

Recreando la irrealidad: análisis comparativo de tres versiones en español de la *Ligeia* de Poe

MARÍA DEL MAR RIVAS CARMONA
Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 4 de abril de 2008
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2008

Resumen: “Ligeia” es, sin duda, el relato que más fielmente refleja la imaginación sin límites de Edgar Allan Poe. La reproducción de la intrincada complejidad estructural y de la confusa sensación de irrealidad de este cuento, que elevó a su autor a la inmortalidad literaria, se ha convertido en ardua labor para numerosos traductores. El objetivo de este estudio ha sido investigar cómo distintas traducciones han recreado en español dicha atmósfera de confusa irrealidad. El análisis de tres versiones distintas nos ha llevado a concluir que la reputada traducción de Julio Cortázar es la más acertada, entre otros motivos, porque mantiene siempre un registro formal y literario, tanto en un nivel léxico como sintáctico, que se ajusta perfectamente al estilo descriptivo, poético y pictórico del original de Poe.

Palabras clave: Traducción. Relato gótico. Registro y discurso.

Abstract: Undoubtedly, “Ligeia” is one of Edgar Allan Poe’s tales which best reflects his unbounded imagination. The remaking both of the complex structural intricacy and of the muddling sensation of unreality of this tale has always been a hard task for the numerous translators that have attempted the translation of it. The aim of this paper is to investigate how the confusing atmosphere in the tale has been actually recreated in three different translations into Spanish. A detailed analysis of the versions has led us to determine that Julio Cortázar’s reputed version is the best of them, among other things because he always accounts for the formal and literary register, both at the lexical and the syntactic levels, which we judge appropriate and suitable for the descriptive and poetic original style of Poe’s.

Key words: Translation. Gothic tales. Register and discourse.

Introducción: los relatos de Poe

Edgar Allan Poe tiene el doble mérito de haber sido un gran poeta y un gran escritor de relatos; además, gracias a su preocupación por la forma y la estética del cuento consiguió elevar la narración breve a la categoría de otros géneros literarios. A tal punto llegaba su interés por el relato que no sólo se dedicaba a narrar, sino que también teorizaba sobre la narración. Así, por ejemplo, en su conocidísimo ensayo “*The philosophy of composition*” (1846)¹ hablaba de los dos pilares que él consideraba básicos en la narración: la ‘verdad’ y la ‘pasión’; la verdad entendida como “*the satisfaction of the intellect*” y la pasión entendida como “*the excitement*”

¹ Brander MATTHEWS, ed. *The Oxford Book of American Essays*. New York, Oxford University Press, 1914; y Bartleby.com, 2000. <http://www.bartleby.com/109/>.

of the heart". Ambos conceptos se convierten en ejes sobre los que giran sus relatos, explotándolos y retorciéndolos en profundos niveles de complejidad, de tal forma que cuestiona la verdad de mil formas distintas y lleva la pasión a sus niveles más insospechados y truculentos.

Aunque el cuento históricamente es tan antiguo que se pierde en la noche de los orígenes de la tradición oral, fue en el siglo XIX cuando florece de forma espectacular en diversos países como Estados Unidos, Francia, Alemania o Rusia². Recordemos que hasta Bocaccio el tema del relato era esencialmente lo sagrado y que, después de éste, el tema se inspiraba en la vida cotidiana del entorno. Los románticos del XIX, como Chéjov, Wilde, Hoffman o Scott, se centran en el sujeto y la psicología humana, mezclando lo sagrado y lo profano. En Estados Unidos Poe, Melville y Hawthorne, entre otros, utilizan este vehículo narrativo para ofrecer profundos retratos psicológicos de personajes, que, a su vez, sirven para retratar la sociedad norteamericana de la época. Sin embargo, Poe, tenía más interés en la estructura interna de la narración y en lograr un efecto único que en reflejar el mundo exterior. Su obsesión, más que interés, por lograr una unidad de efecto parece haberse inspirado en la lectura de Schlegel y Coleridge con sus *Lecciones sobre arte dramático y literatura* y *Biografía literaria*, respectivamente³, aunque también se apoyó en técnicas y principios de otros géneros literarios como la novela y el ensayo del siglo XVIII con la búsqueda de la verosimilitud y su punto de vista unitario (May, 1991)⁴.

Como indicaba el propio Poe en "*The philosophy of composition*", la escasa longitud del cuento frente a la novela facilitaba que el efecto unitario del relato no se desvirtuara y que el lector siguiera bajo el control casi hipnótico del autor.⁵ En muchos de sus relatos ese efecto que busca el autor es el terror; en esto se aprecia la influencia de los románticos alemanes como Goethe, Hoffman o Schlegel y su gusto por lo gótico y lo tenebroso. Sin embargo, él atribuía su tendencia a retratar el horror no al cuento gótico alemán sino a una inclinación personal. Como recoge Lennig (1988:99)⁶, Poe afirmaba: "Si es muchas de mis creaciones el tema principal es el miedo, yo afirmo que ese terror no viene de Alemania, sino del alma".⁷

² Recuérdese sobre el tema el clásico de Vladimir PROPP, *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

³ Schlegel desarrolla en esta obra el concepto de unidad en el efecto, que Poe convierte en objetivo de sus narraciones. A su vez, Coleridge considera que el conseguir la unidad es una función fundamental del lenguaje.

⁴ Charles E. MAY, *Edgar Allan Poe. A Study of the Short Fiction*. Boston: Twain, 1991.

⁵ En ese mismo ensayo apunta que la lectura no debe durar más de dos horas, pues se perdería la atención del lector y, con ello, el efecto único.

⁶ Walter LENNIG, *E.A. Poe*, (trad. Juan Conesa), Barcelona, Salvat, 1988.

⁷ Esta afirmación parece contradecirse con el hecho de que su primer relato de 1832 se titulase "*Metzengerstein*" y se subtítulo "Un relato al estilo alemán".

El espíritu romántico también promovía la relación entre las distintas artes, lo que unido a la sinestesia provocada por las drogas que el autor consumía daba lugar a la magistral '*ut pictora poesis*' de Poe. En palabras de E. Piñero (1999:39):

...para Poe la narración era como una pintura donde quería conseguir la unidad estética que alcanzaba en la poesía. (...) Como claro ejemplo destaca la unidad pictórica de "La caída de la casa Usher", donde la descripción visual de los ambientes de la mansión y los protagonistas constituyen cuadros perfectamente matizados de luces y sombras que contribuyen a marcar la sensación de desintegración física y psicológica. Resumiendo, forma y significado emergen de la unidad de los motivos pictóricos, musicales y poéticos de la historia.⁸

"Ligeia" es una buena muestra de la maestría de Edgar Allan Poe en el arte de la narración gótica, espeluznantemente imaginativa y grotesca. Podríamos encuadrarlo dentro de los cuentos arabescos, aquéllos en que predominaba un tema trascendental o sobrenatural⁹. En este relato, además, se llevan a su máxima expresión dos de las características recurrentes en las narraciones extraordinarias de Poe: la exaltación del ideal y la explotación de lo grotesco y lo macabro. Lo ideal lo expresa el autor a través de la sublimación estética del espíritu, negando la carne y lo material; lo grotesco, a través de aterradores pasajes que podríamos definir como de terror psicológico, puesto que profundizan en la extrema complejidad de la mente¹⁰.

El objetivo, en concreto, de este trabajo es comprobar cómo se refleja esta atmósfera de irrealidad tan compleja, idealizada y macabra a la vez, en tres traducciones distintas y tratar de discernir posibles rasgos que convierten a unas versiones en más acertadas que otras. De hecho, la corrección lingüística, gramatical, no es suficiente cuando lo que se pretende es conseguir, por una parte, la misma 'literariedad' que logra el pictórico y descriptivo relato de Poe, y, por otra, proyectar en el lector de la lengua meta los mismos efectos que provoca el original.

2. Las dicotomías e la diosa/vampira *Ligeia*¹¹.

⁸ Eulalia PIÑERO (ed.) *Edgar Allan Poe. Narraciones extraordinarias*, Barcelona, Octaedro, 1999.

⁹ Hay quien identifica cuentos arabescos con cuentos góticos, pero dentro de los arabescos está, por ejemplo, el famoso '*The Gold Bug*' que no es gótico, sino analítico y que frente a los cuentos satíricos posee un tema serio o trascendental.

¹⁰ Recordemos que el terror fue un tema muy popular en la primera mitad del siglo XIX; las razones, según apunta PIÑERO (1999:40) fueron el resurgimiento del diablo como personaje mítico y la visión dual de la identidad humana, el bien y el mal formando parte de la misma persona.

¹¹ "Ligeia" se publicó por primera vez el 18 de septiembre de 1838 en la revista *American Museum* editada por Brooks y Snodgrass, amigos de Poe.¹¹ Se volvió a editar en *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), en *Phantasy Pieces* (1842) y en *Tales by Edgar Allan Poe* (1845). Junto al poema "The Conqueror Worm" apareció en la revista *New World* el 15 de febrero de 1845 y en el *Broadway Journal* en julio de 1845.

“Ligeia”, la narración favorita de Edgar Allan Poe, es una historia ‘arabesca’ que posee una estructura más compleja que la mayoría del resto de relatos extraordinarios de este tipo y que comporta una enorme carga sobrenatural en la que destaca el tema de la reencarnación o metempsicosis. En ella un joven narrador cuenta en primera persona su lamentable historia y cómo, tras perder a su primera esposa, Ligeia, vuelve a contraer matrimonio con Lady Rowena Trevanion, a la que también pierde. El giro aterrador se produce cuando, velando a su segunda esposa, se confirma su sospecha de que el espíritu de Ligeia no lo ha abandonado y ésta se intenta reencarnar en el cuerpo de Lady Rowena.

El tema de la muerte de una mujer bella es recurrente en la obra de Poe, de hecho lo consideraba el más poético de los temas como afirmaba en su conocida declaración: “la muerte de una hermosa mujer es incuestionablemente el tema más poético del mundo”¹². Por otra parte, no es de extrañar esta tendencia a reflejar los sentimientos de pérdida del ser amado porque el propio Poe los había vivido en primera persona al perder, entre otras mujeres amadas, a su esposa Virginia, físicamente muy similar a la descripción de Ligeia proporcionada en el relato. Es más, todas las mujeres que amó Poe murieron jóvenes y cuando él más las necesitaba.

2.1. *El conflicto realidad/irrealidad.*

La estructura del cuento es casi simétrica: hay dos partes claramente delimitadas y dedicadas a cada una de las esposas del narrador-protagonista, que culminan con la muerte de ambas. Al tratarse de un narrador en primera persona, la narración subjetiva manipula de tal manera el relato y al lector que nos lleva a dudar de la veracidad de sus palabras y a pensar que todo pudiera ser fruto de una mente aturdida por el opio. De hecho, desde la primera frase, nos enfrentamos a la bipolaridad entre realidad y recuerdo, o, quizá, realidad y fantasía, lo objetivo y lo subjetivo, el mundo exterior y el mundo interior:

I CANNOT, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the Lady Ligeia. Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering. Or, perhaps, I cannot now bring these points to mind, because, in truth, the character of my beloved, her rare learning, her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling eloquence of her low, musical language, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive, that they have been unnoticed and unknown. (p.171)¹³

¹² Citado en Félix DUQUE, *Edgar Allan Poe. Narraciones Extraordinarias*. Madrid, Edimat, 2007, p.46.

¹³ Edgar Allan POE, "Ligeia" (B), *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Philadelphia, Lea and Blanchard, 1840, vol. I, pp. 171-192, rep. The Univ. of North Carolina, vol. I y II, 2006. También en <http://www.eapoe.org/works/TALES/ligeiab.htm>.

Este cuento refleja, pues, quizá como ningún otro, el conflicto entre lo consciente y lo inconsciente. Poe, de hecho, intencionadamente convierte esta distinción en fórmula narrativa, como plantean autores como Saliba (1980)¹⁴. Constantemente nos movemos en la ambigüedad provocada por sucesiones de detalles muy precisos que, a continuación, quedan cuestionados por profundas vaguedades e imprecisiones acerca del cómo, del cuándo o del dónde. Toda representación es una insinuación difuminada, apenas sugerida.

Para el propio Poe la riqueza de la poesía y, por ende, del relato dependía de esta forma de sugerir el significado de forma confusa y compleja. Así, el personaje de Ligeia es claro ejemplo de esta dualidad, pues su descripción física es pormenorizada, sobre todo la descripción de su rostro, de su pelo negro y de sus profundos y misteriosos ojos negros; sin embargo, el narrador no recuerda tan siquiera sus apellidos y confiesa que la presencia de ésta resultaba casi fantasmagórica, etérea como una sombra:

There is one dear topic, however, on which my memory faileth me not. It is the person of Ligeia. In stature she was tall, somewhat slender, and in her latter days even emaciated. I would in vain attempt to portray the majesty, the quiet ease, of her demeanor, or the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall. **She came and departed like a shadow.** I was never made aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice, as she placed her delicate hand upon my shoulder. In beauty of face no maiden ever equalled her. **It was the radiance of an opium dream — an airy and spirit-lifting vision** more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos. (pp. 172-173)

En medio de una suma de confusiones y sentimientos entremezclados, el protagonista llega a confesar que se ha convertido en un esclavo del opio: “*I had become a bounden slave in the trammels of opium*” (p.181). Dicha confesión extrema la complejidad del relato, pues pone en entredicho todo lo que narra.

2.2. La bella tirana y el melancólico esposo.

Merece especial atención el estudio psicológico de la imaginación y la locura en una mente como la del narrador, obsesionada con el ideal de la belleza absoluta. Esta fijación por la belleza parte de la convicción de Poe de que la belleza es “the sole legitimate province of the poem”, como afirmaba en “The philosophy of composition”. Más que una mujer de carne y hueso, de hecho, Ligeia representa el

¹⁴ David SALIBA, *A Psychology of Fear: the Nightmare Formula of Edgar Allan Poe*. Lanham, University Press of America, 1980. El análisis que elabora Saliba de la obra poeniana es de tipo jungiano. Otra lectura psicoanalítica, en esta ocasión freudiana, la aportaba el conocido estudio de Marie BONAPARTE, *Life and Works of Edgar Poe: A Psychoanalytic Interpretation*, (trad. J. Rodker), Londres, Imago, 1949.

'ideal de perfección' que Poe retrata en las figuras femeninas de sus narraciones. Curiosamente, en "Al Araaf" ya había empleado Poe el nombre de Ligeia haciéndolo rimar con 'idea'. Ahora, una vez más, este ideal se concreta en una mujer extremadamente bella y extremadamente sabia. Como para Kant, la belleza para Poe era algo subjetivo, una elevación del alma, más que una cualidad externa. Además, en las mujeres idealizadas de estos relatos, a esa belleza se le unía una plenitud de conocimiento y sabiduría. La extraña protagonista de este relato, en concreto, posee un conocimiento extremadamente amplio, vetado a las mujeres de su tiempo. Ella representa la sublimación del saber, domina las lenguas y las ciencias sin igual y ante ella el narrador se siente un admirador pupilo, un niño desvalido "Without Ligeia I was but as a child groping benighted" (p.178):

I have spoken of the learning of Ligeia: it was immense — such as I have never known in woman. In the classical tongues was she deeply proficient, and as far as my own acquaintance extended in regard to the modern dialects of Europe, I have never known her at fault. Indeed upon any theme of the most admired, because simply the most abstruse, of the boasted erudition of the academy, have I ever found Ligeia at fault? ... I said her knowledge was such as I had never known in woman. Where breathes the man who, like her, has traversed, and successfully, all the wide areas of moral, natural, and mathematical science? I saw not then what I now clearly perceive, that the acquisitions of Ligeia were gigantic, were astounding — yet I was sufficiently aware of her infinite supremacy to resign myself, **with a child-like confidence**, to her guidance through the chaotic world of metaphysical investigation...

Más que admiración por su amada, parece que, como expresa Duque (2007:51), está "vampirizado" por ella. En una nueva dualidad, Ligeia es una diosa para él, pero también una especie de "vampira" que se apodera del protagonista y de Rowena. En cierto modo nos recuerda a la balada "Belle Dame Sans Merci" de John Keats. El protagonista, como el de otros relatos semejantes, parece no tener vida propia, no conocemos su nombre y no se le conoce más familia que su amada que lo es todo para él. Ella, incluso, le supera en conocimiento y hace que se someta totalmente a su voluntad. Su esposa lo es todo para él y él no vale nada; de hecho, el amor que Ligeia le profesa le parece "all unmerited, all unworthily bestowed" (p.180). Para F. Duque (2007:55), en realidad, lo que ocurre es que el narrador es un niño mimado e inmaduro y, además, tremendamente egoísta, porque vive del saber y la voluntad de la mujer:

...el atribulado «yo narrador» no tiene hijos (rompe así la cadena social) y está hechizado, casi diríamos vampirizado por su mujer (invirtiendo de este modo la jerarquía sexual). De ahí su excesivo amor por ella: no tiene vida propia, e incluso es

sobrepasado en ocasiones infinitamente por los conocimientos y fuerza de voluntad de la amada (en el caso, ejemplar, de Ligeia). Esta adquiere así imperceptiblemente los rasgos de una furia posesiva, madre castrante y útero succionador a la vez. De ahí el deseo inconsciente de su muerte, que el protagonista no quiere ver (aunque sin saberlo lo ansie) como una posibilidad de liberación.

Ligeia, poderosa como la diosa preolímpica Hécate, tiene una voluntad tan fuerte que incluso querría vencer a la muerte. Así lo proclama en los poemas que ella misma ha compuesto y que el narrador presenta al lector. En ellos, Ligeia manifiesta su imperioso deseo de vencer a “The conqueror worm”.¹⁵ No es de extrañar que la pérdida de un ser tan sumamente fuerte y voluntarioso suma al protagonista en un estado de profunda melancolía.

Para Poe la melancolía era el más legítimo de los tonos poéticos, como también señalaba en “*The Philosophy of Composition*”, y en “Ligeia” lleva este sentimiento hasta el extremo de la crueldad. La pérdida del ser amado y la tristeza que este hecho le produce al narrador se mezclan con una confusión de sentimientos de temor, aborrecimiento e, incluso, crueldad con el ser que adora, lo que, a su vez, se complica al generar una sensación tremenda de culpa que le llevan a la autotortura. Duque (2007:49) habla de Poe como el *heautontimorouménos*, “el que se tortura a sí mismo”¹⁶ y explica:

En *el horror* se pone en obra algo así como una «astucia de la razón» (que diría Hegel): el desdichado protagonista ... sufre y se debate ante el temor de que sus peores sospechas (suscitadas por un insaciable, aunque inconsciente, anhelo de saber *la verdad*, se hayan de convertir en realidad, a saber: que *la melancolía* por la *hermosa amada muerta* desplazaba a lo más abismal del alma del doliente su deseo inconfesable de que ella efectivamente muriera, junto con el temor de que realmente no haya muerto, y de que vuelva para vengarse, lo cual, paradójicamente, suscitaría una sensación fortísima de alivio, y aun de paz en la desolación y *la locura (autopunición)*.¹⁷

2.3. *La esposa ángel/ la esposa demonio.*

Tras la enfermedad y muerte de Ligeia, pues, el protagonista se sume en la más terrible de las desdichas, pero, paradójicamente, a la vez siente un gozo inconsciente

¹⁵ Como señalábamos más arriba, en las primeras apariciones del relato no aparecía el poema; éste aparecerá junto al cuento en la revista *New World* el 15 de febrero de 1845 y en el *Broadway Journal* en julio de 1845.

¹⁶ Baudelaire también hacía alusión a esa misma denominación. Consúltense sus ensayos en Charles BAUDELAIRE, *Edgar Allan Poe*, Barcelona, Fontámara, 1981.

¹⁷ El énfasis es mío.

por la morbosa sensación de que su belleza extrema no se deteriorará jamás y de que no seguirá presente como tirana y dominadora.

En la segunda mitad de la narración el protagonista nos cuenta su matrimonio con “*the fair-haired and blue-eyed Lady Rowena Trevanion, of Tremaine*” (p.182), rubia anglosajona físicamente muy distinta a la perfecta Ligeia procedente del Rin. Rubia y lánguida, dulce y callada, como la lady Rowena de *Ivanhoe* de Walter Scott, pero apenas nos ofrece unos rasgos a modo de descripción. Paradójicamente sí nos ofrece detalles como sus apellidos o nos describe pormenorizadamente cómo es la espeluznante abadía inglesa donde residen. Pese a todo, Ligeia sigue presente en toda la narración y el protagonista se debate en un nuevo conflicto: por un lado, su tremenda añoranza de Ligeia y, por otro, la realidad de encontrarse con Lady Rowena. Demuestra que siente revulsión hacia su segunda esposa, aunque el lector en el fondo presiente que estos sentimientos van dirigidos, en realidad, hacia la primera. De hecho, la segunda parte del relato sigue en cierto modo protagonizada por Ligeia a la que dedica todos sus pensamientos. Cuando Rowena enferma y muere, falta de atención por su parte y presa en una cámara nupcial fantasmagórica y funesta, él siente constantemente una etérea presencia en la macabra alcoba nupcial, la presencia de Ligeia, que intenta recobrar la vida usurpando el cuerpo de Rowena.

Hay distintas interpretaciones para este cuento debido a la ambigüedad provocada por el efecto del opio en el narrador que cuenta en primera persona los hechos. Una de ellas es que envenena a Lady Rowena, por el ferviente aunque inconsciente deseo de recuperar a su primera esposa, y que el efecto de las drogas le impide reconocerlo (E. Piñero, 1999); otra interpretación (como la de F. Duque, 2007) es que, en el fondo, el egoísta narrador aborrece a las dos mujeres por igual, a la dominante Ligeia y a su insignificante sucesora, y, más aún, aborrece a la mujer en general. Sin embargo, es difícil asegurar una sola interpretación dada la mencionada y desconcertante ambigüedad que convierte, precisamente, a este relato en uno de los más complejos y misteriosos del autor. En el cuento nunca queda claro si Ligeia llega a consumir esa mencionada usurpación de Rowena en cuerpo y alma. La locura vence a la verdad en la narración.¹⁸

3. Análisis de tres versiones en español.

Está claro que no todas las traducciones de un texto literario logran conseguir el mismo ‘efecto’. Sin entrar en mayores disquisiciones sobre lo que es y no es literario, lo evidente es que todos tenemos nuestras preferencias puestos a elegir entre distintas versiones traducidas. En el caso, en concreto, de *‘Ligeia’* la consecución del ‘efecto único’ pretendido por Poe, la casi hipnotización del lector

¹⁸ Poe tuvo que explicar en una carta al editor de su revista que Ligeia no había revivido en el cuerpo de Rowena y que tendría que haber dejado más claro que Ligeia no pudo “robar” el cuerpo de Rowena para volver a la vida. (Citado en DUQUE 2007:54)

preso en las redes del terror y el suspense, hacen que la recreación de esa terrible atmósfera de irrealidad sea aún más difícil de traducir.

En el presente trabajo se han comparado tres traducciones de 'Ligeia' analizando cuál de las versiones es más semejante al original, o, al menos, reproduce mejor sus 'efectos' en el lector. Hemos intentado cotejar versiones a priori muy distintas; una de ellas es de reconocido prestigio, otra es bastante correcta y de una editorial de amplia tirada, y la última es una traducción obtenida en internet, que, pese a la escasa fiabilidad que en principio podríamos esperar, resulta también correcta en términos generales. La primera de ellas es la conocida traducción de Julio Cortázar (1999)¹⁹. Sus traducciones de Poe son reconocidas tanto por su profundo conocimiento de la vida y la obra de Poe como por su maestría como escritor. En segundo lugar, la versión de la editorial Edimat del año 2007 traducida por M^a Victoria Tealdo Simó²⁰. Finalmente, hemos analizado una de las muchas versiones, sin firma, traducidas al español que aparecen en internet²¹.

Pese a que las tres traducciones son correctas desde un punto de vista, digamos, formal o gramatical, en nuestra opinión la traducción de Cortázar se acerca mucho más al poder descriptivo, casi pictórico, del original. La versión de Edimat es mucho más simplificadora e informal en cuanto al registro y la versión hallada en internet, aun correcta, oscila entre pasajes muy simples en ocasiones y muy elaborados y poco naturales en otras. La simple lectura basta para advertir estos rasgos:

(i) Original: *Or, perhaps, I cannot now bring these points to mind, because, in truth, the character of my beloved, her rare learning, her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling eloquence of her low, musical language, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive, that they have been unnoticed and unknown. ...it is by that sweet word alone — by Ligeia — that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more.*(171-172)

- A) quizá no puedo recordar *ahora* aquellas cosas, porque, a decir verdad, el carácter de mi amada, su raro saber, su belleza singular y, sin embargo, plácida, y la penetrante y cautivadora elocuencia de su voz profunda y musical, se abrieron camino en mi corazón con pasos tan constantes, tan cautelosos, que me pasaron inadvertidos e ignorados. (95)

¹⁹ Edgar A. POE, *Narraciones Extraordinarias* (Barcelona: Octaedro, 1999) Trad: Julio Cortázar. (A).

²⁰ Edgar A. POE *Narraciones Extraordinarias* (Madrid: Edimat, 2007) Trad: M. V. Tealdo Simó.(B).

²¹ Edgar A. POE, 'Ligeia'. En las direcciones electrónicas: <http://www.eapoe.cl/cuentos/legia.htm> y <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca%20digital/libros/P/Poe,%20Edgar%20A%20-%20Ligeia.pdf> (C).

...sólo por esta dulce palabra, Ligeia, acude a los ojos de mi fantasía la imagen de aquella que ya no existe. (96)

- B) O, tal vez, no puedo ahora recordarlo, porque, en verdad, el carácter de mi amada, su extraño saber, su belleza singular y a la vez plácida, y la penetrante y cautivante elocuencia de su profunda y musical voz, fueron entrando en mi corazón de forma progresiva, de modo que no lo advertí. (215)

...sólo esta dulce palabra –Ligeia- traía a mi mente la imagen de aquella que ya no está. (215)

- C) quizá no puedo ahora recordar aquellos extremos porque, en verdad, el carácter de mi amada, su raro saber, la singular aunque plácida clase de su belleza, y la conmovedora y dominante elocuencia de su hondo lenguaje musical se han abierto camino en mi corazón con paso tan constante y cautelosamente progresivo, que ha sido inadvertido y desconocido.

...me bastó este dulce nombre -Ligeia- para evocar ante mis ojos, en mi fantasía, la imagen de la que ya no existe.

(ii) Original: *I was never made aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice, as she placed her delicate hand upon my shoulder.*(172)

- A) Nunca advertía yo su aparición en mi cerrado gabinete de trabajo de no ser por la amada música de su voz dulce, profunda, cuando posaba su mano marmórea sobre mi hombro. (96-97)
- B) Nunca me di cuenta cuando entraba en mi estudio, salvo por la adorada música de su suave y dulce voz mientras posaba su delicada mano sobre mi hombro. (216)
- C) No me daba cuenta jamás de su entrada en mi cuarto de estudio, salvo por la amada música de su apagada y dulce voz, cuando posaba ella su marmórea mano sobre mi hombro.

Sin embargo, en las siguientes líneas intentaremos razonar y ejemplificar cuáles han sido los rasgos distintivos de la traducción de Cortázar que nos llevan a considerarla la versión más completa de las tres. Analizaremos el uso de un registro más formal en su versión, materializado en el uso de un vocabulario más específico y, por tanto, menos cotidiano; también analizaremos el orden sintáctico, en concreto

la presencia de hipérbaton y la premodificación adjetival en los grupos nominales, un rasgo más típico del inglés que del español, en el que es más frecuente la posmodificación en general, lo que da como resultado un tono más elevado en la lengua meta; a continuación comprobaremos cómo Cortázar ofrece una traducción más fiel al original.

En lo relativo al primer rasgo citado, el uso de un registro más formal en la versión de Cortázar (versión A, de ahora en adelante), podemos advertir que gran parte de su ‘literariedad’ radica en evitar el vocabulario demasiado coloquial o cotidiano en la medida de lo posible (en particular con el empleo de adjetivos, nombres y verbos más precisos y específicos que las otras versiones). La segunda versión de ediciones Edimat (a partir de ahora B) ofrece un porcentaje mayor de lenguaje informal, ordinario, lo que denota que la traductora no ha tenido en cuenta el hecho de que podría estar cambiando de registro con respecto al original. La versión obtenida en internet (C, desde ahora) no es muy consistente en cuanto al registro puesto que varía de forma arbitraria.

3.1. Registro y elección del léxico

La versión A emplea, como hemos mencionado ya, un léxico menos cotidiano siempre que es posible; además, tiende a variar más con el empleo de sinónimos. Así, por ejemplo, ‘room’ aparece como ‘aposento’, ‘cámara’ y raras veces como ‘habitación’, en tanto B suele emplear siempre la palabra ‘habitación’; las ‘colgaduras’ y ‘cortinajes’ de A son ‘tapices’ y ‘cortinas’ en B. No es igual que el exterior de la abadía (“*with its verdant decay hanging about it*”, p.181) esté “ruinoso, invadido de musgo” (A, p.105), “ruinoso, lleno de moho” (B, p.224) o que tenga “carácter primitivo y verdeante vetustez” (C).

En los ejemplos (iii) y (iv) se puede observar cómo B y C emplean colocaciones cohesivas más comunes u ordinarias con ‘labio’ y ‘cejas’, mientras que A usa sinónimos apenas empleados en el lenguaje diario:

(iii) Original: *...the magnificent turn of the short upper lip...*
(174)

A) ...la magnífica *sinuosidad* del breve labio superior...
(97)

B) ... en la magnífica *forma* de su *pequeño* labio superior... (217)

C) ... la curva magnífica del labio superior, un poco corto...

(iv) Original: *It might have been, too, that in these eyes of my beloved lay the secret to which Lord Verulam alludes. The color of the orbs was the most brilliant of black, and far over them hung jetty lashes of great length. The brows, slightly irregular in outline, had the same hue.*(174)

- A) Quizá fuera, también, que en los [ojos] de mi amada *yacía* el secreto al cual alude Lord Verulam. (...) Los ojos eran del negro más brillante, *velados* por oscuras y largas pestañas. Las cejas, de *diseño levemente* irregular, eran del mismo color. (98)
- B) También podría ser que esos ojos de mi amada *guardaran* el secreto a que alude Lord Verulam. (...) Los ojos eran del negro más brillante y los *rodeaban* oscuras y largas pestañas. Las cejas, *algo* irregulares en su *forma*, tenían el mismo tinte. (217)
- C) Acaso era en aquellos ojos de mi amada donde residía el secreto al que lord Verulam alude... Las pupilas eran del negro más brillante y bordeadas de pestañas de azabache muy largas; sus cejas, de un dibujo ligeramente irregular, tenían ese mismo tono.

En el siguiente ejemplo ‘vasta latitud’ de A corresponde al simple adjetivo ‘completa’ de B; ‘se atrinchera’ es el común ‘ocultamos’ (que apenas hace honor al original ‘*intrench*’); y ‘yacía en el fondo’ aparece como el verbo copulativo vacío de contenido ‘estaba’:

(v) Original: *...the expression. Ah, word of no meaning! behind whose vast latitude of mere sound we intrench our ignorance of so much of the spiritual. What was it — that something more profound than the well of Democritus — which lay far within the pupils of my beloved? (175)*

- A) ...la *expresión*²². ¡Ah, palabra sin sentido tras cuya *vasta latitud* de simple sonido *se atrinchera* nuestra ignorancia de los espiritual! (...) ¿Qué era aquello, más profundo que el pozo de Demócrito, que *yacía en el fondo* de las pupilas de mi amada? (98)
- B) ...la *expresión*. ¡Palabra sin sentido, tras la que *ocultamos* nuestra *completa* ignorancia de los espiritual! (...) ¿Qué era eso más profundo que el pozo de Demócrito, que *estaba* en las pupilas de mi amada? (218)
- C) la *expresión*. ¡Ah, palabra sin sentido, puro sonido, *vasta latitud* en que *se atrinchera* nuestra ignorancia de lo espiritual!... ¿Qué era aquello, aquel lago²³ más profundo que el pozo de Demócrito que *vacía* en el fondo de las pupilas de mi amada?

²² *Sic* en el original.

²³ Creemos que esta traducción de ‘*something*’ por ‘aquel lago’ es una mera errata, ‘aquel algo’.

En (vi) ‘un veloz curso de agua’ de A o ‘una corriente de agua presurosa’ de C corresponden al simple ‘arroyo’ de B:

(vi) Original: *[that sentiment] I recognized it... — in the contemplation of ... a stream of running water... I have felt it in the glances of unusually aged people. (176)*

- A) [Ese sentimiento] Lo he reconocido... en la contemplación de ... *un veloz curso de agua...* Lo he sentido en la mirada de *gentes muy viejas.* (99)
- B) [Ese sentimiento] Lo reconocía ... en la contemplación de ... *un arroyo...* La he sentido en la mirada de *gente muy anciana.* (218-219)
- C) [Ese sentimiento] Lo he reconocido... en la contemplación de ... *una corriente de agua presurosa...* Lo he sentido en las miradas de *algunas personas de edad desusada.*

En (vii) el adjetivo ‘cerúlea’ de A resulta menos común y se corresponde mejor con ‘*waxen*’; ocurre exactamente igual con ‘*rasgos*’ frente al genérico e inespecífico ‘*cosas*’ o ‘*mucho*’. ‘*Adusto carácter*’ (vii) y ‘*espíritu indómito*’ (viii) de A no son tan manidos como ‘*fuerte/firme naturaleza*’ o ‘*espíritu fuerte/firme*’ de B y C:

(vii) Original: *The wild eye blazed with a too — too glorious effulgence; the pale fingers became of the transparent waxen hue of the grave... There had been much in her stern nature... (179)*

- A) Los extraños ojos brillaron con un fulgor demasiado, demasiado magnífico; los pálidos dedos adquirieron la transparencia cerúlea de la tumba... Muchos rasgos de su adusto carácter... (101)
- B) Sus extraños ojos brillaron con un fulgor glorioso, los pálidos dedos tomaron la transparencia de una vela de la tumba... Muchas cosas de su fuerte naturaleza... (220)
- C) Los ardientes ojos refulgieron con un brillo demasiado glorioso; los pálidos dedos tomaron el tono de la cera... Había mucho en su firme naturaleza...

(viii) Original: *...amid the most convulsive writhings of her fierce spirit...(179)*

- A) ...en las convulsiones más violentas de su espíritu *indómito...* (102)

- B) ...en las convulsiones más violentas de su espíritu fuerte... (221)
- C) ...en medio de las torturas y de las convulsiones de su firme espíritu...

En (ix) y (x) B convierte el ‘lecho de dolor’ en una simple ‘cama’ y la ‘habitual corriente de aire’ en el mero ‘viento’:

(ix) Original: *...a second more violent disorder again threw her upon a bed of suffering — and from this attack her frame, at all times feeble, never altogether recovered.*

- A) ... un segundo trastorno más violento la arrojó a su *lecho de dolor*; y de este ataque, su constitución, que siempre fuera débil, nunca se repuso del todo. (108)
- B) ... un nuevo malestar repentino la llevara de nuevo a la *cama* y de este ataque su débil cuerpo nunca se recuperó del todo. (227)
- C) ...un segundo y más violento ataque la volvió a llevar al *lecho del dolor*, y de aquel ataque no se restableció nunca del todo su constitución, que había sido siempre débil.

(x) Original: *...the very gentle variations of the figures upon the wall, were but the natural effects of that customary rushing of the wind. (186)*

- A) ...aquellas *levísimas variaciones* de las figuras de la pared eran tan sólo los naturales efectos de la *habitual corriente de aire*. (109)
- B) ...las *suaves variaciones* de las figuras de la pared eran sólo el efecto natural del *viento*. (227)
- C) ...aquellos cambios casi imperceptibles en las figuras de la pared eran tan sólo los efectos naturales de la corriente de aire habitual.

En (xi) B, de nuevo, simplifica innecesariamente dejando atrás matices fundamentales, como cuando traduce el verbo ‘*startle*’ simplemente por ‘despertar’ obviando que se trata de un despertar brusco o sobresaltado, como recogen A y C, o al traducir ‘*I had taken no note of time*’ por el simple ‘no había mirado la hora’, que, además, conlleva un rasgo de voluntariedad en la acción, cuando el contexto claramente indica que el narrador ha perdido la noción del tiempo por una serie de impresiones casi desfallecedoras, por tanto, de forma totalmente involuntaria:

(xi) Original: *It might have been midnight, or perhaps earlier, or later, for I had taken no note of time, when a sob, low, gentle, but very distinct, startled me from my reverie. (186)*

- A) Quizá fuera medianoche,... *no tenía conciencia del tiempo*, cuando un sollozo sofocado, suave, pero muy claro, *me sacó bruscamente de mi ensueño. (110)*
- B) Sería medianoche... *no había mirado la hora*, cuando un sollozo sofocado, suave pero claro, *me despertó de mi sueño. (229)*
- C) Sería medianoche o tal vez más temprano, pues *no había tenido yo en cuenta el tiempo*, cuando un sollozo quedo, ligero, pero muy claro, *me despertó, sobresaltado, de mi ensueño.*

3.2. Tiempos verbales.

Existen también diferencias a la hora de elegir el tiempo verbal entre las tres versiones. No parece que el hecho de ser sudamericano influya en demasía en el autor argentino. Lo más destacable es que B y C presentan una mayor tendencia al empleo del pretérito imperfecto, incluso cuando en el original aparece el pasado perfecto inglés o el pluscuamperfecto.

En (xii) se observa cómo B se deja llevar por el original y presenta una pasiva que resulta más inglesa que española. C resuelve mejor la traducción:

(xii) Original: *What was it? I was possessed with a passion to discover. (175)*

- A) ¿Qué era?²⁴ *Me poseía* la pasión de descubrirlo. (98)
- B) ¿Qué era eso? *Estaba poseído* por la pasión de descubrirlo. (218)
- C) ¿Qué era aquello? *Se adueñaba de mí* la pasión de descubrirlo.

En (xiii) vemos cómo A y C traducen tanto el pasado simple como el presente perfecto del original por el pretérito perfecto dotando al pasaje de mayor cercanía al momento de exposición por parte del narrador. B emplea el pretérito imperfecto cuando aparece pasado simple en inglés:

(xiii) Original: *[that sentiment] I recognized it, let me repeat, sometimes in the survey of a rapidly-growing vine — in the contemplation of ... a stream of running water. I have felt it in the ocean... I have felt it in the glances of unusually aged*

²⁴ Sic en el original.

people. ... I well remember something in a volume of Joseph Glanvill, which ... never failed to inspire me with the sentiment. (176)

- A) [Ese sentimiento] Lo *he reconocido* a veces, repito, en una viña que crecía rápidamente, en la contemplación de ... una crisálida, de un veloz curso de agua. *Lo he sentido* en el océano. *Lo he sentido* en la mirada de gentes muy viejas. ... recuerdo bien algo de un volumen de Joseph Glanvill ... que nunca *ha dejado* de inspirarme ese sentimiento. (99)
- B) [Ese sentimiento] Lo *reconocía*, repito, algunas veces en la observación de una viña que crecía rápidamente, en la contemplación de ... una crisálida, de un arroyo. *La he sentido* en el océano... *La he sentido* en la mirada de gente muy anciana. ... recuerdo perfectamente algo en un libro de Joseph Glanvill ... que nunca *dejó* de inspirarme ese sentimiento. (218-219)
- C) [Ese sentimiento] Lo *he reconocido*, repito, algunas veces en el aspecto de una viña crecida deprisa, en la contemplación de ... una crisálida, de una corriente de agua presurosa. *Lo he encontrado* en el océano... *Lo he sentido* en las miradas de algunas personas de edad desusada. ... recuerdo muy bien algo en un volumen de Joseph Glanvill que ... no *ha dejado* nunca de inspirarme el mismo sentimiento.

El siguiente ejemplo muestra la gran variedad de elecciones temporales entre las tres versiones:

(xiv) Original: *And of such passion I could form no estimate, save by the miraculous expansion of those eyes which at once so delighted and appalled me... I said her knowledge was such as I had never known in woman... I saw not then what I now clearly perceive. (177-178)*

- A) *Y no podía* yo medir esa pasión como no fue por el milagroso dilatarse de los ojos que me deleitaban y aterraban al mismo tiempo ...

Dije que sus conocimientos eran tales que jamás *los hallé* en otra mujer...

No vi entonces lo que ahora advierto claramente.(100)

- B) *No puedo* calcular el alcance de esa pasión, excepto por la milagrosa dilatación de sus ojos que me deleitaban y aterraban a la vez... (219)

He dicho que sus conocimientos eran como los que no *había visto* en ninguna mujer... Entonces *no veía* lo que ahora puedo percibir con claridad. (220)

- C) *Y no podía* yo evaluar aquella pasión, sino por la milagrosa expansión de aquellos ojos que me deleitaban y me espantaban al mismo tiempo ...

He dicho que su cultura superaba la de toda mujer que *he conocido* ... *No vi* entonces lo que ahora percibo con claridad.

En (xv) también se observa que B prefiere el pretérito imperfecto por el pasado simple del original:

(xv) Original: *And now those eyes shone less and less frequently upon the pages over which I pored... I saw that she must die — and I struggled desperately in spirit with the grim Azrael. (178)*

- A) Y aquellos ojos *brillaron* cada vez con menos frecuencia sobre las páginas que yo *escrutaba*... *Vi* que iba a morir y luché desesperadamente en espíritu con el torvo Azrael. (101)
- B) Y aquellos ojos *brillaban* cada vez con menos frecuencia sobre las páginas que yo *estudiaba*... *Veía* que iba a morir y luché desesperadamente en espíritu con el torvo Azrael.(220)
- C) Y ahora aquellos ojos *iluminaban* cada vez con menos frecuencia las páginas que yo *estudiaba* la detalle... *Vi* que debía ella morir, y luché desesperado en espíritu contra el horrendo Azrael.

En (xvi) B y C emplean el imperfecto, en tanto A mantiene el pluscuamperfecto del original:

(xvi) Original: *How had I deserved to be so blessed by such confessions? — how had I deserved to be so cursed with the removal of my beloved in the hour of her making them? (180)*

- A) ¿Cómo *había merecido* yo la bendición de semejantes confesiones? ¿Cómo *había merecido* la condena de que mi amada me fuese arrebatada en el momento en que me las hacía? (102)

- B) ¿Cómo *era yo merecedor* de la bendición de semejantes confesiones? ¿Cómo *merecía* yo la condena de que mi amada me fuera arrebatada justo en el momento en que me las hacía? (221)
- C) ¿Cómo *podía yo merecer* la beatitud de tales confesiones? ¿Como *podía yo merecer* estar condenado hasta el punto de que mi amada me fuese arrebatada con la hora de mayor felicidad²⁵?

3.3. Orden sintáctico

Otra de las características principales de la versión de Cortázar es la tendencia a emplear y mantener el hipérbaton y la premodificación siguiendo al original, en lugar de usar el orden más típico en español, en el que la posmodificación suele ser más usual. Esto da como resultado un uso más formal, menos ordinario, del lenguaje:

(xvii) Original: *The expression of the eyes of Ligeia! How, for long hours have I pondered upon it! .(175)*

- A) La expresión de los ojos de Ligeia... ¡Cuántas horas medité sobre ella! (98)
- B) ¡Cuántas horas habré pensado en la expresión de sus ojos! (98)
- C) ¡La expresión de los ojos de Ligeia! ¡Cuántas largas horas he meditado en ello;...!

(xviii) Original: *...in our endeavors to recall to memory something long forgotten we often find ourselves upon the very verge of remembrance without being able, in the end, to remember... (strange, oh strangest mystery of all!) (175)*

- A) ...en nuestros intentos por traer a la memoria *algo largo tiempo olvidado*, con frecuencia llegamos a encontrarnos *al borde mismo*²⁶ del objeto, sin poder, al fin, asirlo... ¡extraño, ah, el más extraño de los misterios! (99)
- B) ...en nuestros esfuerzos por traer a la memoria *algo olvidado hace tiempo*, nos encontramos *al borde mismo* de recordarlo sin conseguirlo finalmente... ¡extraño, el misterio más extraño de todos! (218)

²⁵ Nuevamente encontramos en error de traducción en C. Se ha traducido “*in the hour of her making them [the confessions]*” por “con la hora de mayor felicidad”, lo que, evidentemente, no es correcto.

²⁶ *Sic* en el original.

- C) en nuestros esfuerzos por traer a la memoria *una cosa olvidada desde hace largo tiempo*, nos encontremos con frecuencia al borde mismo del recuerdo, sin ser al fin capaces de recordar... (¡extraño, oh, el más extraño de todos los misterios!)

(xix) Original: *That she loved me, I should not have doubted...* (179)

- A) De su amor no podía dudar, ... (102)
- B) No podía dudar de que me amaba... (221)
- C) No podía dudar de que me amaba...

(xx) Original: *...the fair-haired and blue-eyed Lady Rowena Trevanion, of Tremaine.* (182)

- A) ...lady Rowena Trevanion, de Tremaine, la de rubios cabellos y ojos azules. (105)
- B) ...lady Rowena Trevanion, de Tremaine, de ojos azules y cabellos rubios. (224)
- C) ... lady Róvena Trevanion de Tremaine, de rubios cabellos y ojos azules.

(xxi) Original: *That my wife dreaded the fierce moodiness of my temper — that she shunned me, and loved me but little — I could not help perceiving — but it gave me rather pleasure than otherwise.* (184)

- A) Que mi esposa temiera la índole hosca de mi carácter, que me huyera y me amara muy poco, no podía yo pasarlo por alto; pero me causaba más placer que otra cosa. (107)
- B) No podía pasar por alto que mi esposa tuviera miedo de lo hosco de mi carácter, que huyera de mí y me amara muy poco; pero esto me causaba más placer que preocupación. (226)
- C) Que mi esposa temiese las furiosas extravagancias de mi carácter, que me huyese y me amase apenas, no podía yo dejar de notarlo; pero aquello casi me complacía.

Las versiones A y C conservan estructuras enfáticas de presentación de la información como la oración hendida o 'clefting' del original (xxii) o el uso de una aparente condicional en una construcción antitética (xxiii); B las neutraliza empleando una estructura no tan marcada desde un punto de vista informativo:

(xxii) Original: *It was then that I became distinctly aware of a gentle foot-fall upon the carpet, and near the couch... (187)*

- A) Fue entonces cuando percibí claramente un paso suave en la alfombra... (109)
- B) Entonces percibí con claridad un suave paso sobre la alfombra... (228)
- C) Fue entonces cuando oí claramente un ligero rumor de pasos sobre la alfombra.

(xxiii) Original: *If this I saw — not so Rowena. (187)*

- A) Si yo lo vi, no ocurrió lo mismo con Rowena. (109)
- B) Yo lo vi, pero Rowena no. (228)
- C) Si yo lo vi, Rowena no lo vio.

En los dos ejemplos siguientes B cambia la estructura sintáctica convirtiendo al narrador 'yo' en sujeto. En (xxiv) el sujeto de 'flit' ('revolotear') pasa a ser el objeto del verbo 'ver'. Esto provoca un cambio temático en la oración y pérdida de significado, puesto que el efecto del movimiento de estas visiones producidas por la droga se desvirtúa por completo. En (xxv), al cambiar el sujeto 'ojos' ('mis ojos cayeron ...') por el 'yo' del narrador ('me detuve a mirar...'), atribuye una voluntariedad a la acción que justamente el autor quería evitar poniendo a una parte del cuerpo como sujeto involuntario:

(xxiv) Original: *Wild visions, opium engendered, flitted, shadow-like, before me. (187)*

- A) Extrañas visiones engendradas por el opio revoloteaban como sombras delante de mí. (109)
- B) Veía delante de mí extrañas visiones provocadas por el opio. (228)
- C) Extrañas visiones, engendradas por el opio, revoloteaban como sombras ante mí.

(xxv) Original: *My eyes then fell ... to the spot beneath the glare of the censer where I had beheld the faint traces of the shadow. (188)*

- A) Mis ojos cayeron entonces, ... en el lugar donde, bajo el resplandor del incensario, había visto las débiles huellas de la sombra. (110)
- B) ...me detuve a mirar en el lugar donde, bajo el brillo del pebetero, había percibido las débiles huellas de la sombra. (229)

- C) Mis ojos cayeron entonces ... en aquel sitio, bajo la claridad del incensario, donde había yo visto las huellas ligeras de la sombra.

3.4. Conexión entre oraciones

Hay una clara tendencia en la versión B a separar las oraciones mediante punto y seguido, aun cuando el original coordina o yuxtapone con comas. En muchas ocasiones rompe el ritmo encadenado y deslizante, a veces, mareante incluso como los sueños de opio del narrador (xxvi-xxviii), o trepidante (xxix), en otras:

(xxvi) Original: *The fever which consumed her rendered her nights uneasy, and, in her perturbed state of half-slumber, she spoke of sounds, and of motions, in and about the chamber of the turret...* (185)

- A) La fiebre que la consumía perturbaba sus noches, y en su inquieto semisueño hablaba de sonidos, de movimientos que se producían en la cámara de la torre... (108)
- B) La fiebre que la consumía hacía que pasara muy mal las noches. En su estado de adormecimiento, hablaba de sonidos, de movimientos dentro de la habitación de la torre... (227)
- C) La fiebre que la consumía hacía sus noches penosas, y en la inquietud de un semisopor, hablaba de ruidos y de movimientos que se producían con un lado y en otro de la torre...

(xxvii) Original: *Her illnesses were, after this epoch, of alarming character, and of more alarming recurrence, defying alike the knowledge and the great exertions of her medical men.* (185)

- A) Su mal, desde entonces, tuvo un carácter alarmante y una recurrencia que lo era aún más, y desafiaba el conocimiento y los grandes esfuerzos de los médicos. (108)
- B) Sus males eran, después de esta época, de un carácter alarmante y de más alarmante recurrencia. Desafiaba el conocimiento y los grandes esfuerzos de los médicos. (227)
- C) Su dolencia tuvo desde esa época un carácter alarmante y unas recaídas más alarmantes aún que desafiaban toda ciencia y los denodados esfuerzos de sus médicos.

(xxviii) Original: *It was there, however, no longer, and, breathing with greater freedom, I turned my glances... (188)*

- A) Pero no estaba allí, y, respirando con más libertad, volví la mirada... (110)
- B) Pero no estaba allí. Respirando con mayor libertad, volví mi mirada... (229)
- C) Sin embargo, ya no estaba allí, y respirando con gran alivio, volví la mirada...

(xxix) Original: *It was necessary that some immediate exertion be made; yet the turret was altogether apart from the portion of the abbey tenanted by the servants — there were none within call, — I had no means of summoning them to my aid... (189)*

- A) Era necesario hacer algo inmediatamente; pero la torre estaba muy apartada de las dependencias de la servidumbre, no había nadie cerca, yo no tenía modo de llamar en mi ayuda... (111)
- B) Era necesario hacer algo de inmediato; pero la torre estaba lejos de la zona habitada por los criados y no había ninguno cerca. No tenía forma de reunirlos... (230)
- C) Era necesario realizar desde luego alguna tentativa; pero la torre estaba completamente separada del ala de la abadía ocupada por la servidumbre, no había cerca ningún criado al que pudiera llamar ni tenía yo manera de pedir auxilio...

3.5. Elementos enfáticos.

Todos los extractos siguientes dan muestra de cómo B suprime muchos de los elementos enfáticos y exclamativos. Las expresiones 'ah', 'oh' del original son suprimidas por la traductora. Bien es verdad que no son tan propias del castellano como del inglés; no obstante, al tratarse de un texto literario y, en concreto, de un relato en el que los sentimientos de terror, dolor o sorpresa están llevados a su máximo extremo, la versión resulta mucho menos efectista que el original y que las traducciones A y C:

(xxx) Original: *...the expression. Ah, word of no meaning! behind whose vast latitude of mere sound we intrench our ignorance of so much of the spiritual.(175)*

- A) ...la expresión²⁷. ¡Ah, palabra sin sentido tras cuya vasta latitud de simple sonido se atrinchera nuestra ignorancia de los espiritual! (98)
- B) ...la expresión. ¡Palabra sin sentido, tras la que ocultamos nuestra completa ignorancia de los espiritual! (218)
- C) ...la expresión. ¡Ah, palabra sin sentido, puro sonido, vasta latitud en que se atrinchera nuestra ignorancia de lo espiritual!

(xxx1) Original: *But in the draping of the apartment lay, alas! the chief phantasy of all.*(183)

- A) Pero en las colgaduras del aposento se hallaba, ay, la fantasía más importante. (106)
- B) Pero en los tapices de la habitación estaba la fantasía más importante. (225)
- C) Pero era en el tapizado de la estancia, ¡ay!, donde se desplegaba la mayor fantasía.

(xxxii) Original: *My memory flew back, (oh, with what intensity of regret!) to Ligeia... (184)*

- A) Mi memoria volaba (¡ah, con qué intensa nostalgia!) hacia Ligeia... (107)
- B) Mi memoria volaba (¡con cuánta tristeza!) hacia Ligeia... (226)
- C) Mi memoria se volvía (¡oh, con que intensidad de dolor!) hacia Ligeia...

(xxxiii) Original: *I could restore the departed Ligeia to the pathway she had abandoned upon earth.*(185)

- A) ...pudiera restituirla a la senda que había abandonado —ah, ¿era posible²⁸ que fuera para siempre? — en la tierra. (108)
- B) ...pudiera restituirla a la senda que había abandonado —¿era posible que fuera para siempre?- en la tierra. (226)
- C) ...pudiese yo volverla a los caminos de esta tierra que había ella abandonado -¡ah!, ¿era posible?- para siempre.

²⁷ Sic en el original.

²⁸ Sic en el original.

En (xxxiv) la versión B sustituye una exclamativa por una interrogativa con lo que, además, cambia el sentido de la expresión:

(xxxiv) Original: *What was it ... which lay far within the pupils of my beloved? Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! (175)*

- A) [¿Qué era aquello ... que yacía en el fondo de las pupilas de mi amada?] ¡Aquellos ojos, aquellas grandes, aquellas brillantes, aquellas divinas pupilas! (98)
- B) [¿Qué era eso ... que estaba en las pupilas de mi amada?] ¡Esos ojos, esos enormes, brillantes, divinos ojos? (218)
- C) [¿Qué era aquello ... que yacía en el fondo de las pupilas de mi amada?] ¡Aquellos ojos! ¡Aquellas grandes, aquellas brillantes, aquellas divinas pupilas!

3.6. *Divergencias de significado entre las tres versiones y errores de traducción.*

Pese a la longitud de este relato no existen demasiadas divergencias en las tres versiones, aunque alguna de ellas resulten más que curiosas. La versión de ediciones Edimat (B) es la que tiene más problemas en este sentido.

En la versión B se produce un error de traducción al tomar el verbo *'fathom'* por *'alejar'*, expresando justo lo contrario que en el original:

(xxxv) Original: *The expression of the eyes of Ligeia! How, for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! (175)*

- A) [La expresión de los ojos de Ligeia...] ¡Cuántas horas medité sobre ella! ¡Cuántas noches de verano luché por sondearla! (98)
- B) ¡Cuántas horas habré pensado en la expresión de sus ojos! ¡Cómo luché, durante toda una noche de verano, por alejarla de mí! (218)
- C) ¡La expresión de los ojos de Ligeia! ¡Cuántas largas horas he meditado en ello; cuántas veces, durante una noche entera de verano, me he esforzado en sondearlo!

En (xxxvi) también B parece haber tomado el verbo *'pervade'* (*'penetrar'*) por *'prevail'* (*'prevalecer'*):

(xxxvi) Original: *For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. (176)*

- A) Pues Dios no es sino una gran voluntad *que penetra* las cosas todas por obra de su intensidad. (99)
- B) Porque Dios no es sino una gran voluntad *que prevalece* sobre todas las cosas por la naturaleza de su intensidad. (219)
- C) Pues Dios es una gran voluntad *que penetra* todas las cosas por la naturaleza de su atención.

En esta ocasión traduce B ‘*very low voice*’ por ‘suave voz’, en tanto A y C prefieren ‘voz muy profunda’, que cuadra más con la descripción de Ligeia:

(xxxvii) Original: *...by the almost magical melody, modulation, distinctness and placidity of her very low voice...* (177)

- A) por la melodía casi mágica, la modulación, la claridad y la placidez de su voz tan profunda... (100)
- B) por la casi mágica melodía, modulación, claridad y placidez de su suave voz... (219)
- C) por la melodía casi mágica, por la modulación, la claridad y la placidez de su voz muy profunda...

En el siguiente ejemplo el original omite el objeto del verbo ‘*soothe*’ que queda implícito (se sobreentiende que es a la angustiada esposa moribunda). A mantiene el objeto implícito, C lo hace explícito pero la referencia es acertada, sin embargo, B confunde el referente y toma al narrador por el objeto de ‘calmarse’:

(xxxviii) Original: *[I groaned in anguish at the pitiable spectacle.] I would have soothed — I would have reasoned; but in the intensity of her wild desire for life — for life — but for life, solace and reason were alike the uttermost of folly. Yet not for an instant, ..., was shaken the external placidity of her demeanor.* (179)

- A) [Gemi de angustia ante aquel deplorable espectáculo.] Yo hubiera querido calmar, hubiera querido razonar; pero en la intensidad de su salvaje deseo de vivir, vivir, sólo vivir, el consuelo y la razón eran el colmo de la locura. [Sin embargo, hasta el último momento ... no se conmovió la placidez exterior de su actitud.] (102)
- B) [Gemi de angustia ante la triste escena.] Hubiera querido calmarme, hubiera querido razonar; pero en la intensidad de su salvaje deseo de vivir, vivir, sólo de vivir, la tranquilidad y la razón eran el colmo de lo

absurdo. [Sin embargo, hasta el último momento, ... , no se conmovió la placidez de su conducta.] (221)

- C) [Gemía yo de angustia ante aquel deplorable espectáculo.] Hubiese querido calmarla, hubiera querido razonar; pero en la intensidad de su salvaje deseo de vivir -de vivir; sólo de vivir-, todo consuelo y todo razonamiento habrían sido el colmo de la locura. [Sin embargo, hasta el último instante, ... , no flaqueó la placidez exterior de su conducta.]

El error de B que describimos a continuación sólo cabe achacarlo a las prisas a las que, desgraciadamente, se ven sometidos los traductores en muchas situaciones. De otro modo sería inexplicable que en una traducción correcta por lo general, como es la versión B, se confunda 'lack' ('falta, carencia') por 'luck' ('suerte'). El resultado es que se traduce justo lo contrario de lo que expresa el original:

(xxxix) Original: *She died — and I, crushed into the very dust with sorrow, could no longer endure the lonely desolation of my dwelling in the dim and decaying city by the Rhine. I had no lack of what the world terms wealth. (180)*

- A) Murió: y yo, deshecho, pulverizado por el dolor, no pude soportar más la solitaria desolación de mi morada, y la sombría y ruinoso ciudad a orillas del Rin. No me faltaba lo que el mundo llama fortuna. (104)
- B) Murió y yo, deshecho por la tristeza, no pude soportar seguir viviendo en la soledad de la triste y decadente ciudad del Rin. No tenía suerte en lo que el mundo llama riqueza. (223-224)
- C) Ella murió: y yo, pulverizado por el dolor, no pude soportar más tiempo la solitaria desolación de mi casa en la sombría y ruinoso ciudad junto al Rin. No carecía yo de eso que el mundo llama riqueza.

Pese a que el narrador dedica más atención a la descripción de la cámara nupcial de la abadía inglesa que ha comprado que a cualquier otra cosa, incluida su esposa, B prefiere traducir literalmente '*In halls such as these — in a bridal chamber such as this*'. En realidad, como hacen A y C, el autor quiere transmitir que precisamente se trata de esa cámara en concreto. Lo que es más contradictorio es la traducción de C de '*with but little disquietude*' como 'con una leve inquietud' frente a A y B que lo traducen por 'sin demasiada inquietud':

(xl) Original: *In halls such as these — in a bridal chamber such as this — I passed, with the Lady of Tremaine, the*

unhallowed hours of the first month of our marriage — passed them with but little disquietude. (184)

- A) Entre esos muros, en esa cámara nupcial, pasé con Lady Tremaine las impías horas del primer mes de nuestro matrimonio, y las pasé sin demasiada inquietud. (107)
- B) En habitaciones de este tipo, en una habitación nupcial como ésta, pasé con lady Tremaine las impías horas de nuestro primer mes de matrimonio y las pasé sin demasiada inquietud. (226)
- C) Tal era la mansión, tal era la estancia nupcial en donde pasé, con la dama de Tremaine, las horas impías del primer mes de nuestro casamiento, y las pasé con una leve inquietud.

B parece confundir el adjetivo 'lofty' con un sustantivo al traducir 'su naturaleza/belleza elevada' por 'su altura, su belleza', lo que no deja de resultar chocante en este contexto:

(xli) Original: *I revelled in recollections of her purity, of her wisdom, of her lofty, her ethereal nature, of her passionate, her idolatrous love. (184)*

- A) Me embriagaba con los recuerdos de su pureza, de su sabiduría, de su belleza elevada, etérea, de su amor apasionado, idólatra. (107)
- B) Soñaba en los recuerdos de su pureza, su sabiduría, su altura, su belleza etérea, su amor apasionado e idólatra. (226)
- C) Gozaba recordando su pureza, su sabiduría, su elevada y etérea naturaleza, su apasionado e idólatra amor.

También hay algunas traducciones curiosas en C y en A. Por ejemplo, C parece confundir el uso metafórico de 'bend over' que traduce por 'inclinarse sobre' (físicamente):

(xlii) Original: *With how vast a triumph — with how vivid a delight... — did I feel, as she bent over me in studies but little sought for... — that delicious vista...! (178)*

- A) ¡Con qué amplio sentimiento de triunfo, con qué vivo deleite ... sentía yo²⁹ -cuando ella se entregaba

²⁹ Sic en el original.

conmigo a estudios poco frecuentes...- esa deliciosa perspectiva...! (101)

- B) ¡Con qué gran sentimiento de triunfo, con qué deleite ... sentía yo- cuando ella se entregaba conmigo a estudios poco frecuentes...- esa deliciosa perspectiva ...! (101)
- C) ¡Con qué vasto triunfo, con qué vivas delicias ... la sentía inclinada sobre mi en medio de estudios tan poco explorados... Y veía ensancharse ... aquella deliciosa perspectiva...!

Es muy sorprendente la forma en que C traduce *'the dotage of grief'*, puesto que toma 'la compensación por el dolor' por 'la chochez [que produce el] dolor':

(xliii) Original: *For such follies even in childhood I had imbibed a taste, and now they came back to me as if in the dotage of grief.*(181)

- A) Siempre, aun en la infancia, había sentido gusto por esas extravagancias, y entonces volvieron como una compensación del dolor. (105)
- B) Durante mi infancia, me había gustado esa extravagancia y ahora volvía a mí como para calmar mi pena. (224)
- C) Desde la infancia sentía yo una gran inclinación por tales locuras, y ahora volvían a mí como en una chochez del dolor.

Igualmente, C traduce *'from'* por 'copiado de', cuando por el contexto lo más indicado sería traducirlo por 'proveniente de' como en A y B:

(xliv) Original: *In each of the angles of the chamber, stood on end a gigantic sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings over against Luxor, with their aged lids full of immemorial sculpture.*(183)

- A) En cada uno de los ángulos del aposento había un gigantesco sarcófago de granito negro proveniente de las tumbas reales erigidas frente a Luxor, con sus antiguas tapas cubiertas de inmemoriales relieves. (106)
- B) En cada esquina del aposento, había un gigantesco sarcófago de granito negro que provenía de las reales tumbas de Luxor, con sus antiguas tapas cubiertas de antiguos relieves. (225)

- C) En cada uno de los ángulos de la estancia se alzaba un gigantesco sarcófago de granito negro, copiado de las tumbas de los reyes frente a Luxor, con su antigua tapa cubierta toda de relieves inmemoriales.

Las tres versiones ofrecen una traducción distinta de *'wildest portions of England'*, para B son 'zonas salvajes', para C son 'regiones selváticas' (curioso adjetivo para Inglaterra) y, extrañamente, para A son regiones "incultas":

(xlv) Original: *I purchased, and put in some repair, an abbey, which I shall not name, in one of the wildest and least frequented portions of fair England. (181)*

- A) ... adquirí y reparé en parte una abadía cuyo nombre no diré, en una de las más incultas y menos frecuentadas regiones de la hermosa Inglaterra. (104)
- B) ... compré y reparé una abadía, cuyo nombre no mencionaré, en una de las zonas más salvajes y solitarias de la hermosa Inglaterra. (224)
- C) ... adquirí y me encerré en una especie de retiro, una abadía cuyo nombre no diré, en una de las regiones más selváticas y menos frecuentadas de la bella Inglaterra.

En la versión de Cortázar se confunde *'failed to give evidence'*, 'no pudo dar muestras...', por 'no dejó de dar pruebas', que es justo lo contrario:

(xlvi) Original: *An intensity in thought... was... an index, of that gigantic volition which, during our long intercourse, failed to give other and more immediate evidence of its existence. (177)*

- A) La intensidad de pensamiento... era ... un índice, ... de esa gigantesca voluntad que durante nuestras largas relaciones no dejó de dar otras pruebas más numerosas y evidentes de su existencia. (100)
- B) La intensidad de su pensamiento... era ... un signo de una gigantesca voluntad que, durante nuestra larga relación, no dio pruebas de su existencia. (219)
- C) Una intensidad de pensamiento... era ...el indicio de una gigantesca volición que, durante nuestras largas relaciones, hubiese podido dar otras y más inmediatas pruebas de su existencia.

También en la versión A hay un pequeño lapsus al traducir *'mathematical science'* por 'ciencias metafísicas':

(xlvi) Original: *Where breathes the man who, like her, has traversed, and successfully, all the wide areas of moral, natural, and mathematical science? (178)*

- A) ¿dónde está el hombre que ha cruzado, y con éxito, toda³⁰ la amplia extensión de las ciencias morales, físicas y metafísicas? (100)
- B) ¿qué hombre ha atravesado con éxito todas las amplias áreas de las ciencias morales, físicas y matemáticas? (220)
- C) ¿dónde está el hombre que haya atravesado con éxito todo el amplio campo de las ciencias morales, físicas y matemáticas?

3.7. Literalidad vs. omisión de contenido.

Se puede afirmar tras una atenta lectura que la versión de Cortázar sigue más fielmente al original. La edición de Edimat (B) no sólo es más coloquial y tiene más fallos, como hemos comprobado, sino que también simplifica y omite parte de la información; C oscila entre ser muy simple o muy rebuscada según los momentos. Por ejemplo, lo que A presenta como “un esclavo preso en las redes del opio” (105), que refleja perfectamente lo que dice el original ‘*a bounden slave in the trammels of opium*’ (181), se convierte en el simplificado ‘un esclavo del opio’ (224) de B. C lo complica con ‘un esclavo forzado de las ataduras del opio’, que casi resulta incomprensible.

Los siguientes ejemplos muestran las omisiones de B que dejan atrás importantes matices, en ocasiones. En (xlvi) no recoge el significado de ‘*flash*’ y en (xlix) la relativa de ‘*sported*’:

(xlvi) Original: *And now, while I write, a recollection flashes upon me that I have never known the paternal name... (172)*

- A) Y ahora, mientras escribo, me asalta como un rayo el recuerdo de que nunca supe³¹ el apellido... (96)
- B) Y ahora, mientras escribo, recuerdo que nunca supe el apellido... (215)
- C) Y ahora, mientras escribo, ese recuerdo centellea sobre mí, que no he sabido nunca el apellido paterno...

(xlix) Original: *the dimples which sported, and the color which spoke (174)*

³⁰ Sic en el original.

³¹ Sic en el original.

- A) ...los hoyuelos juguetones y el color expresivo; ... (97)
- B) ...los hoyuelos y el color expresivo; ... (217)
- C) ... los hoyuelos que se marcaban y el color que hablaba,

Para B la descriptiva premodificación de ‘sonrisa’ en ‘*her serene, and placid, yet most exultingly radiant of all smiles*’ pasa a ser simplemente ‘la más serena de las sonrisas’:

(I) Original: *...the teeth glancing back, with a brilliancy almost startling, every ray of the holy light which fell upon them in her serene, and placid, yet most exultingly radiant of all smiles.* (174)

- A) ...los dientes, que reflejaban con un brillo casi sorprendente los rayos de la luz bendita que caían sobre ellos en la más serena y plácida y, sin embargo, radiante, triunfal de todas las sonrisas. (97)
- B) ...los dientes que reflejaban un brillo sorprendente ante los rayos de la bendita luz que sobre ellos caían en la más serena de las sonrisas. (217)
- C) los dientes reflejando en una especie de relámpago cada rayo de luz bendita que caía sobre ellos en sus sonrisas serenas y plácidas, pero siempre radiantes y triunfadoras.

En (li) no recoge ‘*remotely*’, en (lii) ‘*mere sound*’, en (liii) ‘*steadily*’ y en (liv) ‘*supremely*’:

(li) Original: *For eyes we have no models in the remotely antique.* (174)

- A) Para los ojos no tenemos modelos en la remota antigüedad. (98)
- B) Para los ojos, no encuentro modelos en la antigüedad. (217)
- C) Para los ojos no encuentro modelos, en la más remota antigüedad.

(lii) Original: *the expression. Ah, word of no meaning! behind whose vast latitude of mere sound we intrench our ignorance of so much of the spiritual.* (175)

- A) ...la expresión³². ¡Ah, palabra sin sentido tras cuya vasta latitud de simple sonido se atrinchera nuestra ignorancia de lo espiritual! (98)
- B) ...la expresión. ¡Palabra sin sentido, tras la que ocultamos nuestra completa ignorancia de lo espiritual! (218)
- C) ...la expresión. ¡Ah, palabra sin sentido, puro sonido, vasta latitud en que se atrinchera nuestra ignorancia de lo espiritual!

(liii) Original: *Yet not the more could I define that sentiment, or analyze, or even steadily view it. (176)*

- A) Pero no por ello puedo definir mejor ese sentimiento, ni analizarlo, ni siquiera percibirlo con calma. (99)
- B) Sin embargo, no podía definir ese sentimiento, o analizarlo o, simplemente, observarlo. (218)
- C) Por otra parte, no soy menos incapaz de definir aquel sentimiento, de analizarlo o incluso de tener una clara percepción de él.

(liv) Original: *...with a bosom full of bitter thoughts of the one only and supremely beloved... (188)*

- A) ...el pecho lleno de amargos pensamientos, cuyo objeto era mi único, mi supremo amor... (110)
- B) ...el corazón lleno de amargura de pensar en mi única amada... (229)
- C) ...con el pecho henchido de amargos pensamientos de ella, de mi solo y único amor...

En (lv) y (lvi) no traduce el adjetivo 'vivid'; además, en (lvi) tampoco traduce 'untrodde'. C, por el contrario, no sólo recoge toda la información, sino que la complica de forma barroca:

(lv) Original: *Her presence, her readings alone, rendered vividly luminous the many mysteries of the transcendentalism in which we were immersed. (178)*

- A) Sólo su presencia, sus lecturas, podían arrojar vívida luz sobre los muchos misterios del trascendentalismo en los cuales vivíamos inmersos. (101)

³² Sic en el original.

- B) Su presencia, su sola conversación, daba luminosidad a los muchos misterios del trascendentalismo en que me hallaba inmerso. (220)
- C) Sólo su presencia, sus lecturas podían hacer vivamente luminosos los múltiples misterios del trascendentalismo en el cual estábamos sumidos.

(lvi) Original: *With how vast a triumph — with how vivid a delight...— did I feel that delicious vista..., down whose long, gorgeous, and all untrodden path, I might at length pass onward to the goal of a wisdom too divinely precious not to be forbidden! (178)*

- A) ¡Con qué amplio sentimiento de triunfo, con qué vivo deleite ... sentía yo³³ esa deliciosa perspectiva ... por cuya larga y magnífica senda no hollada podía al fin alcanzar la meta de una sabiduría demasiado premiosa, demasiado divina para no ser prohibida! (101)
- B) ¡Con qué gran sentimiento de triunfo, con qué deleite ... sentía yo esa deliciosa perspectiva ... por cuya larga y magnífica senda podría encontrar finalmente el camino hasta la magnífica meta de la sabiduría demasiado divina como para no ser prohibida! (220)
- C) ¡Con qué vasto triunfo, con qué vivas delicias ... veía ensancharse aquella deliciosa perspectiva ante mí, aquella larga avenida, espléndida y virgen, a lo largo de la cual debía yo alcanzar al cabo la meta de una sabiduría harto divinamente preciosa para no estar prohibida!

En (lvii) podemos ver la bien resuelta y muy literaria traducción de A para '*I was habitually fettered in the iron shackles of the drug*', que C traduce con vocabulario más ordinario, pero que B, de nuevo, reduce a la mínima expresión:

(lvii) Original: *In the excitement of my opium dreams (for I was habitually fettered in the iron shackles of the drug) I would call aloud upon her name, during the silence of the night. (184)*

- A) En la excitación de mis sueños de opio (pues me hallaba habitualmente aherrojado por los grilletes de la droga), gritaba su nombre con el silencio de la noche... (107-108)

³³ Sic en el original.

- B) En la excitación de mis sueños de opio (pues me hallaba habituado a la droga), gritaba su nombre en silencio durante la noche... (226)
- C) Con la excitación de mis sueños de opio (pues estaba apresado de ordinario por las cadenas de la droga), gritaba su nombre con el silencio de la noche.

3.8. Oraciones omitidas

Tanto A como B dejan una oración por traducir cada uno, A en (lviii) y B en (lix), respectivamente:

(lviii) Original: *...it gave me rather pleasure than otherwise. I loathed her with a hatred belonging more to demon than to man. My memory flew back, (...) to Ligeia... (184)*

- A) ...me causaba más placer que otra cosa. Mi memoria volaba (...) hacia Ligeia... (107)
- B) ...esto me causaba más placer que preocupación. La trataba con un odio más propio de un demonio que de un hombre. Mi memoria volaba (...) hacia Ligeia... (226)
- C) ...aquello casi me complacía. La odiaba con un odio más propio del demonio que del hombre. Mi memoria se volvía (...) hacia Ligeia...

(lix) Original: *I stirred not — but gazed upon the apparition. There was a mad disorder in my thoughts — a tumult unappeasable. Could it, indeed, be the living Rowena who confronted me? Why, why should I doubt it? (192)*

- A) No me moví, pero contemplé la aparición. Reinaba un loco desorden en mis pensamientos, un tumulto incontenible. ¿Podía ser, realmente, Rowena viva la figura que tenía delante? (113)
- B) No me moví, pero observé la aparición. ¿Podría ser posible que Rowena, viva, estuviera frente a mí? (232)
- C) No me movía, sino que contemplaba con fijeza la aparición. Había en mis pensamientos un desorden loco, un tumulto inaplacable. ¿Podía ser de veras la Róvena viva quien estaba frente a mí?

3.9. Traducción del poema.

El original incluye un poema, que la propia Ligeia se supone que ha compuesto, con cinco estrofas de ocho versos de seis y ocho sílabas con rima ABABCD CD.

Cortázar opta por versos de siete y once sílabas sin rima para mantenerse fiel al contenido. B y C, sin embargo, no siguen medida ni rima, tan sólo el sentido.

Seguimos como ejemplo la segunda estrofa, en la que A cambia el orden en los versos 1 y 2, agrupa los versos 7 y 8, y emplea vocabulario más literario que las otras versiones, sobre todo en el 4º verso:

(1x) *Mimes, in the form of God on high,
Mutter and mumble low,
And hither and thither fly —
Mere puppets they, who come and go
At bidding of vast formless things
That shift the scenery to and fro,
Flapping from out their Condor wings
Invisible Wo!*

A) Imágenes del Dios que está en lo alto,
allí los mimos gruñen y mascullan,
corren aquí y allá; y los apremian
vastas cosas informes
que el escenario alteran de continuo,
vertiendo de sus alas desplegadas,
un invisible, largo Sufrimiento.

B) Los mimos gruñen y mascullan
imágenes del Dios que está en lo alto,
corren de un lado a otro y los apremian
grandes cosas sin forma
que alteran el escenario todo el tiempo
vertiendo de sus alas desplegadas
un invisible
y largo Sufrimiento.

C) Mimos, a semejanza del Altísimo,
murmuran y rezongan quedamente,
volando de un lado para otro;
meros muñecos que van y vienen
a la orden de *grandes seres informes*
que trasladan la escena aquí y allá,
¡sacudiendo con sus alas de cóndor
el Dolor invisible!

3.10. Funciones de la tipografía.

También existen diferencias en el tipo de letra empleada entre las tres versiones, especialmente en el párrafo final del relato. La edición A, sin duda, es la que crea más suspense y emoción; a este logro contribuyen el empleo de la cursiva y las mayúsculas, de lo que no hacen uso las versiones B y C:

(lxi) *Original: Shrinking from my touch, she let fall from her head, unloosened, the ghastly cerements which had confined it, and there streamed forth, into the rushing atmosphere of the chamber, huge masses of long and dishevelled hair. It was blacker than the raven wings of the midnight! And now the eyes opened of the figure which stood before me. "Here then, at least," I shrieked aloud, "can I never — can I never be mistaken — these are the full, and the black, and the wild eyes — of the lady — of the Lady Ligeia!"*

- A) Estremeciéndose a mi contacto, dejó caer de la cabeza, sueltas, las horribles vendas que la envolvían, y entonces, en la atmósfera sacudida del aposento, se desplomó una enorme masa de cabellos desordenados: ¡eran más negros que las alas de cuervo de la medianoche! Y lentamente se abrieron los ojos de la figura que estaba ante mí. «¡En esto, por lo menos —grité—, nunca, nunca podré equivocarme! ¡Éstos son los grandes ojos, los ojos negros, los extraños ojos de mi perdido amor, los de Lady... los de LADY LIGEIA!» (114)
- B) Estremeciéndose por el contacto conmigo, dejó caer de la cabeza y se soltó las horribles vendas que la cubrían. Entonces, en la sacudida atmósfera de la habitación, se desplomó una enorme masa de largos y desordenados cabellos. Eran más negros que las alas de cuervo de la medianoche. Y ahora lentamente se abrieron los ojos de la figura que se encontraba frente a mí. «¡En esto, por fin», grité, «en esto nunca, nunca podría equivocarme! ¡Son los ojos negros y extraños de mi amor perdido, los de lady... de lady Ligeia!». (232)
- C) Evitando mi contacto, sacudió ella su cabeza, aflojó la tiesa mortaja en que estaba envuelta, y entonces se desbordó por el aire agitado de la estancia una masa enorme de largos y despeinados cabellos; ¡eran más negros que las alas del cuervo de medianoche! Y entonces, la figura que se alzaba ante mí abrió lentamente los ojos. -¡Por fin los veo! -grité con fuerza-. ¿Cómo podía yo nunca haberme equivocado?

¡Estos son los grandes, los negros, los ardientes ojos,
de mi amor perdido, de lady, de Lady Ligeia!

Conclusiones

“Ligeia” es, sin duda, uno de los relatos gracias a los que Edgar Allan Poe goza de inmortalidad literaria. En palabras de Hammond, se trata de “*a story now acknowledged as one of the handful of tales destined to earn for him literary immortality*” (1983:68)³⁴. El propio Poe, de hecho, siempre la consideró su historia favorita: “*The loftiest kind is that of the highest imagination, and for this reason only “Ligeia” may be called my best tale*” (Quinn 1941:515)³⁵.

La reproducción de la intrincada complejidad de este cuento que le llevó a la gloria literaria y que le acarreó también alguna que otra crítica³⁶ se ha convertido, a su vez, en ardua labor para numerosos traductores. El objetivo principal de este estudio ha sido investigar cómo distintas traducciones han recreado en español esa atmósfera de confusa irrealidad. El análisis de tres versiones distintas nos ha llevado a concluir que no es por casualidad que la traducción de Julio Cortázar se ha considerado como la mejor por parte de los críticos. Uno de los ‘secretos’ es que mantiene siempre un registro formal y literario, tanto en un nivel léxico como sintáctico, que se ajusta perfectamente al estilo original del relato de Poe. En otras palabras, las otras dos versiones analizadas, aparte de adolecer de algunas incorrecciones puntuales, emplean en muchos momentos del relato un registro, si no informal, muy cotidiano que no hace honor al descriptivo, poético y pictórico estilo del original.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles, *Edgar Allan Poe*. Barcelona: Fontámara, 1981.
- BONAPARTE, Marie, *Life and Works of Edgar Poe: A Psychoanalytic Interpretation*, (trad. J. Rodker). Londres: Imago, 1949.
- DUQUE, Félix (ed.), *Edgar Allan Poe. Narraciones Extraordinarias*. Madrid: Edimat, 2007.
- HAMMOND, J.R., *An Edgar Allan Poe Companion*. Hong Kong: The Macmillan Press Ltd., 1983.
- LENNIG, Walter. *E.A. Poe*, (trad. Juan Conesa). Barcelona: Salvat, 1988.
- MATTHEWS, Brander (ed.), *The Oxford Book of American Essays*. New York: Oxford University Press, 1914; Bartleby.com, 2000.
- MAY, Charles E., *Edgar Allan Poe. A Study of the Short Fiction*, Boston: Twain, 1991.

³⁴ J. R. HAMMOND, J.R., *An Edgar Allan Poe Companion*. Hong Kong: The Macmillan Press Ltd., 1983.

³⁵ Arthur Hobson QUINN, *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1941.

³⁶ Charles Dana en el *Harbinger* lo consideró “clumsily contrived, unnatural, and in every way in bad taste. There is still a kind of power in it; it is the power of disease” (Meyers 1992:178). En Jeffrey MEYERS, *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*. New York: Charles Scribner's Sons, 1992.

- MEYERS, Jeffrey, *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*. New York: Charles Scribner's Sons, 1992.
- PIÑERO, Eulalia (ed.), *Edgar Allan Poe. Narraciones extraordinarias*. Barcelona: Octaedro, 1999.
- POE, Edgar Allan, "Ligeia" (B). En: *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1840, vol. I, pp. 171-192, rep. The Univ. of North Carolina, vol. I y II, 2006. También disponible en: <http://www.eapoe.org/works/TALES/ligeiab.htm>
- _____, *Narraciones Extraordinarias*. Barcelona: Octaedro, 1999. Trad: Julio Cortázar. (A)
- _____, *Narraciones Extraordinarias*. Madrid: Edimat, 2007. Trad: M. V. Tealdo Simó. (B)
- _____, 'Ligeia'. Disponible en: <http://www.eapoe.cl/cuentos/legia.htm> y <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca%20digital/libros/P/Poe,%20Edgar%20Allan%20-%20Ligeia.pdf>. (C)
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.
- QUINN, Arthur H., *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1941.
- SALIBA, David, *A Psychology of Fear: the Nightmare Formula of Edgar Allan Poe*. Lanham: University Press of America, 1980.