

EDGAR A. POE EN CASTELLANO Y SUS REESCRITORES: EL CASO DE "THE OVAL PORTRAIT"

Andrea Castro

Do I contradict myself?
Very well then, I contradict myself,
I am large, I contain multitudes.
Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1856

Introducción

Espejo de las arduas escuelas que ejercen el arte solitario y que no quieren ser voz de los muchos, padre de Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, Poe indisolublemente pertenece a la historia de las letras universales, que no se comprende sin él. También, y esto es más importante y más íntimo, pertenece a lo intemporal y a lo eterno, por algún verso y por muchas páginas incomparables (Borges 2007).

Estas palabras las escribe Borges para *La Nación* en 1949, el año del centenario de la muerte de Edgar Allan Poe, y me parecen especialmente interesantes ya que ilustran con esa retórica tan borgeana la idea de que Poe, y sobre todo su obra narrativa, ocupan un lugar central en el sistema de la literatura universal.¹ Se puede uno preguntar a qué se refiere Borges con 'universal', pero sería alejarnos bastante del tema que aquí quiero tratar. En este trabajo me interesa ajustar el punto de mira y limitarme al sistema de la literatura hispanoamericana. Obviamente, al referirse a Poe como perteneciente "a lo intemporal y a lo

¹ Even-Zohar define el sistema literario del siguiente modo: "The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called 'literary,' and consequently these activities themselves observed via that network" (1990:28).

eterno”, Borges pone el acento en la potencialidad del texto de Poe de diseminarse, de seguir produciendo nuevas versiones, nuevas reescrituras,² en una continua cadena de substituciones. El Poe de Borges es un nombre colectivo que incluirá los textos de ese escritor estadounidense, pero también al Poe de Baudelaire, al Poe de los modernistas latinoamericanos (Pérez Bonalde, Olivera, Darío, Hernández Catá), y a los que vendrán después, como el de Cortázar. Así, cada nueva versión de los textos de Poe, cada resultado del proceso de reescritura del texto fuente, será una nueva cara de ese Poe intemporal y eterno. Y cada una de estas reescrituras estará marcada por un tiempo y un espacio históricos y culturales.

Como todos sabemos, los cuentos de Poe están traducidos al castellano en innumerables versiones, y su obra –en alguna de estas versiones– se lee en clases de literatura en colegios secundarios en los países latinoamericanos. En Argentina, por ejemplo, su obra narrativa se lee paralelamente a textos de Cortázar y de Quiroga.³ Sin embargo, me atrevo a suponer que raramente se problematice el hecho de que esas lecturas se hagan en traducción.⁴ Los textos narrativos de Poe se leen junto a otros textos, sin discutir el estatus de traducción del uno con respecto a los otros. Poe es leído o bien como un autor hispanoamericano más –como un texto fuente que no ha atravesado un proceso de mediación interlingüística y de reescritura–, o bien como un escritor estadounidense, cuyo texto no ha sido afectado por la nueva lengua que lo hace posible (Venuti 1998:91-92).

² Ver Lefevere (1985).

³ Porro (2000:173) menciona “El retrato oval” como uno de los cuentos que se leen en el nivel secundario en los colegios argentinos, durante la década del 90 del siglo XX.

⁴ La revisión de algunos libros de literatura para segundo año del secundario hecha por Porro (1999:171-178) confirma esta sospecha.

A diferencia de la actitud de la cultura angloamericana hacia la traducción, descrita por Venuti (1998) como cerrada⁵ – ignorancia de la compleja serie de negociaciones que se ponen en movimiento al pasar un texto de una lengua a otra, negociaciones en las cuales siempre hay cuestiones de poder involucradas–, las culturas hispanoamericanas en general, y la argentina en particular, tienen una tradición de traducciones que viene desde los inicios mismos de las naciones del continente, y pueden ser consideradas, parafraseando a Panesi (citado por Willson 2004:11-12), unas culturas amistosas y abiertas a la traducción.⁶ Sin embargo, no debe dejar de decirse, y se verá más adelante, que hay muchos casos de traductores invisibles y de traducciones en las cuales se intenta crear una ilusión de transparencia.⁷

En este trabajo me propongo estudiar algunas traducciones de "The Oval Portrait" al castellano. Mi punto de partida será la versión de Olivera de 1884, después de la cual me detendré en la versión de Hernández Catá de 1908 y en la de Cortázar de 1956, de modo tal de ir iluminando algunas de las variaciones que se van dando en el tiempo y en el espacio. Me interesa específicamente indagar en lo que ocurre con las indeterminaciones que abren la posibilidad del efecto fantástico cuando el cuento de Poe es traducido y así introducido en el sistema literario hispanoamericano. Asimismo me interesa estudiar la relación que se establece entre los repertorios de la

⁵ "Nonetheless, the risk posed by the marginal position of translation is a cultural narcissism and complacency, an unconcern with the foreign that can only impoverish British and American culture and foster values and policies grounded in inequality and exploitation." (Venuti 1998:88-89).

⁶ Este tipo de afirmaciones despiertan la tentación de postular a la cultura argentina como el reverso de la moneda de la situación que describe Venuti, sin embargo esto no es realmente así, ya que como muestra Alvstad (2005) en su estudio de la literatura para niños y jóvenes en Argentina, la cultura argentina es 'amistosa' hacia *algunas* culturas muy específicas, sobre todo hacia la angloamericana.

⁷ Ver Venuti (1995), Alvstad (2005).

versión inglesa y los repertorios que se actualizan en la versión del traductor. A través de la observación de algunas de las decisiones tomadas por los traductores, busco entender la relación que las versiones en castellano entablan con el texto fuente y cuáles son las consecuencias de dicha relación, sobre todo en lo que respecta al efecto fantástico.

Poe en castellano

Entre 1856 y 1857, Baudelaire publica los cuentos de Poe en su versión francesa. "Le portrait oval" se incluye en la edición de 1857, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*. La crítica es unánime en cuanto a que es gracias a Baudelaire que Poe ingresa en el canon de la literatura europea (Englekirk 1934, Lanero y Villoria 1996:15, Rodríguez Guerrero-Strachan 1999:24, Roas 2006:146-152), y que lo hace a través del francés.⁸ Aquí hay dos puntos importantes: por un lado se confirma la tesis de Casanova:⁹ el pasar por París es obligatorio para que un escritor alcance reconocimiento a nivel mundial. Por otro, se anota que el Poe que se conoce en castellano es predominantemente un Poe post-Baudelaire, un Poe que forma parte del simbolismo francés de mediados del XIX.

No necesariamente contradiciendo esta idea –ya que, según Casanova, el paso por París puede llevar a la consagración, independientemente de la lengua en la que luego se vaya a leer al autor consagrado– Englekirk señala que los críticos

⁸ Roas (2006:146-147) registra la traducción de "Three Sundays in a Week" en 1857, en la revista *El Museo Universal*. Ésta está hecha directamente del inglés ya que no figura entre los textos traducidos por Baudelaire. Sin embargo, esto parece ser una excepción.

⁹ En su libro *La République Mondiale des Lettres*, Casanova (1999:140) incluye una cita de Borges (traducida al francés) que ilustra su tesis: "Quelle chose étrange: Poe est américain, il naît à Boston et meurt à Baltimore; mais il arrive à notre poésie grâce à un Français, Beaudelaire, qui l'a traduit [...]. Si bien qu'au fond cette influence est surtout française."

hispanoamericanos, a diferencia de sus colegas peninsulares, pueden acceder a Poe directamente del inglés: "Spanish-American critics have been able to study Poe at first hand because of their command of the English language and their immediate contacts with American life and letters" (1934:118).

Por su parte, Henríquez Ureña sostiene que es al poeta venezolano Pérez Bonalde con su traducción de *The Raven*, en 1887, "a quien se debe el mayor auge de la obra poética de Poe en América española" (1954:30), y no tanto a los simbolistas franceses.

Sea como sea, no puede ignorarse la repercusión que ha tenido el prólogo de Baudelaire a las *Histoires Extraordinaires* (1856). Titulado "Edgar Poe. Sa vie et ses oeuvres", este prólogo crea el personaje Poe que la crítica y muchos traductores reproducirán de ahí en adelante (Rodríguez Guerrero-Strachan 1999:25-35).

La obra narrativa de Poe se empieza a traducir al español a finales de 1850 (Englekirk 1934:19; Roas 2006:146-147),¹⁰ pero cobra verdadera fuerza a finales del siglo XIX, cuando poemas y cuentos suyos se publican en diarios y revistas de varios países latinoamericanos (Englekirk 1934:34). Roas apunta que el primer libro de cuentos en castellano se publica en 1858, en Madrid, como *Historias extraordinarias* (2006:147-148); sin embargo, no registra el nombre del traductor, lo cual podría indicar que el dato no figura en el paratexto del libro. El primer cuento de Poe que se publica en la prensa hispanoamericana, es según se sabe hasta el momento, "El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma, firmado por Edgardo Poe", que

¹⁰ "Poe enjoyed a 10 year vogue in Spain (1858-1868) that corresponded more or less favorably to a similar vogue in France of a decade earlier (1845-1857)" (Englekirk 1934:19).

aparece en *Revista Argentina* en 1869.¹¹ A lo largo del siglo XX se suceden las traducciones de Poe.

"The Oval Portrait" / "El retrato oval"

El cuento "The Oval Portrait" fue publicado por primera vez en abril de 1842 (*Graham's Magazine*), entonces bajo el título de "Life in Death". Tres años más tarde, en abril de 1845, se publica en el *Broadway Journal* con el título con el que lo conocemos hoy (Gross 1959:16).

La primera versión hispanoamericana en castellano que he encontrado de este cuento es la que incluye Carlos Olivera en su *Novelas y cuentos* (1884), editada por Garnier Hermanos.¹² Un dato llamativo e importante, que ya aparece en la portada, es "traducidos directamente del inglés por Carlos Olivera". El libro lleva el prólogo de Baudelaire en francés, además de un prólogo escrito por el mismo Olivera. Pagés Larraya (1957:49) cita un trozo de una reseña de la edición de Garnier hermanos en el periódico *Sud América* de diciembre de 1884, en la cual el reseñador se refiere a Olivera como al "joven traductor,

¹¹ Englekirk (1934:486) registra la publicación de "El sistema del Doctor Alquitrán y del Profesor Pluma." (*Revista Argentina* 5 [1869]. Pp. 151-173). Lanero y Villoria (1996:108) lo confirman y agregan la firma: "El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma, firmado por Edgardo Poe." Si bien no aparece el nombre del traductor (muy común en la época), sí se indica que es una traducción 'original' para la revista: "Vertido por primera vez al español para *Revista Argentina*".

¹² Cócara menciona la edición de Garnier, sin mencionar al traductor. Además, la da por traducida directamente de la versión baudelairiana: "Esta versión francesa del angustiado escritor norteamericano es retraducida a su vez al castellano en edición de Garnier hermanos, París, 1884." (Cócara 1985:16) y menciona un artículo de este autor sobre Poe en "El Diario", en 1880, luego recogido en el volumen *En la Brecha*. Esto nos lleva a pensar que Cócara no era consciente de que Olivera fuera el traductor del volumen de Garnier.

ventajosamente conocido como uno de los más hábiles vertedores del inglés al español".¹³

Cócaro menciona la existencia de una traducción de la narrativa de Poe anterior a la de Olivera, lo cual, si bien no se refiere específicamente a "El retrato oval", es sumamente interesante ya que ésta no aparece posteriormente entre la crítica de Poe:

Pero ya, en 1880, Buenos Aires había conocido en su incipiente narrativa, la influencia de Poe, a través de versiones directas del inglés, tales las del coronel Edelmiro Mayer o Meyer, primer traductor –se cree– del autor de *El Cuervo* al español, por lo menos en esta parte de América¹⁴ (1985:15-16).

Las versiones hispanoamericanas que he podido recopilar son las siguientes:

1. Carlos Olivera (1884) "El retrato oval".¹⁵
2. Alfonso Hernández Catá (1908) "El retrato ovalado".¹⁶
3. 'El Cojo Ilustrado' (1909) "El retrato".
4. Álvaro de Castro (1911) "El retrato oval".¹⁷
5. Anónimo (1940) "El retrato oval".
6. Julio Cortázar (1956) "El retrato oval".

¹³ Pagés Larraya (1957) da la referencia en nota al pie: *Sud América*, Nro. 198, 19 de diciembre de 1884, pág. 2, art. 3, col. 2.

¹⁴ Arrieta (1959:451) menciona una biografía de Poe, de Juan H. Ingram, traducida por Edelmiro Mayer y publicada en Buenos Aires por la editorial Peuser, en 1887.

¹⁵ Agradezco a Sandra Gasparini el que me haya escaneado parte del libro de Olivera.

¹⁶ Agradezco a Dolores Phillipps-López la amabilidad de regalarme esta versión que yo no conocía.

¹⁷ En el catálogo de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires encontré una ficha con título *Historias extraordinarias*, 1903 (Primera edición). Esto haría pensar que la edición de 1911 es una segunda edición de la misma versión. No he podido acceder a la edición de 1903 para corroborarlo.

7. Anónimo (1963) "El retrato ovalado".
8. Elisabeth Azcona Cranwell y Valeria Watson (1992) "El retrato oval".
9. Gabriela Stoppelman (1999) "El retrato oval".
10. Ana G. Burgert (2004) "El retrato oval".

Como ya he señalado, me detendré fundamentalmente en las de Olivera, Hernández Catá y Cortázar, pero también mencionaré brevemente las de 'El Cojo Ilustrado', las de traductores anónimos de (1940) y (1963) y la de Ana Burgert.

"El retrato oval" de Olivera

Carlos Olivera puede considerarse como un prototipo del hombre de la llamada generación del 80, esa elite intelectual y política que hegemoniza la cultura porteña y por tanto, argentina, del último cuarto del siglo XIX. Olivera fue escritor, traductor y político (Flesca 1970:140-141). Además de traducir los cuentos de Poe, traduce *El cuervo* que aparece en *La Ondina del Plata* en 1879 (Castro 2002:72). Sus cuentos aparecen en revistas y periódicos de la época, como la ya mencionada *La Ondina del Plata* y la revista de la Sociedad Teosófica argentina, *Philadelphia* (Castro 2002:73).

En el prólogo a las *Novelas y cuentos* de Poe, Olivera hace referencia a las dos traducciones de trabajos de Poe por él conocidas, la de Baudelaire y la de un tal D. José Comas.¹⁸ Con éstas a modo de ejemplo, Olivera se despacha acerca de lo que es una buena y una mala traducción. En esta "fe en teogonía literaria" (Olivera 1884:vii), como él mismo lo expresa, Olivera hace mucho hincapié en los aspectos formales de una obra como expresión particular del autor:

¹⁸ Esta traducción no aparece registrada en la bibliografía posterior, ni la he podido encontrar en ninguna de mis búsquedas bibliográficas.

Ahora bien, el artista da á su obra verdaderos tintes propios, detalles que sólo á él pertenecen, fisonomías que podrán ser defectos ó bellezas, pero que son de él, absolutamente de él solo. [...] El mármol, el bronce, las ideas, en fin, que han entrado en la composición de la obra de arte, pueden ser adquiridos por todo el mundo; pueden ser arrancados á la misma entraña de la tierra, y al mismo trozo, ó vibrar con igual intensidad en otros cerebros, pero la *manera* con que los agrupa el artista, son su propiedad especial, el solo sello de originalidad (Olivera 1884:ii).

Partiendo de esta idea, Olivera aboga por que las traducciones se mantengan lo más cerca posible del texto fuente: “Hacer una buena traducción es hacer una buena copia. Cuanto menos subjetiva es una traducción, tanto mejor” (Olivera 1884:iv).

Como intelectual hispanoamericano del siglo XIX, Olivera estaría influido por las teorías de la traducción tanto de Schlegel como de Schleirmacher. El primero, traductor de Shakespeare y de Dante al alemán de fines del XVIII y primera mitad del XIX, entendía las obras de arte como organismos, en las cuales forma y contenido hacían un todo, resultado de un esfuerzo creativo intencional por parte del autor (Kittel y Polterman 1998:423).¹⁹ Kittel y Polterman señalan que según Schlegel, sólo traduciendo cada detalle se le hacía justicia al original, mientras que cualquier cambio alteraba la perfección del organismo que era la obra. Sin embargo, ante una traducción, el lector tenía que sentir que estaba leyendo un original en alemán (1998:423). En este sentido, Schlegel abogaba por una actitud naturalizante por parte del traductor. Schleirmacher, a principios del siglo XIX, parte de las ideas de Schlegel pero, por el contrario, aboga por una actitud extranjerizante por parte del traductor. Según Schleirmacher, una buena traducción debe dar al lector de la lengua meta la misma impresión que recibiría, por ejemplo, un lector de habla inglesa al leer un cuento de Poe. A estos fines, el

¹⁹ Kittel y Polterman (1998:423) marcan la diferencia entre Schlegel y los traductores y escritores de la corriente Storm und Drang quienes ven el texto literario como resultado de un talento natural.

traductor debe dejarse orientar por el lenguaje y el contenido del texto fuente (Kittel y Polterman 1998:424; Venuti 1995:19-20 y 100-102). En la cita antes presentada, se puede apreciar la visión orgánica de la obra literaria por parte de Olivera. En la cita que sigue, el traductor argentino, habla de ‘imitación’:

Toda traducción que no imite hasta el movimiento de las palabras del original –toda traducción que varía según estéticas caprichosas ó privativas de cada uno, el color de esas palabras, y el *orden* de ellas, cuando es posible conservarlo, es una mala traducción. [...] La tarea del traductor alcanza más allá, que no se trata de dar a conocer las ideas de otro autor, sino también, su estilo (Olivera 1884:vi-vii).

No se puede concluir, a partir de estas citas ni del texto completo del que éstas han sido extraídas, que Olivera abogue o bien por una traducción naturalizante o bien por una extranjerizante. No podemos saber si, al hablar de “dar a conocer [...] [el] estilo” del autor, se refiere a la posibilidad de introducir elementos que se desvíen de las normas lingüísticas del castellano de su tiempo y posición geográfica, a la manera (extranjerizante) de Scheiermacher, o si, por el contrario, está abogando por una traducción naturalizante, que inserte el texto traducido en la tradición existente en la cultura meta, creando un texto fluido que mantenga una ilusión de transparencia, a la manera de Schlegel –y quizás también de Mathew Arnold en la segunda mitad del siglo XIX (Venuti 2005:129-131). Sí podemos sostener que, al menos en teoría, comparte los principios básicos mantenidos por Schlegel y por Schleiermacher en cuanto a la obra literaria como un organismo complejo, en el cual la relación entre forma y contenido es íntima y fundamental para la totalidad.

Ahora bien, a pesar de las posibles relaciones arriba señaladas, debemos decir que, si bien la versión de Olivera se anuncia como realizada “directamente del inglés”, se basa fuertemente en la versión de Baudelaire. De hecho, Olivera es fiel a su declaración de principios sobre lo que es una buena traducción,

si se piensa en la versión de Baudelaire como texto fuente. El primer detalle que me permite sostener esto, salta a la vista en la primera oración, ya que Olivera elige verter el Mrs Radcliffe de Poe, en mistress Radcliffe, exactamente como Baudelaire. Hay muchos otros ejemplos en los cuales Olivera imita las decisiones de Baudelaire. Veamos el siguiente:

Long – long I read – and devoutly, devotedly I gazed (Poe 1894:57).²⁰

Je lus longtemps, –longtemps; –je contemplai religieusement, dévotement (Baudelaire 1857:284).

Largo, muy largo tiempo leí y contemplé devota y religiosamente (Olivera 1884:384).

Nótese, no obstante, que si bien Olivera elige traducir las palabras según Baudelaire, su fidelidad no es total, ya que no sólo cambia el orden de las palabras –“devota y religiosamente” en lugar de “religieusement, dévotement”–, sino que reemplaza la coma y el espacio anterior a “contemplé” por dos conjunciones copulativas, transformando así la cadencia meditativa de la oración tanto en Poe como en Baudelaire.

Otra marca de la cercanía a la versión de Baudelaire se encuentra en ciertos errores en la traducción que se pueden deber a una ‘mala interpretación’ del texto en francés. El ejemplo más claro es cuando Olivera vierte la comparación de la mujer con un cervatillo: “all light and smiles and frolicksome as the young fawn” (Poe 1894:59), como: “no era toda ella mas que luz y sonrisas y se parecía en lo alocada a un joven pavo real”. Esta notable alteración del texto fuente sólo puede

²⁰ Las citas son de la edición de Edmund Clarence Stedman y George Edward Woodberry, Poe (1894). Estas dos palabras varían en distintas ediciones: en la edición utilizada para citar, se lee “devoutly, devotedly”. En la edición de Pádraic Colum de 1908 y en la de Modern Classics de 1992, “devoutly, devoutly”. La decisión de Baudelaire nos hace pensar que se basaba en una versión con “devoutly, devotedly”.

explicarse por una confusión entre *faon*²¹, que sí quiere decir cervatillo, y *paon*, que significa pavo real. Semejante confusión no debe necesariamente ser atribuida al traductor; cabe considerar el que Olivera sólo tuviera acceso a una mala copia en la cual se hubiera transcrito una ‘f’ por una ‘p’.

No obstante, la cercanía a la versión de Baudelaire no siempre es tan obvia. En el próximo ejemplo hay una innovación interesante –sobre todo respecto de la versión inglesa, pero también respecto de la francesa– a nivel sintáctico. Su interés radica en que el cambio de orden de las partes de la oración, cambia considerablemente el foco de la narración. En el primer párrafo del cuento, el texto de Poe dice lo siguiente:

In these paintings, which depended from the walls not only in their main surfaces, but in very many nooks which the bizarre architecture of the chateau rendered necessary –in these paintings my incipient delirium, perhaps, had caused me to take deep interest (Poe 1894:56).

En este trozo, al ponerlos como agente en una construcción enfática, y repetir *paintings* dos veces antes de llegar al personaje, Poe pone el foco en los cuadros, que se hallan distribuidos por las paredes del interior del castillo, paredes llenas de recovecos que esconden otros cuadros, y que, junto con el lenguaje arcaizante del narrador,²² actualizan la tradición gótica. Podemos decir que el personaje principal del trozo son los cuadros, y no el narrador. El llamado ‘delirio’ del narrador, viene en un paréntesis de la narración, contado como al pasar. Además, el narrador dice *perhaps*, aumentando la indeterminación en cuanto a lo que está planteando. Este modo de

²¹ “...rien que lumière et sourires, et la folâterie d’un jeune faon” (Baudelaire 1857:286).

²² Agradezco al profesor Ian Michael su comentario: Un lector de la época de Poe, encontraría el lenguaje de este cuento extraño y arcaizante. De tal modo, Poe utilizaba la lengua para construir el efecto extraño, grotesco y fantástico de sus cuentos.

presentarlo, permite que la interpretación de la visión del narrador en los renglones que siguen se mantenga ambigua. A través de esta descripción (*nooks, bizarre, chateau*, la repetición de *paintings*), el lector es introducido en un ambiente engañoso y opresivo,²³ lo cual propicia una identificación con el narrador. De este modo, el texto va construyendo la posibilidad del efecto fantástico, según el cual no se sabrá si, ante el retrato oval, el narrador sueña, es presa de un delirio febril o es presa de una sugestión debido al extraño ambiente del interior del castillo.

Distanciándose de la versión en inglés, la versión de Olivera dice así:

Á causa sin duda alguna del delirio que empezaba a apoderarse de mi cabeza, experimenté un profundo interés hacia aquellas pinturas que estaban colgadas no solamente en los lienzos principales de los muros sino también en multitud de recodos que hacía inevitables la extraña arquitectura del castillo (Olivera 1884:348).

Al invertir el orden de la frase y empezar con el 'delirio' del narrador, el texto pone el énfasis en el *estado* del narrador y construye un personaje que, además de responder a la fascinación de la época por la locura, identifica al narrador-protagonista con la imagen de Poe construida por Baudelaire, un personaje psíquicamente lábil, drogadicto y alcohólico, y genio en estado de delirio. Narrativamente, la elección de Olivera dirige la lectura en un sentido que cierra el espacio de

²³ Así comenta Thompson el ambiente creado por Poe en este cuento: "[...] the deceptive and confusing architecture of this Gothic chateau in the Apennines [...] provides one of the major clues to the dramatic irony of the tale, for Poe associates a dreamlike atmosphere with the environment, and uses the word *arabesque* in connection with a setting full of odd twistings and turnings, with "manifold" and "multiform" armorial trophies, with sleep and dreams, and with the play of flickering light over the filigreed picture frames. By means of the eccentric setting and by carefully structured emphasis on the arabesque frames, Poe provides symbolic "clues" to the deceptive quality of the narrator's experience" (1973:134).

indeterminación abierto por el texto fuente inglés en lo que atañe la comprensión de los acontecimientos que seguirán a continuación.²⁴ Asimismo, esta descripción dificulta la identificación con el narrador por parte del lector de la época de Olivera, ya que a los locos, neuróticos, hiperestésicos, histéricas y psicóticos, hay que diagnosticarlos, encerrarlos, estudiarlos, controlarlos.²⁵ Un narrador en estado de delirio es de por sí de no fiar, y sobre todo si lo que va a describir es “sin duda alguna” causa “del delirio que empezaba a apoderarse de él”. De este modo el texto de Olivera disminuye grandemente la posibilidad de duda y de ambigüedad creada por el texto fuente inglés, disminuyendo consecuentemente la posibilidad de un efecto fantástico.

Como ya se dijo, en este caso, Olivera no sigue a Baudelaire tan de cerca como en los casos anteriores. No obstante, sí lo sigue en el sentido de que Baudelaire también pone al personaje en primer lugar en este trozo:

Je pris un profond intérêt, –ce fut peut-être mon délire qui commençait qui en fut cause, – je pris un profond intérêt à ces peintures qui étaient suspendues non-seulement sur les faces principales des murs, mais aussi dans une foule de recoins que la bizarre architecture du château rendait inévitables (Baudelaire 1857:283).

Como se ve en la cita, Baudelaire elige poner el foco de la oración en el narrador-protagonista. Asimismo, el sintagma sobre el delirio como posible explicación a su interés se ha pasado al principio de la oración. Sin embargo, el delirio no es presentado como la causa cierta del interés del narrador, sino que sigue siendo una posibilidad, al igual que en el texto fuente. En lugar de repetir *peintures*, Baudelaire repite *je pris un*

²⁴ Además, la traducción de ‘*depended*’ con ‘colgadas’, también cierra las asociaciones de extrañeza abiertas por un vocablo marcado en la versión inglesa.

²⁵ Ver Ponnau (1990) y Castro (2002:164-167).

profond intérêt. De este modo, la versión francesa hace hincapié en la acción de interesarse por parte del personaje, en lugar de hacerlo aparecer, como en la versión inglesa, bajo el encantamiento del extraño entorno en el que se encuentra, entorno en el que las pinturas juegan un papel fundamental.

La elección de Olivera no va tan lejos. De hecho, el traductor argentino no repite ninguna palabra, sino que, probablemente sin quererlo, rompe contra sus principios, y modifica el estilo del texto fuente, alejándose así bastante del "original" o texto fuente, cualquiera que éste sea.

En realidad, el hecho de que tanto Baudelaire como Olivera eviten las repeticiones, no es llamativo. La omisión de repeticiones del texto fuente en el texto meta se ha señalado como uno de los rasgos más característicos entre los llamados 'universales de la traducción'.²⁶ Laviosa-Braithwaite (1998:288) define los universales de la traducción como aquellos rasgos lingüísticos que se dan en los textos traducidos, y que, según se ha visto a través de análisis contrastivos de traducciones y sus textos fuente, parecen darse independientemente de la lengua a la que se traduzca un texto fuente.

Si bien el análisis acá presentado no es lo suficientemente detallado como para afirmar que Olivera *no* haya accedido a la versión inglesa, hemos podido ver que, en los trozos estudiados, su traducción está más cerca de la versión de Baudelaire que de la de Poe. Me atrevo a adelantar que estos trozos son representativos del texto en su totalidad; lamentablemente, el espacio no nos permite estudiar más ejemplos.

²⁶ "Toury (1991), in the area of literary translation, [...] find[s] several examples where the repetitions present in the source text are omitted in the target text. Toury [...] claims that the tendency to avoid repetitions which occur in the source text is 'one of the most persistent, unbending norms in translation in all languages studied so far'" (Laviosa-Braithwaite 1998:289).

Cabe entonces preguntarse por qué el libro de Olivera es anunciado en el paratexto como “directamente del inglés”. Por lo que se ha visto hasta aquí, podríamos decir que ése no es el caso, con lo cual la aclaración paratextual se podría explicar como una estrategia de mercado, algo que haría este libro más interesante que otras traducciones de Poe que anduvieran en circulación. Lamentablemente, no sabemos de otro libro de cuentos de Poe de fecha contemporánea que nos sirva para fundamentar esta hipótesis, salvo posiblemente el de D. José Comas (si fuera un libro), mencionado por el mismo Olivera en su prólogo, y las traducciones mencionadas por Pagés Larraya, de las cuales no hay otros rastros en la crítica posterior.

Traductores invisibles, traductores fantasmas y otros misterios

Hay versiones en las cuales no queda claro quién las ha traducido, ni cuándo, o bien porque no se da el nombre del traductor, o bien porque, si bien se da un nombre, la versión no se diferencia de otras anteriores. Este último es el caso de la versión de Ana G. Burgert, que aparece en un volumen de la editorial Claridad, en Buenos Aires, en el 2004. El volumen lleva una introducción de Armando Bazán, con fecha 1944.

El mismo Armando Bazán estuvo a cargo de la compilación y el prólogo de las *Obras completas* de Poe, editadas en 1944 por Editorial Claridad. El volumen incluía cuarenta y dos cuentos y veintitrés poemas, y Carlos Olivera figura como uno de los traductores a cargo de la prosa.²⁷ La segunda edición de este volumen se publicó en 1969.²⁸

²⁷ Sólo he accedido a la ficha completa del libro a través de e-bay [http://cgi.ebay.es/Edgar-Allan-Poe-Obras-Completas-1-edic-1944_W0QQitemZ290148610200QQihZ019QQcategoryZ269QQcmdZViewItem#ebayphotohosting (accedido 2007-08-20)], por lo cual no he podido consultar el libro personalmente. Los demás traductores que figuran en la ficha son, en

La edición del 2004 que aquí comentamos, a diferencia de las mencionadas *Obras completas*, lleva sólo 14 cuentos (no lleva poemas), y ninguno de los tres traductores mencionados en la contraportada²⁹ son los mismos que los que figuran en la ficha de la edición de 1944. Ana Burgert figura como ‘traductora’ de la mayoría de los cuentos, y entre ellos, de “El retrato oval”.

No es sorprendente, entonces, que la versión de Ana Burgert en la edición de 2004 sea prácticamente igual a la de Olivera de 1884. Se diferencia de ésta en unos pocos cambios léxicos, que responden más bien a cuestiones estilísticas, como por ejemplo:

[...] una cantidad verdaderamente prodigiosa de pinturas modernas, llenas de estilo, en ricos marcos de oro con gusto arabesco (Olivera 1884: 347-348).

[...] una cantidad verdaderamente prodigiosa de pinturas modernas, llenas de fuerza, en ricos marcos de oro con arabescos (Burgert 2004:127).

Al principio no me di cuenta de por qué los cerraba (Olivera 1884:349).

Al principio no supe por qué los cerraba (Burgert 2004:128).

[...] al salir de aquel estado de semi-sueño (Olivera 1884:349).

[...] al salir de aquel estado de somnolencia (Burgert 2004:129).

No obstante, la ‘traductora’ o ‘transcriptora’ mantiene la comparación con el “pavo real” y otros ‘errores’ de traducción

prosa: Nicolás Etevez, Arturo Días Lorenzo, R. Cansino Ansens; en poesía: Pérez Bonalde, R. V. Aguilar y M. Velazco y Velazco.

²⁸ Lamentablemente, cuando quise consultarlo en la Biblioteca del Congreso de la Nación, en noviembre del 2006, el libro (clasificación: UB 123741/2a) no estaba y no sabían nada de él.

²⁹ Además de Ana Burgert, figuran Raquel Albornoz y Gerardo Gambolini.

como confusión en los pronombres³⁰ y detalles similares. Consecuentemente, es posible sospechar que los tres traductores que figuran en esta edición, hayan en realidad cumplido una función de transcriptores, unos Pierre Menards del siglo veintiuno.

De traductor anónimo, encontramos la versión de 1940 publicada por Sopena, en Buenos Aires, en un volumen titulado *Historias Extraordinarias*. Esta misma versión, con unas pocas modificaciones de carácter estilístico, es la misma que aparecerá en La Habana, en un volumen titulado *Cuentos de Edgar Allan Poe* por Editora del Consejo Nacional de Cultura, en 1963. Aquí tampoco figura el nombre del traductor. Si bien no puedo entrar en detalles al respecto de estas versiones, he considerado relevante mencionarlas a manera de contraste con las versiones aquí estudiadas y de contextualización de las mismas.

“El relato ovalado” de Hernández Catá

Una versión que rompe con las mencionadas hasta el momento es la del escritor cubano Alfonso Hernández Catá, publicada en 1908, en Madrid, en el volumen titulado *Historias Extraordinarias*.³¹ En esta versión, Hernández Catá agrega trozos explicativos y modifica algunos hechos importantes en la narración del texto fuente en inglés. Por ejemplo, la frase de los cuadros que nos ocupó anteriormente no figura en esta versión. El traductor elige suprimirla, agregando, en su lugar,³² una

³⁰ Por ejemplo, “para pintar a la que tanto amaba” (Olivera 1884:352; Burgert 2004:130) por “to depict her who so loved him” (Poe 1894:60). En la versión de Baudelaire (1957:286), “pour peindre celle qui l’aimait si fort”.

³¹ Ver el artículo de Phillipps-López en este mismo volumen sobre la obra narrativa de Hernández Catá.

³² En la versión inglesa este trozo viene inmediatamente después de “I bade Pedro to close the heavy shutters of the room – since it was already night, to light the tongues of a tall candelabrum which stood by the head of my bed, and to throw open far and wide the fringed curtains of black velvet which

aclaración sobre los motivos de los cuadros que decoran el castillo, motivos sobre los cuales el narrador de Poe en ningún momento se detiene:

Long – long I read – and devoutly, devotedly I gazed. Rapidly and gloriously the hours fled by, and the deep midnight came (Poe 1894:57).

Je lus longtemps, –longtemps; –je contemplai religieusement, dévotement; les heures s’envolèrent, rapides et glorieuses, et le profond minuit arriva (Baudelaire 1857:284).

Entre los cuadros veíanse algunos representando viejos nobles, muertos hidalgos, cancilleres, guerreros ilustres..., y las horas me parecían rápidas en aquella compañía muda y gloriosa (Hernández Catá 1908:9).

Este es un ejemplo entre tantos de la relación más ‘libre’ que el traductor entabla con el texto fuente, adaptándolo a una estética que probablemente se amoldaría a aquélla de sus propias creaciones. Al igual que si un traductor agregase un contenido a la carta del otro cuento de Poe, “La carta robada”, las aclaraciones de Hernández Catá cierran espacios de indeterminación abiertos por el texto en inglés, modificándolo radicalmente. Por empezar, el hecho de describir los cuadros desarma el efecto engañoso y opresivo que se crea en los primeros párrafos de “The Oval Portrait”, disminuyendo así la fuerza de las palabras para construir un mundo a través de la diégesis. Pero asimismo, junto con otras explicaciones que cierran la polisemia a la que invita la lectura de este cuento, esta

enveloped the bed itself. I wished all this done that I might resign myself, if not to sleep, at least alternately to the contemplation of these pictures, and the perusal of a small volume which purported to criticise and describe them” (Poe 1894:56-57). En la versión de Hernández Catá dice así: “Encendí varias bujías de un fino candelero antiguo, y cuando me disponía a desnudarme, hallé bajo las almohadas un pequeño libro, en el cual estaban enumeradas prolijamente las obras de arte que contenía la señorial mansión abandonada” (Hernández Catá 1908:9).

versión acerca el relato a una tradición realista decimonónica, con lo que lo aleja de lo fantástico.

Otro elemento agregado por Hernández Catá, que impone una fuerte modificación del texto fuente, es la descripción de la mirada de la mujer que aparece en el retrato oval. En la versión inglesa, y en todas las otras versiones que he podido revisar, no hay mención alguna de la mirada de la mujer. Las miradas que se describen son la del narrador –desde una focalización interna– y la del pintor –descrita por el narrador anónimo del cuadernillo que el narrador-protagonista encuentra sobre la almohada de la cama que ocupará durante la noche. Éste es un elemento importante en el cuento de Poe, ya que el hecho de que el narrador describa el retrato de una cabeza sin mencionar la mirada ni una vez, sobre todo cuando el retrato impresiona por su parecido con la vida, despierta un interrogante en el lector que no encontrará respuesta a lo largo de la lectura. La falta de mención a la mirada de la mujer crea así un vacío en la narración, vacío que, a excepción de Hernández Catá, ningún otro de los traductores estudiados rellenará:

That I now say aright I could not and would not doubt; for the first flashing of the candles upon that canvas had seemed to dissipate the dreamy stupor which was stealing over my senses, and to startle me at once into waking life (Poe 1894:58).

Entonces ya no pude achacar á debilidad ó alucinación el efecto extraño que me produjo el ovalado lienzo. La luz lo iluminaba totalmente, y la mujer asomada al marco de ébano parecía mirarme fijamente con sus grandes ojos soñadores y tristes (Hernández Catá 1908:10).

En la versión inglesa, el foco se encuentra sobre el estado mental del narrador, estableciéndose así la posibilidad del efecto fantástico debido al estado de exaltación del mismo. En la versión de Hernández Catá, vemos la mirada de la mujer “asomada al marco de ébano”. Es claro que esta visión también se da a través de la mirada del narrador, ya que la focalización del relato sigue siendo interna. Sin embargo, el introducir la

mirada de la mujer, rellena ese vacío tan sutilmente creado por Poe y respetado por la mayor parte de sus traductores.

En su "Prólogo" a la *Narraciones Extraordinarias*, subtítulo "Una breve noticia sobre el poeta norteamericano Edgar Pöe" (*sic*),³³ Hernández Catá presenta una biografía del escritor en la cual reproduce la figura baudelairiana del artista genial y atormentado. Mezclando vida y obra, Hernández Catá (1908:6) anota: "Su vida, sus obras y todo cuanto le rodea, aparece envuelto en un misterio atrayente, tras el cual el cuervo pavoroso é inexorable responde «¡Nunca más!» á la interrogación de todo feliz advenimiento". Al finalizar, introduciendo un repertorio por demás ajeno tanto a la obra de Poe como al Poe de Baudelaire, exorta al lector: "Lector, ¡una oración piadosa por el alma atormentada del poeta!... *Padre nuestro que estás en los Cielos, santificado...*" (Hernández Catá 1908:7).

A diferencia de los traductores mencionados en el apartado anterior, Hernández Catá no es un traductor invisible: conocemos su nombre y su obra como escritor. Sin embargo, no hemos tenido acceso a ningún comentario de su parte acerca de por qué eligió traducir a Poe y sobre cómo veía él la traducción. Como se puede ver, el texto resultante de su reescritura es muy diferente al de su colega argentino, Olivera y, a diferencia de éste, no ha tenido sucesores en forma de transcritores o de nuevas ediciones, lo que lo hace un ave rara entre las versiones del cuento que nos ocupa. Lo que quisiera resaltar de esta versión no es tanto su 'infidelidad' hacia el cuento de Poe, sino la amplia variación existente entre distintas traducciones de un mismo (o dos, si incluimos la versión de Baudelaire; o más, si incluimos las anteriores versiones al castellano) texto fuente.

³³ Esta ortografía del apellido del autor estadounidense es un recurso extranjerizante que hace visible el hecho de que la obra es una traducción, o al menos, que el autor proviene de un contexto lingüístico-cultural no hispánico (ver Alvstad 2005:47).

Una versión casi contemporánea a la de Hernández Catá es la de *El Cojo Ilustrado*, de 1909. Ésta lleva el título "El retrato". No sabemos el nombre del traductor, ya que aparece como "Trad. El cojo ilustrado". No me detendré en esta versión más que para decir que en ésta el traductor también se distancia del texto fuente, pero no en la misma medida que el traductor cubano.

"El retrato oval" de Cortázar

En 1956 Cortázar hará su versión de los cuentos de Poe, cumpliendo un encargo de Francisco Ayala de la Universidad de Puerto Rico. Ésta se publicará como *Obras en Prosa I. Cuentos de Edgar Allan Poe*, por Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, y estará dirigida, por tanto, a un público hispanoamericano en general y no, como parece ser el caso de la de Olivera, a uno argentino en particular. En una conversación con Ernesto González Bermejo, Cortázar expresa su admiración por el trabajo de Baudelaire:

[...] Baudelaire, con una intuición maravillosa, jamás falla. Incluso cuando se equivoca en el sentido literal, acierta en el sentido intuitivo; hay como un contacto telepático por encima y por debajo del idioma. Y todo esto lo he podido comprobar porque cuando traduje a Poe al español siempre tuve a mano la traducción de Baudelaire (González Bermejo, en línea).

Pero a pesar de esta 'confesión', la versión de Cortázar se mantiene muy cerca del texto fuente en inglés. En la breve frase que vimos antes, la decisión de Cortázar es mantener la repetición anafórica, en lugar de mantener los matices semánticos a la manera de Baudelaire y Olivera:

Long – long I read – and devoutly, devotedly I gazed (Poe 1894:57).

Je lus longtemps, –longtemps; –je contemplai religieusement, dévotement (Baudelaire 1857:284).

Largo, muy largo tiempo leí y contemplé devota y religiosamente (Olivera 1884:384).

Mucho, mucho leí ... e intensa, intensamente miré (Cortázar 2000:131).

Nótese que Cortázar, contrariamente a lo que hace Olivera, también elige mantener el espacio existente en el texto fuente inglés, retomando la cadencia de los textos fuentes en inglés y en francés. En cuanto al trozo de las pinturas, la versión de 1956 dice así:

Aquellas pinturas, no solamente emplazadas a lo largo de las paredes sino en diversos nichos que la extraña arquitectura del castillo exigía, despertaron profundamente mi interés, quizá a causa de mi incipiente delirio (Cortázar [1956] 2000:131).

Como se ve, Cortázar sigue la sintaxis de la versión en inglés. De todos modos, vale destacar que Cortázar elige no repetir 'aquellas pinturas', así evitando la repetición presente en el texto fuente, lo cual concuerda con la descripción de los universales de la traducción antes mencionada. Curiosamente, muchos años después, en su propio cuento "Apocalipsis de Solentiname" (1977), Cortázar mismo hará uso del motivo del cuadro animado y utilizará la repetición de la palabra 'cuadros' y 'cuadritos' para ir construyendo el efecto fantástico, pero esa sí que es otra historia.

Consideraciones finales

En su trabajo sobre la traducción en Argentina durante el siglo XX, Willson apunta que:

[...] la traducción opera [...] como práctica que posibilita la migración de géneros, estilos, símbolos, personajes, de un sistema literario a otro, a través de las fronteras lingüísticas, volviendo disponibles nuevos dispositivos en la literatura receptora (2004: 41, *mi cursiva*).

En este trabajo hemos visto algunos ejemplos de cómo la obra de Poe ingresa en el ámbito cultural hispanoamericano a través de la traducción, portando un acervo de *géneros* (cuento fantástico, cuento policial), *estilos* (gótico, grotesco), *temas, motivos y personajes* (el castillo gótico, el cuadro animado, el artista romántico). Este ingreso nunca tiene lugar sin que el texto fuente sufra modificaciones en el proceso de escritura que le sirve de pasaje de entrada. El estudio detallado de algunos aspectos claves de la versión de Olivera de 1884, la de Hernández Catá de 1908, y la de Cortázar de 1956, nos dejó entrever algunas de las decisiones que un traductor debe tomar en la complejísima práctica de la traducción y los textos que de esta práctica resultan.

A partir de las comparaciones llevadas a cabo, queda claro que el texto fuente no necesariamente es el texto en el idioma del autor, sino que, por el contrario, puede haber varios textos fuente simultáneos. En el caso de Olivera, vemos cómo se cruza la versión baudelairiana y pone en entredicho el anuncio “directamente del inglés” que se lee en el paratexto de *Cuentos y novelas*. De este modo, cada nueva versión se convierte en un nuevo texto fuente que se puede prestar a nuevas traducciones tanto inter- como intralingüísticas. Este último es el caso de la versión del 2004, por Ana Burgert, que en una tarea de ‘transcriptora’ se apropia de la versión de Olivera, modificando el texto en cuestiones estilísticas pero no revisando la traducción en profundidad.

A través de la versión de Olivera, vimos, además, cómo un mero cambio de orden a nivel sintáctico, puede modificar aspectos centrales de la narración. En el caso estudiado, la construcción del efecto fantástico es desmontada al quedar cerrados los espacios de indeterminación preparados por la versión inglesa. En la versión de Hernández Catá, pudimos ver cómo los cambios introducidos por el traductor transforman un trozo del texto fuente que abre a varias posibles interpretaciones, en un trozo en el cual una interpretación se

impone sobre otras posibles, cerrando así la potencialidad del texto fuente. Es posible pensar que el contexto socio-cultural en el cual actúa el traductor contribuya a que el mismo cierre ciertas lecturas demasiado desestabilizadoras para dicho momento. Una ampliación de este estudio a una mayor variedad de cuentos del mismo autor, y de otros autores introducidos en el mismo momento histórico, serviría para desarrollar esta tesis.

Al detenernos en la versión de Cortázar, vimos que el traductor reanuda los lazos con la versión en inglés y elige hacer una traducción cercana a ella, a pesar de su declaración de admiración hacia Baudelaire.

Olivera, Hernández Catá, Cortázar, y tantos otros traductores/as y transcriptores/as, trasladando a Poe desde los diarios y revistas en los que aparecieron muchas de sus obras por primera vez, a otros lugares y otros tiempos, a otros lectores en otra lengua, nos dejan vislumbrar el proceso puesto en marcha por el placer de reescribir las historias que nos fascinan, historias que además cumplen diversas funciones en la tradición literaria de cada lugar y cada tiempo. Si bien nos hemos detenido en algunas de las transformaciones a las que el cuento de Poe ha sido sujeto, quisiera recalcar que la finalidad no ha sido encontrar faltas en las que pueda haber incurrido el traductor, sino más bien abrir la mirada a la creatividad que un solo texto –bastante breve– puede despertar. Así podemos encontrarnos cara a cara con ese Poe intemporal y eterno de Borges, un Poe que es vasto y contiene multitudes.

Referencias

Alvstad, Cecilia (2005) *La traducción como mediación editorial. Un estudio de 150 libros para niños y jóvenes publicados en Argentina durante 1997*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

Arrieta, Rafael Alberto (1959) "El modernismo. 1893-1900" En: *Historia de la literatura argentina*. Dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Tomo III. Buenos Aires: Ediciones Peuser. Pp. 439-482.

Borges, Jorge Luis (2007) [1949] "Edgar Allan Poe". *La máquina del tiempo. Una revista de literatura*. Julio 2007.

<www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/porborges.htm> [originalmente en La Nación, domingo 2 de octubre, 1949, Segunda Sección, p. 1].

Casanova, Pascale (1999) *La République Mondiale des lettres*. Paris: Seuil.

Castro, Andrea (2002) *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

Cócaro, Nicolás (1985) [1960] "La corriente literaria fantástica en la Argentina" En: Cócaro N. (ed.) *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé Editores. Pp. 11-36.

Englekirk, John Eugene (1934) *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York: Instituto de las Españas en Estados Unidos.

Even-Zohar, Itamar (1990) "The Literary System." *Poetics Today* 11:1. Pp. 27-44.

Flesca, Haydée (1970) *Antología de la literatura fantástica argentina: Narradores del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.

González Bermejo, Ernesto "Conversaciones con Cortázar". En <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz4.htm>> Fecha de acceso 15/8/07

Gross, Seymour L. (1959) "Poe's Revision of "The Oval Portrait". *Modern Language Notes* 74:1. Pp. 16-20.

Henríquez Ureña, Max (1978) [1954] *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kittel, Harald y Andreas Poltermann (1998) "German Tradition." En *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. M. Baker (ed.), London & New York: Routledge. Pp. 418-428.

Lanero, Juan José y Secundino Villoria (1996) *Literatura en traducción. Versiones españolas de Franklin, Irving, Cooper, Poe, Hawthorne, Longfellow, Prescott, Emerson y Whitman en el siglo XIX*. León, España: Universidad de León.

Laviosa-Braithwaite, Sara (1998) "Universals of Translation," En *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Mona Baker (ed.), London & New York: Routledge. Pp. 288-291.

Lefevere, André (1985) "Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm." En Hermans, Theo (ed.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London & Sydney: Croom Helm. Pp. 215-243.

Olivera, Carlos (1884) "Al lector." En Edgar Poe. *Novelas y cuentos*. Traducidos directamente del inglés por C. Olivera. París: Garnier Hnos. Pp. i-vii.

Pagés Larraya, Antonio (1994) "Estudio Preliminar." En Eduardo Ladislao Holmberg, *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Edicial. Pp. 7-98.

Ponnau, Gwenhael (1990) *La folie dans la littérature fantastique*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Porro, Juana (2000) "La literatura fantástica como un saber para enseñar". *Signos literarios y lingüísticos*. 2:2. (Universidad Autónoma Metropolitana, México). Pp. 171-178.

Roas, David (2006) *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial.

Rodríguez Guerrero-Strachan, Santiago (1999) *Presencia de Edgard Allan Poe en la literatura española del siglo XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Thompson, G. R. (1973) *Poe's Fiction. Romantic Irony in the Gothic Tales*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Venuti, Laurence (1995) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.

Venuti, Laurence (1998) *The Scandals of Translation*. London: Routledge.

Willson, Patricia (2004) *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Versiones de "The Oval Portrait"

Anónimo (1940) "El retrato oval". En Poe, Edgar Allan. *Historias Extraordinarias*. Buenos Aires: Sopena. Pp. 58-60.

Anónimo (1963) "El retrato ovalado". En Poe, Edgar Allan. *Cuentos de Edgar Allan Poe*. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura. Pp. 229-233.

Azcona Cranwell, Elisabeth y Valeria Watson [1992] (1997) "El retrato oval". En Poe, Edgar Allan. *La caída de la casa Usher y otros cuentos*. Trad. E. Azcona Cranwell y V. Watson. Segunda Edición. Buenos Aires: Editorial Losada. Pp. 119-123.

Baudelaire, Charles (1857) "Le portrait ovale". En Poe, Edgar. *Nouvelles Histoires Extraordinaires*. Traduction de Charles Baudelaire. Paris: Michel Lévy Frères. Pp.283-287.

Burgert, Ana G. (2004) "El retrato oval". En Poe, Edgar Allan. *Cuentos fantásticos*. Traducciones de Ana G. Burgert, Raquel Albornoz y Gerardo Gambolini. Buenos Aires: Claridad. Pp. 127-130.

Castro, Álvaro de (1911) "El retrato oval". En Poe, Edgardo Allan. *Historias extraordinarias*. Trad. Álvaro de Castro. Buenos Aires: Biblioteca de la Nación. Pp. 269-275.

Cortázar, Julio (2000) [1956] "El retrato oval". En Poe, Edgar Allan. *Cuentos, 1* Prólogo, traducción y notas de J. Cortázar. Buenos Aires: Alianza Editorial. Pp.130-133.

'**El Cojo Ilustrado**' (1909) "El retrato" de Edgar-Allan Poe. *El Cojo Ilustrado* 18 (abril 1, 1909). P. 198.

Hernández Catá, Alfonso (1908) "El retrato ovalado". En Pöe (*sic*), Edgar. *Narraciones extraordinarias*. Versión castellana y prólogo de A. Hernández Catá. Ilustraciones de Picolo, Corona, Cuevas y Gil. Madrid: La novela de ahora. Pp. 9-10.

Olivera, Carlos (1884) "El retrato oval". En Poe, Edgar. *Novelas y cuentos*. Traducidos directamente del inglés por C. Olivera. París: Garnier Hnos. Pp. 347-353.

Poe, Edgar Allan (1894) "The Oval Portrait" En *Romances of Death Old-World Romance*. Vol. I. Edmund Clarence Stedman & George Edward Woodberry (eds.), New York: Charles Scribner's Sons. Pp. 56-60.

Poe, Edgar Allan (1910) [1908] "The Oval Portrait" En *Edgar Allan Poe's Tales of Mystery and Imagination*. With an introduction by P. Colum. London / New York: J. M. Dent & Sons / E. P. Dutton & Co. Pp. 187-190.

Poe, Edgar Allan (1990) "The Oval Portrait". En *Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Modern Library. Pp. 290-292.

Stoppelman, Gabriela (1999) "El retrato oval". En Poe, Edgar Allan. *El escarabajo de oro y otros cuentos*. Trad. Gabriela Stoppelman. Buenos Aires: Errepar. Pp. 163-170.



2. Arturo Souto Feijoo. Ilustración en *Manicomio* (1931) de Hernández Catá