo santo) aunque este estrato no es indispensable.⁸³

Wellek y Warren añaden: 6) Modos y técnicas utilizados en la obra. 7) Género literario.⁸⁴ Y 8) los juicios de valor artístico porque afirman:

No podemos comprender ni analizar ninguna obra de arte sin referencia a los valores. El mismo hecho de que yo reconozca una cierta estructura como 'obra de arte' implica un juicio de valor. El error de la fenomenología pura [Ingarden aplicó la fenomenología de Husserl al análisis de la obra literaria] estriba en el supuesto de que tal disociación es posible, de que los valores están superpuestos a la estructura. Este error de análisis vicia el penetrante estudio de Roman Ingarden, que trata de analizar la obra de arte sin referencia a los valores".⁸⁵

Me parece una ventaja utilizar la dicotomía contenido-forma en un primer acercamiento a la obra literaria precisamente por su facilidad. A partir de ahí podemos complicar el análisis de la obra literaria tanto como deseemos, en un intento por comprenderla en su totalidad.

Deseo señalar que un método intrínseco fácil pero que permite abarcar el cuento o la novela en su totalidad es el que nos enseñó María del Carmen Millán en 1980: 1) Tema. 2) Trama. 3) Ambiente físico. 4) Ambiente psicológico. 5) Estructura. 6) Estilo. 7) Punto de vista. 8) Ideas y sentimientos.

En mi opinión, el ambiente físico, el ambiente psicológico y el punto de vista pueden relacionarse con el 4 de Ingarden (el mundo y el determinado punto de vista desde el que se ve ese mundo). El tema, la trama, las ideas y sentimientos pueden relacionarse con el 2 de Ingarden (unidades de sentido). El estilo con el 1 (fónico) y el 5 (cualidades metafísicas). Y el que María del Carmen Millán haya incluido entre los elementos de análisis la *estructura* es un gran acierto, que Ingarden no incluye en sus estratos.

En cuanto al texto poético, incluyo en las conclusiones de este capítulo un cuadro basado en el comentario de Paz al "Soneto en *ix*" de Mallarmé que puede tomarse como esquema para analizar un poema.

Steiner recomienda que se estudie la sintaxis analizándola en relación con la intención del autor. Al hablar de una obra de Jane Austen (1775-1817) afirma: "La intención de esa opacidad gramatical es obvia. Estas oraciones torpes, gotosas, quisieran contener, desenredar, la crudeza y el desorden de un sentimiento que Elinor misma encontraría inadmisibile".⁸⁶

La buena traducción es depositaria de las intenciones del autor. El grado en que el traductor comprenda apropiadamente el original y domine su propia lengua podrá expresar esas mismas intenciones.

2.5.2 Traer el autor al lenguaje del lector o llevar el lector al lenguaje del autor

En el apartado 2.2.3 vimos el concepto de traducción de Pacheco: "Producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano". Reyes, Benjamin, Ortega y Gasset y Levine se pronuncian a favor de conservar un sabor extranjero en la traducción. Estas dos posturas nos recuerdan una vez más los dos métodos señalados por Schleiermacher para traducir: "o se trae el autor al lenguaje del lector o se lleva el lector al lenguaje del autor".

En sus reflexiones sobre la traducción, Alfonso Reyes parte de una cita de George Moore (1852-1933) en *Confesiones de un joven*, para establecer que se pronuncia a favor de conservar el sabor extranjero, pero esta no es una regla inquebrantable, puesto que en ocasiones el texto exige una adaptación:

Ciertos sustantivos, por difíciles que sean, deben conservarse exactamente como en el original; no hay que transformar las verstas en kilómetros, ni los rublos en chelines o en francos. Yo no sé lo que es una versta ni lo que es un rublo, pero cuando leo estas palabras me siento en Rusia. Todo proverbio debe dejarse en su forma literal, aun cuando pierda algo de sentido; si lo pierde del todo, entonces habrá que explicarlo en una nota. Por ejemplo, en alemán hay este proverbio: *Cuando el caballo está ensillado, hay que montarlo*. En francés: *Cuando se ha servido el vino, hay que beberlo*. Y quien tradujese: *Cuando el caballo por Cuando el vino*, sería un asno. En la traducción debe emplearse una lengua perfectamente clásica; no hay que usar palabras de argot, y ni siquiera de origen muy moderno. El objeto del traductor debe ser el no quitar a la obra su sabor extranjero[...]⁸⁷

Al respecto Reyes comenta que Moore debió haber explicado que deben traducirse literalmente los sustantivos cuando se refieren a los usos privativos de un pueblo. En otros casos es necesario adaptar. El traductor debe sopesar en qué casos debe adaptar y en qué casos traducir literalmente. Opina Reyes: "... cuando se trata de nombres propios precisamente, la adaptación es más repugnante; y si de seudónimos, peor aún. Si es intolerable 'Ernesto Renán', más lo es 'Anatolio France', que, de ser legítimo, mejor pudo ser 'Anatolio Francia'".⁸⁸ Pero el que todo proverbio deba respetarse textualmente le parece menos aceptable. En todo caso, sugiere, la traducción literal podría relegarse a una nota.⁸⁹

Benjamin afirma que es un error querer convertir en alemán lo griego, indio o inglés en vez de dar forma griega, india o inglesa al alemán. Los traductores que practican lo primero muestran un mayor respeto por los usos de su propia lengua que por el espíritu de la obra extranjera:⁹⁰ "El error fundamental del traductor es que se aferra al estado fortuito de su lengua, en vez de permitir que la extranjera lo sacuda con violencia".⁹¹

En la misma línea de pensamiento se ubica Ortega y Gasset. Cuando uno de sus interlocutores afirma que lo decisivo al traducir es salir de nuestra lengua a la ajena y no al revés,⁹² Ortega y Gasset expresa su acuerdo con él y añade:

El público de un país no agradece una traducción hecha en el estilo de su propia lengua. Para esto tiene de sobra con la producción de los autores indígenas. Lo que agradece es lo inverso: que llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua transparezcan en ella los modos de hablar propios del autor traducido. Las versiones al alemán de mis libros son un buen ejemplo de esto. En pocos años se han hecho más de quince ediciones. El caso sería inconcebible si no se atribuye en sus cuatro quintas partes el acierto de la traducción. Y es que mi traductora ha forzado hasta el límite la tolerancia gramatical del lenguaje alemán para transcribir precisamente lo que no es alemán en mi modo de decir.⁹³

Si bien las posturas de Reyes, Benjamin, Ortega y Gasset son válidas, no siempre la lengua nativa permite apegarse a los moldes extranjeros como vimos en los casos de Paz al traducir el "Soneto en *ix*" y de Levine al querer traducir un poema de Valle Inclán. Por otro lado, apegarse a las formas extranjeras no siempre permite crear textos con calidad literaria.

En "Apuntes sobre la consistencia de la tinta"⁹⁴ Juan Villoro compara la traducción de unos fragmentos de las *Heroidas* de Ovidio en las versiones de Diego Mejía (hacia 1600), Antonio Alatorre (1950) y Tarcisio Herrera Sapién (1979). Este último trató de ajustarse en español a una métrica latinizante, lo que dio por resultado versos que carecían de la fuerza del original:

Ya es grato el hecho de mi carta, acogida, da aliento
a poder en tal modo ser también yo acogido.
Quiero ella se confirme y en vano prometido no te haya
la madre de Amor, que este viaje me aconsejó.
Pues yo por consejo divino — porque ignorante no peques— ,
soy guiado, y un no leve lumen mi empresa apoya.

Alatorre, en cambio, hace una versión en prosa que según Villoro transmite la vitalidad de un lenguaje nuevo donde "Ovidio está de cuerpo entero entre nosotros".⁹⁵

Es ya muy placentero que mi carta sea recibida, pues eso me da la esperanza de ser recibido yo también. Ojalá esta esperanza se realice. Ojalá la madre del Amor, que me persuadió a hacer este viaje, no haya prometido en vano que serás mía.

Curiosamente, Diego Mejía a pesar de escribir en un lenguaje del 1600 — señala Villoro— está más cerca de la generación universitaria de 1979 que Herrera Sapién.

Ya ha rato que me alegro porque entiendo
que fue mi carta al puerto con bonanza,
donde con tu piedad la estás leyendo.

La cual confirme el cielo esclarecido
y haga que de Amor la madre hermosa
en vano no te me haya prometido.

Ella me persuadió la peligrosa
jornada y soy traído como amante
por el divino impulso de esta diosa.

No incurras en pecado de ignorante:
deidad, y no pequeña, ha dado aliento a empresa
para mí tan importante.

Lo que Herrera Sapién le reprochaba a Mejía era que sus necesidades de versificación lo obligaran a dilatar los dísticos en tercetos. Villoro considera injustificable esa afirmación, pues las palabras “de más” hacen justicia al espíritu del texto.⁹⁶

De lo anterior puede inferirse que *traer el autor al lenguaje del lector* es tan válido para traducir literatura como *llevar el lector al lenguaje del autor*, siempre y cuando el resultado sea un texto cuidado que denote que el traductor ha elegido los medios lingüísticos más apropiados para transponer los elementos fónicos, semánticos, estructurales e ideológicos del original, así como el mundo y los objetos representados en él, todos como partes integrantes de una totalidad que se denomina obra literaria.

2.5.3 Fidelidad

Dos problemas que normalmente se abordan en toda teoría de la traducción son la fidelidad y la libertad. Benjamin utiliza el término *fidelidad* como sinónimo de *traducción literal*. El

empleo tradicional de ambos términos conlleva una discrepancia entre ambos. Para Benjamin, la conservación del sentido no requiere forzosamente la traducción literal, el sentido se sirve mejor de la libertad: "La fidelidad de la traducción de cada palabra aislada casi nunca puede reflejar por completo el sentido que tiene el original".⁹⁷

Por otra parte, la traducción fiel — entendida como traducción literal— en lo que atañe a la sintaxis, obstaculiza la comprensión del sentido en lugar de facilitarla.⁹⁸ Pero esta afirmación contradice algo que Benjamin expresa más adelante en la misma página del ensayo: La traducción no debe centrarse fundamentalmente en el sentido. No es el mejor elogio decir que la traducción "...se lee como un original escrito en la lengua a la que fue vertido... La verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro, como fortalecido por su mediación".⁹⁹ Esto puede lograrse mediante la transposición de la sintaxis, y ésta determina la palabra como elemento primordial del traductor.¹⁰⁰

Benjamin afirma primero que la conservación de sentido no requiere la traducción literal; aún más, ésta obstaculiza la comprensión de sentido. Más adelante dirá que la transposición de la sintaxis permite alcanzar el ideal de la traducción: transparentar el original. Benjamin no resuelve esa contradicción en el ensayo.

El problema de la fidelidad y la libertad es sobre todo un problema de terminología. Benjamin iguala fidelidad y traducción literal; Humphrey habla de literalismo y adaptación libre; Dryden, de paráfrasis y traducción literal; Levine, de fidelidad y flexibilidad; Reyes, de adaptar y respetar textualmente. Este problema se complica si nos referimos a la fidelidad y libertad respecto del contenido, y fidelidad y libertad respecto de la forma.

En *Después de Babel*, como hemos mencionado anteriormente, Steiner compendia lo que han dicho escritores, traductores y poetas sobre la traducción. Del capítulo 4,

"Ambiciones de la teoría", me interesa destacar algunos esquemas que me ayudaron a formular mi propio concepto sobre traducción literal, traducción y adaptación.

Lawrence Humphrey (1527-1590). En 1559 se imprimió en Basilea la *Interpretatio linguarum: seu de ratione convertendi & explicandi autores tam sacros quam profanos* de Lawrence Humphrey. La obra presenta el enfoque clásico y moderado que los humanistas daban a su labor de traducción. Tal enfoque se refleja en los tres modos de traducción que distingue Humphrey:

1. Literalismo
2. Adaptación libre y licenciosa
3. La *via media*, ésta según Humphrey es la traducción apropiada. Por *via media* entiende:

[... la que participa de ambas; ...la que es a la vez sencilla y sabia, elegante y fiel, elevada sin excederse, sencilla pero no vulgar, sobria, sazónada y equilibrada, nada propensa a lo chabacano, a lo excesivo, pulcramente pergeñada]. Humphrey condensa en su idea de 'apropiado' ese equilibrio entre la sencillez y la ciencia, entre la elegancia y la fidelidad, esa docilidad absoluta a la elevación urbana, tan reñida con el énfasis como con la grosería. El verdadero traductor buscará 'la plenitud, la pureza y la precisión', pero por encima de todo atenderá a lo que es *apropiado*".¹⁰¹

Este modelo anunciaba las tres categorías que, según Steiner, desde el siglo XVII prevalecen en la teoría de la traducción.

1. Traducción literal: el acoplamiento estricto de palabra por palabra.
2. Traducción intermedia: el traductor se apega al original pero compone un texto que resulta natural en su propia lengua.
3. Interpretación paralela: la imitación, recreación o variación del original se logra mediante un giro más accesible o hasta evocar el eco más libre de la alusión.¹⁰²

Las ideas contenidas en el modelo anterior flotaban en el ambiente cuando John Dryden las adopta en su exposición.

John Dryden (1631-1700) se empeñó en buscar un término medio entre la traducción literal y la traducción libertina. Como ejemplo de esta última menciona las traducciones que hizo Abraham Cowley (1618-1667) de Píndaro (522-438 a.C) y Horacio (65-8 a.C.). El término medio sería una traducción liberal, en la cual el traductor no pierde nunca de vista al autor y transpone con mayor rigor el sentido que las palabras.¹⁰³

En el prefacio de Dryden a sus traducciones de Virgilio (70-19 a.C), publicado en 1697, el escritor inglés recapitula su teoría de la traducción:

Siempre creí apropiado mantenerme a igual distancia de los dos extremos que son la paráfrasis y la traducción literal, procurando mantenerme tan cerca de mi autor como fuese posible, pero sin perder sus gracias, entre las que destaca la belleza de las palabras. Y esas palabras, debo añadir, son siempre imaginadas. He acometido la tarea de injertar en nuestra lengua las palabras capaces de conservar su elegancia. Pero la gran mayoría de ellas se perderá necesariamente, ya que se niegan a brillar en otra lengua que no sea la suya. En ocasiones, Virgilio tiene dos de ellas en una sola línea, pero la estrechez de nuestro verso heroico no tolera más de una. Tal es la diferencia entre las lenguas, o tal mi falta de habilidad en la elección de las palabras. Con todo, me correspondería decir... que, al tomar todos los materiales de este autor divino, me he empeñado en hacer hablar a Virgilio un inglés que hubiera sido el suyo de haber vivido en esta época.¹⁰⁴

Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832). El genio creador de Goethe halló espacio también en la traducción. Tradujo "del latín y del griego, del español, del italiano, del inglés, del francés y del alto alemán, del persa y de las lenguas eslavas meridionales".¹⁰⁵ Goethe sostiene que la traducción literaria se realiza en tres fases:

1. Traducción llana en prosa. El texto extranjero se transfiere a nuestro propio sentido.¹⁰⁶
2. Atuendo nacional a la forma extranjera. El traductor se impregna del sentido de la obra extranjera para sustituirlo después por un texto nacido de la lengua y la cultura propias.¹⁰⁷

3. El traductor abandona el genio de su nación para producir un *tertium datum*.¹⁰⁸

El producto de la tercera fase encuentra más resistencias por parte del público puesto que se le obliga a penetrar en lo extranjero, en lo extraño, en lo desconocido; sin embargo, es el que mayor justicia hace a la obra.¹⁰⁹

Steiner opina que el modelo de Goethe no resulta claro.¹¹⁰ Tiene razón: no se distingue claramente cuál es la diferencia entre la primera fase (transferir el texto extranjero a nuestro propio sentido) y la segunda (crear un texto nacido de la lengua y cultura propias).

Sin embargo, me parece que la segunda fase puede relacionarse con el método de *traer el autor al lenguaje del lector* y la tercera con el de *llevar el lector al lenguaje del autor*.

A manera de conclusión de este apartado, señalo cómo se transformaron mis conceptos de traducción, fidelidad y adaptación después de haber leído las ideas de Humphrey, Dryden y Goethe en *Después de Babel* y de Levine en *Escriba subversiva: una poética de la traducción*.

CONCEPTOS INICIALES

Traducción literal. La traslación palabra por palabra de la lengua extranjera a la lengua nativa sin tomar en cuenta el genio¹¹¹ de ésta. Se trata de una mala traducción.

Traducción fiel o adaptación. El apego al contenido sin importar si el traductor se apega a la forma o no. Una traducción es fiel cuando logra transmitir con precisión el contenido del original. Puesto que en este caso el traductor toma en cuenta el genio de la lengua nativa, estaríamos hablando de una adaptación.

CONCEPTOS MODIFICADOS

Traducción literal. Seguí concibiendo la traducción literal como la traslación palabra por palabra de la lengua extranjera a la lengua nativa sin tomar en cuenta el genio de ésta. En la mayoría de los casos, una traducción de esta naturaleza es una mala traducción. Sin embargo, cierta dosis de traducción literal es necesaria para conservar el sabor extranjero y el estilo del autor. Sobre todo, en lo que a puntuación se refiere.

Traducción. Mi concepto de traducción está muy ligado al de fidelidad al contenido y a la forma. La fidelidad no sólo implica transmitir con precisión el contenido de la obra sino también transponer el estilo del autor. El traductor utiliza los recursos literarios apropiados para recrear en la traducción el estilo del autor. Puesto que he llegado a concebir la traducción ideal como aquella que se apega al contenido y a la forma no creo necesario añadir el adjetivos *fiel* a la palabra *traducción*. En cambio, sí me parece indispensable distinguir entre *buena* y *mala* traducción, según cumpla o no, respectivamente, con la fidelidad al contenido y la forma.

Adaptación. Es la traducción ideal, fiel al contenido y a la forma, que exige cambios de mayor grado, como veremos en el siguiente apartado.

2.6 Adaptación

Suzanne Jill Levine ha traducido obras de Julio Cortázar (1914-1984), Adolfo Bioy Casares (1914-1999), José Donoso (1924-1996), Carlos Fuentes (1928-) y José Lezama Lima (1910-1976). En *Escriba subversiva: una poética de la traducción* Levine describe el proceso de traducción de obras de tres escritores latinoamericanos: Guillermo Cabrera Infante (1929-), Manuel Puig (1932-1990) y Severo Sarduy (1937-1993).

En ese libro, Levine denomina *adaptación* al proceso de traducción. Dar a conocer un autor a una cultura ajena es de por sí una tarea difícil por la visión del mundo inherente al idioma, pero además debe considerarse que las lenguas tienen distintas tradiciones retóricas.

En *Tres tristes tigres*, Cabrera Infante escribe en cubano; es decir, registra los múltiples dialectos del español que se hablan en Cuba. ¿Cómo transmitir esas diferencias al lector norteamericano? La traductora se valió del habla de los negros de Estados Unidos para distinguir el habla de una clase social. Para traducir textos de Manuel Puig, cuyos epígrafes eran cortas citas textuales de tangos, la traductora, en colaboración con el autor, adaptó parlamentos de comerciales, de películas norteamericanas o insertó letras completas del tango.

Si bien Levine traduce del español al inglés, su obra constituye una gran guía para el traductor del inglés al español.

2.6.1 Fidelidad a la forma y el contenido

Una de las técnicas de traducción expuestas en *Escriba subversiva* es que la fidelidad, al traducir literatura, no sólo consiste en transmitir fielmente ideas, sino también la forma, incluso puede sacrificarse el contenido en beneficio de la forma. El título de *Tres tristes tigres* se convirtió en *Three Trapped Tigers*, para conservar la aliteración.¹¹²

No existe, sin embargo, una regla que establezca el predominio de la fidelidad a la forma por sobre la fidelidad al contenido. Es el traductor quien, en su función de crítico literario, determina la técnica más apropiada. Levine define el *método mimético* como aquél en que la semejanza fonética y gráfica importa más que la semejanza semántica; y el *método semántico* en el que se privilegia el significado por sobre la semejanza fonética.¹¹³

Sin embargo, lo mejor es una combinación de ambos: “Tras haber traducido los juegos de palabras en *Tres tristes tigres* y en la novela *Larva* del escritor español Julián Ríos, he llegado a creer en la confluencia de los ‘métodos’ de traducción miméticos y semánticos: ambos pueden combinarse o alternarse con muy buenos resultados”.¹¹⁴

Una valiosísima colaboración para traducir es la del autor. Levine trabajó en combinación con Cabrera Infante para traducir *Tres tristes tigres*. De ese modo, pudo conocer con mayor exactitud las intenciones del autor y decidir, junto con él, en qué casos utilizar método miméticos y en cuáles semánticos.

2.6.2 Referentes culturales

Una condición que le permitió a Levine traducir textos de Cabrera Infante y de Puig es que la traductora tenía un bagaje cultural común con los autores: las películas estadounidenses de los años cuarenta.

Donald Keene sugiere que “al traducir referencias culturales muy específicas o poco conocidas, el traductor debe intentar producir un efecto ‘lejano’ pero ‘inteligible’ ”.¹¹⁵

Levine sigue el precepto de Keene. En *Three Trapped Tigers* incorpora referencias a la cultura estadounidense y la inglesa. No obstante que el texto traducido del español al inglés por lo general resulta más corto debido a la concisión de la lengua inglesa, *Three Trapped Tigers* contiene 30 páginas más que la novela en español. Afirma Levine:

En las páginas adicionales hay bromas, elaboraciones y ‘realizaciones’ de ciertas palabras del original; estos cambios conforman el equipaje subversivo que la novela traslada en su odisea desde Cuba hasta la tierra del inglés (vía Bélgica, en donde comienza el exilio de Cabrera Infante).¹¹⁶

Lo anterior da una idea más clara de que la adaptación no es sólo una traducción libre, sino abre espacio a la refundición,¹¹⁷ en este caso con el fin de hacerla accesible al lector extranjero.

2.6.3 Contexto histórico

La evolución de las lenguas exige la constante traducción de una misma obra sin olvidar las traducciones canónicas que forman parte de la traducción literaria. El contexto sociocultural e histórico aumenta esta exigencia. Sin duda, uno de los retos más desafiantes para un traductor es traducir una obra que ya ha sido traducida, pero otro reto es traducir una obra contemporánea porque el público al que está destinado la traducción es demasiado específico. Dice Levine: "Como todo acto retórico, la traducción es producto de su momento histórico e intenta producir cierto efecto sobre un público determinado: *Three Trapped Tigers* fue escrito en 1971 para un público estadounidense".¹¹⁸

2.6.4 Nombres propios

En la literatura con frecuencia los nombres desempeñan un papel simbólico, nos sugieren otras connotaciones. Al traducir es importante tener en cuenta ese simbolismo de la lengua original y buscar su equivalente en la lengua a que se traduce. En la traducción, los nombres pierden algunas connotaciones pero adquieren otras. Cita Levine un ejemplo de una obra de Cabrera Infante:

Cuando Guillermo Cabrera Infante me habló por primera vez de *La Habana para un infante difunto*, me advirtió que uno de los aspectos de la novela que resultarían más difíciles de traducir sería un juego con los nombres propios considerados como nombres comunes' (1 de febrero de 1979). Me dio un ejemplo "una de las heroínas se llama Margarita, y hay alusiones a la frase 'Margarita para los cerdos'. *Pearls before swine* está bien, pero entonces se pierden todas las otras alusiones con Margarita... El equivalente inglés de margarita es *Daisy*, que se deriva de *Day's Eye*

[“ojo del día”]. ‘*Day’s Eye*’ hubiera sido un sobrenombre apropiado para esta formidable mujer de un solo pecho...”¹¹⁹

Eco (1932-) afirma que “el nombre de un personaje es una especie de enigma que invita al lector a emprender un viaje textual”.¹²⁰ De ahí la importancia de una traducción acertada de nombres propios.

2.6.5 Título

El título suele ser el último paso al escribir un libro. De igual manera la traducción del título, *Three Trapped Tigers*, fue el último paso en el trabajo de Levine. Al racionalizar sobre su proceso de traducción, la traductora llega a esta conclusión: “Al traducir un título hacemos uso de las estrategias críticas y creativas que se emplearán en la traducción de todo el texto”.¹²¹ Si antes de iniciar la lectura de *Three Trapped Tigers* comparáramos este título con el de *Tres tristes tigres*, advertiríamos la intención de la traductora de utilizar los mismos recursos estilísticos que emplea el autor — en este caso una aliteración— y, en efecto, reproducirlos es una constante en toda la traducción.

2.6.6 Prefacios distintos en el original y la traducción

En la versión inglesa de *Tres tristes tigres* se omiten las dos advertencias siguientes que Cabrera Infante escribió en el prefacio de la obra original:

El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden, o creo que se funden, en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna, que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto.

La reconstrucción no me fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta. Finalmente, quiero hacer mío este reparo de Mark Twain: “Hago estas explicaciones por simple razón de que sin ellas muchos lectores supondrían que todos los personajes tratan de hablar igual sin conseguirlo.”¹²²

La razón de omitir esas advertencias en inglés es que en la traducción desaparecen la jerga cubana y la singularidad habanera. Por otra parte, la traductora pensó que la frase de Mark Twain ya no era novedosa para el lector estadounidense de los setenta. He aquí otro ejemplo magnífico de la adaptación.

2.6.7 Efectos de sonido

Si bien en la traducción de *Tres tristes tigres* (TTT) fue imposible trasladar la jerga cubana, la traductora logró conservar algunos recursos estilísticos del autor. Se dice que *Tres tristes tigres* fue escrita para ser leída en voz alta.¹²³ De ahí la importancia de intentar conservar los efectos de sonido en la traducción. La traductora explica:

Para reproducir los “efectos de sonido” en *TTT*, creamos un simulacro del habla de los negros sureños de los Estados Unidos — éste fue el equivalente más cercano a la cultura de los personajes mulatos y negros que habitan el mundo de *TTT*—. Tuvimos que crear diferencias verosímiles entre el habla de varios personajes para resaltar las desigualdades sociales y raciales entre, por ejemplo, el escritor Silvestre y el bongosero Eribó, entre el actor Arsenio Cué y la mujerzuela Magalena Cruz.¹²⁴

Sin embargo, Levine no siguió el mismo procedimiento en la traducción de *La Habana para un infante difunto* de Cabrera Infante. Esa obra está narrada por una sola voz literaria, tiene un tinte barroco y retórico, y refleja los años que Cabrera Infante vivió en Inglaterra. Por tales razones, en *Infante's Inferno* Levine utilizó el inglés británico.¹²⁵ La obra marca las pautas de los recursos estilísticos que empleará el traductor. Le corresponde al traductor echar mano de su preinformación y de su capacidad de crítico literario para identificarlos.

2.6.8 *Sustituir descripciones por repeticiones*

No obstante la gran variedad de recursos estilísticos al alcance del traductor, existen aspectos intraducibles de la obra original. En *Three Trapped Tigers* se pierde el acento caribeño y la función cómica subyacente a la descripción de los ademanes del habla cubana. La traductora sustituyó ese efecto por otras modalidades expresivas; por ejemplo, la repetición de palabras para enfatizar una expresión:

Original en español:

“¿Luvia? Beba, Beba Longoria. La misma. ¿Cómo andas miamiga?”

Traducción:

“That you, Luvia? It’s me, Beba. Beba *who?* Beba Longoria *that’s who*.

[¿Eres tú Livia? Soy yo, Beba. ¿Cuál Beba? Beba Longoria, ésa soy yo.]¹²⁶

O bien, para reproducir los empalmes de sonido del acento cubano, la traductora repite palabras con sonidos parecidos como *on and on* y *an end*:

La discusión altisonante entre Magalena Cruz y su abuela. Esta pelea verbal estalla cuando Magalena decide salirse de casa para ir a vivir con su nuevo amante, un político corrupto: “La ejé habla así na ma que pa dale coldel y cuando de cansó de metel su descalga yo le dije no que va vieja, tu etás muy equivocada”... En inglés, la frase fue la siguiente: “*I let her go on and on and on just so she could get to an end and when she got tired of shooting off her big mouth and kinda breathless, I told her but dahling you got it all wrong*” [“La dejé que siguiera y siguiera y siguiera hasta que acabara y cuando se cansó de descargar su bocota y estaba como sin aliento, le dije pero querida estás muy equivocada...” ¹²⁷

Es la traductora o el traductor, quien elige cuál dialecto es el más apropiado para su traducción. Desde luego, si el traductor realiza su labor junto con el autor, las posibilidades de recreación serán más ricas y apropiadas.

2.6.9 Participación del autor

Trabajar con el autor en la traducción es todo un reto. Ese trabajo combinado permite que el traductor no se aleje de las intenciones del autor y el resultado es mucho más creativo. La traducción se convierte, efectivamente, como afirmaba Benjamin, en una expansión de la obra.

Levine nos da algunos detalles de su trabajo con el autor de *Tres tristes tigres*. Nos damos cuenta que el autor incluso recrea algunas frases:

En la versión inglesa, Guillermo añadió un comentario que enfatiza el desdén de Gloria hacia la erudición libresca y su preferencia por el encanto de la vida 'real'. En la carta, Delia describe que Gloria 'no pensaba estudiar ni cosa que se le pareciera [...]' (p.28) Tradujimos esta frase como '*she had no intention of studying anymore [...] and furthermore she added that if she had any studying to do she'll be doing it from now on at the academy of life, her very words*' ('no pensaba estudiar más [...] y además dijo que si algún día tuviera que estudiar lo haría en la academia de la vida, eso dijo') 'Academia de la vida' no sonaba como una frase pronunciada por una persona humilde, así que la reemplazamos por *School of Hard Knox* [La escuela de los trancazos]. La ortografía correcta de esta frase sería *School of Hard Knocks*, pero decidí preservar las faltas de ortografía de Delia y transcribir gráficamente los sonidos del lenguaje hablado.¹²⁸

2.6.10 Cambiar un juego verbal por uno visual

En *Tres tristes tigres* hay alusiones folclóricas intraducibles. La solución en algunos casos consistió en sustituir un juego verbal por uno visual. Explica Levine:

La "Cantata de Café" original dice así: "Yo te daré, te daré niña hermosa, te daré una cosa que yo sólo sé, café!" Esta canción, aparentemente sin sentido, puede constituirse en un doble sentido con connotaciones sexuales: el café se refiere al sexo, pero también a sí mismo, ya que se trata de un producto bastante común en Cuba, país cafetero por excelencia. Este juego lingüístico e *infantil* es un ejercicio musical, un trabalenguas compuesto por "Bustroffenbach" (uno de los muchos

seudónimos de Bustrófedon) en el que todas las vocales de la frase se sustituyen por las cinco vocales del alfabeto, Bustrófedon parodia la tradición de juegos verbales al convertirlos en literatura. Por supuesto, la melodía — “Yo to doró/ ye te deré/ yi ti dirí” etc. es intraducible, ya que el lector debe reconocer el original para poder comprender la parodia; además, el juego de palabras se perdería en una traducción literal.¹²⁹

La traductora eligió:

Una canción familiar para el lector angloamericano, el “himno de año nuevo” que dice “*Lest old acquaintance be forgot*”, un verso que se transformó en “*Last aald acquaintaca ba fargat/Lest eel acqueentence be ferget...*”, etc. Obviamente, este juego funciona sólo a nivel visual: la escritura adquiere precedencia en el proceso metafórico de la traducción. Pero Cabrera Infante insistió en llevar a cabo este “sacrificio” para preservar el espíritu del original: la parodia, la reformación de la tradición popular, la transformación del folclor en literatura. Al efectuar esta sustitución, el texto volvió a una de sus fuentes: el inglés.¹³⁰

Entre los muchos méritos de Levine está el de haber realizado una traducción triangular: adaptó al inglés una novela escrita en cubano en la que se entretajan textos y películas norteamericanas llenas de referencias inglesas.¹³¹

2.7 Conclusiones

La traducción literaria entendida o no como un acto de comunicación es una forma, concuerdo con Benjamin, porque no se trata únicamente de transcribir con exactitud las ideas de la obra original sino también transponer los recursos literarios utilizados en ésta.

La traducción es una actividad sumamente difícil porque los repertorios léxicos y sintácticos de las distintas lenguas no son equivalentes por completo, debido a la visión del mundo inherente a ellas.

Sin embargo, traducir tiene sentido no sólo porque el hombre se complace en ejecutar proyectos difíciles, como afirmaba Ortega y Gasset y, en ello le concedo en parte, estriba el sentido de traducir, sino también porque, según lo señala Paz,

gracias a la traducción conocemos al otro y somos conocidos por otros. Ese intercambio ensancha la experiencia humana con lo distinto, lo extranjero.

De antemano el traductor sabe que su trabajo es provisional, pero también sabe que muchos autores no han recibido la atención suficiente por sus connacionales sino hasta después de haber sido traducidas sus obras a otras lenguas. Steiner afirma que Faulkner sólo entró en la conciencia de los estadounidenses después de haber sido traducidas sus obras.¹³² La transitoriedad paradójicamente garantiza al quehacer de la traducción su continuidad. Y es un privilegio para el traductor participar en ese *continuum*.

Quizá uno de los principales problemas de traducir literatura sea transponer el estilo del autor. Creo, junto con Schleiermacher, que el traductor puede *traer el autor al lenguaje del lector* o *llevar el lector al lenguaje del autor*. Sólo después de habernos apropiado del texto extranjero podemos crear una versión que sea natural en nuestra propia lengua o conserve el sabor extranjero, en ocasiones dentro de lo permisible de nuestra lengua, en otras violentándolo. Lograr una traducción de calidad literaria es posible gracias a la lectura atenta, a la investigación y a la crítica.

Por eso, el buen traductor de literatura, según lo describe Levine, es investigador, crítico literario y *bricoleur*. Y es precisamente Levine quien aporta ideas valiosísimas sobre cómo adaptar una obra a otro idioma.

Haber leído los textos mencionados en este capítulo modificó mi concepto de traducción,¹³³ me orientó sobre cómo resolver algunos problemas formales en la práctica de la traducción y sobre todo me mostró el largo camino que me queda por recorrer para traducir literatura.

A continuación presento un resumen de este capítulo que podría servirnos de guía para traducir literatura.

TAREAS PREVIAS A LA TRADUCCIÓN

1. LECTURA DE LA OBRA LITERARIA, la cual se define como estructura de signos que sirve a un determinado fin estético*

2. PRIMER ACERCAMIENTO A LA OBRA LITERARIA

a. *Contenido*: Definir tema e ideas principales

b. *Forma*: Enunciar las principales características del estilo del autor

3. PREINFORMACIÓN

Lectura de bibliografía indirecta

a. Ensayos sobre la obra por traducir

b. Ensayos sobre el autor

c. Historia literaria o ensayos sobre la corriente literaria en la que se inscribe la obra

d. Diccionarios y glosarios de la época

4. ANÁLISIS LITERARIO DE LA OBRA

CUENTO O NOVELA

A. Mediante un método intrínseco**

estratos de
Ingarden

- a. fónicos
- b. unidades de sentido
- c. objetos representados
- d. mundo
- e. punto de vista

elementos de
María del Carmen Millán

- a. tema
- b. trama
- c. ambiente físico
- d. ambiente psicológico
- e. estructura
- f. estilo
- g. ideas y sentimientos

B. Mediante un método extrínseco*

- a. histórico
- b. sociológico
- c. psicológico
- d. psicoanalítico
- e. biográfico, etc.

*Wellek y Warren. *Teoría literaria*, p.

** Desde luego pueden utilizarse otros métodos intrínsecos de análisis literario: formalismo ruso, estructuralismo, crítica textual, etcétera.

*** Aunque en este capítulo no se trataron los métodos extrínsecos, los anoto en este cuadro para señalar que no obstante su utilidad, son prescindibles para traducir literatura, en tanto el método intrínseco es una condición sine qua non, porque la obra literaria es ante todo una forma (Walter Benjamin, "La tarea del traductor" en *Ensayos escogidos*, p. 167.)

ANÁLISIS LITERARIO DE LA OBRA

POEMA*

1. Versiones del mismo poema
2. Historia literaria
 - a. Ubicación del autor en la corriente literaria
 - b. Ubicación del poema dentro de la obra del autor
 - c. Detalles extraliterarios: cómo recibió el público el poema, alusiones al poema en correspondencia del autor con otros autores, etcétera
3. Crítica literaria Ensayos sobre el autor y sobre el poema
4. Decodificación del texto Comentario sobre el contenido de cada cuarteto, terceto, etc.
5. Recursos estilísticos Ritmo, metro, figuras literarias (símbolos, anáforas, metáforas, calambures, etc)
6. Decodificación de símbolos Imágenes y símbolos
7. Conclusiones

* Elementos identificados en el comentario de Octavio Paz al "Soneto en *ix*" de Mallarmé, en *Traducción: literatura y literalidad*, pp. 48-64.

PAUTAS PARA TRADUCIR LITERATURA

1. Sugerir en lugar de explicitar lo que en el original sólo está sugerido.
2. Investigar sobre la visión del mundo del autor y sobre el pueblo al que pertenece. En el método de Ingarden los estratos de las unidades de sentido, el mundo y el punto de vista pueden ayudarnos a definir la visión del mundo. En el método de Millán, el tema, el ambiente psicológico y las ideas y sentimientos. Además es necesario consultar bibliografía indirecta.
3. Respetar las intenciones del autor, las cuales inferiremos después de haber segmentado la obra en el análisis y de reconstruirla en una totalidad.
4. Perseguir la fidelidad al contenido y a la forma.
5. Elegir uno de los dos métodos señalados por Schleimacher: "o se trae el autor al lenguaje del lector o se lleva el lector al lenguaje del autor".
6. Definir si al transponer la obra extranjera a la lengua nativa haremos una traducción o una adaptación.
7. Tener presentes las siguientes sugerencias de Levine:

Referentes culturales. "Al traducir las referencias culturales muy específicas o poco conocidas, el traductor debe intentar producir un efecto 'lejano' pero inteligible" (Donald Keene) EJEMPLO: Utilizar el habla de los estadounidenses negros ante la imposibilidad de transponer los dialectos del español en Cuba.

Contexto histórico. Traducir pensando en el público al que está destinada la traducción. EJEMPLO: Al traducir *Tres tristes tigres*, Levine pensó en el público estadounidenses de finales de los 60 y comienzos de los setenta.

Nombres propios. Éstos pueden desempeñar un papel simbólico. Respetar el simbolismo en la traducción. EJEMPLO: Margarita en *La Habana para un infante difunto* se tradujo Daisy que se deriva de Day's Eye, un nombre apropiado para la mujer de un pecho.

Título. Al traducir el título seguir las estrategias creativas que se emplearán en la traducción. Por eso la traducción del título puede ser el último paso en la traducción de un libro. EJEMPLO: Levine tradujo *Tres tristes tigres* por *Three Trapped Tigers* en lugar de *Three Sad Tigers* porque a lo largo de la traducción procura utilizar los recursos estilísticos del autor.

Prefacios distintos en el original y la traducción. Algunas obras admiten el mismo prefacio para la obra traducida, en otras es necesario escribir uno distinto. EJEMPLO: En *Three Trapped Tigers* se cambió el prefacio puesto que en la versión española se aludía a la intención de retratar las distintas formas del cubano, algo que no se podía hacer en la versión inglesa.

Sustituir recursos estilísticos. Cuando el autor se enfrenta a frases intraducibles puede jugar con diversos recursos, como sustituir descripciones por repeticiones, cambiar un juego verbal por uno visual. EJEMPLO: Para reproducir los empalmes de sonido del acento cubano, la traductora repite palabras con sonidos parecidos como *on and on* y *an end*.

Método mimético y método semántico. El traductor debe valorar cuándo utilizará el método mimético (la semejanza fonética y gráfica importa más que la semántica) y el método semántico (se privilegia el significado por sobre la semejanza fonética).

Participación del autor. Si traducimos una obra contemporánea, lo ideal es recurrir al autor. Cabrera Infante aportó soluciones valiosísimas en la traducción de *Three Trapped Tigers*.

CAPÍTULO 3 LA TRADUCCIÓN TÉCNICA

3.1 Introducción

En el medio editorial la traducción técnica se entiende como trasladar a la lengua nativa un texto en un idioma extranjero escrito con la jerga propia de una ciencia u oficio. Así, cuando un editor o corrector de estilo se refieren a un libro técnico, por lo general tienen en mente un libro de ingeniería, medicina, economía, carpintería, aunque libros de artes plásticas, crítica literaria, lingüística también podrían considerarse técnicos porque exigen el uso de una terminología propia.

Al igual que la traducción literaria, la traducción técnica exige el conocimiento profundo del idioma extranjero y de la lengua nativa. Sin embargo, la traducción técnica y la literaria exigen distintas habilidades del traductor. La principal diferencia estriba en que la traducción literaria exige dominar el uso metafórico y simbólico de la lengua, en tanto la traducción técnica exige dominar el uso objetivo de lengua. Esta diferencia representa un abismo entre ambos oficios, puesto que la traducción literaria requiere un mayor conocimiento de la lengua española y una mayor creatividad. No por ello, la traducción técnica es desdeñable, sobre todo si tomamos en cuenta el papel fundamental que desempeña para el avance de las ciencias y técnicas.

En este capítulo presento una serie de recomendaciones para traductores técnicos, quienes por lo común son especialistas en la materia del libro que se les encomienda traducir, pero cuyo conocimiento del español a menudo es deficiente. Cabe señalar que las recomendaciones podrían ser tantas como temas se tratan en las gramáticas y manuales de traducción. Sin embargo, aquí sólo abordo los temas que a lo largo de mi experiencia

como supervisora de traducción he observado que dan mayores problemas a los traductores técnicos.

3.2 Tecnicismos

Uno de los problemas que enfrenta el traductor técnico es el *uso de vocabulario especializado*. El empleo adecuado de tecnicismos es una labor importante y delicada en la edición de libros especializados. Es importante porque los términos técnicos representan el lenguaje propio con el que los científicos y técnicos designan de manera clara, precisa y unívoca los conceptos, procesos y objetos de estudio. Es delicada debido a que los tecnicismos son la base del contenido de un libro especializado y, por consiguiente, una mala traducción o el empleo inadecuado de ellos restan validez y veracidad a una obra.

En teoría, los términos técnicos no deberían representar problema alguno, pues son producto de una convención; pero, en la práctica, esto no ocurre así por los siguientes factores:

- *Falta de un consenso en el uso de términos técnicos.* Contra lo que pudiera suponerse, a veces el significado y sentido de términos técnicos dependen de una determinada escuela o corriente científica.
- *Preeminencia de lo usual sobre lo correcto.* Dificultad de conocer cuál de las acepciones que presenta un diccionario especializado o bilingüe es el más adecuado.
- *Falta de equivalencia entre las lenguas respecto de los términos técnicos.* Por ejemplo, no se ha encontrado un vocablo equivalente a la palabra *insight* que en psicología por lo general se ha traducido como “darse cuenta”. Pero este “darse cuenta” no expresa todos los matices que implica *insight*.

Lo anterior muestra que la labor de seleccionar los vocablos técnicos no es una tarea fácil. Por este motivo, comúnmente se pide a un físico que traduzca un libro de física, a un ingeniero, uno de ingeniería. A pesar de ello, siempre es necesaria la opinión del revisor técnico, quien por lo general es un catedrático actualizado en la materia y terminología. No son infrecuentes las discrepancias entre el traductor y el revisor técnico sobre el uso del vocabulario especializado; sin embargo, el diálogo entre ambos, con el arbitrio del supervisor de traducción y corrección de estilo, por lo común lleva a un consenso.

3.3 Falsos cognados

Tanto el traductor literario como el traductor técnico que se jacten de ser buenos traductores prescindirán de la traducción literal. Traducir literalmente da como resultado una construcción extraña al genio¹ de la lengua, lo que puede dificultar la claridad del texto. Un error común derivado de la traducción literal son los falsos cognados.

La palabra *cognado* se origina del latín *cognatus*; de *cum*, con, y *gnatus*, nacido; significa semejante, parecido. Los cognados son palabras que se asemejan entre sí en idiomas distintos. Por ejemplo: *evaluation-evaluación*, *scandal-escándalo*. Los *falsos cognados* son palabras que se asemejan en la escritura en inglés y español, pero tienen significado distinto. A continuación se proporciona una lista de falsos cognados² frecuentes que se han recopilado al corregir traducciones técnicas del inglés al español.

3.3.1 Falsos cognados por elección del significado incorrecto en el contexto

En inglés existen palabras cuya traducción admite una voz similar en español entre las opciones expresivas. Los traductores experimentados recomiendan desconfiar del primer

vocablo que viene a la mente cuando se trata de traducir, o escribirlo y sopesar al momento de corregir si es la acepción más adecuada según el contexto.

Los siguientes ejemplos muestran la importancia de traducir con atención. En ocasiones la traducción puede volverse una actividad mecánica y es entonces cuando estamos más propensos a escribir falsos cognados.

assume

suponer, asumir.

En el siguiente ejemplo, la traducción correcta es suponer:

"I *assume* he'll come tomorrow". "Supongo que vendrá mañana".

Es incorrecto: "Asumo que vendrá mañana".

En el siguiente ejemplo, la traducción correcta es asumir:

"He *assumed* his responsibility". "Asumió su responsabilidad".

crime

delito, fechoría, sólo en sentido figurado es crimen. Y crimen se reserva para *murder*, asesinato.

En el siguiente ejemplo, la traducción correcta es delito:

"The most frequent *crime* among homeless is robbery".

"El *delito* más frecuente entre quienes no tienen vivienda es el robo".

Es incorrecto: "El crimen más frecuente entre quienes no tienen vivienda es el robo".

En el siguiente ejemplo, la traducción correcta es crimen:

"It's a *crime* to waste food". "Es un *crimen* desperdiciar comida".

involve

abarcar, implicar, comprender, comprometer, enredar, intricar, entañar, absorber, involucrar, envolver

En el siguiente ejemplo, la traducción correcta es comprender.

"The plan *involves* strategies and assessment".

"El plan *comprende* estrategias y evaluación".

Es incorrecto: "El plan envuelve estrategias y evaluación".

En el siguiente ejemplo la traducción correcta es envolver, implicar.

"Bergson wasn't guilty but he was *involved* in the scandal".

"Bergson no era culpable pero se vio *envuelto* en el escándalo".

En la *Clave del inglés escrito*³ y en el *Gran diccionario de términos equívocos del inglés*⁴ se proporciona una lista muy útil sobre la traducción apropiada de la palabra *involve*. Ello nos da una idea de la palabra *involve* no siempre significa envolver.

A propósito de *involve*, vale la pena mencionar que hace tiempo traducir *involve* por involucrar se consideraba una traducción "mocosuena", es decir, "traducir atendiendo más al sonido que a la significación de las voces".⁵ Pero actualmente el DRAE señala entre las acepciones de involucrar: "Abarcar, incluir, comprender". De ahí que *involve* pueda traducirse como involucrar en los casos en que sea sinónimo de las palabras señaladas en el DRAE. Ejemplo: "One problem *involves* others". "Un problema *involucra* otros". El DEUM señala otras dos acepciones: "Tener uno que ver con cierta cosa, estar relacionado con ella: *involucrarse* en un robo, *involucrarse* en la política". "Traer consigo cierta consecuencia, hacer que algo participe en alguna cosa o tenga que ver con ella: "Estas alternativas económicas *involucran* importantes presiones inflacionarias". "Es la fase de explotación que *involucra* mayores problemas técnicos".

3.3.2 Falsos cognados por semejanza del vocablo español al vocablo inglés

La cantidad de palabras que se asemejan en la escritura en inglés y español pero tienen

significados distintos en esas lenguas es muy vasta. En seguida presento los que a mi juicio son los más frecuentes. Bulmaro Reyes Coria también señala algunos de éstos en *Guía para traducción, supervisión y corrección*.⁶ El último no es frecuente pero lo incluyo como muestra de la hilaridad que puede provocar un falso cognado.

<i>actual</i>	real, verdadero, cierto, efectivo; no actual.
<i>actually</i>	en realidad, de hecho; no actualmente.
<i>aggressive salesmen</i>	vendedores con iniciativa o emprendedores; pero no agresivos.
<i>American</i>	americano si se refiere a toda América; si sólo se refiere al originario de Estados Unidos, estadounidense.
<i>billion</i>	el <i>billion</i> estadounidense equivale a mil millones (1 000 000 000), lo que viene a ser 10 elevado a la 9 (10 ⁹); el <i>billion</i> británico se corresponde con el nuestro (1 000 000 000 000) 10 ¹² .
<i>casualties</i>	accidentes, muertes por accidente, bajas de guerra; nunca es casualidades.
<i>college</i>	colegio superior universitario; no colegio ni escuela.
<i>commodities</i>	mercancías, artículos de consumo; no es comodidades.
<i>constipation</i>	estreñimiento; nunca constipación.
<i>conversely</i>	a la inversa, viceversa; nunca conversamente.
<i>cross section</i>	sección transversal, no sección cruzada.
<i>current</i>	actual, en curso; corriente sólo en el sentido de "en curso".
<i>effective</i>	efectivo o eficaz según el contexto y considerando que estas dos palabras no son sinónimos.
<i>eventually</i>	finalmente; no eventualmente.
<i>evidence</i>	testimonio, prueba, indicio; no es evidencia en el sentido de verdad irrefutable.

<i>fabric</i>	tejido, tela; no fábrica.
<i>fatal</i>	mortal; no fatal.
<i>fatalities</i>	mueertos, caídos; no fatalidades.
<i>ignore</i>	pasar por alto, hacer caso omiso; no ignorar
<i>involve</i>	involucrar, abarcar, implicar, comprender; pocas veces puede traducirse como envolver.
<i>physician</i>	médico, no físico.
<i>prospect</i>	panorama, perspectiva, vista, paisaje, candidato probable, etcétera. En mercadotecnia se acepta prospecto.
<i>real state</i>	bienes raíces; no estado real.
<i>regular</i>	normal; la palabra castellana regular significa "mediana calidad".
<i>regulatory</i>	reglamentario, regulador; regulatorio no aparece en el diccionario.
<i>result from</i>	deberse a, por; no resultar de.
<i>trillion</i>	billón (<i>trillion</i> de Estados Unidos); trillón (<i>trillion</i> de Gran Bretaña).
<i>urinary diversion</i>	desviación urinaria; no diversión urinaria.

3.3.3 Palabras que no deben seguir considerándose falsos cognados

Una de las responsabilidades del traductor es actualizarse constantemente. No podemos limitarnos a elaborar listas interminables de lo que se debe hacer y lo que no se debe hacer en traducción y dar por sentado que seguirán vigentes con el paso de los años. A continuación se comentan tres palabras que en un tiempo se consideraron falsos cognados.

<i>design</i>	idear, planear, disponer, proyectar, preparar, elaborar; además de diseño, diseñar.
---------------	---

Entre los ejemplos de cómo debía traducirse la palabra *discuss* se registraba el siguiente:

"A committee was appointed *to discuss* and make recommendations on how to improve job opportunities for the underprivileged".
"Se designó un comité para *analizar* y formular recomendaciones respecto a la manera de aumentar las oportunidades de trabajo para las clases menos privilegiadas".⁹

En la actualidad sería correcto escribir *discutir* en vez de *analizar*. El Diccionario de la Real Academia admite 'examinar' entre las acepciones de discutir y el *Diccionario del español usual en México* define discutir como: "Examinar entre dos o más personas un tema, con cuidado y profundidad, proponiendo argumentos y defendiendo sus razonamientos para tener un mejor conocimiento de él o para llegar un acuerdo: discutir la figura de Madero, discutir un plan, discutir una idea, discutir el papel del ejido".

implementation ejecución, puesta en práctica, implantación, implementación

En *El libro y sus orillas*¹⁰ se recomienda traducir *implementation* por *ejecución, cumplimiento, puesta en práctica, estructuración*. Según Moreno de Alba el problema principal entre el verbo *to implement* y su traducción *implementar* radica en el significado de ambos términos en sus lenguas correspondientes: "El verbo inglés *to implement* puede traducirse al español como 'realizar', 'llevar a cabo', 'efectuar', 'ejecutar', 'cumplir' ".¹¹ Y le parece que en México *implementar* se utiliza en el sentido de 'organizar, 'preparar': "No hemos podido *implementar* el plan de estudios".¹² En el DEUM no se registra el verbo *implementar*.

El Diccionario de la Real Academia no acepta la palabra *implementación*. Sin embargo, admite *implementar* en el terreno de la informática: "Poner en funcionamiento, aplicar métodos, medidas, etc. para llevar a cabo algo".

Pienso que por extensión debería considerarse correcto traducir *implement* por *implementar* fuera de la jerga de la informática, cuando tal palabra sea sinónimo de *realizar*, *llevar a cabo*, *efectuar*, *ejecutar*, *cumplir*, porque me parece que es muy frecuente su uso en estos sentidos en el habla de México. En el sentido de *organizar*, *preparar*, *iniciar*, creo que puede utilizarse también el verbo implantar:

Ejemplo:

"A new education program must be *implemented* for advanced students".

"Debe implantarse un nuevo programa educativo para estudiantes avanzados".

Cuando queda la duda de si un término es el adecuado aun después de consultar todos nuestros recursos bibliográficos, siempre podemos hablar por teléfono o escribir a la Academia Mexicana de la Lengua. También puede consultarse un gran número de sitios en Internet conectados a la RAE, al Instituto Cervantes y por supuesto a universidades.

Consciente de la transitoriedad de las normas académicas, no dudo que de acuerdo con la vigésima segunda edición del DRAE, algunas de las observaciones de este apartado y los siguientes resulten obsoletas. Parte de nuestra tarea será el estudio y la crítica constantes de nuestros recursos bibliográficos y de nuestras normas editoriales. Como bien señala Roberto Zavala Ruiz: "Agua que se estanca se pudre".¹³

3.4 Localismos

Se define como *localismo* al vocablo o locución que se usan en determinada zona geográfica. El traductor técnico toma en cuenta el público al que está destinada la traducción. Si el libro habrá de venderse en México, puede usar los términos que se utilizan con mayor frecuencia en este país. Pero si el libro está destinado al mercado internacional deberá evitar localismos y utilizar su equivalente internacional, es decir, la palabra utilizada en España.

Como sucede con otros aspectos de la lengua, se sigue considerando a España como el país que debe regir la lengua española. Moreno de Alba señala que las lenguas gozan de un prestigio por razones extralingüísticas: el inglés para los negocios, el francés para la diplomacia, etcétera. Si el inglés prevalece en el mundo de los negocios, no es porque su estructura interna sea mejor que la de otras lenguas, sino porque Estados Unidos tiene el suficiente poder económico para imponer su lengua al mundo. En cuanto al español, el de España — la norma madrileña en particular— goza de mayor prestigio en la actualidad, entre otras razones, afirma Moreno de Alba, por estar mejor descrito.¹⁴ De ahí que si se describieran otros dialectos del español, el prestigio del español de España tal vez no tuviera los mismos alcances.

Por fortuna, el Colegio de México ya ha publicado el *Diccionario del español usual en México*, un avance de un trabajo de mayor extensión. Gredos ha publicado el *Diccionario del español de Argentina* y el *Diccionario del español de Cuba*, como parte de una serie de obras lexicográficas: los *Diccionarios contrastivos del español en América*. Manuel Alvar ha publicado *El español en el sur de Estados Unidos. Estudios, encuestas, textos* y *El español en la República Dominicana. Estudios, encuestas, textos*.¹⁵ Recordemos además que “existe una asociación de Academias de la Lengua que reúne a 21

entidades".¹⁶ Todos estos proyectos lexicográficos denotan un esfuerzo por validar el español de América. En consecuencia, muy pronto las editoriales mexicanas tendrán que cuestionarse si el uso de "equivalentes internacionales" continúa siendo pertinente. No creo que represente un problema para un argentino, un peruano o un español leer textos con vocablos característicos de México. Por lo menos no un problema semántico, aunque sí un problema de actitud. Juan Cruz en su crónica "La tina y el departamento" refiere la siguiente anécdota:

El poeta mexicano José Emilio Pacheco, que une a la genialidad de su poesía la habilidad para concitar en su entorno casualidades que parecen accidentes, viajó hace años a Madrid y se alojó en un hotel céntrico; quiso darse un baño y descubrió, para su horror, que ya España le recibía con un accidente doméstico; no podía llenar la bañera, allí no funcionaba nada, no salía agua de las cañerías. Con su voz suave, educada y tranquila, llamó por teléfono al recepcionista, uno de esos muchos españoles que habla *golpeado*, como si en el otro tuviera un contrincante. Por encima de esa voz, Pacheco susurró en el aparato: "Señor, ¿me puede enviar un plomero que no me funciona la tina?" "¡Qué dice, usted está borracho!" El poeta le explicó al español *golpeado* con otras señales el verdadero centro de su drama, y entonces el gramático madrileño entendió al fin y le reconvino: "¡Pero hable usted como es debido! Lo que pasa es que se ha roto el grifo y necesita un fontanero para que tenga agua en el baño"¹⁷

Voto por que las editoriales mexicanas no usen más los equivalentes internacionales en sus publicaciones; sin embargo, no dejo de reconocer que la lista de localismos de McGraw-Hill, no obstante su cuestionable predominio de vocablos utilizados en España, ha facilitado al traductor su tarea.

A continuación proporciono algunos ejemplos de localismos y señalo si éstos se registran en el *Diccionario del español usual de México* (DEUM) y en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (DRAE), con el objeto de dar al lector una idea de cuáles son los vocablos más usados en México y cuáles en España. Algunas de las

palabras que aparecen en la columna de localismos se derivan de palabras indígenas. Indico también si tales indigenismos se registran en el *Léxico indígena en el español de México* de Juan M. Lope Blanch o en el DRAE.

Téngase presente que ninguna de las acepciones de las columnas es incorrecta. Se presentan ambas para que, en caso de que el libro esté destinado al mercado extranjero, se dé preferencia al *equivalente internacional*.¹⁸

<i>localismo</i>	<i>equivalente internacional</i>
anillo DRAE, DEUM	sortija DRAE, DEUM
anteojos DRAE, DEUM	gafas DRAE, DEUM
apagador DRAE aclara en <i>Méj.</i> , DEUM	interruptor DRAE, DEUM
azotehuela DEUM	patio o traspatio DRAE
banqueta DRAE aclara en <i>Guat. y Méj.</i> , DEUM	acera DRAE, DEUM
betabel DEUM, pero no registra remolacha como sinón.	remolacha DRAE, DEUM
café (color) DRAE aclara en <i>Méj.</i> , DEUM	marrón, DRAE, castaño DRAE, DEUM
camote DRAE señ. del nahua <i>camotli</i> , DEUM, <i>Léxico</i>	batata DRAE
carro DRAE aclara en <i>Amér.</i> , DEUM	automóvil o coche DRAE, DEUM
chabacano DRAE aclara en <i>Méj.</i> , DEUM	albaricoque DRAE
chaparro DRAE def. grueso y baja estatura, DEUM def. baja estatura	bajo, menudo DRAE, DEUM
chile DRAE señ. del nahua <i>chilli</i> , DEUM, <i>Léxico</i>	picante, ají DRAE
chícharo DRAE def. guisante, garbanzo, judía, DEUM	guisantes DRAE señ. del mozárabe.
cobija DRAE aclara en <i>Amér.</i> , DEUM	cobertor DRAE
cuadra DRAE la registra pero no con acepción esp. <i>Méx.</i> , DEUM	calle DRAE, DEUM la registra pero no como sinón. cuadra

durazno DRAE, DEUM

ejote DRAE señ. del nahua *exolotl*, DEUM, *Léxico*

foco DRAE aclara en *Amér.*, DEUM

guajolote DRAE señ. del nahua *huexolotl*, DEUM, *Léxico*

güero (a) DRAE aclara en *Méj.*, DEUM

jaiba DRAE, DEUM def. semejante al cangrejo

jitomate (rojo) DRAE señ. del nahua *xitli* y *tomatl*,
DEUM, *Léxico*

llanta DRAE añade "de goma", DEUM

manejar DRAE aclara en *Amér.*, DEUM

osti6n DRAE remite a ostr6n, DEUM

palomitas de ma6z DRAE, DEUM

papa DRAE señ., DEUM

plomer6a DRAE def. no como oficio sino como
taller del plomero. DEUM como oficio,
pero no establecimiento

popote DRAE se6ala en *Méj.*

refrigerador DRAE, DEUM

melocot6n DRAE

jud6a DRAE def. ejote como sin6n.
de frijol, haba verde pero no
jud6a.; DRAE def. ch6charo como
sin6n. de jud6a

bombilla DRAE

pavo DRAE, DEUM

rubio (a) DRAE, DEUM

cangrejo DRAE, DEUM

tomate (rojo o verde) DRAE, DEUM,
Léxico

neum6tico DRAE

conducir, guiar DRAE. DEUM registra
conducir como sin6n. de
manejar; registra guiar pero no
como sin6n. de conducir

ostra DRAE la registra pero no como
sin6n. de osti6n, DEUM

rosetas de ma6z DRAE, DEUM en def.
de paloma

patata DRAE

fontaner6a DRAE def. como arte
y taller del fontanero, pero no
como oficio

pajilla DRAE

nevera DRAE

En la lista anterior puede apreciarse que los localismos de México (mexicanismos) incluyen palabras que se derivan de un idioma¹⁹ indígena (indigenismos). Es un acierto que el DRAE incluya algunos indigenismos y explicita de qué palabra se derivan.

Llama la atención, sin embargo, que en la lista anterior se prefiera una palabra con sustrato²⁰ mozárabe como guisante a una con sustrato latino como chícharo (lat. *cicer*).

En el caso de la palabra azotehuela, el DRAE no incluye esta palabra ni siquiera como sinónimo de patio o traspatio.

Al elegir entre localismos y equivalentes internacionales debe prestarse especial atención a los matices de las palabras. Por ejemplo, se recomienda utilizar cangrejo en lugar de jaiba; pero jaiba es sólo una clase de cangrejo.²¹ Al traducir un libro de zoología o el menú de un restaurante, habría que tener cuidado con la palabra *crab*.

Una gran ayuda respecto de localismos y equivalentes internacionales es consultar a residentes de otros países. Para redactar este apartado consulté a Guadalupe Flores Liera, quien actualmente vive en España. A ella le pedí que me confirmara si los equivalentes internacionales, en efecto, son las palabras que se usan más en España. Anoto algunas de sus observaciones:

Anillo y sortija se usan indistintamente. Se usa gafas (incluso gafas de sol) y no lentes ni anteojos. Se dice dormitorio y no recámara, cuarto o pieza. Se dice ascensor y no elevador, dicen que elevador no tiene lógica y esa es su explicación; dicen que elevador se usa en los almacenes y para cosas y mercancías, pero no porque en ese caso se usa montacargas. También dicen interruptor más que apagador. Lo de azotehuela lo decían en casa de mi abuela paterna en México y significaba traspatio, aquí no se la he oído a nadie; también dicen acera y no banqueta, aunque la use García Márquez y casi todos los latinoamericanos. No dicen betabel, sino remolacha. Color marrón para las cosas y no café, y lo de castaño para pelo y ojos. Dicen coche, no auto ni automóvil ni carro. Dicen albaricoque y no chabacano, que sólo se aplica a lo chillante o llamativo y de mal gusto; melocotón y no durazno. Dicen bajo y no chaparro. Picante en vez de chile, aunque poco a poco se va popularizando según se da a conocer la comida mexicana. Dicen manta o cobertor y no cobija. Guisante y no chícharo, imagino que no habría que olvidar la presencia árabe para explicar la preferencia que anotas, aunque los españoles es una influencia que a toda costa procuran borrar, incluso se escriben libros para demostrar que los árabes no influyeron como se cree sino menos, etc., etc., pero resulta ocioso, empezando por la tradición helénica que les llegó de traductores árabes y

porque el mismo diccionario da fe de cuánto y en qué terrenos influyeron. Manzana en vez de cuadra. No dicen ejote, pero sí judía y también según la variedad: plana, larga, redonda y lo mismo llaman judías a los frijoles (por ejemplo, judías pintas). Las demás son como las anotas. Se dice pinchar un neumático y no ponchar una llanta. Sí dicen palomitas y no rosetas. Papa dicen los canarios, pero en general patata. Dicen frigorífico y no refrigerador ni nevera. También dicen repollo y no col. Aclaro que las observaciones se limitan al habla madrileña, que no representa el total de los españoles.²²

Al consultar a Guadalupe Flores Liera, quise comprobar si mi afirmación de que los equivalentes internacionales son las palabras que se usan en España era verdadera. Si comparamos las observaciones de la escritora con la lista de equivalentes internacionales, advertiremos que todos los términos de esa columna — excepto ají, automóvil, nevera y roseta— son los que se usan en España.

Recordemos que los diccionarios no siempre reflejan la realidad lingüística. Tal es el caso de la definición de la palabra *quesadilla*, por citar un solo ejemplo, en el DRAE: “Cierta género de pastel compuesto de queso y masa”. Lo mismo sucede con las normas editoriales. En la lista de McGraw-Hill se señala utilizar *rosetas de maíz* en vez de *palomitas de maíz*, porque se pensaba que *rosetas* se usaba en España. Guadalupe Flores Liera me dice que esta palabra no se utiliza en España, por lo menos no en Madrid.

Las normas editoriales son el fruto de la experiencia de muchos años y con ellas se pretende, por un lado, dar una guía para lograr una buena calidad en las obras, y, por otra, facilitar el trabajo a los colaboradores editoriales. Sin embargo, periódicamente deben revisarse para actualizarlas.

3.5 Vicios del lenguaje

Las formas erróneas de expresión se consideran vicios de lenguaje: palabras mal empleadas o construcciones sintácticas confusas e incoherentes, que dificultan la comprensión de un texto. En este apartado examinaremos los barbarismos, solecismos y anfibologías.

3.5.1 Barbarismos

Es sobre todo en la lengua hablada donde se produce el barbarismo. Sin embargo, aquélla ha influido en la expresión escrita. Son barbarismos las palabras mal empleadas debido a un cambio de letras, de sílabas (metátesis), de colocación de acento, etcétera. Asimismo, los vocablos procedentes de otros idiomas (anglicismos, galicismos, italianismos, germanismos, etcétera) que, teniendo su equivalente en español, se usan en la forma original.

3.5.1.1 Palabras mal empleadas

El uso incorrecto de palabras puede deberse, entre otras razones, a desconocimiento, a la difusión de ese uso en los medios de comunicación, a la falta de reflexión en el acto de la escritura y el habla. A continuación se proporcionan ejemplos de palabras que a menudo se utilizan mal y se señala en qué consisten los errores.

	<i>Correcto</i>	<i>Incorrecto</i>
<i>Por cambio de acento:</i>	caracteres	carácteres
	diferencia (io)	diferencía, diferencío
	negocia (io)	negocía (ío)
	adecuo(uo)	adecúo
	evacue (ue)	evacúe (úe)
	licue (ue)	licúe (úe)
<i>Por cambio de letras:</i>	dentífrico	dentrífico
<i>Por aumento de una letra:</i>	deleznable	desleznable
	devastar	desvastar
	digresión	disgresión

<i>Por supresión de una letra:</i>	inconmensurable	inconmesurable
	motu proprio	motu propio
<i>Por anteponer preposición:</i>	grosso modo	a grosso modo
<i>Pleonasmos:</i>	alza	alza de precios
	el jueves	el día jueves
	hoy	el día de hoy
	lapso	lapso de tiempo
	periodo	periodo de tiempo
<i>Por concordancia</i>		
<i>equivocada del verbo impersonal:</i>	había tres libros	habían tres libros
	sólo que haya tres libros	sólo que hayan tres libros
<i>Por calco del inglés:</i>	remitir, hacer referencia	referenciar

Moreno de Alba señala que existen en español alrededor de 300 verbos terminados en *-iar*, en cuya conjugación el hablante ignora si la vocal final del verbo (*i*) forma diptongo con la inicial de la desinencia (*financio*) o si debe llevar acento (*financio*). Señala:

El latín vulgar convirtió en diptongos la mayoría de los hiatos²³ del latín clásico... Puede afirmarse que la lengua española moderna sigue también esa vieja inclinación hacia el diptongo, lo que quizá quede en parte demostrado en el alto número de verbos en *-iar* que se pronuncian con diptongo (*alivio*, *acaricio*, *denuncio*, *envidia*, *principio*, *injurio*, etcétera, etcétera), frente a la reducida lista de los que acentúan la *i* (como *crío*, *fió*, *espío*, *fotografía*, etcétera, muchos de ellos derivados de sustantivos en *-ío*, *ía* (*envío*, *desvío*, procedentes de *vía*, *espío* de *espía*, *hastiar* de *hastío*, etcétera... En México no es infrecuente el error de acentuar la *i* de verbos que tienen diptongo. Parece por ende recomendable decir *distancio*, *evidencio*, *reverencio*, *financio*, *diferencio*, etcétera, sin hiato.²⁴

El DEUM da ejemplos del uso correcto de ambos verbos: "Luis se *diferencia* de ti por su puntualidad"; "Estados Unidos y Japón *negocian* con todo el mundo".

Los verbos terminados en *-uar* se diptongan en los presentes de indicativo y subjuntivo, cuando a la *-u* precede una *c* o *g* (*apaciguo*). Moliner recomienda, contra la

regla, *licúo* y *evacúo* y en México se da la alternancia *adecuo* y *adecúo*.²⁵ Sin embargo en el DEUM encontramos los siguientes ejemplos: “Son necesarias tuberías que evacuen los desechos industriales”, “...licue por un minuto”.

El DRAE registra la palabra *digresión*. El DEUM no la incluye; sin embargo, de cuando en cuando se escucha decir *disgresión* entre los hablantes de México. *Disgresión* es un vulgarismo.²⁶

El DRAE registra *grosso modo*, no así el DEUM. Es incorrecto decir *a grosso modo* porque la forma latina encierra la preposición. Sería redundante decir *a grosso modo*. *Grosso modo* “significa, literalmente ‘de manera gruesa’; hoy tiene alguno de los siguientes sentidos; ‘a bulto, aproximadamente, más o menos’... resulta un error, frecuente en el español mexicano, anteponer a la locución la preposición a (‘lo explica *a grosso modo*); basta la sola frase latina en ablativo (‘lo explica *grosso modo*’)”.²⁷

El DRAE registra *inconmensurable*, no así el DEUM. Tal vez la omisión de la *n* en *inconmesurable* se deba a similitud de este adjetivo con el verbo *mesurar*. *Mensurar* significa medir; *mesurar*, infundir medida.

Alza, según el DRAE, significa “aumento de valor que toma alguna cosa, como la moneda, los fondos públicos, los precios, etc.” En el DEUM se define como “aumento del precio o valor de algo...” Considerando el significado de la palabra *alza*, la expresión *alza de precios* es pleonasma.

Expresiones del tipo “el día jueves”, “el día...” son también pleonasmos. En estas expresiones no ocurriría ningún cambio de sentido si suprimiera la palabra *día*. Sin embargo, “el día jueves, el día sábado, etcétera” se utilizan con frecuencia en la radio y la televisión.

Algo similar ocurre con las expresiones día de hoy, lapso de tiempo, periodo de tiempo. El DRAE define hoy: "En este día, en el día presente". La frase "el día de hoy" es un pleonasma.

El DRAE define lapso: "Tiempo entre dos límites". Admite lapso de tiempo, sin embargo, en nuestra opinión es innecesario añadir "de tiempo". El DEUM registra dos ejemplos del uso correcto de lapso: "un lapso de horas, un lapso de quince días".

El DRAE define periodo: "Tiempo que una cosa tarda en volver al estado o posición que tenía al principio. 2. Espacio de tiempo que incluye toda la duración de una cosa". De ahí que periodo de tiempo sea pleonasma.

A otra clase de barbarismo, pertenece la conjugación incorrecta del verbo haber. Haber es un verbo unipersonal; es decir, "carece de sujeto, no sólo porque no lo lleva expreso, sino porque, según el uso de la lengua, o no puede tenerlo o regularmente no lo tiene...*hubo fiestas, llueve y relampaguea*".²⁸ Haber es unipersonal. La oración "Hubieron fiestas" es incorrecta porque *fiestas* no es el sujeto, sino complemento directo; por lo tanto éste no debe concordar con el verbo haber.

El DRAE no registra "referenciar", ni tampoco el DEUM. Sin embargo, algunos traductores utilizan esa palabra por calco del término en inglés *reference*. Referenciar no puede considerarse falso cognado porque no existe en español la palabra referenciar. El diccionario Webster's define *reference*: "*allusion (made reference to our agreement)...a sign or indication referring a reader to another passage or book*". La traducción correcta de "*made reference to our agreement*" es "se hizo referencia al contrato" y "*referring a reader to another passage or book*", "remitir al lector a otro pasaje o libro".

3.5.1.2 Vocablos procedentes de otros idiomas

Debido al uso frecuente de algunos vocablos extranjeros, éstos se han arraigado en la lengua española y se registran en la edición del DRAE de 1992. De origen inglés, se han incorporado, entre otros *best-séller*, *marine*, *open*, *marketing* (aunque se remite a mercadotecnia) y *film* (aunque se remite a filme). Del francés, aparecen *afer*, *balotaje*, *dossier*, *piolet*.

La inclusión de algunos de estos términos es cuestionable. Por ejemplo, dice José Martínez de Sousa respecto de la palabra *open*: “Cuando ya se había conseguido que casi todo el mundo dijera y escribiera *abierto*, la Academia nos sorprende con la admisión de la palabra inglesa tal cual, sin decir siquiera cómo se pronuncia”.²⁹

Sin embargo, en otros casos, la hispanización de un vocablo extranjero ha sido un gran acierto. Dice Róger Matus Lazo:

El mejor ejemplo lo encontramos en la palabra *estrés* (del ingl. *stress*), para designar un conjunto de desórdenes en el sistema nervioso central como consecuencia de un exceso de trabajo del organismo.

Como en español no tenemos una palabra con significado equivalente, y los términos agotamiento y sobrefatiga no satisfacen plenamente... apareció el anglicismo *stress*, acogido por los usuarios quizá por la ley del menor esfuerzo de que nos habla Martinet en *La lingüística* que implica una concepción dinámica del lenguaje, e incorporado por la Academia —entre otras razones— por las facilidades de su transcripción fonética y su grafía. Además del sustantivo hispanizado (*estrés*), tenemos el adjetivo *estresante* (que produce *estrés*): “Es un trabajo *estresante*”; “Se trata de una situación *estresante*”. No está registrado el verbo (“*estresar*”), pero tarde o temprano lo veremos en el Diccionario académico.³⁰

Al hablar de barbarismos, cuando recomendamos a los traductores no utilizar vocablos procedentes de otros idiomas nos referimos no a las palabras extranjeras que las Academias han incorporado en sus diccionarios, sino a las palabras extranjeras que aún no se han implantado en la lengua española. Desde luego, debe prestarse atención a vocablos procedentes de otros idiomas, no sólo del inglés.

Concordamos con Manuel Seco en que muchos extranjerismos enriquecen el español.³¹ El ejemplo más claro quizá sea la jerga informática. Por ejemplo, la palabra bit es acrónimo de *binary digit*. Podría traducirse bit por dígito binario, pero seguramente pocos lectores sabrían que con esta expresión el traductor se refiere a "la unidad de medida de la capacidad de memoria" (DRAE). Bit forma ya parte del esperanto del siglo XXI que es la jerga informática.

Cabe preguntarse por qué respecto de algunos términos se prefiere la traducción al español y de otros conservarlos en inglés. Por ejemplo, se prefiere la traducción de DNA (*deoxyribonucleic acid*) por ADN (ácido desoxirribonucleico) y en el caso de bit se prefiere conservar en español el acrónimo inglés. Sin duda son los hablantes y los medios quienes han hecho prevalecer ADN y bit. Finalmente la Academia Española ha registrado ácido desoxirribonucleico y bit.

Antes de conservar en la traducción un vocablo extranjero, el traductor debe preguntarse si no existe en español una palabra con acepción igual y desde luego consultar los diccionarios que le darán la pauta para utilizar o no el vocablo extranjero.

Ahora bien, estamos conscientes de que el español que se habla en Estados Unidos está en un proceso de convertirse en un dialecto, al que ya se denomina *espanglish*, e incluso hay académicos que lo defienden. El *espanglish* incluye palabras colombianas, venezolanas, cubanas, y no es lo mismo para los puertorriqueños, mexicanos, etcétera. Al respecto informa el periodista mexicano Jorge Ramos Ávalos desde Miami:

Ilan Stavans, profesor del Amherst College de Massachussetts... se ha dedicado los últimos tres años a construir un diccionario del *espanglish* con más de 6 mil palabras."Hablar de mantener la pureza del idioma español en los Estados Unidos es utópico", me dijo Stavans en una conversación telefónica. "Los puristas quieren mantener un español congelado en el tiempo, como si los idiomas no se transformaran". La realidad es que más de 30 millones de personas en los Estados Unidos son de origen hispano... y muy pocos de ellos hablan el castellano como lo

dicta el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Lo que hablan, en muchos casos, es espanglish... A pesar de su uso tan extendido en Estados Unidos, el espanglish es motivo de ataques... los miembros de la Real Academia Española no se cansan de tildar de ignorantes y aberrantes a quienes defienden y usan el espanglish. Esto último le molesta mucho a Stavans. "Ya somos más hispanos en Estados Unidos que la población entera de España... Por décadas los círculos académicos han visto al espanglish como una deformación y una prostitución de la lengua... Lo que yo propongo es que ya no es posible verlo en un tono tan negativo." Tras el anuncio de su *Dictionary of Spanglish* o *Diccionario del Espanglish* [afirmó] "Y no creo nada improbable... que dentro de 200 o 300 años se escriban grandes obras en espanglish".³²

¿No fue así como nacieron las lenguas romances? La afirmación de Stavans no es descabellada. Lejos de Estados Unidos y de la frontera es fácil resistirse al uso de palabras en inglés. Resido en una frontera. Me percaté de que paulatinamente uso más palabras inglesas en la conversación, y no obstante mi aversión a transferir los "modos de hablar" del inglés — *perder (ganar) peso* en vez de *bajar (subir) de peso*, *hacer la diferencia* en vez de *producir(se) un cambio*, *devolver la llamada* en vez de *hablar en respuesta a la llamada*, *buscáste las referencias* en vez de *buscáste la bibliografía*— me han corregido justamente aquello que critico. Lo lamento y entiendo cómo se van dando involuntariamente esos deslizamientos lingüísticos. En mi caso, no soy "hispana" que viva en Estados Unidos. Por eso me siento obligada a resistirme a esos cambios.

Aún no presenciamos el esplendor del espanglish. Mientras ese momento no llegue, en la publicación de libros, creo que debemos elegir la norma mexicana, española, venezolana, etcétera, y apegarnos a cualquiera de ellas.

3.5.2 Anfibología

Cuando una misma construcción puede interpretarse de distintas formas, hay anfibología. La palabra anfibología procede del prefijo griego *anfi-*, que significa "ambos"; la anfibología se presenta cuando una palabra, frase o manera de hablar tiene doble sentido o más de una

interpretación. Generalmente, ésta ocurre con el uso del relativo *que*, los pronombres personales *le* y *se*, y los adjetivos posesivos *su* y *sus*. Analicemos los siguientes tres ejemplos:

- El editor tiene un informe para entregar al gerente, *que* lo tiene muy preocupado.

Esta oración se presta para pensar que es el gerente quien está muy preocupado; o bien, el editor. Para evitar esta duplicidad de sentido deben colocarse los modificadores cerca del núcleo, según la intención.

Si se desea expresar que es al editor a quien preocupa el informe, la oración podría quedar: *Al editor le tiene muy preocupado un informe que debe entregar al gerente.*

Si es al gerente a quien preocupa el informe, la oración podría quedar: *Al gerente le tiene muy preocupado un informe que debe entregarle el editor.*

- El director de la empresa convocó al consejo administrativo para discutir las negociaciones. *Se le* fijó el 20 de febrero para la toma de decisiones.

En la oración anterior no está claro si fue al director a quien se le fijó la fecha o al consejo administrativo. Es necesario colocar los pronombres *se* y *le* cerca de su antecedente, además de efectuar otros cambios necesarios.

Si se fijó la fecha al director, la oración podría quedar: *Al director se le fijó el 20 de febrero para la toma de decisiones. Por eso convocó al consejo administrativo para discutir las negociaciones.*

Si se fijó la fecha al consejo administrativo, la oración podría quedar: *El director de la empresa convocó al consejo administrativo para discutir las negociaciones. Se le fijó a este último el 20 de febrero para la toma de decisiones.*

- El libro empieza con una descripción de los objetivos de los capítulos y de su contenido.

En la oración anterior puede entenderse que el contenido se refiere tanto al libro como a los capítulos. Lo primero es definir qué se desea expresar. Una vez decidido esto deben agregarse o suprimirse las palabras necesarias para aclarar la expresión.

Si se desea expresar que el contenido se refiere a los capítulos, la oración podría quedar: *El libro empieza con una descripción de los objetivos de los capítulos y del contenido de éstos.*

Si el redactor se refiere al contenido de todo el libro, la oración podría quedar: *Al inicio se describe el contenido del libro y los objetivos de los capítulos.*

Hemos dicho que para evitar la anfibología:

- Debe cuidarse que los modificadores estén cerca de su núcleo y los pronombres de sus antecedentes.
- Deben agregarse o suprimirse todas las palabras que sea necesario hasta aclarar la expresión.

Y por último:

- Deben usarse correctamente los signos de puntuación.

Jaime Moreno Villarreal da un ejemplo de cómo puede cambiar el sentido al utilizar una puntuación distinta:

Quien canta, su mal espanta.

Quien canta su mal, espanta.

¿Quién canta? Su mal espanta.³³

En este caso, no hay una duplicidad sino una triplicidad de sentido. Ante todo, lo importante es definir qué se desea expresar. La rapidez con que traducimos o redactamos en ocasiones nos impide identificar las anfibologías. Una segunda lectura siempre es útil.

3.5.3 Solecismos

Se conoce como solecismo al error de sintaxis o al error que se comete contra las normas del idioma.

Las transgresiones a las normas del idioma son innumerables. En este apartado se tratarán sólo cuatro tipos de solecismos frecuentes en el habla y en la escritura aun de personas con el grado de licenciatura.

3.5.3.1 Leísmo, laísmo y loísmo

Se llama leísmo, laísmo y loísmo al empleo indebido de los pronombres *le*, *la* y *lo*, respectivamente. Ejemplos:

Correcto

Incorrecto

Le di el libro

La di el libro

Le di un empujón

Lo di un empujón

Cuando *le* veo ese peinado a Eloísa

Cuando *la* veo ese peinado a Eloísa

Lo y *la* (*los*, *las*) son pronombres que sustituyen al complemento directo. *Le* (*les*) sustituye al complemento indirecto.

En la oración *La di el libro*, el complemento directo es *el libro*. *La* debe sustituirse por *Le*, puesto que se trata de un complemento indirecto. Algo similar ocurre en la oración *Lo di un empujón*. El complemento directo es *un empujón*. *Lo* debe sustituirse por *Le* puesto que sustituye al complemento indirecto.

Le, *la* y *lo* se emplean mal porque en vez de atender a la clase de complemento que sustituyen se atiende a la terminación *-o*, *-a* del género masculino y femenino.

Si bien los ejemplos anteriores son más comunes entre los españoles, en México muchos hablantes vacilan en el uso de *los* y *les*. No es lo mismo decir: "Reunió a los empleados para presentarlos al jefe" que "...para presentarles al jefe".³⁴

En la primera oración son los empleados quienes serán presentados; en *presentarlos*, el pronombre enclítico *los* representa al complemento directo *los empleados*.

En la segunda oración es el jefe quien será presentado; en *presentarles al jefe*, el complemento directo es *al jefe* y el indirecto *a los empleados* representado por el pronombre enclítico *les*.

En las invitaciones puede advertirse otro caso de confusión entre *los* y *les*. A menudo se lee en éstas: *Le invitamos a usted*; o bien, *Les invitamos*. El verbo invitar es transitivo; quien recibe la acción de invitar es *usted*. Recordemos que el complemento directo puede ser introducido por la preposición *a* cuando se trata de una persona: *a usted* es el complemento directo. Los pronombres que sustituyen al complemento directo son *la*,

lo (las, los); de ahí que lo correcto sea *lo invitamos, la invitamos, los invitamos, las invitamos*.

3.5.3.2 Conjugación de algunos verbos irregulares

Los verbos *cocer, descollar, forzar, reforzar, soldar* se diptongan en algunas personas en presente de indicativo, presente de subjuntivo e imperativo. La diptongación se debe a la presencia de una *o* breve tónica en la palabra latina (*porta-puerta*). Si la *o* breve es átona, no se diptonga. De acuerdo con la etimología, debe decirse *fuerzo* y *sueldo* y no *forzo* ni *soldo*, aunque estas dos últimas son más comunes en México.³⁵

Verbo	Se conjuga Como:	Pres. Ind. 1ª pers. sing.	Pres. Ind. 1ª pers. sing.	Imperativo 2ª pers. sing.
Cocer	Mover	Cuezo	Cueza	Cuece
Descollar	Acordar	Descuello	Descuelle	Descuella
Forzar	Acordar	Fuerzo	Fuerce	Fuerza
Reforzar	Acordar	Refuerzo	Refuerce	Refuerza
Soldar	Acordar	Sueldo	Suelde	Suelda

Ejemplos:

Correcto

Incorrecto

Espera que se cuezan los frijoles.

Espera que se cosan los frijoles.

Luis descuella en todas sus clases.

Luis descolla en todas sus clases.

Nadie te fuerza a que vayas.

Nadie te forza a que vayas.

Esto refuerza mis opiniones.

Esto reforza mis opiniones.

Que alguien vuelde estas láminas.

Que alguien solde estas láminas.³⁶

El verbo *nevar* también se diptonga en presente de indicativo y presente de subjuntivo, pero por ser verbo unipersonal no se conjuga en imperativo.

<i>Verbo unipersonal</i>	<i>Se conjuga Como:</i>	<i>Pres. Ind. 3ª pers. sing.</i>	<i>Pres. Sub. 3ª pers. sing.</i>	<i>Imperativo</i>
Nevar (sólo se conjuga en tercera persona de singular)	Cerrar	Nieva	Nieve	No se conjuga en imperativo

Correcto

Incorrecto

Nieva en Washington.

Neva en Washington.

3.5.3.3 Conjugación del verbo haber

En el apartado de Barbarismos (4.5.1) se ha mencionado que uno de los errores frecuentes es la concordancia equivocada del verbo haber. En este apartado se ahonda en ese tema.

El verbo *haber* puede desempeñar dos funciones distintas:

a) Puede ser verbo auxiliar. Ejemplos:

He llamado a mis amigos.

Se *habrán* dado cuenta que Lisa renunció.

Jorge *habría* leído más, si *hubiera* tenido tiempo.

Los jugadores *habían* entrenado todos los días.

En los ejemplos anteriores es fácil identificar que el verbo haber desempeña la función de verbo auxiliar porque acompaña a los participios *llamado, dado, leído, tenido, entrenado*. Cuando el verbo haber desempeña la función de verbo auxiliar concuerda en número y persona con el sujeto.

b) Puede ser verbo unipersonal. Ejemplos:

Hubo fiestas.

Había muchos extranjeros en la conferencia.

En las dos oraciones anteriores *fiestas* y *muchos extranjeros* no son los sujetos del verbo sino los complementos directos. Por lo tanto, el verbo no debe concordar en persona y en número con ellos. Ejemplos:

Correcto

Anoche hubo muchas serenatas.
Había muchas personas en la sala.
Habrá muchos días para esperar.
¡Ojalá hubiera dos lugares vacíos!
De ser así, habría vidrios rotos.
Hay sólo tres personas.

Incorrecto

Anoche hubieron muchas serenatas.
Habían muchas personas en la sala.
Habrán muchos días para esperar.
¡Ojalá hubieran dos lugares vacíos!
De ser así, habrían vidrios rotos.
Habemos sólo tres personas.³⁷

En las oraciones anteriores el sujeto del verbo haber queda indeterminado, como en el caso de los verbos que expresan fenómenos de la naturaleza —llover, nevar, granizar, tronar, relampaguear, alborear, amanecer, anochecer—, los cuales sólo se utilizan en la tercera persona de singular.

3.5.4 Recomendaciones para evitar vicios del lenguaje

La traducción técnica exige un especial cuidado para lograr tener claridad, concisión, naturalidad y coherencia en el discurso.

3.5.4.1 Morfología y sintaxis

Con el fin de evitar vicios del lenguaje deben seguirse los principios fundamentales de la sintaxis y de la morfología, sobre todo los siguientes:

3.5.4.2 Características del estilo técnico

Además, en lo que respecta a libros técnicos es necesario tener siempre en mente la objetividad, el lenguaje denotativo y la presentación lógica de las ideas.

a. La objetividad

La lengua puede utilizarse para fines diversos. Principalmente podemos distinguir dos tipos de funciones: la práctica y la literaria.

La *función práctica* es aquella en que “el propósito principal es transmitir informaciones sobre hechos reales, objetivos o acerca de nuestras reflexiones y estados de ánimo”.³⁸ Lo objetivo puede definirse como “lo que existe realmente, con independencia del sujeto que lo conoce”.³⁹

La *función literaria*: El escritor utiliza la lengua “... para comunicarnos su interpretación subjetiva o su visión individual de la realidad, transformándola y enriqueciéndola de acuerdo con sus emociones y su imaginación”.⁴⁰ Lo subjetivo puede definirse como lo “individual, relativo al sujeto que conoce”.⁴¹

Es importante que el traductor de libros técnicos utilice la lengua en su función práctica. Con ello no queremos decir que nunca encontraremos metáforas o lenguaje figurado en el contenido de los libros técnicos, sino que prevalece el uso objetivo de la lengua.

b. El uso de lenguaje denotativo

Al iniciar este capítulo señalamos que la principal diferencia entre la traducción literaria y la traducción técnica estriba en que la primera exige dominar el uso metafórico y simbólico de la lengua, en tanto la segunda exige dominar el uso objetivo de la lengua.

El uso metafórico y simbólico de la lengua se sirve principalmente de la connotación, en tanto el uso objetivo de la lengua se sirve principalmente de la denotación. Las siguientes definiciones pueden ayudarnos a aclarar esos dos usos de la lengua.

Denotar: Significar una palabra o expresión una realidad en la que coincide toda la comunidad lingüística. (DRAE)

Connotar: Conllevar la palabra, además de su significado propio o específico, otro por asociación. (DRAE)

Ejemplos:

Lenguaje denotativo: Los establecimientos para *lavar* autos se han convertido en la actualidad en un gran negocio.

Lenguaje connotativo: "Canek le acompaña y le sonrío con sonrisa buena, como lavada" *Lavada* en esta oración tiene otro significado distinto al habitual. Puede significar limpia, franca.⁴²

c. La presentación lógica de las ideas

En español la construcción de oraciones y de párrafos goza de una gran libertad. Quien redacta inicia el párrafo con la idea de su mayor interés y posteriormente la desarrolla en las siguientes oraciones. Analicemos el siguiente ejemplo:

El cuerpo, a diferencia de las plantas, no tiene la capacidad de extraer del medio ambiente los minerales, ni de producirlos a partir de otras sustancias. Los minerales permiten mantener en el cuerpo el equilibrio entre la acidez y la alcalinidad. Las únicas fuentes de minerales son los alimentos. Si tal equilibrio se rompe, el metabolismo celular puede alterarse; entre otras consecuencias, ello puede producir fatiga.

En el ejemplo anterior, el autor quiere destacar que el cuerpo no puede obtener del medio ambiente los minerales, ni puede producirlos, lo cual es un planteamiento válido. Nótese, sin embargo, que hay dos errores de construcción lógica:

- La oración *Las únicas fuentes de minerales son los alimentos* debe seguir a la oración *El cuerpo, a diferencia de las plantas, no tiene la capacidad de extraer del medio ambiente los minerales, ni de producirlos a partir de otras sustancias.*
- La última oración *Si tal equilibrio se rompe, el metabolismo celular puede alterarse; entre otras consecuencias, ello puede producir fatiga* debe seguir a la oración *Los minerales permiten mantener en el cuerpo el equilibrio entre la acidez y la alcalinidad.*

Respetando la intención del autor, la redacción lógica sería:

El cuerpo, a diferencia de las plantas, no tiene la capacidad de extraer del medio ambiente los minerales, ni de producirlos a partir de otras sustancias. Las únicas fuentes de minerales son los alimentos. Los minerales permiten mantener en el cuerpo el equilibrio entre la acidez y la alcalinidad. Si tal equilibrio se rompe, el metabolismo celular puede alterarse; entre otras consecuencias, ello puede producir fatiga.

Otras opciones de redactar el párrafo de una manera lógica serían:

Las únicas fuentes de minerales son los alimentos. El cuerpo, a diferencia de las plantas, no tiene la capacidad de extraer del medio ambiente los minerales, ni de producirlos a partir de otras sustancias. Los minerales permiten mantener en el cuerpo el equilibrio entre la acidez y la alcalinidad. Si tal equilibrio se rompe, el metabolismo celular puede alterarse; entre otras consecuencias, ello puede producir fatiga.

Los minerales permiten mantener en el cuerpo el equilibrio entre la acidez y la alcalinidad. Si tal equilibrio se rompe, el metabolismo celular puede alterarse; entre otras consecuencias, ello puede producir fatiga. El cuerpo, a diferencia de las plantas, no tiene la capacidad de extraer del medio ambiente los minerales, ni de producirlos a partir de otras sustancias. Las únicas fuentes de minerales son los alimentos.

Desde luego pueden formularse más opciones expresivas. Lo que importa señalar ahora es que si se trata de un manuscrito original el corrector de estilo tiene la gran ventaja de consultar al autor sobre cambios similares a los descritos anteriormente. Sin embargo, en el caso de la traducción técnica, el traductor por lo general no tiene contacto con el autor. Son el traductor, el corrector de estilo y el supervisor de traducción y corrección de estilo en conjunto quienes deben tomar decisiones sobre corregir en la traducción los errores identificados en el original.

Un maestro recomendaba “dejar dormir” la traducción. Esto significaba no ver el escrito durante unos días para volver a leerlo con un actitud crítica. Cumplir con los plazos de traducción que se fijan en algunas editoriales (100 cuartillas a las semana) impide con frecuencia seguir la recomendación de aquel maestro. Sin embargo, es indiscutible que los errores son mucho más evidentes al leer la traducción con nuevos ojos y el traductor ha de ingeniárselas para darse ese tiempo.

3.6 Uso del gerundio

El genio del inglés acepta el constante uso del gerundio. La utilización del gerundio en español puede originar muchos errores debido a que la mayoría de la gente desconoce el uso correcto de aquél. En especial entre los traductores técnicos se ha observado una

tendencia a dejar en la traducción el gerundio del original, lo que da lugar a diversos errores que podrían evitarse. A fin de eliminar dudas, en seguida se presenta el empleo adecuado de esta forma verbal.

El gerundio puede significar:

- El modo o manera en que se hace algo.
- La simultaneidad, o coincidencia en el tiempo, de dos acciones.
- La condición para efectuar una acción.
- La causa por la cual se hace algo.

3.6.1 *El modo o manera en que se hace algo*

Ejemplo correcto:

La relación alumnos-maestro se obtiene *dividiendo* el número de alumnos entre el número de maestros que los atienden.

En este ejemplo, el gerundio ha sido correctamente utilizado porque responde con facilidad a la pregunta: ¿cómo? Así, si se pregunta *cómo* se obtiene la relación alumnos-maestros, la respuesta espontánea es *dividiendo* el número de alumnos entre el número de maestros que los atienden.

Ejemplo incorrecto:

En la investigación se obtuvo un total *mostrando* información acerca de las últimas teorías de los ecologistas.

El ejemplo anterior es incorrecto porque al preguntar *cómo* se obtuvo ese total, se respondería que "mostrando información acerca de las últimas teorías de los ecologistas", lo cual es absurdo.

Ejemplo correcto:

En este caso tendría que replantearse la expresión con una frase que comenzara con *que*:

En la investigación se obtuvo un total *que* muestra información acerca de las últimas teorías de los ecologistas.

3.6.2 La simultaneidad de dos acciones.

Ejemplo correcto:

El crecimiento del sistema educativo nacional puede apreciarse *observando* el comportamiento de la matrícula mostrado en la gráfica 5A.

El gerundio se ha usado correctamente, porque las acciones de apreciar y observar se realizan al mismo tiempo. También cumple con lo señalado en el inciso anterior.

Ejemplo incorrecto:

La mortalidad infantil aumentó, *siendo* necesario descubrir sus causas.

Es incorrecto el uso de este gerundio porque *aumentar* y *ser necesario* no suceden al mismo tiempo en este ejemplo: *primero*, aumentó la mortalidad y, *después*, fue necesario descubrir sus causas; o bien, *primero*, aumentó la mortalidad y, *ahora*, es necesario descubrir sus causas.

Ejemplo correcto:

La mortalidad infantil aumentó, y fue (es) necesario descubrir sus causas.

3.6.3 La condición para efectuar una acción

Ejemplo correcto:

Mejorando el nivel económico de la clase media, se elevará su nivel de compra.

Queda claro que *mejorar* es condición de *elevantar*; quiere decirse que "si se mejora el..., entonces se elevará..."

Ejemplo incorrecto:

Suprimiendo los exámenes de primaria, muchos padres de familia protestarán.

Esta redacción resulta confusa por incorrecta. No está claro que la supresión de los exámenes de primaria sea la *condición* de la *protesta* de los padres de familia; más bien, parece decirse que los padres de familia, como medio para protestar, suprimirán los exámenes de primaria.

Ejemplo correcto:

Si se suprimen los exámenes de primaria, muchos padres de familia protestarán.

3.6.4 La causa por la cual se hace algo

Ejemplo correcto:

Pensando que los productos japoneses son de mejor calidad, los consumidores mexicanos compran todo tipo de artículos nipones.

Está claro que *pensar* es la causa de *comprar*: "*porque* los consumidores mexicanos piensan que..., *por eso* compran".

Ejemplo incorrecto:

Iniciando la temporada de cosecha, disminuyó la asistencia a las escuelas indígenas.

No está claro que el *inicio* de las cosechas sea la *causa* de la *inasistencia* escolar.

Ejemplo correcto:

La asistencia a las escuelas indígenas disminuyó porque (ya que, puesto que, a causa de que) se inició la temporada de cosecha.

3.7 Conclusiones

Como supervisores editoriales, el principal problema al que nos enfrentamos en la traducción de libros técnicos es encontrar un traductor que tenga un conocimiento profundo de la materia y a la vez domine el español. En la era de la especialización, ese hecho se comprende perfectamente.

Las editoriales que se dedican a la publicación de libros técnicos resuelven el problema de dos maneras. Contratan a un profesional, cuya especialidad es la materia de que trata el libro y lo asesoran en el proceso de traducción respecto del uso correcto del español. O bien, contratan a un profesional en traducción, conocedor del idioma extranjero y del español, aun cuando desconozca la materia que trata el libro.

Para familiarizarse con el vocabulario especializado, el traductor no versado en la materia lee primero sobre el tema. Si bien, esa lectura no lo convertirá en un erudito, por lo menos le dará una base para entender con mayor facilidad el contenido y conocer la terminología especializada.

La forma en que la editorial se asegura de que el traductor no versado en la materia utilice con exactitud los términos especializados es someter la traducción del vocabulario técnico a la revisión de un especialista en la materia. De esta manera un profesional de Lengua y Literaturas Hispánicas, puede traducir un libro técnico. Desde luego hay límites. En mi caso he podido traducir textos legales, de medicina, psicología, turismo,

comunicaciones, economía, ecología, pero vacilaría en aceptar traducir un libro de física o química.

La traducción técnica ha sido un tropiezo o un impulso para el avance científico y tecnológico. No me son desconocidos los comentarios de científicos que afirman: "Prefiero leer el texto en inglés que la traducción al español". Sin embargo, está la otra gran mayoría de la población mexicana que no habla ni lee otro idioma que no sea el propio. A estos lectores está destinada la traducción que buena o mala contribuye al conocimiento: "mejor inexacta a nada". Los supervisores editoriales desde luego no nos resignamos a esta realidad. Conscientes de las deficiencias propias y ajenas aspiramos siempre a dominar la lengua española, y a infundir esa avidez por el conocimiento de ésta en nuestros colaboradores, con la esperanza, el propósito, la finalidad y la ambición de alcanzar el ideal steineriano: una traducción que haga justicia al texto fuente mediante una representación apropiada de éste.⁴³

CAPÍTULO 4 PROCEDIMIENTO PARA TRADUCIR

4.1 Introducción

En el presente capítulo describo brevemente y ejemplifico un procedimiento para traducir que me ha resultado útil. Tal procedimiento está basado en el concepto lingüístico de preinformación¹ y en el procedimiento descrito en el libro *La clave del inglés escrito*.² Si bien este libro no es una publicación reciente, el procedimiento es el que la mayoría de los traductores sigue cuando se inician en el campo de la traducción. Con el paso de los años, al adquirir experiencia omiten alguno de los pasos o cambian el orden de éstos; pero en esencia el procedimiento comprende los mismos pasos. Por este motivo considero importante describir el procedimiento tal y como se sugiere en *La clave del inglés escrito*, con la salvedad de que he añadido al inicio el paso de la preinformación.

Traducir, como se ha mencionado antes en este trabajo, es expresar en un idioma lo dicho en otro. Para traducir del inglés al español es necesario, por un lado, comprender perfectamente lo que dice el texto inglés y, por otro, conocer a fondo el español. Si no entendemos bien todo lo escrito en el texto inglés nos será imposible hacer una traducción fiel; si no conocemos a fondo nuestro propio idioma no podremos expresar con exactitud el contenido del original. Además, cumplir con este requisito nos ayudará a evitar caer en una redacción en la que, si bien las palabras son españolas, la construcción sea inglesa.

En los cursos de traducción se recomienda traducir sólo de la lengua extranjera a la lengua nativa y nunca de la lengua nativa a la lengua extranjera. Es decir, si la lengua nativa del traductor es el español, éste sólo habrá de traducir del inglés al español y nunca del español al inglés. Esta recomendación tiene un fundamento sólido, pues una persona cuya lengua nativa sea el español difícilmente logrará transponer en buen inglés un texto

de modo que no resulte abigarrado para el lector de habla inglesa. Sin embargo, en la práctica muchas veces el traductor cuya lengua nativa es el español se ve obligado, por exigencias de su trabajo o de las circunstancias, a traducir del español al inglés. Tales traducciones pueden resultar de buena calidad si se someten al escrutinio de un corrector de estilo cuya lengua nativa sea el inglés o que domine esta lengua por alguna razón, como sucede con algunos mexicanos nacidos en la frontera o que han vivido muchos años en Estados Unidos y dominan tanto el inglés como el español. Estamos conscientes de que no todos los mexicanos que residen en Estados Unidos dominan el inglés, pero un buen número de ellos habla esta lengua y la escribe como si fuera su lengua nativa.

El procedimiento que describo a continuación es útil para traducir tanto del inglés al español como del español al inglés. Daré un ejemplo de traducción del inglés al español dividido en dos partes. La primera comprende el procedimiento personal del traductor hasta presentar su traducción a la editorial. La segunda comprende desde que se presenta el texto a la editorial hasta la última versión del texto incluida en el libro publicado. Posteriormente daré un ejemplo de traducción del español al inglés. Puesto que este texto es corto y no se publicó, sino sólo se imprimió en un bastidor para una exposición de pintura, sólo presento el original en inglés, la traducción y la corrección a ésta.

El objetivo primordial de este capítulo es dar a conocer una actividad que pocas veces se incluye en la lista de posibilidades de que dispone el profesionista de Lengua y Literaturas Hispánicas para ejercer su carrera, no obstante que muchos egresados de ésta se dedican a la traducción y a la supervisión editorial de libros traducidos. En cambio, sí se incluye en el repertorio de actividades profesionales de los egresados de letras inglesas, italianas, etcétera.

4.2 Un ejemplo de traducción técnica del inglés al español

4.2.1 Primer paso: Información preliminar

El primer paso para lograr una buena traducción, una vez que se ha cumplido con el requisito del conocimiento profundo del inglés y del español, es conocer el tema.

Traducir un texto literario requiere conocer algo sobre la vida del autor, otras obras del mismo autor, la escuela literaria a la que pertenece, el contexto histórico y contar con herramientas tales como diccionarios de la época, pues debido a la evolución de los idiomas el significado de algunas palabras cambia con el tiempo. Se ha mencionado antes que algunos lingüistas denominan *preinformación* al conjunto de datos recabados antes de traducir. Me parece importante este concepto pero prefiero llamarlo *información preliminar*. El nombre, desde luego, es lo menos importante, lo que sí debemos enfatizar es la importancia de realizar este trabajo antes de traducir.

Traducir un tema técnico requiere leer sobre la materia y familiarizarse con la terminología especializada, como se ha mencionado en el capítulo anterior. El texto que utilizaremos es un fragmento del libro *History of Economic Thought*,³ que tradujimos Demetrio Garmendia, César Suárez y yo para la Editorial CECSA.⁴ En mi caso, a fin de obtener la información preliminar, leí *Cómo aprender economía. Conceptos básicos*,⁵ un libro de 232 páginas en que se exponen las definiciones esenciales del primer semestre de la Licenciatura de Economía. Con este panorama general de la economía estuve lista para empezar a traducir.

4.2.2 Segundo paso: leer para comprender a fondo y hacer un glosario

No obstante los muchos años que una persona haya dedicado al oficio de la traducción, siempre encontrará en el original palabras nuevas o que, según el contexto, tengan una

acepción desconocida para el traductor. De ahí la importancia de leer primero el texto en inglés y hacer un glosario de las nuevas palabras.

Cuando los traductores tienen ya una vasta experiencia en un tema, por lo general comienzan a traducir prescindiendo de una primera lectura y de la recopilación de palabras en glosario. Sin embargo, cuando el tema es nuevo resulta muy útil hacer primero un glosario para después traducir sin tener que detenerse para buscar palabras en el diccionario.

En el caso de la traducción técnica es una condición que no puede dejar de cumplirse hacer primero un glosario de los términos técnicos para que el revisor técnico apruebe la traducción de ellos. En el caso de la traducción del índice no es necesario leer primero todo el original sino sólo traducir el índice analítico; éste incluye la mayoría de los términos técnicos que se utilizan en la obra.

Conviene señalar, a este respecto, que no hay que dejarse engañar por una aparente facilidad, pues hasta el texto extranjero más sencillo suele presentar trampas para el lector de habla española.

El mejor consejo respecto a la perfecta comprensión del texto que se va a traducir es no fiarse de nada, y en particular de lo que parece evidente, como es el caso de los falsos cognados.

A continuación presento el texto fuente de nuestro ejemplo, un fragmento de *History of Economic Thought*.

Veblen's Analysis of Capitalism

Veblen insisted that the subject matter of economics should be something quite different from that of the prevailing economic theory. Orthodox theory in Veblen's time was largely interested in how society allocates its scarce resources among alternative uses. Veblen contended that economics should be a study of the evolving institutional structure, defining institutions as habits of thought that are accepted at any particular time. In this definition of the subject matter of economics, Veblen accorded to some extent with Marx; both were attempting to explain the forces that shape society and the economy. What orthodox economic theory assumed as given, the particular institutions of a culture, Veblen tried to explain. An explanation of the prevailing culture required an evolutionary approach, he held, for any culture can be understood only by its antecedents:

The growth of culture is a cumulative sequence of habituation, and the way and means of it are the habitual response of human nature to exigencies that vary incontinently, cumulatively, but with something of a consistent sequence in the cumulative variations that so go forward—incontinently, because each new move creates a new situation which induces a further new variation in the habitual manner of response; cumulatively, because each new situation is a variation of what has gone before it and embodies as causal factors all that has been expected by what went before; consistently, because the underlying traits of human nature (propensities, aptitudes, and what not) by force of which the response takes place ... remain substantially unchanged.⁴

To understand the development and present functioning of the industrial society, we must understand the complex set of interrelationships that exist between traits of human nature and the culture:

Not only is the individual's conduct hedged about and directed by his habitual relations to his fellows in the group, but these relations, being of an institutional character, vary as the institutional scheme varies. The wants and desires, the end and aim, the ways and means, the amplitude and drift of the individual's conduct are functions of an institutional variable that is of a highly complex and wholly unstable character.⁵

As individuals emerge within the culture, they find themselves acting in accordance with established patterns of behavior that are a legacy of past interaction between individuals and culture, and that have taken on an institutional character and force. These relatively fixed underlying traits of human behavior Veblen called *instincts*. He was much influenced by the contemporary development in psychology that emphasized the role of instincts in guiding human behavior. Veblen regarded the most important instincts that shape human economic activities as the parental instinct, workmanship, idle curiosity, and acquisitiveness. The parental instinct is originally a concern for family, tribe, class, nation, and humankind. The instinct of workmanship makes us desire to produce goods of high quality, to be proud of and to admire workmanship, and to be concerned with efficiency and economy in our work. Idle curiosity leads us to ask questions and seek explanations for the world around us. It is an important element in accounting for the development of scientific knowledge. The acquisitive instinct is the opposite of the parental in that it leads the individual to regard his or her own welfare rather than that of others.

GLOSARIO

subject matter — materia (Utilicé la palabra *materia* en la traducción. Posteriormente el revisor técnico sustituyó esta palabra por *objeto de estudio*, como podrá apreciarse más adelante en el texto que ejemplifica la etapa de corrección de estilo y revisión técnica)

accorded — estuvo de acuerdo

to some extent — hasta cierto punto

habituation — habituación (DRAE acepta habituación)

incontinently — incontinentemente

embodies — encarna, engloba

propensity — propensión

hedged about — encerrado, obstruido, protegido (a)

legacy — legado

taken on — tomado (a)

workmanship — factura, hechura

idle — ociosa, vana (o)

acquisitiveness — adquisición, codicia, avidez

account for — explican

acquisitive instinct — instinto de adquisición

El glosario permite al traductor avanzar en su trabajo con mayor rapidez. Sin embargo, a veces en el momento de la traducción observará que ninguna de las acepciones que registró en su glosario o que vienen en el diccionario bilingüe le satisface plenamente, porque le parece que existe una palabra española más adecuada para la palabra inglesa; es entonces cuando conviene recurrir al diccionario de sinónimos.

También puede ocurrir que no haya encontrado en el diccionario inglés-español la traducción de un vocablo inglés. En ese caso conviene recurrir al diccionario inglés-inglés para entender el significado y con base en éste buscar la palabra española idónea.

Después de hacer el glosario, sobre el término cuya traducción seguía dudando era *incontinently*. Busqué en el *Webster's New Encyclopedic Dictionary* el significado en inglés: "lacking in self-restraint ...unable to retain voluntarily" [falta de control propio...incapaz de retener voluntariamente.]

Comparé esa definición con la de 'incontinente' en el DRAE: "Desenfrenado...que no se contiene".

Esa definición me llevó a buscar 'contener': "Reprimir o moderar..." Puesto que hay equivalencia semántica entre *incontinently* e *incontinentemente*. Utilicé esta última en la traducción.

4.2.3 Tercer paso: traducir al español

En este apartado presento mi primera versión de la traducción. En términos generales, la escritura es fácil de corregir con la función de ortografía y gramática de los procesadores de palabras. Sin embargo, como podrá apreciarse en el siguiente texto, el procesador de palabras pasó por alto un gran número de errores de dedo.

Aunque la función de ortografía y gramática sea útil en alguna medida, no es recomendable entregar un texto corregido sólo con la ayuda de la computadora. Tenemos que leer el texto completo otra vez para asegurarnos, por un lado, de que no quedan errores de dedo. Por otro, para cerciorarnos de que la palabra sugerida por la computadora es la apropiada según el contexto.

El análisis de Veblen sobre el capitalismo

Veblen insistía en que la materia de la economía debería ser algo muy diferente a la de la teoría económica prevaleciente. La teoría ortodoxa en tiempos de Veblen se ocupaba en gran medida en cómo la sociedad distribuye sus recursos escasos para usos alternativos. Veblen argumentaba que la economía debería ser un estudio de la estructura institucional en evolución, definía instituciones como los hábitos de pensamiento que son aceptados en cualquier tiempo en particular. En esta definición de la materia de la economía, Veblen estaba de acuerdo hasta cierto punto con Marx; ambos intentaban explicar las fuerzas que moldean la sociedad y la economía. Lo que la teoría económica ortodoxa presupone como dado, las instituciones particulares de cultura, Veblen trataba de explicarlo. Una explicación de la cultura prevaleciente requería un enfoque evolutivo, sostenía, pues una cultura sólo puede ser entendida por sus antecedentes:

El crecimiento de la cultura es una secuencia acumulativa de habituación, y la forma y los medios de ésta son la respuesta habitual de la naturaleza humana a las exigencias que varían incontinentemente, acumulativamente, pero con algo de una secuencia coherente en las variaciones acumulativas que siguen su curso hacia adelante. Incontinentemente, porque cada nuevo movimiento crea una nueva situación, la cual induce a una nueva variación en la forma habitual de

333

responder; acumulativamente, porque cada nueva situación es una variación de lo que ha sucedido antes y engloba como factores causales todo lo que ha sido esperado por lo que sucedió antes; coherentemente, porque los rasgos subyacentes a la naturaleza humana (propensiones, aptitudes, y lo que no) por fuerza de los cuales la respuesta tiene lugar ... permanecen sustancialmente sin cambio.⁴

Para comprender el desarrollo y el funcionamiento presente de la sociedad industrial, debemos entender el conjunto complejo de interrelaciones que existen entre los rasgos de la naturaleza humana y la cultura:

No sólo la conducta del individuo es obstruida y dirigida por las relaciones habituales con los compañeros de su grupo, sino estas relaciones, siendo de carácter institucional, varían según varía el esquema institucional. Las necesidades y los deseos, la finalidad y el propósito, las formas y los medios, la amplitud y el rumbo de la conducta del individuo son funciones de una variable institucional que es de un carácter altamente complejo y enteramente inestable.⁵

A medida que los individuos emergen dentro de la cultura, se encuentran a sí mismos actuando de acuerdo con los patrones establecidos de comportamiento que son un legado de la interacción pasada entre los individuos y la cultura, y que han adoptado un carácter y una fuerza institucionales. Estos rasgos subyacentes relativamente fijados del comportamiento humano es lo que Veblen denominaba *instintos*. Había influido mucho en él el desarrollo contemporáneo de la psicología que enfatizaba el rol de los instintos como guías del comportamiento humano. Veblen consideraba los instintos más importantes que moldean las actividades humanas económicas como el instinto paternal o maternal, el de factura, curiosidad ociosa y adquisición. El instinto paternal o maternal es originalmente una preocupación por la familia, la tribu, la clase, la nación y la humanidad. El instinto de factura nos hace que deseemos producir bienes de alta calidad, estar orgullosos y admirar la factura, y preocuparnos por la eficiencia y la economía en nuestro trabajo. La curiosidad ociosa nos conduce a plantear preguntas y buscar explicaciones acerca del mundo que nos rodea. Es un elemento importante para explicar el desarrollo del conocimiento científico. El instinto de adquisición se opone al paternal o maternal en que que lleva al individuo a perseguir su propio bienestar más que el de los otros.

4.2.4 Cuarto paso: leer y corregir la traducción

La finalidad de este paso es lograr una traducción correctamente escrita en español. En este paso sólo se lee la traducción sin consultar el original para identificar y corregir lo que no concuerde con la manera española de expresarse por escrito.

CORRECCIÓN POR PARTE DE LA TRADUCTORA

El análisis de Veblen sobre el capitalismo

Veblen insistía en que la ~~mat~~^{ra} de la economía debería ser algo muy diferente a la de la teoría económica prevaleciente. La teoría ortodoxa en tiempos de Veblen se ocupaba en gran medida ~~de~~^{de} cómo la sociedad distribuye sus recursos escasos para usos alternati~~vos~~^{vos}.

Veblen argumentaba que la economía ^(p) debería ser un estudio de la estructura institucional en evolución; ^(p) definía ^(p) instituciones ^(p) como los hábitos de pensamiento que son aceptados en cualquier tiempo en particular. En esta definición de la ~~la~~ materia de la economía,

Veblen estaba de acuerdo hasta cierto punto con Marx; ambos intentaban explicar las fuerzas que moldean la sociedad y la economía. Lo que la teoría económica ortodoxa presuponía como dado, las instituciones particulares de cultura, Veblen ^a ^(p) trataba de explicarlo.

Una explicación de la cultura ^p ^(p) revaleciente ^(p) requería un enfoque evolutivo, sostenía, pues una cultura sólo puede ser entendida por sus antecedentes:

El crecimiento de la cultura es una secuencia acumulativa de habituación, y la forma y los medios de ésta son la respuesta habitual de la naturaleza humana a las exigencias que varían incontinentemente, acumulativamente, pero con algo de una secuencia ^(p) coherente en las variaciones acumulativas que siguen su curso hacia adelante. Incontinentemente,

porque cada ⁴⁾nuevo movimiento crea una nueva situación, la cual induce a una nueva variación en la forma habitual de

333

responder; acumulativamente, porque cada nueva situación es una variación de lo que ha sucedido antes y engloba como factores causales todo lo que ha sido esperado por lo que sucedió antes; coherentemente, porque los rasgos subyacentes a la naturaleza humana (propensiones, aptitudes, ^{etc.}~~y lo que no~~) por fuerza de los cuales la respuesta tiene lugar ... permanecen sustancialmente sin cambio.⁴

Para comprender el desarrollo y el funcionamiento presente de la sociedad industrial, debemos entender el conjunto complejo de interrelaciones que existen entre los rasgos de la naturaleza humana y la cultura:

No sólo la conducta del individuo es obstruida y dirigida por las relaciones habituales con los compañeros de su grupo, sino estas relaciones, siendo de carácter institucional, varían según varía el esquema institucional. Las necesidades y los ³⁾deseos, la finalidad y el propósito, las formas y los medios, la amplitud y el rumbo de la conducta del individuo son funciones de una variable institucional que es de un carácter altamente complejo y enteramente inestable.⁵

□ A medida que los individuos emergen dentro de la cultura, se encuentran a sí mismos actuando de acuerdo con los patrones establecidos de comportamiento que son un legado de la interacción pasada ⁴⁾entre los individuos y la cultura, y que han adoptado un carácter y una fuerza institucionales. ⁴⁾Estos rasgos subyacentes ²⁾relativamente fijados del comportamiento humano es lo que Veblen denominaba *instintos*. Había influido mucho en ¹⁾él el desarrollo contemporáneo de la psicología que ²⁾enfaticaba el rol de los instintos como guías del comportamiento humano. Veblen consideraba los instintos más importantes que

moldean las actividades humanas económicas como el instinto paternal o maternal, ^{el} ~~en~~ de
factura, curiosidad ociosa y adquisición. El instinto paternal o maternal es originalmente una
preocupación por la familia, la tribu, la clase, la nación y la humanidad. El instinto de
factura ^(f) nos hace que deseemos producir bienes de alta calidad, estar ^f orgullosos y
admirar la factura, y preocuparnos por la eficiencia y la economía en nuestro trabajo. La
curiosidad ociosa nos conduce a plantear preguntas y buscar explicaciones acerca del
mundo ^f que ^f nos ^f rodea. Es ^f un ^f elemento ^f importante ^f para ^f explicar ^f el ^f desarrollo ^f del
conocimiento científico. El instinto de adquisición se opone al paternal o maternal en que
~~que~~ ^f lleva al individuo a perseguir su ^f propio bienestar más que el de los otros. ^f cerrar espacios

4.2.5 Quinto paso: cotejo de la traducción con el original

Una vez corregida la traducción desde el punto de vista del español, lo que nos resta es
confrontarla con el original para asegurarnos de que no hemos añadido ni suprimido nada, y
de que no hemos tergiversado ninguna idea. Procedemos a revisar oración por oración
hasta finalizar todo el texto.

Los supervisores editoriales saben muy bien que un problema común en las
traducciones son las omisiones o "saltos". Los traductores se distraen cuando interrumpen
su trabajo por alguna razón y al retomar la traducción no tienen la precaución de
asegurarse de que lo hacen exactamente en el lugar del texto donde interrumpieron su
trabajo. El cotejo permite añadir ese texto omitido en la traducción. Afortunadamente en el
texto de nuestro ejemplo no omití ningún fragmento ni ninguna palabra. Cuando terminé de
corregir y cotejar todo el capítulo, lo entregué a la editorial.

4.3 Un ejemplo del proceso editorial del texto traducido

Seguiré utilizando en este apartado el fragmento tomado de *History of Economic Thought*, ahora para ejemplificar el proceso editorial del libro traducido. A continuación describo sucintamente cada una de las etapas del proceso.

1. *Información preliminar.* Como ya lo he señalado, leí el libro *Cómo aprender economía. Conceptos básicos*, a fin de tener un panorama general de los temas que atañen a la economía y de los términos que se emplean en ella.
2. *Traducción del índice analítico.* Recuérdese que en la traducción de libros técnicos lo primero que se traduce es el índice analítico, pues éste constituirá el glosario de la obra. La traducción del índice estuvo a cargo de Demetrio Garmendia, licenciado en matemáticas.
3. *Corrección del índice analítico por el revisor técnico.* Agustín Cué Mancera, economista y maestro titular del Departamento de Economía de la Universidad Autónoma Metropolitana fue quien realizó la revisión técnica.
4. *Traducción.* Una vez corregido el índice por el revisor técnico se inició la traducción. Demetrio Garmendia tradujo el índice analítico y los capítulos 1 al 9. César Suárez, sociólogo, tradujo los capítulos 16 y 17. Y yo traduje los capítulos 10 al 15.
5. *Cotejo y corrección de estilo.* Conforme se terminaba de traducir un capítulo, se pasaba éste al corrector de estilo para que lo cotejara y corrigiera la redacción.
6. *Revisión técnica.* En varias ocasiones, los traductores nos reunimos con el revisor técnico cuando él había terminado de corregir nuestro trabajo. El objetivo de estas reuniones era comentarnos las correcciones.

7. *Lectura final.* Un lector externo leyó de corrido la traducción para asegurarse de que no había más errores de dedo y ortografía. Verificó que se hubieran realizado las correcciones marcadas en la etapa de corrección de estilo y de revisión técnica. El supervisor editorial leyó algunas secciones del manuscrito traducido a fin de identificar errores y pendientes no resueltos. En un muestreo el supervisor editorial por lo común puede detectar si el material ya está en condiciones de transferirse al Departamento de Producción o si requiere mayor trabajo. Lo más recomendable desde luego, es que el supervisor editorial lea el libro completo. Cuando el supervisor editorial de CECSA consideró que el manuscrito había alcanzado una calidad aceptable lo transfirió al Departamento de Producción.
8. *Producción.* El libro se entregó al Departamento de Producción a fines de 1997 y se imprimió en 1998.

En seguida proporciono el texto de nuestro ejemplo como lo presenté a la editorial. Posteriormente presentaré el texto con los señalamientos del corrector de estilo y el revisor técnico. Y por último la versión final que aparece en el libro publicado.

TRADUCCIÓN

(Pág 332)

El análisis de Veblen sobre el capitalismo

Veblen insistía en que la materia de la economía debería ser algo muy diferente a la de la teoría económica prevaleciente. La teoría ortodoxa en tiempos de Veblen se ocupaba en gran medida de cómo la sociedad distribuye sus recursos escasos para usos alternativos.

Veblen argumentaba que la economía debería ser un estudio de la estructura institucional en evolución; definía instituciones como los hábitos de pensamiento que son aceptados en cualquier tiempo en particular. En esta definición de la materia de la economía, Veblen estaba de acuerdo hasta cierto punto con Marx; ambos intentaban explicar las fuerzas que moldean la sociedad y la economía. Lo que la teoría económica ortodoxa presuponía como dado, las instituciones particulares de cultura, Veblen trataba de explicarlo. Una explicación de la cultura prevaleciente requería un enfoque evolutivo, sostenía, pues una cultura sólo puede ser entendida por sus antecedentes:

El crecimiento de la cultura es una secuencia acumulativa de habituación, y la forma y los medios de ésta son la respuesta habitual de la naturaleza humana a las exigencias que varían incontinentemente, acumulativamente, pero con algo de una secuencia coherente en las variaciones acumulativas que siguen su curso hacia adelante. Incontinentemente, porque cada nuevo movimiento crea una nueva situación, la cual induce a una nueva variación en la forma habitual de

(Pág 333)

responder; acumulativamente, porque cada nueva situación es una variación de lo que ha sucedido antes y engloba como factores causales todo lo que ha sido esperado por lo que sucedió antes; coherentemente, porque los rasgos subyacentes a la naturaleza humana (propensiones, aptitudes, etc.) por fuerza de los cuales la respuesta tiene lugar ... permanecen sustancialmente sin cambio.⁴

Para comprender el desarrollo y el funcionamiento presente de la sociedad industrial, debemos entender el conjunto complejo de interrelaciones que existen entre los rasgos de la naturaleza humana y la cultura:

No sólo la conducta del individuo es obstruida y dirigida por las relaciones habituales con los compañeros de su grupo, sino estas relaciones, siendo de carácter institucional, varían según varía el esquema institucional. Las necesidades y los deseos, la finalidad y el propósito, las formas y los medios, la amplitud y el rumbo de la conducta del individuo son funciones de una variable institucional que es de un carácter altamente complejo y enteramente inestable.⁵

A medida que los individuos emergen dentro de la cultura, se encuentran a sí mismos actuando de acuerdo con los patrones establecidos de comportamiento que son un legado de la interacción pasada entre los individuos y la cultura, y que han adoptado un carácter y una fuerza institucionales. Estos rasgos subyacentes relativamente fijados del comportamiento humano es lo que Veblen denominaba *instintos*. Había influido mucho en él el desarrollo contemporáneo de la psicología que enfatizaba el rol de los instintos como guías del comportamiento humano. Veblen consideraba los instintos más importantes que moldean las actividades humanas económicas como el instinto paternal o maternal, el de factura, curiosidad ociosa y adquisición. El instinto paternal o maternal es originalmente una preocupación por la familia, la tribu, la clase, la nación y la humanidad. El instinto de factura nos hace que deseemos producir bienes de alta calidad, estar orgullosos y admirar la factura, y preocuparnos por la eficiencia y la economía en nuestro trabajo. La curiosidad ociosa nos conduce a plantear preguntas y buscar explicaciones acerca del mundo que nos rodea. Es un elemento importante para explicar el desarrollo del conocimiento científico. El instinto de adquisición se opone al paternal o maternal en que lleva al individuo a perseguir su propio bienestar más que el de los otros.

CORRECCIÓN DE ESTILO Y REVISIÓN TÉCNICA

El análisis de Veblen sobre el capitalismo

Veblen insistía en que ^(el objeto de estudio) ~~la materia~~ de la economía debería ser algo muy diferente ^{al} ~~de~~ de la teoría económica prevaleciente. La teoría ortodoxa en tiempos de Veblen se ocupaba en gran medida de cómo la sociedad distribuye sus recursos escasos para usos alternativos.

Veblen argumentaba que la economía debería ser un estudio de la estructura institucional en evolución; definía ^{la palabra} ~~instituciones~~ como los hábitos de pensamiento que son aceptados en ^{un} ~~algún~~ tiempo en particular. En esta definición ^{del objeto de estudio} ~~de la materia~~ de la economía, Veblen estaba de acuerdo hasta cierto punto ³ con Marx; ambos intentaban explicar las fuerzas que moldean la sociedad y la economía. Lo que la teoría económica ortodoxa suponía como dado / las instituciones particulares de cultura / Veblen trataba de explicarlo. Una explicación ^{guiones largos} de la cultura prevaleciente requería un enfoque evolutivo, ^{pues, afirmaba,} ~~posterior,~~ ~~pues~~ una cultura sólo puede ser entendida por sus antecedentes:

El crecimiento de la cultura es una secuencia acumulativa de habituación, y la forma y los medios de ésta son la respuesta habitual de la naturaleza humana a las exigencias que varían incontinentemente, acumulativamente, pero con algo de una secuencia coherente en las variaciones acumulativas que ^{así} ~~se~~ siguen su curso hacia adelante. Incontinentemente, porque cada nuevo movimiento crea una nueva situación, la cual induce a una nueva variación en la forma habitual de responder; acumulativamente, porque cada nueva situación es una variación de lo que ha sucedido antes y engloba como factores causales todo lo que ha sido esperado por lo que sucedió antes; coherentemente, porque los rasgos subyacentes a la naturaleza humana (propensiones, aptitudes, etc.) por fuerza de los cuales la respuesta tiene lugar ... permanecen sustancialmente sin cambio.4

Texto
a
bando

Para comprender el desarrollo y el funcionamiento presente de la sociedad industrial, debemos entender el conjunto complejo de interrelaciones que existen entre los rasgos de la naturaleza humana y la cultura:

No sólo la conducta del individuo es obstruida y dirigida por las relaciones habituales ^{entre éste y} los compañeros de su grupo, sino estas relaciones, siendo de carácter institucional, varían según varía el esquema institucional. Las necesidades y los deseos, la finalidad y el propósito, las formas y los medios, la amplitud y el rumbo de la conducta del individuo son funciones de una variable institucional que es de un carácter altamente complejo y enteramente inestable.⁵

Texto a bando

A medida que los individuos emergen dentro de la cultura, se encuentran a sí mismos actuando de acuerdo con los patrones establecidos de comportamiento que son un legado de la interacción pasada entre los individuos y la cultura, ^{patrones que han sido dotados} ~~y que han adoptado un~~ ^{del} carácter y una fuerza institucionales. Estos rasgos subyacentes ^{relativamente fijados del} ~~que han sido fijados relativamente~~ ^{de un} comportamiento humano ^{es lo que Veblen denominaba instintos. Había influido mucho en} ~~de manera preponderante~~ ^{En Veblen influye} el desarrollo contemporáneo de la psicología que enfatizaba el ~~rol~~ ^{papel} de los instintos como guías del comportamiento humano. Veblen consideraba ^{como} los instintos más importantes que moldean las actividades humanas económicas ~~como~~ el instinto paternal o maternal, el de ^{el de} factura, ^{curiosidad ociosa y adquisición}. El instinto paternal o maternal es originalmente una preocupación por la familia, la tribu, la clase, la nación y la humanidad. El instinto de factura nos hace que deseemos producir bienes de alta calidad, estar orgullosos y admirar la factura, y preocuparnos por la eficiencia y la economía en nuestro trabajo. La curiosidad ociosa nos conduce a plantear preguntas y buscar explicaciones acerca del mundo que nos rodea. Es un elemento importante para explicar el desarrollo del conocimiento científico. El

instinto de adquisición se opone al paternal o maternal en que lleva al individuo a perseguir su propio bienestar más que el de los otros.

VERSIÓN FINAL

El análisis de Veblen sobre el capitalismo

Veblen insistía en que el objeto de estudio de la economía debería ser algo muy diferente al de la teoría económica prevaleciente. La teoría ortodoxa en tiempos de Veblen se ocupaba en gran medida de cómo la sociedad distribuye sus escasos recursos para usos alternativos. Veblen argumentaba que la economía debería ser un estudio de la estructura institucional en evolución; definía la palabra instituciones como los hábitos de pensamiento que son aceptados en un tiempo en particular. En esta definición del objeto de estudio de la economía, Veblen estaba de acuerdo hasta cierto punto, con Marx; ambos intentaban explicar las fuerzas que moldean la sociedad y la economía. Lo que la teoría económica ortodoxa suponía como dado — las instituciones particulares de cultura —, Veblen trataba de explicarlo. Una explicación de la cultura prevaleciente requería un enfoque evolutivo, pues, afirmaba una cultura sólo puede ser entendida por sus antecedentes:

El crecimiento de la cultura es una secuencia acumulativa de habituación, y la forma y los medios de ésta son la respuesta habitual de la naturaleza humana a las exigencias que varían incontinentemente, acumulativamente, pero con algo de una secuencia coherente en las variaciones acumulativas que así siguen su curso hacia adelante. Incontinentemente, porque cada nuevo movimiento crea una nueva situación, la cual induce a una nueva variación en la forma habitual de responder; acumulativamente, porque cada nueva situación es una variación de lo que ha sucedido antes y engloba como factores causales todo lo que ha sido esperado por lo que sucedió antes; coherentemente, porque los rasgos subyacentes a la naturaleza humana (propensiones, aptitudes, etc.) por fuerza de los cuales la respuesta tiene lugar ... permanecen sustancialmente sin cambio.⁴

Para comprender el desarrollo y el funcionamiento presente de la sociedad industrial, debemos entender el conjunto complejo de interrelaciones que existen entre los rasgos de la naturaleza humana y la cultura:

No sólo la conducta del individuo es obstruida y dirigida por las relaciones habituales entre éste y los compañeros de su grupo, sino estas relaciones, siendo de carácter institucional, varían según varía el esquema institucional. Las necesidades y los deseos, la finalidad y el propósito, las formas y los medios, la amplitud y el rumbo de la conducta del individuo son funciones de una variable institucional que es de un carácter altamente complejo y enteramente inestable.⁵

A medida que los individuos emergen dentro de la cultura, se encuentran a sí mismos actuando de acuerdo con los patrones establecidos de comportamiento que son un legado de la interacción pasada entre los individuos y la cultura, patrones que han sido dotados de un carácter y una fuerza institucionales. Estos rasgos subyacentes del comportamiento humano, que han sido fijados relativamente, es lo que Veblen denominaba *instintos*. En Veblen influyó de manera preponderante el desarrollo contemporáneo de la psicología que enfatizaba el papel de los instintos como guías del comportamiento humano. Veblen consideraba como los instintos más importantes

que moldean las actividades humanas económicas el instinto paternal o maternal, el de factura, el de curiosidad ociosa y adquisición. El instinto paternal o maternal es originalmente una preocupación por la familia, la tribu, la clase, la nación y la humanidad. El instinto de factura nos hace que deseemos producir bienes de alta calidad, estar orgullosos y admirar la factura, y preocuparnos por la eficiencia y la economía en nuestro trabajo. La curiosidad ociosa nos conduce a plantear preguntas y buscar explicaciones acerca del mundo que nos rodea. Es un elemento importante para explicar el desarrollo del conocimiento científico. El instinto de adquisición se opone al paternal o maternal en que lleva al individuo a perseguir su propio bienestar más que el de los otros.

⁴Thornstein Veblen, "The Limitations of Marginal Utility", en *The Place of Science in Modern Civilization*, pp. 241-242.

⁵Ibid., pp. 242-243.

4.4 Un ejemplo de traducción literaria del español al inglés

En el capítulo 2 me referí a un texto que Eduardo Arellano Elías escribió para una exposición del pintor Franco Méndez Calvillo.⁶ En este apartado expongo el original en español, la traducción y la traducción corregida. Se siguieron las siguientes etapas para la traducción.

1. *Información preliminar.* Conocía el *Panorama literario de los pueblos nahuas* de Angel Ma. Garibay K. Releí el capítulo "Poesía lírica".⁷
2. *Traducción.* Procuré traducir el texto de Eduardo Arellano tratando de seguir la misma puntuación para conservar el ritmo del original. Respeté también las minúsculas del autor.
3. *Corrección de estilo.* Lin Romero, quien escribe poesía tanto en inglés como en español, corrigió la traducción.

Franco méndez calvillo/mozartzin

un pintor/ su invención. tan fácil como crear armonía, tan natural como el juego que en un *trís* comienzan a inventar dos notas juntas, una después de la otra, multiplicándose en ecos como un hilarse de reflejos y variaciones, de trazos y apariciones. uno diría: la libertad ganada. ¿adónde ir? adonde dicte el ritmo, la propia música que mueve el lápiz, el pincel, la punta de los dedos sobre el papel o el piano. es la danza vertida en garabato que va revelando conforme avanza una escena completa, nueva, inadvertida antes en su simple prodigio. el intento del artista por invocar el gusto irresistible hacia la música de mozart nos ha dejado ver una versión figurada de la gracia, con grande G, la risa y el placer de aquél siempre joven y prodigioso músico austriaco. y no contento con eso, franco méndez calvillo nos lo mexicaniza, nos la hace *tzin*, según la cariñosa forma reverencial de los mexicas. una vez traído al amate, mozart despliega su broma musical a lo largo del códice más fantástico de todo el Anáhuac, y el tlahcuilo méndez calvillo se regocija contando la historia de la fusión entre música y pintura, mesoamérica y europa. palimpsesto cultural: sobre el papel pautado aparecen los signos pictóricos, las notas musicales, las letras, las figuras y las manchas. pictografía, ideografía, caligrafía constituyen el texto, pero el motivo principal es la expresión pictórica por excelencia, el signo del goce primordial: la imagen ella misma. en ella nos gozamos, en torno a ella vertimos las flores y los cantos al ritmo de la música de mozart. mozartzin.

Eduardo arrellano elías

TRADUCCIÓN

Franco méndez calvillo/mozartzin

an artist/his invention. as easy as creating harmony, as natural as the game that ¡zip! two notes together begin to invent, one after the other, multiplying themselves in echoes that spin reflections and variations, traces and appearances. one would say liberty gained. where to go? wherever rythm dictates, music itself moves the pencil, the paint brush, the fingertip on the paper or the piano. it is the dance poured in a scribble revealing — as it progresses— a complete, new scene, formerly unnoticed in its simple prodigy. the artist's attempt to call on the irresistible delight for mozart's music has let us see a figurative version of grace — with capital G— , the laughter and pleasure of the forever young and prodigious austrian musician. and finding no contentment in this, franco méndez calvillo mexicanizes mozart, turns him into *tzin*, according to the reverential affectionate way of the mexicas. once brought to the amate, mozart unfolds its musical joke, along the most fantastic codex from the Anáhuac, and the tlahcuilo méndez calvillo rejoices telling the story of how painting and music merge, mesoamerica and europe. cultural palimpsest: on the staff paper the pictorial signs, musical notes, letters, figures and blots appear. pictography, ideography, calligraphy form the text, but the main motif is the pictorial expression par excellence, the sign of primordial enjoyment: the image itself. in her we delight, around her we pour our flowers and chants, to the rhythm of mozart. mozartzin.

Eduardo arellano elías

CORRECCIÓN DE ESTILO

Franco méndez calvillo/mozartzin

an artist/his invention. as easy as creating harmony, as natural as ~~the~~ a game that ^{nds} ~~zip~~ two notes together begin to invent, one after the other, multiplying ~~themselves~~ in echoes that spin reflections and variations, traces and ~~appearances~~ ^{apparitions}. one would say: liberty ^{won.} ~~gained~~. where ~~to go?~~ ^{now} wherever ^{the} rythm dictates, ^{it is} music itself ^{which} moves the pencil, the paint brush, the ^{tip of the fingers} fingertip on the paper or the piano; ^{out} it is the dance poured in a scribble revealing ^{as it} ~~advances~~ ^{progresses} a complete, new scene, formerly unnoticed in its simple ^{marvel} ~~prodigy~~. the ^{intent of} ~~artist's~~ ^{the artist to invoke} ~~attempt to call on~~ the irresistible delight for mozart's music ^{which allow us to see} ~~has let us see~~ a figurative version of grace ^{with capital G} ~~with~~ capital G, the laughter and pleasure of the forever young and prodigious ^{still not content with this,} ~~finding no contentment in this,~~ franco méndez calvillo mexicanizes mozart, turns him into ^a ~~tzin,~~ ^{according to} the reverential affectionate way of the ^{his} ~~mexicas.~~ once brought to the ^{amate,} mozart unfolds ~~its~~ musical joke, along the most ⁱⁿ ~~fantastic~~ codex from the Anáhuac, and the tlahuilo méndez calvillo rejoices ^{the fusion of painting and music,} ~~telling the story of how painting and music merged,~~ mesoamerica and europe. cultural palimpsest: on the ^{sheet music} ~~staff paper~~ the pictorial signs, musical notes, letters, figures and blots appear. pictography, ideography, calligraphy form the text, but the main ^{ve} ~~motif~~ is the pictorial expression par excellence, the sign of primordial enjoyment: the image itself. ^{it} ~~in~~ we delight, around ^{it} ~~her~~ we pour ^{the} ~~put~~ flowers and ^{the} ~~chants,~~ to the rhythm of mozart. mozartzin.

Eduardo arellano elías

VERSIÓN FINAL

Franco méndez calvillo/mozartzin

An artist/His invention. As easy as creating harmony, as natural as a game that zip two notes together begin to invent, one after the other, multiplying in echoes that spin reflections and variations, traces and apparitions. One would say: liberty won. Where now? Wherever the rythm dictates, it is music itself which moves the pencil, the paint brush, the tip of the finger on the paper or the piano; it is the dance poured out in a scribble revealing as it advances a complete, new scene, formerly unnoticed in its simple marvel. The intent of the artist to invoke the irresistible delight for Mozart's music which allow us to see a figurative version of grace, with capital G, the laughter and pleasure of the forever young and prodigious Austrian musician. And still not content with this, Franco Méndez Calvillo mexicanizes Mozart, turns him into a *tzin*,¹ the reverential affectionate way of the Mexicas. Once brought to the *amate*,² Mozart unfolds his musical joke, along the most fantastic codex from the *Anáhuac*,³ and the *Tlahcuilo*⁴ Méndez Calvillo rejoices in telling the story of the fusion of painting and music, Mesoamerica and Europe. Cultural palimpsest: on the sheet music the pictorial signs, musical notes, letters, figures and blots appear. Pictography, ideography, calligraphy form the text, but the main motive is the pictorial expression par excellence, the sign of primordial enjoyment: the image itself. In it we delight, around it we pour the flowers and the chants, to the rhythm of Mozart. Mozartzin.

Eduardo Arellano Elías

¹ *tzin*: a suffix to denote nobility.

² *amate*: Aztec bark paper.

³ *Anáhuac*: valley in Mexico where Aztecs lived.

⁴ *Tlahcuilo*: the Aztec artist

El trabajo de Lin Romero mejoró notablemente la traducción porque utilizó vocabulario más afín al habla estadounidense. Una crítica frecuente a quienes traducimos del español al inglés es que la estructuración de frases es correcta, pero las palabras empleadas dan al texto un sabor de libro. Sin duda esto se debe a que hemos aprendido el inglés justamente en libros, sin tener contacto con la lengua viva.

Por otro lado, la corrección de Lin Romero me mostró que debo ser más respetuosa de la puntuación del original. El original no presenta signos de admiración ni guiones largos.

Que la poeta haya suprimido los puntos de admiración en “zip” y los guiones largos en “as it advances” evita que haya pausas en la lectura y por lo tanto el ritmo sea más fluido, como en el original. En “with capital G” en realidad no había necesidad de cambiar las comas por los guiones largos, pues aquéllas realizan la misma función que éstos: añadir una frase explicativa. Creo que en el plano del significado otro acierto fue añadir las notas al pie del poema.

En el proceso de traducción del texto de Arellano hubo dos fallas imperdonables. Para traducir el texto, no consulté a Arellano. Lin Romero tampoco habló con el autor, ni conmigo. Si se me hubiera pedido mi opinión sobre las correcciones hubiera defendido la postura de conservar las minúsculas en la traducción. El uso de minúsculas es un rasgo estilístico de Arellano en este texto en particular.

Arellano escribió “mozartzin” en mayo de 1999. A dos años de distancia le pedí algún comentario sobre su propio poema, algo que debí haber hecho antes de traducir. Aunque tardío, el comentario respalda mis intuiciones y puede servir de ejemplo sobre la información que el traductor debe recopilar antes de traducir un texto:

[Mozartzin] es una serie de ideas e imágenes que van llevando a otras y por asociación despliegan el tema, es decir: la propia descripción e interpretación de los dibujos y pinturas de Méndez Calvillo. Con base en analogías entre el trabajo del pintor y el del músico, se trata de llegar al sentido de esta obra pictórica que juega con su tema. El texto también participa de ese juego con su ritmo y sus cambios, y ciertamente, como tú lo has visto, por este mismo ritmo pudiera estar participando de la música. Creo que el texto trata de homenajear a Calvillo en la misma forma que Calvillo homenajea a Mozart: con humor, es decir con algo muy caro al propio músico. Las minúsculas podrían estar participando asimismo de un cierto afán de frescura al eliminar la solemnidad y arrogancia de las mayúsculas.⁸

A través de esta experiencia confirmé que 1) los traductores deben traducir de la lengua extranjera a la lengua nativa y no a la inversa. 2) La literatura debe ser traducida por

escritores. 3) El traductor y quienes estén a cargo de editar una traducción de un texto cuyo autor sea contemporáneo deben comunicarse con éste para indagar cuáles fueron sus intenciones al escribir el texto y pedir su opinión sobre la traducción.

Como dato curioso, quiero referir lo que sucedió a raíz de la traducción del texto de Arellano. Por esos días conocí a un *ghost writer*, es decir, una persona a quien se contrata para que escriba a nombre de otra.⁹ Bart Green no habla español pero supuse que podría mejorar la traducción aun sin conocer el original, por el simple hecho de que estaba escrito en inglés. Esto sucedió antes de que entregara yo la traducción al pintor para que él a su vez la entregara a la galería.¹⁰ Bart Green me dijo que no había entendido la traducción. Le expliqué mi interpretación del texto de Arellano. Al siguiente día me envió el siguiente mensaje:

Luisa,

I must admit the translation you sent me was confusing. If you had not pointed out the meanings of some of the "Spanish phrases" I would have been totally in the dark.

With this in mind I realized I could not do justice to Eduardo's original work. So I chose instead to concentrate on its general ideas and compose an entirely new "English" poem (based on your translated themes).

Please know that I will not be offended if you chose to pass on my submission... But I can truthfully say that in the limited time I was given, it is the best I could do.

Therefore, as promised, I submit the following...¹¹

[Luisa,

Admito que la traducción que me enviaste me pareció confusa. Si no hubieras señalado los significados de algunas "frases en español", habría permanecido en la más completa oscuridad.

Con esto en mente me di cuenta de que no podía hacer justicia al original de Eduardo. Así que decidí concentrarme en sus ideas generales y componer un poema "inglés" completamente nuevo (basado en los temas traducidos).

Por favor toma en cuenta que no me ofenderé si decides pasar por alto el texto que presento... Ciertamente en el tiempo limitado que se me dio fue lo mejor que pude hacer.

Como prometí, te presento el siguiente...]

Calvillo's MozArt

The Painter and The Musician, both Artists
Yet their instruments were far from the same
The musician's canvas was a keyboard,
The painter's imagination, an empty frame

The subject of The Painter, The Musician
Composed with the strokes of a brush
Illustrating the colorful rise of a prodigy
A musical life whose tempo was rushed

The Artist, Méndez Calvillo
Mozart his musical theme
Two Notes of Talent building to crescendo
An audible harmony, that visually sings

Calvillo's Mexican eye
transposed the Austrian's hand
Turning Mozart's German sounds
Into the Aztec shapes of his native land

With pencil and brush, colors mute and lush
Calvillo draws us into his musical romance
Compelling us to hear
Mozart's melodies clear
That we likewise pour out
Our flowers and chants.

Though The Painter and The Musician Are different
Calvillo's canvas and Mozart's music will persist
For as long as language comprises music and art
The Painter and The Musician will exist.¹²

Traducción de Eduardo Arellano Elías:

El Mozart de Calvillo

El pintor y el músico, siendo artistas
Usan instrumentos bien distintos
La tela del músico un teclado,
La imaginación del pintor un marco vacío.

El músico compuso
El tema del pintor a pinceladas
Que ilustran la colorida aparición de un prodigio
Una vida musical de apresurado tempo.

El artista, Méndez Calvillo
Mozart su tema musical,
Dos notas de talento que construyen
En crescendo una audible armonía que canta
visualmente.

El ojo mexicano de Calvillo
Transpuso la mano austriaca
Volviendo a los sonidos germanos de Mozart
Formas aztecas de su tierra natal.

Con lápiz y pincel, colores mudos y embriagantes,
Calvillo nos transporta a su romance musical
Empujándonos a oír
La melodías de Mozart con claridad
De forma que así vertimos
Nuestras flores y cantos.

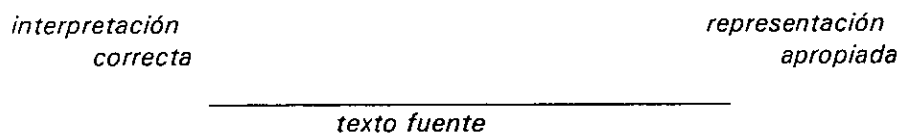
Aunque el pintor y el músico difieren
La tela de Calvillo y la música de Mozart persistirán
Pues en tanto el lenguaje contenga música y arte
El pintor y el músico existirán.

El texto de Green no se presentó en la exposición de Méndez Calvillo, pero lo he incluido en este capítulo como una muestra de lo incontinente — para utilizar un término de Veblen— que puede ser la creación literaria: un texto induce a la creación de otro texto; pero también como un ejemplo del problema que puede representar llevar el lector al lenguaje del autor, como querían Reyes, Benjamin, Ortega y Gasset y Levine.¹³ La

traducción del texto de Arellano muy probablemente fue incomprensible para muchos lectores norteamericanos, Green el primero entre ellos, “resultó un desastre [pero] es ésta la etimología de la palabra *desastre* una lluvia de estrellas sobre el hombre”.¹⁴

4. 5 Conclusiones

El oficio de la traducción puede representarse gráficamente como un eje cuyos polos son la interpretación correcta del texto fuente y la representación apropiada de éste.



La interpretación correcta del texto fuente implica un conocimiento profundo de la lengua extranjera. “Entender es descifrar”, afirma Steiner.¹⁵ En este capítulo hemos partido de la presuposición de que el traductor conoce a fondo la lengua extranjera; sin embargo, para descifrar el texto fuente, el traductor debe complementar su conocimiento de la lengua extranjera con:

- a) la información preliminar sobre el tema de que trata el texto por traducir; y
- b) la elaboración de un glosario.

La representación apropiada del texto fuente exige un dominio de la lengua nativa. Steiner señala que el dominio de la lengua propia “es indispensable para lograr una representación apropiada”.¹⁶ En este capítulo hemos partido de la presuposición de que el traductor domina su lengua nativa y que la representación apropiada del texto puede lograrse, por un lado, gracias a los conocimientos del traductor y, por otro, a las etapas del proceso editorial:

- a) la corrección y cotejo de la traducción por parte del traductor;
- b) la corrección de estilo y la revisión técnica por parte de colaboradores editoriales, en el caso de libros técnicos, y esto es aplicable también a los libros de texto; y
- c) la corrección de estilo (o cuidado de la edición) en el caso de textos literarios.

En los procesos de traducción de los textos presentados en este capítulo se descubrieron o confirmaron las siguientes pautas para lograr una buena traducción:

- a) el traductor debe traducir de la lengua extranjera a la propia y no a la inversa;
- b) los textos técnicos pueden ser traducidos por profesionales de Lengua y Literaturas Hispánicas, siempre y cuando investiguen sobre la materia de que trata el libro y cuenten con la asesoría de expertos en esa especialidad;
- c) la literatura debe ser traducida por escritores;
- d) si el autor del texto por traducir es contemporáneo, el traductor debe consultarlo.

La traducción es un oficio que da mejores frutos si se realiza en equipo. En el caso de los libros de texto y de libros técnicos, la participación del corrector de estilo, del revisor técnico, del lector final y del supervisor editorial contribuyen a lograr el ideal de la buena traducción: fidelidad, claridad, concisión.

No tengo noticia de que la traducción de obras literarias efectuada por escritores sea sometida a corrección de estilo o a una revisión técnica. Sin embargo, sabemos que algunos traductores consultan a los autores de las obras que traducen, como lo hizo Levine con Cabrera Infante. En mi opinión, esto equivale —y aun excede— a una corrección de estilo y revisión técnica.

Sin duda, escritores de la talla de Borges pueden prescindir del dictamen de otros escritores; pero si Octavio Paz llegó a aceptar algunas sugerencias de Ana Clavel,¹⁷ me pregunto si acaso los escritores que traducen literatura no harían bien en someter su traducción al juicio de otro escritor o de una persona con experiencia en el cuidado de ediciones. Este es un tema que podría discutirse en foros de traducción literaria, no tanto con la finalidad de establecer un procedimiento único para traducir textos literarios, sino de dar a conocer procedimientos que sirvan de orientación a otros traductores. Con relación a esto, me parece interesante el procedimiento de traducción que siguen Rodolfo Mata y Regina Crespo, porque difiere del que he descrito en este capítulo en algunos puntos; por ejemplo, he afirmado que un traductor debe traducir sólo a su lengua nativa, en tanto ellos lo hacen indistintamente a su lengua nativa o a la extranjera; sin embargo, coinciden con la autora de este Informe en la conveniencia de traducir en equipo.

Cuando le pregunté a Rodolfo Mata sobre el procedimiento que seguían para traducir él y Regina Crespo, me contestó lo siguiente:

Lo que dices del trabajo "a 4 manos" es cierto y muy justo. Cuando empezamos a traducir del portugués al español, en 1993, yo "consultaba" a Regina y ella me orientaba. Después nos dimos cuenta que estábamos desaprovechando el conocimiento que en conjunto teníamos de nuestras lenguas maternas y la oportunidad de aprender mejor la otra que conocíamos sólo a medias.

Podíamos realmente trabajar en equipo y fue lo que sucedió con todos los libros de Rubem Fonseca que tradujimos, además de artículos y poemas. El año pasado nos animamos a traducir del español al portugués. Lo hicimos con la novela de Sergio Pitlor *El desfile del amor* y fue una gran experiencia.

La secuencia aproximada que seguimos es: 1) Lectura de la obra. 2) Traducción "gruesa" poniendo atención en las palabras y subrayando los casos difíciles; esto lo hace quien domina la lengua de salida. 3) Lectura de la traducción por parte de quien domina la lengua de llegada mientras el otro sigue el texto en el original cotejando. En este momento se da una discusión intensa pues procuramos resolver las dudas subrayadas, buscar equivalencias de expresiones coloquiales, etc. Los peligros del portuñol siempre están presentes. 4) Periodo de descanso del texto traducido para olvidar la lengua de origen. 5) Revisión final de la traducción poniendo mucho cuidado en la manera en que fluye la lectura.¹⁸

Transponer al español el estilo de Dalton Trevisan, caracterizado por la elipsis verbal y la sustantivación, planteaba a Rodolfo Mata y Regina Crespo el desafío de preservar esas peculiaridades estilísticas sin que el resultado pareciera una mala traducción. Un estilo que a veces suena extraño a los mismos brasileños, dada la concisión expresiva que resulta de utilizar verbos en infinitivo, reducir los conectivos al mínimo y emplear con parquedad los signos de puntuación.¹⁹ Sin embargo, todas esas dificultades fueron superables gracias al conocimiento del portugués y del español que en conjunto tienen ambos traductores y ensayistas.

Traducir es una tarea laboriosa que se facilita cuando el traductor ha descubierto la naturaleza de los pasos que le allanan el camino por recorrer. Tales pasos, sin duda, son comunes a un gran número de traductores, aunque no los sigan en la misma secuencia.

El intercambio de experiencias entre traductores señala nuevos derroteros hacia los aspectos de la traducción que desconocíamos y nos obliga a reconsiderar nuestro propio procedimiento, así como a cribar los postulados en torno a la traducción que algún día nos forjamos y por ser producto de nuestra propia experiencia consideramos inamovibles, inalterables. De pronto nos damos cuenta de que representan sólo una de las vías para traducir, y surge el deseo de experimentar, de explorar otros caminos. De ahí la importancia de los trabajos descriptivos sobre los procedimientos de traducción, tales como el de Levine, al que nos hemos referido en el capítulo 2, y el de Rodolfo Mata y Regina Crespo que exponen en el prólogo a la antología de cuentos de Dalton Trevisan, donde orientan al lector sobre las opciones expresivas que eligieron para esa traducción en particular.

En este capítulo he descrito mi propio procedimiento de traducción, por una parte, con la intención de recapitular mi propia experiencia y, por otra, con el afán de orientar a

quien se inicie en el quehacer de la traducción. Estoy segura de que mi experiencia como traductora seguirá enriqueciéndose con la de otros traductores y que nuestras voces tendrán un eco en las nuevas generaciones de traductores.

CONCLUSIONES

En México se producen alrededor de 270 millones de libros al año.¹ Esta industria requiere la participación de profesionistas con sólidos conocimientos de español, dedicados a supervisar la factura de libros escritos originalmente en nuestra lengua nativa y de libros traducidos a ella.

El manuscrito² de libros de texto y de libros técnicos en lengua nativa atraviesa por tres etapas importantes antes de enviársele a la imprenta: la corrección de estilo, la revisión técnica y la lectura final. Mediante la corrección de estilo se pretende que el texto reúna las cualidades de una buena redacción: claridad, precisión, coherencia y fluidez. Corregir manuscritos en lengua nativa conlleva el reto de suplir las deficiencias del texto, que a menudo van más allá de cuidar los aspectos ortográficos y morfosintácticos de la obra. Incluso, en algunos casos, podría considerarse al corrector de estilo un coautor, pues su labor se convierte en reescritura.

El objetivo de la revisión técnica de tales manuscritos³ es garantizar que el contenido específico del manuscrito esté fundamentado en los principios de la materia que trata el libro. El revisor técnico idóneo es aquella persona que se actualiza constantemente. A menudo se busca a un catedrático de alguna institución educativa, para que la revisión técnica sea realizada por un profesional que de manera continua ponga a prueba su conocimiento en la interrelación con sus pares y alumnos.

Al término de las etapas de corrección de estilo y revisión técnica es indispensable una lectura final para cerciorarse de que no haya cabos sueltos en el manuscrito y se hayan marcado las indicaciones pertinentes de tipografía.

En el proceso editorial del libro de texto y del libro técnico en lengua nativa, una de las funciones principales del supervisor editorial es coordinar el trabajo de autores,

correctores de estilo, revisores técnicos, lectores y otros colaboradores editoriales. En ocasiones también le compete encargarse de la elaboración de ilustraciones a un dibujante o un diseñador gráfico y supervisar el trabajo de éstos. Una de las responsabilidades de mayor peso en el proceso editorial es buscar la solución óptima para el libro entre todas las planteadas por los diversos participantes. Así, puede afirmarse que otra de las funciones del supervisor editorial es garantizar lo que en términos empresariales se denomina control de calidad.

Cuando el supervisor editorial considera que el manuscrito reúne las cualidades suficientes para imprimirse, lo entrega al gerente de producto, para que éste a su vez lo transfiera al gerente de producción, cuya responsabilidad última es entregar el libro impreso.

Por lo general, el Departamento de Producción entrega primeras, segundas y terceras pruebas para que el autor, los lectores de pruebas y el supervisor editorial tengan oportunidad de hacer las últimas correcciones. También entrega las pruebas de negativos, denominadas azules, para que el supervisor editorial pueda verificar que se hayan hecho las correcciones marcadas en terceras y la paginación coincida con el índice. Excepcionalmente, el supervisor editorial puede cotejar en negativos las correcciones que se marcaron en azules.

El proceso editorial del libro de texto y del libro técnico traducidos difiere en alguna medida de aquél que siguen el libro de texto y el técnico en lengua nativa. El proceso editorial del libro traducido inicia, como podrá suponerse, con la traducción. De ahí en adelante las etapas de este proceso editorial se denominan igual que las del libro en lengua nativa, pero desde luego implican tareas y problemas distintos. Por ejemplo, en la etapa de corrección de estilo del libro traducido, una tarea más que debe realizarse es el cotejo de la

traducción contra el original. Eso no significa que la corrección de estilo del libro traducido sea una tarea más ardua. Recordemos que en el caso del manuscrito en lengua nativa, la corrección en la mayoría de los casos se convierte en una reescritura.

Si, por otro lado, ponemos en una balanza la revisión técnica del libro de texto y del libro técnico en lengua nativa y la del libro de texto y del libro técnico traducidos al español, ambas tareas resultan equiparables en dificultad aun cuando su naturaleza sea distinta, porque en el libro en lengua nativa el revisor técnico es una especie de creador que tiene a su cuidado plantear correctamente los conceptos propios de la materia y vigilar que el desarrollo de la obra concuerde con ellos.

La revisión técnica de la traducción podría considerarse más sencilla porque el original en lengua extranjera ya ha sido sometido a una revisión técnica. En este sentido, en efecto, la revisión técnica del libro traducido resulta menos ardua que la del libro en lengua nativa. Sin embargo, una gran dificultad de la revisión técnica del libro traducido es elegir una terminología técnica que pueda ser entendida en los diversos países de habla hispana. El grado de dificultad de esta tarea puede apreciarse mejor si tomamos en cuenta que los profesionistas de distintas instituciones utilizan terminologías diferentes aun dentro del mismo país.

Los problemas que se presentan a lo largo del proceso editorial del libro en lengua nativa y del traducido al español son numerosos, como puede inferirse de la descripción de las etapas de ambos procesos, pero todos son susceptibles de resolverse. El que parece no tener solución es el del pago exiguo a los colaboradores editoriales; éste se "justifica" con el argumento de que debe ganar más quien genera más dinero. Sin colaboradores editoriales simplemente no habría producto qué vender.

Si pudiera influir en las esferas del poder editorial, serían dos los cambios que propondría. Abogaría por un pago más justo a los colaboradores editoriales: no es posible que un supervisor editorial, un traductor, un corrector de estilo, etcétera, ganen proporcionalmente cantidades inferiores a los representantes de ventas. Tampoco es justo que no se les conceda un bono, que es un porcentaje de los libros vendidos anualmente, como sí se les otorga a los gerentes editoriales. Desde luego, para lograr estos dos cambios sería necesario realizar análisis financieros y mercadológicos. Habría que analizar cómo repartir las ganancias para que continúe siendo redituable que las editoriales privadas den esos incentivos económicos a los gerentes, a la vez que destinen ciertos pagos extras a quienes participan en la creación del libro. Este es un problema complejo porque habría que cuidar también que las regalías de los autores no se vieran disminuidas. Propondría que los incentivos económicos no se suprimieran a los gerentes, porque es una de las medidas para que las editoriales sigan existiendo. La misión de éstas no es — como ingenuamente creí antes de trabajar en ellas— difundir la cultura sino hacer negocio. Si quiero contribuir a difundir la cultura debo apoyar la política de que las editoriales sean negocio.

El otro problema que me preocupa hondamente con respecto a la industria editorial es el fomento a la lectura. Decepciona el hecho de que por un lado se produzcan en México 270 millones de libros al año⁴ y que los mexicanos leamos en promedio 2.8 libros al año.⁵

El auge de publicaciones no puede considerarse un éxito si los mexicanos seguimos leyendo sólo dos libros y fracción al año. Si nuestros políticos en este sexenio están tan interesados en impulsar la industria editorial,⁶ de igual manera deben apoyar los programas de fomento a la lectura.

El 8 de junio del 2000 se decretó la Ley de Fomento para la Lectura y el Libro,⁷ con la finalidad de promover la producción y distribución del libro y facilitar su acceso a toda la población. Se creó para ello el Consejo Nacional de Fomento de la Lectura y del Libro con carácter de órgano consultivo de la Secretaría de Educación Pública.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes se aúna a los propósitos de la SEP, fomentando la lectura a través de promotores voluntarios, que estén dispuestos a dirigir lecturas compartidas, dar asesoría, orientar respecto de la lectura y prestar libros a domicilio.⁸

En el futuro tendremos que evaluar esos esfuerzos para ver si son recompensados con un promedio más alto de lectura al año, lo que en última instancia significa que los mexicanos tendremos acceso a un mayor enriquecimiento humano.

La lectura de autores extranjeros desempeña un papel preponderante para ampliar nuestros horizontes. De ahí la importancia de la traducción, no sólo de libros técnicos y científicos para el desarrollo socioeconómico del país, sino también de obras literarias. Dice Octavio Paz: "Gracias a la traducción, nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro."⁹

Al planear este informe, me propuse indagar qué pasos se siguen para traducir literatura, puesto que mi experiencia en el campo de la traducción se restringe sólo a los libros técnicos o de texto. Quería conocer las diferencias entre la traducción literaria y la traducción técnica y analizar si yo podría emprender la traducción de textos literarios.

En esa búsqueda encontré ensayos que hablaban sobre la naturaleza de la traducción. Podríamos decir que se discurría sobre la traducción literaria desde una perspectiva filosófica. Este hallazgo y otros descubrimientos no sólo me cautivaron, sino además me enseñaron cómo se pueden resolver en la práctica algunos problemas formales.

Quizás el concepto más importante que haya aprendido es que la literatura es ante todo una forma.¹⁰ De esta naturaleza de la literatura se desprende la dificultad primordial de la traducción literaria. La manera de resolver los problemas formales en la traducción depende en gran medida de la perspectiva filosófica que se tenga de esa actividad.

Schleiermacher propone dos métodos de traducción: *Traer el autor al lenguaje del lector o llevar el lector al lenguaje del autor*.¹¹ José Emilio Pacheco se muestra a favor de lo primero. Al traducir poesía le interesa "producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano".¹² Su traducción de "El desdichado" de Nerval ejemplifica este método, aunque Pacheco probablemente no tenía en mente a Schleiermacher cuando planteó su concepto de la traducción poética. Al traducir el poema de Nerval, Pacheco omite algunos sustantivos del original que denotan referentes culturales, pero crea las imágenes poéticas que entretienen el significado del poema en francés. De este modo, Pacheco, sin trasponer al español todas las palabras del poema en francés, logra transmitir *lo indecible* del original; es decir, aquello que Alatorre llama la *magia* del poema¹³ y Benjamin *lo esencial, lo intraducible* que sólo puede leerse entre líneas en el original.¹⁴

Aunque Alatorre seguramente tampoco se basó en Schleiermacher para definir su concepción de la traducción literaria, el segundo método planteado por el hermeneuta alemán puede ejemplificarse con la traducción del mismo poema, "El desdichado", por Alatorre, quien se apega más a las palabras del original.

Alatorre conserva los sustantivos Melancolía, Pausílipo, Lusignan, Birón, Aquerón, Orfeo, que Pacheco omite. Desde luego llevar el lector al lenguaje del autor no se limita a conservar en la traducción las mismas palabras de original. Pero podemos afirmar que esa opción expresiva de Alatorre nos permite identificar con mayor exactitud uno de los rasgos

del romanticismo: los referentes culturales como manifestación de lo extranjero y lo nacional. Por eso podríamos afirmar que la traducción de Alatorre es más académica.

El poema de Pacheco me dice más porque lo siento más próximo a mi gusto y a mi época. Creo que podría tener una mayor aceptación popular que el de Alatorre. Sin embargo, recordemos que el traductor está al servicio del otro y, en este sentido, Alatorre nos ha acercado más a las formas de Nerval que Pacheco. En el plano simbólico, ambas traducciones conservan los símbolos del original y, por lo tanto, pueden interpretarse de varias maneras, siempre y cuando éstas se fundamenten. De ahí que la traducción de Pacheco, que en mi opinión podría ser entendida más fácilmente por una persona sin conocimientos sobre las diversas corrientes literarias, también podría interpretarse desde una perspectiva más intelectualizada.

Son diversos los recursos de que se vale el traductor para conservar en la traducción el sabor extranjero. El más sencillo quizá sea conservar ciertos sustantivos como en el original. Al respecto dice Moore: "...no hay que transformar las verstas en kilómetros, ni los rublos en chelines o en francos. Yo no sé lo que es una versta ni lo que es un rublo, pero cuando leo estas palabras me siento en Rusia".¹⁵

Los recursos más complejos para crear en la traducción literaria la sensación de lo extranjero, de la otredad, quizá sean las formas expresivas que permiten plasmar la visión del mundo y el estilo del autor.

En una buena traducción literaria, se advierte una congruencia entre las formas de expresión elegidas y la visión del mundo. Si en Occidente el corazón es la sede de las pasiones y en el Islam es el hígado, estos son rasgos de la visión del mundo que deben tomarse en cuenta al traducir poesía o cualquier otro texto literario.

Transponer el estilo del autor a la obra traducida exige una habilidad del traductor para jugar con los recursos literarios. En este sentido, el traductor es también un creador. Puede, por ejemplo, privilegiar la semejanza fonética sobre el contenido para construir la misma figura literaria. Levine tradujo *Tres tristes tigres* por *Three Trapped Tigers* en lugar de *Three Sad Tigers* para conservar la aliteración del título en español.

Para traducir literatura es necesario realizar una investigación preliminar. Ésta facilitará al traductor la interpretación correcta del texto y en consecuencia podrá traducirlo con mayor precisión. Por este motivo puede afirmarse que el traductor es además un investigador.

La información preliminar, que algunos lingüistas denominan *preinformación*, se compila mediante la lectura de ensayos sobre el autor, la obra por traducir, otras obras del autor, la corriente literaria en que se inscribe la obra, el contexto histórico con sus correspondientes tendencias culturales, filosóficas y socioeconómicas. Esta información estaría incompleta si no se analizara la obra con un método intrínseco.

Cualquier método intrínseco que elijamos, sea formalista, estructuralista, de crítica textual, etcétera, nos permitirá conocer las constantes estilísticas del autor y las unidades de sentido contenidas en la obra. Habiéndose empapado de esta información, el traductor podrá elegir las opciones expresivas que más se acerquen a las del original. De ahí que el traductor sea también un crítico literario.

Entre los mejores ejemplos de la información que debe recabar un traductor antes de traducir se encuentran los ensayos de Octavio Paz sobre John Donne y Stéphane Mallarmé en *Traducción: literatura y literalidad*.

Los planteamientos de Steiner, Benjamin, Ortega y Gasset, Paz, Alatorre, Pacheco, Reyes y Levine sobre la traducción nos permiten resolver problemas filosóficos y formales

en torno a la traducción literaria. En especial, las ideas de Humphrey, Dryden y Goethe en *Después de Babel* y de Levine en *Escriba subversiva: una poética de la traducción* me permitieron redefinir mis conceptos de traducción literal, fidelidad y adaptación. Antes de la lectura de los ensayos de traducción mencionados en el capítulo 2, tenía los siguientes conceptos:

Traducción literal. La traslación palabra por palabra de la lengua extranjera a la lengua nativa sin tomar en cuenta el genio¹⁶ de ésta. Una traducción de esta clase — en mi opinión— era mala.

Traducción fiel o adaptación. El apego al contenido¹⁷ sin importar si el traductor se apega a la forma o no. Una traducción — pensaba— es fiel cuando logra transmitir con precisión el contenido del original. Puesto que en este caso el traductor toma en cuenta el genio de la lengua nativa — me parecía— se trata de una adaptación.

Después de la lectura de los ensayos, el concepto de traducción literal siguió siendo el mismo aunque aprendí que cierta dosis de traducción literal es necesaria para conservar el sabor extranjero y el estilo del autor. Sobre todo, en lo que a puntuación se refiere. Por otro lado, mis conceptos de traducción y adaptación se modificaron.

Traducción. Mi concepto de traducción cambió, porque también cambió mi concepto de fidelidad. En la traducción literaria, la fidelidad no sólo implica transmitir con precisión el contenido de la obra sino también transponer el estilo del autor. El traductor utiliza los recursos literarios apropiados para recrear en la traducción el estilo del autor. Puesto que he llegado a concebir la traducción ideal como aquella que se apega al contenido y a la forma no creí necesario seguir añadiendo el adjetivo *fiel* a la palabra *traducción*, como lo hacía en mis conceptos previos a la lectura de los ensayos. En cambio,

sí me pareció indispensable distinguir entre *buena* y *mala* traducción, según cumpla o no, con la fidelidad al contenido y la forma.

Adaptación. Es la traducción ideal, fiel al contenido y a la forma, que exige cambios de mayor grado, como vimos en los ejemplos de la traducción de Levine.

Deseo recalcar que en la traducción literaria el concepto *fidelidad* no se refiere únicamente a respetar el contenido del original: es necesario además transponer el estilo de la obra. La forma no puede sacrificarse en favor del contenido, como sí es permisible en la traducción técnica.

En este informe he utilizado la expresión 'traducción técnica' para referirme al quehacer de trasladar a la lengua nativa un texto en idioma extranjero escrito con la jerga propia de una ciencia u oficio.

Ejemplos de libros técnicos serían los científicos, legales, comerciales, pero también los de artes plásticas, crítica literaria, lingüística porque en ellos se utiliza una terminología especializada.

La principal diferencia que he establecido entre las habilidades del traductor de literatura y de textos técnicos es que en el primer caso el traductor necesita dominar el uso metafórico y simbólico de la lengua, en tanto que el de textos técnicos debe utilizar el uso objetivo de la lengua.

Como supervisora editorial de McGraw-Hill y como supervisora editorial en mis trabajos posteriores he visto que los problemas más comunes en la traducción técnica son:

a) *Definir la terminología técnica que pueda ser entendida por un mayor número de lectores.* Obviamente, hay discrepancias entre algunos términos que se utilizan en España y en México. Pero resulta inverosímil que los catedráticos de La Salle, la UNAM o de la UAM utilicen términos distintos para referirse al mismo concepto. En una ocasión presencié una

polémica sobre el equivalente español de la palabra inglesa *negligible* que en matemáticas o física se utiliza al hablar de una cantidad tan pequeña que puede considerarse con valor igual a cero; por lo tanto, puede 'despreciarse', es decir, suprimirse de una ecuación. Algunos diccionarios registran la palabra 'insignificante' como traducción de *negligible*.¹⁸ Pero se decidió traducir *negligible* por 'despreciable', porque este término que se registra en otros diccionarios¹⁹ es el que prevalece en la UNAM, el IPN y la UAM.

b) Dominar la materia de que trata el libro a las vez que se tienen profundos conocimientos del español. Puesto que la mayoría de los traductores de libros técnicos por lo general tienen un vasto conocimiento sobre la especialidad del libro, pero no redactan con propiedad, constantemente debe orientárseles sobre el uso correcto del español. Puedo afirmar que los temas más sobresalientes en las pláticas con los revisores técnicos han sido:

- Falsos cognados
- Localismos
- Barbarismos
- Anfibología
- Puntuación
- Conjugación de verbos irregulares
- Conjugación del verbo haber
- Secuencia lógica de ideas
- Uso de gerundio

Como se recordará, me basé en el *Manual general de normas editoriales*²⁰ para tratar los temas antes señalados. Aquel manual lo elaboramos los supervisores editoriales²¹ de los

Departamentos de Educación Media, Bachillerato, Universidad y Posgrado de McGraw-Hill. Me parece importante señalar aquí los otros temas que se incluían en el *Manual...*, porque cada uno de ellos fue elegido para satisfacer una necesidad identificada en cada Departamento, y ello dará una idea de los otros temas que también ocasionan problemas a los traductores técnicos.

- Acentuación
- Uso de mayúsculas y minúsculas
- Uso de abreviaturas
- Errores frecuentes de ortografía
- Simplificación ortográfica
- Números
- Concordancia
- Preposiciones
- Locuciones latinas
- Uso de cursivas, negritas, versales y versalitas

La traducción técnica desempeña un papel importante en el avance de la ciencia, la tecnología y en términos generales de cualquier campo especializado, como puede ser la lingüística.

Quienes son responsables de la calidad de los libros técnicos traducidos al español son por lo general egresados de Lengua y Literaturas Hispánicas; incluso, algunos hemos traducido libros técnicos. Para ello, leímos primero tratados sobre la materia y a lo largo de la traducción contamos con la asesoría del especialista en la materia que es el revisor técnico. Por lo anterior, me parece útil presentar a los estudiantes de esa licenciatura el trabajo editorial y la traducción como opción de trabajo.

En el caso de la traducción, el estudiante de Lengua y Literaturas Hispánicas debe adquirir el conocimiento de la lengua extranjera por otras vías, pues en el programa de estudios de esa licenciatura no se incluye el aprendizaje de una lengua extranjera, aunque sí se exige aprobar un examen de traducción. No señalo esto como deficiencia. Por el contrario, aplaudo al hecho que en Lengua y Literaturas Hispánicas el objetivo sea especializarse en los textos de lengua española. Es esta especialización la que permite al traductor conocer más a fondo el español y en consecuencia se encuentra en mejores posibilidades de lograr transponer apropiadamente el texto extranjero a nuestra lengua nativa.

¿Qué clase de traductores contribuye a formar la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas? Adolfo Castañón agrupa las obras que se traducen en artísticas o literarias, técnicas y especializadas, obras de divulgación e interés general. Estas delimitaciones, según Castañón, organizan a los traductores en tres clases: artistas, técnicos y versátiles. En su opinión los últimos representan el grueso de la clase traductora, el caso más digno de analizar por las dificultades que presenta su labor, en una postura intermedia entre el artista y el científico.²²

En este informe se han analizado las dificultades que presenta la traducción literaria y la traducción técnica, en los capítulos 2 y 3 respectivamente. Creo que de esa recopilación de dificultades y pautas para resolverlas puede servirse el traductor común (o versátil), que Castañón ubica entre el artista y el científico.

En el capítulo 4 he descrito los pasos que han facilitado mi ejercicio como traductora. Lo he incluido sobre todo porque los estudiantes de letras son muy dados a permanecer en las alturas de la reflexión y el regodeo intelectual y a veces se les dificulta aterrizar al trabajo práctico. El procedimiento de traducción descrito en el capítulo 4 me

allanó el camino cuando me inicié como traductora. Desde luego, ha sufrido modificaciones, pero en esencia los pasos son los mismos:

1. Recabar la información preliminar
2. Leer para comprender a fondo y hacer un glosario
3. Traducir al español
4. Leer y corregir la traducción
5. Cotejar la traducción contra el original
6. Corregir los errores identificados en el cotejo

Haber colaborado en la traducción de *Historia del pensamiento económico* y haber traducido el breve texto literario intitulado "Mozartzin" me permitió confirmar lo que mis maestros de traducción me habían enseñado:

1. Los traductores deben traducir de la lengua extranjera a la lengua nativa y no a la inversa.
2. La literatura debe ser traducida por escritores.
3. El traductor y quienes estén a cargo de editar una traducción de un texto cuyo autor sea contemporáneo deben comunicarse con éste para indagar cuáles fueron sus intenciones al escribir el texto y pedir su opinión sobre la traducción.

El procedimiento que describí en el capítulo 4 es útil para traducir textos del inglés al español y del español al inglés. Un traductor cuya lengua nativa sea el español de preferencia traducirá textos del inglés al español. Sin embargo, si se ve obligado por algún motivo a traducir del español al inglés, su trabajo deberá ser revisado por un corrector de estilo cuya lengua nativa sea el inglés.

Asimismo, un economista es quien debe traducir el texto de economía, un ingeniero el de ingeniería y el escritor el de literatura. Sin embargo, el profesional de Lengua y

Literaturas Hispánicas puede traducir textos de diversas ramas siempre y cuando su trabajo sea revisado por un especialista en la materia.

Una crítica frecuente a los traductores es que son aprendices de todo y especialistas de nada. Hay algo de verdad en esta afirmación, puesto que la mayoría de los traductores aceptan traducir por igual textos de medicina, documentos legales, artículos de interés general, etcétera, excepto los traductores de literatura, quienes generalmente son escritores.

El profesional de Lengua y Literaturas Hispánicas, si le interesa, puede ser un buen traductor de diversas ramas porque a lo largo de la licenciatura se ha ejercitado para comprender a fondo. No es una exageración afirmar que puede entender casi cualquier tema, si tiene la paciencia suficiente de adentrarse en un campo del cual no sabe nada.

Además, el profesional de Lengua y Literaturas Hispánicas ha aprendido a redactar con claridad y precisión. No obstante que a lo largo de la licenciatura se da más importancia a la lectura que a la escritura, haber leído un promedio mínimo de 10 libros por materia por año, es decir, unos 240 libros en cuatro años, seguramente le ha capacitado, si no para la creación literaria, sí para la buena redacción. Ésta — se dice— empieza con la lectura. Saber leer y redactar son dos herramientas invaluableles que la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas dadivosamente prodiga a los estudiantes que en un futuro podrán dedicarse, entre otras actividades al trabajo editorial y a la traducción.

Creo que una forma de felicidad es la lectura²³ y, añadiría, otra es el ejercicio de todas las actividades relacionadas con ella, el trabajo editorial y la traducción entre otras. Agradezco a la UNAM haberme brindado gratuitamente esa felicidad.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPÍTULO 1

1. José Antonio Millán. "La fuerza del español", en *El País Semanal*, 28 de enero de 2001, p. 32.
2. Loc. cit.
3. Según José G. Moreno de Alba, la lengua española en Filipinas está a punto de morir. *Nuevas minucias del lenguaje*, p. 334.
4. Sobre el tema, véase Mar Vilar, *El español, segunda lengua en los Estados Unidos*, Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia, Murcia, 2000, 669 pp.
5. El puesto de supervisor editorial puede denominarse también supervisor de traducción y corrección de estilo, supervisor de edición, coordinador de traducción y edición, etcétera.
6. Sobre la definición de libro técnico véase p. 90 de este Informe.
7. El nombre actual de la editorial es McGraw-Hill Interamericana Editores.
8. *Manuscrito*: "Texto original de una obra literaria o científica que después reproduce una imprenta". *Diccionario del español usual de México*.
9. El puesto de gerente de producto corresponde al de editor en otras editoriales.
10. Sobre la imprecisión del nombre corrector de estilo dice Roberto Zavala Ruiz: "Aunque no es exacta la expresión *corrector de estilo*, se ha impuesto a fuerza de uso y a falta de otra mejor. Y es que el estilo, se dice, es algo personal que nadie puede enmendar. Más allá de la discusión trivial —de forma antes que de fondo—, el corrector de estilo se encarga de corregir los originales y de prepararlos para la imprenta". *El libro y sus orillas*, p.264. Sobre la definición de estilo véase pp. 60-61 de este Informe.
11. Véase la presentación lógica de las ideas en las pp. 122-124 de este Informe.
12. Sobre la capacidad de dudar, lo que dice Italo Calvino sobre el traductor vale también para el corrector de estilo. Véase p. 56 de este Informe.

13. Excepto si la obra es un libro de texto de español, un libro sobre aspectos de la lengua española o literatura. En este caso el experto en español podrá hacer observaciones respecto de la sintaxis, ortografía, reglas gramaticales e incluso estilo.
14. Véase anfibología en pp. 112-115 de este Informe
15. José Martínez de Souza, en *Diccionario de tipografía del libro*, pp. 71-74, afirma que se escriben en cursivas:
- 1) Títulos de publicaciones (obras literarias, científicas, técnicas; diarios, revistas, folletos, fascículos, etcétera).
 - 2) Nombres o títulos de obras de arte.
 - 3) Nombres de barcos, aviones, etcétera; por ejemplo, el *Santa María*.
 - 4) Acotaciones en comedias, diálogos y piezas teatrales.
 - 5) Advertencias en artículos e informaciones de periódicos o revistas; por ejemplo: *Continúa en la página 17*.
 - 6) Letras, palabras o frases de cometido especial en el texto, como fórmulas y términos algebraicos, excepto fórmulas químicas; letras que dividen párrafos; notas musicales: el *do* es la primera nota musical; adverbio *sic*; frases y locuciones latinas; toda frase, palabra o expresión en idioma extranjero; frases, palabras u oraciones que el autor subraya porque le interesa resaltarlas; vocablos mal escritos intencionalmente; la palabra o frase que se usa como nombre de sí misma: "el término *comer* no se usa aquí..."
 - 7) Sobrenombres, apodos y alias, siempre y cuando vayan junto al nombre (excepto nombres de reyes, papas y santos).
 - 8) Nombres latinos usados en obras de medicina o de ciencias naturales.
 - 9) En la reconstrucciones de epígrafes en los que faltan letras o palabras éstos se ponen en cursiva. En este caso, en McGraw-Hill se añaden las palabras que faltan entre corchetes.
16. Compárese el marcaje descrito en este apartado con el que señala Roberto Zavala Ruiz, quien a su vez se basó en una obra de Felipe Garrido: "Lo mejor sería que todos los correctores de estilo

supieran lo más posible de tipografía y que corrección y marcaje fueran obra de una misma persona... En pocas palabras, debe indicarse lo siguiente:

- 1) En primer lugar, el tamaño de la caja, que varía de una editorial a otra y suele cambiar de colección en colección.
- 2) La familia, el cuerpo y la interlínea en que habrá de componerse el texto.
- 3) El cuerpo de las cabezas o títulos de capítulos, falsas, etcétera.
- 4) La serie (versales y versalitas, cursivas, etcétera) en que se compondrán los diversos subtítulos.
- 5) El cuerpo y la interlínea de citas o transcripciones cuando se separen del cuerpo del texto.
- 6) El cuerpo y la interlínea de las notas, así como el lugar donde deban colocarse (a pie de página, a fin de capítulo o al final de la obra)
- 7) El cuerpo y la interlínea de la bibliografía, y de los apéndices e índices.
- 8) La disposición, el cuerpo, la interlínea y los blancos que deberán llevar dedicatorias, epígrafes, nombres y adscripciones de autores en obras colectivas, colofones, sumarios y otros textos especiales.
- 9) La disposición de cabezas y subtítulos, es decir, si irán centrados o alineados a izquierda o derecha; si las cabezas llevarán colgado, y de cuántos cuadratines, o si irán a la caja (sin colgado).
- 10) Los blancos que deban dejarse en la composición.
- 11) Los cuerpos, blancos, filetes, series, disposición de elementos y demás características tipográficas de los cuadros, estados, gráficas, etcétera.
- 12) Las palabras o letras que hayan de ir en cursivas, versales y versalitas (o sólo en versalitas), negritas, etcétera.
- 13) Si la obra llevará cornisas o no; de llevarlas, cuerpo y serie en que deban componerse. Debe indicarse también si cornisas y folios van incluidos o no en el tamaño de la caja.
- 14) Cualquier otra característica tipográfica que deba tenerse presente durante la composición, la formación o compaginación, o la impresión". *El libro y sus orillas*, pp. 267-268.

17. Véase Bulmaro Reyes Coria, *Manual de estilo editorial*, pp.104, 105 y Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas*, pp. 362-363.
18. El procedimiento normal para corregir primeras es el que señala Bulmaro Reyes Coria: "Galera. Es la primera prueba de imprenta. Debe ser cotejada entre dos personas, una de las cuales lee en voz alta sobre el original... y la otra, el corrector, en silencio sobre la galera; de esta manera se asegura la integridad de la obra". *Manual de estilo editorial*, p.102. En McGraw-Hill las primeras no se corrigen con ayuda de un atendedor, sino sólo cotejando las planas con el manuscrito. Se supone que el taller ya hecho la corrección con atendedor.
19. *Cornisa*: "Ésta suele repetir, en la parte superior de cada página, ora el título de la obra o nombre del autor, ora el de un capítulo, ora el de un apartado. A veces las cornisas de las páginas pares corresponden al título de un apartado y las de las páginas impares al título general de la obra: es algo muy variable". Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas*, p. 51
20. *Pliego*: "...es una hoja grande de papel, extendida o doblada, impreso en blanco. En el papel ya impreso los dobleces para formar el pliego determinan la cantidad de páginas". Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas*, p.33
21. Las normas 1 a la 13 se tomaron, con ligeras modificaciones para ajustarlas a lo que se hacía en McGraw-Hill, de Roberto Zavala Ruiz, "Faenas y afanes del corrector de pruebas", en *El libro y sus orillas*, pp. 358-352 y las normas 14 en adelante, de Bulmaro Reyes Coria, "Corrección de planas", en *Manual de estilo editorial*, pp.103-104.
22. Tomadas del *Manual para el lector final*, Mc-Graw-Hill, documento de circulación interna, pp.4-5.
23. Sobre el concepto de fidelidad en la traducción literaria, véase pp.72-77 de este Informe.
24. Esta observación vale para los libros técnicos y la mayoría de los libros de texto. En el capítulo 2 veremos que en el caso de la traducción de obras literarias, es importante también intentar transponer el estilo del autor. Véase pp. 77-85 de este Informe.
25. Véase localismos en pp. 100-105 de este Informe.

26. Sobre la traducción de nombres, véase en la p. 70 de este Informe lo que opina Alfonso Reyes.
27. En algunas editoriales, como CECSA (Compañía Editorial Continental, S.A.), si no existe traducción publicada de una obra se conserva el título en inglés sin escribir entre paréntesis la traducción.
28. Aunque en el caso de obras literarias, hay teóricos de la traducción que no estarían de acuerdo con este criterio. Véase p. 70-71 de este Informe.
29. Tomadas del *Manual para el lector final*, McGraw-Hill, documento de circulación interna, p. 2.
30. *El libro y sus orillas*, p. 11

CAPÍTULO 2

1. Antonio Alatorre, "Consideraciones sobre el arte de traducir", en *Lenguaje y tradición en México*, p. 391.
2. George Steiner, *Después de Babel*, p. 68.
3. Cf. *ibid*, p. 13.
4. Walter Benjamin, "La tarea del traductor", en *Ensayos escogidos*, p.77.
5. *Ibid*, p. 79.
6. *Ibid*, p. 81.
7. Cf. *ibid*, p. 82.
8. Cf. *ibid*, p. 80.
9. Cf. pp.80-81.
10. *Ibid*, p.82.
11. *Ibid*, p. 83.
12. *Ibid*, p. 86.
13. *Ibid*, p. 88.
14. José Ortega y Gasset. "Miseria y esplendor de la traducción", en *Obras completas*, p.436.
15. Cf. *loc. cit.*
16. Cf. Ortega y Gasset, *op. cit.*, pp. 438-439. (Cursivas y comillas angulares del autor)

17. Cf. *ibid*, p. 439.
18. Cf. *loc.cit.*
19. Cf. Ortega y Gasset, *op. cit.*, 440.
20. *Ibid*, 442.
21. *Ibid* p. 444.
22. Cf. *ibid*, p. 446
23. Cf. *ibid*, p. 448
24. Cf. *ibid*, p. 447.
25. *Loc. cit.*
26. Cf. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p.439.
27. *Ibid*, p. 448.
28. Cf. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 449. Más adelante veremos que Suzanne Jill Levine sí pretende respetar el género literario de la obra original.
29. Cf. *ibid*, p. 451.
30. Cf. *ibid*, p.452.
31. "La hermenéutica y la pragmática como herramientas del traductor", en *Lenguaje y tradición en México*, p. 391.
32. Friedrich Schleiermacher. *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*, p. xx.
33. Utilizar la lengua convencionalmente es una afirmación relacionada con el concepto de *arbitrariedad del signo* de Ferdinand de Saussure: "El lazo que une el significante al significado es arbitrario, o también, ya que por el signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante a un significado podemos decir más sencillamente: *el signo lingüístico es arbitrario*. /Así, la idea de "soeur" [hermana] no está ligada por ninguna relación interior con la serie de sonidos s-ö-r que le sirve de significante; también podría estar representada por cualquier otra; prueba de ello: las diferencias entre las lenguas y la existencia misma de las lenguas diferentes..." *Curso de lingüística general*, pp. 87-88. *Cursivas del autor.*

"La palabra *arbitrario* exige también una observación. No debe dar idea de que el significante depende de la libre elección del sujeto hablante... queremos decir que es *inmotivado*, es decir, arbitrario en relación al significado con el que no tiene ningún vínculo natural en la realidad". *Curso de lingüística general*, p. 89. Cursivas del autor.).

34. En *Lenguaje y tradición en México*, pp. 391-402.
35. En 1989, se publicó en *Lenguaje y tradición en México*. Desconozco si este ensayo fue publicado antes.
36. Antonio Alatorre, "Consideraciones sobre el arte de traducir", en *Lenguaje y tradición en México*, p.397. Cursivas del autor.
37. *Ibid*, p. 398. Cursivas del autor.
38. Cf. loc. cit. Cursivas del autor.
39. Cf. Suzanne Jill Levine. *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, pp. 18-19.
40. Cf. *ibid*, p. 23, 223.
41. *Ibid*, p. 222, cursivas de la autora.
42. Cf. *ibid*, p.13.
43. Cf. *ibid*, p. 26.
44. Cf. Levine, op. cit., p.138. Italo Calvino. "Statement on Translation (June 1982 Conference in Rome), " *Translation*. Número especial sobre el libro italiano en los EUA, Nueva York, Columbia University, 1986.
45. Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*.
46. Walter Benjamin, op. cit., p.85.
47. Levine, op. cit., p. 65.
48. Cf. Levine, op. cit., p.120. Renato Poggioli, "The Added Artificer", en R. A. Brower (comp.), *On Translation*
49. Véase p. 48-49 de este Informe.
50. Véase p. 45 de este Informe.

51. Cf. Ortega y Gasset, op. cit., p.443.
52. Eduardo Arellano Elías nació en Zacatecas, Zacatecas en 1959. Sus libros de poesía son *Diáspora o pasión* (1985), *Desierto de la palabra* (1994), *La tierra destinada* (1999). También es traductor de poesía del inglés al español. Actualmente reside en Tijuana, Baja California.
53. El pintor nacido en San Luis Potosí en 1948 actualmente vive en Tijuana, Baja California. Ha obtenido ocho premios de pintura, el último en 1997: Primer Lugar Pintura XI Bienal de Baja California, Ensenada, Baja California.
54. En conversación con el pintor.
55. En el capítulo 4 se presenta el texto completo de Arellano, la traducción de quien redacta este Informe y la traducción corregida por Lin Romero. Véase pp. 149-158 de este Informe.
56. Angel Ma. Garibay K. *Panorama literario de los pueblos nahuas*, p. 53.
57. Rafael Lapesa. *Introducción a los estudios literarios*, p. 53.
58. Middleton Murry. *El estilo literario*, p.10.
59. Ibid, p. 11.
60. Ortega y Gasset, op. cit., p. 436.
61. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 344.
62. Loc. cit.
63. Levine, op. cit. p. 12.
64. Cf. Paz, *Traducción: Literatura y literalidad*, p. 64.
65. Ibid, p.9.
66. Ibid, p.12.
67. Loc. cit.
68. Cf. Paz, op. cit., p. 13.
69. Cf. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, p. 341.
70. Cf. Ibid, p. 567.

71. Miguel Ortega, editor de la Sociedad Bíblica de México, me proporcionó estos datos en conversación telefónica del 31 de enero de 2001.
72. Steiner, op. cit., p. 13
73. Paz, op. cit., p. 38
74. Cf. Steiner, op. cit., p. 33.
75. Stephen Ullman, *Lenguaje y estilo*, p. 159. Cursivas del autor.
76. Cf. ibid, 158-160.
77. René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, p. 176.
78. Cf. ibid, p. 175.
79. Cf. ibid, p. 177
80. Loc. cit.
81. Cf. Wellek y Warren, op. cit., p. 33.
82. Ibid, p. 167.
83. Cf. ibid, pp. 179-180.
84. Cf. ibid. 186.
85. Ibid, p. 185.
86. Steiner, op. cit. p. 31.
87. Alfonso Reyes, "De la traducción" en *La experiencia literaria*, p.130.
88. Ibid, p. 131
89. Cf. Loc. cit.
90. Cf. Benjamin, op. cit., 87.
91. Loc. cit.
92. Cf. Ortega y Gasset, op. cit., p. 452.
93. Loc. cit.
94. En *Lenguaje y tradición en México*, pp.403-410.
95. Ibid, p. 409.

96. Cf. loc.cit.
97. Cf. Benjamin, op. cit., p. 84.
98. Cf. ibid, p. 85.
99. Cf. loc. cit.
100. Cf. loc.cit.
101. Cf. Steiner, op. cit, p. 272. Corchetes del autor.
102. Ibid, p. 262.
103. Cf. ibid, pp. 263-265.
104. Cf. ibid, pp. 265-266.
105. Cf. ibid, p. 266.
106. Cf. loc. cit.
107. Cf. Steiner, op. cit., p. 267.
108. Cf. loc. cit.
109. Cf. loc. cit.
110. Cf. loc. cit.
111. El DRAE define la palabra genio como "índole o condición peculiar de las cosas". El genio de la lengua puede entenderse como los rasgos característicos de una lengua y su cosmovisión inherente. Por ejemplo, un rasgo característico del inglés es que el adjetivo calificativo siempre antecede al sustantivo. En español el adjetivo calificativo puede preceder al sustantivo o seguirlo. Traducir sin tomar en cuenta el genio del español sería anteponer siempre el adjetivo calificativo al sustantivo.
112. "Aliteración. Repetición del mismo sonido, vocal o consonante, a lo largo de un enunciado. A veces se consiguen muy bellos efectos: *Con el ala aleve del leve abanico* (Rubén Darío)". Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*, p 180.
113. Cf. Levine, op. cit., pp. 37-38.
114. Ibid, pp. 38-39.

115. Cf. *ibid*, nota al pie de página núm. 3, p. 93.
116. *Ibid*, p. 49.
117. *Refundir*: "Dar nueva forma y disposición a una obra de ingenio, como comedia, discurso, etc. con el fin de mejorarla" (DRAE).
118. Cf. Levine, *op. cit.*, p. 51.
119. *Ibid*, p. 86.
120. *Ibid*, pp. 41-42.
121. Cf. *ibid*, p. 62.
122. Cf. *ibid*, p. 97.
123. Cf. *ibid*, p. 105.
124. Cf. *ibid*, p. 98.
125. Cf. *ibid*, loc. cit., nota al pie de página núm. 2.
126. Cf. *ibid*, p. 100.
127. Cf. loc. cit.
128. Levine, *op. cit.*, p. 99.
129. *Ibid*, pp. 124-125.
130. *Ibid*, p. 125.
131. *Ibid*, p. 124.
132. Cf. Steiner, *op. cit.* 402.
133. Según lo señalé en el apartado 2.5.3 de este capítulo (pp. 76-77 de este Informe).

CAPÍTULO 3

1. Como vimos en el capítulo 2, el DRAE define la palabra genio como "índole o condición peculiar de las cosas". El genio de la lengua puede entenderse como los rasgos característicos de una lengua y su cosmovisión inherente. Véase nota 111 del capítulo 2.
2. De la lista de falsos cognados del *Manual general de normas editoriales* de McGraw-Hill Interamericana de México, documento de circulación interna, en cuya elaboración participé en

- 1991 junto con otros supervisores de traducción y corrección de estilo, anoto en este apartado los más comunes. Más adelante señalo los falsos cognados de aquel manual que han dejado de considerarse como tales, debido a una nueva definición de la palabra en el DRAE.
3. Selecciones del Reader's Digest. *La clave del inglés escrito*, pp. 554-555.
 4. Bilingual Book Press. *Gran diccionario de términos equivocados del inglés*, pp. 123-124.
 5. Sobre la traducción mocosuena véase Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas*, pp. 315-319.
 6. Cf. Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas*, pp. 317-319.
 7. *La clave del inglés escrito*, p. 538.
 8. Ibid, 540.
 9. Loc. cit.
 10. Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas*, p. 318.
 11. José G. Moreno de Alba, *Minucias del lenguaje*, p. 215.
 12. Loc. cit.
 13. Roberto Zavala Ruiz, op. cit., p. 320.
 14. Cf. José G. Moreno de Alba, "Sobre el prestigio lingüístico", en *Minucias del lenguaje*, pp. 410-413.
 15. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá. La Goleta, Madrid 2000.
 16. Anónimo, "Las Academias, premio Príncipe de Asturias", en Revista *Tiempo*, núm. 959, 18 sept. 2000.
 17. Juan Cruz, "La tina y el departamento", en *El país*, p. 28.
 18. Se elaboró la lista con base en el *Manual general de normas editoriales* de McGraw-Hill interamericana de México.
 19. Conviene señalar que en un tiempo los idiomas indígenas se consideraban dialectos. Un idioma es una lengua y un dialecto es una variante de una lengua. El español es un idioma o lengua. El español de México, el español de Argentina, el español de Cuba, etc. son dialectos del español. de igual manera, el náhuatl es un idioma y existen dialectos de éste. Moreno de Alba, en

minucias del lenguaje, p. 117, afirma: "Se piensa que ciertas estructuras lingüísticas, que ciertos sistemas de comunicación, quizá por carecer en muchos casos de literatura escrita o, simplemente, porque se les juzga de alguna manera inferiores, no merecen la designación de *lenguas* y se les denomina entonces *dialectos*." Conviene aclarar ante todo que, lingüísticamente, es inconcebible que existan lenguas de primera y lenguas de segunda. En cuanto sistemas de signos y estructuras de comunicación, todas las lenguas naturales son igualmente perfectas. El prestigio que nimba a unas más que a otras es enteramente extralingüístico" (Cursivas del autor). Giorgio Raimondo Cardona en su *Diccionario de lingüística* define dialecto: "El término que durante el renacimiento equivalía simplemente a la lengua, ha ido asumiendo a lo largo del tiempo connotaciones negativas de lengua no acabada y de funcionalidad reducida, en contraposición a la lengua... Los lingüistas usan el término para designar las variantes no escritas o no literarias de una lengua, o en cualquier caso, analizadas en su realización hablada y no a través de documentos escritos. El término es aceptable sólo con su valor originario para indicar cada una de las subdivisiones locales de una lengua, cada una de las variantes lingüísticas de uso circunscrito a un ámbito geográfico determinado".

20. "Sustrato (lat. substrato 'extendido debajo, algo así como 'estrato subyacente'). Noción introducida por Ascoli (sustrato, de 1867) para indicar un estrato lingüístico preexistente a otro. en la visión ascoliana, después tradicional en la lingüística histórica, un nuevo oleaje lingüístico se extiende sobre un estrato lingüístico precedente que intenta reaccionar y en ocasiones reemerge en este o aquel fenómeno. Por ejemplo, el latín se ha difundido también en áreas de lengua celta; las lenguas celtas han desaparecido, pero algunos de sus rasgos han emergido como hecho de sustrato en el latín y, por lo tanto, en las lenguas románicas que han derivado de él; serían fenómeno de sustrato el paso del lat [u:] > fr. [y] o la lenición de las consonantes intervocálicas en francés y en español (fr. aigu, esp. agudo, pero it. acuito del lat. acutus)... se ha distinguido posteriormente un superestrato (un estrato lingüístico que se sobrepone, como el elemento árabe en el siciliano), un adstrato y un parastrato que son, en cambio, elementos

lingüísticos que se añaden lateralmente, por así decirlo, al elemento principal”, Giorgio Raimondo Cardona, *Diccionario de lingüística*.

21. “*Jaiba*: Cangrejos pertenecientes a la familia *Portunidae* y a los géneros *Gallinectes* y *portunus*”. Ambrosio González Cortés. *Diccionario de zoología*.
22. Comunicación por correo electrónico, enero de 2001. Guadalupe Flores Liera es autora de *Lo sagrado en la poesía de Jaime Sabines*, UNAM, 1996.
23. Moreno de Alba, *Minucias del lenguaje*, p. 178. *Hiato*: “Reunión de dos vocales que pertenecen a sílabas distintas y por eso no forman diptongo, como *a-e* en *caer* o *e-í* en *leí*”. DEUM
24. Moreno de Alba, loc.cit.
25. Moreno de Alba, *Minucias del lenguaje*, p. 270.
26. Manuel Seco. *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, p. 149.
27. Moreno de Alba, *Nueva minucias del lenguaje*, p. 10.
28. Cf. Andrés Bello en Juan M. Lope Blanch. *El concepto de la oración en la lingüística española*, p. 28
29. www.acetraductores.org/5tertuliaSousa.htm José Martínez de Sousa. s/t, p.2.
30. www.grupoese.com.ni/1999/bcultural/80/roger80.htm Róger Matus Lazo “¿Los majoles?” (Las cursivas son más.), p. 1.
31. Cf. www.ucm.es/info/especulo/numero14/m_seco.html Carlos J. Rodríguez “El diccionario que no se renueva está condenado a muerte”. Entrevista con Manuel Seco. p. 5.
32. www.fronteratij.com.mx/cgi-bin/busqueda.exe/TraeNota?NumNota=69415 Jorge Ramos Ávalos. “el profesor de espanglish”, *Frontera*, pp. 1-3.
33. Cf. Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas*, p. 159.
34. Éste y los ejemplos anteriores de este sub-apartado han sido tomados de Martín Vivaldi, *Curso de redacción*, pp. 54-57.
35. Cf. Moreno de Alba, *Minucias del lenguaje*, pp.182-183.
36. Ejemplo tomados de *La fuerza de las palabras*, p. 132. El último ejemplo ha sido modificado.

37. Ejemplos tomados de *La fuerza de las palabras*, p. 103.
38. Helena Beristáin et al. *Español*, primer grado, primera parte, p. 31.
39. Cf. Loc. cit.
40. Loc. cit.
41. Loc. cit.
42. Helena Beristáin et al., op. cit., p. 30.
43. Cf. George Steiner, op. cit., p.402.

CAPÍTULO 4

1. Véase p. 66 de este Informe
2. *Selecciones del Reader's Digest*, México, 1982, 752 pp.
3. Publicado por Houghton Mifflin Company, 3a. ed., Boston, Massachusetts, 1994.
4. Harry Landreth y David C. Colander, *Historia del pensamiento económico*, México, CECSA, 1998, 524 pp.
5. Santiago Zorrilla Arena. *Cómo aprender economía. Conceptos básicos*, México, Limusa-Noriega Editores, 1997.
6. Véase pp. 59-60 de este Informe.
7. Angel Ma. Garibay K. "Poesía lírica" en *Panorama literario de los pueblos nahuas*, pp. 42-70.
8. Eduardo Arellano Elías, comunicación electrónica, 5 de marzo de 2001.
9. En España se les llama "negros" en el argot editorial. Información proporcionada por Guadalupe Flores Liera.
10. La exposición de Méndez Calvillo se llevó a cabo junio de 1999 en la PorterTroupe Gallery:
301 Spruce Street
San Diego, CA 92103-5626
Tel. (619) 291-9096
Fax: (619) 291-9098
mtroupe@ucsd.edu
11. Bart Green, comunicación electrónica 2 de junio de 1999.

12. Ibid.
13. Véase p. 70-71 de este Informe.
14. George Steiner, *Después de Babel*, p.19.
15. Ibid, p.13.
16. Ibid, p. 402.
17. Ana Clavel estuvo a cargo de la edición de las *Obras completas* de Octavio Paz, publicadas por el Fondo de Cultura Económica. Afirma que "sus sugerencias [las de Ana Cavel] no fueron muchas pero las hubo y algunas las aceptó [Octavio Paz] de buena gana". Comunicación electrónica, 5 de septiembre de 2001.
18. Comunicación electrónica, 17 de octubre de 2001.
19. Cf. Dalton Trevisan. *El vampiro de almas*. Antología, traducción y prólogo de Rodolfa Mata y Regina Crespo, pp. 11-13.

CONCLUSIONES

1. José Alberto Castro. "Para editores privados la competencia del estado 'es desleal' ". *Proceso*. www.proceso.com.mx/1269/1269n32.html
2. Repito aquí la definición de *manuscrito*: "Texto original de una obra literaria o científica que después reproduce una imprenta". *Diccionario del español usual de México*.
3. Téngase presente que me refiero a los libros de texto y libros técnicos. Las obras literarias no se someten a revisión técnica.
4. Eso sin contar los libros producidos por las editoriales que no son miembros de la Cámara Nacional de la Industria Editorial, ni los libros de texto que publica el Gobierno.
5. José Alberto Castro, op. cit.
6. Ibid.
7. www.cddhcu.gob.mx/leyinfo/39/
8. www.cnart.mx/cnca/buena/dgp/intro.html

9. Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, p.13.
10. Walter Benjamin, "La tarea del traductor", en *Ensayos escogidos*, p.77.
11. Cf. José Ortega y Gasset. "Miseria y esplendor de la traducción", en *Obras completas*, 448.
12. Cf. Antonio Alatorre, "Consideraciones sobre el arte de traducir", en *Lenguaje y tradición en México*, p. 398.
13. Ibid.
14. Cf. Benjamin, "La tarea del traductor", en *Ensayos escogidos*, p.77, 82, 88.
15. Cf. Alfonso Reyes, "De la traducción", en *La experiencia literaria*, p.130.
16. Repito aquí la explicación que di sobre el término 'genio' en el capítulo 2: El DRAE define la palabra genio como "índole o condición peculiar de las cosas". El genio de la lengua puede entenderse como los rasgos característicos de una lengua y su cosmovisión inherente. Por ejemplo, un rasgo característico en inglés es que el adjetivo siempre antecede al sustantivo. En español el adjetivo calificativo puede preceder al sustantivo o seguirlo. Traducir sin tomar en cuenta el genio del español sería anteponer siempre el adjetivo al sustantivo.
17. Sobre la definición de contenido y forma, véase pp. 67-68 de este Informe.
18. Véase Federico Beigbeder Atienza. *Nuevo diccionario de las lenguas española e inglesa*.
19. Véase *Diccionario Internacional Simon and Schuster*.
20. Véase p. 8 de este Informe.
21. Javier López y Sebastián Elizarrarás eran los supervisores de Bachillerato; Rocío Cabañas, Armando Castañeda y César Suárez, de Universidades; Eduardo Mendoza, de Profesional; José Pacheco y quien redacta este Informe, de Educación Media.
22. Adolfo Castañón, "Traducción e industria editorial", en *Lenguaje y tradición en México*, pp.415-416.
23. El concepto es de Montaigne (Cf. Jorge Luis Borges. "El libro" en *Borges Oral*, p. 22.) y coincide plenamente con él.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. "Las Academias, premio príncipe de Asturias", en revista *Tiempo*, número 959, 18 septiembre 2000. s/p.
- Beigbeder Atienza Federico. *Nuevo diccionario de las lenguas española e inglesa*. Madrid, Ediciones Díaz de Santos, vol. I, 1988. 1738 pp.
- Benjamin, Walter. "La tarea del traductor", en *Ensayos escogidos*. Versión castellana de H.A. Murena. Buenos Aires, Sur, 1967. pp.77-88.
- Beristáin, Helena et al. *Español*. Primer grado, primera parte. México, SEP.CONAFE.CNIE, Limusa/Noriega Editores, 1996. 216 pp.
- Beuchot, Mauricio. "La hermenéutica y la pragmática como herramientas del traductor", en *Lenguaje y tradición en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1989. pp. 461-464.
- Black Dog & Leventhal Publishers. *Webster's New Encyclopedic Dictionary*. Nueva York, 1993. 1787 pp.
- Borges, Jorge Luis. "El libro", en *Borges oral*, 2ª ed., Buenos Aires, Bruguera, 1980. pp.11-26.
- Cardona, Giorgio Raimondo. *Diccionario de lingüística*. Barcelona, Ariel, 1991.
- Castañón, Adolfo. "Traducción e industria editorial" en *Lenguaje y tradición en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1989. pp. 411-420.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Título original *Dictionnaire des symboles*, versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 5ª ed., Barcelona, Herder, 1995. 1107 pp.
- Colander, David C. y Harry Landreth. *Historia del pensamiento económico*. Título original *History of Economic Thought*, traducción de Demetrio Garmendia, Luisa Elena Ruiz Pulido y César Suárez. México, Compañía Editorial Continental, 1998. 524 pp.
- Cruz, Juan. "La tina y el departamento", en *El País*, 10 de febrero de 2001. p. 28.

- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 5ª ed., México, Siglo XXI, 1979. 421pp.
- Gámez, Tana, de. (ed.) *Diccionario Internacional Simon and Schuster's*. Nueva York, Macmillan, 1995. 1591 pp.
- Garibay, Angel Ma. *Panorama literario de los pueblos nahuas*. México, Editorial Porrúa, 1987 [1963]. 166 pp.
- González Cortés, Ambrosio. *Diccionario de zoología*. México, Editorial Pax, 1980.
- Hamel, Bernard H. *Gran diccionario de términos equívocos del inglés. Comprehensive Bilingual Dictionary of Spanish False Cognates*. California, Estados Unidos: Bilingual Book Press, 1998. 410 pp.
- Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. México, Red Editorial Iberoamericana (REI), 1993, 201 pp.
- Lara Ramos, Luis Fernando, dir. *Diccionario del español usual en México*. México, El Colegio de México, 1996. 942 pp.
- Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*. 16ª ed., Madrid, Cátedra, 1978. 205 pp.
- Levine, Suzanne Jill. *Escriba subversiva: una poética de la traducción*. Título original: *The subversive scribe: translating Latin American fiction*, traducción de Rubén Gallo. México, Fondo de Cultura Económica, 1998. 238 pp.
- Lope Blanch, Juan M. *El concepto de oración en la lingüística española*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. 112 pp.
- _____. *Léxico indígena en el español de México*. 2ª ed., México, El Colegio de México, , 1979. 97 pp.
- Martínez de Sousa, José. *Diccionario de tipografía del libro*, 2ª ed., Madrid, Paraninfo, 1981.
- Millán, José Antonio. "La fuerza del español" en *El País Semanal*, 28 de enero de 2001.

- Moreno de Alba, José G. *Minucias del lenguaje*. Fondo de Cultura Económica, México, segunda reimpresión 2000 [1992], 556 pp.
- _____. *Nuevas minucias del lenguaje*. México, Fondo de Cultura Económica, segunda reimpresión 2000 [1996]. 435 pp.
- Murry, John Middleton. *El estilo literario*. 5ª reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1976. 150 pp.
- Ortega y Gasset. "Miseria y esplendor de la traducción", en *Obras completas*, tomo V (1933-1941), 7ª ed., Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1970. pp. 431-452.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. 3ª ed., Barcelona, Tusquets editores, diciembre 1990 [1971], 104 pp.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 21ª ed., Madrid, 1996[1992]. 1513 pp
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. 2ª reimp. de la 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1994. 219 pp.
- Reyes Coria, Bulmaro. *Manual de estilo editorial*. México, Limusa/Grupo Noriega Editores, 1998, 105 pp.
- Schleiermacher, Friedrich. *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. Traducción del alemán al inglés y edición de Andrew Bowie. Nueva York, Cambridge University Press, 1998. 284 pp.
- Seco, Manuel. Olimpia Andrés y Gabino Ramos. *Diccionario del español actual*. 2ª reimp. de la 1ª ed. (2 tomos), España, Aguilar, 1999.
- Seco, Manuel. *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. 9ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1991. 545 pp.
- Selecciones del Reader's Digest. *La clave del inglés escrito. Cómo entenderlo, escribirlo y traducirlo*. México, 1982. 752 pp.
- _____. *La fuerza de las palabras. Cómo hablar y escribir para triunfar*. Colaboraciones de Roberto Cabral del Hoyo, Juan López Chávez, Julio Pimentel Álvarez. 10ª ed. México, 1985. 800 pp.

- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Título original *After Babel: Aspects of Language and Translation*, traducción de Adolfo Castañón y de Aurelio Major (los agregados a la 2ª ed.). México, Fondo de Cultura Económica, 1995 [1980]. 527pp.
- Trevisan, Dalton. *El vampiro de almas*. (Antología de cuentos) Selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata y Regina Crespo, CNCA (Col. Torre Abolida), 1999, 140 pp.
- Ullmann, Stephen. *Lenguaje y estilo*. Título original: *Language and Style*, traducción de Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid, Aguilar, 1977.
- Vivaldi, Martín. *Curso de redacción*. 6ª ed., Madrid, Paraninfo, 1969.
- Villoro, Juan. "Apuntes sobre la consistencia de la tinta", en *Lenguaje y tradición en México*, México, El Colegio de Michoacán, 1989. pp.403-410.
- Zavala Ruiz. *El libro y sus orillas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 398 pp.
- Zorrilla Arena, Santiago. *Cómo aprender economía. Conceptos básicos*, México, Limusa-Noriega Editores, 1997.

INTERNET

- Martínez de Sousa, José.
www.acetraductores.org/5tertuliaSousa.htm.
- Rodríguez, Carlos J. "El diccionario que no se renueva está condenado a muerte". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
www.ucm.es/info/especulo/numero14/m_seco.html
- Róger Matus Lazo "¿Los majoles?"
www.grupoese.com.ni/1999/bcultural/80/roger80.htm
- José Alberto Castro. "Para editores privados la competencial del estado 'es desleal' ". Proceso. No 1269, 25 de febrero del 2001.
www.proceso.com.mx/1269/1269n32.html
- Jorge Ramos Ávalos, "El profesor de espanglish". *Frontera*. Tijuana, B.C. octubre 5, 2000.
www.fronteratij.com.mx/cgi-bin/busqueda.exe/TraeNota?NumNota=69415

OTRAS FUENTES

- Arellano, Eduardo. "Mozartzin". Texto en bastidor para la exposición del pintor Franco Méndez Calvillo. Galería Margaret Porter, San Diego California. 1999.
- _____, Comunicación electrónica, 5 de marzo del 2001.
- Clavel, Ana. Comunicación electrónica, 5 de septiembre del 2001.
- Flores Liera, Guadalupe. Comunicación electrónica, enero 2001.
- Green, Bart. "Calvillo's MozArt". Comunicación electrónica, 2 de junio de 1999.
- Mata, Rodolfo. Comunicación electrónica, 17 de octubre de 2001.
- McGraw-Hill, *Manual general de normas editoriales*, documento de circulación interna.
- _____, *Manual para el lector final*, documento de circulación interna.
- Ortega, Miguel, editor de la Sociedad Bíblica de México. Conversación telefónica. 31 de enero de 2001.