

# **La traducción literaria**

## **en el contexto de las lenguas ibéricas**

**Eds.**

**Gerardo Beltrán-Cejudo**

**Aleksandra Jackiewicz**

**Katarzyna Popek-Bernat**

**Edyta Waluch de la Torre**



# **La traducción literaria**

## **en el contexto de las lenguas ibéricas**



# **La traducción literaria**

## **en el contexto de las lenguas ibéricas**

**Eds.**

**Gerardo Beltrán-Cejudo**

**Aleksandra Jackiewicz**

**Katarzyna Popek-Bernat**

**Edyta Waluch de la Torre**



Evaluadores

*Prof. Dr. José María Castellano Martínez*

*Dra. Paulina Nalewajko*

Dirección editorial

*Maria Szewczyk*

Editores

*Gerardo Beltrán-Cejudo* ORCID 0000-0002-7700-2528

*Aleksandra Jackiewicz* ORCID 0000-0001-8328-910X

*Katarzyna Popek-Bernat* ORCID 0000-0002-1561-4334

*Edyta Waluch de la Torre* ORCID 0000-0003-3663-2379

Corrección lingüística

*Ewa Urbańczyk, Marcos Arcaya Pizarro,*

*José Carlos Albuquerque da Costa Dias, Borja Logares Carbajales*

Diseño de la cubierta

*Zbigniew Karaszewski*

Diseño y maquetación, Edición técnica

*Piotr Molski*

Publicación financiada con los recursos concedidos al Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia por la Comisión Polaca de Acreditación (Polska Komisja Akredytacyjna) por su evaluación sobresaliente en el marco del programa de apoyo a la calidad de la docencia.

© Copyright de Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Varsovia 2020

ISBN 978-83-235-4276-6 (versión impresa)

ISBN 978-83-235-4284-1 (pdf online)

ISBN 978-83-235-4292-6 (e-pub)

ISBN 978-83-235-4300-8 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

00-497 Warszawa, ul. Nowy Świat 4

Correo electrónico: [wuw@uw.edu.pl](mailto:wuw@uw.edu.pl)

Librería online: [www.wuw.pl](http://www.wuw.pl)

1.ª edición, Varsovia 2020

## Índice

<b>Presentación</b> . . . . .	7
-------------------------------	---

### **I. Reflexiones traductológicas y conceptuales sobre la traducción literaria de y a las lenguas ibéricas**

#### **María Luisa Pérez Bernardo**

Teoría y práctica de la traducción en “Traducción: literatura y literalidad” de Octavio Paz . . . . .	13
--	----

#### **Barbara Jaroszk**

La traducción literaria como herramienta para el diálogo intercultural. El caso de dos culturas marginales . . . . .	27
---	----

#### **Luis Pablo Núñez**

Observaciones sobre las ayudas a la traducción a la lengua polaca de la literatura española contemporánea . . . . .	51
--	----

#### **Wojciech Charchalis**

“La traducción es su asunto privado. Nosotros aquí hacemos ciencia” ¿Para qué sirve un traductor en la universidad? . . . . .	73
--	----

#### **Janine Pimentel**

<i>Natya Shastra</i> : um projeto de tradução. . . . .	85
--	----

#### **Marta Kacprzak**

Los desafíos en la lectura e interpretación de textos judeoespañoles . . . . .	102
--	-----

### **II. Análisis contrastivos de traducciones literarias de y a las lenguas ibéricas**

#### **Paloma Díaz-Mas y María Sánchez-Pérez**

La traducción entre dos variedades lingüísticas: el caso del español y el judeoespañol en el <i>Quijote</i> sefardí de David Fresco . . . . .	121
--	-----

**Cristóbal José Álvarez López**

*Flores de otras guertas*: las traducciones del español al judeoespañol  
en la revista *Aki Yerushalayim* . . . . . 142

**Elisabeth Fernández Martín**

La traducción de las formas de tratamiento en la literatura  
en judeoespañol (ss. XIX-XX) . . . . . 158

**Isabella Proia**

Traducir la obra de Clarín: observaciones acerca de *El señor y lo demás*  
*son cuentos* . . . . . 181

**Mara Imbrogno**

Traducir *Libro de Manuel*: una propuesta para jugar con Cortázar y sus palabras . . 197

**Julia Nawrot**

Tadeusz Kantor en español. Estudio comparativo entre las versiones  
de los ensayos dedicados al Teatro Cero . . . . . 214

**Alexandra Cheveleva Dergacheva**

La poesía de las vanguardias rusas en español: cuando el contexto social  
demanda la traducción. . . . . 227

**Anna Jamka**

El problema del género gramatical en la traducción: un estudio comparativo  
de dos traducciones del *Romance de la luna, luna* de Federico García Lorca  
(1928) al polaco . . . . . 249

**Qiaochu Wang**

La traducción poética del chino clásico al español. Compensaciones lingüísticas,  
simbólicas y literarias en el poema "Rememorando tiempos remotos  
en el Acantilado Rojo" (*Niannu jiao-Chibi huaigu* 念奴娇·赤壁怀古) de Su Shi. . . . 268

**Alba Rodríguez-Saavedra**

A moura: a deusa traducida . . . . . 288

**Sobre nuestros autores**. . . . . 304

## Presentación

El volumen que el lector tiene en sus manos está dedicado íntegramente a la traducción de literatura –entre diferentes lenguas y desde distintos puntos de vista–. Los dieciséis artículos que lo constituyen abarcan todo tipo de problemas teóricos y prácticos, desde la traducción de recursos estilísticos hasta la de formas de tratamiento o género gramatical, desde la traducción directa o indirecta hasta la adaptación o la paratraducción, desde la traducción de poesía hasta la de ensayo, pasando por la novela, el teatro, el cuento y la tradición oral.

Hay artículos dedicados a la traducción del español (y del francés) al judeoespañol, del español al italiano, del español al polaco, del ruso al español, del chino clásico al español, del sánscrito al inglés y de ahí al portugués, y de paratraducción dentro de la literatura gallega. Hay artículos alrededor de la traducción de Cervantes, Kantor o Cortázar o de la traducción de la poesía de Su Shi o del *Natya Shastra*. Pero también relativos a las ideas de Octavio Paz, a la traducción entre culturas marginales o a la figura del traductor literario.

En busca de cierta lógica interna y de mayor claridad para el lector, hemos dividido el volumen en dos secciones: en la primera hemos incluido las reflexiones traductológicas y conceptuales sobre la traducción literaria de y a las lenguas ibéricas, mientras que en la segunda hemos reunido los análisis contrastivos.

De tal manera, la primera sección está conformada por artículos sobre la idea de Octavio Paz de la traducción como recreación (María Luisa Pérez Bernardo “Teoría y práctica de la traducción en «Traducción: literatura y literalidad» de Octavio Paz”); sobre la traducción como diálogo intercultural (Barbara Jaroszk: “La traducción literaria como herramienta para el diálogo intercultural. El caso de dos culturas marginales”); sobre la recepción de la literatura española en Polonia a través de los programas de ayuda a la traducción ofrecidos por el Ministerio de Cultura de España (Luis Pablo Núñez: “Observaciones sobre las ayudas

a la traducción a la lengua polaca de la literatura española contemporánea”); sobre el estatus del traductor en el ámbito académico (Wojciech Charchalis: “«La traducción es su asunto privado, nosotros aquí hacemos ciencia». ¿Para qué sirve un traductor en la universidad?”); sobre la traducción indirecta de un texto en sánscrito dedicado a las artes escénicas primero al inglés y de ahí al portugués (Janine Pimentel: “*Natya Shastra*: um projeto de tradução”), y sobre los problemas que implica la transcripción de textos aljamiados (Marta Kacprzak: “Los desafíos en la lectura e interpretación de textos judeoespañoles”).

Por su parte, la segunda sección la constituyen estudios sobre la adaptación del *Quijote* al judeoespañol publicada en Constantinopla en el siglo XIX (Paloma Díaz-Mas y María Sánchez-Pérez: “La traducción entre dos variedades lingüísticas: el caso del español y el judeoespañol en el *Quijote* sefardí de David Fresco”); sobre la traducción entre el español y el judeoespañol en Israel entre 1979 y 2016 (Cristóbal José Álvarez López: “*Flores de otras guertas*: las traducciones del español al judeoespañol en la revista *Aki Yerushalaim*”); sobre la traducción de formas de tratamiento en la literatura en judeoespañol a partir de diálogos teatrales y narrativa (Elisabeth Fernández Martín: “La traducción de las formas de tratamiento en la literatura en judeoespañol (ss. XIX-XX)”); sobre los cuentos de Leopoldo Alas “Clarín” en italiano (Isabella Proia: “Traducir la obra de Clarín: observaciones acerca de *El señor y lo demás son cuentos*”); sobre las dificultades de traducir a Cortázar al italiano (Mara Imbrogno: “Traducir *Libro de Manuel*: una propuesta para jugar con Cortázar y sus palabras”); sobre la traducción directa indirecta de Kantor al español (Julia Nawrot: “Tadeusz Kantor en español. Estudio comparativo entre las versiones de los ensayos dedicados al Teatro Cero”); sobre los procesos histórico-sociales que influyen en la traducción de la poesía de vanguardia del ruso al español (Alexandra Cheveleva Dergacheva: “La poesía de las vanguardias rusas en español: cuando el contexto social demanda la traducción”); sobre el problema del género gramatical en la traducción de García Lorca al polaco (Anna Jamka: “El problema del género gramatical en la traducción: un estudio comparativo de dos traducciones del *Romance de la luna, luna* de Federico García Lorca (1928) al polaco”); sobre la compensación razonada en la traducción del chino clásico al español (Qiaochu Wang: “La traducción poética del chino clásico al español. Compensaciones lingüísticas, simbólicas y literarias en el poema «Rememorando tiempos remotos en el Acantilado Rojo» (*Niannu jiao-Chibi huaigu* 念奴赤壁怀古) de Su Shi”, y –cerrando el volumen– sobre la paratraducción como herramienta en la reconstrucción del origen preindoeuropeo de las *mouras* gallegas (Alba Rodríguez-Saavedra: “A moura: a deusa traducida”).

Desde luego, todo lo anterior no es más que una pequeña muestra de la enorme actividad traductora y de reflexión traductológica que se lleva a cabo en el área de las lenguas ibéricas. Pero una pequeña muestra muy variada y sumamente interesante en la que, esperamos, vale la pena detenerse.

*Gerardo Beltrán-Cejudo*  
*Aleksandra Jackiewicz*  
*Katarzyna Popek-Bernat*  
*Edyta Waluch de la Torre*



I

**Reflexiones traductológicas y conceptuales  
sobre la traducción literaria  
de y a las lenguas ibéricas**



**María Luisa Pérez Bernardo**  
University of Dallas

## **Teoría y práctica de la traducción en “Traducción: literatura y literalidad” de Octavio Paz**

**Resumen:** En este artículo se analiza la importancia de la traducción en la obra del escritor mexicano, Octavio Paz, así como también la relevancia que tiene la teoría de esta ciencia en sus muchos ensayos. Para Paz, esta actividad no es solamente un reto intelectual, sino que también sirve para ampliar sus conocimientos literarios y culturales, y dialogar con escritores de diversos países. En concreto, se estudia aquí el artículo “Traducción: literatura y literalidad” en el que el escritor afirma que la traducción literaria es siempre una recreación, un juego en el que la invención se une con la fidelidad. Según el Premio Nobel, la traducción es un acto creativo, es decir, un proceso de transformación del texto original. Además, Paz cuestiona la noción de que las traducciones son inferiores a los textos fuentes, sino que al contrario, afirma que son incluso versiones mejores. El escritor llega a la conclusión de que se necesitaría que el traductor fuera a la vez un poeta capaz de recrear el texto original en la propia lengua, optando por las formas métricas más adecuadas para lograr un acercamiento más certero al texto fuente.

**Palabras clave:** traducción, poesía, traducibilidad, recreación, intertextualidad

**Title:** Theory and Practice of Translation in Octavio Paz’s “Translation: Literature and Letters”

**Abstract:** This essay analyzes the importance of translation in the work of the Mexican writer, Octavio Paz, as well as the relevance of the theory of translation in his many essays. For Paz, translation was not only an intellectual challenge, but it also served to broaden his literary and cultural knowledge, as well as his familiarity with authors from different countries. Specifically, in the essay “Translation: Literature and Letters”, Octavio Paz affirms that literary translation is always a recreation, a game in which invention unites with fidelity. For the Mexican Nobel Prize, translation is a creative

act, this is to say, a process of transformation of the original text. Furthermore, Paz questions the notion that translations are inferior to source texts, but on the contrary, he affirms that they are even better versions. He concludes that it would be necessary for the translator to be a poet capable of recreating the original text, and opting for suitable metric forms to achieve the closest proximity to the original manuscript.

**Keywords:** translation, poetry, translatability, re-creation, intertextuality

## Introducción

Pocos escritores han alcanzado la intensidad poética o la profundidad de pensamiento que distinguen a Octavio Paz (1914-1998). Desde finales de los años cuarenta, el autor fue una de las figuras literarias contemporáneas más importantes de Latinoamérica. La recepción del Gran Premio Internacional de Poesía (1963), el Premio Cervantes (1981) y el Premio Nobel (1990) suponen un reconocimiento y a su vez un modelo para las generaciones posteriores. Paz fue un destacado ensayista, historiador cultural, poeta, filósofo y uno de los traductores más excepcionales del continente americano<sup>1</sup>.

El papel que tiene en la literatura latinoamericana no se reduce al ámbito de la creación poética personal. Desde sus núcleos culturales y revistas (*Vuelta*, *Taller*, etc.) reúne a las promociones más jóvenes, mostrándose siempre en la vanguardia de la experimentación. Por otro lado, sus ensayos resultan piezas insustituibles a la hora de analizar el fenómeno cultural americano. Trinidad Barrera (2008) ha señalado que desde el *Laberinto de la soledad* (1950), pasando por *Puertas al campo* (1966), *Claude Levi Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), hasta *Conjunciones y disyunciones* (1969) e *Inmediaciones* (1979), la reflexión sobre la literatura y la traducción son fundamentales para entender su lírica y la importancia de la tradición en su propia obra. El poeta mexicano penetra en el arte con agudeza, prefiere la heterodoxia –la ruptura– y analiza con lucidez comportamientos estéticos, políticos y sociales. Difícilmente pueden separarse sus ensayos de su labor creadora en el ámbito poético. Ambas tareas responden, tanto vital como literariamente, a una original actitud ante el mundo, en la que diversas influencias se integran en una síntesis aglutinadora.

---

1 Según Pedraza Jiménez: “Su incansable y múltiple actividad tiene su centro en la creación poética pero abarca otros aspectos como la labor de crítica y ensayística sobre temas literarios, artísticos, históricos, sociales y políticos. Tanto en la poesía como en el ensayo intentó Paz conciliar la cultura universal occidental y oriental con la de su país” (2011: 89).

La traducción ocupa un lugar central en la obra de Octavio Paz, en todas las fases de su carrera, durante su juventud en México y durante sus viajes a Estados Unidos, Francia, la India y Japón. A través de la traducción, pudo tener acceso a nuevas tendencias y corrientes, así como a la literatura occidental y oriental. En su obra abundan las citas, muchas de ellas son textos de autores y obras que leyó en traducción y que incorporó en su poesía. El Premio Nobel mexicano mantuvo un permanente interés por la lectura y discusión de textos traducidos, y por la práctica de la traducción hasta sus últimos días. La teoría y la crítica son partes esenciales de la reflexión de Octavio Paz sobre la literatura y la poesía, y a ella dedicó muchos ensayos y comentarios a lo largo de su carrera. Las observaciones más importantes sobre el tema se encuentran en diversas entrevistas y también en sus libros de ensayos.

La presente contribución atiende no solo a la labor de traducción de Octavio Paz, sino también a la importancia que tuvo esta ciencia en sus comentarios críticos. En concreto, se analizará el ensayo “Traducción: literatura y literalidad”, donde Paz afirma que la traducción es el vehículo más adecuado para el respeto de lo ajeno, algo que solo podría lograrse a través del conocimiento mutuo. Para el ilustre poeta, la única forma de permanecer fiel al texto original es mediante una desviación creadora. También se estudiará cómo el ensayo es una reflexión sobre el acto de traducir y el poder de las palabras en sí mismas, en donde el autor constantemente subraya que se encuentra leyendo una traducción de un original inexistente.

## Octavio Paz y la labor de traducción

Octavio Paz además de poeta, se dedicó con gran entusiasmo a la labor de traducción. No cesó de investigar sobre el lenguaje y la poesía, e incluso accedió a la recreación personal a través de la traducción procedente de distintas literaturas: “A partir de otros poemas en otras lenguas quise hacer recreaciones literarias en la mía”, dice en *Versiones y diversiones* (Paz 1974: 17). El escritor reconoció que descubrió la poesía occidental gracias a su lectura de traducciones como *La tierra baldía* de Eliot realizada por Enrique Munguía en la revista *Contemporáneos* de 1931, o el *Matrimonio del cielo y el infierno* de William Blake en traducción de Xavier Villaurrutia<sup>2</sup>.

---

2 Según Wilson (1990: 35), Paz descubrió a Eliot a través de las traducciones: “Hay una primera etapa descubrimiento de la modernidad a través de Eliot en traducción. En su revista *Taller*,

A lo largo de su carrera, tradujo tanto poesía inglesa como norteamericana: T.S. Eliot, Ezra Pound, Williams Carlos Williams, E.E. Cummins, Hart Crane, Elizabeth Bishop, Lysander Kemp y Charles Tomlinson, como francesa: Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Reverdy, oriental: Li Po, Chuang-Tzu, Matsuo Bashô y Kalidasa<sup>3</sup>, y sueca: Martinson, Ekelöv y Lindegren. Durante más de cuarenta años publicó sus versiones, imitaciones, homenajes, recreaciones y transformaciones a partir de textos de poetas de diferentes nacionalidades. Paz traducía directamente del inglés, francés, portugués y catalán, y para las otras lenguas solía trabajar con un filólogo o a partir de traducciones existentes. Su objetivo, según Francisco Lafarga (2013: 335), “no fue alcanzar la exactitud filológica o histórica, sino encontrar equivalencias analógicas en una actualización creadora”.

La atracción que Octavio Paz sintió por el mundo oriental fue muy temprana y seguramente tuvieron que ver en ella sus lecturas juveniles de poemas de Juan José Tablada, uno de los escritores mexicanos que incorporó elementos renovadores tras su contacto con Oriente. Santí (1997) ha señalado que durante 1951 y 1952 el poeta vivió durante breves periodos en Nueva Delhi y Tokio como funcionario en las embajadas mexicanas de la India y el Japón. Aunque este primer encuentro con Oriente no tendrá el impacto del segundo y más decisivo de la próxima década, sí bastará para acercarlo a una zona de la cultura y las artes que con los años dará importantes frutos en la labor de traducción. En 1955, un amigo japonés, Eikichi Hayashiya, propuso al escritor emprender la traducción de *Oku no Hosomichi*, aunque el poeta mexicano desconocía por completo la lengua japonesa. A partir de 1956, inspirado por las lecturas de Arthur Waley y Donald Keene, dio a conocer sus versiones de textos clásicos de literatura japonesa y puso en práctica su primer estudio de estas tradiciones en “Tres momentos de la literatura japonesa” con múltiples versiones. En el caso de las obras de poesía china utilizó traducciones interlineares, transcripciones fonéticas y las versiones de Paul Demieville y Vincent McHugh. Botton Baja (2011) ha señalado que cuando Paz tradujo prosa, no se preocupó demasiado por las dificultades de la lengua y de que su texto fuera completamente fiel al original. De esta manera, se enfrentó a la traducción de la poe-

---

en 1940, Paz arma un suplemento de poemas de Eliot en traducciones de León Felipe, Rodolfo Usigli y Bernardo Ortiz de Montellano”.

- 3 Ricardo de la Fuente Ballesteros comenta sobre la influencia japonesa y la traducción de Octavio Paz: “En 1952, Paz viaja a Japón por primera vez y en 1955 traduce Eikichi Hayashiya las *Sendas de Oku* (1957) de Bashô. Además, en sus ensayos, aparte de las menciones a la literatura nipona, dedica un trabajo a este tema, titulado: «Tres momentos de la literatura japonesa» publicado en *Las peras del olmo*”.

sía china de forma totalmente espontánea, e inspirándose en traducciones hechas en inglés y francés; sin embargo, muy pronto sus lecturas le hicieron adoptar una metodología que intentaba reproducir ciertos rasgos sintácticos o de versificación del poema original.

Como previamente hemos observado, la traducción fue una actividad literaria constante en Paz y, por otro lado, la participación del poeta-traductor en diversos proyectos constituyó una red de colaboraciones literarias fructíferas. A este respecto, García-Ávila y Solís-Carrillo (2014) señalan que el Nobel ayudó a Alfonso Reyes en la traducción al francés de ciertos poemas de escritores mexicanos, de donde resultaría la *Antología de poesía mexicana* que estaba a cargo de la UNESCO. Durante su estancia en Harvard en 1971, Paz entabló amistad con la escritora norteamericana Elizabeth Bishop y tradujo al español varios poemas: “The Monument”, “A Summer’s Dream” y “Visits to St. Elizabeths”. A cambio, Bishop vertió los poemas de Paz al inglés, pero eso sí, el Nobel hizo muchas recomendaciones y cambios, ya que como ha señalado Mariana Machova (2017: 81): “For the first time she worked in close collaboration with the author, and an author whose English was very good. Sometimes Paz offered literal English translations, and he was also capable of noticing mistakes and suggesting changes”.

Además, dedicó varios ensayos, conferencias y comentarios al problema de la traducción poética. Su libro *Versiones y diversiones* reúne los poemas traducidos por el escritor mexicano a lo largo de su vida, y en él se recogen los textos originales junto a las traducciones, así como las anotaciones sobre una buena parte de los poemas o poetas sobre los que trabajó. No obstante, cuando reunió los poemas traducidos de distintas lenguas y tradiciones en el primer volumen de *Versiones y diversiones* (1974), omitió el famoso ensayo “Traducción: literatura y literalidad” de *El signo y el garabato*, y prefirió sustituirlo por un breve comentario: “no es un libro sistemático ni se propone mostrar o enseñar nada. Es el resultado de la pasión y la casualidad” (Honing 1989: 30).

Efectivamente, el impulso de traducir responde en él a un accidente y, sobre todo, a un anhelo, a un afán por compartirlo<sup>4</sup>. Es de esta manera que el escritor concebía la traducción como una versión vinculada a sus intereses, gustos literarios y amistades, es decir, como una actividad paralela a la escritura de su propia obra, a la cual otorgaba un papel relevante. Fabienne Bradu (2004) ha observado

---

4 Paz afirma: “Traduzco cuando me gusta algún poema, o cuando es necesario hacerlo. Una de las razones principales que me inducen a traducir es el apremio moral, el impulso didáctico” (Honing 1980: 130).

que muchos de los poemas de *Versiones y diversiones* corresponden a una admiración poética, unos, a un reto para el arte del traductor, y otros son un intento por difundir el conocimiento de escritores desconocidos en lengua española. Lo más curioso es que nos muestra que la práctica de la traducción se complementa con las relecturas del pasado literario en el propio idioma, con las recuperaciones o actualizaciones de otros textos, en definitiva, con los trabajos conducentes a definir una tradición.

Además de *Versiones y diversiones*, otra obra que se encuentra entre la traducción y la creación es *Renga*. En esta producción experimental cuatro poetas occidentales (Paz, Roubaud, Sanguineti, Tomlinson) escribieron en sus lenguas maternas (español, francés, italiano e inglés) un poema colectivo en el cual cada uno no solo traducía los textos de los otros, sino que los utilizaba en el mismo proceso de la escritura. A partir del modelo japonés de *renga* (poema encadenado y combinatorio hecho por varios), cada poeta escribió una estrofa de una obra que contenía a todas, al mismo tiempo que las transformaba en partes de una nueva totalidad<sup>5</sup>. Lo que se produjo según Francisco Lafarga (2013: 337), “es una composición a cuatro voces en cuatro lenguas que se acercan y se alejan en una compleja red de alusiones, citas, traducciones, desviaciones, homenajes, interferencias, preguntas, sátiras y parodias”. Para Paz, la *renga* fue un intento de trasplantar en Occidente una forma oriental de creación poética, en consonancia con el postulado de que la traducción es simplemente una reproducción de otros sistemas literarios; representa, en su conjunto, un fondo y reserva de materiales dignos de conservarse<sup>6</sup>.

Efectivamente, el universo de las interrelaciones y correspondencias que conforman el pensamiento del Premio Nobel, es decir, el proceso de traducción constituye una manera de incardinarse en la tradición y construirla. De este modo, la traducción representa en su conjunto, un fondo y reserva de materiales, unas

---

5 Según Donald Keene (2018: 31), la *renga* consiste en el encadenamiento de *tankas* por obra de varios poetas que componen una estrofa cada uno. Los grandes maestros de *haiku* fueron también maestros de *renga*. En la evolución de los poemas, hubo dos tendencias, una más culta, sujeta a múltiples y complejas reglas, y otra popular, denominada *renga-haikai*, no sujeta a normas, en la que cada poeta actuaba con libertad creadora, utilizando las palabras de uso cotidiano, aportando pensamientos sugerentes, haciendo comentarios humorísticos.

6 Octavio Paz afirma sobre la *renga*: “Fue una ceremonia y fue un juego. Un juego porque nuestra actividad, por una parte, era gratuita y, por otra, estaba sometida a reglas; un rito porque nuestro acto repetía algo muy antiguo: intentábamos reactualizar la práctica japonesa de una poesía comunal. La idea, tras todo esto, era la siguiente: nosotros no éramos sino los instrumentos de otro creador: el lenguaje mismo” (Honing 1985: 138).

vías de pensamiento, un arsenal de técnicas expresivas y recursos estilísticos con los que se puede ampliar la tradición de un país. La comunicación literaria, el acceso amplio a las obras, la interpretación de los textos, son difíciles de imaginar en un mundo en el que no existiera la traducción literaria o en el que esta no tuviera la frecuencia y la importancia que tiene.

### **“Traducción: literatura y literalidad”**

En 1971, Octavio Paz publicó en la editorial barcelonesa Tusquets *Traducción: literatura y literalidad*, el libro en el cual figuran su célebre ensayo teórico del mismo título y sus versiones y comentarios de los poemas de John Donne, Stéphane Mallarmé, Apollinaire y E.E. Cummings. Ruiz Casanova (2000: 520) ha observado que este acercamiento teórico de Paz a la traducción se encuentra en pleno auge de las modernas teorías lingüísticas: “se realiza de forma frontal, contemplando en su texto tanto las cuestiones relativas a la traducción como acto de comunicación, como las dificultades de la traducción poética o la metáfora”.

Desde el inicio del ensayo, el escritor mexicano se opone a los argumentos del determinismo lingüístico o del relativismo nominalista, y afirma que más que una cárcel, el lenguaje es una ventana abierta al mundo que permite vislumbrar analogías y correspondencias con otras lenguas y culturas. Octavio Paz, de acuerdo con las teorías de Steiner (1995), plantea la traducción dentro del marco de los dos puntos de vista, radicalmente opuestos: el primero es la *tesis universalista*, que preconiza que la mente humana se comunica salvando las barreras lingüísticas. Según esta teoría, la estructura subyacente de la lengua es universal y común a todos los hombres, siendo las diferencias entre las lenguas humanas solamente universales. Si la traducción es posible, lo es por la facultad de los idiomas de identificar y ver cómo funcionan en todas las lenguas sus formas latentes, superando las disparidades que ocurren a este nivel y sacando a la luz sus principios ontológicos fundamentales, que son comunes y compartidos.

La segunda es la *tesis monodista*, totalmente contraria, que considera la traducción imposible, admitiéndola únicamente cuando dos lenguas tienen parentesco, ya que en este caso pueden crear conjuntos convencionales de analogías aproximadas. Esta teoría estima que, al igual que el léxico, el corpus sintáctico de las diferentes lenguas está formado por rasgos particulares casi infinitos que engendran y reflejan a un tiempo las múltiples concepciones de las diferentes razas y culturas.

En este sentido, Paz (1971: 7) considera la traducción dentro de la teoría universalista. Esta actividad es un modo de experimentar con la sustancia colectiva de

la creación poética, para la cual las lenguas no representan barreras infranqueables. De esta forma, la traducción sirve como puente entre la obra original y sus nuevos lectores; permite la transmisión de aquello que el texto contiene. Además, el escritor mexicano defiende la importancia de la traducción arguyendo que es algo contradictorio y a la vez complementario, es así la herramienta para romper las divisiones entre las diferentes naciones y, más concretamente, para poder crear puentes de diálogo con los “otros”. Cuando la información cruza las fronteras a través de la traducción, los efectos pueden ser muy variados: la cultura local puede hacer uso de esta información para re-identificarse consigo misma, para delimitarse frente a otros pueblos o para lograr una mayor concienciación de las diferencias. De acuerdo con el pensamiento del escritor (1971: 9), la traducción tiene un papel fundamental, es decir, ejerce la doble función de vehículo transmisor de una cultura y de intérprete de los demás sistemas constituyentes de la misma:

La razón de la paradoja es la siguiente: por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra, la revela más plenamente: gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro.

También el escritor mexicano afirma que el ser humano se entrega a un acto de interpretación cuando recibe un mensaje hablado. El tiempo, la distancia, la variedad de las referencias o los puntos de vista vuelven este acto más o menos difícil. Paz señala que toda poesía se expresa en un lenguaje único, que es en esencia una traducción; una interpretación del mundo circundante no verbal y, al mismo tiempo, de otro texto original y distinto, escrito en una lengua determinada de una época u otra de la creación literaria universal. En palabras del propio escritor (1971: 9):

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero este razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta.

Al igual que otros teóricos, Paz afirma que la traducción literaria es muy compleja y, aún más, cuando se trata de poesía. Este género literario, en la que los ele-

mentos de construcción y la gramática de la propia lengua entran en el campo significativo, es la creación más difícilmente traducible de una lengua a otra. El problema radica no solo en captar el sentido del autor, sino en conservar el estilo poético propio de la lengua original. La traducción de poesía consiste en calibrar el peso connotativo y referencial de una palabra en el original y tratar de encontrar otra en el texto meta. Si la poesía es producto de los artificios estilísticos utilizados por el escritor en su manejo de la lengua ¿cómo pueden trasladarse a un idioma extranjero dichas destrezas? Siguiendo estas premisas es muy difícil una traslación lingüística literal que ofrezca garantías de “verdadera fidelidad” al texto poético.

A la vez, Paz se opone completamente a la noción de traducción literal, ya que para él, no es ni siquiera traducción, e incluso la denomina despectivamente como “servil”, afirmando (1971: 17): “no digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción. Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras... algo más cerca del diccionario que de la traducción”. De acuerdo con este planteamiento, el traductor-literal traiciona el valor literario del texto de partida y no parece tener la menor conciencia de las particularidades propias de los idiomas.

Según el escritor mexicano, el traductor debería ser un poeta capaz de recrear el texto original en la propia lengua, optando por las formas métricas y los procedimientos estilísticos más idóneos para lograr una análoga función poética. Este ha de tener una formación muy amplia y deberá de ser un hombre de letras que respete siempre la lengua que traduce y procure la corrección lingüística. Además, ha de ser capaz de admirar y estar dispuesto a someterse al verso original y a traducir de cerca, tratando de buscar siempre la equivalencia<sup>7</sup>. Paz cree que solamente los poetas deberían de traducir, pero a la vez, considera que pocas veces estos logran su cometido:

No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir el poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca.

---

7 El traductor debe de buscar la equivalencia y no la identidad, lo que, según Nida y Taber (1982), es otra manera de decir que hay que reproducir el mensaje en vez de conservar la forma de las expresiones para así perseverar el contenido del mensaje. Nida y Taber (1982) reservan el término equivalencia para la “estrecha semejanza del sentido, en contraposición a la semejanza de forma”.

Para él, una buena traducción literaria es siempre una recreación, un juego en el que la invención se alía a la fidelidad. De esta manera, la traducción es un acto creador; en este proceso hay una transformación tanto del objeto (el texto) como del sujeto (el traductor). El resultado es una “transmutación”, es decir, algo nuevo concebido a partir de algo conocido<sup>8</sup>. En la creación estética el autor fija unas palabras partiendo de la materia prima de un lenguaje en movimiento (tiene múltiples posibilidades para escoger y lo hace atendiendo a unas exigencias internas de expresión); por el contrario, el traductor elige sus palabras partiendo de un lenguaje fijo, en el que cada término es, en principio, insustituible porque tiene un significado y un sentido preciso.

También comenta que una de las claves para entender la labor de traducción es la semejanza a la labor del lector y del crítico: “Hasta aquí, la actividad del traductor es parecida a la del lector y a la del crítico: cada lectura es una traducción dentro del mismo idioma y la crítica es una versión libre del poema o, más exactamente, una trasposición” (Paz 1971: 16). Octavio Paz afirma que el traductor de poesía requiere dos momentos: el primero se parece a la actividad del lector y la segunda a la del crítico porque debe elaborar una respuesta y una opinión con respecto al poema origen, aunque el traductor no se ve obligado a elaborar un texto propio. En este caso, el intérprete pretende satisfacer las convenciones formales de la poesía en todo lo referente a las figuras retóricas, al metro y, si fuera necesario, a la rima. A su vez, se esfuerza por estar a la altura estética del texto fuente, en cuanto a la sutilidad en el uso léxico, así como la capacidad de sugerencia.

En relación con el concepto de traducibilidad, Paz se opone al aforismo italiano de *traduttore, traditore*, y afirma que esa idea le repugna (1971: 11): “no sólo porque se opone a la imagen que yo me he hecho de la universalidad de la poesía, sino porque se funda en una concepción errónea de lo que es la traducción”. En este caso, comenta que la imposibilidad de la traducción no afecta a conjuntos enteros, sino a partes y elementos del discurso. Una buena traducción busca la equivalencia, la igualdad del contenido de los textos, y, en cuanto a estilo, trata de reproducir el original. Si el profesional alcanza estas dos metas, su traducción no será completamente equivalente o perfecta, pero será una adecuada y habrá alcanzado el grado más alto de excelencia.

---

8 En *El signo y el garabato* Paz afirma: “Para nosotros la traducción es transmutación, metáfora: una forma de cambio y de ruptura, por tanto, una manera de asegurar la continuidad de nuestro pasado y transformarlo en diálogo con otras civilizaciones, continuidad y diálogo ilusorios: traducción, transmutación, solipsismo” (1975: 135-136).

De hecho, al escritor mexicano le desagradaba que se condene la traducción de poesía, no solo porque las mejores traducciones han salido de la pluma de grandes poetas, sino también porque censurarla sería negar su universalidad. Muy al contrario, el Nobel defiende que los significados connotativos se pueden perseverar si el poeta-traductor logra reproducir la situación verbal y el contexto poético. También reconoce que la traducción poética, aunque resulta una tarea compleja y ardua, sí que es factible. Para el autor este proceso es un reto, de ahí que el traductor tenga que modificar y perfeccionar muchas veces sus borradores.

Ahora bien, aunque afirma que las zonas de intraducibilidad están diseminadas en el texto, y hacen de la traducción un proceso muy complejo, a la vez, reconoce que este desafío puede ser posible. De esta manera, el efecto de traducibilidad es viable, porque aunque al traducir poesía no se pueden emplear los mismos elementos formales del original (metro, rima y ritmo), al menos se pueden encontrar equivalentes. Además, hay factores que pueden ayudar a que el ejercicio de la traducción sea más sencillo o complejo, por ejemplo, las semejanzas o discrepancias entre las lenguas, el momento histórico del texto origen y el traducido, las peculiaridades estilísticas de cada escritor, o la lejanía entre las civilizaciones a las que pertenecen el autor y el traductor. En este caso, la traducción no hace sino actualizar el texto traducido, hacerlo válido para el presente de su lectura/realización, aún teniendo en cuenta que todo acercamiento al pasado nunca será total. De aquí que en la entrevista que tuvo con Edwin Honing (1989: 29), Octavio Paz afirmó que la poesía es un arte y, como tal, al traducir este género:

El texto se pierde, pero sus efectos pueden reproducirse por medio de otros signos, con diferentes medios, pero desempeñando un papel similar, podemos obtener resultados similares. Estoy diciendo similares, no auténticos. La traducción es un arte de analogía, el arte de encontrar la correspondencia.

En su opinión, no hay una traducción única o perfecta, sino más bien “borradores”, un concepto intertextual de la literatura que comparte con Jorge Luis Borges. Para el escritor mexicano, la traducción no es más que una pluralidad de textos: “En realidad no hay un solo texto. Siempre hay un *Urtext*: el “original” nunca escrito y nunca hablado, siempre virtual, que siempre aparece en muchas versiones, todas las cuales dicen lo mismo y dicen distintas cosas” (Honing 1989: 31). En este caso, una traducción nunca está verdaderamente terminada; siempre hay que pulirla y retocarla, para así lograr un texto que se deje percibir como

natural. Su posición desestabiliza el concepto del “texto definitivo” y lanza un reto a la noción de unidad y perfección<sup>9</sup>.

## Conclusiones

En la ingente labor intelectual desarrollada por Octavio Paz desde su juventud, la traducción ocupa un lugar relevante. En sus memorias dejó constancia de la importancia que tuvo esta actividad en algunas de las etapas de su vida, especialmente durante sus estancias en Estados Unidos, Francia, Inglaterra, la India y Japón. Durante más de cuarenta años tradujo la obra de numerosos poetas que hizo suya a través de creaciones libres y personales. De hecho, para el escritor mexicano, la traducción no fue tanto un medio de vida, como una forma de divulgación de algunas obras y poetas que personalmente le interesaban.

Según el Premio Nobel, la traducción se erige en elemento fundamental para entender la existencia de una tradición histórica y de todas las variables. El escritor señala que la traducción de poesía, lejos de ser minoritaria o prescindible, es de crucial trascendencia: puede transformar nuestra civilización y volverla otra vez humana. Además, ofrece la posibilidad de fusión entre lo propio y lo ajeno; es una de las herramientas que utilizamos para completar la visión del mundo y para mantener viva el ansia de la totalidad perdida. Para Paz, el papel que la traducción juega en la literatura es fundamental para extender el conocimiento e intercambio entre las tradiciones literarias de idiomas y nacionalidades diferentes.

En suma, en “Traducción: literatura y literalidad” abundan consideraciones generales sobre las cualidades que debe tener todo buen traductor, las exigencias de una correcta interpretación, y la distinción entre el quehacer de creación y traducción. De esta manera, a través de la observación del ejercicio ajeno y siendo bien consciente de su propia experiencia práctica, logró construir una auténtica reflexión sobre la traducción literaria y, en concreto, de la poética.

---

9 Según López García (1996: 21): “Para las lenguas europeas, la traducción sigue siendo una tarea inacabada e inacabable, cada generación, cada nuevo grado de evolución de las lenguas pide una renovación de las traducciones: la renovación viene siempre de la mano de algo insatisfactorio que se cree que puede aplacarse mediante una obra que si deja resueltos algunos problemas, deja otros sin resolver, o da a luz otros que quizá antes no existían”.

## Referencias bibliográficas

- BARRERA, Trinidad (2008) *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Cátedra.
- BOTTON BEJA, Flora (2011) “Octavio Paz y la poesía china: Las trampas de la traducción”. *Estudios de Asia y África*. 46 (2): 269-286.
- BRADU, Fabienne (2004) *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo (1990) “Octavio Paz y la poesía japonesa”. *Ínsula*. 532-533: 34-35.
- DUMITRESCU, Domnita (1995) “Traducción y heteroglosia en la obra de Octavio Paz”. *Hispania*. 78 (2): 240-251.
- GARCÍA ÁVILA, Celene (2014) “Octavio Paz: traducción y relaciones literarias”. *La Colmena*. 83: 9-18.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2006) *Historia de la literatura hispanoamericana. II. El siglo XX*. Madrid, Gredos.
- HONING, Edwin (1989) “Poesía y traducción. Arte de sombras y ecos”. *La Gaceta*. 28: 28-33.
- KEENE, Donald (2018) *Los placeres de la literatura japonesa*. Trad. de Julio Baquero Cruz, Madrid, Siruela.
- LAFARGA, Francisco (2013) *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid, Iberoamericana.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1996) *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- MACHOVA, Mariana (2017) *Elizabeth Bishop and Translation*. Lanham, Lexington Books.
- NIDA, Eugène y TABER, Charles (1982). *The theory and practice of translation*. Leiden, Brill.
- PAZ, Octavio (1971) *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets Editores.
- (1974) *Versiones y diversiones*. México D. F., Mortiz.
- (1975) *El signo y el garabato*. México D. F., Mortiz.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (2011) *Manual de literatura hispanoamericana V*. Pamplona, Cénlit Ediciones.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, José María (2011) “Traducción y poética en Octavio Paz a través de sus versiones de John Donne”. *Revista Letral*. 7: 76-101.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2000) *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid, Cátedra.

SANTÍ, Enrico (1997) *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

SERRURIER, Cécile (2014) “Traducir la poesía francesa hoy en México: Hacia una nueva definición de la literalidad. Tres tristes tópicos”. En: Lafarga, F. y Pegenaute, L. (eds.) *Aspectos de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo: 303-311.

STEINER, George (1995). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

WILSON, Jason (1990) “Tradición y traducción: acerca de las relaciones de Octavio Paz con la poesía anglosajona”. *Ínsula*. 532-533: 34-35.

**Barbara Jaroszuk**

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-1176-6234

## **La traducción literaria como herramienta para el diálogo intercultural. El caso de dos culturas marginales**

**Resumen:** En el presente artículo comentamos el carácter paradójico de la traducción literaria percibida como una de las herramientas para el diálogo intercultural. Cada traducción de este tipo se realiza dentro de un marco de posibilidades vinculadas a varios factores, desde las aficiones y las capacidades del traductor, pasando por las condiciones del actual mercado editorial, hasta la situación política local e internacional. Además, frente a la creciente conciencia de la intrínseca intraducibilidad de los textos, relacionada con la estructura del lenguaje como tal, parece fortalecerse la tendencia a considerar la traducción no tanto como una transferencia de significados, sino más bien como un tipo de creación original. Esta constelación de factores, que siempre funcionan de manera caótica y arbitraria, constituye, sin embargo, una de las bases más importantes del diálogo intercultural. Concentrándonos en el diálogo cultural polaco-argentino, tomando en cuenta la marginalidad de las dos culturas en cuestión y ubicándonos en el mapa de las discusiones traductológicas recientes, trataremos, primero, de mostrar qué consecuencias tienen estos factores para las relaciones culturales entre Polonia y Argentina y, segundo, de proponer un proyecto cuyo objetivo sería mejorar la eficacia de las transferencias culturales entre ambos países.

**Palabras clave:** traducción literaria, culturas marginales, diálogo intercultural, literatura polaca, literatura argentina

**Title:** Literary Translation as a Tool for Intercultural Dialogue. The Case of Two Marginal Cultures

**Abstract:** In this paper we discuss the paradoxical nature of the literary translation seen as one of the tools for international dialogue. Every literary translation depends on a variety of factors, starting with the interests and capacities of the translator and ending with the conditions of the editorial market and with the local and international

political situation. Also, in view of the increasing consciousness of the intrinsic untranslatability of every text, resulting from the very essence of language, we can observe a strong tendency to perceive the translation more as an original creation than an effort to transfer meanings. This constellation of factors, which seem to function chaotically and arbitrarily, is, however, one of the most important foundations of every international dialogue. Concentrating on the cultural dialogue between Poland and Argentina and taking in consideration the marginality of these two cultures, we will demonstrate the consequences of the factors above for the cultural relations between the two countries and we will try to imagine how to improve the effectiveness of the cultural transfers between them.

**Keywords:** literary translation, marginal cultures, intercultural dialogue, Polish literature, Argentinian literature

A primera vista podría parecer que el diálogo cultural entre Polonia y Argentina es relativamente animado, especialmente si lo comparamos con las relaciones que existen entre la cultura polaca y, digamos, la boliviana o la paraguaya. Obviamente, esta impresión se debe a la presencia, en el espacio cultural tanto polaco como argentino, de dos figuras muy potentes: Jorge Luis Borges y Witold Gombrowicz. La importancia de la figura de “Witoldo” –al que Juan José Saer llamaba “uno de los nuestros” (Saer 1994: 158)– para la cultura argentina, la analiza con detalle Kobyłecka-Piwońska (2017) en su libro titulado *Spojrzenia z zewnątrz. Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej (1970-2017)* [Miradas desde fuera. Witold Gombrowicz en la literatura argentina (1970-2017)], ilustrándolo con una antología de traducciones de textos argentinos relacionados con Gombrowicz, lo que enriquece considerablemente el diálogo polaco-argentino o argentino-polaco y también nuestra (auto)consciencia de dicho diálogo. Sobre la presencia de Borges en la literatura polaca todavía no tenemos, desgraciadamente, un estudio tan completo.

En este artículo, sin embargo, vamos a dejar de lado a los dos escritores, para ocuparnos del papel –como vamos a ver, bastante paradójico– que en el diálogo intercultural, en este caso polaco-argentino, desempeña la traducción literaria. Hay que subrayar que se trata de la traducción precisamente literaria, ya que en los últimos tiempos el concepto de traducción se aplica, como querían los hermeneutas, a casi todas las actividades humanas vinculadas al proceso de entender e interpretar las cosas. El fenómeno de la traducción literaria, que también atrae últimamente mucha atención, incluso en el ámbito académico, se puede analizar den-

tro de tres –por lo menos– campos de estudio: podemos observar a) la relación que tiene el texto traducido con el original –lo que se hace a menudo–; b) la implementación del texto traducido dentro de la cultura del idioma al que fue traducido –lo que se hace todavía menos de lo que podríamos esperar–; o c) las relaciones del texto traducido con otras traducciones del mismo idioma –y también de otros idiomas–. Para intentar entender el funcionamiento del texto traducido como herramienta del diálogo intercultural hay que tomar en cuenta, según parece, todas las perspectivas que acaban de enumerarse.

En general, en el tipo de estudio que nos interesa acá, la metodología resulta ser bastante compleja. Yo voy a tomar aquí la doble perspectiva de quien, simultáneamente, traduce textos literarios y estudia las traducciones –no necesariamente las suyas– desde el punto de vista teórico, o sea, de quien participa en el diálogo intercultural en diferentes niveles. Así, tomando mi práctica traductora como un punto de referencia constante, voy a moverme entre tres campos de estudio cuyos discursos parecen a veces estar en conflicto: la ciencia de la literatura, la traductología y la comparatística. Las tres, si miramos sus respectivos objetos de estudio y sus métodos, en muchos casos se ven forzadas a rivalizar, intentando, cada una, imponer su primacía sobre las otras, por lo que, por ejemplo, tanto la ciencia de la literatura como la traductología, tienden a tratar a la comparatística como su herramienta, mientras que los estudios comparativos luchan por independizarse del literaturocentrismo, etc. Parece, sin embargo, que algún tipo de colaboración entre los tres campos es inevitable, aunque sus condiciones generales todavía no están formuladas y las fronteras metodológicas, como vamos a ver, siguen diluyéndose.

Dado el diálogo intercultural que implican los estudios sobre la traducción literaria, es bastante obvio que la historia de la literatura, así como la teoría y la crítica literaria, les sirven de herramientas trascendentales. No se puede comentar el papel que en dicho diálogo desempeña la versión polaca de, digamos, *Rayuela*, sin conocer su posición en el proceso literario argentino, los mecanismos internos que rigen el funcionamiento semántico del texto o la reacción de los lectores frente a ellos. En cuanto a lo último, como puntos de referencia de crucial importancia aparecen las teorías de la recepción de Jauss (2013) o Iser (1989), el neopragmatismo de Fish (1980) con su concepto de comunidades interpretativas, pero también la escuela polaca de la teoría de la comunicación literaria (veamos, de paso, ¡qué diálogo intercultural se establece ya acá!).

No menos obvia es la necesidad de recurrir a herramientas traductológicas. Como se sabe, la traductología a lo largo de las últimas décadas se ha visto modificada por varios giros: pragmático, literario y cultural, descritos de manera

instructiva por Bukowski y Heydel (2009) en la introducción a su antología titulada *Współczesne teorie przekładu* [Teorías contemporáneas de la traducción]. Desde los años 70 del siglo pasado, cuando Holmes (2007) introduce el término *Translation Studies*, la traductología, sin olvidar los logros teóricos de los semióticos y los estructuralistas, se hace más interdisciplinaria; los estudios sobre el fenómeno de la traducción van independizándose de la lingüística, concentrándose, entre otras cosas, en lo literario, y la prescriptividad lingüística cede paso a los estudios descriptivos de traducción, representados, entre otros, por Toury (1995). A base de los estudios descriptivos se desarrollan dinámicamente la teoría, la crítica, la didáctica y la historia de la traducción, y con ello la visión de la traducción como transferencia de datos, con el lenguaje entendido como herramienta, parece retroceder ante la expansión del concepto de traducción como proceso hermenéutico de interpretación y re-creación del original, i.e., con el lenguaje entendido como *logos* creativo.

En este contexto, es especialmente interesante que la segunda línea del pensamiento traductológico, que tiene fuertes antecedentes en la obra de Schleiermacher (1994) o Benjamin (1971), y se ve desarrollada, de diferentes maneras, en los escritos de Ricoeur (2005), Steiner (1981) o de los manipulistas, desde el punto de vista de diálogos interculturales, aunque sumamente fructífera, puede resultar, como veremos después, también problemática y necesita complementarse con los estudios traductológicos realizados bajo el signo de la lingüística. Para el análisis de las transferencias interculturales, también realizadas a través de lo literario, pueden ser igualmente importantes la lingüística cognitiva, los estudios contrastivos, los logros de la escuela traductológica de Leipzig –con su interés puesto en los valores comunicativos del texto traducido y en la fidelidad frente al significado del original– o las observaciones de los funcionalistas alemanes. Estos últimos se concentran en la idea del *skopos*, analizando el proceso de crear, a base de la oferta informativa presente en un campo lingüístico y cultural, una oferta informativa funcional en otro campo lingüístico y cultural. Desde el punto de vista del diálogo intercultural resulta pertinente tener en cuenta lo que Nord (1991), una de las funcionalistas, denomina como la lealtad frente al texto y la cultura originales. Este postulado ético se entiende bien, si recordamos que –como quieren Bassnett y Lefevere (1998) describiendo el giro cultural en *Translation Studies*– la traducción, en nuestro caso literaria, es responsable de la creación de la imagen del Otro en la comunicación cultural. En la época del desarrollo de los estudios poscoloniales o decoloniales y de estudios que acusan recibo de la emergencia del interés por grupos sociales minorizados o que articulan trabajo académico desde ellos

mismos, no hay que olvidar que el acto de traducir también tiene consecuencias políticas.

Si el giro cultural en la traductología significa que uno de los objetivos medulares de la traducción es presentar al/la destinatario/a otras culturas, ya estamos cerca del tercer campo al que hicimos referencia al principio: los estudios comparativos. Es una disciplina que, según escribe Hejmej, “nunca ha logrado –pese a los esfuerzos de varias generaciones de comparatistas a lo largo de los últimos doscientos años– ni un conjunto sólido de herramientas ni la indispensable estabilidad metodológica” (2010: 60, traducción propia). Tomando en cuenta este estatus nómada, como quiere Moser (1996), de los estudios comparados, y dividiéndolos en tres categorías (estudios comparados tradicionales, interdisciplinarios y culturales), Hejmej subraya lo que para nosotros aquí, interesados en el diálogo intercultural, también merece ser destacado: la mirada comparatística funciona fuera del sistema de ciencias y disciplinas, es una mirada que se basa, en cada caso separado, en una experiencia individual del comparatista, permitiendo captar detalles que de otra manera pueden pasar desapercibidos.

Los tres campos de estudio, entre los cuales intentamos ubicarnos, nos proveen de muchas herramientas indispensables para entender el papel de la traducción literaria en el diálogo intercultural. Si a todo esto añadimos la relativamente nueva sociología de la traducción, que tiene sus raíces en el pensamiento de Bourdieu (2006) y Luhmann (1991), obtenemos una amplia base metodológica. Y toda esta maquinaria debería activarse para responder a una pregunta que puede parecer bastante simple, aunque es increíblemente complicada: ¿cómo los polacos leen/ven/entienden a los argentinos (y viceversa, aunque aquí, por razones prácticas, vamos a concentrarnos en la perspectiva polaca). Obviamente, no es algo que se pueda lograr dentro del marco de un solo artículo y por eso en lo que sigue vamos a limitarnos a indicar algunos puntos de interés, relacionados también con lo que ya se ha hecho hasta ahora. Sin embargo, parece que todavía hay mucho que hacer para que el diálogo polaco-argentino (y el análisis de dicho diálogo) pueda ir más lejos de lo que, por ejemplo, podemos leer en un libro de Klejnocki y Sosnowski, quienes, a la hora de comentar una de las generaciones literarias polacas, sostienen que lo que une la obra de Manuela Gretkowska con la de Julio Cortázar es “[...] la construcción fragmentaria, los juegos con el tiempo y el halo de «magia»” (1996: 136, traducción propia). Como vemos, es una constatación de lo más general, en la que además suenan ecos de la convicción de que todo lo que viene de América Latina se caracteriza por poseer un “halo de magia”. Dentro del estudio del diálogo polaco-argentino podríamos, por ejemplo, preguntarnos si en las

traducciones polacas de la literatura argentina hay algo que pueda justificar dicha convicción, ya que la verdad es que en la Argentina el famoso realismo mágico casi no tuvo representantes.

Ahora bien, si miramos la traducción literaria como uno de los elementos clave del diálogo intercultural, el diálogo, claro, empieza con la lectura del texto original por el traductor que, según quería Herder, tiene que ser “el mejor interpretador” (*apud* Bukowski y Heydel 2009: 28) del texto original. Sin embargo, obviamente, el traductor no funciona en circunstancias neutras, siendo su actividad condicionada por el mercado que a veces resulta más y a veces menos favorable, por lo que, para dar un ejemplo, en algunas épocas, en vez de ofrecer al lector polaco una obra maestra de Ricardo Piglia, le ofrecemos, como la comunidad de personas responsables del diálogo intercultural, que incluye también a los editores, los libros de autoayuda de Jorge Bucay. En el trabajo del traductor pueden influir también política e ideologías, lo que se ve claramente si miramos, por ejemplo, las decisiones editoriales tomadas en la Polonia de los años 50, donde los argentinos, aunque no fuesen peronistas, no pudieron competir con Pablo Neruda o Jorge Amado. También en el capitalismo tardío el interés por unos u otros proyectos para el futuro o por uno u otro modelo de reinterpretar la historia puede resultar decisivo, aunque en la mayoría de los casos se trata simplemente de modas que permiten, por ejemplo, que se publiquen en Polonia las traducciones de *Santa Evita* y *El cantor de tango* de Tomás Eloy Martínez (1997 y 2007 respectivamente), que tocan dos temas tradicionalmente vinculados en nuestro país a la Argentina, y no otros textos del mismo escritor, digamos, *La novela de Perón*, que para el diálogo polaco-argentino podrían resultar mucho más fructíferos. Por supuesto, estos factores extraliterarios, que Lefevere (1992) agrupa dentro de dos categorías, es decir, la ideología y el mecenado, ganan un peso especial si se trata del intercambio cultural entre dos culturas marginales.

Porque tanto la cultura polaca como la argentina son, efectivamente, marginales, aunque Gaszyńska-Magiera, en su artículo dedicado a la recepción de la narrativa iberoamericana en Polonia formula la tesis –bastante controvertida– según la cual las culturas polaca e hispanoamericana no pueden dialogar como iguales, ya que la primera tiene mucho menos capital literario (2009: 93). Saer constata que tanto Gombrowicz como Borges, los representantes más emblemáticos de sus dos culturas, enfrentan en su obra el mismo problema: “como resolver las contradicciones principales de una cultura que, reconociendo su tradición en la del Occidente, sabe que no pertenece enteramente a ella por hallarse, tanto en el espacio como en el tiempo, en la periferia de sus corrientes principales” (Saer 1994: 156). Flisek

(2009), analizando el concepto de marginalidad en las dos culturas, indica que sus raíces se encuentran en el pensamiento de Hegel que en *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* relega tanto el Nuevo Mundo como la Europa del Este a la periferia del mundo occidental. Sin embargo, Borges y Gombrowicz, cada uno a su manera –el primero en su famoso texto titulado *El escritor argentino y la tradición*, el segundo, por ejemplo, en *Transatlántico* o *Testamento*–, saben encontrar en la marginalidad de sus respectivas culturas un potencial positivo, tratándola como un punto de partida para la revisión de la cultura occidental.

Con todo, lo que para los dos genios fue una magnífica oportunidad intelectual, para el diálogo intercultural, digamos, cotidiano, en cambio, constituye una complicación más. O una serie de complicaciones. Porque una cultura marginal, por ser marginal, atrae generalmente menos atención que el centro. Por eso, si en las relaciones culturales entre dos culturas centrales o una central y otra marginal podemos observar a) continuidad; b) reciprocidad (por lo menos hasta cierto grado), en el caso del diálogo entre dos culturas marginales reinan a) contingencia; b) unilateralidad. En el campo de las traducciones lo vemos perfectamente: Franaszek en su biografía del poeta polaco Zbigniew Herbert, comentando las relaciones entre la poesía polaca y la anglosajona, afirma que la poesía polaca de posguerra se escribía bajo la influencia de Eliot o Auden –traducidos, obviamente, al polaco–, para que después la dirección de las influencias se invierta y los norteamericanos busquen inspiración en Herbert o Czesław Miłosz –traducidos, por supuesto, al inglés– (Franaszek 2018: 241-242). Mientras tanto, indicar un ejemplo de este tipo de intercambio entre los poetas (o autores de prosa) polacos y argentinos no sería nada fácil. Y si miramos la definición de la palabra “diálogo”, que se entiende como conversación entre dos o más personas que exponen sus ideas y comentarios de forma alternativa, en las condiciones que acaban de comentarse el problema que tenemos se ve claro.

Observando el mercado de las traducciones, el diálogo, si se lo puede llamar así, entre dos culturas marginales es más pobre también por la falta de traducciones múltiples de una obra concreta. Shakespeare, Flaubert, Joyce, Proust, Carroll o Conrad se traducen al polaco una y otra vez, lo que es cuestión de base para el diálogo intercultural, ya que tanto en la cultura original como en la polaca cambian a lo largo del tiempo las condiciones epistemológicas, lingüísticas y políticas. Como escribe Jarniewicz, un poeta y traductor polaco, “si se trata de entender qué es la traducción literaria y qué papel puede desempeñar un traductor, no hay nada más fructífero que la lectura comparativa de diferentes traducciones de un texto” (2018: 90, traducción propia). En el caso de la literatura argentina en

traducciones polacas, si algo ya está traducido, queda traducido en la misma versión, con la excepción de algunas formas cortas, tales como los cuentos de Borges o Cortázar. También, aunque de otra manera, empobrece al diálogo intercultural polaco-argentino la falta de traducciones de literatura popular, incluso de baja calidad; los editores, si quieren divertir al lector polaco sin arriesgar nada, prefieren publicar textos populares provenientes de culturas centrales (dejando de lado modas pasajeras tipo novelas policiacas noruegas), porque la diversión en estos casos no se complica con ningunos elementos “exóticos” que exigirían un esfuerzo interpretativo adicional. Y sin embargo, este tipo de literatura desempeña en diálogos culturales un papel de peso: permite conocerse mutuamente, digamos, a diario. Parece significativo que, si ya se traduce al polaco un policial argentino, como la novela de Federico Axat titulada *La última salida* (2016), la acción necesariamente se desarrolla en los Estados Unidos, y si se traduce un libro de romance situado en la Argentina, como las sagas de Santa Montefiore o Sofia Caspari, las autoras resultan ser representantes de culturas centrales (la británica y la alemana, en estos casos) y su manera de representar la región de la Plata, por ser sumamente tópica, termina siendo más dañina que provechosa para el diálogo que nos interesa.

Otra consecuencia del estatus marginal de la cultura argentina es que, y esto no solo en Polonia, muy a menudo se la trata no como un fenómeno aparte, sino como un elemento de la literatura latinoamericana en general, lo que diluye su especificidad y casi imposibilita un diálogo serio. Claro, la falta de conciencia de las diferencias entre los países latinoamericanos se manifiesta también en el caso de los otros países, por lo que podemos encontrar en el mercado polaco publicaciones tituladas, por ejemplo, *Baśnie latynoamerykańskie* [Fábulas latinoamericanas], donde se presentan tradiciones orales de 20 países, traducidas, además, del inglés. Uno de los textos clásicos polacos dedicados a la literatura del otro lado del Atlántico, *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej* [Padres y parricidas. Ensayos sobre la literatura de la América Hispana] de Kühn, también lo mete todo en el mismo saco. Incluso publicaciones académicas, como los trabajos ya mencionados de Gaszyńska-Magiera, en la mayoría de los casos se ocupan del contexto ampliamente latinoamericano. Las estadísticas preparadas por la Biblioteca Nacional polaca especifican solamente cuántos textos literarios se traducen cada año del español y es bastante difícil completar datos sobre la literatura argentina y solo argentina que funciona en el ámbito polaco.

Tratemos, sin embargo, ver qué textos literarios argentinos, en estas condiciones de doble marginalidad comentadas antes, fueron traducidos al polaco y cuándo.

La presencia de los escritores argentinos (percibidos como generalmente latinoamericanos, según la tendencia que ya hemos señalado) se hace visible en Polonia tan solo en los tiempos del llamado boom, que llega a nuestro país tarde, con la traducción en 1968 de *Rayuela* de Julio Cortázar, publicada por la editorial varsoviense Czytelnik. El emblema de la intensificación de los contactos literarios polaco-latinoamericanos es la legendaria serie “Proza Iberomaerykańska” [Narrativa Iberoamericana], publicada por la editorial Literackie, a su vez en Cracovia, desde 1971 hasta 1989, o sea el año de la transformación política. Aunque diversamente valorada, a menudo criticada por su eclecticismo y poca consideración a las expectativas del lector polaco, desigual en cuanto a la calidad de las traducciones (realizadas, recordemos, tras la cortina de hierro y sin la ayuda inapreciable del Internet), la serie resultó influyente en grado sumo. Czaplinski y Śliwiński, comentando la literatura polaca de los años 1976-1998, escriben que “se puede tener la impresión de que la conciencia literaria de dos generaciones de los lectores polacos fue entonces formada por dos series editoriales” (1999: 52, traducción propia), entre los cuales enumeran precisamente dicha “Narrativa Iberoamericana”. Parece curioso que, según constata Gaszyńska-Magiera, es difícil precisar el número de tomos publicados dentro de la serie, ya que la editorial misma no dispone de datos al respecto (2010: 202). Se sabe que salieron más o menos 130 títulos, entre los cuales hay, por lo menos, 26 títulos argentinos, lo que constituye casi la cuarta parte del todo.

Si tenemos en cuenta que la historia de traducciones de la literatura argentina al polaco se puede percibir como la historia de la literatura argentina para los polacos, que no tienen acceso a la versión original, más completa, el lector ideal de la serie “Narrativa Iberoamericana” tendría una visión bastante particular del proceso literario argentino. ¿Qué consecuencias para el diálogo polaco-argentino podría tener el hecho de que en la serie de la editorial Literackie salieron los libros que salieron? Hacemos referencia a: *Las ratas. Sombras suele vestir* (1977<sup>1</sup>) de José Bianco; *Plan de evasión* (74) y *El sueño de los héroes* (78) de Adolfo Bioy Casares; *Crónicas de Bustos Domecq* (85) de Bioy Casares y Borges; *El informal de Brodie* (75) y *El libro de arena* (80) de Borges; *Rayuela* (74, 85) –en muchos casos en la serie se publicaban reediciones– *Cuentos reunidos* (75), *Último round* (79), pero ya no *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Libro de Manuel* (80), *Alguien que anda por ahí* (81), *Un tal Lucas* (82), *Tango de vuelta* (83) y *Deshoras* (89) de Cortázar; *Zama* (76) de Antonio di Benedetto; *Dios no nos quiere contentos* (84) de Griselda

---

1 Se dan las fechas de la publicación de la versión polaca.

Gambaro; *Para comerte mejor* (73) de Eduardo Gudiño Kieffer; *Don Segundo Sombra* (77) de Ricardo Güiraldes; *Todo verdor perecerá* (75) de Eduardo Mallea; *Boquitas pintadas* (75) de Manuel Puig; *El apartado* (87) de Rodolfo Rabanal; *El túnel* (76), *Sobre héroes y tumbas* (77) y *Abaddón el exterminador* (78) de Ernesto Sábato. También se publicaron en la serie dos antologías de cuentos: *15 cuentos iberoamericanos* (76), con textos de Cortázar, Borges y Quiroga; y *Cada verano. Nuevos cuentos argentinos* (88), con una selección de autores que merecería un estudio aparte. Por otro lado, también merecería un estudio detallado la constelación de autores argentinos presentes en la serie. En cuanto a su papel en el diálogo intercultural, uno de los trabajos más interesantes es el estudio de Ziarkowska (2009) que analiza comentarios de los traductores a los textos publicados en “Narrativa Iberoamericana”, pero, otra vez, lo hace sin profundizar el tema de las diferencias entre diversos países latinoamericanos.

Ahora bien, si dejamos de lado la serie de la editorial Literackie y también la popularidad creciente, incluso después del boom, de Borges y Cortázar, la ola del boom trajo a Polonia las traducciones de Roberto Arlt (*Los siete locos*, 78), Héctor Bianciotti (*Ritual*, 78), Silvina Bullrich (*Mañana digo basta*, 78), Dalmiro Sáenz (cuentos elegidos, 1972), Osvaldo Soriano (*Triste, solitario y final*, 76; *No habrá más penas ni olvido*, 80) o Marta Traba (*Las ceremonias del verano*, 70), publicadas, esta vez, por las editoriales varsovienses Czytelnik y PIW que además, en 1984, publicó *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Es interesante ver cómo tratan de explicar la popularidad de la literatura latinoamericana (nunca la argentina, claro) en la Polonia de aquel entonces los que participaron en los hechos: Carlos Marrodán Casas, uno de los creadores del fenómeno y el traductor más aplaudido del español al polaco, dice en conversación con Zofia Zaleska que los lectores polacos leían los textos provenientes del otro lado del océano en clave política, interpretando a través de ellos la situación en Polonia (2015: 18), interesados aparentemente no tanto en abrirse a lo ajeno, sino más bien en utilizarlo para entender lo propio. A lo mejor también por eso este periodo de animados contactos interculturales no parece haber profundizado el diálogo, digamos, polaco-argentino, aunque tuvo una consecuencia visible: como nota Gaszyńska-Magiera, los diccionarios polacos antes del año 1978 no incluyen la palabra “latinoamericano” (2009: 92); la situación cambia después, gracias, sin duda, al boom literario.

Antes, si recurrimos a las averiguaciones de Milewska, Rymwid-Mickiewicz y Skłodowska (1994), la presencia de lo latinoamericano en general y de lo argentino en particular en Polonia fue escasa. En el periodo de entreguerras, los vanguardistas publicaron en la revista *Nowa Sztuka* [Arte Nuevo] algunas traducciones

de los poemas de Borges, en los primeros años de la República Popular de Polonia no hubo espacio para este tipo de experimentos interculturales y tan solo en los años 60. la situación empieza a cambiar: Zofia Chądzyńska, otra traductora-leyenda, en 1960 escoge para la revista *Itđ.* [Etc.] varios cuentos de Borges; en 1963 sale en PIW *El túnel* de Sábato (lo que también parece interesante si nos damos cuenta de que fue la primera novela argentina accesible a los polacos). Se publican textos críticos sueltos y algunas revistas de temática geográfica diversifican su contenido, añadiendo a los reportajes también textos literarios: *Kontynenty* [Continentes], por ejemplo, en julio de 1964 publican fragmentos de *Martín Fierro*, la epopeya nacional de los argentinos, en la traducción de Józefa Radzymińska, para recurrir después también a la narrativa moderna, o sea, Cortázar y Borges, preparando ya en terreno para el boom.

Después de la transformación política en Polonia, cuando la fiebre del boom baja, las iniciativas editoriales relacionadas con lo latinoamericano se hacen de nuevo más escasas, aunque, dado que el mundo ha cambiado, ya nunca tan escasas como antes. La literatura argentina, sin embargo, se ve representada en el mercado polaco pobremente. Si miramos la ya inexistente serie “Salsa” de la editorial MUZA –que con las tapas de los libros publicados hacía referencia directa a la serie “Narrativa Iberoamericana”– se constata que entre los alrededor de 60 títulos, en su mayoría españoles, y dejando de lado las reediciones del eterno Cortázar, solo tenemos dos (!) textos argentinos: *La insensata geometría del amor* (2008) de Susana Guzner (que, sin embargo, vive en España) y *El espía del tiempo* (2006) de Marcelo Figueras (otro libro suyo, *Kamchatka* [2005], lo publicó MUZA fuera de la serie). La editorial muchaniesiada.com, también ya inexistente, intentó rellenar el hueco en el mercado y, antes de fracasar, entre sus siete títulos publicó dos libros argentinos de consideración: *Jardines de Kensington* (2007) de Rodrigo Fresán y *Auschwitz* (2009) de Gustavo Nielsen. La nueva serie de la editorial Universitas, “Las Américas”, entre los seis tomos publicados hasta ahora, cuenta también con dos argentinos: *La pesquisa* (2016) de Saer y *Crónicas de Bustos Domecq. Seis problemas para don Isidro Parodi* (2016) de Borges y Bioy Casares (en el caso de *Seis problemas* se trata de la primera edición polaca).

Ni siquiera *Literatura na Świecie* [Literatura en el mundo], la revista conocida por presentar a los lectores polacos tendencias y autores que de otra manera permanecerían ausentes en el mercado, en el caso argentino no ayuda mucho: en el número 9/10 del año 2004 se publicaron un cuento de Martín Rejtman, un fragmento de *Jardines de Kensington* de Fresán y una conversación con el último, y eso es todo. Por otra parte, de nuevo, se trata más bien de un volumen latinoamericano

en general que de uno específicamente argentino. Y aunque de vez en cuando aparecen incluso traducciones de clásicos argentinos –por ejemplo, en 1996 Maciej Zientara preparó en CESLA una selección de fragmentos del famoso ensayo decimonónico titulado *Facundo. Civilización o barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento, y Agata Joanna Kornacka sigue traduciendo para la Biblioteca Ibérica del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos los poemas de José Hernández (*El gaucho Martín Fierro*, 2015; *La vuelta de Martín Fierro*, 2017) o de Rafael Obligado (*Santos Vega*, 2018)– en general la historia de la literatura argentina para los polacos –la escrita a través de traducciones– se escribe de manera caótica y accidental. Hay autores argentinos cuya obra se publica, por razones inexplicables, casi en su totalidad (veamos el caso de Pablo de Santis que escribe sobre muchas cosas pero no sobre la Argentina) y otros, obviamente más numerosos, que tienen en Polonia el estatus de proyectos suspendidos. Tomemos por ejemplo la obra de uno de los escritores argentinos más importantes, Ricardo Piglia: después de haber publicado dos de sus novelas, la legendaria *Respiración artificial* (2009) y *Plata quemada* (2010), la editorial no se decidió a publicar la tercera, *Blanco nocturno*, que, ya traducida, sigue esperando su oportunidad. Lo mismo, aunque se trata de otra editorial, pasó con las novelas de Eduardo Sacheri que tiene en polaco dos novelas, *La pregunta de sus ojos* (2012) y *Papeles en el viento* (2015); la tercera, *La noche de la Usina*, por decisiones editoriales ni siquiera se terminó de traducir. De vez en cuando salen títulos sueltos, de Federico Andahazi, Elsa Drucaroff, Mariana Enríquez, Pedro Mairal, Guillermo Martínez o Andrés Neuman, algunos entusiastas preparan incluso tomos de poesía, de Roberto Juarroz u Olga Orozco, pero en la mayoría de los casos todo termina con reseñas editoriales.

Si tomamos en cuenta lo anteriormente dicho y añadimos a ello el hecho de que las editoriales no intentan casi nunca subrayar la argentinidad de lo publicado ni explican de ninguna forma el contexto, por lo que no se crea entre los lectores la conciencia del diálogo intercultural específico, no extrañan las reacciones que se pueden observar en el portal *Lubimy czytać* [Nos gusta leer]: las opiniones que se expresan allí –siendo una fuente inagotable para los posibles estudios dentro del campo de la sociología de la traducción o de la teoría de la recepción–, confirman la falta, entre los lectores polacos, de cualquier visión de la Argentina como una entidad aparte con la que se pueda dialogar. En este contexto, sería interesante ver si la situación es análoga en la Argentina, donde la figura del polaco parece bastante fuerte y donde, por ejemplo, surgen iniciativas como la de la editorial Dobra Robota (así en la versión original; significa “buen laburo”) que publica traducciones al argentino, con todas sus diferencias frente al español de otras regiones his-

panohablantes, de textos de Bruno Schulz o Witkacy. Pero, por supuesto, es un tema aparte que no podemos profundizar acá.

A estas alturas podemos, sin embargo, constatar que en el caso de culturas marginales, ya por razones vinculadas solamente al mercado editorial, crece el riesgo de que dos culturas de este tipo permanezcan mutuamente herméticas. Como un tipo de símbolo podríamos tratar en este contexto el mapa de Buenos Aires que aparece al principio del segundo tomo de la reciente biografía de Gombrowicz, escrita por Suchanow (2017) y, por otra parte, de gran valor. Si una conoce Buenos Aires, mirando el mapa se siente un poco sorprendida, incluso físicamente mareada, porque el mapa, aunque detallado, está mal orientado: lo que debería ubicarse en el este está ubicado en el norte, lo que, podría decirse, viene a resumir la visión que tenemos de la Argentina en Polonia.

Pero, obviamente, si miramos la traducción literaria como herramienta en el diálogo intercultural, las cuestiones del mercado son solo la punta del iceberg. Los verdaderos problemas empiezan cuando, digamos, del nivel macro descendemos al nivel micro, lo que vamos a hacer ahora. El que inicia el diálogo intercultural es el traductor; podríamos decir que su diálogo personal con el texto original se convierte después, cuando la traducción se publica, en la base de un diálogo que involucra más sujetos, a saber, lectores, críticos, etc. En este sentido la responsabilidad del traductor es enorme. El que traduce, como señala Jarniewicz en su libro ya citado, desempeña simultáneamente muchos otros papeles, entre ellos el del crítico, el del creador del canon, el de embajador, el de historiador de la literatura, el de agente literario, el de educador e incluso el de autor de un texto nuevo, a lo que vamos a volver dentro de un momento (2018: 22). Sin embargo, cada traductor es un ser humano, por lo que siempre tiene tanto sus motivos como sus idiosincrasias. Marrodán Casas menciona, por ejemplo, que algunos de los textos que tradujo los traducía originalmente para la diversión de sus amigos (Zaleska 2015: 14) y Swoboda, en su libro crítico titulado *Repetición y diferencia* (2014), analiza el trabajo de varios traductores de diversos idiomas, demostrando sus hábitos lingüísticos e interpretativos que, obviamente, influyen en el diálogo que nos interesa. Berman, teórico francés relacionado con el llamado giro ético en la traductología, en su trabajo titulado “La traducción como experiencia de lo/del extranjero” (2005) indica incluso que muchas de las idiosincrasias que siempre, en menor o mayor grado, deforman el original, se realizan inconscientemente y podrían prestarse al análisis sicoanalítico. Otras deformaciones del comunicado original aparecen como efecto del proceso que Levý en su texto titulado “La traducción como proceso de decisiones” (1967) denomina como *minimax*: cada traductor, por razones

puramente pragmáticas, al tomar decisiones acerca de la traducción de una u otra palabra o uno u otro fragmento, busca la solución más adecuada que, sin embargo, no le complica la tarea más de lo necesario, por lo que en la mayoría de los casos, después de haber buscado y experimentado más, podría encontrarse una solución mejor.

No obstante, incluso si imaginamos a un traductor superconsciente de sus motivos e idiosincrasias y dispuesto a experimentar con cada fragmento del texto durante horas, los problemas con la traducción literaria como herramienta en el diálogo intercultural no desaparecen, al contrario, parecen todavía multiplicarse, por razones vinculados directamente a la naturaleza del lenguaje como tal. Ya el estructuralista, pionero de la traductología moderna, Jakobson (1959), nota que en la traducción interlingüística, la propiamente dicha, como la llama, (pero también en la traducción intralingüística y en la traducción intersemiótica) se trata de equivalencias en la diferencia, ya que las asimetrías entre diferentes códigos no permiten equivalencias plenas. Jakobson constata también que en algunos casos (como en el caso de la poesía) la única posibilidad es la transposición creativa. La teoría de las equivalencias la desarrolla Nida (1964), quien, tomando como punto de partida las traducciones de la Biblia, introduce el concepto de equivalencias dinámicas, que no se realizan en el nivel formal sino en el nivel de las estructuras profundas del significado del texto. La pregunta ¿qué es lo que cambia y qué es lo que no cambia en la traducción frente al original?, ha sido fundamental para los semióticos (podemos mencionar acá la teoría influyente de Popovič (1980) sobre los cambios de expresión en la traducción [*shifts of expression*]), y hasta hoy en día constituye una de las preguntas centrales de la traductología, también en los trabajos de quienes, después del giro cultural, se ocupan de la traducción partiendo de posiciones que ya no tienen nada que ver con la perspectiva lingüística y estructuralista de Jakobson o Nida.

A base del pensamiento del último surge también la pregunta ¿cuántos significados tiene el original? Nida, obviamente, como buen estructuralista, creía en que existía un único mensaje presente en el texto que la traducción debía captar. Nosotros ahora, como lectores de los hermeneutas que subrayaban la polisemia de cada signo o de los deconstruccionistas con sus cadenas de significación (concepto de Derrida, 1985), ya nos damos cuenta de que la traducción, más bien, demuestra la inestabilidad de los significados del original. Esto, desde el punto de vista del diálogo intercultural conlleva dos peligros paralelos: por un lado, en estas condiciones es difícil captar o elegir el significado “principal” (entre comillas) que vamos a transmitir como traductores y sujetos del diálogo. Al mismo tiempo, cada

intento de hacerlo resulta en un acto de cerrar otras posibilidades interpretativas, lo que, a su vez, esquematiza el diálogo, según lo señalan, por ejemplo, Toury (1995) o Blum-Kulka (1986), indicando las tendencias de aumentar la coherencia significativa de la traducción frente al original.

Podemos afirmar que la consecuencia principal de la reflexión traductológica realizada desde diversas perspectivas a lo largo de las últimas décadas –especialmente si hablamos, como lo estamos haciendo ahora, de traducciones literarias–, es la conciencia creciente de la fundamental intraducibilidad de los textos, presente, sin embargo, como lo hemos mencionado, ya en el pensamiento de Jakobson. La conciencia se refleja, por ejemplo, en el famoso *dictum* del poeta y traductor polaco Stanisław Barańczak, quien titula *Ocalone w tłumaczeniu* [Lo rescatado en la traducción] a uno de sus libros dedicados al análisis traductológico. Por otra parte, como nota el poeta británico Peter Levi, citado por el ya mencionado Jarniewicz, mucho se pierde en la traducción, pero se pierde todavía más si no intentamos traducir (2018: 9). En estas condiciones, uno de los remedios para la intraducibilidad es considerar la traducción no tanto como un tipo de transferencia, sino como un tipo de creación original, lo que se hace cada vez más a menudo. No obstante, si tratamos la traducción como un acto de parafrasear, más o menos libremente, el original (la paráfrasis, se entiende acá, claro, en sentido metafórico), surge otra pregunta, fundamental desde el punto de vista del diálogo intercultural que nos interesa: ¿de qué manera una paráfrasis, incluso entendida metafóricamente, puede servir como herramienta en dicho diálogo?

Hay aquí, según parece, un problema subyacente grave. Podemos (y tenemos que) preguntarnos por qué estamos traduciendo, y con la convicción de que la actividad tiene sentido, aunque sabemos que, como dice Jarniewicz, la traducción, sobre todo literaria, no es posible porque en la literatura el cómo se dice es lo que se dice, entonces si decimos cosas de otra manera decimos otras cosas. Algunos traductores contestarán, como lo hace precisamente Jarniewicz, que el misterio de la traducción literaria es la capacidad de separarse del original –no para ignorarlo, sino para multiplicarlo. Sin embargo, esta multiplicación, aunque a nivel individual resulta semánticamente fructífera, en el diálogo que nos interesa –introduce falseamientos. En otras palabras, este tipo de diálogo entre dos textos no tiene que, o tal vez ni siquiera puede, constituir una buena base para el diálogo intercultural. De ahí el ya mencionado carácter paradójico de la traducción literaria como herramienta en el diálogo: en este tipo de traducción la transgresión parece necesaria, pero si la traducción literaria fuese más subordinada a las exigencias del original, lo que no es posible por todas las razones enumeradas antes, sería, tal vez,

una herramienta más eficaz y fidedigna. Podemos tratar la diferencia inmanente entre el original y la traducción como una ventaja semántica, pero tenemos que preguntarnos qué consecuencias tiene esta diferencia para el diálogo intercultural (en este sentido es interesante mirar la cuestión de los errores que se cometen en las traducciones: desde el punto de vista de juegos semánticos cada error puede resultar fructífero, pero para el diálogo que nos interesa es siempre peligroso).

La cuestión de la diferencia se relaciona, por supuesto, con la cuestión de la otredad, también problemática en el contexto que nos interesa en este artículo. Sabemos que cada cultura se establece también gracias al contacto con la otredad y que la traducción como tal funciona como herramienta que hace el contacto posible. Sabemos, igualmente, que las traducciones literarias inician literaturas nacionales, que es a través de ellas que se forjan idiomas. Pero siempre surge la misma pregunta: ¿el acto de traducir sirve para consolidar lo propio o para abrirse al exterior, a lo ajeno? ¿Sirve para colonizar al otro o para permitir influenciarse por él? En este contexto, aparece en nuestras reflexiones la figura del lector de las traducciones que ya desde los tiempos de Nida o Popovič funciona como un factor importante en el proceso de la traducción. El lector que recurre a un texto proveniente de una cultura marginal, digamos, el lector polaco que lee una novela argentina espera “otredad”, incluso algo exótico: espera los famosos camellos de Borges. Sin embargo, si la otredad es demasiada puede provocar rechazo y también preguntas acerca de la calidad de la traducción en cuestión, ya que, como notan Even-Zohar (1999) y Toury (1995), incluso la evaluación de la adecuación de una traducción depende de las normas de la cultura del idioma al que se traduce (ya que ambos teóricos hacen hincapié en el funcionamiento de la traducción dentro de esta cultura).

Frente a la otredad del texto que estamos traduciendo, tenemos pues dos posibilidades, señaladas ya por Schleiermacher, aunque este, obviamente, se refería a la figura del autor empírico con toda naturalidad que para nosotros, lectores de los formalistas rusos, teóricos de la recepción o de Eco, ya es inaccesible. Dice entonces Schleiermacher, en su texto del año 1813, que el traductor o “deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro” o “deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor” (1994: 231). Si la traducción, como quería Ricoeur (2005), es siempre un choque interpretativo inscrito en la dialéctica de lo ajeno y de lo propio, podemos, por un lado, optar por lo que postula el ya mencionado Berman en su texto titulado significativamente “La traducción como experiencia de lo/del extranjero”, lo que Venuti (1998) denomina como una exotización (*foreignization*) y lo que resulta tan importante para los teóricos poscoloniales y feministas, por ejemplo para Spivak

(1992): una traducción intervencionista, que subraya la otredad del original. Por otro lado, al contrario, podemos realizar traducciones que domestican la otredad, ofreciendo al/la lector/a, como quería ya Levý, la ilusión de que tiene contacto con el original. Esta postura, según parece, tampoco es ajena a Jarniewicz cuando el traductor polaco escribe que “la vitalidad de una traducción depende de la buena relación entre ella y el idioma en el que se crea” (2018: 41). Desde el punto de vista del diálogo intercultural ambas posturas tienen sus ventajas y desventajas y deberían tomarse en cuenta a la hora de reflexionar sobre el tema.

Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho sobre los problemas que, desde el punto de vista del diálogo intercultural, causan en el proceso de traducción el traductor, el lenguaje y el lector, miremos ahora algunos ejemplos. Si, como quería el hermeneuta Paepcke (1986), el texto no es la suma de sus elementos, sino una red de complicadas relaciones entre ellos, en cada fragmento que estamos traduciendo hay múltiples focos de falta de entendimiento, cuyo origen es tanto la intraducibilidad lingüística como la intraducibilidad cultural. Esto se relaciona, pues, con lo que el idioma polaco, con su estructura gramática, puede o no puede retomar del original español argentino, con lo que en sus connotaciones añade o quita.

Para empezar, un ejemplo bastante divertido, aunque no muy actual ni tampoco estrictamente traductológico: Pindel, en su libro *Za horyzont* [Más allá del horizonte], dedicado a los destinos de los polacos en América Latina, cita al viajero Mieczysław Fularski que en el año 1929, describiendo el puerto porteño de noche, menciona, encantado, a los famosos cuchilleros, refiriéndose a ellos con la palabra polaca *apasz* (2018: 168). *Apasz*, efectivamente, significa “bandido” y “cuchillero” pero llegó al polaco del francés, donde, a su vez, nació en referencia a los indios norteamericanos, los apaches (en francés: *apache*). No podemos analizar con detalle todas las connotaciones que tienen tanto la palabra española “cuchillero” (que, por otra parte, el traductor de Borges, Andrzej Sobol-Jurczykowski, traduce utilizando una palabra mucho más neutra: *nożownik*) como la palabra polaca *apasz* con su etimología que, semánticamente, provoca una confusión intercultural. Sea como fuere, podemos intuir que para el diálogo polaco-argentino la elección de una palabra de este tipo podría tener consecuencias interesantes.

Otro ejemplo, mucho más serio: en muchísimos textos argentinos, tanto clásicos como contemporáneos, aparece la palabra “desierto” que describe uno de los paisajes constitutivos para la identidad argentina: la pampa. En la tradición argentina el uso de esta palabra está estrechamente vinculado al pensamiento progresista y la estética del romanticismo, además tiene como trasfondo la dicotomía civilización-barbarie (una dicotomía clave para la cultura argentina, por

otra parte también difícil de traducir al polaco, ya que sus dos elementos, *cywilizacja* y *barbarzyństwo* en nuestro sistema cultural tienen otras connotaciones). Se trata entonces, hablando del “desierto”, de un territorio salvaje y despoblado (en teoría, ya que los fundadores decimonónicos de la Argentina no toman en cuenta la existencia de los indios) que debía/debe ser civilizado. Mientras tanto, en polaco la palabra equivalente, *pustynia*, como referente principal tiene un bioma donde las precipitaciones y la vegetación son escasas, especialmente del tipo arenoso, por ejemplo, el desierto del Sáhara. No cabe duda de que el uso de la palabra *pustynia* activa en el lector polaco asociaciones que desde el punto de vista del diálogo polaco-argentino no son útiles, más bien lo perjudican, por lo que el traductor, si no quiere limitarse siempre a la palabra exótica: “pampa”, debería buscar otras posibilidades dentro del sistema lingüístico polaco.

O miremos, para dar otro ejemplo, la narrativa del ya mencionado Piglia. Basta mirar la primera frase de su novela más conocida, *Respiración artificial*, que, muy escueta, reza: “¿Hay una historia?”. En la traducción al polaco tanto el uso del verbo “haber” en su función impersonal, frecuente en español, como la presencia del artículo indeterminado “una” provocan varios problemas, ya que abren la frase a múltiples posibilidades interpretativas. “Hay” se traduce normalmente como *jest*, los artículos no existen, además las preguntas en polaco se hacen a menudo añadiendo al principio la partícula *czy*. Podríamos, entonces, traducir la frase como: *Jest historia?*; *Czy jest historia?*; *Czy jest jedna historia?*; *Czy jest jakaś historia?* Cada una de las elecciones limita el significado de la frase original, enigmática gracias a la estructura gramatical del español, completamente diferente de la estructura gramatical del polaco. Por mi parte, cuando elegí una versión un poco más larga: *Czy jest tu jakaś historia?*, lo hice, primero, porque me parecía que los elementos adicionales, implícitos en el original, paradójicamente abrían la frase polaca en vez de limitarla a una interpretación y, segundo, para que la frase traducida sonara bien, aunque, claro, ambos puntos podrían discutirse (si se discutiesen en Polonia elecciones de este tipo).

Otro problema lo encontramos, por ejemplo, más tarde, cuando los protagonistas de *Respiración artificial* hojean los papeles de un profesor desaparecido (se trata de la última dictadura militar en la Argentina) y en un hoja, aparte de unos números encolumnados abajo, “solo se distingue con claridad la palabra *seminario* y después otra, casi ilegible, que puede ser *proyecto* o *proceso* o quizás *prócer*” (Piglia 2001: 152). Los números, se supone, se refieren a las víctimas de la dictadura, y en este contexto las tres palabras subrayadas suenan nefastas: *proyecto* puede vincularse a los proyectos políticos en lucha, *proceso* –a la denominación

oficial de la dictadura sangrienta que se autodenominaba como Proceso de Reorganización Nacional y *prócer* –a los héroes de la historia argentina, también a los desaparecidos. El problema es que las palabras polacas *projekt*, *proces* y *bohater* no tienen, por supuesto, estas connotaciones argentinas, sin mencionar que la última no empieza con *pro-*, por lo que tuve que sustituirla con otra palabra, *prowordyr*, o sea, “instigador”, “agitador”, que, según mi intención, compensaba la falta del contenido político y rebelde en la versión polaca.

Este tipo de elecciones, siendo la base del diálogo intercultural, son, aunque no lo parezca, sumamente importantes, ya que los posibles errores cometidos por el traductor o simplemente los leves movimientos semánticos que se realizan entre el original y la versión traducida determinan la imagen que, digamos, los polacos tienen pensando en los argentinos. En este sentido, mirando desde el otro lado, parece especialmente interesante cómo se traducen al español argentino Bruno Schulz o Witkacy, con sus lenguajes tan específicos, o, por ejemplo, la novela *Variaciones postales* [*Wariacje pocztowe*] de Kazimierz Brandys, que se publicó en Polonia en 1972 y en la Argentina en 2017 y que, siendo “una serie de cartas escritas por los integrantes masculinos de la familia Zabierski en un periodo de tiempo que va desde 1770 hasta 1970” (Bertazza 2017), es un desfile de estilos epistolográficos polacos desde el barroquismo sarmata hacia la sequedad de las cartas finales. Parece significativo que las novelas de Piglia, con todo el peso que detentan en la literatura argentina, no se reseñaron en Polonia casi del todo, mientras que *Variaciones postales*, un libro poco conocido incluso en Polonia, despertó en la Argentina un interés que posibilitó la publicación en *La Nación*, uno de los diarios argentinos más influyentes, de una reseña bastante profundizada. Y así estamos llegando a la parte postulativa de este texto.

No obstante, antes de pasar a ella, hay que, autotemáticamente, subrayar un aspecto de lo dicho hasta ahora. Desde el principio, se hacen aquí referencias a muchos textos accesibles solo en polaco. También, se analizan –¡en castellano!– las traducciones al polaco, lo que en sí puede parecer una tarea bastante problemática. Entonces, ¿por qué hacerlo? Porque parece que precisamente de esta manera se propulsa el diálogo intercultural que nos interesa. Si, hablando en español, nos limitamos a los textos accesibles en este idioma, se pierde la oportunidad de introducir en el ámbito hispanohablante la perspectiva polaca. Y es precisamente esta perspectiva –la propia para cada uno de nosotros– lo que constituye la base de cada posible diálogo intercultural.

Dejándolo dicho, ahora ya podemos pasar a las conclusiones. Para que la traducción literaria, siendo en sí misma tan problemática e incluso paradójica como

herramienta, pueda influir positivamente en el diálogo intercultural polaco-argentino, necesitamos realizar un gran trabajo en varios niveles, empezando, claro, con intentos de influir en las políticas editoriales, para que incluyan más textos traducidos del español argentino. También debería analizarse con detalle el corpus argentino accesible en polaco (y, obviamente, viceversa), con el acento puesto en el análisis de traducciones concretas y las elecciones lingüísticas que se observan dentro de ellas. Deberían buscarse las posibles influencias argentinas en la literatura polaca (y las polacas en la argentina). Tendríamos que preguntarnos, igualmente, siguiendo las pautas indicadas otra vez por Even-Zohar, si las influencias mutuas que se ejercen a través de las traducciones tienen carácter innovador o conservador. Y, en el nivel meta, por ejemplo, si los análisis que se hacen estudian la influencia de la cultura argentina en la polaca o al revés.

Como hemos dicho al principio, si hablamos del diálogo polaco-argentino, existen ya en Polonia trabajos valiosos, de diversa índole, como el tomo *La presencia de la literatura latinoamericana en Polonia* de Milewska, Rymwid-Mickiewicz y Skłodowska, los libros mencionados de Kobyłeczka-Piwońska o los artículos de Gaszyńska-Magiera y Ziarkowska. Tenemos un estudio de lo más interesante de Prachnio (2016) dedicado a la recepción polaca de la obra de Cortázar, o libros popularizadores de Pindel. Parece, sin embargo, que el trabajo común, para ser más fructífero, debería sistematizarse y orientarse traductológicamente, tal vez dentro de unos proyectos científicos que reúnan especialistas de diferentes centros. Como uno de los puntos de partida podría tomarse la idea de Bassnett (Bassnett y Lefevere 1998) que postula un giro traductológico en los estudios culturales.

Un esfuerzo así permitiría, tal vez, profundizar el diálogo polaco-argentino, salir del círculo vicioso trazado alrededor de algunos símbolos como el fútbol, el tango o los gauchos. Permitiría también superar la dominación de las dos figuras centrales, Gombrowicz y Borges, con los que, dentro del diálogo polaco-argentino, hasta ahora todo empieza y todo termina. Quizás, gracias a tal esfuerzo, pueda cambiar la imagen que los polacos tienen de Buenos Aires, que, según lo vemos, por ejemplo, en una canción del grupo legendario polaco Manaam, titulada precisamente *Buenos Aires*, funciona como un territorio casi fabuloso, adecuado solamente para realizar fantasías escapistas. Parece, pues, una tarea significativa, ya que, como escribía Goethe a Carlyle el 1 de enero de 1828: “son precisamente las relaciones entre el original y sus traducciones que expresan la postura que una nación tiene frente a otra y [por eso] deberían estudiarse y evaluarse antes que todo, con el provecho para la *Weltliteratur*” (*apud* Bilczewski 2010: 50, traducción propia).

## Referencias bibliográficas

- BARAŃCZAK, Stanisław (2004) *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków, Wydawnictwo a5.
- BASSNETT, Susan y LEFEVERE, André (1998) *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevendon/Philadelphia/Toronto/Sydney/Johannesburg, Multilingual Matters.
- BENJAMIN, Walter (1971) "La tarea del traductor". En: *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- BERMAN, Antoine (2005) "La traducción como experiencia de lo/del extranjero". *Cuadernos Pedagógicos*. 2: 1-28.
- BERTAZZA, Juan Pablo (2017) "Epístolas a lo largo de los siglos. Reseña: *Variaciones postales*, de Kazimierz Brandys". *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/2038204-epistolos-a-lo-largo-de-los-siglos> [22.12.2018].
- BIERHORST, John (2012) *Baśnie latynoamerykańskie*. Warszawa, Wydawnictwo G+J.
- BILCZEWSKI, Tomasz (2010) *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*. Kraków, Universitas.
- BLUM-KULKA, Shoshana (1986) "Shifts of Cohesion and Coherence In Translation". En: House J. House y Blum-Kulka S. (dirs.) *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition and Second Language Acquisition Studies*. Tübingen, Narr.
- BORGES, Jorge Luis (1994) *Obras completas*. Vol. 1, Buenos Aires, Emecé.
- BOURDIEU, Pierre (2006) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- BUKOWSKI, Piotr y HEYDEL, Magda, dirs. (2009) *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak.
- CZAPLIŃSKI, Przemysław y ŚLIWIŃSKI, Piotr (1999) *Literatura polska 1976-1998: przewodnik po prozie i poezji*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- DERRIDA, Jacques (1985) "Des Tours de Babel". En: Graham, J. F. (ed.) *Difference in Translation*. Ithaca, Cornell University Press: 165-207.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1999) "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario". En: Iglesias Santos, M. (coord.) *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco Libros: 223-232.
- FISH, Stanley (1980) *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, Harvard University Press.
- FLISEK, Agnieszka (2009) "Pochwała pozycji marginalnej w twórczości wybranych autorów argentyńskich i polskich". En: Aszyk, U.; Flisek, A.; Grützmacher, Ł. y Kumor, K. (dirs.) *W kręgu literatury i kultury iberyjskiej i iberoamerykańskiej. Migracja i transformacja dyskursów – dialog międzykulturowy*. Warszawa, WUW: 57-75.

- FRANASZEK, Andrzej (2018) *Herbert. Biografia*. Kraków, Znak.
- FUKARI, Alexandra y WOLF, Michaela, dirs. (2007) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin's Publishing Company.
- GADAMER, Hans-Georg (2012) "Leer es como traducir". En: *Arte y Verdad de la Palabra*. Barcelona, Paidós: 83-94.
- GASZYŃSKA-MAGIERA, Małgorzata (2009) "Recepcja przekładów prozy iberoamerykańskiej w Polsce jako przestrzeń spotkania międzykulturowego". En: Aszyk, U.; Flisek, A.; Grützmacher, Ł. y Kumor, K. (dirs.) *W kręgu literatury i kultury iberyjskiej i iberoamerykańskiej. Migracja i transformacja dyskursów – dialog międzykulturowy*. Warszawa, WUW: 77-96.
- (2010) "Po latach o boomie. Wokół serii «Proza Iberoamerykańska»". *Przekładaniec. A Journal of Translation Studies*. 21: 196-211.
- (2011) *Recepcja przekładów literatury iberoamerykańskiej w Polsce w latach 1945-2005 z perspektywy komunikacji międzykulturowej*, Kraków, WUJ.
- GOMBROWICZ, Witold (2005) *Diario (1953-1969)*. Barcelona, Seix Barral.
- (2006) *Testamento. Conversaciones con Dominique de Roux*. Barcelona, Anagrama.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2004) *Lecciones sobre la filosofía de la historia Universal*. Madrid, Alianza Editorial.
- HEJMEJ, Andrzej (2010) "Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja". *Teksty Drugie*. 5: 53-64.
- HOLMES, James (2007 [1972]) "The Name and Nature of Translation Studies". En: Venuti, L. (dir.) *The Translation Studies Reader*. New York/London, Routledge: 180-192.
- ISER, Wolfgang (1989) "La estructura apelativa de los textos". En: Warning, R. (dir.) *Estética de la recepción*. Madrid, Visor: 133-148.
- JAKOBSON, Roman (1959) "On Linguistic Aspects of Translation". En: Brower, R. (dir.) *On Translation*. Cambridge, Harvard University Press: 232-239.
- JARNIEWICZ, Jerzy (2018) *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*. Wrocław, Ossolineum.
- JAUSS, Hans Robert (2013) *Historia de la literatura como provocación*. Madrid, Gredos.
- KLEJNOCKI, Jarosław y SOSNOWSKI, Jerzy (1996) *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” 1986-1996*. Warszawa, SIC!.
- KOBYŁECKA-PIWOŃSKA, Ewa (2017) *Spojrzenia z zewnątrz. Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej (1970-2017)*. Łódź/Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego/Universitas.
- dir. (2018) *Witold Gombrowicz, pisarz argentyński. Antologia*. Łódź/Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego/Universitas.

- KÜHN, Jerzy (1984) *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*. Warszawa, Czytelnik.
- LEFEVERE, André, dir. (1992) *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London/New York, Routledge.
- LEVÝ, Jiří (1967) "Translation as a Decision Process". En: *To Honor Roman Jakobson II*. The Hague, Mouton: 1171-1182.
- LUHMANN, Niklas (1991) *Sistemas sociales: Lineamientos para una teoría general*. México, Universidad Iberoamericana/Alianza Editorial.
- MILEWSKA, Ewa; RYMWID-MICKIEWICZ, Irena y SKŁODOWSKA, Elżbieta (1994) *La presencia de la literatura latinoamericana en Polonia*. Warszawa, CESLA.
- MOSEY, Walter (1996) "La Littérature comparée et la crise des études littéraires". *Revue Canadienne de Littérature comparée*. 23: 43-49.
- NIDA, Eugène A. (1964) *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved In Bible Translating*. Leiden, E.J. Brill.
- NORD, Christiane (1991) "Scopos, Loyalty and Translational Conventions". *Target*. 3 (1): 91-109.
- PAEPCKE, Fritz (1986) "Übersetzen als hermeneutischer Entwurf". En: Berger, K. y Speier, H.-M. (dirs.) *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Tübingen, Narr: 137-145.
- PIGLIA, Ricardo (2001) *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama.
- (2009) *Sztuczne oddychanie*. Warszawa, MUZA.
- PINDEL, Tomasz (2004) *Zjawy, szaleństwo i śmierć: fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*. Kraków, Universitas.
- (2014) *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*. Kraków, Universitas.
- (2018) *Za horyzont. Polaków latynoamerykańskie przygody*. Kraków, Znak.
- POPOVIČ, Anton (1980) "The Concept «Shift of Expression» in Translation Analysis". En: *Anthology of studies on translation*, Tel Aviv: 165-174.
- PRACHNIO, Piotr (2016) "Cortázar czytany w Polsce. Recepcja do roku 1985". En: Borkowski, A. y Czyż, A. (dirs.) *Prywatne i publiczne w tekstach kultury: studia*. Siedlce, Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego: 215-258.
- RICOEUR, Paul (2005) *Sobre la traducción*. Buenos Aires/Barcelona/México, Paidós.
- SAER, Juan José (1994) *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Madrid/Buenos Aires, Alianza Editorial.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1994) "Sobre los diferentes métodos de traducir". En: Vega, M. A. (ed.) *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid, Cátedra: 224-235.

- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1992) "The Politics of Translation". En: *Outside in the Teaching Machine*. London/New York, Routledge: 179-200.
- STEINER, George (1981) *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica.
- SUCHANOW, Klementyna (2017) *Gombrowicz. Ja, geniusz*. Wołowiec, Czarne.
- SWOBODA, Tomasz (2014) *Powtórzenie i różnica: szkice z krytyki przekładu*. Gdańsk, Wydawnictwo w Podwórku.
- TOURY, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin's Publishing Company.
- VENUTI, Lawrence (1998) *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London/New York, Routledge.
- ZALESKA, Zofia (2015) *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*. Wołowiec, Czarne.
- ZIARKOWSKA, Justyna (2009) "Objaśnianie odległej współczesności. Informacje o Nowym Świecie w przypisach tłumaczy serii «Proza Iberoamerykańska»". En: Skibniewska, E. (dir.) *Przypisy tłumacza*. Wrocław/Kraków, Księgarnia Akademicka: 89-112.

**Luis Pablo Núñez**

Universidad de Granada

ORCID 0000-0002-6491-6873

## **Observaciones sobre las ayudas a la traducción a la lengua polaca de la literatura española contemporánea**

**Resumen:** Los estudios de recepción de la literatura española en lenguas extranjeras son numerosos, pero aún insuficientes, ante el gran número de lenguas y el amplio periodo cronológico que es posible analizar. En esta contribución analizamos la recepción de la literatura española contemporánea en Polonia a través de los programas de ayuda a la traducción ofrecidos por el Ministerio de Cultura de España. Estos programas, convocados anualmente, permiten conocer en buena medida cuáles son los autores españoles más solicitados por las editoriales extranjeras, lo que ahonda en nuestro conocimiento comercial de las tendencias editoriales y en el establecimiento de un posible canon de la literatura española contemporánea. Nuestro estudio considera el periodo más reciente, el comprendido entre los años 2006-2016, y trata de responder a preguntas como cuáles son esos autores y títulos más traducidos, qué géneros predominan y qué editoriales polacas tienen mayor interés en la publicación de la literatura española contemporánea.

**Palabras clave:** traducción literaria, ayudas a la traducción, literatura española contemporánea, recepción de las literaturas hispánicas, editoriales, traducciones polacas, MUZA

**Title:** Observations on the Governmental Grants for Translation of Contemporary Spanish Literature into Polish

**Abstract:** Studies on reception of Spanish literature into foreign languages are increasing but are still insufficient because of the large number of languages and the long chronological period to be analyzed. This paper proposes an approach to the reception of contemporary Spanish literature in Poland through the translation grants

offered by the Spanish government. These grants allow us to know which are the most in-demand Spanish authors by foreign publishers, and how the publishing trends are changing the canon of contemporary Spanish literature. Our study considers the period between 2006-2016 and tries to answer questions such as which are the most translated Spanish authors and titles, which genres predominate and which Polish publishers have the greatest interest in the publication of contemporary Spanish literature.

**Keywords:** literary translation, Spanish governmental translation grants, contemporary Spanish literature, reception of Spanish literature into Polish, publishing houses, Polish translation, MUZA

## 1. Introducción. Objetivos de este estudio

El papel de la industria editorial a través de la publicación de libros es, junto con los medios de comunicación audiovisuales, uno de los soportes fundamentales para el conocimiento de una lengua y de sus valores culturales en nuestros días, y la traducción contribuye a la difusión de esa lengua fuera de unas determinadas fronteras de manera determinante.

Este es el motivo por el que numerosas instituciones culturales promueven ayudas a la traducción en nuestros días, y por la que prácticamente todas las lenguas importantes cuentan con programas de apoyo estatal para la traducción de obras en otras lenguas. Esto es así no solo para las llamadas lenguas mayoritarias, sino también para otras: por ejemplo, la lengua alemana promueve ayudas a la traducción para la publicación de autores alemanes en otra lengua a través del Instituto Goethe de Múnich; la Fundación Neerlandesa de Letras promueve ayudas para la lengua neerlandesa; la lengua japonesa cuenta con el “Japanese Literature Publishing Project” (JLPP); la lengua turca, con el programa TEDA para traducciones de obras turcas a otras lenguas; la lengua rumana, con el Programa de Subvenciones para la Traducción y Edición del Instituto Cultural Rumano (Institutul Cultural Român); la lengua polaca, con el “Poland Translation Program” del Instituto del Libro Polaco (Instytut Książki), etc., y, mezclando los límites de lengua con estado, en México y Argentina también cuentan con un “Programa de Apoyo a la Traducción de Obras Mexicanas” (ProTrad) o con el Programa PROSUR para la traducción de obras de autores argentinos en lenguas extranjeras...

En este trabajo ofreceremos un acercamiento a la difusión y recepción de la literatura española en Polonia a través de estas ayudas a la traducción, una rama que,

a pesar de su importancia para el mundo editorial, ha sido poco tratada en el ámbito traductológico<sup>1</sup>.

Siguiendo la metodología ya empleada en Pablo Núñez 2017 y 2018, donde tratamos el papel de las ayudas a la traducción entre 2006 y 2011, analizamos ahora la recepción de la literatura española en Polonia a través de los programas anuales de ayuda a la traducción ofrecidos por el Ministerio de Cultura/Educación de España<sup>2</sup>.

Nuestro estudio considera un periodo de diez años, el comprendido entre los años 2006 y 2016, suficiente para ver tendencias y para comparar con lo sucedido en otras lenguas en estudios realizados y en otros próximos que pensamos realizar. Con este estudio trataremos de responder a preguntas como cuáles son los autores y títulos más demandados por las editoriales extranjeras, qué géneros predominan y, especialmente, cuáles son las editoriales polacas que tienen mayor interés en la publicación de los autores más recientes de la literatura escrita en español.

## 2. Los programas de ayuda a la traducción: características

¿Qué son los programas de ayuda a la traducción? Las ayudas a la traducción son subvenciones concedidas por organismos públicos estatales, autonómicos o regionales o por fundaciones privadas para costear los gastos que deberá pagar una editorial al traducir una obra de una lengua a otra.

- 
- 1 Cuando presentamos la comunicación “Las ayudas a la traducción y su contribución al panorama literario” (no publicada) en el *IX Congreso Internacional Traducción, Texto e Interferencias. La traducción en las dos orillas: España e Hispanoamérica* (Trujillo-Cáceres, 20-22 de junio de 2012), apenas había un par de referencias breves sobre las ayudas a la traducción como antecedentes de nuestro estudio. Hoy el panorama no es muy distinto, aunque se han publicado algunos artículos recientes sobre las políticas gallegas para el fomento de las ayudas a la traducción que lo han enriquecido. Véanse, así, las obras de Luna Alonso/Montero Küpper (2006), Montero Küpper (2013) y Galanes Santos (2016) y, para un ámbito mayor, las reflexiones de Fouces (2011). Estudios concretos sobre traductores de español a polaco pueden verse en Dąbrowska (2017) y Jamka (2018). Por nuestra parte, hemos tratado de paliar parcialmente esta carencia con estudios publicados durante los últimos años referidos a la traducción de la literatura española y de las obras científico-técnicas desde un punto de vista bibliográfico (cf. Pablo Núñez 2011, 2017 y 2018a y b).
  - 2 En el artículo de 2017 trazamos la historia de las ayudas a la traducción promovidas en España y analizamos de manera estadística las lenguas y editoriales que habían recibido más ayudas entre 2006 y 2011. De manera concreta estudiamos también a qué lenguas habían sido traducidas las obras de Roberto Bolaño y Antonio Gamoneda mediante estas ayudas. En el texto de 2018b (aún no publicado) estudiamos las ayudas para la traducción de obras españolas al francés. En el de 2018a abordamos un planteamiento inverso y estudiamos las obras turcas traducidas al español mediante el programa de ayudas TEDA.

Estas ayudas han de ser solicitadas por editoriales que hayan firmado un contrato con el traductor cuyo coste es el que se solicita subvencionar. Una vez valorada la solicitud, la ayuda concedida puede cubrir el porcentaje total (100 %) o parcial (30-70 %) del coste, según el organismo convocante (para más detalles, *cf.* Pablo Núñez 2018a).

En España estas ayudas cubren normalmente el coste total de la traducción. Existen varias modalidades, pero aquí estudiaremos las llamadas, desde 2012, “Subvenciones, en régimen de concurrencia competitiva, para el fomento de la traducción a lenguas extranjeras”. Existen desde 1984 y se convocan anualmente por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (hoy, Ministerio de Educación y Formación Profesional, según su reciente denominación), a través de la Dirección General de Política e Industrias Culturales y del Libro y la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas (hoy Dirección General del Libro y Fomento de la Lectura y Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras españolas).

La solicitud de una de estas ayudas permite a la editorial pagar íntegra o parcialmente el importe de la traducción acordada con un determinado traductor o traductora. El Ministerio establece unos requisitos relativos a las lenguas de destino prioritarias y, de acuerdo con el presupuesto existente cada año, selecciona las propuestas hechas por las editoriales de acuerdo con unos criterios que valoran la relevancia del autor y del título propuesto, la trayectoria de la editorial y su capacidad de distribución de la obra y el currículum del traductor. Se concede un plazo de dos años para la realización del proyecto editorial –traducción, maquetación, publicación–, aunque la editorial puede solicitar una prórroga por un año más<sup>3</sup>.

Pueden verse sobre estos criterios y sus procedimientos concretos una descripción más detallada en Pablo Núñez 2017 y 2018a, pero, a modo de muestra, inserto a continuación algunos ejemplos de la documentación real que debe emplearse para solicitar una de estas ayudas:

---

3 La convocatoria del año 2018 se abrió en abril y se resolvió el 11 de diciembre de 2018. La de 2019 se convocó el 29 de julio de 2019 y se resolvió el 16 de diciembre de 2019.

**Imágenes 1 y 2. Trípticos informativos, en diferentes lenguas, para la difusión de las convocatorias de ayudas a la traducción del Ministerio español. Fuente: web del Ministerio**

**AYUDAS A LA TRADUCCIÓN A LENGUAS EXTRANJERAS**  
**SUBSIDIES FOR TRANSLATION INTO FOREIGN LANGUAGES**

**¿En qué consiste la ayuda a la traducción?**  
 Si usted tiene intención de publicar un libro escrito en lengua española (o en alguna lengua oficial del Estado español) en su país, puede solicitar una ayuda económica al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para cubrir el coste de la traducción.

**¿Quién puede solicitar la ayuda?**  
 La empresa editorial que contrata la traducción y publica el libro. No se admiten contratos con empresas de traducción.

Para más información / For further information  
 Dirección General de Política e Industria Cultural del Libro  
 Subdirección General de Promoción del Libro, de la Lectura y de los Libros Raros

**Imágenes 3 y 4. Tablas de puntuación otorgadas para la resolución de las ayudas de acuerdo con el valor estratégico de las lenguas meta y la zona geográfica de difusión de las traducciones (en el Cuadro 2 debería aparecer también el chino). Fuente: Ministerio de Educación y Formación Profesional (España), Subvenciones para el fomento de la traducción en lenguas extranjeras, convocatoria 2017**

CUADRO DE VALOR ESTRATÉGICO DE LENGUAS DE TRADUCCIÓN Y ZONAS GEOGRÁFICAS					
PAÍSES Y ZONAS GEOGRÁFICAS		PUNTOS			
	20	15	10	5	
China	x				
India	x				
Países de la Unión Europea		x			
Resto de países de Europa			x		
Asia				x	
Oriente Medio				x	
LENGUAS		PUNTOS			
	20	15	10	5	
Inglés	x				
Árabe	x				
Ruso	x				
Portugués	x				
Japonés	x				
Alemán	x				
Francés	x				
Coreano	x				
Turco	x				
Italiano	x				
Polaco	x				
Neerlandés		x			
Rumano		x			
Hebreo			x		
Resto de lenguas				x	

**Imagen 5. Partes del formulario sobre el proyecto de traducción que debe rellenar la editorial (aquí, del año 2015). Fuente: web del Ministerio**

ANEXO II			
Datos del proyecto de traducción			
Nº de Expediente	/ / 2015		
<b>I.-DATOS SOBRE LA OBRA A TRADUCIR</b>			
Título de la obra en español o lengua cooficial			
Autor			
Tipo de obra	<input type="checkbox"/> Obra completa <input type="checkbox"/> Antología*	Nº de páginas o palabras	
<small>* Adjuntar relación y detalle.</small>			
<b>Materia (Marque con una cruz lo que corresponda)</b>			
<input type="checkbox"/> Narrativa	<input type="checkbox"/> Poesía	<input type="checkbox"/> Ensayo	
<input type="checkbox"/> Teatro	<input type="checkbox"/> Científico-Técnico	<input type="checkbox"/> Cómic	
<input type="checkbox"/> Infantil y juvenil	<input type="checkbox"/> Otro:		
<b>Datos de la edición sobre la que se realizará la traducción</b>			
Sello editorial		Año	
<b>III.-DATOS SOBRE EL TRADUCTOR</b>			
Nombre y apellidos			
Domicilio			
Teléfono (con prefijo)	Email		
Cualificación profesional e historial como traductor.			
Otros traductores (en su caso)			
<b>Datos sobre el revisor de la traducción</b>			
Nombre y apellidos			
Cualificación profesional			

**Imagen 6. Documentación específica que se debe aportar. Fuente: web del Ministerio**

### Documentación específica

Nº	Documento	Observaciones
5	<b>Catálogo editorial</b>	Solo editoriales que no lo tienen publicado en su página web y no lo indican en el anexo I
6	<b>Contrato de traducción firmado por la editorial y el traductor en el que conste el importe total a pagar por la traducción</b>	Todos los solicitantes. <b>Espanoles:</b> original o copia compulsada. <b>Extranjeros:</b> si no se firma directamente una versión del contrato en español, debe traducirse a español. Se puede enviar el original o una copia compulsada.
7	<b>Currículum del traductor</b>	Todos los solicitantes. En español

## 2.1. Aspectos económicos de las ayudas a la traducción

La traducción de obras literarias españolas debe enmarcarse dentro del panorama de producción editorial español, que es uno de los más importantes del mundo tras el mercado del libro anglosajón (Estados Unidos y Reino Unido) y alemán<sup>4</sup>, al existir grandes grupos editoriales que no solo tienen sede en España, sino también una fuerte presencia en Hispanoamérica.

Las traducciones subvencionadas no son más que una parte pequeña del conjunto total de traducciones publicadas cada año en un país (*cf. CULTURABase*), pero estudiarlas puede ser de interés para los estudios literarios de recepción porque permiten conocer de manera representativa cuáles son los autores más demandados por las editoriales extranjeras, con lo que supone para el establecimiento de un canon de la literatura española contemporánea.

No obstante, la coyuntura económica condiciona los importes presupuestarios asignados a estas ayudas, por lo que no todas las solicitudes pueden ser atendidas. Así, si en 1997 el dinero aportado para estas ayudas era de 59 millones de pesetas (lo que sería algo más de 350 000 €), tras la llegada del euro vemos que la cantidad fue creciendo anualmente de manera continua hasta el año 2010, en que, tras llegar a su tope, 900 000 €, sufrió un brusco recorte debido a la crisis y fue reduciéndose cada vez más, hasta una cierta recuperación económica en la convocatoria de 2016, en que se concedieron ayudas por valor de 260 000 € a 77 títulos<sup>5</sup>:

### Cuadro 1. Presupuesto anual para las ayudas a la traducción del Ministerio español.

Fuente: elaboración propia

2006	– 562 000 € (repartidos entre los 154 títulos subvencionados)
2007	– 765 000 € (repartidos entre los 198 títulos subvencionados)
2008	– 751 360 € (repartidos entre los 162 títulos subvencionados)
2009	– 800 000 € (repartidos entre los 213 títulos subvencionados)
2010	– 900 000 € (repartidos entre los 238 títulos subvencionados)
2011	– 858 000 € (repartidos entre los 224 títulos subvencionados)
2012	– 300 000 € (repartidos entre los 65 títulos subvencionados)
2013	– 200 000 € (concedidos 193 675 € entre 35 títulos subvencionados)
2014	– 200 000 € (concedidos 188 000 € entre 59 títulos subvencionados)

4 Sobre los grupos editoriales, *cf.* Pablo Núñez 2011.

5 Señalemos que en los años 2017 y 2018 los importes concedidos para las ayudas han sido de 208 000 y 246 800 € respectivamente.

2015 – 250 000 € (repartidos entre los 70 títulos subvencionados)

2016 – 260 000 € (repartidos entre los 77 títulos subvencionados)

## 2.2. La lengua polaca en el contexto de obras traducidas y subvencionadas

Si comparamos con otros mercados editoriales, el polaco no tiene la pujanza de lenguas como el inglés o francés ni la proyección de otras como la alemana, avalada por una potente industria, pero es relevante, al menos en el ámbito europeo.

A través de diferentes fuentes podemos medir su importancia a nivel internacional. Si tomamos, aun con cierta cautela, las cifras disponibles en la base de datos sobre traducciones de la UNESCO (*Index Translationum*), encontramos que la lengua polaca es la novena lengua con más registros de traducciones recensadas desde el año 1979 hasta el año 2017 (el español es la tercera)<sup>6</sup>:

**Cuadro 2. Referencias contenidas en la totalidad de la base de datos del *Index Translationum* según la lengua de traducción. Fuente: *Index Translationum***

	Lengua de traducción	
1	Alemán	301935
2	Francés	240045
3	Español	228559
4	Inglés	164509
5	Japonés	130649
6	Neerlandés	111270
7	Ruso	100806
8	Portugués	78904
9	Polaco	76706
10	Sueco	71209

6 La cautela se debe a que los datos oscilan en función de los que hayan sido proporcionados por el país. Por ejemplo, Alemania ha proporcionado los datos del año 2017, pero el *Index* no ha cargado aún los de 2010 y siguientes. Los más recientes proporcionados al *Index* por Polonia son del 2011, pero hasta ahora solo se han incluido hasta el 2008: los años posteriores están aún en proceso de volcado. Igual ocurre con España: ha proporcionado los del 2012, pero los últimos incluidos son los de 2008.

De acuerdo con las lenguas de llegada, las traducciones al polaco proceden mayoritariamente del inglés, seguidas del alemán, francés y ruso. El español se sitúa en sexto lugar, tras el italiano (Cuadro 3):

**Cuadro 3. Lenguas traducidas hacia el polaco. Referencias contenidas en la totalidad de la base de datos del *Index Translationum* (1979-2017)**

	Lengua de origen	
1	Inglés	45218
2	Alemán	10137
3	Francés	6441
4	Ruso	3378
5	Italiano	3205
6	Español	1490
7	Sueco	981
8	Checo	808

Desde la perspectiva contraria, sin embargo, según la panorámica de la edición en España, las traducciones de obras procedentes de lengua polaca no son significativas y quedan fuera de la tabla de principales lenguas extranjeras traducidas al español:

**Cuadro 4. Porcentaje de lenguas sobre libros traducidos en España (2013-2017). Fuente: *Panorámica 2017. Apartado II.3. Libros traducidos*, p. 26**

Porcentaje de lenguas sobre los libros traducidos					
Lenguas	2013	2014	2015	2016	2017
Inglés	53,7	50,1	51,7	50,7	51,1
Castellano	14,6	14,7	13,3	14,3	11,9
Italiano	5,5	5,0	4,9	6,1	11,0
Francés	9,1	10,0	10,9	10,8	9,5
Alemán	5,6	4,7	5,3	4,1	3,7
Japonés	3,1	5,2	4,6	3,8	3,6
Catalán	2,3	2,3	3,0	3,0	2,6
Portugués	1,0	1,2	0,9	1,1	1,0
Ruso	0,8	0,5	0,7	0,9	0,7
Sueco	0,3	0,6	0,4	0,6	0,6

Desde el punto de vista de las ayudas a la traducción, si consideramos la posición de la lengua polaca entre las ayudas recibidas por el ministerio español en el periodo 2006-2011 (que fue el que analizamos en Pablo Núñez 2017), vemos que fue la novena en recibir más subvenciones (para traducir un total de 32 títulos españoles):

**Cuadro 5. Lenguas más subvencionadas por las ayudas Ministerio de Cultura para la traducción a lenguas extranjeras. Desglose por lenguas (2006-2011) y número de títulos**  
Fuente: Pablo Núñez 2017, reelaborado a partir de datos de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas

Lengua	2006	2007	2008	2009	2010	2011	TOTAL obras del periodo 2006-2011
Italiano	13	18	20	35	33	39	158
Árabe	12	26	18	22	30	8	116
Francés	14	13	13	20	20	18	98
Portugués	10	14	20	11	17	21	93
Inglés	16	15	11	16	9	17	84
Alemán	11	11	7	11	11	10	61
Chino	7	27	4	7	8	5	58
Neerlandés	7	7	8	6	11	7	46
Polaco	4	2	4	7	9	6	32

### 3. Análisis de las ayudas concedidas para la traducción de obras españolas al polaco

Los datos del *Index* son, como hemos visto, insuficientes para responder con certeza plena a la pregunta de cuántas obras españolas y de qué autores se han traducidos al polaco en el periodo 2006-2016, aunque puedan ser orientativos: 374 obras para esos once años entre los que figuran autores como Borges, Cortázar, García Márquez, Bolaño, Juan Eslava Galán, Ortega, Santa Teresa, Pérez Reverte...

Otra posibilidad para obtener esos datos cuantitativos actualizados sería contar con el acceso a la base de datos del organismo polaco paralelo al de gestión del ISBN español, pero este, *Krajowe Biuro ISBN/ISMN* ubicado en la Biblioteca Nacional de

Varsovia, si los tiene, tampoco los ofrece de manera pública<sup>7</sup>. Por ello, un estudio que considere los catálogos de las principales editoriales hispanistas sería necesario (aquí los consideraremos parcialmente). En tanto, este estudio de las ayudas a la traducción puede proporcionar un primer acercamiento, sobre el que poder hacer posteriormente, si se desea, estudios concretos de obras y de la calidad de su traducción.

Para realizar nuestro estudio hemos creado, siguiendo las resoluciones públicas aparecidas en el *Boletín Oficial del Estado español (BOE)*, una base de datos en Access a la que hemos volcado la información de todas las ayudas concedidas a editoriales en ese periodo de once años. Mediante la manipulación de esta tabla hemos determinado los autores y títulos más demandados por las editoriales polacas, así como quiénes fueron los traductores y los importes concedidos.

En total, entre 2006-2016 el Ministerio asignó 158 758 € a las 44 ayudas a la traducción de obras españolas a la lengua polaca, lo que supone un 2,73 % del total del presupuesto (la suma del importe total concedido por el Ministerio en las once convocatorias para todas las lenguas fue de casi seis millones de euros: 5 818 035 €). De forma comparativa diremos que para la lengua francesa se asignó, de acuerdo con nuestro estudio de 2018b, un 8,5 % del presupuesto para un total de 114 ayudas.

### 3.1. Editoriales solicitantes de las ayudas

Año a año, las editoriales polacas que han recibido ayudas han sido las siguientes (indicamos entre paréntesis la ciudad donde la editorial tiene la sede y fuera el número de ayudas recibidas):

**Cuadro 6. Editoriales polacas a las que se ha concedido ayudas de traducción, por convocatoria. Fuente: elaboración propia**

Año de solicitud	Editoriales polacas solicitantes
2006	Sagittarius (Wadowice), 1
2007	Sagittarius (Wadowice), 2
2008	Muchaniesiada.com (Cracovia), 1 MUZA (Varsovia), 1 Sagittarius (Wadowice), 2

7 Existe una página electrónica dirigida a editores polacos para la solicitud de números ISBN. De él hemos manejado su base de datos de editores: <https://e-isbn.pl/IsbnWeb/> También se ha manejado el catálogo Worldcat del consorcio OCLC.

Año de solicitud	Editoriales polacas solicitantes
2009	MUZA (Varsovia), 1 Oficyna Literacka Noir sur Blanc (Varsovia), 2 Sonia Draga (Katowice), 1 Oficyna Foksal (Varsovia), 1 Sagittarius (Wadowice), 2
2010	Społeczny Instytut Wydawniczy Znak (Cracovia), 1 Świat Książki (Varsovia), 1 Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Przy Polskiej Akademii Nauk (Varsovia), 1 Sagittarius (Wadowice), 2 WAM (Cracovia), 1
2011	Nicolaus Copernicus University (Toruń), 1 Weltbild Polska (Varsovia) Dobra Literatura (Słupsk) Sagittarius (Wadowice), 2 WAM (Cracovia)
2012	MUZA (Varsovia), 1
2013	Dom Wydawniczy “REBIS” (Poznań), 1
2014	Sonia Draga (Katowice), 1 Wydawnictwo Karmelitów Bosych (Cracovia), 1
2015	Sonia Draga (Katowice), 2 Wydawnictwo Naukowe UMK (Toruń), 1
2016	Sonia Draga (Katowice), 5

La primera observación acerca de las editoriales es que un número de ellas acuden reiteradamente a las ayudas a la traducción para publicar nuevos títulos, posiblemente como parte de su programa editorial. Es el caso claro de la editorial Sagittarius, que obtuvo ayudas de manera continuada desde 2006 a 2011 (pero, a partir de ese año, como vimos, se produjo un recorte económico tan drástico que dejaron de solicitarlas o de conseguirlas).

Sagittarius parece publicar especialmente traducciones al polaco de autores clásicos españoles o portugueses libres de derechos de edición –Cervantes, Castelo Branco–, aunque también de autores recientes, como el irlandés John F. Deane (habría que estudiar si la editorial acude también a convocatorias de ayudas a la traducción para esas otras lenguas, además de la española). *Cartas marruecas* de José Cadalso, por ejemplo, recibió en 2007 una ayuda de 3000 euros para su traducción al polaco, que fue publicada en 2010 (*Listy marokańskie*); y la novela ejemplar de Cervantes *La tía fingida*, que recibió en 2006 una ayuda a la traducción de

3500 euros, fue publicada en 2009 con el título de *Falszywa ciotka* (en un volumen que también incluía *El casamiento engañoso* y *El vizcaíno fingido*).

Otra editorial que solicita en varias ocasiones las ayudas es Sonia Draga de Katowice, que ya en 2009 obtuvo 2200 € por la traducción de *Tu rostro mañana* (1. *Fiebre y lanza*) de Javier Marías y obtuvo más en 2014, 2015 y 2016 para otros títulos del mismo autor (*Negra espalda del tiempo*; *Así empieza lo malo*) y de otros, como Almudena Grandes, Elena Poniatowska, Jorge Volpi y la policíaca *Un millón de gotas* de Víctor del Árbol. En 2015 pidió traducir la novela *Diablo Guardián* del mexicano Xavier Velasco (premio Alfaguara de novela 2003), publicada como *Diabeł stróż* (978-83-7999-545-5). Para la convocatoria 2018 la editorial hizo cinco solicitudes, de las cuales solo le fue concedida una ayuda de 3850 € para la traducción de la obra de Javier Marías *Berta Isla* (publicada en 2017 en español). Esto muestra el interés de la editorial por continuar la biblioteca del autor español vertido al polaco (del que ha publicado ya varios títulos: *Czarne plecy czasu* [*Negra espalda del tiempo*, 1998]; *Jutro, w czas bitwy, o mnie myśl* [*Mañana en la batalla piensa en mí*, 1994]; *Pisane życia* [*Vidas escritas*, 2000]; *Serce tak białe* [*Corazón tan blanco* 1992]; *Tak się złe zaczyna* [*Así empieza lo malo*, 2014]; *Twoja twarz jutro. Tom 1-3* [*Tu rostro mañana*, trilogía formada por las obras *Fiebre y lanza*, 2002; *Baile y sueño*, 2004; *Veneno y sombra y adiós*, 2007]: *Twoja twarz jutro. Gorączka i włócznia*; *Twoja twarz jutro. Taniec i sen*; *Twoja twarz jutro. Trucizna, cień i pożegnanie*; *Zakochania* [*Los enamoramientos*, 2011]. Sin embargo, salvo ese título nuevo de Javier Marías<sup>8</sup>, se han desestimado las restantes solicitudes de autores como Almudena Grandes, Elia Barceló y el mencionado Víctor del Árbol (para su obra *La víspera de casi todo*, Premio Nadal 2016, publicada en España por Ediciones Destino, sello de Planeta).

No obstante, la editorial cuenta con un catálogo nutrido de literatura hispánica, con autores como los citados Javier Marías y Almudena Grandes (*Pocałunki składane na chlebie...*), Poniatowska (*Jedyna w swoim rodzaju*; *Kochany Diego, całuje cię Quieta y Leonora*), Jorge Volpi (*Kronika przekrętu*), Matilde Asensi, Juan Eslava Galán, Emma García, Fernando Aramburu, Daniel Sánchez Arévalo, Rosa Ribas (*El gran frío* = *Wielki chłód*) o Javier Sierra (*Mistrz z Prado*; *Nieśmiertelna piramida*). Su colección de narrativa (*Proza*) recoge unos quinientos títulos, sobre

8 *Berta Isla*, en traducción de Tomasz Pindel –el mismo traductor de otras obras suyas al polaco–, fue publicada en Sonia Draga el 3 de octubre de 2018, según el catálogo de la editorial, esto es, antes de hacerse efectiva la concesión definitiva de la ayuda del Ministerio. Cf. <https://www.soniadruga.pl/szukaj/javier%20marias.html> [20.10.2018].

todo traducciones de autores ingleses, pero también franceses, italianos... Su apuesta tiende claramente al *best-seller* (con obras como *Cincuenta sombras de Gray* de E. L. James, *El Código Da Vinci* u *Origen* de Dan Brown y otras de John le Carré, Yasmina Khadra, etc.).

### Imagen 7. Obras de Javier Marías publicadas en polaco por Sonia Draga.

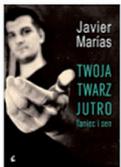
Fuente: catálogo de la editorial en línea

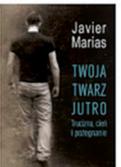
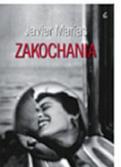


**Javier Marías**

Javier Marías - jeden z najznamienszych pisarzy europejskich, wielokrotnie nagradzany za utwory oryginalne, a także za przekłady z języka angielskiego. Zadebiutował w 1971 roku jeszcze jako student literatury powieścią *Los dominios del lobo*, dziś jego książki wydawane są w 54 krajach w przekładach na 42 języki. Jest członkiem Królewskiej Akademii Literatury, królem Redondy, felietonistą dziennika *El País*, współpracuje także z *El País Semanal*. Za całokształt twórczości w roku 2013 otrzymał jedno z najwyższych europejskich wyróżnień Prix Formentor. Nakładem Wydawnictwa Sonia Draga ukazała się trylogia *Twoja twarz jutro*, a także *Serce tak białe*, *Zakochania*, *Czarne plecy czasu*, *Jutro, w czas bitwy, o mnie myśl*, *Berta Isla*.

### Książki autora

Destacan asimismo otras editoriales no comerciales o vinculadas al ámbito académico, como la editorial de la Universidad Copérnico en Toruń, que recibió una ayuda en 2011 para traducir la obra de Alfredo Marcos: *Ciencia y acción. Una filosofía práctica de la ciencia*, la editorial religiosa Wydawnictwo Karmelitów Bosych y Księgarnia Akademicka, aunque en este último caso las obras publicadas son literarias (Javier Tomeo: *Patíbulo interior*, y Álvaro Cunqueiro, *La otra gente*).

Las ayudas son solicitadas generalmente por editoriales medianas o pequeñas, pero otras editoriales literarias polacas importantes también aparecen como receptoras de ayudas: es el caso, así, de MUZA, con ayudas recibidas en 2008, 2009, 2010 y 2012 para traducir las novelas de Susana Fortes (*Esperando a Robert Capa*), Enrique Vila-Matas (*Exploradores del abismo*) y Roberto Bolaño (*Los detectives salvajes* y 2666).

MUZA<sup>9</sup> es una editorial más comercial, por lo que se guía en ocasiones por la selección de obras españolas premiadas, quizá como garantía de mayores ventas. Esto sucede en los casos de la obra de Susana Fortes, que ya fue finalista del Premio Planeta de Novela en 2003 y con su obra *Esperando a Robert Capa* ganó el Premio Fernando Lara de Novela 2009, y del mismo modo con las obras del mexicano Xavier Velasco, cuya obra *Diablo guardián*, Premio Alfaguara de novela 2003, fue solicitada en 2015 por Sonia Draga, o con *El viajero del siglo* de Andrés Neuman, Premio Alfaguara 2009, para la que fue solicitada otra ayuda a la traducción por la editorial Dobra Literatura. Las solicitudes de traducción que realiza responden también a éxitos ocasionales, cuando no a estrategias editoriales vinculadas al *best-seller*, como es el caso de Carlos Ruiz Zafón, también traducido (o del italiano Federico Moccia): esto no hace sino corroborar que las ayudas a la traducción siguen en buena medida la tendencia de los impulsos del mercado. No obstante, en MUZA se han publicado también numerosos títulos de Gabriel García Márquez y algunas de Isabel Allende (*Japoński kochanek*, 2016 = *El amante japonés*, 2015; *W samym środku zimy*, 2018 = *Más allá del invierno*, 2017).

### Imagen 8. Algunas de las obras de García Márquez publicadas en polaco por MUZA.

Fuente: página electrónica de la editorial



9 Cf. MUZA, <https://muza.com.pl/> [20.10.2018].

### 3.2. Autores y títulos solicitados

En nuestro estudio sobre las ayudas concedidas entre 2006 y 2011 a múltiples lenguas (Pablo Núñez 2017) ya señalamos que autores como Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas, Almudena Grandes, Vargas Llosa, Arturo Pérez-Reverte o Eduardo Mendoza figuraban con frecuencia entre las solicitudes de las editoriales extranjeras; sin duda, los autores prestigiosos en España resultan de interés también para los foráneos. Las ayudas a la traducción al polaco corroboran que varios de estos autores son también demandados, como ocurre con Bolaño, Vargas Llosa, Vila-Matas o Almudena Grandes, pero del análisis de ayudas al polaco destaca especialmente Javier Marías, como se puede ver en el siguiente cuadro:

**Cuadro 7. Selección de autores y obras a las que se ha concedido ayudas de traducción**  
Fuente: elaboración propia

AUTOR	TÍTULO	AYUDA CONCEDIDA	TRADUCTOR/A	AÑO	EDITORIAL SOLICITANTE
Almudena Grandes	<i>Los besos en el pan</i>	2350 €	Katarzyna Okrasko	2016	Sonia Draga
Javier Marías	<i>Tu rostro mañana. 1. Fiebre y lanza</i>	2200 €	Ewa Zaleska	2009	Sonia Draga
Javier Marías	<i>Negra espalda del tiempo</i>	2450 €	Tomasz Pindel	2014	Sonia Draga
Javier Marías	<i>Así empieza lo malo</i>	3675 €	Tomasz Pindel	2016	Sonia Draga
Roberto Bolaño	<i>Los detectives salvajes</i>	6000 €	Tomasz Pindel, Filip Łobodziński	2009	MUZA
Roberto Bolaño	2666	10 123 €	Katarzyna Okrasko	2012	MUZA
Mario Vargas Llosa	<i>El pez en el agua</i>	4500 €	Danuta Rycerz	2010	Społeczny Instytut Wydawniczy Znak

Los autores latinoamericanos también están muy presentes: junto a Vargas Llosa, vemos solicitudes para traducir *Leonora* de Elena Poniatowska, *Memorial del engaño* de Jorge Volpi, *A veinte años luz* de la argentina Elsa Osorio o *Diablo Guardián* de Xavier Velasco (1964-).

Otras ayudas solicitadas se refieren a autores clásicos: en distintos años fue subvencionada la traducción de alguna de las obras de Cadalso, Bécquer, Galdós, Blasco Ibáñez, Valera, Galdós y Valle-Inclán por la editorial Sagittarius (Galdós y Valera fueron también solicitados para su traducción al francés). La traducción del *Quijote* de Cervantes (parte I y II) fue solicitada por la editorial Rebis y subvencionada con 20 000 €, el importe mayor de los dados en cualquiera de los años por el Ministerio para traducciones al polaco. La traducción del *Cántico espiritual* (*Cántico B*) de San Juan de la Cruz fue solicitada en 2014 por la editorial religiosa de Cracovia Wydawnictwo Karmelitów Bosych, probablemente como complemento de las varias obras sobre el santo ya disponibles en su editorial<sup>10</sup>.

**Imágenes 9 y 10.** *Doctrina sanjuanista a la luz de la espiritualidad contemporánea* por Wydawnictwo Karmelitów Bosych. Abajo, set de obras de San Juan de la Cruz

The screenshot shows the website of Wydawnictwo Karmelitów Bosych. At the top left is the logo 'WKB' with the text 'wydawnictwo karmelitów bosych'. To the right are links for 'KONTAKT', 'O NAS', 'MAPA STRONY', and a shopping cart icon labeled 'KOSZYK (pusty)'. Below the logo is a search bar with the text 'Szukaj'. A navigation menu contains links for 'DUCHOWOŚĆ', 'MARYJA', 'ŚWIĘCI', 'AUTORZY', 'GŁOS KARMEŁU', 'NABOŻEŃSTWA', 'LITERATURA', 'SERIE', 'DZIECI', 'DEWOCJONALIA', 'MEDIA', and 'EBOOK'. Below the menu are breadcrumb links: 'ŚWIĘCI' > 'JAN OD KRZYŻA' > 'ŚW. JAN OD KRZYŻA DZISIAJ'. The main content area features a book cover for 'ŚW. JAN OD KRZYŻA DZISIAJ' by Jerzy W. GOGOLA OCD, showing a portrait of St. John of the Cross. To the right of the cover is the book title 'ŚW. JAN OD KRZYŻA DZISIAJ' and subtitle 'Doktryna sanjuanistyczna w świetle współczesnej duchowości' by Jerzy Wiesław Gogola OCD. Below the title is a short description in Polish. To the right of the text is a price box showing '31,41 zł' with a '-10%' discount from '34,90 zł'. Below the price is a quantity selector set to '1' and a 'DODAJ DO KOSZYKA' button. At the bottom left of the book card are icons for 'Wyślij do znajomego' and 'Drukuj'.

10 Pueden encontrarse varias obras sobre San Juan de la Cruz (Jan od Krzyża) en esta editorial, como por ejemplo, un ensayo sobre la doctrina sanjuanista (*Doktryna sanjuanistyczna w świetle współczesnej duchowości*) escrito por Jerzy Wiesław Gogola OCD (2018, <https://wkb-krakow.pl/jan-od-krzyza/928-swietny-jan-od-krzyza-dzisiaj.html>), o un set de obras en bolsillo (*Komplet dzieł Św. Jana od Krzyża*) que incluye *Subida al monte Carmelo*, *Noche oscura del alma*, *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva* (edición de 2010, [https://wkb-krakow.pl/jan-od-krzyza/554-komplet-dziel-sw-jana-od-krzyza-format-kieszonkowy.html?search\\_query=jAN+OD+KRZYZA&results=63](https://wkb-krakow.pl/jan-od-krzyza/554-komplet-dziel-sw-jana-od-krzyza-format-kieszonkowy.html?search_query=jAN+OD+KRZYZA&results=63) [20.10.2018]).



**KOMPLET DZIEŁ ŚW. JANA OD KRZYŻA [format kieszonkowy]**  
 św. Jan od Krzyża

Komplet 4 książek:

- Droga na Górę Karmel
- Noc ciemna
- Pieśń duchowa
- Żywy piomień miłości

**Ostatnie egzemplarze!**

Wyślij do znajomego

Drukuj

**55,00 zł**  
 Zamiast 66,91 zł

Ilość: 1

**DODAJ DO KOSZYKA**

No faltan tampoco *best-sellers*, como las obras de Javier Moro, *El sari rojo* (2008), solicitada en 2010 por la editorial Świat Książki de Varsovia, o *El tiempo entre costuras* (2010) de María Dueñas, cuya traducción fue solicitada en 2011 por la editorial Weltbild Polska.

En cuanto a los géneros, hay que destacar que, aunque las ayudas van dirigidas “a la traducción y edición en lenguas extranjeras de obras literarias o científicas escritas y publicadas en español”, las editoriales polacas centran mayoritariamente su atención en obras narrativas. De las 44 ayudas, ninguna solicitud se refiere a obras teatrales y solo una a poesía (*El manuscrito de piedra*, de Luis García Jambrina, para cuya traducción al polaco se concedieron 1800 € a la editorial WAM de Cracovia en 2011). Encontramos tres subvenciones para ensayo: para la obra de Xavier Zubiri, *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*, solicitada en 2010 por Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Przy Polskiej Akademii Nauk; la ya mencionada de Alfredo Marcos, *Ciencia y acción*, para la editorial de la universidad Nicolaus Copernicus, y para la obra *Mente del universo*, de Mariano Artigas, profesor de Filosofía de la Naturaleza en Universidad de Navarra, solicitada en 2015 por Wydawnictwo Naukowe UMK. Esto difiere de lo que concedido en otras lenguas para el mismo periodo estudiado, donde no solo el ensayo es solicitado, sino que tiene un porcentaje considerable (como en el caso de las ayudas a editoriales francesas), o donde la poesía está ampliamente representada (como ocurre con las ayudas solicitadas para su traducción al italiano).

Relacionado con las tendencias editoriales que señalábamos antes –*best-sellers*, éxitos ocasionales– se encuentran también varios títulos de novela negra e histórica, solicitadas por Sonia Draga, MUZA o la Oficyna Literacka Noir sur Blanc: son los casos de las obras de Alicia Giménez Barlett, *Un barco cargado de arroz*; Susana Fortes, *Quattrocento*; Claudia Piñeiro, *Betibú*; Jerónimo Tristante, *El mis-*

*terio de la casa Aranda*; la mencionada Esperando a Robert Capa de Susana Fortes o la novela de Víctor del Árbol *Un millón de gotas*, cuyo argumento se podría resumir de esta manera: investigación del suicidio de la hermana del protagonista, que se descubre ser sospechosa de haber torturado y asesinado a un mafioso ruso...

En cuanto a los traductores, son unos pocos, normalmente ligados a una editorial específica, los que se encargan de realizar las traducciones de obras del español, aunque en ocasiones la misma persona puede trabajar para varias. Esto podría mostrar en cierto grado el funcionamiento del mercado editorial de la traducción literaria del español en Polonia, pero habría que considerar el conjunto de traducciones publicadas con y sin ayudas para afirmarlo. Entre los más frecuentes encontramos a Barbara Sławomirska, que tradujo para la editorial Sagittarius obras españolas del siglo XIX: Blasco Ibáñez, Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Galdós y Valle-Inclán (seis ayudas recibidas para los años 2008, 2009, 2010 y 2011), y Tomasz Pindel, que ha trabajado para Sonia Draga, pero también para otras editoriales como MUZA y Muchaniesiada.com, traduciendo obras de Javier Marías, Bolaño y otros autores de género poliaco (cinco ayudas recibidas por sus traducciones en los años 2008, 2009, 2014, 2015 y 2016).

De manera excepcional encontramos como traductores un grupo de “estudiantes de Filología de la Universidad de Częstochowa” como receptores de una ayuda a la traducción: es el caso de la obra de Álvaro Cunqueiro *La otra gente* (ayuda de 2000 € en 2006 para la editorial académica de Cracovia Księgarnia Akademicka Spółka<sup>11</sup>).

#### 4. Conclusiones

Con este estudio esperamos haber mostrado el interés de las ayudas estatales a la traducción para la difusión exterior de la literatura escrita en español. En efecto, la política cultural contribuye al conocimiento de la literatura más allá de las fronteras nacionales.

Hemos explicado también qué son estas ayudas y cuáles son los procedimientos con que se solicitan. Hemos considerado también los aspectos económicos. Tras ello, nos hemos centrado en el análisis de las editoriales, autores, títulos y géneros que se han solicitado traducir al polaco. Más allá de títulos específicos, vemos que ciertas editoriales polacas solicitan regularmente las ayudas del Ministerio español para establecer líneas editoriales, como ocurre con la edición de las obras de Javier Marías por parte de MUZA o con autores clásicos por parte

---

11 Cf. la página electrónica de la editorial, <http://akademicka.pl/> [20.10.2018].

de Sagittarius. Finalmente, hemos reflexionado sobre la escasa presencia de obras filosóficas y ensayísticas, lo que quizá se corresponda con el menor mercado que tienen estos géneros en Polonia: la literatura española que se difunde allí es aquella más reciente y claramente narrativa.

Lo expuesto aquí puede ser útil para mostrar cuál es la proyección de la literatura española fuera de nuestras fronteras. Somos conscientes, no obstante, de que no deja de ser un acercamiento parcial que deberá ser completado: para verificar la recepción de la literatura de una lengua en otra deberían considerarse estos datos junto con los de edición anual de cada país y los catálogos de las editoriales, pues muchas otras traducciones se publican sin ningún tipo de subvención. Esperamos ir completando este panorama poco a poco, con nuevos estudios.

## Referencias bibliográficas

- BITRA Bibliografía de Interpretación y Traducción. Universidad de Alicante. [https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra\\_int/usu/buscar.asp](https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra_int/usu/buscar.asp) [10.06.2018].
- DĄBROWSKA, Monika (2017) “Maria Sten: De literatura prehispanica mexicana al Boom en Polonia”. *Itinerarios: Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*. 26: 215-226. <http://itinerarios.uw.edu.pl/maria-sten-de-literatura-prehispanica-mexicana-al-boom-en-polonia/> [10.06.2018].
- ESPAÑA. MINISTERIO DE CULTURA (2006) Orden CUL/3396/2006, de 4 de octubre, por la que se conceden subvenciones para el fomento de la traducción y edición, en cualquier lengua extranjera, de obras literarias o científicas de autores españoles, correspondientes al año 2006”. *BOE*, 3 de noviembre de 2006, n.º 263, 38304-38324.
- (2007) Orden CUL/3231/2007, de 29 de octubre, por la que se conceden subvenciones públicas en régimen de concurrencia competitiva para el fomento de la traducción y edición, en cualquier lengua extranjera, de obras literarias o científicas de autores españoles, correspondientes al año 2007. *BOE*, 7 de noviembre de 2007, n.º 267, 45875-45889.
- (2008) Orden CUL/2706/2008, de 10 de septiembre, por la que se conceden subvenciones públicas en régimen de concurrencia competitiva para el fomento de la traducción y edición, en cualquier lengua extranjera, de obras literarias o científicas escritas y publicadas en español, correspondientes al año 2008. *BOE*, 27 de septiembre de 2008, n.º 234, 39140-39149.
- (2009) Orden CUL/2252/2009, de 21 de julio, por la que se conceden subvenciones públicas en régimen de concurrencia competitiva para el fomento de la traducción y edición, en lenguas extranjeras, de obras literarias o científicas escritas y publica-

das en español, correspondientes al año 2009. *BOE*, 15 de agosto de 2009, n.º 197, 70675-70690.

----- (2010) Orden CUL/2683/2010, de 1 de octubre, por la que se corrigen errores en la Orden CUL/2327/2010, de 5 de agosto, por la que se conceden subvenciones, en régimen de concurrencia competitiva, para el fomento de la traducción y edición en lenguas extranjeras de obras literarias o científicas escritas y publicadas en español, correspondiente a 2010. *BOE*, 16 de octubre de 2010, n.º 251, 87775-87788.

----- (2011) Orden CUL/2733/2011, de 12 de septiembre, por la que se conceden subvenciones para el fomento de la traducción y edición en lenguas extranjeras de obras literarias o científicas escritas y publicadas en español, correspondientes al año 2011. *BOE*, 13 de octubre de 2011, n.º 247, 107605-107619.

ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. Ayudas y subvenciones relativas al Libro, lectura y letras. <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/catalogo/cultura/becas-ayudasy-subvenciones/ayudas-y-subvenciones/libro.html> [10.06.2018].

ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *CULTURABase*, Sistema de difusión de estadísticas culturales. Base de datos estadística de la edición española de libros con ISBN. <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/culturabase/portada.html> [10.06.2018].

ESPAÑA. MINISTERIO DE HACIENDA Y FUNCIÓN PÚBLICA. Base de Datos Nacional de Subvenciones. Base de datos nacionales. <http://www.pap.minhafp.gob.es/bdnstrans/GE/es/convocatoria/342016> [10.06.2018].

FOUCES GONZÁLEZ, Covadonga (2011) *La traducción literaria y la globalización de los mercados culturales*. Granada, Comares.

GALANES SANTOS, Iolanda (2016) “La traducción literaria gallega contemporánea. Intratraducción y extratraducción”. En: Galanes Santos, I. *et al.* (eds.) *La traducción literaria: nuevas investigaciones*. Granada, Comares.

ISBN: Base de datos de libros editados en España. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn.html> [10.06.2018].

JAMKA, Anna (2018) “La agencia del Otro en la traducción de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca al polaco”. *Itinerarios: Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*. 27: 237-253.

LUNA ALONSO, Ana y MONTERO KÜPPER, Silvia, coords. (2006) *Traducción e política editorial de literatura infantil e xuvenil*. Vigo, Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións.

MONTERO KÜPPER, Silvia (2013) “As políticas de tradución no caso galego”. En: Mosquera Carregal, X. M. (ed.) *Lingua e tradución: IX Xornadas sobre Lingua e Usos*.

A Coruña, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións: 41-62. <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/13522> [10.06.2018].

PABLO NÚÑEZ, Luis (2011) “Los grupos editoriales españoles y su influencia en la creación de los cánones literarios actuales”. En: Cabello, A. *et al.* (eds.) *En los márgenes del canon: Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*. Madrid, CSIC/Libros de la Catarata: 31-50. <http://hdl.handle.net/10481/47196>.

---- (2017) “Las ayudas estatales a la traducción de obras españolas en lenguas extranjeras: balance de los años 2006-2011”. *Itinerarios: Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*. 25: 167-191. <http://hdl.handle.net/10481/47308>.

---- (2018a) “Los programas nacionales de ayuda a la traducción: la literatura extranjera vertida al español”. *Skopos: Revista Internacional de Traducción e Interpretación*. 9: 171-185. <http://hdl.handle.net/10481/57825>.

---- (2018b, en prensa) “La recepción de la literatura española en Francia: un balance a partir de las ayudas a la traducción”. Comunicación presentada en el *VIII Congreso Internacional BETA “Abriendo caminos. Evoluciones en el Hispanismo”* (Università di Napoli La Orientale, Nápoles, 19-22 junio 2018).

UNESCO: *Index Translationum. Bibliografía Internacional de la Traducción*: base de datos acumulativa sobre las obras traducidas y publicadas en Estados miembros de la UNESCO. <http://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx?lg=2> [10.06.2018].

WORLDCAT: Catálogo unificado en línea del consorcio de bibliotecas asociadas Worldcat. <http://www.worldcat.org/> [10.06.2018].

**Wojciech Charchalis**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-2874-4872

## **“La traducción es su asunto privado. Nosotros aquí hacemos ciencia”. ¿Para qué sirve un traductor en la universidad?**

**Resumen:** La presente contribución ofrece reflexiones acerca del papel de los traductores en la universidad. El autor ha tenido un no poco estimable recorrido como traductor y académico, de modo que ofrece un punto de vista, fruto de sus experiencias que, con todo su componente individual, remite asimismo a una experiencia colectiva; inspirado en el modelo hermenéutico de Georges Steiner, tiene en cuenta un nivel subjetivo, inherente también al trabajo del traductor-académico. Comprende, pues, la situación de la figura del traductor e investigador de literatura en la universidad y en el mercado editorial polaco, así como sus interrelaciones.

**Palabras clave:** traducción, enseñanza superior, estudios literarios, teoría y práctica de traducción

**Title:** “Translation is Your Private Matter. We Make Science Here”. For What is Needed a Translator at the University?

**Abstract:** The paper presents reflections about the role of a translator in the university. This text is the result of personal experience of a translator and university professor. The reflection according to the hermeneutic model of Georges Steiner, therefore based on the subjective of the translator-academic, analyses the situation of the translator and researcher of literature in the university and in the Polish publishing market, as well as their interrelationships.

**Keywords:** translation, higher education, literary studies, theory and practice of translation

La presente contribución de ninguna manera pretende sostener una supuesta neutralidad al momento de escribir un trabajo académico. No aspira, pues, a sostener la existencia de un aséptico punto cero a la usanza de una forma de cientificismo en la que ya pocos creen, sobre el cual se ubicaría el sujeto de reflexión frente a su objeto. Con todo, aunque un trabajo científico mantendría una relación isomórfica frente a la realidad descrita, dicha realidad no es nunca dada y el trabajo reflexivo de la escritura y la investigación implica siempre, por mínimo que sea, algún grado de interpretación, reelaboración o mediación; con sus particularidades, no ocurre una cosa distinta al llevar a cabo el trabajo de traducción sobre un texto cultural, cualquier que este sea<sup>1</sup>. Como es sabido –y esto lo apunto sin pecar de prolijo–, la dimensión subjetiva del pensamiento, por muy riguroso que se estime, no es una barrera para la reflexión; por el contrario, sirve de acicate en y para el trabajo científico, ya desde el momento en que se ejecuta un recorte sobre uno o más fenómenos. En tal orden de cosas, y desde una posición hermenéutica inspirada en George Steiner (1975), estas páginas contienen un conjunto de reflexiones que buscan sacar partido a mi propia experiencia en relación con la situación del traductor de literatura, sin perder de vista que también cumplo funciones como investigador en el área de literatura en una universidad polaca. Es, también, un intento de exponer cuál debería ser la función del traductor en la academia contemporánea.

### **Traductor-investigador en una universidad polaca: un caso de esquizofrenia**

Ser traductor de literatura y hacer parte del claustro docente universitario en Polonia –por lo menos en el área de filología, cuestión por cierto de lo más frecuente– lleva consigo una especie de fuerte carga esquizofrénica. Por un lado, los colegas reciben con entusiasmo cada nueva publicación, especialmente cuando se trata de la literatura del canon o de la así llamada literatura alta. Por otro lado, demuestran un auténtico desdén ante el trabajo del traductor, considerándolo un trabajo menor de poca importancia. Esta situación es aún más sorprendente cuando se repara en

---

1 Aunque según la teoría hermenéutica de traducción de Steiner (1975), cualquier reflexión sobre la traducción es subjetiva y cualquier reflexión subjetiva acerca de la traducción constituye una aproximación teórica del proceso de la traducción, por lo que mis reflexiones por muy subjetivas que sean pueden encontrar su lugar en el campo académico de teoría de traducción. En Polonia escribió sobre este asunto por ejemplo Jarniewicz (2012).

el hecho de que estos colegas con mucha frecuencia dan clases de teoría o práctica de traducción, y al mismo tiempo ponen en duda el sentido, *ethos* o valor de ese mismo trabajo que merece su atención. Creo que esto constituye parte de un problema más amplio, por lo menos en Polonia, concretamente se trata de poner en duda el sentido de los estudios filológicos o, en más amplios términos, de los estudios dentro del área de humanidades. Un punto de vista simplón, común en nuestro país, asume que un estudiante de letras es una persona intelectualmente deficiente que, incapaz de aprender cualquier ciencia de prestigio, se ve empujado a las ramas humanísticas; idea que parece ser también asumida no solo por quienes son actualmente estudiantes, sino también, en buena medida, por el cuerpo docente de las facultades de letras. Parecería que los universitarios de letras tienen vergüenza de su trabajo y de su formación. Seguramente esta lamentable situación tiene que ver también con el menosprecio a nivel social general que afecta a los científicos y universitarios, intelectuales, académicos y profesores, que deja a la investigación y práctica científica de casi todos los campos a la intemperie de las exigencias del mercado y a sus trabajadores en condiciones muchas veces precarias; de hecho, dentro de ello, en otras partes del mundo el precariado que compuesto por la juventud universitaria y la planta de quienes trabajan en la universidad, incluyendo desde puestos de servicio hasta el precariado intelectual o, en otros términos, el precariado formado por personas con educación formal de alto nivel, hace tiempo que es tema de preocupación científica<sup>2</sup> y motor de organización social<sup>3</sup>.

### **Ser de letras es una mácula**

Un ejemplo perfecto de este complejo de inferioridad y convencimiento de que ser de letras es una deficiencia, lo demostró la decana de una facultad de filología que organizó prácticas de servicio público de interpretación –*public interpretation service*– consistente en prestar apoyo al cuerpo de policía; como es de suponer, presentó la experiencia como todo un éxito. Pues bien, unos estudiantes sin preparación iban a trabajar gratis haciendo trabajo de traductores. La señora decana

---

2 Nada más que a modo de ejemplo, remito a Rodríguez-Serrano y Gil-Soldevilla (2018), Díaz Santiago (2016), Nofre (2015), Bayer (1973).

3 Por supuesto que sobre este tema el trabajo científico o la reflexión seria se entremezcla con la organización social. No obstante, a modo de ejemplo de la acción social organizada sirva La Plataforma de Profesorado Precario de la Universidad de La Laguna (España) que, según se lee en su página digital, es una “red de plataformas nacionales de defensa de los derechos laborales del sector de la enseñanza superior”. Cf. <https://pppull.blogspot.com/2017/> [15.05.2019].

no consideró el hecho de que hay que saber interpretar y que esta sabiduría hay que adquirirla, que la interpretación para la policía es un trabajo serio que exige una preparación no solo lingüística, sino también técnica y psicológica, adecuadas. Tampoco tuvo en cuenta que quitaba puestos de trabajo a graduados de su propia facultad, los mismos que podrían y deberían ocupar los cargos de intérpretes profesionales, es decir, en condiciones dignas –y con goce de sueldo, claro está–. Además, se anunció una visita de funcionarios de policía a la universidad con el fin de instruir a los estudiantes en el cómo afrontar las tareas de intérprete, digamos, policial. Para comprender mejor la situación, hay que decir que no existe en Polonia nada parecido a algo así como intérprete policial, por tanto me parece loable que la policía vea la necesidad de crear un cargo así. No obstante, es una pena que la policía no vea sentido en pagar a sus funcionarios, teniendo así posibilidad de contratar a traductores profesionales, con todo y la condición ética de ofrecer trabajo en condiciones dignas. En cualquier caso, resulta casi palpable el desprecio por la profesión del traductor. Asimismo, es por lo menos una pena que quienes ocupan cargos directivos en una facultad no hagan esfuerzo alguno por comprender el sentido del valor de la formación de los traductores y del trabajo traductológico en sus más variados alcances: constituye, pues, un signo alarmante.

### **Actitud oficial de la universidad al trabajo del traductor-investigador**

En lo que concierne a la actitud oficial conforme a la traducción literaria en la universidad, lamentablemente la mayor parte del tiempo se puede oír la frase citada en el título de esta contribución: “La traducción es su asunto privado. Nosotros aquí hacemos ciencia”. Hasta hace poco, de acuerdo con la reforma de educación superior, la preparación de traducciones y ediciones críticas no fue considerada una actividad científica. La situación actual se comentará más adelante. He tenido oportunidad de preparar traducciones de obras clásicas, de premios Nobel, de escribir introducciones o epílogos y siempre oía que esto no era ninguna actividad científica, por lo tanto no se la tomaba en consideración al momento de la evaluación de mi actividad como investigador, *ergo* esto venía a ser una actividad privada que realizaba en mi tiempo libre; realidad todavía más grave en estos tiempos nuestros donde somos evaluados bajo el criterio numérico de la productividad. Agrego sin exageración alguna un caso que me afectó: al momento de ser evaluado mi trabajo en el área académica de neofilología, mi actividad de traducción literaria –incluyendo la de escribir diccionarios– fue clasificada por los reseñado-

res como “dispersante” y en general fue presentada como un aspecto negativo de la persona evaluada.

## **El traductor y sus funciones**

En los debates sobre el sentido de los estudios neofilológicos siempre repito a quienes polemizan conmigo y que exigen de los neofilólogos una creación “verdaderamente científica”, que nuestro papel como profesores no es formar grandes filólogos como quien haría una figura destinada a convertirse en un solemne busto de bronce, por el contrario, nuestra tarea es orientar a personas abiertas y críticas, que entren y sostengan una relación de profunda amistad con las personas y espacios de los diferentes y variados territorios culturales en que viven las lenguas que enseñamos. No somos capaces de formar en 3 o 5 años a alguien que se convierta en tan corto tiempo en un erudito, conocedor de la tradición humanística desde sus inicios hasta nuestros días; ni siquiera se puede aspirar a que los estudiantes concluyan su carrera con un deslumbrante C2 en la lengua de nuestra área en la que se especializó –no hablamos de la lengua inglesa, objeto de aprendizaje muchas veces desde la escuela primaria o antes<sup>4</sup>–. En nuestro caso, no sin pesares los estudiantes podrán alcanzar con aceptable propiedad el manejo de una nueva lengua, esto acompañado de cierto aprendizaje –con todo y su potencial abierto al futuro– en relación con conocimientos y habilidades asociadas a esas lenguas. Todos y cada uno de estos significativos aspectos han de ir acompañados de articulación de pensamiento, espíritu crítico y un componente de responsabilidad indisociable de su vida en todos los planos.

También la actividad científica de los investigadores, en mi opinión, no se debe centrar única y exclusivamente en las culturas de los países que estudiamos, y es cierto que es incluso más ajustado hablar de espacios culturales que de países –piénsese en las fronteras políticas porosas o en su dimensión transcultural, por ejemplo, en el caso de los hablantes nativos de español o sus hijos que viven desde hace años en Estados Unidos–. El trabajo de quien se ocupa de la traducción no se limita y no debe limitarse a trasvasar de una lengua a otra; ha de asumir una dimensión epistémica comprensiva del mundo como base ética y política, y es este anclaje el que da valor específico a su actividad, tomando distancia, por cierto, del trabajo académico encerrado en sí mismo, en los muros universitarios, o de espaldas a la sociedad.

---

4 Dicho sea de paso, no quiero hablar aquí de los graduados de las escuelas secundarias, ni de su incapacidad para elaborar reflexión compleja.

## **El traductor de literatura como amigo de la lengua de trabajo**

Vuelvo a manifestarlo: quien traduce entable una profunda relación de amistad con las lenguas y culturas que motivan su interés. Ya he remarcado que el trabajo del traductor no se restringe únicamente a la transcripción del texto de una lengua a otra. Sumo a este punto algo que figura poco en las páginas de publicaciones especializadas en traducción, a saber, con mucha frecuencia el traductor es también un agente literario informal<sup>5</sup>. Me parece que todos quienes traducen literatura estarán de acuerdo en que el trabajo de convencer a las casas editoriales de publicar libros concretos es una parte substancial de nuestro trabajo. Frecuentemente, los traductores ejercen el trabajo de reseñadores al interior de las editoriales, esto es, leen los libros y deciden o ayudan a decidir cuál libro merece ser publicado. Hay también, aunque seguramente menos numerosos, traductores que se dedican a la crítica literaria en prensa, periódicos y revistas.

### **Stanisław Barańczak. Poeta, investigador y traductor**

Para subrayar el papel del traductor como agente cultural, pongámonos a reflexionar sobre la influencia en la cultura polaca de Stanisław Barańczak<sup>6</sup>. ¿Cuál de todos sus trabajos fue de más relevancia: la de universitario, poeta o traductor? Para los que no están familiarizados con la cultura polaca, doy la respuesta, en forma de brevísima nota: decididamente el de traductor, ante todo por espolvorear a Shakespeare, haciendo que sus obras fuesen más atractivas y leídas, y esto con el debido respeto a los otros campos en los que se involucró.

### **El traductor-investigador y el desarrollo de la disciplina de los estudios literarios**

Y aquí llegamos al punto clave. Ya que el traductor es un agente cultural y las universidades también lo son, ¿para qué separarlos?

Rechazo el lugar común que habla de “la mano invisible del mercado” y el supuesto hecho de que en el mercado editorial aparecen solo aquellos libros que el público quiere leer. Esto simplemente no es verdad o, en el mejor de los casos, no es

5 Escribieron sobre este asunto, por ejemplo, Pindel (2010) y Jarniewicz (2012).

6 En español publicado en 2014 por la editora Trea de Gijón, en traducción de Antonio Beñítez Burraco y Anna Sobieska.

toda la verdad. Evidentemente, el gusto de las lectoras y los lectores en cierto modo influye en el mercado, sin embargo, podemos crear este gusto a través de la publicación de obras concretas. También la creación del canon no se realiza a través del número de tiradas ni obedece de forma automática índices de venta. Son los editores, con apoyo en los reseñadores de las editoriales, agencias literarias y traductores, junto con la crítica literaria –académica o no–, quienes crean modas y generan el interés del público.

Por todo eso creo que el traductor de literatura que al mismo tiempo oficia de académico es una adquisición valiosa para cualquier universidad. Es su quehacer el que conecta el mundo de la universidad con el mundo editorial, siendo capaz de influir en los gustos del público y participando, pues, en la producción, circulación y recepción de libros y de la configuración del canon literario. Además, gracias al trabajo de traductores e investigadores que realizan ambas tareas –la de traducción e investigación– se inyecta dinamismo al fortalecimiento y desarrollo de la disciplina de la teoría de la literatura, en este caso en el campo de los estudios literarios en su ámbito de la lengua y las culturas hispánicas. Los traductores realizan un trabajo creativo constante que produce nuevos resultados, ya sea la traducción misma o la investigación, promoción, crítica y selección de textos, además de la docencia.

### **El traductor como profesor**

Dadas todas las características de las traductoras y los traductores y de su tan variado ejercicio profesional, resulta aconsejable que las clases de traducción sean impartidas por un traductor, de la misma manera que las clases de medicina por un médico y las clases para elaborar estructuras con hierro por un ingeniero que sepa levantar tales estructuras. Está claro que hablo de la práctica de la traducción y no de la teoría, aunque estaría bien que el teórico también conociera el objeto de su interés también en sus dimensiones de ejercicio.

De hecho, existen países en los cuales tales principios están vigentes. Por ejemplo, para acceder a la red de EMT (European Master in Translation), un reputado curso de traducción se tiene que cumplir una serie de exigencias; una de ellas es la obligación de comprobar que la traducción es enseñada por traductores activos en el mercado de trabajo<sup>7</sup>. ¿Por qué entonces el caso de la traducción literaria tendría que ser diferente?

---

7 [https://ec.europa.eu/info/resources-partners/european-masters-translation-emt\\_en](https://ec.europa.eu/info/resources-partners/european-masters-translation-emt_en) [10.02.2019].

## Literaturas hispánicas en Polonia. El caso específico del traductor-investigador

La falta de presencia de la literatura originalmente generada en lengua española en Polonia era evidente y dolorosa; el caso de la literatura portuguesa ni la menciono, porque antes de 1945 su presencia en nuestro país prácticamente no existe. Únicamente, el interés de los escritores polacos del contexto romántico por Goethe o Schiller hizo que llegaran a nuestro país las migajas del Siglo de Oro. Surgieron por tanto intentos de traducción, ante todo, de Calderón, dos traducciones del *Quijote* y dos d'Os *Lusíadas*. Sin embargo, con eso acaba la presencia de las literaturas ibéricas en Polonia antes del siglo XX. En el periodo de entreguerras hubo intentos de publicar traducciones de literatura española, pero no muy numerosos, sobre todo por falta de traductores de esa lengua y por no haber estudios ibéricos sistemáticos en Polonia. Edward Boyé, un traductor eminente y uno de los pocos de aquel periodo, se quejaba del penoso trabajo de popularización de la literatura española que debía ejecutar contra todo el mundo<sup>8</sup>.

Solo la creación de la primera cátedra de estudios ibéricos en Varsovia, en 1973 –en 1978 surgió también su sección portuguesa–, hizo que surgiera un grupo más numeroso de público lector interesado en esta literatura y, por consiguiente, de investigadores, críticos y traductores. A partir de aquel momento comienza el desarrollo del mercado editorial en el campo ibérico. Fueron justamente los investigadores de la cátedra de Iberística de Varsovia los que participaron en la creación del *boom* latinoamericano en Polonia<sup>9</sup>. Con posterioridad, la Universidad de Varsovia formó parte de un trabajo compartido con otras universidades –sobre todo la Universidad Jaguelónica de Cracovia y, más tarde, a partir de la mitad de la década de los años 90 también la UAM de Poznań y la Universidad de Wrocław– que trajo consigo la creación de un mercado para las literaturas en lenguas española y portuguesa. Detengámonos en observar cuántos de los traductores activos actualmente provienen de las Áreas de traducción de las aulas universitarias polacas: sinceramente la mayoría.

La falta de traductores-investigadores redundaba en graves omisiones en el canon literario polaco; hacían falta obras fundamentales de la cultura europea.

8 Escribe sobre este asunto Piotr Sawicki, eminente filólogo polaco, en la monografía dedicada a Vicente Blasco Ibáñez (1978).

9 Sobre la presencia y recepción de las literaturas ibéricas en Polonia véase: Milewska, Rymwid-Mickiewicz, Skłodowska (1992), Kalewska (2010), Charchalis (2012), Milewska (1991).

Cabe enumerar un espectro amplio de publicaciones que no hace mucho han pasado a formar parte de la conciencia del público polaco: el teatro del Siglo de Oro, la literatura medieval –con el *Cantar de Mío Cid* y el *Libro de buen amor* en el primer plano–, libros de caballería o el *Lazarillo de Tormes*, así como la tardía presencia de los más modernos, agrupados(as) en, por ejemplo, la poesía del 98 y 27, sin dejar de nombrar a Fernando Pessoa o Clarice Lispector, entre muchos otros. Vale la pena añadir que una traducción adecuada del *Quijote*, quizás realizada por un traductor-investigador a la altura, hubiera podido ahorrarnos la imagen del *Quijote* que todavía tenemos en Polonia: la de una narración triste, envuelta en un velo patrioter encerrado en *lo nacional*; por el contrario, nos hubiera ofrecido por lo menos una parte de la maravilla del relato cervantino, sin olvidar su humor, la complejidad que le es propia y su fondo profunda y generosamente humano.

### Universidad, traductor y ediciones críticas de los clásicos

Sería apropiado que los textos arriba mencionados apareciesen ahora en las ediciones críticas profesionales y no fueran publicadas por las casas editoriales de nicho, como síntomas de la locura quijotesca de los traductores y editores. La prueba de esto sean no solo el *Quijote*<sup>10</sup>, sino *Araucana* en la traducción de Czesław Ratka, traducida y publicada con su propio dinero, *El arte nuevo* de Lope de Vega por Urszula Aszyk<sup>11</sup>, *Martín Fierro* por Agata Kornacka<sup>12</sup>, fragmentos de *Amadís* por Romualda Jarocka-Nowak, Andrzej Nowak o fragmentos de *Tirant lo Blanc* de Rozalya Sasor<sup>13</sup>.

Es un papel –no olvidemos, de agente cultural– de la universidad, preparar este tipo de ediciones. Como antiguamente hacían las Áreas de filología clásica y de PAN (Academia Polaca de Ciencias) preparando traducciones y ediciones de la literatura antigua porque únicamente los investigadores de estas instituciones tenían bibliotecas y sabiduría suficientes para poder penetrar a través del

---

10 La nueva traducción apareció en la editora Rebis de Poznań. Si bien se trata de una editorial bastante grande y tiene casi 30 años, no cuenta con tradición en la publicación de obras clásicas de literatura.

11 Publicada por la editora Słowo/obraz terytoria, que desde hace años atraviesa un periodo de crisis, lo que hace que su impacto en el mercado sea mínimo.

12 Publicado por Biblioteka Iberyjska del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.

13 Publicado por Księgarnia Akademicka de Cracovia, una casa editorial de poco impacto en el mercado.

vocabulario e ideas arcaicos e impenetrables para el resto de la sociedad. La traducción del *Quijote* o de *Araucana* exigen unos estudios profundos que un traductor no investigador no es capaz de realizar por falta o de tiempo o de dinero, o más probablemente de los dos. Es la universidad que debe ser responsable por permitir este tipo de estudios para que se pueda leer el texto correctamente en el proceso de la traducción.

Alguien diría que la edición crítica puede redactarse por un investigador y la traducción por un traductor de fuera de la universidad. Evidentemente, esto también es posible; sin embargo, no podemos olvidar que es el traductor un lector más atento y crítico y el conocimiento filológico y cultural profundo puede permitir una mejor traducción de las complejidades del texto. Lo dicho prueba que la fundición del traductor e investigador en una persona es benigna para ambas de estas profesiones.

Lo dicho se refiere no solo a la traducción de la ficción, tanto del canon antiguo como moderno, tanto en las ediciones críticas y no críticas. Sería bien que el ensayo filosófico fuese traducido por un traductor-filósofo, tratados científicos por especialistas en al área.

Sin embargo, es importante que estos especialistas universitarios sean traductores activos –y no unos investigadores que “conocen” la lengua–. El conocimiento de las dos lenguas no es suficiente para traducir bien. Es algo de sobra sabido por cualquier traductor, aunque para los que no son traductores este punto de vista puede parecer una fantasía excéntrica. La capacidad de traducir solo puede ser aprendida a través de la práctica y no es una actividad fácil. El conocimiento de la lengua no es suficiente para hacer de una persona un traductor. Recomiendo a aquellos que no son traductores activos que traduzcan unas cuantas frases y las sometan a una lectura crítica –seguramente llegarán a la conclusión de que el esfuerzo no vale la pena y echarán este trabajo a la basura–.

### **No todo está perdido**

Se aprecian cambios positivos. A lo mejor estas son las primeras golondrinas que anuncian una revitalización del valor social a ojos de todos y todas. Mencionemos la introducción de una reforma que, en lo fundamental, trajo consigo que “la traducción de las fuentes” pueda ser considerada actividad científica. No obstante, la frase citada está formulada de tal manera –de forma tan pobre– que no se sabe qué exactamente son las dichas “fuentes”. Por lo tanto, no sabemos si se trata de textos literarios, culturales o de tratados científicos. Sea lo que fuere la frase acaba

con una nota que aclara que por *fuentes* no ha de entenderse “una novela”. Aparentemente, en la opinión de la señora exministra, ni la traducción ni la edición crítica de, por ejemplo, el *Quijote* o el *Amadís* son actividades científicas; despierta la curiosidad saber si según la misma señora esas ediciones tienen alguna influencia en la cultura.

Por otra parte, en una reforma más reciente aparece la posibilidad de conseguir ayudas/subvenciones de traducción y edición crítica de textos literarios; a lo mejor es esta la segunda golondrina que anuncien tiempo mejores, en los que los decanos de las facultades de letras y los catedráticos de departamentos de literatura dejen de avergonzarse de la actividad translaticia y de sus investigadores, para comenzar, por fin, a reparar en el valor agregado –y tal vez en la esencia y trascendencia– de las actividades de las instituciones que dirigen.

### **¿Será la traducción literaria una actividad de creación o no?**

¿Cuál es, a fin de cuentas, la diferencia entre el trabajo profesional de un escritor, de un actor, de un músico, un pintor o de cualquier otra actividad artística en comparación al trabajo del traductor literario? Alguien podría decir que el escritor, el compositor, el pintor ejercen profesiones que exigen ante todo creatividad y el traductor no. Pero el compositor, el actor, tal como el traductor, trabajan en el campo de la recreación, lo que exige pericia –o arte– en su actividad. Tanto el compositor musical como el pintor y el traductor pueden llegar a convertirse en verdaderos maestros en su campo. Estos son mis postulados: la emancipación definitiva de nuestra profesión como una disciplina del arte y recuperar el valor del traductor en la vida social y, dentro de ella, en la actividad universitaria.

### **Referencias bibliográficas**

- ADAMCZYK, Marzena, ed. (1994) *Percepción y recepción: Polonia –la Península Ibérica– Latinoamérica*. Warszawa, CESLA.
- BARAŃCZAK, Stanisław (2014) *Antología poética*. Trad. de Antonio Beñitez Burraco y Anna Sobieska, Gijón, Trea.
- BAYER, Gustavo F. (1973) “Autonomía nacional e política científica e tecnológica”. *Revista de Administração Pública*. 7 (2): 17-36.
- CHARCHALIS, Wojciech (2012) “Rynek przekładów z literatur iberyjskich w Polsce po 1989 r.”. En: Ganczar, M. y Wilczek, P. (eds.) *Rola tłumacza i przekładu w epoce wielokulturowości i globalizacji*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe “Śląsk”: 107-118.

- DÍAZ SANTIAGO, María José (2016) “El proceso de producción científica en condiciones de precarización. Una revisión etnográfica desde la Sociología del Trabajo”. *Sociología del Trabajo*. 88: 27-46.
- JARNIEWICZ, Jerzy (2012) *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków, Znak.
- KALEWSKA, Anna (2010) “Camões, Pessoa, Saramago i inni. O literaturze portugalskiej w Polsce po 1989 roku”. *Między Oryginałem a Przekładem*. 16: 81-90.
- MILEWSKA, Elżbieta (1991) *Związki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI-XIX w.* Warszawa, CESLA.
- MILEWSKA, Elżbieta; RYMWID-MICKIEWICZ, Irena y SKŁODOWSKA, Elżbieta (1992) *La presencia de la literatura latinaamericana en Polonia*. Warszawa, CESLA.
- NOFRE, Jordi (2015) “Clase, generación e insolidaridad en el sistema de ciencia y tecnología de Portugal”. *Crítica e Sociedade. Revista de Cultura Política*. 5 (2): 79-99.
- PINDEL, Tomasz (2010) “Tłumacz: między rzemieślnikiem a agentem”. *Między Oryginałem a Przekładem*. 16: 123-130.
- RODRÍGUEZ-SERRANO, Aarón y GIL-SOLDEVILLA, Samuel, eds. (2018) *Investigar en la era neoliberal. Visiones críticas sobre la investigación en comunicación en España*. Bellaterra/Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona/Servei de Publicacions.
- SAWICKI, Piotr (1978) *Twórczość literacka Vicente Blasco Ibáñeza i jej recepcja w Polsce*. Wrocław, Ossolineum.
- STEINER, George (1975) *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford, Oxford University Press.

**Janine Pimentel**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

ORCID 0000-0001-6576-9898

## ***Natya Shastra*: um projeto de tradução**

**Resumo:** *Natya Shastra* é um texto muito antigo, originalmente escrito em sânscrito, sobre o teatro, o trabalho do ator, a produção de espetáculo e a dramaturgia clássica da Índia. Teve algumas traduções para o inglês na segunda metade do século XX e uma para o espanhol, em 2013. Por se tratar de um livro importante para a área das artes performáticas, docentes e discentes da Faculdade de Dança e da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro criaram uma parceria para trazer essa obra para o Brasil. O projeto que apresentamos aqui tem dois grandes objetivos: a tradução propriamente dita e a formação de tradutores. A concretização desses objetivos implica reflexões teóricas e metodológicas importantes que discutimos neste artigo. Por exemplo, a edição da obra que servirá de base para a nossa tradução é a tradução do sânscrito para o inglês realizada por Adya Rangacharya em 1984. Trata-se, portanto, de uma tradução indireta (Dollerup 2000, Washbourne 2013, Rosa *et al.* 2017). Já do ponto de vista pedagógico, o método de trabalho seguiu a abordagem chamada “aprendizagem por projetos” que tem sido aplicada ao ensino da tradução por vários autores (Kiraly 2005, Galán-Mañas 2013).

**Palavras-chave:** *Natya Shastra*, tradução indireta, artes performáticas, cultura hindu, didática da tradução

**Title:** *Natya Shastra*: A Translation Project

**Abstract:** Natyasastra is an ancient text, originally written in Sanskrit, about theatre, performance and classic drama in India. It was translated into English in the second half of the 20<sup>th</sup> century and into Spanish in 2013. Because professors and students at the School of Dance of the Federal University of Rio de Janeiro need to study Natyasastra they have asked professors and students of the Language Department to translate it into Brazilian Portuguese. When the project began, the translation professor and coordinator soon realized that this was not only about producing a translation but also about teaching future translators. Therefore, this paper addresses

the theoretical and methodological issues raised so far in the translation/pedagogical project. For example, the English edition, on which the Brazilian translation is based, corresponds to an English translation from Sanskrit published by Adya Rangacharya in 1984, which means that the Brazilian students are producing an indirect translation (a concept discussed in Dollerup 2000, Washbourne 2013, Rosa *et al.* 2017). From the pedagogical viewpoint, the project's workflow is based on the approach called "project-based learning" which has been successfully applied to the translation classroom (Kiraly 2005, Galán-Mañas 2013).

**Keywords:** *Natya Shastra*, indirect translation, drama and performance, Hindu culture, translation pedagogy

## Introdução

A obra intitulada *Natya Shastra* é considerada um dos textos mais antigos sobre o teatro, o trabalho do ator, a produção de espetáculo e a dramaturgia clássica da Índia. Não há certeza absoluta, mas pensa-se que quem escreveu este texto foi um sábio chamado Bharata a pedido do deus Brahma. Como um dos sentidos da palavra *Bharat* (em sânscrito) é "Índia" e Bharata é o narrador de *Natya Shastra*, isto significa que esta obra é também considerada um texto mitológico sobre as origens desse país. Originalmente escrita em sânscrito, a obra *Natya Shastra* tem 36 capítulos compostos de 6.000 sutras ou versos. Teve algumas traduções para o inglês na segunda metade do século XX e uma tradução para o espanhol, em 2013, por Ivan González Cruz.

O projeto que apresentamos aqui tem como principal objetivo traduzir esta obra para o português do Brasil. O público-alvo da tradução é composto por estudantes e professores de artes performáticas e por todos aqueles que têm interesse em estudar e pesquisar sobre artes performáticas e cultura hindu. A tradução, como produto final, servirá como base para pesquisas teórico-práticas no âmbito de um projeto intitulado "Arqueologia da Dança - Índia Antiga" coordenado pelo Professor Doutor Roberto Eizemberg e desenvolvido atualmente no Departamento de Artes Corporais do curso de Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Servirá, igualmente, como base para pesquisas teórico-práticas no âmbito de um outro projeto intitulado "Filogenia das Danças Clássicas Indianas" desenvolvido no Museu Nacional da mesma universidade.

O projeto de tradução começou em 2017 com uma proposta de parceria entre a Faculdade de Letras e o Departamento de Artes Corporais da UFRJ. Atualmente,

este projeto é, ao mesmo tempo, um projeto de tradução, um projeto de didática da tradução e um projeto de pesquisa coordenado pela autora deste artigo. Em primeiro lugar, é um projeto de tradução, uma vez que visa criar um produto final que é a tradução do inglês para o português do Brasil de uma obra ancestral designada *Natya Shastra*. Em segundo lugar, é um projeto de didática de tradução, pois um grupo de alunos do curso de Letras: Português-Inglês da Faculdade de Letras da UFRJ aprende sobre a prática de tradução do inglês para o português, de uma forma geral, e sobre a tradução desta obra específica sob orientação de uma professora pesquisadora. É também um projeto de pesquisa, pois a atividade de tradução está atrelada a decisões teóricas e metodológicas que a professora pesquisadora vem tomando desde o início do projeto (argumentos a favor e contra as traduções indiretas, especificidades da tradução de textos sagrados, tradução domesticadora vs tradução estrangeirizadora, etc).

Por exemplo, a tradução para o português tem como base a tradução do sânscrito para o inglês realizada por Adya Rangacharya em 1984. Trata-se, portanto, de uma tradução indireta, uma vez que a equipe de execução do projeto não conhece o sânscrito e só é capaz de fazer a tradução para o português por via de uma tradução para o inglês, língua obrigatória do curso de Letras: Português-Inglês da Faculdade de Letras da UFRJ. Apesar de existir ainda um preconceito em relação a traduções indiretas, Dollerup (2000), Ringmar (2007), Washbourne (2013) e outros pesquisadores têm mostrado que este tipo de tradução é um fenômeno cultural incontornável, existente em variados sistemas literários e culturais e em diversas épocas. Esses pesquisadores até chamam a atenção para novas formas de tradução indireta que têm surgido recentemente com a globalização e avanços nos sistemas de tradução automática. Por conseguinte, este fenômeno não é algo específico de tempos passados; pelo contrário, está a ganhar novos contornos que precisam ser estudados.

Para além de ser uma tradução indireta, a tradução de *Natya Shastra* levanta outros desafios. É um texto muito antigo produzido por uma cultura muito distante da cultura da língua de chegada. A obra *Natya Shastra* é um texto antigo que possivelmente foi escrito antes da era de Cristo. A visão do mundo que encontramos nesta obra é bem diferente da visão do mundo da contemporaneidade, e isso se deve não só a uma distância temporal muito grande mas também a diferenças culturais bastante significativas, ou seja a Índia antiga é certamente muito diferente do Brasil contemporâneo. Outro desafio é a ausência de certeza em relação à autoria do texto original, pois não se sabe nada sobre o suposto autor da obra, o sábio Bharata. Há quem considere que esta obra foi escrita por várias pessoas

ao longo dos tempos (Rangacharya 1966), ou seja é uma obra com tradição oral que mescla diversos estilos. Essas diferenças criam uma anisomorfia, uma falta de correspondência de conceitos e respetivas formas linguísticas, que o/as tradutores precisão resolver constantemente. Assim, os tradutores são chamados a intervir, a preencher as lacunas, a trazer conhecimentos antigos de uma outra cultura para a cultura de chegada.

O presente artigo encontra-se organizado da seguinte forma. Na seção 2, “História das traduções” descrevemos sucintamente a história das traduções do *Natya Shastra*. É nesta seção que apresentaremos argumentos para justificar a escolha da tradução publicada por Rangacharya em 1984, em detrimento de outras traduções. De seguida, na seção 3, “Traduções indiretas”, discutimos o conceito de tradução indireta e o que pesquisas recentes têm revelado sobre este tipo de tradução. Na seção 4, “Outros conceitos”, trazemos diversos conceitos teóricos e metodológicos que têm se mostrado relevantes durante a prática da tradução ao longo de mais de um ano de projeto. A seção 5, “Aprendizagem por projetos”, caracteriza a abordagem pedagógica que a professora orientadora tem adotado, apresenta a equipe de execução do projeto, a metodologia de trabalho, os financiamentos que a pesquisa tem recebido, e a divulgação dos resultados. Por fim, a seção 6, “Considerações finais”, faz um balanço sobre o andamento do projeto e traz reflexões teórico-práticas que precisarão ser abordadas num futuro próximo.

### **História das traduções**

A literatura hindu pode ser dividida em literatura *smrti* (aquilo que é lembrado) e literatura *sruti* (aquilo que é revelado). Ferreira (2006: 24) explica que “a literatura *sruti* é, em geral, compartilhada por todas as linhas do Hinduísmo, como um corpo de conhecimento recebido por Deus, sem autoria humana” e que é composta pelos *veda* (livros sagrados do hinduísmo). *Natya Shastra* é um dos cinco *veda*. Para Rangacharya (1984: xvii),

The Natyasastra is probably one of the earliest and certainly one of the best treatises on Indian dramaturgy. [...] The eminence of Natyasastra is not that it was the first book on the subject but that it was the first comprehensive treatise on Dance, Drama and Music.

Como mencionamos na seção precedente, a obra *Natya Shastra* não recebeu ainda nenhuma tradução para o português, ao contrário da obra *Bhagavad-Gita*,

uma das outras obras antigas importantes da literatura hindu, que tem cerca de 23 traduções para o português do Brasil (Ferreira 2006: 23). Foi exatamente por esse motivo que o projeto que apresentamos aqui surgiu. Originalmente escrita em sânscrito, *Natya Shastra* foi traduzida para o inglês poucas vezes e, em 2013, foi publicada uma tradução para o espanhol por Ivan González Cruz.

Em 2017, na altura em que o projeto teve início, ficou claro que a primeira etapa deveria consistir em uma pesquisa sobre as traduções para o inglês deste tratado sobre dramaturgia e artes performativas, uma vez que seria preciso decidir com que versão da obra iríamos trabalhar. Assim, essa primeira pesquisa histórica revelou que, em 1865, Fitzedward Hall, um filólogo orientalista americano, publicara os capítulos 18, 19, 20 e 34 da obra, baseando a sua edição em dois manuscritos (Belvalkar 1915: 38). Com isso, sabe-se que Fitzedward Hall resgatou um interesse perdido pela obra, mas a nossa pesquisa não conseguiu confirmar se essa edição seria em inglês ou apenas em sânscrito. Já os franceses Grosset e Regnaud, especialistas em sânscrito, publicaram vários capítulos da obra juntamente com suas traduções entre 1880 e 1898.

É apenas bem mais tarde, em 1951, que surge a primeira tradução completa para o inglês. O tradutor, Manomohan Ghosh, explica que começara o trabalho de tradução em 1944 e que a demora na publicação da tradução deveu-se ao fato do texto ser antigo e ter precisado consultar várias edições em sânscrito. No prefácio que assina, Ghosh (1951: vii) revela o seguinte:

I considered it a duty to make strenuous efforts and proceeded patiently with the work and finished at last translating the major portion of the Natyasastra. I am now genuinely happy to place it before the scholarly public, not because it could be done in an ideal fashion, but because it could be finished at all. In handling a difficult old text like this it is natural that one has to offer conclusions and interpretations, here and there, which due to the absence of better materials cannot be placed on surer grounds. But whatever tentative assertions I have made, have been made after the most careful consideration with the expectation that they may prove helpful to others working in this field, and it may be hoped that their number has not been too many, and in a few cases where I myself had any doubt about the interpretation offered, the same has been expressly mentioned in the footnote.

Apesar da humildade manifesta nas palavras do tradutor, que assume, todavia, um papel ativo na interpretação da obra, há quem sublinhe a importância deste

trabalho feito por Ghosh, especialmente num contexto em que há poucas fontes seguras sobre edições completas do texto fonte. É o caso de Lidova (1994: 121) em sua obra *Drama and Ritual of Early Hinduism*, que conta que a tradução de Ghosh permaneceu única durante três décadas.

Foi, então, três décadas mais tarde, em 1984, que surgiu uma segunda tradução completa da obra. O tradutor, Adya Rangacharya, baseado em parte nessa tradução de Gosh e sobretudo numa edição em sânscrito, publicou uma tradução com muitas notas. Cinco anos mais tarde, em 1989, uma equipe coordenada por Paramesvar Ayer publicou outra tradução, que tem sido criticada pela falta de comentários e notas explicativas. Lidova (122) explica que: “The very fact that the century of Natyasastra studies resulted only in three finished translations shows the difficulties of which face the students of this treatise”. Mais recentemente, em 1998, foi publicada mais uma tradução feita por Narayanan P. Unni.

A tradução com a qual decidimos trabalhar é a tradução de 1984 de Adia Rangacharya. Tal como Narayanan P. Unni, Adya Rangacharya foi ator e professor de sânscrito e de cultura hindu antiga. Escreveu várias obras sobre teatro, entre as quais está a obra *Introduction to Bharata's Natya Shastra*, publicada em 1966, que demonstra uma pesquisa aprofundada sobre o *Natya Shastra*. Entre outros assuntos, o autor chama a atenção para a falta de pesquisa sobre o *Natya Shastra*, explicando que, depois da independência da Índia, em 1947, não houve nenhum interesse acadêmico pela obra. Na sua tradução publicada em 1984, Rangacharya assina um prefácio e uma introdução intitulada “About the Natyasastra”, nas quais explica em que edições se baseou para preparar a tradução e comenta algumas decisões que tomou enquanto tradutor, como por exemplo a alteração dos versos para prosa (Rangacharya 1984: xv):

This is a translation of thirty-six chapters of Bharata's Natyasastra – Sanskrit treatise ascribed to Bharata. At the same time, this is not a translation of each and every verse. The reason for this is that the texts are rambling repetitive, contradictory and even of doubtful meaning. Word to word translation of each and every verse would not convey any idea of the importance of this first and the most ancient Indian work on dramaturgy. I have consulted the text published by Dr. Ghosh and the various reading and tried to give the correct meaning. At the same time, in certain contexts (particularly about the movements of hands, feet etc.), I have translated almost each and every verse, so that the reader may find how scrupulous, deep and detailed the book is. There is one thing to be remembered in connection with such books in Sanskrit. No writers are as interested

in details, divisions, sub-divisions and even sub-sub-divisions, as our Sanskrit writers on technical subjects are. I have added notes to each chapter in which I have discussed and/or explained complicated ideas or irrelevant passages, etc. If, in some cases, I have given a free translation, it is only with the intention of saving the reader from getting confused.

Neste prefácio, o tradutor e professor sublinha, ainda, a importância da obra estar acessível a todas as castas da sociedade hindu, o papel que pesquisadores europeus desempenharam na descoberta e edições do tratado e enumera linhas de pesquisa que estão por explorar. Para além disso, o tradutor confessa as dificuldades que sentiu na preparação da tradução e admite ter consultado uma tradução publicada antes da sua, a tradução feita por Ghosh. O uso de uma tradução publicada anteriormente como fonte de pesquisa para a produção de uma nova tradução corresponde àquilo que Dollerup (2000) chama de *support translation*. A seção seguinte procura definir esse e outros conceitos ligados à prática de tradução indireta, e faz um panorama sucinto do estado atual da pesquisa sobre a tradução indireta como objeto de estudo.

### **Traduções indiretas**

O tipo de tradução que pretendemos preparar durante o projeto que apresentamos aqui é uma tradução indireta, pois não traduzimos a partir do texto fonte, escrito em sânscrito, mas sim a partir de uma das várias traduções que foram feitas para o inglês. De forma muito simplista, uma tradução indireta pode ser definida como uma tradução de uma tradução já existente (Gambier 1994). Nas últimas décadas, com a consolidação da disciplina dos Estudos de Tradução e do programa de pesquisa conhecido como Estudos Descritivos da Tradução (Tourey 1995), as traduções indiretas começaram a ser estudadas de forma sistemática por pesquisadores e estudiosos. Prova disso é a síntese de conhecimentos sobre o conceito de “tradução indireta” apresentada recentemente por Alexandra Assis Rosa, Hanna Pięta e Rita Bueno Maia num artigo intitulado “Theoretical, methodological and terminological issues regarding indirect translation: An overview” publicado em 2017 na revista *Translation Studies*.

Um dos assuntos extremamente bem descritos neste artigo e que outros autores também vinham comentando (Dollerup 2000, Ringmar 2007) é a questão da terminologia utilizada para designar o conceito de tradução indireta e conceitos conexos, em inglês e em outras línguas. Concordamos com as autoras de que

o termo que parece ter vingado nos textos produzidos pelos estudiosos sobre o assunto é o termo *indirect translation*, que em português é facilmente traduzido como “tradução indireta”. Também concordamos que os termos propostos por Dollerup (2000), *relay translation*, e por St. André (2009), *relay*, são mais apropriados para descrever o processo do que o produto final. Como mencionado na seção anterior deste trabalho, o tradutor Adya Rangacharya faz uso de uma *support translation*, conceito introduzido por Dollerup (2000) e que em português não tem ainda um equivalente terminológico estável. Sem querer repetir a síntese muito bem feita em Rosa *et al.* (2017), cuja leitura recomendamos vivamente, gostaríamos de apresentar alguns argumentos a favor do uso da tradução indireta num projeto como aquele que apresentamos aqui e comentar alguns pontos que consideramos relevantes no atual estado da arte.

Apesar dos desenvolvimentos recentes em relação às traduções indiretas como objeto de estudo, parece existir ainda um certo preconceito em relação ao uso de traduções indiretas. Esses preconceitos são denunciados em quase toda a literatura que trata do tema das traduções indiretas, mas é Toury (1995: 129) quem tece o melhor retrato da situação: “second-hand translation is not some kind of a disease to be shunned”. Esses preconceitos devem-se, essencialmente, a dois motivos. Por um lado, relacionam-se com desvios considerados “inevitáveis” (Dollerup 2000: 23), a processos de suavização e outros processos de reescrita ligados a normas da cultura de chegada. Por outro lado, esses preconceitos são baseados na visão benjaminiana de que uma tradução nunca poderá ter o mesmo valor do que um texto fonte, visão esta compatível com a que a Unesco emitiu em 1976, quando afirmou que “as a general rule, a translation should be made from the original work” no documento publicado com o título “Recommendation on the Legal Protection of Translators and Translations and the Practical Means to improve the Status of Translators”.

Apesar desses preconceitos, Toury (1995), por exemplo, comprova que as traduções indiretas desempenharam um papel cultural muito importante no desenvolvimento da literatura hebraica, que estas nem sempre apareceriam identificadas como traduções e que, por isso, as fronteiras entre texto fonte e tradução eram ténues na literatura hebraica. Isso justificaria, em grande medida, a tolerância em relação a traduções indiretas que ele observou no seu estudo sobre o sistema literário e o sistema tradutório hebraicos. Mais recentemente, alguns pesquisadores (Ringmar 2012, Pięta 2014) têm relacionado o fenômeno da globalização com uma renovação das práticas da tradução indireta. Por exemplo, Ringmar (2012: 143) afirma que a tradução indireta não está ultrapassada, bem pelo contrário:

Admittedly, due to “globalization”, peripheral languages once linked by relay – say Japanese and Finnish – are increasingly being connected directly. On the other hand, globalization will also produce phenomena like, for instance, a sudden world-wide interest in Icelandic crime fiction, without necessarily providing translators from Icelandic to match this demand. Furthermore, the increasing dominance of English in most, if not all, target cultures tends to marginalize translations (and translators) from other SLs, adding to the appeal of English ITs (not least from a publisher’s practical point of view). Moving from influence to dependency (Toury 1995: 140), the general literary taste may consequently be anglicized to the extent that English mediating will not only be tolerated, but actually preferred.

É Washbourne (2013: 611-612) quem oferece a lista mais detalhada dos motivos que têm levado vários tradutores a realizar traduções indiretas. Sublinhamos os primeiros três motivos dessa lista, de acordo com os quais uma tradução indireta pode ser necessária quando: 1) existe uma falta de tradutores que trabalham com um determinado par de línguas; 2) há falta de acesso ao texto original; 3) há uma distância considerável entre a língua do texto original e a língua de chegada. Esses três motivos coincidem perfeitamente com os motivos pelos quais, neste projeto, fazemos uma tradução indireta da obra *Natya Shastra* a partir da tradução de Adya Rangacharya.

Em relação à língua da tradução que serve de base para a tradução indireta, Toury (1995), Ringmar (2007) e St. André (2009) caracterizam a língua intermediária como sendo frequentemente uma língua de poder, o que é particularmente claro nos estudos pós-coloniais. St. André (2009: 232) explica que “[t]he difficulty of translating from more distant languages, such as Chinese, Arabic or Sanskrit, makes the problems involved in translating from French or German appear trivial. This then allows a ‘we Europeans’ versus ‘you Others’ dichotomy [...]”. Outros pesquisadores têm mostrado que a língua intermediária pode variar de uma época para outra. Por exemplo, Reis (2010) mostrou que durante muito tempo as obras clássicas de autores russos, como Tolstói e Dostoiévski, chegavam ao Brasil por via de traduções indiretas com base em traduções francesas e que mais tarde as traduções indiretas começaram a ser feitas com base em traduções em língua inglesa. Apenas recentemente se vive uma tendência de traduzir diretamente obras de autores russos. Pięta (2012) chegou a resultados comparáveis em um estudo baseado num *corpus* de traduções para o português de obras polacas publicadas em Portugal nos últimos 150 anos. Para além de conseguir mostrar que

a língua intermediária das obras polacas era, durante muito tempo, a língua francesa e, mais tarde, a língua inglesa, Pięta também identificou uma tendência mais recente para traduções diretas.

No artigo de Rosa *et al.* (2017), que mencionámos no início desta seção, as autoras listam áreas de pesquisa que precisam ser desenvolvidas. Uma dessas áreas seria o estudo de traduções indiretas de textos que não são literários. Na medida em que se trata de uma obra sobre drama, teatro e dança, consideramos o *Natya Shastra* um texto não literário e, por isso, o nosso projeto é um estudo de caso que poderá trazer contribuições para a área identificada por Rosa *et al.* Todavia, a tradução de uma obra mitológica como o *Natya Shastra* envolve outros conceitos importantes para além do conceito de tradução indireta. Na seção a seguir apresentamos outros conceitos mais genéricos que têm sido úteis para a reflexão sobre o nosso trabalho de tradução.

### **Outros conceitos relevantes**

É fato assente que os primórdios dos Estudos de Tradução estão associados essencialmente a reflexões sobre textos antigos e textos religiosos (Long 2013), pois uma grande tradição que existiu ao longo dos tempos em vários cantos do mundo foi, precisamente, a tradução de textos sagrados ou religiosos. Por exemplo, foi com base na tradução da Bíblia que as primeiras teorias modernas sobre tradução começaram a se desenvolver no século passado. Um dos pais da tradução, Eugène Nida, traduziu a Bíblia do hebraico para o inglês, e formulou conceitos centrais para os Estudos de Tradução como o conceito de equivalência formal e o conceito de equivalência dinâmica (Nida 1964). Resumidamente, na “equivalência formal” há um respeito maior à forma do texto, que é traduzido quase palavra por palavra. Então, se o texto está em verso, deverá ser traduzido em verso; pelo contrário, se o texto fonte está em prosa, deverá ficar em prosa também. Já a “equivalência dinâmica” afasta-se da forma do texto fonte e propõe uma correspondência de efeitos. Ela busca um efeito comunicativo e uma maior aproximação com a cultura de chegada. Um exemplo clássico é a proposta que Nida faz de traduzir “o cordeiro de Deus” por “foca de Deus” para um público de esquimós, pois era esse animal que os esquimós conheciam bem e não o outro. Nida foi um defensor deste método, o que gerou muita controvérsia, uma vez que a Bíblia era, tradicionalmente, traduzida de modo mais formal.

No nosso projeto de tradução, temos utilizado uma abordagem que se aproxima mais com a equivalência dinâmica do que com a equivalência formal. A tradução

que serve de base para a nossa tradução não seguiu, nas palavras do tradutor Adya Rangacharya, a forma versificada que as edições do texto fonte seguiam e nós decidimos também seguir essa tendência de procurar correspondência de efeitos e não uma correspondência formal. Por exemplo, há momentos repetitivos e parêntesis no texto de Adya Rangacharya que nós decidimos excluir por considerarmos que não funcionariam bem junto do público-alvo.

Para além dos conceitos de “equivalência formal” e “equivalência dinâmica” que Nida propôs em 1964, outras teorias mais modernas nos Estudos de Tradução também têm sido úteis para o nosso projeto. Os conceitos de Venuti (1995) sobre tradução domesticadora (*domesticating translation*, tradução que procura ser lida como se fosse um original) e tradução estrangeirizadora (*foreignizing translation*, tradução que mostra os elementos estrangeiros e estranhos da cultura fonte), bem como os conceitos de tradução explícita (*overt translation*, tradução que não esconde que é tradução) e tradução velada (*covert translation*, tradução que cria a ilusão no leitor de ler um original) de Juliane House (2010), entre outros, têm úteis na tomada de decisões ao longo do processo de tradução. De um modo geral, temos seguido uma abordagem que se aproxima mais com o conceito de tradução estrangeirizadora e de tradução explícita, pois temos mantido os termos em sânscrito, as notas de tradução e outros elementos que não escondem que o texto que estamos produzindo é uma tradução. Acreditamos que um público acadêmico e especialista das artes performáticas e da dança se interessará por esses elementos em sânscrito, notas de tradução, entre outros, e que terão plena consciência de que o texto que lerão é uma tradução. Um público-alvo com esse perfil terá, certamente, interesse em contatar diretamente com o Outro, com a diferença, com os elementos estrangeiros presentes em *Natya Shastra*.

Nessa decisão também está implícita uma abordagem funcionalista na esteira de Nord (1991) e Vermeer (2008). O próprio conceito de “projeto de tradução” é um constructo teórico importante introduzido pelos estudiosos da tradução que seguem uma abordagem funcionalista. Por exemplo, Nord (1991) sublinha a importância de se seguir as instruções dadas (*translation instructions*) pela pessoa que pede o trabalho de tradução (*translation commissioner*). De acordo com Vermeer (2008), os conceitos de projeto de tradução (*translation commission*) e de função de tradução (*skopos*) estão intimamente ligados, na medida em que o *skopos* da tradução procura servir as demandas daquele que requisitou a tradução. Assim, no nosso projeto, a pessoa que pede o trabalho de tradução (*translation commissioner*) é a Faculdade de Dança representada pelo professor Doutor Roberto Eizemberg e pela aluna, orientanda desse professor, Thaisa Martins.

O *skopos* é a criação de um texto que servirá para o grupo de pesquisa orientado pelo professor Doutor Roberto Eizemberg criar sequências coreográficas de dança indiana.

Todavia, como já mencionado, este projeto é, ao mesmo tempo, um projeto com uma vertente prática de tradução, uma vertente de didática da tradução e uma vertente de pesquisa. Isso significa que, para além da tradução como produto final, que segue um propósito específico e a demanda de um cliente, este projeto é, para a coordenadora e aqui autora, um projeto sobre teorias da tradução e didática de tradução. Como já discorreremos sobre as principais teorias da tradução que têm sido mais úteis desde o início do projeto, resta apresentar a vertente da didática de tradução.

### **Aprendizagem por projetos**

O projeto “Natya Shastra: tradução de textos antigos” tem como objetivos gerais: 1) contribuir para os Estudos da Tradução na sua vertente teórica, mais especificamente na área das teorias sobre a tradução de textos antigos; 2) contribuir para os estudos da tradução na sua vertente aplicada, mais especificamente através da prática de tradução indireta; 3) unir a atividade prática de tradução à atividade teórica de reflexão sobre essa atividade prática; 4) responder à demanda por projetos de pesquisa na área da tradução por parte do corpo discente da Faculdade de Letras da UFRJ; 5) fomentar uma parceria entre a Faculdade de Letras, o Departamento de Artes Corporais e o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro; 6) formar alunos da graduação em Letras: português-inglês na área dos estudos de tradução; 7) viabilizar pesquisas teórico-práticas sobre artes performáticas orientais. Já os objetivos específicos do projeto são os seguintes: 1) traduzir do inglês para o português um texto hindu sobre dramaturgia e artes performáticas; 2) caracterizar as especificidades de um projeto de tradução indireta (sânscrito-inglês-português); 3) caracterizar as especificidades de um projeto de tradução de textos antigos (cultura hindu na era antes de Cristo); 4) preparar um glossário dos termos em sânscrito e outros que ocorrem na obra.

A equipa do projeto é constituída por uma professora-orientadora, sete alunos da graduação em Letras: português-inglês e uma aluna da graduação em Dança. O grupo encontra-se quinzenalmente desde abril de 2017 num enquadramento extracurricular, ou seja fora do contexto de sala de aula tradicional e fora do número obrigatório de créditos que os alunos devem cumprir para completarem o bacharelado ou a licenciatura. Os sete elementos do grupo foram inicial-

mente selecionados pela professora, que divulgou o projeto de tradução nas redes sociais da universidade. Mais tarde, quando o projeto ficou conhecido, outros alunos pediram para integrar o grupo e a professora aceitou o pedido. Todos os alunos foram inscritos pela professora em disciplinas de iniciação científica que funcionam como disciplinas opcionais e recebem uma nota final que vai de 0 a 10. É importante mencionar que todos os alunos da graduação em Letras: português-inglês frequentam, no último ano do seu programa de estudos, uma disciplina de tradução, na qual a professora, que é a professora-orientadora do projeto (aquela autora), ensina os procedimentos e as estratégias de tradução aplicáveis no par de línguas português-inglês (Barbosa 1990, Aubert 1998). Essa disciplina é obrigatória, mas nem todos os alunos da equipa de execução do projeto são alunos do último ano.

Nos primeiros encontros do grupo, em 2017, foram discutidas a temática do livro e a história de suas traduções. Nessa altura, a equipa estabeleceu um cronograma com a distribuição da tradução dos 36 capítulos da obra pelos elementos da equipa. A dinâmica das reuniões incide principalmente na discussão das dificuldades sentidas pelo grupo e na revisão da tradução que cada elemento fez. Num laboratório com computadores, a equipa do projeto coteja a tradução, guardada por cada membro numa pasta compartilhada do Google Drive, com o texto fonte, e utiliza todos os recursos *online* disponíveis com a orientação da professora-coordenadora. Essencialmente, as reuniões quinzenais servem para refletir, em conjunto, sobre as várias decisões que precisam ser tomadas em função dos impasses de tradução. A aluna da licenciatura em Dança é a única aluna que não recebe capítulos para traduzir, mas desempenha a função de especialista e consultora na ocasião das reuniões. É ela que frequentemente esclarece, por exemplo, dúvidas em relação às posturas dos bailarinos que são detalhadamente descritos na obra, bem como em relação a outras questões ligadas a diferenças culturais.

Para além disso, a professora-coordenadora seleciona textos teóricos que respondem às necessidades identificadas durante as reuniões e fomenta um ambiente de estudo de teorias sobre tradução. Por exemplo, as teorias discutidas aqui neste artigo foram trazidas para as reuniões e apresentadas aos alunos para que eles conheçam as razões das escolhas que fazemos em conjunto. Todavia, há um componente teórico que não é trazido explicitamente para a discussão com os alunos: o modelo teórico de didática de tradução utilizado pela professora-coordenadora. Trata-se do modelo de “aprendizagem por projetos”, que tem sido aplicado à didática da tradução com sucesso (Király 2005, Galán-Mañas 2013, García González e Veiga Díaz 2015).

Muito resumidamente, a aplicação dessa abordagem pedagógica pressupõe uma dinâmica em que os alunos aprendem a traduzir no contexto de um projeto real que é orientado ou liderado por um professor. É fundamental, aqui, que o professor comente as decisões tomadas pela equipa, traga a relação entre a teoria e a prática, e avalie o desempenho de cada membro da equipa com base na evolução da prática da tradução. O que esse modelo tem de verdadeiramente especial é que ele assenta em visão de ensino que procura buscar uma relação prática e imediata entre o aprender e o fazer. No caso do projeto pedagógico aqui descrito, essa visão de ensino é colocada em prática pela oportunidade que os alunos têm de fazer uma tradução autêntica e real.

Desde que se iniciou em abril de 2017, os alunos e a professora já apresentaram o projeto, bem como as principais reflexões teórico-práticas desenvolvidas ao longo dos encontros, em diversos congressos:

- *39ª Jornada de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, outubro de 2017 – “Natya Shastra: o início de um projeto de tradução” (Erick Silva, Felipe Vannucci, Luiza Longa, Vinícius Amado);
- *I Seminário de Arqueologia da Dança*, Museu Nacional, Rio de Janeiro, outubro de 2017 – “Natya Shastra: o início de um projeto de tradução” (Letícia Garcia, Christian Ignácio e Tiago Lobo);
- *II Seminário de Arqueologia da Dança*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, maio de 2017 – “História das traduções de Natya Shastra” (Janine Pimentel);
- *II Jornada de tradução do Estrada (Bloomsday + Pedras da tradução)*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, junho de 2018 – “Natya Shastra: um projeto de tradução e de formação de tradutores” (Janine Pimentel);
- *40ª Jornada de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, outubro de 2018 – “Traduançar – O dançar de uma tradução” (Thaís Martins e Christian Ignácio);
- *40ª Jornada de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, outubro de 2018 – “Questões linguísticas no processo de tradução de Natya Shastra” (Luiza Longa, Vinícius Amado e Erick Silva);
- *40ª Jornada de Iniciação Científica, Tecnológica, Artística e Cultural*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, outubro de 2018 – “Dificuldades culturais no processo de tradução de Natya Shastra” (Letícia Garcia e Pérola Farias).

Em 2018 a professora obteve duas bolsas de iniciação científica para o prosseguimento do projeto, bolsas essas que foram atribuídas a dois alunos escolhidos. Até ao momento da escrita deste artigo, a equipa de execução do projeto já traduziu cerca de vinte capítulos e fez a revisão de seis deles. Para além disso, os trabalhos de conclusão de curso (também conhecidos como TCC) de dois elementos da equipa consistiram em traduções comentadas de capítulos da obra.

### **Considerações finais**

O projeto de tradução para o português do Brasil da obra *Natya Shastra* surgiu a partir de um convite de parceria que a Faculdade de Dança quis estabelecer com a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os estudantes da área da dança precisam de bibliografia traduzida para levar a bom porto pesquisas sobre práticas performativas antigas e uma das obras que lhes interessa é a obra hindu, originalmente escrita em sânscrito, *Natya Shastra*. Espera-se que ao longo da execução do projeto seja possível cumprir os objetivos listados previamente e que, no final da execução do projeto, a tradução propriamente dita seja publicada por uma editora acadêmica ou da área da obra em questão juntamente com um prefácio redigido pelos tradutores e professora coordenadora.

Até ao momento foi necessário refletir sobre o conceito de tradução indireta, as características da prática de tradução de textos antigos, a preferência por uma tradução domesticadora ou por uma tradução estrangeirizadora e a preferência por uma tradução explícita ou por uma tradução velada. Todos estes conceitos foram trazidos para os Estudos de Tradução por vários teóricos e têm sido observados na prática. Por acreditarmos que teoria e prática são indissociáveis e que o desenvolvimento deste projeto de tradução avança com qualidade, consideramos que o modelo de aprendizagem por projetos se adequa bem a este tipo de atividade extracurricular feita por este grupo de alunos interessados em tradução. Num futuro próximo, gostaríamos de pensar em mais formas de implementar este tipo de atividades na formação de alunos de Tradução e Letras, e apresentar resultados específicos sobre os diversos impasses da tradução da obra *Natya Shastra*.

### **Agradecimentos**

A autora gostaria de agradecer aos alunos e alunas que têm participado do projeto aqui descrito: Thaisa Martins, Erick Silva, Luiza Longa, Vinicius Amado, Felipe Vannucci, Letícia Garcia, Christian Ignácio, Pérola Farias e Tiago Lobo.

## Referências bibliográficas

- AUBERT, Francis (1998) “Modalidades de tradução: teoria e resultados”. *TradTerm*. 5 (1): 99-128.
- BARBOSA, Heloísa (1990) *Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta*. Campinas, Pontes.
- BELVALKAR, Shripad (1915) *Materials for a Critical Edition of Bharata's Natyasastra*. Poona, Aryabhushan Press.
- DOLLERUP, Cay (2000) “«Relay» and «support» translations”. Em: Chesterman, A.; San Salvador, N. e Gambier, Y. (eds.) *Translation in Context*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins: 17-26.
- FERREIRA, Rodrigo (2006) *Análise das notas de tradução em edições brasileiras da Bhagavad-gita*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.
- GALÁN-MAÑAS, Anabel (2013) “L'apprentissage par projets dans la formations de traducteurs – Une experience pour professionnaliser l'étudiant”. *Babel*. 59 (1): 41-56.
- GAMBIER, Yves (1994) “La retraduction, retour et détour [Retranslation, Revival and Detour]”. *Meta: Journal des traducteurs*. 39 (3): 413-417.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Marta e VEIGA DÍAZ, María (2015) “Guided inquiry and Project-Based Learning in the field of specialised translation: a description of two learning experiences”. *Perspectives: Studies in Translatology*. 23 (1): 107-123.
- GHOSH, Manomohan (1951) *The NatyaSastra*. Calcuta, Asiatic Society of Bengal.
- HOUSE, Juliane (2010) “Overt and covert translation”. Em: Gambier, Y. e van Doorslaer, L. (eds.) *The Handbook of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins: 245-246.
- KIRALY, Don (2005) “Project-Based Learning: A Case for Situated Translation”. *Meta: Translators' Journal*. 50 (4): 1098-1111.
- LIDOVA, Natalia (1994) *Drama and Ritual of Early Hinduism*. Delhi, Motilal Banarsidass Publishers.
- LONG, Lynne (2013) “The translation of sacred texts.” Em: Millan, C. e Bartrina, F. (eds.) *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins: 464-473.
- NIDA, Eugène (1964) *Toward a Science of Translating*. Leiden, E. J. Brill.
- NORD, Christiane (1991) *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam, Rodopi.

- PIĘTA, Hanna (2012) “Patterns in (In)directness: An Exploratory Case Study in the External History of Portuguese Translations of Polish Literature (1855-2010)”. *Target*. 24 (2): 310-337.
- (2014) “What do (we think) we Know About Indirectness in Literary Translation? A Tentative Review of the State-of-the-Art and Possible Research Avenues.” Em: Garcia Sala, I.; Sanz Roig, D. e Zaboklicka, B. (eds.) *Traducció indirecta en la literatura catalana*. Barcelona, Punctum: 15-34.
- RANGACHARYA, Adya (1966) *Introduction to Bharata’s Natya-Sastra*. Bombay, Popular Prakashan.
- (1984) *The NatyaSastra*. New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers.
- REIS, Clerio (2010) *Traduções indiretas vs. traduções diretas. O caso de obras russas em português*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil.
- RINGMAR, Martin (2007) “«Roundabout routes». Some remarks on indirect translations”. Em: Mus, F. (ed.) *Selected papers of the CETRA research seminar in Translation Studies 2006*. <https://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/ringmar.pdf> [26.04.2019].
- (2012) “Relay Translation”. Em: Gambier, Y. e van Doorslaer, L. (eds.) *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins: 141-144.
- ROSA, Alexandra; PIĘTA, Hanna e BUENO, Rita (2017) “Theoretical, methodological and terminological issues regarding indirect translation: An overview”. *Translation Studies*. 10 (2): 113-132.
- ST. ANDRÉ, James (2009) “Relay” Em: Baker, M. e Saldanha, G. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London, Routledge: 230-232.
- TOURY, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam, Benjamins.
- UNESCO (1976) “Recommendation on the Legal Protection of Translators and Translations and the Practical Means to improve the Status of Translators”. [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13089&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13089&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) [26.04.2019].
- VENUTI, Lawrence (1995) *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London/ New York, Routledge.
- VERMEER, Hans (2008) “Skopos and Commission in Translational Action” Em: Venuti, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*. 2.<sup>a</sup> ed. New York, Routledge: 227-238.
- WASHBOURNE, Kelly (2013) “Nonlinear Narratives: Paths of Indirect and Relay Translation”. *Meta: Translators’ Journal*. 58 (3): 607-625.

**Marta Kacprzak**

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-2876-3611

## **Los desafíos en la lectura e interpretación de textos judeoespañoles**

**Resumen:** Leer un texto aljamiado, es decir, un texto judeoespañol transcrito con caracteres hebreos constituye un reto. Es como armar un rompecabezas, puesto que la lectura consiste en descifrar las letras y anticipar los significados y la pronunciación de las palabras gracias a su estructura gramatical y su contexto de uso. Los problemas relacionados con el proceso de descifrado de las palabras sobre todo influyen en la pronunciación y la transcripción. El objetivo de este artículo consiste en presentar y comentar algunos problemas y dudas que surgen a la hora de leer y transcribir los textos judeoespañoles. Para ilustrar la cuestión hemos elegido fragmentos de dos ediciones de *El asolado en la isla*, así como del texto *Los dos viajes de Gulliver: onde los lilipusyanos i onde los djigantes*. *El asolado en la izla* es una de las adaptaciones sefardíes de la historia de Robinson Crusoe de Daniel Defoe. Las dos versiones que vamos a comentar se publicaron en aljamía hebraica en *Beraha hameshuleshet o las tres luzes* (hebr. *La triple bendición o las tres luces*); la primera versión salió a la luz en Salónica en 1880 o 1881, mientras que la segunda versión, se imprimió en Constantinopla en 1899 o 1900. El otro texto es una adaptación de una de las más célebres novelas de J. Swift, titulada *Gulliver's Travels*. La versión sefardí elaborada por Ben Ghiat fue publicada en Esmirna en 1897 en el periódico *El Meseret* en la versión aljamiada original.

**Palabras clave:** novela sefardí, judeoespañol (ladino), transcripción, Gulliver, Robison Crusoe

**Title:** The Challenges in Reading and Interpreting of Judeo-Spanish Texts

**Abstract:** Reading a text printed in *aljamía*, that means written in Hebrew alphabet, can be considered as a challenge. It is like putting together a puzzle because reading consists of deciphering the letters and anticipating the meanings and pronunciation of the words due to its grammatical structure and its context of use. The problems

related to the decryption process of the words above all influence the pronunciation and transcription. The aim of this article is to present and comment on some problems and doubts that arise when reading and transcribing the Judeo-Spanish texts. To illustrate the issue, we have chosen fragments from two editions of *The isolated on the island* (*El asolado en la izla*) and *Two travels of Gulliver: among Lilliputians and Giants* (*Los dos viajes de Guliver: onde los lilipusyanos i onde los djigantes*). *The isolated on the island* is one of the Sephardic adaptations of the history of Robinson Crusoe by Daniel Defoe. The two versions we are going to comment on were published in hebrew *aljamía* in *Beraha hameshuleshet o las tres luzes* (hebr. *The triple blessing or the three lights*); the first version came to light in Thessaloniki in 1880 or 1881, while the second one was printed in Constantinople in 1899 or 1900. The other text is an adaptation of *Gulliver's Travels*, one of the most celebrated novels by J. Swift. The Sephardic version elaborated by Ben Ghiat was published in Izmir in 1897 in the newspaper *El Meseret* in the original version in *aljamía*.

**Keywords:** Sephardi novel, Judeo-Spanish (Ladino), transcription, Gulliver, Robinson Crusoe

## Introducción

Leer un texto aljamiado, es decir, “un texto judeoespañol transcrito con caracteres hebreos” (*DLE*, s.v. aljamiado), constituye un reto. Es como armar un rompecabezas, puesto que la lectura consiste en descifrar las letras y anticipar los significados y la pronunciación de las palabras gracias a su estructura gramatical y su contexto de uso. Los problemas relacionados con el proceso de descifrado de las palabras sobre todo influyen en la pronunciación y la transcripción. A veces la interpretación de las vocales puede depender del origen de lector, esto es, de la variante que hable.

Cabe agregar que la ausencia de puntuación puede afectar hasta cierto punto también al entendimiento del texto, sin embargo, se trata de una cuestión secundaria, ya que el significado suele quedar claro gracias al contexto. Otra dificultad la suponen los préstamos y las diferencias sintácticas con respecto a la lengua estándar del texto original, que pueden influir en la comprensión a la hora de traducirlo o adaptarlo. Tampoco resulta fácil realizar una transcripción de un texto aljamiado al alfabeto latino, puesto que existen varios sistemas de ortografía.

El objetivo de este artículo consiste en presentar y comentar algunos problemas y dudas que surgen a la hora de leer y transcribir los textos judeoespañoles. Para ilustrar la cuestión hemos elegido fragmentos de dos ediciones de *El asolado*

en la isla, así como del texto *Los dos viajes de Guliver: onde los lilipusyanos i onde los djigantes*.

*El asolado en la izla* es una de las adaptaciones sefardíes de la historia de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Las dos versiones que vamos a comentar acto seguido se publicaron en *Beraha hameshuleshet o las tres luzes* (hebr. *La triple bendición o las tres luces*) en aljamía hebraica; la primera versión, editada por Refael Yishak Benveniste –rabino, traductor y escritor de Salónica–, salió a la luz en 1880 o 1881, mientras que la segunda versión, editada por Elyahu Levi ben Nahmias, se imprimió en Constantinopla en 1899 o 1900 (Šmid 2017: 264). Conviene destacar que en *Beraha hameshuleshet* las obras se exponen una debajo de otra en cada página, sirva de ejemplo la versión de Salónica (1881), en la que *El asolado en la izla* aparece junto con *Sefer haberit, El rijo de la vida y Baal teshuva*<sup>1</sup>.

El otro texto, del famoso escritor, traductor y periodista sefardí de Esmirna Alexander Ben Ghiat, es una adaptación de una de las más célebres novelas de J. Swift, titulada *Gulliver's Travels*. La versión sefardí elaborada por Ben Ghiat fue publicada en Esmirna en 1897 en el periódico *El Meseret* en la versión aljamiada original.

A continuación se presentarán la transliteración y la transcripción interlineal, y se ofrecerá un análisis literario y traductológico de los textos mencionados.

## Los sistemas gráficos del judeoespañol

Tradicionalmente los textos sefardíes se escribían con los caracteres del alfabeto hebreo y de derecha a izquierda. Este fenómeno se denominaba aljamía hebraica (García Moreno: 2010a, 11).

Uno de los rasgos más notorios de las lenguas semíticas, y entre ellas del hebreo, es el empleo de un alfabeto consonántico y de un sistema diacrítico compuesto de puntos y guiones escritos debajo, encima o dentro de los grafemas consonánticos para representar ortográficamente las vocales. Este sistema diacrítico se conoce como *nikud* o *vocalización masorética*. Hay que hacer notar que algunos grafemas consonánticos como álef (א), he (ה), vav (ו), yod (י), llamados tradicionalmente *matres lectionis*, lo que significa de manera literal madres de la lectura, sirven de signos auxiliares señalando la presencia de una vocal larga o una vocal al final de palabra. Los judíos sefardíes adaptaron este sistema para escribir textos en

1 En general, *El rijo de la vida y Baal teshuva* son obras de contenido moral, mientras que *Sefer haberit*, considerada “un auténtico *best-seller* de la literatura rabínica popular del siglo XIX”, trata tanto de ciencias como de mística, ética o moral (Šmid 2017: 261). Cuando termina la novela *Baal teshuva* el editor expone en su lugar *El asolado en la izla*.





judeoespañol. Sin embargo, en vez del alfabeto hebreo eligieron la letra Rashi, cuyo origen deviene de la escritura manuscrita semicursiva sefardita del siglo XV.

Aun así, desde sus inicios en la Edad Media y hasta sus últimas manifestaciones a principios del siglo XXI, la grafía aljamiada fue evolucionando paulatinamente. Se trata de una serie de cambios cuyo objetivo era crear un sistema de signos que reflejara fielmente la fonética del judeoespañol. Un ejemplo de tales cambios es la letra *guímel* con tilde (׳) que se utilizaba tanto para representar el sonido africado de /dj/: *djudio*, *djente*, como para el fricativo de /j/: *mujer*, *hijo*. Sin embargo, en el proceso de la evolución de la lengua, debido a los numerosos préstamos, sobre todo del turco, se concibió el grafema *zain* también con tilde (׳) para representar el sonido fricativo postalveolar sordo de /j/ (Hassán 2008: 124); por otro lado vale la pena mencionar que las palabras hebreas se escriben con las normas ortográficas propias del hebreo.

Para ilustrar la técnica usada para leer y transcribir un texto aljamiado usaremos fragmentos de *Los dos viajes de Gulliver*, mostrando la transliteración y la transcripción interlineal. Analizaremos más adelante esos mismos fragmentos como ejemplo de interpretación alternativa a la propuesta por Borovaya (s.f.). La transcripción que presentamos proviene de Borovaya (s.f.), mientras que la transliteración es nuestra. Cabe resaltar que la letra *alef*, que es una letra muda o, lo que es lo mismo, no tiene sonido propio, se translitera mediante el signo ' conforme a las reglas del sistema ISO 259.

Es digno de ser tomado en cuenta que el texto aljamiado se lee de acuerdo con la dirección de lectura del hebreo, es decir, de derecha a izquierda.

אנסי דונקי דיספואיס די אלגונזאם סימאנזאם די אונדו אים=

[ˈnsi dvnqi dispvˈis di ˈlgvnˈs simˈnˈs di ˈvndv ˈis=]

Ansi dunke despues de algunas semanas de ondo es -

טודיין, אָװינדו פֿאַרײַנדו אַה אַימביזאַרמי סוס לינגואַה, סוס ריװס,

[tʋdyv, ˈbyˈndv pˈrbinidv ˈh ˈimbizˈrmi sv̩s lingvˈh, sv̩s riʔvs,]

tudio, avyando parvenido a embezarme sus lingua, sus rijos,

אַה אינטענדיר קי ני אַליווס ני יו נוס קיריאמוס נינגון מל, אי

[ˈh ˈintɪndir ki ni ˈyvs ni yv nvs kiriˈmvs ningvn mˈl[<sub>s</sub>]ˈi ]

a entender ke ni eyos ni yo nos keriamos ningun mal, i

2 Borovaya (n.d. b) interpreta este signo de puntuación como un punto, al que volveremos más adelante.

סולטאדו די לה קאדינה קי יו נו קי'זי רומפיר פארה ציר אסטא

[svlt'dv di\_lh k'dinh, ki yv nv kiži rvmpir p'rh bir 'sth]  
soltado de\_la kadena, ke yo no kiji romper para ver asta

אונדי איצה איר איל איגו אסטא איל קאצו, יו אינטרי אין פאצור

['vndi 'ibh 'ir 'il 'ičo 'sth 'il k'bv, yv 'intri 'a p'bvr]  
onde iva ir el echo asta el kavo, yo entri a favor

אין א'זום דיל פרינספי אי די'ני סו קונסי'זרו.

[ʔin 'vʒvs dil p'nsipi 'i dibini sv kvnsiʒrv]  
en ojos del prinsipe i devini su consejero.

A principios del siglo XX, debido al “proceso de desefardización” del judeoespañol, el sistema aljamiado de escritura fue abandonado en favor de la grafía latina (García Moreno: 2010a, 18). Por otro lado, tal y como expone Koén-Sarano (1999/2002: VIII), el hecho de que judeoespañol pasara a escribirse con letras latinas se vincula con las reformas llevadas a cabo por Atatürk. Con arreglo a lo dispuesto en uno de sus decretos, la grafía árabe fue reemplazada por el alfabeto latino modificado, lo que influyó también en el judeoespañol (cf. Álvarez López 2013: 10; Šmid 2002: 117; Bunis 1975: 2).

Volviendo a la transcripción de un texto aljamiado al alfabeto latino, hay que decir que existen varios sistemas de ortografía por lo que los editores se ven obligados a enfrentar numerosos problemas a la hora de trasladar los escritos a un sistema hispanorromance. Tal y como lo recoge Plans (2000: 416): “Estas dificultades y vacilaciones se repiten constantemente, como puede observarse, en la práctica totalidad de editores de textos literarios de las épocas más diversas”.

Hoy en día, los sistemas de transcripción más difundidos en el ámbito de los estudios sefardíes son el de la revista *Sefarad* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)<sup>3</sup> y el de la revista sefardí *Aki Yerushalayim*<sup>4</sup>. El primero nos presenta los textos de tal modo que “resultan familiares al lector habituado a la imagen óptica de la tradición gráfica española” sin dejar de reflejar los rasgos relevantes de la fonética sefardí (Hassán 1978: 148). En cambio el sistema de *Aki*

3 El sistema fue elaborado por el profesor I. M. Hassán (1978) y está expuesto en su artículo “Transcripción normalizada de textos judeoespañoles”. *Estudios Sefardíes*. 1: 147-150.

4 La revista *Aki Yerushalayim* fue fundada en 1979 en Israel con el objetivo de difundir la cultura sefardí. Gran parte de los artículos de los últimos números está asequible en línea: <http://www.akiyerushalayim.com/> [23.11.2018].

*Yerushalayim*, aunque también se basa en el español, está mucho más simplificado (Álvarez López 2013: 10) y, sobre todo, es más fácil. Asimismo parece más novedoso gracias a un mayor influjo del inglés en las soluciones gráficas que ofrece, sirvan de ejemplo tales grafemas como <k> para el fonema /k/, <sh> para el sonido /š/ o <ny> para el /ɲ/. Según dice Moshe Shaul (2004):

La grafía adoptada por la revista *Aki Yerushalayim* nasio del menester konsentido por los redaktore de esta revista, de meter fin al estado de anarshia i konfuzion ke reyna en este kampo desde mas de 70 anyos, i poder bazarse sovre un alfabeto bastante fasil i razonable para ke pueda ser uzado i entendido por los kolaboradore i los lektore de la revista.

Veamos algunos ejemplos para apreciar las diferencias entre los dos sistemas:

**Cuadro 1. Diferencias entre los sistemas de transcripción**

Transcripción según el sistema de <i>Sefarad</i>	hijo	judió	gente	pájaro	hacinura	año
Transcripción según el sistema de <i>Aki Yerushalayim</i>	ijo	djudio	djente	pasharo	hazinura	anyo

Aunque el debate acerca de estas grafías sigue vivo, sobre todo en ámbitos académicos, el sistema de *Aki Yerushalayim* goza de mucho prestigio en Israel o Estados Unidos y ha sido también adoptado por los hablantes del judeoespañol en el foro de internet *Ladinokomunitá*.

### **Estudio de caso: *El asolado en la izla***

Todavía no hemos conseguido averiguar en qué versión de las aventuras de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe se basaron los autores de *El asolado en la izla*. Sin embargo, algunos de los topónimos, tales como *Brazilyen* o *Las izlas de kanaryen*, nos indican que tal vez les sirviera de base una versión asquenazí en yidis o en hebreo. Además, lo que llama la atención del lector son las reflexiones de Robinson acerca de las vicisitudes de su vida y las extensas oraciones a Dios. Es más, las oraciones y los monólogos del naufragio parecen sermones, por lo que estas versiones de *Robinson Crusoe* se inscriben en el marco de las obras moralizantes, como las ya mencionadas al referirnos a *Beraha hameshuleshet*, que forman parte de *Sefer haberit*.

Aunque los editores pusieron una nota al final de las ediciones: “Continuaremos”, lamentablemente en ambas falta el desenlace de la historia: la trama termina en el segundo año de la estancia de Robinson en la isla, cuando éste celebra la Pascua. Vale la pena añadir que las diferencias entre las dos versiones resultan sutiles y conciernen sobre todo al vocabulario y la ortografía. Las distintas variantes gráficas de una misma palabra que se pueden observar a la hora de cotejar las dos transcripciones reflejan las diferencias en la pronunciación y las interferencias con las lenguas circundantes según la zona geográfica y la variante que hable el autor. Por ejemplo, en la versión de Salónica leemos *aviajar* o *chirka*, mientras que en el texto de Constantinopla aparecen respectivamente *viajar* y *serka*.

A continuación, se expondrán algunos fragmentos de *El asolado en la Izla*, presentando la transliteración y la transcripción interlineal, y se comentarán los problemas y las inconveniencias que surgen a la hora de leer. Tanto la transcripción<sup>5</sup> como la transliteración son nuestras.

די חיטעי עוידו צ'הט אקניגלינדו

[di 'itʃe mvdv b'š 'sigy'indv]  
de **este** modo vash asigiendo

En esta frase observamos que probablemente el autor o el impresor utilizó la letra *tav* en vez de la *sámej* porque esta le faltaba de modo que decidió sustituirla por la *tav* que se parece a la *sámej*.

נו לה צ'די, אי אין אכאשארנו לה לוצייה, אי לה סולמברח די לה  
סוייה עווי אלה איליום מאשארו פארב איז דיל סול, קייסיין

[ʔi lh svlvbrh di lh pinyh pvʔi pʔrh ʔilyvs mʔmpʔrv pʔrb ʔil dil svl]  
i la solombra de la penya fue para ojos mamparo **para** el del sol

Aunque no se parecen tanto como la *tav* y la *sámej*, en este fragmento el impresor reemplazó la letra *he* con la *bet* posiblemente por las mismas razones que en el caso anterior.

נוני דיקפדאקו לה טינאטיס די טינאטיס, אי עוידו לו קי  
אקונטיסיו אי, לוקי עייני קי אקונטיס די טויד' אים; אי אגורה

[ʔi ʔvdv lv qi ʔqvntisv ʔi lvqi ʔyni qi ʔqvntisir disv pvdir ʔis]  
i todo **lo ke** akontesyó i todo **lo\_ke** tyene ke akonteser de\_Su poder es

5 Según el sistema de la revista *Aki Yerushalayim*.

En esta oración el autor escribió el pronombre de complemento directo *lo* junto con la conjunción *que*, a pesar de que al principio de esta misma frase lo había escrito separado.

Es necesario resaltar que en los textos sefardíes a menudo se pueden observar distintas variantes gráficas de una misma palabra, por ejemplo *estrea* aparece al lado de las formas *estreya* o *estrelya*. Este fenómeno se debe a la polivalencia de la letra *yod* que a veces refleja una consonante, mientras que otras se refieren a una semivocal, de ahí las vacilaciones a la hora de la transcripción (Hassán 2008: 125). Acto seguido se mostrará la ambigüedad de la letra *yod* a la hora de representar las vocales /e/ y /i/<sup>6</sup>.

מיטיר פיי, מה לב ארספיראנסה לו אקומפאנייה אל אומ-  
ברי דיל דיאח קי (נאס) אי לו גיאה טודו פיימפו קי איל

[mh lh 'ispir'nsh lv 'qvm̄p'nyh 'l 'vmbri dil di'h qi n'si 'i lv gi'h tvdv t̄ymp̄v]  
Ma la esperansa lo akompanya al ombre del dia ke **nase** i lo gia todo tyempo

Si bien en este caso por el contexto queda claro que se trata de la forma de la tercera persona singular del presente, *nace*, y no de la primera persona singular del indefinido, *nací*, hay casos más complicados, tales como *deshi*, es decir, la primera persona singular del indefinido del verbo dejar, y *dishe*, la primera persona singular del indefinido del verbo decir.

אי לה דישי קי קאמינארה אבו קאמינו

[i lh **diši** qi q'min'rh 'sv q'minv]  
i la **deshi** ke kaminara a\_su kamino

ליי לי ריספונדי אי לי דישי קומו נון!

[lyo li rispv̄ndi 'i li **dishe** qvmv nvn!]  
Yo le respondi i le **dishe** komo non!

Como podemos observar, en el segundo ejemplo no cabe la menor duda de que se trata del verbo decir y no dejar, en cambio en la frase: *i la deshi ke kaminara a\_su kamino*, aparentemente podrían ser los dos, o sea, la opción *dishe ke kaminara a\_su kamino* parece correcta, pero si nos fijamos en la preposición femenina de complemento directo *la*, resulta evidente que se trata de *la deshi* y no *la dishe*.

6 Lo mismo ocurre en el caso de la letra *vav* que también desempeña el papel de *mater lectionis*, es decir, aparte de ser la consonante *v*, cuando lleva un puntito en la parte superior es la vocal *o* (*jolam malé*) pero si lo lleva a la izquierda es la vocal *u* (*shuruq*).

Es por esto por lo que a la hora de leer o transcribir un texto aljamiado, hay que tener en cuenta muchos factores y prestar atención a los detalles. Frente a la imprecisión vocálica de la *vav* y la *yod* o las lecturas ambiguas de algunos grafemas, se hace necesario analizar bien la oración y buscar la solución, entre otros, en la sintaxis.

### **Estudio de caso: *Los dos viajes de Guliver: onde los lilipusyanos i onde los djigantes***

El otro texto que vamos a comentar son *Los dos viajes de Guliver* cuya traslación no se basó en el original sino en una versión francesa (Borovaya 2001: 154). Se supone que Ben Ghiat en vez de traducir directamente la novela sobre los viajes de Gulliver la adaptó, omitiendo fragmentos que no coincidían con su visión del mundo y además simplificó el lenguaje para que la adaptación cumpliera con el objetivo de ser una publicación educativa y comprensible tanto para los niños como para la gente sin educación, en particular las mujeres (Borovaya 2001: 152-153).

En lo tocante a la lectura del primer capítulo de la versión judeoespañola de *Los dos viajes de Guliver*, lo que llama la atención son las glosas de las palabras utilizadas. Por poner un ejemplo, podemos observar el verbo *renunsyar* y a su lado, entre paréntesis, *desvachear* (o *desvachar* en la transcripción de Borovaya<sup>7</sup>, s.f.), que parece ser su sinónimo (Borovaya 2001: 164). No obstante, el hecho de que aparezca una glosa demuestra que probablemente el segundo era el verbo más difundido entre los usuarios de la lengua hablada en aquella zona geográfica.

En las siguientes páginas de *Los dos viajes de Guliver* podemos apreciar otros fenómenos parecidos: en el texto aparece la palabra *kuklas* y entre paréntesis leemos *bunyekas*. No cabe la menor duda de que *bunyekas* era el lema más difundido entre los hablantes del judeoespañol del Oriente por lo que cuando Ben Ghiat utilizó la palabra de origen griego *kuklas* le sirvió de glosa la palabra *bunyekas* que, de hecho, combina dos sustantivos: el turco *bebek* y el español *muñeca* (Borovaya s.f.; 2001: 165) La palabra *kukla* aparece nuevamente en la segunda parte del texto y el autor vuelve a glosarla como *bunyeka* (Borovaya s.f.), hecho que nos confirma que en aquel entonces el uso de esa palabra era relativamente escaso. De todos modos,

---

7 En este escrito se citan *Los dos viajes de Guliver* según la versión de Borovaya (s.f.). La transcripción se identifica en el texto como de Ben Ghiat 1911/12a. Se hace referencia al texto aljamiado solo cuando el texto transcrito no ilustra los fenómenos discutidos (Ben Ghiat 1911/12b). Los fragmentos citados se dejan sin traducción.

en el texto hay más glosas, algunos de cuyos ejemplos vamos a comentar acto seguido. Así, en la segunda parte, titulada *Onde los djigantes*, cuando Ben Ghiat utiliza la palabra *balena*, que posiblemente en aquella época era un término nuevo o poco conocido, entre paréntesis la define como *el mas grande peshkado*. (Borovaya s.f.; 2001: 165) Por otro lado, cuando en el tercer capítulo describe una prenda de vestir hecha de terciopelo simultanea dos sinónimos, *katife i veludo* (Borovaya s.f), siendo el primero es de origen turco (Nehama 1977: 276), mientras que el otro está tomado del español.

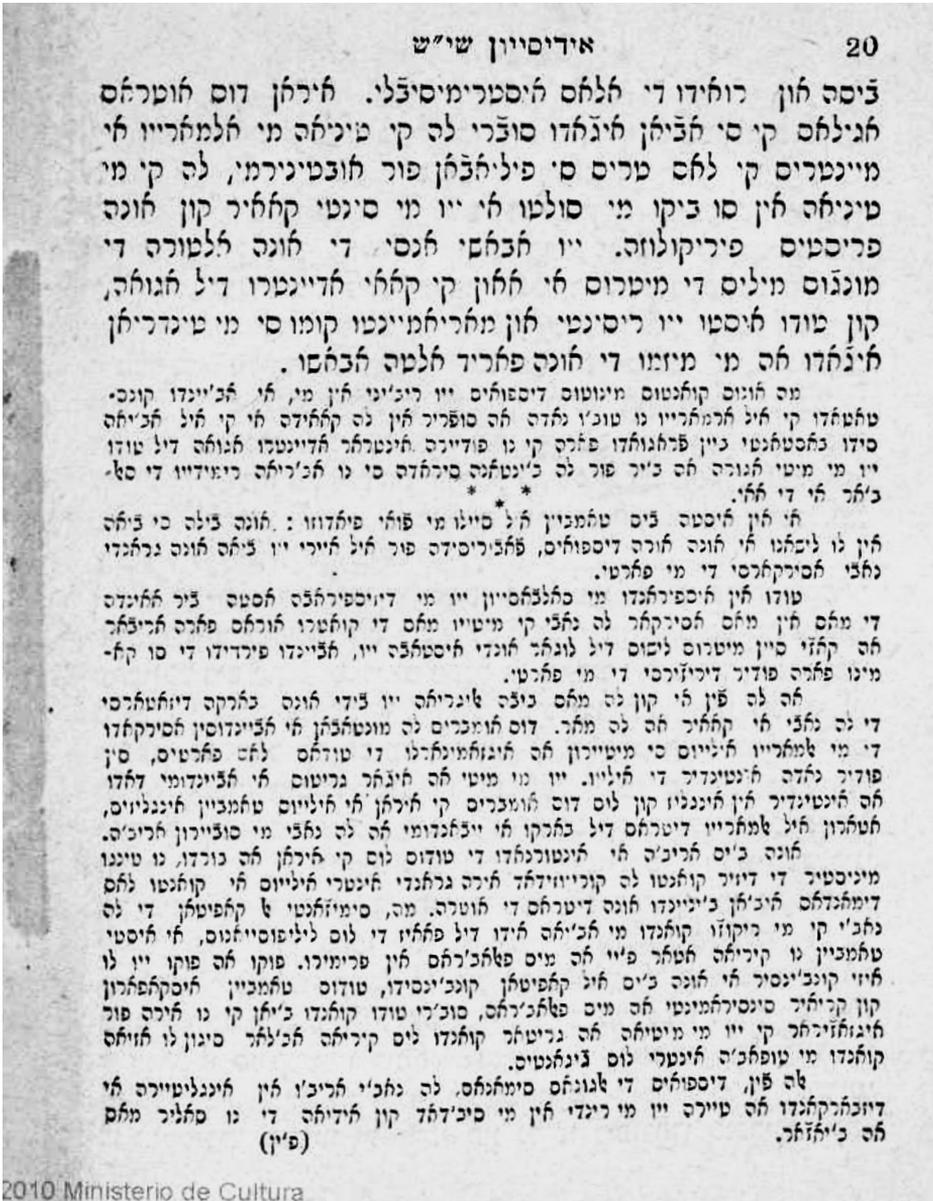
Como hemos podido observar, transcribir un texto aljamiado no es una tarea fácil debido a la imprecisión del alfabeto hebreo y la posibilidad de lecturas ambiguas (Hassán 2008:125), de ahí que queramos proponer algunas soluciones alternativas a las adoptadas por Borovaya en su transcripción. Así, si bien la investigadora emplea la forma *desvachar*, estimamos que probablemente la palabra debería leerse como *desvachear* debido a la letra *yod* que en el texto original aparece después de la letra *guimel* אג"א"יאר (cf. Nehama 1977: 132). Asimismo, la palabra *subito* fue transcrita por Borovaya como *suvido* con labiodental fricativa /v/, a pesar de que en el texto original aparece *subito* con la oclusiva /b/. Hay que decir que esta forma convive con *supito* o *ensupito* (Pascual Recuero 1977: 131) y *súpeto* o *ensúpeto* (Nehama 1977: 526) en las que también se aprecian consonantes oclusivas.

Podemos también mencionar que los últimos párrafos, probablemente debido a la falta de espacio, fueron escritos con letras más pequeñas lo que dificulta la lectura del texto y el descifrado de las palabras (véase la Figura 3). En esta última parte nos enfrentamos a una palabra אינטיזאדור que Borovaya (s.f) transcribe como *intozador* a pesar de no haber conseguido identificarla. Sin embargo, podría tratarse de la palabra *intizador*, reconocida por los hablantes de judeoespañol y definida como ‘muy frío’.

Por otra parte, a la hora de leer un texto reescrito nos enfrentamos con problemas que aparentemente se deben a una redacción o lectura incorrecta desde el punto de vista gramatical o léxico. En el texto transcrito por Borovaya la autora en dos casos señala que según su interpretación en el texto faltan algunos fragmentos. El primer caso es: “Para no ser ovligado de echarme largo i oirlo avlar, yo lo tomi en la planta de mi mano, i a su manera de avlar, kiji entender ke el me tomava basho su guardia i me iva yevar a su palasyo”. De este fragmento en la nota final comenta: “One or more words are missing here. Probably, it was a [pesar de] manera de avlar” (Borovaya s.f.). El segundo caso pertenece al párrafo con el que hemos ilustrado la técnica de lectura: “Ansi dunke despues de algunas semanas de ondo estudio, avyando parvenido a embezarme sus lingua, sus rijos, a entender

ke ni eyos ni yo nos keriamos ningun mal. I soltado de\_la kadena, ke yo no me kiji romper para ver asta onde iva ir el echo asta el kavo, yo entri a favor en ojos del prinsipe i devini su consejero” del cual comenta: “A finite verb form is missing before a” (Borovaya s.f.).

Figura 3. *Los dos viajes de Guliver* (Jerusalén, 1911/12b), página 20



Ahora bien, un análisis más detallado del escrito demuestra que en ninguno de los dos casos se trata de lagunas en el texto. Según Borovaya, el párrafo mencionado consta de dos oraciones, de las cuales la primera parece carecer de una forma verbal personal. No obstante, al examinar el texto en su grafía original observamos que entre la palabra *mal* y la conjunción *i* no aparece un punto, sino una coma. Por lo tanto, se trata de una sola oración compuesta, con la principal constituida por dos cláusulas coordinadas. A la cláusula principal: “yo entri a favor en ojos del prinsipe i devini su consejero” le están subordinadas dos cláusulas unidas por la conjunción *i*: la primera es gerundial: “avyando parvenido a embezarme sus lingua, sus rijos, a entender ke ni eyos ni yo nos keriamos ningun mal” mientras que la segunda es participial: “soltado de\_la kadena, ke yo no me kiji romper para ver asta onde iva ir el echo asta el kavo” (Linde-Usiekniewicz y Kacprzak 2016: 45).

Al mismo tiempo observamos que a lo largo de toda su narrativa, Ben Ghiat usa las cláusulas gerundivas (de gerundio perfecto) para marcar el orden temporal de los acontecimientos. En el texto objeto de estudio aparecen 20 instancias de *avyendo* seguido de participio y 9 instancias de *avyando* en la misma construcción<sup>8</sup>. Sin embargo, esta discrepancia parece un error cometido a la hora de transcribirlo, puesto que según las normas de lectura debería ser *avyendo* en todos los casos (Linde-Usiekniewicz y Kacprzak 2016: 45).

De todos modos, con este tipo de construcción, que normalmente no aparece en los textos judeoespañoles, Ben Ghiat parece estar reproduciendo la sintaxis y el estilo de la historia de Gulliver que le había servido como fuente. En la versión original inglesa esta construcción aparece 38 veces en los viajes a Liliputh y Brobdingnag (Swift, VdG; Linde-Usiekniewicz y Kacprzak 2016: 46).

Sin embargo, como afirma Borovaya (s.f.; 2001: 154), la fuente de la versión de Ben Ghiat era una traducción francesa, o inclusive varias<sup>9</sup>. Esta opinión se basa, entre otras cosas, en el hecho de que las otras traducciones de Ben Ghiat sean del francés, pero al examinar el texto de Ben Ghiat, la hipótesis de Borovaya se ve confirmada por el número considerable de galicismos observados en el texto. Como ejemplo a nivel sintáctico sirva el uso de la construcción *en* + gerundio, que es un calco del *gérondif* francés, y que aparece 11 veces a lo largo del texto.

Otros galicismos tienen carácter lexical, como en el caso de *parvenir* con el sentido de ‘llegar’; (Borovaya s.f.) o *revenir en sí* (Borovaya s.f.) (cf. *revenir a soi*).

8 Las dos grafías corresponden a la misma forma en el texto aljamiado original: אב'ינידו (Ben Ghiat 1911/1912b).

9 Podría(n) ser cual(es) quier(a) de las retraducciones y reediciones que aparecieron a lo largo de todo el siglo XIX (Linde-Usiekniewicz y Kacprzak 2016: 47).

Es este carácter afrancesado del estilo de Ben Ghiat lo que nos lleva a proponer una lectura diferente del primer fragmento. Parece que podría tratarse también de un calco de la expresión francesa *a sa façon de parler* ‘por su manera de hablar’. Conforme a esta interpretación Gulliver entendió que el príncipe quería llevarlo al palacio *por su manera de hablar* y no *a pesar de su manera de hablar* (se supone que no inteligible). Esta interpretación se adecúa más a lo que leemos en el texto francés, donde en muchos casos Gulliver comprende una parte del significado de los enunciados (Linde-Usiekiewicz y Kacprzak 2016: 46).

## Conclusiones

Como un texto escrito en el alfabeto hebreo carece de vocales, su lectura se convierte en un juego con las letras, ya que el lector debe suponer cuáles faltan según el contexto. Ahora bien, en la mayoría de los textos aljamiados se trata del descifrado adecuado de las palabras, algo que no afecta tanto a su comprensión, sino que más bien influye en su pronunciación o la transcripción puesto que el significado suele quedar claro gracias al contexto.

Vale la pena mencionar que la ausencia de vocales o la posibilidad de lecturas ambiguas pueden llevar a malentendidos, es decir, algunas palabras pueden ser reconocidas de manera errónea. Es más, a veces la interpretación de las vocales puede depender del origen de lector y de la variante que hable.

Para finalizar, los préstamos y las diferencias sintácticas suponen otra dificultad, ya que a la hora de traducir o adaptar un texto la sintaxis del original puede influir en su comprensión, como hemos ilustrado comentando el caso de *Los dos viajes de Gulliver* de Ben Ghiat.

## Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ LÓPEZ, Cristóbal José (2013) “Análisis argumentativo de textos periodísticos en judeoespañol de la revista Aki Yerushalayim”. *Pragmalinguística*. 21: 8-25.
- BEN GHIAT, Alexandr (1911/12a) “Los dos viajes de Guliver”. Transcripción hecha por Olga V. Borovaya. [http://web.stanford.edu/dept/jewishstudies/programs/sephardi/borovaya\\_texts\\_files/gulliver/Los\\_Dos\\_Vyajes\\_de\\_Gulliver.pdf](http://web.stanford.edu/dept/jewishstudies/programs/sephardi/borovaya_texts_files/gulliver/Los_Dos_Vyajes_de_Gulliver.pdf) [10.09.2018].
- (1911/12b) *Los dos viajes de Guliver: onde los lilipusyanos i onde los djigantes*. Jerusalén, Shelomo Yisrael Sherezli.
- BEN NAHMI’AS, Eliyahu Levi (1899/1900) “El asolado en la izla”. En: Rabbi Meyer Elias Cassorla (ed.) *Beraha hameshuleshet o las tres luzes*. Constantinopla, Impirimeria Arditi: 3-146.

- BENVENISTE, Refael Yishak (1880/1881) “El asolado en la izla”. En: Pinhas Eliahu ben L. HR (ed.) *Berakha ha-meshuleshet o las tres luzes*. Ets hahayim, Salonika: 40-88.
- BOROVAYA, Olga V. (2001) “Translation and Westernization: Gulliver’s Travels in Ladino”. *Jewish Social Studies*. 7 (2): 149-168.
- (2001) “Transcripción de Los dos vyajes de Guliver”. [http://web.stanford.edu/dept/jewishstudies/programs/sephardi/borovaya\\_texts\\_files/gulliver/Los\\_Dos\\_Vyajes\\_de\\_Gulliver.pdf](http://web.stanford.edu/dept/jewishstudies/programs/sephardi/borovaya_texts_files/gulliver/Los_Dos_Vyajes_de_Gulliver.pdf) [28.02.2016].
- (s.f.) “Transcripción de Los dos vyajes de Guliver”. [http://web.stanford.edu/dept/jewishstudies/programs/sephardi/borovaya\\_texts\\_files/gulliver/Los\\_Dos\\_Vyajes\\_de\\_Gulliver.pdf](http://web.stanford.edu/dept/jewishstudies/programs/sephardi/borovaya_texts_files/gulliver/Los_Dos_Vyajes_de_Gulliver.pdf) [28.02.2016].
- BUNIS, David M. (1976): *A guide to reading and writing Judezmo*. New York, Adelantare! The Judezmo Society.
- GARCÍA MORENO, Aitor (2010) *El judeoespañol I: conceptos básicos*. Madrid, CSIC.
- HASSÁN, Iacob M. (1978): “Transcripción normalizada de textos judeoespañoles”. *Estudios Sefardíes*. 1: 147-150.
- (2008): “Sistemas gráficos del español sefardí”. En: Romero, E. (ed.) *Sefardíes Literatura y lengua de una nación dispersa*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 119-136.
- KOÉN-SARANO, Matilda (1999/2002) *Kurso de djudeo-espanyol (ladino) para prinsipiantes*. Beer Sheva, The J. R. Elyachar Center Ben Gurion University of Negev.
- LINDE-USIEKNIEWICZ, Jadwiga y KACPRZAK, Marta (2016) “Gulliver en el país de los sefardíes: algunas observaciones acerca de «Los dos viajes de Guliver» de Alexandr Ben Ghiat”. *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*. 24: 41-59.
- NEHAMA, Joseph (1977) *Dictionnaire du judéo-espagnol*. Madrid, CSIC.
- PASCUAL RECUERO, Pascual (1977) *Diccionario básico ladino-español*. Barcelona, Riopiedras Ediciones.
- PLANS, Antonio Salvador (2000) “La grafía romance del judeoespañol”. *Revista de Investigación Lingüística*. 2 (3): 413-434.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014) *Diccionario de la lengua española (DLE)*. <http://www.rae.es/rae.html> [3.09.2018].
- SHAUL, Moshe (2004): “Grafía del djudeo-espanyol al uzo de «Aki Yerushalyim»”. *AKI YERUSHALAYIM Revista Kulturala Djudeo-espanyola*. 75. [http://www.akiyerushalayim.com/ay/075/075\\_05\\_grafya.htm](http://www.akiyerushalayim.com/ay/075/075_05_grafya.htm) [13.09.2018].
- ŠMID, Katja (2002): “Los problemas del estudio de la lengua sefardí”. *Verba hispanica*. 10: 113-124.

----- (2017): “El descubrimiento del Nuevo Mundo en dos obras rabínicas sefardíes de Salónica (siglo XIX)”. *Ars & Humanitas* 11. 2: Latinska Amerika: Družbeno-zgodovinski, literarni in jezikovni vidiki: 261-278.

SWIFT, Jonathan (s.f.) *Voyages de Gulliver*. Trad. de Pierre-François Guyot. Desfontaines. <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Swift-Gulliver.pdf> [20.03.2015] (citado como Swift, VdG).

**II**

**Análisis contrastivos de traducciones  
literarias de y a las lenguas ibéricas**



**Paloma Díaz-Mas**

CSIC y UPV/EHU

ORCID 0000-0003-1333-5590

**María Sánchez-Pérez**

Universidad de Salamanca

ORCID 0000-0003-3411-4308

## **La traducción entre dos variedades lingüísticas: el caso del español y el judeoespañol en el *Quijote* sefardí de David Fresco**

**Resumen:** El periódico sefardí de Constantinopla *El Amigo de la Famiya* publicó por entregas en 1881 una adaptación en judeoespañol aljamiado de varias partes del *Quijote*. El autor de la adaptación debió de ser David Fresco, fundador y director de ese periódico. En este artículo analizamos las características de esa adaptación, los retos a los que tuvo que enfrentarse el adaptador para trasladar el texto español del siglo XVII a la lengua de los sefardíes del imperio otomano de finales del siglo XIX, y de qué recursos se sirvió para realizar una *traducción* entre dos variedades lingüísticas relativamente próximas, como son el español y el judeoespañol.

**Palabras clave:** judeoespañol, sefardíes, *Quijote*, periodismo, Cervantes

**Title:** Translation between Two Linguistic Varieties: the Case of Spanish and Judeo-Spanish in the Sephardic Adaptation of *Don Quixote* by David Fresco

**Abstract:** The Sephardic newspaper of Constantinople *El Amigo de la Famiya* published in installments, in 1881, an adaptation of several parts of *Don Quixote* to Judeo-Spanish, in Hebrew letters. Probably, the author of this adaptation was David Fresco, founder and director of that newspaper. In this article we analyze the characteristics of his adaptation, the challenges that Fresco had to face in order to translate the Spanish text of the 17<sup>th</sup> century into the Sephardic language of the Ottoman Empire at the end of the 19<sup>th</sup> century, and what resources he used to perform a *translation* between two linguistic varieties quite close to each other, as Spanish and Judeo-Spanish are.

**Keywords:** Judeo-Spanish, Sephardim, *Don Quixote*, journalism, Cervantes

Hasta ahora se había pensado que no existía ninguna versión del *Quijote* en judeoespañol. Conocemos testimonios de sefardíes occidentalizados de Turquía y los Balcanes de principios del siglo XX, que afirmaban haberlo leído en traducciones al francés o en su versión original española; pero no se conocía ninguna versión en lengua sefardí<sup>1</sup>.

Sin embargo, hace un par de años, mientras examinábamos periódicos sefardíes en judeoespañol aljamiado publicados en el imperio otomano, en busca de materiales literarios (novelas, cuentos, refranes, poemas, etc.)<sup>2</sup>, encontramos una versión judeoespañola de algunos capítulos de la primera parte del *Quijote*, que se corresponden con la novela *El curioso impertinente* (capítulos 33-35) y con la conocida como “Historia de Cardenio” (capítulos 23-36). Desde entonces hemos trabajado en la edición y estudio de esta versión del *Quijote* al judeoespañol y el resultado ha sido un libro en el que se editan los textos con notas y comentario<sup>3</sup>.

En este artículo trataremos de algunos aspectos que no hemos desarrollado con detalle en ese libro, y que afectan a las estrategias utilizadas para realizar la adaptación del texto cervantino al judeoespañol.

## 1. Datos de la edición

Recordemos, en primer lugar, algunos datos de la edición.

El texto apareció por entregas en *El Amigo de la Famiya*, un periódico en judeoespañol aljamiado que se publicó en Constantinopla entre 1881 y 1886<sup>4</sup>.

- 
- 1 Así lo indican el testimonio de Ben-Rubi (1952) o los de dos corresponsales del senador Ángel Pulido, Moisés Fresco (Pulido 1904: 163-164) y Micca Alcalay (Pulido 1905: 324-325). Solo en 2009 la revista *Aki Yerushalayim* publicó, de manera un tanto experimental, un fragmento del *Quijote* adaptado al judeoespañol: véase al respecto el artículo de Álvarez López en el presente libro. Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación “La Edad Media y los Siglos de Oro hispánicos en la prensa sefardí (SefardiPress)” (Ref: FS/6-2018) financiado por la Fundación Memoria de D. Samuel Solórzano Barruso (Universidad de Salamanca).
  - 2 El interés de la prensa sefardí como fuente de materiales literarios fue señalado ya por Barquín López (2000); en esa línea, hemos trabajado especialmente sobre materiales de la cultura popular (cuentos, refranes, chistes, adivinanzas) publicados en periódicos aljamiados de Turquía y los Balcanes (Sánchez-Pérez 2010a, 2010b, 2013a, 2013b, 2016a y 2018).
  - 3 Sánchez-Pérez (2019). Una primera noticia del hallazgo se dio en Sánchez-Pérez (2016b).
  - 4 Está en el catálogo publicaciones periódicas sefardíes en Gaon (1965: núm. 31). Sobre el periodismo sefardí en general y su importancia social y cultural pueden verse en: Romero (1992: 177-219), Borovaya (2012) y Martínez Gálvez (2012). En los últimos años han proliferado estudios sobre periódicos o periodistas sefardíes, sobre la lengua de los periódicos o sobre aspectos concretos de los contenidos noticiosos, literarios o publicitarios. Véanse, por ejemplo, los artículos recogidos en los libros de Sánchez y Bornes-Varol (2013) y Bali (2016).

Su director y principal promotor era David Fresco (1853-1933)<sup>5</sup>, un activo intelectual y periodista sefardí que promovió y dirigió varios periódicos, entre ellos *El Tiempo*, una de las publicaciones periódicas sefardíes más longevas (se publicó desde 1871 hasta 1930); *El Amigo de la Famiya* era, en la práctica, un suplemento de *El Tiempo*, dirigido, como su propio título indica, a un público familiar<sup>6</sup>. Además de dirigir esos periódicos y colaborar en otros, Fresco publicó la traducción de varias obras (sobre todo, novelas) del hebreo, del francés y del inglés al judeoespañol. Este y otros detalles nos hacen pensar que probablemente fue el mismo David Fresco el autor de la adaptación de esos pasajes del *Quijote* al judeoespañol.

*El Amigo de la Famiya* era una revista semanal, cada uno de cuyos números tenía 8 páginas. El texto del *Quijote* se publicó en su primer año, 1881. En primer lugar, apareció la adaptación de *El curioso impertinente*, bajo el título de “El kuryozo marido dezmeoyado”<sup>7</sup>, en ocho entregas, desde el número 5 hasta el 12 del primer año (12 de mayo – 30 de junio de 1881), sin más indicación de fuente que (en una nota al pie de página) “Rezumido de un romanso espanyol muy alavado” (*El Amigo de la Famiya*, 5: 39a), pero nada más se dice de ese romanso o ‘novela’ tan alabada y célebre.

Según el propio editor, fue la buena acogida de los lectores lo que le impulsó a publicar la adaptación de otros pasajes de la misma obra, y por ello se animó a resumir los capítulos 23 al 36, donde se cuenta la penitencia de don Quijote en Sierra Morena y la historia de Cardenio. Esta nueva parte se publicó, bajo el título de “Kardenyo”, en 11 entregas, en los números 17 al 28 del periódico (3 de agosto – 27 de octubre de 1881), y va precedida de un “Prólogo”, donde el adaptador explica qué eran los libros de caballerías y menciona por primera vez a Cervantes y el *Quijote*: “Entonses fue ke el famozo autor espanyol, Servantes, kitó a luz un romanso burlesko kon el título de *Don Kishote de la Mancha*”. También explica que no pretende trasladar al judeoespañol la obra completa, ya que su extensión lo hace inviable: “Nozotros no nos propozamos de tresladar akí este importante romanso: no es tala nuestra misyón porke la ovra es bien larga mientras ke nuestro lugar es muy estrecho” (*El Amigo de la Famiya*, 17: 129b).

Años después, en 1931, el mismo David Fresco reeditó su adaptación en el periódico de Estambul *La Boz de Oriente*, esta vez en caracteres latinos e incluyendo

5 Un perfil biográfico de David Fresco, con bibliografía de estudios sobre él, puede verse en la sección “Quién es quién en la literatura en ladino” de *Sefardiweb*: <http://sefardiweb.com/node/251> [30.03.2020].

6 *El Tiempo* es el número 111 del catálogo de la prensa sefardí de Gaon (1965).

7 En esta y las siguientes citas, para la transcripción del texto aljamiado utilizamos el sistema de la revista *Aki Yerushalayim*.

algunas modificaciones lingüísticas y de contenido. La comparación entre la primera versión aljamiada y la segunda en caracteres latinos plantea interesantes cuestiones literarias y lingüísticas, que por falta de espacio no podemos abordar aquí. Nos limitaremos, por tanto, a analizar algunos aspectos de la primera versión, la aljamiada de 1881.

## 2. Características de la adaptación

### 2.1. *Tresladar*: ¿traducir o adaptar?

David Fresco no se limita a transliterar a letras hebreas el texto original de Cervantes, sino que aborda una auténtica adaptación del español cervantino de principios del siglo XVII al judeoespañol de los sefardíes de Turquía de finales del XIX.

Aunque, como hemos visto, para referirse a su adaptación Fresco utiliza el término *tresladar* ('traducir'), quizás desde nuestra perspectiva actual resulte demasiado atrevido hablar de *traducción*, ya que el español del siglo XVII y el judeoespañol son dos variedades lingüísticas de un mismo origen y bastante próximas entre sí<sup>8</sup>.

Más bien la actitud del adaptador sefardí podría compararse con la de quienes, hoy en día, preparan una adaptación al español contemporáneo de obras de la literatura clásica española (por ejemplo, del mismo *Quijote*)<sup>9</sup>.

De lo que se trata es de acercar un texto de otra época a la lengua de los lectores contemporáneos, en este caso de los sefardíes de 1881, que además hablaban una variedad lingüística distinta del español peninsular, con lo cual las variaciones entre la lengua del original y la de los lectores no solo eran diacrónicas, sino diatópicas.

### 2.2. La fuente utilizada

Lo primero que cabe preguntarse es si Fresco se basó para su adaptación en la versión original castellana o en una traducción a otra lengua (por ejemplo, al francés,

---

8 De hecho, algunos sefardíes de principios del siglo XX que dicen haber leído el *Quijote* en su versión original, identifican algunos rasgos del español del siglo XVII como más próximos a su propia variedad lingüística que el español peninsular contemporáneo. Véase, por ejemplo, el testimonio de Micca Alcalay mencionado en nota 1.

9 Como en el "*Quijote* popular y escolar" preparado por el novelista y académico Arturo Pérez Reverte y publicado por la Real Academia Española: <http://www.rae.es/obras-academicas/obras-literarias-e-historicas/el-quiote-popular-y-escolar> [30.03.2020].

puesto que sabemos que algunos sefardíes leyeron el *Quijote*, o partes de él, precisamente en francés).

Algunos rasgos de su adaptación parecen mostrar que lo que manejó como texto base fue una edición en español, que en muchas ocasiones siguió literalmente, manteniendo no solo el orden de las frases, sino también la literalidad de palabras y expresiones, incluidas algunas que no resultan demasiado habituales en judeoespañol. Veamos algunos ejemplos del inicio de *El curioso impertinente*, en los que hemos marcado en cursiva las expresiones en las que Fresco sigue literalmente el original cervantino y a las que difícilmente hubiera podido llegar partiendo de una traducción a otra lengua, como puede verse en el siguiente cuadro:

**Cuadro 1. Ejemplo de expresiones literales cervantinas conservadas en la adaptación judeoespañola**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
Andaba Anselmo <i>perdido de amores de una doncella principal y hermosa de la misma ciudad, hija de tan buenos padres y tan buena ella por sí que se determinó</i>	Iva Anselmo <i>perdido en amores de una donzeya noble i ermoza i de la misma sivdad, ija de tan buen padre i madre i tan buena eya por sí ke se determinó</i>
aunque <i>la buena y verdadera amistad no puede ni debe</i> de ser sospechosa en nada	en <i>la buena i verdadera amistad no puede ni deve</i> aver sospechos
<i>con todo esto es tan delicada la honra del casado</i> , que parece que se puede ofender aun <i>de los mismos hermanos</i>	<i>kon todo esto la onor de los kazados es tan delikada</i> ke se puede pekar <i>mismo de los ermanos</i>
<i>me fatiga y aprieta un deseo tan extraño</i> y tan fuera del uso común de otros	<i>me apreta y me fatiga un dezeo tan kuryozo</i> i dezmodrado
Así que la que es buena por temor o por falta de lugar, yo <i>no la quiero tener en aquella estima</i> en que tendré a la solicitada y <i>perseguida que salió con la corona del vencimiento</i>	También la mujer ke es onesta i virtudosa de espanto o por mankansa de okazyón <i>no la kero tener en la misma estima</i> ke akea mujer ke, aunke fue muy sombayida <i>i perseguida, salyó kon la korona del vensimiento.</i>

Sin embargo, como puede verse también en los ejemplos anteriores, la adaptación incluye numerosas modificaciones con respecto al texto original.

A continuación, repasaremos brevemente los tipos de cambios que el adaptador sefardí opera sobre el texto cervantino: supresiones, adiciones, cambios de orden y sustituciones.

### 2.3. Supresiones

El tipo de adaptación, el medio en que se publicó y el público destinatario propician las supresiones tendentes a abreviar el texto original y simplificar tanto su argumento como su lengua.

David Fresco era lo que en hebreo (y en judeoespañol) se llama un *maskil* (es decir, un ‘ilustrado’) sefardí, un intelectual con formación occidental y conocimiento de varios idiomas.

Los *maskilim* que, como Fresco, fundaron y dirigieron periódicos en judeoespañol aljamiado, no lo hicieron para dirigirse a otros ilustrados, sino para difundir información, opinión y cultura a toda la sociedad sefardí, y muy especialmente a los que solo hablaban y leían judeoespañol, es decir, los hombres de las clases populares y las mujeres. En muchos casos se trata de publicaciones dirigidas a toda la familia, como indica expresamente el título de nuestro periódico. Para esos lectores populares, los *maskilim* tradujeron y adaptaron obras clásicas de la literatura universal, publicándolas en libros y folletos de bajo precio o como folletones en los periódicos; es en esta actividad divulgativa en la que se encuadra la adaptación del *Quijote* que aquí comentamos.

Dado el público popular al que se dirigían, esas traducciones y adaptaciones responden en gran medida a las pautas de la novela popular, en la que, entre otras cosas, prima el argumento sobre el estilo; las peripecias de los personajes reciben más atención que su retrato psicológico, y la atención se centra en la acción, prescindiendo de descripciones, reflexiones morales o disquisiciones filosóficas (Barquín 1997: 106-116).

A esos criterios responde también la adaptación del *Quijote* publicada en *El Amigo de la Famiya*. Aunque la versión judeoespañola es muy cuidada y precisa, y muestra un buen entendimiento del original por parte del adaptador, también se suprimen o abrevian pasajes descriptivos o reflexivos o se eliminan episodios y tramas secundarias, para dar prioridad al argumento principal.

#### 2.3.1. Supresión de pasajes narrativos y descriptivos

Así, en la adaptación de la novela de *El curioso impertinente*, se eliminan la mayor parte de las largas reflexiones morales de Lotario sobre la amistad, la condición de las mujeres y la inconveniencia de tentar a Camila.

Donde son más drásticas las supresiones es en la historia de Cardenio, que en el *Quijote* ocupan nada menos que 11 capítulos (sin contar los tres de la novela inserta de *El curioso impertinente*) y que en el periódico aljamiado se resumen en menos

de 40 páginas. Aquí lo que encontramos es, más que una adaptación literal, un resumen que solo en parte sigue el texto cervantino. La versión judeoespañola va siguiendo hasta un punto el original cervantino, pero al llegar a determinados pasajes el adaptador abrevia drásticamente, suprimiendo reflexiones, descripciones y episodios enteros.

Un ejemplo lo encontramos en el capítulo 25 del *Quijote*, en el que don Quijote reprende a Sancho por burlarse de Dulcinea del Toboso, cuando éste se da cuenta de que en realidad se trata de Aldonza Lorenzo. Toda esta parte ha desaparecido en la versión judeoespañola; más adelante veremos cómo, con una adición, se soluciona el salto de un episodio a otro para salvar ese hueco.

### 2.3.2. Eliminación de textos poéticos insertos

Otras supresiones o adaptaciones afectan a los poemas insertos que, además de ser difíciles de versionar en otra variedad lingüística (sobre todo, si se pretenden mantener sus características formales de metro y rima), resultaban en gran parte ajenos a la mentalidad de los judíos del imperio otomano a finales del siglo XIX.

Así, Fresco intenta trasladar trabajosamente el ovillejo “¿Quién menoscaba mis bienes?” dicho por Cardenio, que parece entender muy bien y en el que procura mantener la estructura de pie quebrado, aunque no consigue recrear el ritmo ni las rimas, como puede verse en el Cuadro 2.

**Cuadro 2. Adaptación al judeoespañol del ovillejo cantado por Cardenio**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
¿Quién menoscaba mis bienes? Desdenes. ¿Y quién aumenta mis duelos? Los celos.	¿Kén me yevó la buena ventura ke yo gozava? El dezdenyo. ¿Kén aze pujar mi mal? El selo.
¿Y quién prueba mi paciencia? Ausencia De ese modo, en mi dolencia ningún remedio se alcanza, pues me matan la esperanza desdenes, celos y ausencia.	¿De ké no estó pudiendo más tener pasensya? Por no tener más esperansa, ansí para mi dolor no es posivle de topar algún remedyo
¿Quién me causa este dolor? Amor. ¿Y quién mi gloria repugna? Fortuna.	¿Kén me kavzó este mal? El amor. ¿Kén aleshó a_mí el reposito? El destino.

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
<p>¿Y quién consiente en mi duelo? El cielo. De ese modo, yo recelo morir deste mal estraño, pues se aumentan en mi daño amor, fortuna y el cielo.</p>	<p>¿I kén permete mis sufriendas? El sielo. Dunke yo devo morir de un mal estranyo.</p>
<p>¿Quién mejorará mi suerte? La muerte. Y el bien de amor, ¿quién le alcanza? Mudanza. Y sus males, ¿quién los cura? Locura. De ese modo, no es cordura querer curar la pasión, cuando los remedios son muerte, mudanza y locura.</p>	<p>¿Kén puede amijorear mi estado? La muerte. ¿Kén puede alkansar la felisidad (buena ventura) en amor? Ken no es fiel en su onor. ¿I estos males kén los melezina? La lokura. Kere dezir ke no kale melezinar su mal kuando los remedyos so[n] la muerte, la infielidad i la lokura.</p>

Se suprimen otros poemas que reflejan la filosofía del siglo XVII sobre el amor o la amistad, como, en la historia de Cardenio, los sonetos “O le falta al amor conocimiento” y “Santa amistad, que con ligeras alas”; y, en *El curioso impertinente*, las cuartetos “Es de vidrio la mujer” y los sonetos amorosos “En el silencio de la noche, cuando” y “Yo sé que muero, y si no soy creído” (en su lugar se resume “I Lotaryo mostró unas ermozas koplás ke avía echo sobre la ingratitud de Kloris”, como podemos ver en el Cuadro 3).

**Cuadro 3. Ejemplo de supresión de un poema, sustituido por una explicación**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
<p>Yo sé que muero, y si no soy creído, es más cierto el morir, como es más cierto verme a tus pies, ¡oh bella ingrata!, muerto, antes que de adorarte arrepentido. Podré yo verme en la región de olvido, de vida y gloria y de favor desierto, y allí verse podrá en mi pecho abierto como tu hermoso rostro está esculpido. Que esta reliquia guardo para el duro trance que me amenaza mi porfía, que en tu mismo rigor se fortalece. ¡Ay de aquel que navega, el cielo oscuro, por mar no usado y peligrosa vía, adonde norte o puerto no se ofrece!</p>	<p>I Lotaryo mostró unas ermozas koplás ke avía echo sobre la ingratitud de Kloris</p>

Se elimina también la cita de una octava del poema *Las lágrimas de san Pedro*, del poeta napolitano Luigi Tansillo (que se tradujo al castellano en 1587), que Lotario aduce para intentar disuadir a Anselmo de sus locas pretensiones, y que por su temática religiosa cristiana (trata sobre el sentimiento de vergüenza de San Pedro por haber negado tres veces a Cristo), seguramente hubiera resultado incomprensible para los lectores sefardíes (Cuadro 4).

**Cuadro 4. Ejemplo de supresión total de un poema**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
<p>Crece el dolor y crece la vergüenza                      en Pedro, cuando el día se ha mostrado,                      y aunque allí no ve a nadie, se avergüenza                      de sí mismo, por ver que había pecado:                      que a un magnánimo pecho a haber vergüenza                      no sólo ha de moverle el ser mirado,                      que de sí se avergüenza cuando yerra,                      si bien otro no vee que cielo y tierra.</p>	<p>[suprimido]</p>

### 2.3.3. Supresión de figuras retóricas

Otro tipo de supresiones afecta al uso de las figuras retóricas. En general, se tiende a simplificar el lenguaje, tanto para ponerlo al alcance de un público popular como porque así lo requiere el medio periodístico en que se publicaron los textos, cuyo lenguaje es poco proclive al uso de figuras, como puede verse en los ejemplos del Cuadro 5.

**Cuadro 5. Ejemplos de supresión de figuras retóricas**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
<p>que, <i>por excelencia y antonomasia</i> de todos los que los conocían “los dos amigos” eran llamados</p>	<p>ke todos los ke los konosían los yamavan los dos amigos</p>
<p>comenzó Lotario a <i>descuidarse con cuidado</i> de las idas en casa de Anselmo</p>	<p>Lotaryo empesó a menguar sus idas i venidas en kaza de su amigo</p>
<p>y no puedo enterarme de esta verdad si no es probándola de manera que la prueba <i>manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro</i></p>	<p>i no puedo asegurarme de esto si no ago la prova, siendo ke según mi idea, kerido amigo, una mujer no se puede yamar onorada i virtuдозa todo tiempo ke no ay alguno ke la sombaye</p>

### 2.3.4. Supresiones menores

Además de estas supresiones mayores, que responden a un intento de simplificar el lenguaje, resumir el argumento y eliminar elementos que pudieran resultar ajenos o extraños a los lectores, encontramos algunas supresiones que podríamos llamar menores. Los ejemplos son numerosísimos, pero veamos dos del inicio de *El curioso impertinente* (Cuadro 6).

**Cuadro 6. Ejemplos de supresiones menores**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana	En Florencia, sivdad rika i famoza de Italya [omite la precisión geográfica, poco significativa para los lectores sefardíes]
Bien es verdad que el Anselmo era algo más inclinado a los pasatiempos amorosos que el Lotario	Es verdad ke a Anselmo le plazian los pasatiempos amorozos más ke a Lotaryo [omite el artículo ante nombre propio, que en castellano es una construcción italianizante]

### 2.4. Adiciones

Pero en la adaptación judeoespañola no solo se suprimen, sino que también se añaden elementos con respecto al original cervantino.

Como muestra, señalaremos dos tipos de adiciones: la inserción de párrafos de transición y la inclusión de glosas léxicas.

#### 2.4.1. Párrafos de transición

Por una parte, se añaden párrafos de transición, que vienen a sustituir largos pasajes suprimidos, enlazando uno de los pasajes que se han respetado con el siguiente. Así, por ejemplo, en la historia de Cardenio, el adaptador sefardí abrevia radicalmente el texto para centrarse en la historia de los amores de Cardenio y Luscinda; como ya hemos señalado, elimina los pasajes en los que don Quijote escribe la carta a Dulcinea, se revela que ésta no es una dama de alta alcurnia, Sancho hace una rústica descripción de su belleza y se establece una discusión entre don Quijote y Sancho. Y para enlazar un pasaje con el siguiente, se introducen unas frases de transición que no están en el texto cervantino (Cuadro 7).

**Cuadro 7. Ejemplo de adición de un párrafo de transición**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
<p>–Ya te tengo dicho antes de agora muchas veces, Sancho –dijo don Quijote–, que eres muy grande hablador y que, aunque de ingenio boto, muchas veces despuntas de agudo; mas para que veas cuán necio eres tú y cuán discreto soy yo, quiero que me oyas un breve cuento. Has de saber que una viuda hermosa, moza, libre y rica, y sobre todo desenfadada [...].</p> <p>Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar, más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa, ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan [...].</p> <p>–Digo que en todo tiene vuestra merced razón –respondió Sancho– y que yo soy un asno. Mas no sé yo para qué nombro asno en mi boca, pues no se ha de mentar la sogá en casa del ahorcado. Pero venga la carta, y a Dios, que me mudo.</p>	<p>–¿No te tengo dicho munchas veces –respondyó Don Kishote– ke tú eres un inyorante, <i>una bestya i no debes mesklarte en lo_ke digo i ago yo? Tú debes solo ovedeser a mis komandos; si elyos son djustos o no, no eres tú ke los vas a kritikar.</i></p> <p><i>Sancho, entendiendo ke en verdad su amo estava loko, no kijo más alargar.</i></p>

**2.4.2. Glosas léxicas**

Otro tipo de añadido es la inclusión de glosas léxicas para explicar palabras que, por lo visto, no debían de resultar familiares o fácilmente inteligibles para un lector sefardí.

Se trata de un procedimiento frecuente en los textos judeoespañoles de finales del siglo XIX y principios del XX<sup>10</sup>; con frecuencia la palabra que se introduce

10 Véanse: García Moreno (2010, 2013), Hernández Socas, Sinner y Tabares Plasencia (2014), Pestic (2011), Schmid (2006) y Subasi (2016).

como glosa es un préstamo de otra lengua (del turco, del hebreo, del francés, del italiano) de uso común en judeoespañol. En nuestro texto encontramos también glosas, como las que vemos a continuación (Cuadro 8).

**Cuadro 8. Ejemplos de adición de glosas explicativas**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
tanto cuidado había de tener qué amigos llevaba a su casa como en mirar <i>con qué amigas su mujer conversaba</i>	devía tener muncho kudyado sovre los amigos ke yevava a kaza i sovre <i>las amigas kon las kualas eya frekuentava (yorusheava)</i> .
y de esta manera iba añadiendo <i>eslabón a eslabón</i> a la cadena con que se enlazaba y trababa su deshonna.	adjuntando así <i>un nuevo aniyo (halka)</i> después un otro a_la kadena kon la kual a él atava i apretava su dezonor
acordó de entrar a saber si pasaba adelante <i>su indisposición</i>	se determinó a entrar a su kamareta por saver si estava siempre <i>indispuesto (kiefsiz)</i>
hallaron en un arroyo caída, muerta y medio comida de perros y picada de grajos, una mula <i>ensillada y enfrenada</i> .	toparon al bodre de un kuriente el kadavre de una mula ke yevava aínda <i>la siya (eger, semer) i la brida (yular)</i>

## 2.5. Cambios de orden

El adaptador sefardí procura ser fiel al orden del texto original, pero en ocasiones se ve obligado a reformular la frase para acomodarla a la sintaxis más común en judeoespañol, lo cual implica un cambio de orden de sus elementos.

Un tipo de cambio de orden frecuente en nuestro texto es la supresión del hipérbaton en la mayoría de las ocasiones en que aparece en el original.

Aunque Cervantes no usa en exceso esa figura retórica, tan frecuente en el lenguaje literario del Barroco, sí que recurre a ella algunas veces. Sin embargo, el judeoespañol tolera bastante mal el hipérbaton, y más en el lenguaje periodístico. Veamos algunos ejemplos en que el adaptador cambia el orden de la frase, evitando el hipérbaton cervantino (Cuadro 9).

**Cuadro 9. Ejemplos de cambios de orden, eliminando el hipérbaton**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
de todos los que los conocían “los dos amigos” eran llamados	ke todos los ke los konosían los yamavan los dos amigos
todo lo cual era bastante causa a que los dos con recíproca amistad se correspondiesen	ke esto bastava para ke se tuvieran mucha amistad de parte a parte.
<i>respondió Lotario</i> con tanta prudencia, discreción y aviso, que Anselmo quedó satisfecho de la buena intención de su amigo	<i>Lotaryo respondyó</i> kon tanto meoyo i espíritu, ke Anselmo kedó kontente de la buena entisyón de su amigo

## 2.6. Sustituciones

Sin embargo, lo más significativo desde el punto de vista lingüístico son las sustituciones que opera el adaptador sefardí sobre el texto de Cervantes para acomodarlo a una lengua cercana a sus lectores.

Esas sustituciones afectan tanto al plano fonético como al morfosintáctico y al léxico-semántico.

### 2.6.1. Fonética

La fonética es la del judeoespañol, y por tanto utiliza fonemas que ya habían desaparecido del castellano en época de Cervantes, como la *s* sonora, la prepalatal fricativa sorda o la prepalatal fricativa sonora. Se usa también la prepalatal africada sonora, que en castellano medieval era un alófono de la fricativa, pero que en judeoespañol llegó a tener valor fonológico por influencia del turco. Las grafías que representan esos sonidos en el texto aljamiado son las siguientes (Cuadro 10):

**Cuadro 10. Sistema ortográfico aljamiado y su correspondencia fonética**

Grafía aljamiada	Fonema que representa	Nuestra transcripción
ז	/z/	z
ז"	/ʒ/	j
ז"	/dʒ/	dj
ש	/ʃ/	sh

Encontramos en la adaptación también otros arcaísmos fonéticos, como el mantenimiento de la *v* consonántica etimológica en *sivdad*; la forma ultracorrecta *bivda*, que también existía en español medieval; o el uso de formas vocálicas del español medieval diferentes de las del español peninsular contemporáneo (*veluntad*, *perkurar*).

Además aparecen otros fenómenos fonéticos característicos del judeoespañol, como algunas metátesis: *kudyado* y *deskudyadamente* en vez de *cuidado* y *descuidadamente*; *modreduras* por *mordeduras*; *tadre* por *tarde*; *kadvre* por *cadáver* (aunque en este último caso quizás haya influido también el francés *cadavre*); etc. Encontramos también la palatalización de *s* ante la oclusiva velar (*bushkar*); la ausencia de diptongación en palabras como *akodro* (por *acuerdo*); o la reducción del diptongo en *preva* (por *prueba*). Y también el uso de formas verbales diptongadas que comentamos en el apartado siguiente.

### 2.6.2. Adaptación a la morfosintaxis del judeoespañol

Como era de esperar, el adaptador modifica el texto castellano para adaptarlo a la morfología de los pronombres, del verbo, de los sustantivos y de los adjetivos en judeoespañol. Veamos en el Cuadro 11 algunos ejemplos (sin ánimo de exhaustividad) en unos cuantos pasajes de la historia de Cardenio:

**Cuadro 11. Ejemplos de usos morfosintácticos del judeoespañol utilizados en la adaptación**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
<i>Rogámosle que nos dijese</i> quién era, <i>mas</i> nunca lo <i>podimos</i> acabar con él. <i>Pedímosle</i> también que <i>cuando hubiese menester</i> el <i>sustento</i> , sin el cual no podía pasar, <i>nos dijese</i> dónde le <i>hallaríamos</i> , porque con mucho amor y <i>cuidado</i> se lo <i>llevaríamos</i>	<i>Le rogimos de dezirmos</i> kén era, <i>ma</i> no <i>puedimos</i> nunka alkansar esto de él. <i>Le demandimos</i> también <i>kuando va tener menester de komer de dezirmos</i> ónde <i>puedremos toparlo</i> porke <i>tendríamos kudyado de traerle</i> simpre kon mucho plazer
Apostaré <i>que está mirando</i> la mula de alquiler que está muerta en esa <i>hondonada</i>	Yo eskometo ke <i>vos estásh mirando</i> la mula ke está esbandida muerta en esta vaye
Preguntónos que cuál parte desta sierra era la <i>más áspera y escondida</i>	<i>Nos demandó</i> kuál es el lugar de la montanya <i>el más eskondido i el más salvaje</i>

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
Venimos a mi ciudad, <i>recibióle mi padre como quien era</i> , vi yo luego a Lusinda, tornaron a vivir (aunque no habían estado muertos ni amortiguados) mis deseos	Arivimos a <u>la</u> sivdad de mi nasimiento, <i>mi padre lo resivyó como devía, vide</i> bien presto a Lusinda i mis dezeos, ke no se avían nunca ni amatados ni yelados, se ensendieron kon más fortaleza

En estos ejemplos podemos ver cómo en los **pronombres** se usa el tratamiento de *vos* para el tratamiento de respeto de la segunda persona del singular (*ke vos estásh mirando* en vez de *que [Vuesamerced] está mirando*); o la forma analógica *mos* para el pronombre personal de primera persona del plural cuando aparece enclítico (*dezirmos*; pero usa la forma *nos* en el proclítico: *nos demandó*).

En general, se evitan los pronombres enclíticos de tercera persona (*le rogimos* en vez de *rogámosle*; *lo resivió* en vez de *recibióle*).

Para el pronombre interrogativo utiliza *ken* (en vez de *quién*).

Se da también el uso del posesivo plural para varios poseedores y una sola cosa poseída (*sus eskopo*; *sus komida*, *sus kuryozidad*).

En el **verbo**, encontramos en estos pasajes citados:

- la terminación de la primera persona del plural del pretérito de los verbos en -ar y en -er se hace en *-imos*, por analogía con los verbos de la tercera conjugación (*rogimos*, *demandimos*, *arivimos* [de *arivar* ‘llegar’])
- el uso de forma *vide* para la primera persona del pretérito de *ver*.
- el uso de formas diptongadas de verbos como *poder* (*puedimos*); en otros pasajes encontramos también *puedremos*; o *piedro*, *piedre*, *piedra* (del verbo *pedrer* ‘perder’)
- en general, se tiende a evitar el uso del subjuntivo (*de dezirmos* en lugar de *que nos dijese*; *kuando va tener menester de comer*, en vez de cuando *hubiese menester el sustento*)
- se evita también el uso del condicional, reformulando la oración con un futuro de indicativo (*puedremos toparlo* en vez de *le hallaríamos*)
- a veces se construyen las formas compuestas del pretérito con el verbo *tener* en lugar de *haber*, un tipo de construcción que en judeoespañol probablemente se debe a la influencia del portugués (así, adapta *no había concertado reloj que así lo anduviese* como *ke no tiene avido ora ke kaminare así*).

Entre las **conjunciones**, encontramos el uso de *ma* como conjunción adversativa (‘pero’).

Algunas **locuciones** del español del siglo XVII que están en desuso en el español actual parecen haber sido perfectamente entendidas por el adaptador sefardí, ya que las traslada certeramente al judeoespañol; por ejemplo, *desde luego* (en el sentido de ‘inmediatamente, enseguida’), que se traslada como *sin retardro*; o *a buena fe*, trasladado como *sin avlarvos mentiras*.

En las construcciones de comparativo, encontramos el comparativo de superioridad con repetición del artículo (*el más eskondido i el más salvaje* en vez de *la más áspera y escondida*).

### 2.6.3. Léxico

Aunque la base del judeoespañol es el castellano medieval de los judíos (donde existían ya algunos préstamos del hebreo y del arameo) a lo largo del tiempo se fueron incorporando a la lengua de los sefardíes del Mediterráneo oriental numerosos préstamos de otras lenguas: se incorporaron más préstamos del hebreo y entraron préstamos léxicos del turco, de las lenguas balcánicas y de lenguas románicas como el portugués y el italiano y, más modernamente, del francés.

El adaptador del *Quijote* sefardí procura mantener en lo posible el léxico del original, incluso a costa de tener que incluir de vez en cuando glosas explicativas, como ya hemos visto. Sin embargo, en muchas ocasiones utiliza préstamos léxicos, cuando la palabra castellana no era de uso en judeoespañol. Veamos algunos ejemplos en el Cuadro 12:

**Cuadro 12. Ejemplos de préstamos léxicos**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
una <i>maetilla</i> que no lejos de este lugar hallamos	una <i>chanta</i> ke topimos serka de akí
habiendo bien pensado entre los dos [el cura y el barbero] el modo que tendrían para conseguir lo que deseaban	Después el <i>papás</i> i el barbero pensaron en ké manera eyos puedían alkansar a sus <i>eskopo</i>
aunque se vio viuda, no quiso salir del <i>monesterio</i> , ni menos hacer profesión de <i>monja</i> , hasta que no de allí a muchos días le vinieron nuevas que Lotario había muerto en una batalla	Aunke era bivda, eya no kijo salir del <i>monastir</i> ; ma no kijo también azerse <i>kalogria</i> asta ke poko tiempo después fue informada ke Lotaryo avía sido matado en una bataya

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
la <i>ventera</i> vistió al <i>cura</i> de modo que no había más que ver. Púsole una <i>saya</i> de paño, llena de fajas de <i>terciopelo negro</i> de un palmo de ancho, todas acuchilladas, y unos <i>corpiños de terciopelo verde</i> guarnecidos con unos <i>ribetes de raso blanco</i>	apunto tomaron vestidos de mujer de la <i>lokanda</i> , la <i>kuala</i> vistió al <i>papás</i> kon una <i>fusta</i> de panyo kuyierta de bandas de <i>veludo preto</i> , kon un <i>korsaje de veludo vedre</i> guarnido de una <i>lavradura de satén blanka</i>
en acabando de decirme esto se le llenaron los ojos de lágrimas y un nudo se le atravesó en la <i>garganta</i> , que no le dejaba hablar palabra de otras muchas que me pareció que procuraba decirme	la ora ke estava eskapando de dezir estas pokas palavras, pasesyó ke tenía un nyudo en el <i>garón</i> i no pudo kitar más de la boka las palavras ke me kería dezir <i>aínda</i>

Los ejemplos muestran el uso de italianismos (*lokanda*, *eskopo*), galicismos (*korsaje*), lusismos (*preto*, *veludo*, *aínda*), turquismos (*chantá*), helenismos (*papás*, *monastir*, *kalogria*), balcanismos (*fusta* ‘falda’), hebraísmos (*garón*), etc. Una combinación de préstamos léxicos de distintas lenguas muy común en textos judeoespañoles.

#### 2.6.4. Sustituciones con léxico hispánico

Más interesante aún es la sustitución de léxico hispánico por otros elementos léxicos también hispánicos.

En la mayoría de los casos, la sustitución se opera por una cuestión de uso, ya que la palabra o expresión que aparece en el original castellano no se usa en judeoespañol, o en judeoespañol tiene otro sentido. Esto afecta tanto a sustantivos como a adjetivos, verbos o locuciones adverbiales (Cuadro 13):

**Cuadro 13. Ejemplos de sustitución de léxico hispánico**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
y de esta manera <i>andaban tan a una</i> sus voluntades que no había concertado <i>reloj</i> que así lo anduviese	i de esta manera sus veluntades <i>kaminavan tan de akordo</i> ke no tiene avido <i>ora</i> ke <i>kaminare</i> así
–Decidme, buen hombre –dijo don Quijote– ¿sabéis vos quién es el <i>dueño</i> de estas <i>prendas</i> ?	–Dezidme, buen ombre –disho de nuevo don Kishote–, ¿savésh por afito kén es el <i>patrón</i> de estas <i>kozás</i> ?
El canto se <i>acabó</i> con un profundo suspiro	Este kante <i>fue eskapado</i> kon un sospiro

Vemos en estos ejemplos el uso de los sustantivos *ora* en lugar de *reloj* y *patrón* en lugar de *dueño*, mientras que *prendas* se ve sustituido por el más genérico *kozas*. En cuanto a los verbos, *kaminar* sustituye a *andar* y *eskapar* a *acabar*; la expresión *tan a una* se adapta como *tan de akordo*.

Otro ejemplo (Cuadro 14) son las distintas formulaciones a las que el adaptador sefardí recurre para traducir la palabra castellana *soltero*, que tampoco existe en judeoespañol:

**Cuadro 14. Recursos para sustituir una palabra española desusada en judeoespañol**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
Eran <i>solteros</i> , <i>mozos</i> de una misma edad y de unas mismas costumbres	Eran <i>mansevos sin kazar</i> de una misma edad i de mismas <i>manyas</i>
que no se han de visitar ni continuar las casas de los amigos casados de la misma manera que cuando eran <i>solteros</i>	ke no se deven vijitar ni ir indo a <i>las kazas</i> de los amigos <i>kazados</i> de la misma manera ke kuando eran <i>muchachos</i>

O cómo reformula la frase, recurriendo a una perífrasis, para evitar la palabra *sayo*, que en judeoespañol existe, pero se refiere a una prenda de vestir específica, distinta de la que se denomina en castellano con la misma palabra<sup>11</sup>:

**Cuadro 15. Sustitución de una palabra hispánica con distinto significado en español y en judeoespañol**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
Viola en <i>sayo</i> , tal que todas las bellezas hasta entonces por él vistas las puso en olvido	<i>Él la vido vestida deskudyadamente</i> , ma estava tan ermoza ke olvidó a-punto todas las ermozuras ke avía visto asta entonses

11 Según *DLE* (s.v. *sayo*), en español es ‘Prenda de vestir holgada y sin botones que cubría el cuerpo hasta la rodilla’; sin embargo, en judeoespañol Nehama define *sayo* como ‘sayon, cape’ y como ‘(Autrefois) ‘pièce en soie su vêtement traditionnel des femmes séphardies mariées, en forme de manteau à manches, couvrant le dos et les côtés seulement’’. Hay, sobre todo, una diferencia de uso indumentario: mientras el *sayo* era en época de Cervantes una vestidura informal y poco elegante (adecuada, por ejemplo, para estar en casa), el *sayo* de las mujeres sefardíes era un vestido tradicional hecho de tejido caro y lujoso (seda), que las mujeres casadas se ponían para salir. De haber mantenido la misma palabra, el adaptador hubiera traicionado el sentido de la frase original.

En este y otros casos, la elección léxica podría encuadrarse en el fenómeno de la *ecotipificación*. Este término suele utilizarse sobre todo en los estudios sobre literatura tradicional de transmisión oral, para indicar que el texto se ha acomodado a la mentalidad, los *realia* o el entorno de los transmisores o destinatarios de un lugar y una cultura determinadas. Otro ejemplo de lo mismo sería el del Cuadro 16:

**Cuadro 16. Ecotipificación**

Texto del <i>Quijote</i>	Adaptación al judeoespañol
<i>y el que llevó la embajada fue Lotario, y el que concluyó el negocio, tan a gusto de su amigo</i>	<i>Lotaryo fue el kazamientero i el ke eskapó el echo tan en favor de su amigo</i>

El texto sefardí traduce muy precisamente el término *negocio* por su equivalente judeoespañol *echo* (que tiene en judeoespañol los mismos sentidos que el castellano *negocio*), pero reformula la frase introduciendo la palabra *kazamientero*, una institución todavía vigente entre los sefardíes del imperio otomano a finales del siglo XIX, donde la mayoría de los matrimonios eran concertados por las familias y existía la figura del mediador o casamentero.

### 3. Conclusiones

En esta exposición hemos pretendido mostrar solamente algunos ejemplos del tratamiento que el adaptador sefardí dio al texto cervantino para acomodarlo al judeoespañol. La lengua de la versión sin duda merecería un estudio detallado y exhaustivo, pero creemos que las muestras ofrecidas son suficientes para llegar a algunas conclusiones:

- No se trata de una mera transliteración del texto cervantino en aljamía, sino de una auténtica adaptación.
- El texto que Fresco tomó como base debió de ser una edición en castellano, no una traducción del *Quijote* a otra lengua.
- En general, el adaptador muestra un buen entendimiento del texto y las modificaciones que introduce se deben a la voluntad del adaptador o a la necesidad de acomodar el texto al medio en que se publicó (un folletón en un periódico popular) y a las características fonéticas, morfosintácticas y léxicas del judeoespañol, no a mal entendimiento del texto original.

- El resultado es un texto cuidado y trabajado, que cumple con uno de los requisitos de una buena traducción: que el lector pueda tener la impresión de que la obra ha sido compuesta originalmente en la lengua de destino.

## Referencias bibliográficas

- BALI, Rifat, ed. (2016) *Jewish Journalism and Press In the Ottoman Empire and Turkey*, Istanbul, Libra Kitap.
- BARQUÍN LÓPEZ, Amelia (1991) *Edición y estudio de doce novelas aljamiadas sefardíes de principios del siglo XX*. Leioa, Universidad del País Vasco.
- (2000) “La prensa sefardí: fuente de materiales literarios”. *Ínsula*. 647: 25-28.
- BEN-RUBI, Itzhak (1952) “*Don Quijote y los judíos sefarditas*”. *Anales Cervantinos*. II: 255-289.
- BOROVAYA, Olga (2012) *Modern Ladino Culture: Press, Belles Lettres, and Theater in the Late Ottoman Empir*. Indiana, Indiana University Press.
- GAON, Moshe David (1965) *A Bibliography of the Judeo-Spanish (Ladino) Press*. Jerusalén, Ben Zvi Institute-Hebrew University.
- GARCÍA MORENO, Aitor (2010) “Glosas frescas en *La hermosa Hulda de España* (Jerusalén, 1910)”. En: Díaz-Mas, P. y Sánchez-Pérez, M. (eds.) *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo: identidad y mentalidades*. Madrid, CSIC: 75-85.
- (2013) “Les gloses comme sources pour l’étude du lexique judéo-espagnol: l’exemple de *Luzero de la Pasensia* (Roumanie)”. En: Roussi, S. y Stulic-Etchevers, A. (eds.) *Recensement, analyse et traitement numérique des sources écrites pour les études séfarades*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux: 249-271.
- HERNÁNDEZ SOCAS, Elia; SINNER, Carsten y TABARES PLASENCIA, Encarnación (2014) “La función de las glosas en el *El Trajumán* de Michael Papo (1884)”. *Zeitschrift für romanische Philologie*. 130 (2): 397-429.
- MARTÍNEZ GÁLVEZ, Cristina (2012) *El periodismo sefardí ante su público*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia. <http://roderic.uv.es/handle/10550/24872> [14.09.2018].
- NEHAMA, Joseph (1977) *Dictionnaire du judéo-espagnol*. Madrid, CSIC.
- PESIC, Dimitrije (2013) “Le magazine *Hashalom* (Belgrade, Sofía)”. En: Roussi, S. y Stulic-Etchevers, A. (eds.) *Recensement, analyse et traitement numérique des sources écrites pour les études séfarades*. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux: 97-111.
- PULIDO FERNÁNDEZ, Ángel (1904) (*Intereses nacionales*). *Los israelitas españoles y el idioma castellano*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- (1905) *Intereses nacionales. Españoles sin patria y la raza sefardí*. Madrid, E. Teodoro.
- ROMERO, Elena (1992) *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid, Mapfre.

- SÁNCHEZ, ROSA y BORNES VAROL, Marie-Christine, eds. (2013). *La presse judéo-espagnole, support et vecteur de la modernité*. Istanbul, Libra Kitap.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2010a) “Entre escritura y oralidad: cuentos tradicionales en el periódico sefardí *Yerushalayim* (1909)”. En: Díaz-Mas, P. y Sánchez-Pérez, M. (eds.) *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo: identidad y mentalidades*. Madrid, CSIC: 193-202.
- (2010b) “Los refranes de la revista sefardí *Yerushalayim* (1909)”. *Paremia*. 19: 53-60.
- (2013a) “Acertijos y adivinanzas en el periódico sefardí *Ilustra Güerta de Historia* (Viena 1880-1882)”. *Sefarad*. 73: 225-254.
- (2013b) “Tradición y modernidad: la fábula *La rapoza se va al hadjilik* en el periódico sefardí *El Konsejero* (Salónica, 1913)”. *Estudios Humanísticos. Filología*. 35: 109-120.
- (2016a) “El humor en la prensa sefardí: chistes publicados en periódicos judeoespañoles (siglos XIX y XX)”. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo*. 65: 119-136.
- (2016b) “El *Quijote* traducido al judeoespañol”. *Ínsula*. 840: 2-5.
- (2018) “De la Castilla medieval a la comunidad sefardí de Constantinopla del siglo XIX: dos leyendas de Pedro I”. *Miscelanea de Estudios Arabes y Hebraicos. Sección Hebreo*. 67: 87-110.
- (2019) *El Quijote en judeoespañol. Estudio y edición de los fragmentos publicados en los periódicos sefardíes El Amigo de la Famiya (Constantinopla, 1881) y La Boz de Oriente (Estambul, 1931)*. Barcelona, Tirocinio.
- SCHMID, Beatrice (2006) “«Despertar la nostalgia de nuestra patria»: el relato de una excursión a Eretz Israel (1925)”. *Sefárdica*. 16: 59-76.
- SUBASI, Doga Filiz (2016) “Glosas parentéticas en una obra historiográfica sefardí: *Yildiz y sus secretos: el reino de Abdul Hamid*, de Ísac Gabay”. *Sefarad*. 76: 455-489.

**Cristóbal José Álvarez López**  
Universidad Pablo de Olavide  
ORCID 0000-0003-1824-2641

## ***Flores de otras guertas: las traducciones del español al judeoespañol en la revista Aki Yerushalayim***

**Resumen:** Este artículo se centra en analizar las traducciones del español al judeoespañol en la revista *Aki Yerushalayim*. En esta publicación sefardí –que comenzó en 1979 y cesó en 2016– se pueden encontrar textos traducidos de diferentes lenguas, pero pongo mi atención solo en los textos traducidos del español por dos razones: por una parte, por ser complicado encontrar traducciones del español en la literatura sefardí –pues la mayoría se hacía del hebreo o del francés–; por otra, porque es interesante describir cómo se traduce a partir de un sistema lingüístico bastante próximo al judeoespañol. Las traducciones difieren dependiendo de los textos traducidos. Por ejemplo, resulta fácil traducir literalmente citas breves, pero hay una gran influencia del traductor en textos más extensos. Además, considerando que *Aki Yerushalayim* pretendía expandir la cultura sefardí en judeoespañol, es común encontrar adaptaciones que acortaban los textos originales. Así pues, para poder analizar traducciones propiamente dichas y debido al interés por la literatura española –poco común entre los sefardíes–, este artículo está dedicado a describir cómo se traducen dos textos españoles para una sección titulada *Flores de otras guertas*: un fragmento del *Quijote*, de Miguel de Cervantes, y un poema de Juan Ramón Jiménez.

**Palabras clave:** traducciones, judeoespañol, prensa sefardí, *Aki Yerushalayim*, literatura hispánica

**Title:** *Flores de otras guertas*: Translations from Spanish to Judeo-Spanish in the Magazine *Aki Yerushalayim*

**Abstract:** This paper is focused on analysing translations from Spanish to Judeo-Spanish in the magazine *Aki Yerushalayim*. In this Sephardic publication –that began

in 1979 and ended in 2016– it is possible to find texts translated from different languages, but I put my attention just in texts translated from Spanish for two reasons: on the one hand, it is hard to find translations from Spanish in Judeo-Spanish literature –translations were usually made from Hebrew or French–; on the other hand, it is very interesting to describe how to translate from a linguistic system that is really close to Judeo-Spanish. Translations are different depending on translated texts. For instance, it is easy to translate little quotes literally, but there is a higher influence from translators in longer texts. So that, considering that *Aki Yerushalayim* wanted to spread Sephardic culture in Judeo-Spanish, it is common to find adaptations that shortened original texts. Therefore, since my aim was to analyse proper translations and due to the interest in Spanish literature –not very common among Sephardim–, this paper is devoted to describe how two Spanish texts were translated in a section called *Flores de otras guertas*: a fragment from *Don Quixote*, by Miguel de Cervantes, and a poem by Juan Ramón Jiménez.

**Keywords:** translations, Judeo-Spanish, Sephardic press, *Aki Yerushalayim*, Hispanic literature

## 1. Introducción

La revista *Aki Yerushalayim* se comenzó a publicar en abril de 1979 y terminó su edición, con el número doble 99-100, en septiembre de 2016. En estos 37 años de publicación ininterrumpida, la revista se convirtió en uno de los principales referentes del judeoespañol contemporáneo y abanderó la revitalización de la lengua sefardí, en claro proceso de declive desde comienzos del siglo xx<sup>1</sup>.

Según se declara desde la propia revista, dos eran los objetivos básicos de esta publicación periódica<sup>2</sup>:

- 1- Azer mijor konoser la kultura i el folklor de los Djudios Sefaradis (de orijin Espanyola) ansi ke sus istoria i sus estado aktual.
- 2- Estimular i ayudar a renovar en la mizura del posible, la aktividad literaria i folklorika en Djudeo-Espanyol (AY, 2:6 [1980], anteportada).

---

1 Sobre los diversos factores que contribuyeron al declive del judeoespañol, véase Schmid (2007: 17-26).

2 Las citas de los fragmentos de la revista *Aki Yerushalayim* empleados en este artículo siguen el siguiente formato: (AY, año: número [fecha de publicación], página).

Como se puede observar a partir de esta declaración de intenciones<sup>3</sup>, la literatura ocupaba un lugar destacado dentro de la revista. De hecho, en el número 5, de abril de 1980, se inauguró la sección titulada *Seleksiones de la Literatura Djudeo-Espanyola*, que se convirtió en una rúbrica regular de la revista –con ligeras modificaciones en el título– donde tenían cabida fragmentos de la literatura sefardí de diversos géneros y de diferentes épocas y zonas geográficas<sup>4</sup>. Así es como se presenta esta nueva sección al principio del número 5, en la *Letra del Redaktor*:

Atiramos tambien vuestra atension a la nueva rubrika “Seleksiones de la Literatura Djudeo-Espanyola”, ke estamos avriendo en este numero de la revista. Esta rubrika inkluirá kada vez una seleksion de los mijores pasajes de las ovras literarias eskritas en Ladino o en Djudeo-Espanyol. (AY, 2:5 [1980], 2)

Asimismo, además de la recopilación y difusión de textos literarios previos, la revista *Aki Yerushalayim* también se caracterizó por fomentar la producción literaria en judeoespañol contemporáneo (cf. Shaul 2007) y en sus páginas se pueden encontrar textos literarios –por lo general, poesía– de reciente creación.

## 2. Las traducciones del español en *Aki Yerushalayim*

Según se desprende de la lectura de los objetivos generales de la revista, además del interés por la literatura –que trataré más por extenso en el siguiente epígrafe, al analizar los textos de la sección *Flores de otras guertas*–, el principal fin de *Aki Yerushalayim* era difundir contenidos folclóricos y culturales sobre los sefardíes. Para lograrlo, además de la producción de artículos originales, se recurría con frecuencia –a veces citando la fuente de forma directa y otras veces de manera indirecta– a textos publicados previamente en español.

En las traducciones, si bien la lengua meta siempre es el judeoespañol –ya que uno de los objetivos de la revista era revitalizar el uso de la lengua sefardí–, la lengua de origen era más variopinta, de manera que hay artículos traducidos del hebreo –“El artikolo fue akurtado i tradusido del Ebreo por la redaksion

3 Cito a partir de su primera aparición, en el número 6, de julio de 1980, pero continuó apareciendo en cada número –con leves variaciones– hasta el cese de la publicación en 2016.

4 Téngase en cuenta que la mayor parte de la literatura en judeoespañol está escrita en aljamía hebrea, pero en la revista se ofrecía su transcripción en caracteres latinos –siguiendo el sistema gráfico de *Aki Yerushalayim*–, a veces acompañado de su original en caracteres hebreos.

de AKI YERUSHALAYIM” (AY, 4:15 [1982], 6)– o del inglés –“Trezladado del inglez por Alegra Amado” (AY, 25:75 [2004], 71)–, por poner simplemente algunos ejemplos.

También el español es una lengua desde la que se traducen artículos que tratan directamente la cultura sefardí o incluso, a veces, se toman pequeños pasajes que se citan indicando la fuente pero no se especifica que se trata de una traducción, como en el siguiente ejemplo<sup>5</sup>:

Munchos son los filologos ke estudian los refranes djudeo-espanyoles ma pokos son los ke los mamaron komo mi buen amigo Enrique Saporta y Beja ke su ovra orijinal i sin pretensiones sientifikas mos permite de rekojer i beber kada refran komo si salieron de la fuente klara djudeo-espanyola. (AY, 2:6 [1980], 11)

Esta cita está tomada del prólogo que Haïm Vidal Sephiha hace a un libro de refranes recopilados por Enrique Saporta y Beja. En la revista, se presenta como si hubiera estado escrita originalmente en judeoespañol, pero lo cierto es que si se consulta el libro de Saporta y Beja se aprecia que el original está en español y que, al incluirla como cita en el artículo, se ha traducido al judeoespañol o, más bien, se ha transliterado al sistema de grafías de *Aki Yerushalayim*, puesto que apenas presenta mayores cambios respecto al original. De hecho, desde un punto de vista lingüístico, el cambio más significativo es la sustitución del posesivo relativo *cuyo* –inexistente en judeoespañol– por la secuencia *ke su*<sup>6</sup>, como se puede comprobar cotejando la versión publicada en el libro de refranes: “[...] pero pocos los que los mamaron como mi buen amigo Enrique Saporta, cuya obra original y sin pretensiones científicas [...]” (Saporta y Beja 1978: III).

Asimismo, además de pequeñas citas de textos escritos en español, en la revista también tuvieron cabida los artículos más extensos escritos originalmente en español y *trezladados* –traducidos– al judeoespañol. En estos casos, el tratamiento de los textos es diferente, como es de esperar, al de las citas breves y supuestamente literales. Me voy a detener en un par de ejemplos que ilustren estos casos.

En el número 9, de abril de 1981, aparece un artículo titulado “Sobre Romansas Djudeo-Espanyolas en Diskos Fonografikos Antiguos”, firmado por

5 La cita es un poco más extensa, pero traigo aquí solamente la primera oración.

6 Sobre el quesuismo en las relativas posesivas de la revista *Aki Yerushalayim*, véase Álvarez López (2017: 204-206).

Armistead, Katz y Silverman. Después del título y antes de comenzar propiamente el artículo, el equipo de redacción introduce un pequeño texto explicativo acerca de cómo se había recibido el original y la intervención que se había efectuado: “El artikolo fue eskrito en Espanyol Kastilyano, i mozotros lo adaptimos al Djudeo-Espanyol” (AY, 3:9 [1981], 13). En esta ocasión, no se explicitan los detalles de la publicación que sirve como fuente y tampoco se hace referencia directa a que ha habido una traducción, sino una “adaptación al judeoespañol” en la que hay que sobreentender que se ha abreviado el artículo y simplemente se han mantenido los contenidos más relevantes para los editores, puesto que los textos de la revista *Aki Yerushalayim* son, generalmente, breves –este artículo, en concreto, solo tiene cuatro páginas–, de modo que la “adaptación” viene a ser un resumen en judeoespañol del texto inicialmente escrito en español.

Mucho más específica es, por su parte, la nota que aparece en un artículo de Elena Romero titulado “Un Tema del Teatro Djudeo-Espanyol: Abravanel”, publicado en el número doble 38-39, de julio-diciembre de 1988: “Trezladado i akurtado del artikolo de mizmo nombre publikado en Hispania Judaica, II. Barcelona, Puvill Livros, 1982” (AY, 10:38-39 [1988], 13). En esta ocasión –a diferencia de lo que ocurría con el ejemplo anterior– se detallan los datos de publicación del artículo de Romero (1982) y se manifiesta que ha habido un proceso de traducción y también de reducción, de modo que, como sucedía en el caso anterior, ha habido una selección previa de los contenidos más interesantes para la revista y son esas partes las que han sido volcadas al judeoespañol, pensando siempre en los potenciales lectores de la revista y en las dimensiones generales de los artículos, sin pretensiones de ser una traducción fiel del original.

Así pues, la tónica general para los textos “trezladados del espanyol” en la revista consiste en la primacía de los contenidos –o la parte más destacada de estos– frente a la forma, que no suele respetar la original, sino que se tiende a una adaptación abreviada del texto original.

### **3. Flores de otras guertas**

En tanto que, como se ha visto en el apartado anterior, la tendencia en la revista era la adaptación de los textos españoles al judeoespañol, me voy a detener en el análisis de un par de textos aparecidos en el la sección *Flores de otras guertas*, en el número 86, de octubre de 2009, porque se trata de textos literarios donde no solo el contenido es importante, sino que también la forma es fundamental y debe

conservarse en la traducción en la medida de lo posible. En la *Letra del Redaktor* de este número se hace referencia a los textos incluidos en esta sección:

Djuntandomos al esforso para trezladar al ladino algunas de las ovras klasikas de la literatura espanyola, inkluimos en este numero una traduksion de un pasaje del Don Kishot, de Miguel de Cervantes, ansi ke de un poema de Juan Ramón Jiménez, de los kualos vemos tambien kuinto tenemos en komun kon la lengua i la literatura espanyolas. (AY, 30:86 [2009], 4)

Hay incluido, asimismo, en la sección *Flores de otras guertas* de este mismo número, un poema en judeoespañol traducido del hebreo por Avner Perez, pero no lo voy a tener en consideración, puesto que me voy a limitar a analizar las traducciones de los dos textos de la literatura española<sup>7</sup>.

Asimismo, hay que destacar que, si bien en la historia de la literatura sefardí hay textos adaptados o traducidos de diversas lenguas, los más abundantes son “las adaptaciones de obras hebreas y francesas” (Díaz-Mas 1986: 171), de ahí el especial interés en analizar un par de textos de la literatura española, puesto que, en líneas generales, los editores sefardíes “cuando buscan en el mundo europeo qué traducir ignoran del todo la literatura española, y ni uno solo de nuestros novelistas llega a ser conocido por los sefardíes de oriente” (Romero 1992: 238); aunque estas últimas palabras hay que matizarlas, ya que en los últimos años se han encontrado algunos textos de la literatura española entre las páginas aljamiadas de la literatura sefardí, como los poemas que estudia García Moreno (2018) en *La eskalera a la anbezadura* (Constantinopla, 1853 y 1888) o, incluso, los fragmentos del *Quijote* que Sánchez-Pérez (2016) ha localizado en el periódico *El Amigo de la Famiya* (Constantinopla, 1881)<sup>8</sup>.

### 3.1. Traducción de un fragmento del *Quijote*

La sección *Flores de otras guertas* se inaugura con el siguiente fragmento del *Quijote*:

---

7 De hecho, este poema en judeoespañol traducido del hebreo (AY, 30:86 [2009], 59) figura entre el fragmento del *Quijote* y el poema de Juan Ramón Jiménez.

8 En este mismo volumen se recoge un trabajo de Díaz-Mas y Sánchez-Pérez (2020) acerca de esta adaptación al judeoespañol de fragmentos del *Quijote*. Para un estudio más detallado de estos textos, véase la edición Sánchez-Pérez (2019).

Un pasaje del  
**DON KISHOT DE LA MANCHA**  
(kapitolo VII)  
*Miguel de Cervantes*  
Traduksion del espanyol - *Zelda Ovadia*

Apenas ke la ama de kaza vido a Sancho Panza enserrarse kon su senyor, eya ya se imajino ke el resultado de este enkontro sera la desizion de salir a una tresera aventura, i tomando su palto, kongosheada i pensierosa, su fue a bushkar al bachelier Sanson Carrasco, pensando ke el, por ser una persona ke save avlar bien i por ser nuevo amigo de su senyor, podra konvenserlo a dezvachearse de esta idea tan alokada.

Eya topo al bachelier paseandose en el patio de su kaza, i sin asperar, empapada en la sudor i sin reflor, se echo a sus piezas. Carrasco ke la vido en este terrible estado le demando:

- Ke es esto, sinyora ama? Ke te esta akontesiendo? Pareses ke ya te se va arrankar la alma.

- No es nada, sinyor Sanson, respondio eya, a la vista ke mi amo se arrezvalo, por seguro ke se arrezvalo...

- I ande se arrezvalo, sinyora? demando Sanson. Es ke se rompio alguna parte de su puerpo?

- No es el ke se arrezvalo, respondio eya, es su meoyo ke se arrezvalo por la puerta de su lokura. Kero dizir, sinyor bachelier, ke el kere salir por tresera vez, a bushkar por estos mundos lo ke el yama (a)venturas, i no puedo entender komo les da este nombre. La primera vez lo trusheron atras atado sobre la espalda de un azno i entero aharvado. La segunda vez torno en una araba (karro) de bueyes, enserrado en una kasha kon reshas, konvensido ke estava manyetizado. Muestro povereto amigo estava en un tan negro estado i tan triste, muy flako i palido, kon sus ojos undidos en los foyos de su krano, ke mizmo la madre ke lo pario no lo rekonoseria. Para traerlo en si gasti mas de 600 huevos, segun ya lo saven el Dio i la djente i mis gayinas, ke no me desharian avlar mentiras.

- Te kreio, disho el bachelier, ke eyas son tan buenas, tan godras i tan bien kriadas i edukadas, ke no dirian una koza por otra aun ke esten kansadas. Agora, sinyora ama, es ke ay otro problema mas, endesparte del miedo ke tienes por lo ke Don Kishot kere azer?

- No, sinyor, respondio eya.

- Entonses, disho el bachelier, no estes a pensar i vate a tu kaza en paz i en ora buena, aprontame algo de kaente para mi dezayuno i todo en kaminando resita la orasion de Sta. Apollonia, si la saves. Yo vendre mas tadre i tu te maraviyaras de mis echas.

- Dezmalzada de mi, respondio la ama, tu keres ke resite la orasion de Sta. Apollonia? Esto seria bien si mi maestro tenia dolor de dientes, ma el mal ke tiene esta en su meoyo.

- Yo ya se lo ke digo, sinyora ama, vate i no te metas a diskutir kon mi siendo ke, komo lo saves, yo so un bachelier de Salamanca i no ay mas ke avlar demazia, respondio Carrasco.

Kon esto la ama se fue i el bachelier se apresuro para salir i ir a bushkar al kura afin de akonsejarse kon el de lo ke sera dicho kuando vendra la ora.

Tornaremos a Don Kishot i Sancho Panza ke estuvieron enserrados para tratar de sus aventura kon muncha presizion i puntualidad.

Sancho adresandose a su amo le disho:

- Sinyor, yo ya tengo una mujer relusida (aklarada) ke me desha ir kon vos a todos los lugares ke me kerera yevar.

- Redusida (entravada, averguensoza) keres dizir, Sancho, disho don Kishot, i no *relusida*.

- Una o dos vezes, respondio Sancho, si me akodro bien, arogi a vuestra mersed de no korijar mis palavras, ke ya entiende lo ke kero dizir kon eyas, i kuando no me entiende ke diga: "Al diavlo, Sancho, no te entiendo!"; i si no me ekspliko klaramente, entonses podra korijarme, porke so komo un fosil...

- No te entiendo, Sancho, disho de nuevo don Kishot, no se ke keres dizir kon *so komo un fosil*..

- Ser komo un fosil, respondio Sancho, kere dizir ke "so komo so".

- Agora no te entiendo del todo, respondio don Kishot.

- Siendo ke no me puede entender, respondio Sancho, no se de ke manera ke se lo diga... no se mas. El Dio ke este kon mi i ke me ayude.

- Si, ya entendí, respondio don Kishot, tu keres dizir ke sos *tan dosil*, blando i ovedesiente, ke akseptaras todo lo ke te dire i te ensenyare.

- Yo esto seguro, disho Sancho, ke desdel prinsipio ya me entendio, ma el kijo aturvarme para oyirme dizir mas bavajadas.

- Puede ser, respondio don Kishot, i agora, ke dize Teresa?

- Teresa dize, disho Sancho, ke aklare bien las kondisiones de lavoro kon vuestra mersed, i ke aga un kontrato por eskrito i no konfiarme solamente a palavras.

I yo digo, ajusto Sancho, ke ...*el konsejo de la mujer es poko ma el ken no lo toma es loko.* (AY, 30:86 [2009], 57-58)

Este fragmento es el comienzo del capítulo VII –de la segunda parte, dato que no se especifica en la revista–, traducido al judeoespañol por Zeldá Ovadia, “*visé redaktora*” de la revista. En este pasaje se aprecia que la traducción ha tenido una intervención lingüística y, además, una intervención en cuanto al estilo.

### 3.1.1. Intervención lingüística

En la mayor parte del fragmento reproducido se aprecia una traducción literal, donde “las construcciones gramaticales de la LO se transforman en sus equivalentes más cercanos en la LT” (Newmark 1992: 70).

Lo primero que se observa es la adaptación texto al sistema gráfico de *Aki Yerushalayim* y, junto a los cambios meramente de grafías, como es el caso de sustituir “con” por *kon*, también se producen cambios fonéticos que reflejan la pronunciación particular del judeoespañol en las palabras del fondo hispánico, algunos de carácter general como el seseo –con distinción entre sorda /s/ y sonora /z/– o el yeísmo, mientras que otros afectan a la evolución fónica de ciertos vocablos, como la metátesis de vibrante que se da en *tresera* por “tercera” o la palatalización de *bushkar* en lugar de “buscar”, por poner algunos ejemplos<sup>9</sup>.

Asimismo, también se aprecia la traducción de ciertas voces en lo que respecta al sistema morfológico del judeoespañol, como es el mantenimiento del perfecto fuerte *vido* en lugar del débil “vio”, el empleo de *kon mi* por “conmigo” –forma inexistente en judeoespañol–, o el uso del pronombre personal de tercera persona como fórmula de tratamiento<sup>10</sup>, según se aprecia en la traducción de “sino que quiso turbarme” en *ma el kijo aturvarme*. También es un rasgo propio del judeoespañol el empleo de *Dio* en lugar de “Dios” –puesto que se consideraba erróneamente que /-s/ hacía referencia al plural de la Santísima Trinidad del cristianismo–, precedido, además, del artículo definido<sup>11</sup>.

9 Acerca de los fenómenos fonéticos y fonológicos del judeoespañol, en general, y de la revista *Aki Yerushalayim*, en particular, véase Álvarez López (2017: 103-126).

10 Sobre la utilización de los pronombres personales *él* y *ella* como fórmulas de tratamiento en judeoespañol, véase Malinowki (1979: 37-41).

11 Esta característica ya fue señalada por Wagner (1930: 30): “El artículo y la supresión de la -s final sirven para diferenciar el Dios de los judíos del de los cristianos”.

Apenas hay variación sintáctica –sin contar los cambios estilísticos que se verán en el subapartado siguiente– y, en cuanto al léxico, lo más destacado es el empleo de glosas parentéticas, como se aprecia en “(a)venturas” –para precisar el significado de la palabra en este contexto–, “una araba (karro) de bueyes” –*araba* es el único turquismo que contiene la traducción– y los casos de “relusida (aklarada)” y “Redusida (entravada, averguenzosa”, donde las glosas léxicas son necesarias para explicar el juego de palabras que hace Cervantes en las confusiones léxicas de Sancho Panza.

Asimismo, hay una serie de palabras que son desconocidas –o tienen otro valor– entre los sefardíes y han sido sustituidas en la traducción por su equivalente, como *torno* por “vino”, *meoyo* por “cascos”, *manyetizado* por “encantado”, *demando* por “preguntó”, *azno* por “jumento”, *kasha kon reshas*<sup>12</sup> por “jaula”, *palto* por “manto” o *entero aharvado* por “molido a palos”.

### 3.1.2. Intervención en cuanto al estilo

A pesar de lo que se ha expuesto en el subapartado anterior, este texto no puede ser considerado una traducción literal, ya que junto a los cambios estrictamente necesarios desde el punto de vista lingüístico, se puede encontrar una larga serie de modificaciones que denota una intervención en cuanto al estilo, dando como resultado una traducción libre de buena parte de este fragmento.

Algunos cambios sintácticos denotan un intento de hipercharacterizar el judeoespañol y distanciarlo lo máximo posible del español. Así, por ejemplo, la traducción de “Cuando la vio Carrasco” podría haber sido perfectamente “Kuando la vido Carrasco”; sin embargo, se prefiere una construcción sintáctica diferente y por ello se puede leer “Carrasco ke la vido”, que suena más diferente. Esto no es un hecho aislado, sino que hay un buen número de ejemplos en los que la traductora opta por introducir un cambio estilístico –de ahí la necesidad de hablar de una traducción libre– como se puede observar especialmente en los casos incluidos en la siguiente tabla<sup>13</sup>:

12 Nótese que en este caso no se trata de una equivalencia, sino de una breve paráfrasis próxima a una definición.

13 Todas las citas del texto original del *Quijote* las he tomado de la edición del IV centenario publicada por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española (Cervantes 2004 [1605-1615]: 593-596).

**Cuadro 1. Ejemplos de cambios en las construcciones sintácticas**

Texto del <i>Quijote</i>	Texto en judeoespañol
Apenas vio el ama que Sancho Panza se encerraba con su señor	Apenas ke la ama de kaza vido a Sancho Panza enserrarse kon su senyor
la resolución de su tercera salida	la desizion de salir a una tresera aventura
toda llena de congoja y pesadumbre	kongosheada i penserioza
se dejó caer ante sus pies, trasudando y congojosa	empapada en la sudor i sin refló, se echo a sus piezas
con muestras tan doloridas y sobresaltadas	en este terrible estado
que quiere salir otra vez, que con esta será la tercera,	ke el kere salir por tresera vez
y venía tal el triste, que no le conociera la madre que le parió: flaco, amarillo, los ojos hundidos en los últimos camaranchones del cerebro	Muestro povereto amigo estava en un tan negro estado i tan triste, muy flako i palido, kon sus ojos undidos en los foyos de su krano, ke mizmo la madre ke lo pario no lo rekonoseria
¿no hay otra cosa, ni ha sucedido otro desmán alguno sino el que se teme que quiere hacer el señor don Quijote?	es ke ay otro problema mas, endesparte del miedo ke tienes por lo ke Don Kishot kere azer?
téngame aderezado de almorzar alguna cosa caliente	aprontame algo de kaente para mi dezayuno
verá maravillas	tu te maraviyaras de mis echas
¿La oración de Santa Apolonia dice vuestra merced que rece?	tu keres ke resite la orasion de Sta. Apollonia?
“Sancho, o diablo, no te entiendo”	“Al diavlo, Sancho, no te entiendo!”
Menos te entiendo ahora	Agora no te entiendo del todo
por oírme decir otras doscientas patochadas	para oyirme dizir mas bavajadas
que ate bien mi dedo con vuestra merced, y que hablen cartas y callen barbas, porque quien destaja no baraja, pues más vale un toma que dos te daré.	ke aklare bien las kondisiones de lavoro kon vuestra mersed, i ke aga un kontrato por eskrito i no konfiarme solamente a palavras

Además de estos cambios en el orden de las construcciones sintácticas, también es posible encontrar una serie de adiciones y supresiones. En cuanto a las omisiones, menos numerosas, son las siguientes:

**Cuadro 2. Ejemplos de supresiones en el texto en judeoespañol**

Texto del <i>Quijote</i>	Texto en judeoespañol
cuando dio en la cuenta de sus tratos	∅
señor Sansón mío	sinyor Sanson
señor bachiller de mi ánima	sinyor bachelier
verdadera relación cuenta la historia	∅

Y estas son las adiciones que se pueden apreciar en la traducción:

**Cuadro 3. Ejemplos de adiciones en el texto en judeoespañol**

Texto del <i>Quijote</i>	Texto en judeoespañol
∅	respondio eya
sino por la puerta de su locura	es su meoyo ke se arrezvalo por la puerta de su lokura
atravesado sobre un jumento	atado sovre la espalda de un azno
y venía tal el triste	Muestro povereto amigo estava en un tan negro estado i tan triste
tan bien criadas	tan bien kriadas i edukadas
váyase enhorabuena a su casa	vate a tu kaza en paz i en ora buena
∅	Tornaremos a don Kishot i Sancho Panza
y Dios sea conmigo	El Dio ke este kon mi i ke me ayude

En resumen, con los ejemplos aportados en estas tres tablas se puede apreciar una alta intervención de la traductora que, por una parte, parece buscar un elemento diferencial que caracterice el texto como judeoespañol y lo aleje del original; y, por otra parte, hay cambios donde se percibe un afán explicativo, para asegurarse de que el público lector de la traducción puede entender perfectamente el contenido del texto, de ahí el cambio de orden y la adición de elementos con respecto al texto escrito por Cervantes.

### 3.2. Traducción de un poema de Juan Ramón Jiménez

También en el número 86, de octubre de 2009, en la sección *Flores de otras guertas* se puede leer la traducción de un poema de Juan Ramón Jiménez:

**I YO ME IRE, I SE KEDARAN LOS PASHAROS***Juan Ramón Jiménez*Traduksion del espanyol - *Matilda Koen-Sarano*

I yo me ire. I se kedaran los pasharos kantando;  
 I se kedara mi guerta, kon su arvol vedre  
 I kon su pozo blanko  
 Todas las tadres, el sielo sera azul i sereno;  
 I sonaran, komo esta tadre estan sonando  
 Las kampanas del kampanil.  
 Se muriran los ke me amaron  
 I el puevlo se renovara kada anyo;  
 I en akel kanton de mi guerta florida i enkalada;  
 Mi espirito errara, yeno de nostalgja  
 I yo me ire; i estare solo, sin ogar, sin arvol  
 Vedre, sin pozo blanko,  
 Sin sielo azul i sereno  
 I se kedaran los pasharos kantando.  
 (AY, 30:86 [2009], 59)

En esta ocasión, la traducción está firmada por Matilda Koen-Sarano, asidua colaboradora de la revista y miembro del “Konsejo de Redaksion”. De entrada, lo primero que llama la atención es el título del poema, que coincide con el primer verso<sup>14</sup>, mientras que el título que le dio Juan Ramón Jiménez a este poema –incluido en *Poemas agrestes* (1910-1911), cuya referencia no se indica– fue “El viaje definitivo”. Asimismo, también resulta curiosa la disposición del texto, en tanto que presenta una alineación a la derecha –como cabría esperar en poema en hebreo, si bien en esa misma página hay un poema en judeoespañol traducido del hebreo con alineación izquierda– y con un sangrado en los versos 4, 5, 6 y 10 que no tienen ningún tipo de justificación aparente.

Al igual que sucedía con el texto anterior, la intervención comienza con la adaptación gráfica del texto a las grafías de *Aki Yerushalayim* que, como ya comenté al

---

14 El primer verso del original, puesto que “cantando;” constituye, por sí mismo, el segundo verso en el poema de Juan Ramón Jiménez, mientras que aquí aparece en la misma línea del primer verso.

hablar del texto del *Quijote*, también manifiesta algunas particularidades fónicas en la evolución particular del judeoespañol, como la metátesis de vibrante en *vedre* y *tarde*, el seseo en *sielo* o la conservación del fonema prepalatal fricativo sordo /ʃ/ en *pasharos*, por citar algunos ejemplos.

Dada la brevedad del texto, apenas hay variación en las construcciones sintácticas y, salvo contadas ocasiones, se podría incluso hablar de una traducción palabra por palabra. De hecho, el orden sintáctico solamente se altera en *arvol vedre*, que equivale al original “verde árbol”, donde el uso antepuesto del adjetivo no deja de ser una artificialidad poética en español. Asimismo, también es un cambio en la construcción el hecho de reemplazar el pronombre demostrativo por el artículo en *los ke* por “aquellos que”, del mismo modo que, a la inversa, se cambia un artículo por un demostrativo en *akel kanton* por “el rincón”.

En lo que respecta al léxico, se aprecia que simplemente se han sustituido algunas voces, por ser ajenas al judeoespañol. Es el caso de *guerta* en lugar de “huerto” –que aparece en dos ocasiones y, en la segunda, también conlleva el cambio de género en los adjetivos *florida i enkalada*–, *sereno* por “plácido” –que también se repite en dos ocasiones–, *sonaran* y *sonando* por “tocarán” y “tocando” –donde hay un reinterpretación de la colocación léxica “tocar las campanas”–, *kampanil* por “campanario”, *se renovara* por “se hará nuevo”, *kanton* por “rincon” y *yeno de nostalgia* que viene a desarrollar el significado de *nostálgico*.

Finalmente, hay que destacar que, de manera casual, un buen número de las palabras que el judeoespañol no comparte con el fondo hispánico –y que, por tanto, ha precisado un cambio– se encuentra en posición final de verso. Este hecho afecta a la rima, ya que el poema de Juan Ramón Jiménez presenta una asonancia constante en la que todos los versos riman en “ao”: *pájaros, cantando, árbol, blanco, plácido, tocando, campanario, amaron, año, encalado, nostálgico, árbol, blanco, plácido y cantando*. La sustitución léxica de la traducción deja un buen número de versos sin rima: *vedre*<sup>15</sup>, *sereno, kampanil, enkalada*<sup>16</sup>, *nostalgia* y *sereno*.

#### 4. Conclusiones

En este trabajo se han mostrado los procedimientos de traducción que aplicó la revista *Aki Yerushalayim* a la hora de traducir textos españoles al judeoespañol.

15 En este caso, no por una sustitución léxica sino por el cambio en el orden sintáctico.

16 La sustitución léxica se da en “guerta” por “huerto”, lo que fuerza un cambio en el adjetivo para mantener la concordancia.

La primera distinción que he planteado ha sido la diferencia en el tratamiento de textos no literarios frente a los que se toman de la literatura hispánica.

En el caso de los textos no literarios, las citas breves se respetan y se traducen de forma literal, mientras que los artículos suelen experimentar un proceso de reducción que da como resultado una traducción libre donde se seleccionan los aspectos más importantes del contenido, mientras que, desde el punto de vista formal, los textos quedan muy reducidos para ajustarse a la extensión prototípica de la revista.

Respecto a los textos literarios, me he detenido mucho más en el análisis del fragmento del *Quijote* y del poema de Juan Ramón Jiménez incluidos en la sección *Flores de otras guertas*, del número 86, de octubre de 2009. En estos dos casos, se aprecia que en la prosa ha habido, además de la pertinente adaptación lingüística, una serie de retoques estilísticos, de modo que se han cambiado muchas construcciones sintácticas, se han añadido expresiones y se han suprimido otras. Todo ello, en aras de marcar una mayor distancia con el texto original, pero también para tratar de que el contenido llegue mejor a los posibles lectores de la revista. Y en cuanto al poema de Juan Ramón Jiménez, se observa que los cambios, dada la brevedad, han sido mínimos, pero sí que han afectado a la forma, sobre todo por la ruptura de la rima asonante que presentaba el poema original.

A modo de síntesis, hay que destacar que los miembros del “Konsejo de Redakcion” de la revista *Aki Yerushalayim* no son traductores, sino que actúan como tales siempre siguiendo los principios generales de la revista. Por una parte, los redactores centran su interés en la producción de textos escritos en judeoespañol –de modo que es la lengua meta la que adquiere mayor protagonismo y no se le presta especial atención a la lengua de origen–; por otra parte, el objetivo fundamental de la revista era la difusión –en judeoespañol– de todos los contenidos que, de una forma o de otra, guardaran relación con la cultura sefardí, de ahí que no se les preste mucha atención a las formas cuando se traducen textos, puesto que lo importante es transmitir el contenido de una forma clara y concisa para que los potenciales lectores pudieran entenderlos sin mayores dificultades.

## Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ LÓPEZ, Cristóbal José (2017) *Estudio lingüístico del judeoespañol en la revista “Aki Yerushalayim”*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Tesis doctoral inédita.  
 AY = *Aki Yerushalayim. Revista Kulturala Djudeo-espanyola*. 1979-2016.

- CERVANTES, Miguel de (2004 [1605-1615]) *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV centenario. Madrid, Alfaguara.
- DÍAZ-MAS, Paloma y SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2020) “La traducción entre dos variedades lingüísticas: el caso del español y el judeoespañol en el *Quijote* sefardí de David Fresco”. En: Beltrán-Cejudo, G.; Jackiewicz, A.; Popek-Bernat, K. y Waluch de la Torre, E. (eds.) *La traducción literaria en el contexto de las lenguas ibéricas*. Varsovia, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: 121-141.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1986) *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura*. Barcelona, Riopiedras.
- GARCÍA MORENO, Aitor (2018) “Poemas castellanos en textos sefardíes: ejemplos en *La escalera a la anyežadura* (Constantinopla 1853 y 1888)”. *Sefarad*. 78 (1): 149-200. DOI: 10.3989/sefarad.018.005.
- MALINOWSKI, Arlene Carol (1979) *Aspects of contemporary Judeo-Spanish in Israel based on oral and written sources*. Ann Arbor, The University of Michigan.
- NEWMARK, Peter (1992) *Manual de traducción*. Madrid, Cátedra.
- ROMERO, Elena (1982) “Un tema del teatro judeoespañol: Abravanel”. En: Solá-Solé, J. M.; Armistead, S. G. y Silverman, J. H. (eds.) *Hispania Judaica*. Barcelona, Puvill Libros, vol. II: 75-85.
- ROMERO, Elena (1992) *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid, Mapfre.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2016) “El «Quijote» traducido al judeoespañol”. *Ínsula*. 840: 2-5.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2019) *El Quijote en judeoespañol. Estudio y edición de los fragmentos publicados en los periódicos sefardíes El Amigo de la Famiya (Constantinopla, 1881) y La Boz de Oriente (Estambul, 1931)*. Barcelona, Tirocinio.
- SAPORTA Y BEJA, Enrique (1978) *Refranes de los judíos sefardíes*. Barcelona, Ameller.
- SCHMID, Beatrice (2007) “De Salónica a Ladinokomunita. El judeoespañol desde los umbrales del siglo xx hasta la actualidad”. En: Colón, G. y Gimeno Betí, L. (eds.) *Ecología lingüística i desaparició de llengües*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I: 9-33.
- SHAUL, Moshe (2007) “Kontribusion de la revista *Aki Yerushalayim* al renovamiento de la kreasion literaria en ladino”. En: Martín Asuero, P. y Gerson Şarhon, K. (eds.) *Ayer y hoy de la prensa en judeoespañol (= Cuadernos del Bósforo, VII)*. Estambul, Isis: 91-96.
- WAGNER, Max Leopold (1930) *Caracteres generales del judeo-español en Oriente*. Madrid, anejo XII de la *Revista de Filología Española*.

**Elisabeth Fernández Martín**  
Universidad de Jaén  
ORCID 0000-0003-2109-4723

## **La traducción de las formas de tratamiento en la literatura en judeoespañol (ss. XIX-XX)<sup>1</sup>**

**Resumen:** El sistema de tratamientos del judeoespañol presenta una naturaleza singular que lo diferencia de cualquier otro paradigma empleado en el contexto hispánico. En el presente trabajo, dedicado al periodo final del siglo XIX y comienzos del XX, se realiza un rastreo de las formas de trato empleadas en la producción literaria sefardí de género adoptado (diálogos teatrales y narrativa) que procede de traducciones de obras extranjeras, principalmente francesas –pues estas eran las más numerosas y las que han ejercido mayor influencia en la sociedad sefardí (Romero 1979, 1992; Díaz-Mas 2009)–, con el objetivo de desentrañar su funcionamiento y ver si coincide con la información disponible sobre el sistema de trato del siglo XX (Malinowski 1983). Asimismo, se pretende comprobar si la lengua de los textos originales influye en la elección de las formas traducidas al judeoespañol y si esta pudo contribuir, de alguna manera, a la adopción de nuevas voces o a la transformación del esquema pronominal de trato del judeoespañol.

**Palabras clave:** judeoespañol, estudios sefardíes, diálogos teatrales, formas de tratamiento, traducciones literarias

**Title:** The Translation of the Address Forms in the Judeo-Spanish Literature (19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Centuries)

**Abstract:** The Judeo-Spanish address system has a singular nature that differentiates it from any other paradigm used in the Hispanic world. In the current paper, dedi-

---

1 Este estudio se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación *Sefarad, siglo XXI* (2017-2020): Edición y estudio filológico de textos sefardíes, financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (ref. FFI2016-74864-P).

cated to the end of the 19<sup>th</sup> century and the first of the 20<sup>th</sup>, I have made a tracking of the address forms used in the Sephardic literary production of adopted genre (drama and novel) that comes from translations of foreign books, mainly French –because these were the most numerous and influential on Sephardic society (Romero 1979, 1992; Díaz-Mas 2009)–, in order to detect its operation system and see if it matches the information available on the address system of the twentieth century (Malinowski 1983). Also, it is intended to check whether the language of the original texts influences the choice of forms translated into Judeo-Spanish and if this could contribute, in some way, to the adoption of new voices or to the transformation of the pronominal address scheme in Judeo-Spanish.

**Keywords:** Judeo-Spanish, Sephardic studies, theatrical dialogues, address forms, literary translations

## Introducción

Desde mediados del siglo XIX, las comunidades sefardíes orientales viven un periodo de occidentalización y apertura cultural a Europa. Muchas son las razones históricas, sociales, culturales y políticas de estos cambios, aunque, de entre ellas, es necesario destacar: la desintegración del Imperio otomano y la aparición de nuevos estados, el surgimiento de movimientos nacionalistas –también en el ámbito judío (sionismo)–, la creación de las escuelas de la Alianza Israelita Universal y los avances en las relaciones sociales (sobre todo en el caso de las mujeres), unidos todos estos aspectos al auge de la burguesía y la emigración europea al Nuevo Mundo. Dicha modernización en la esfera sefardí tuvo, como era de esperar, su reflejo en la producción literaria, que hasta aquel entonces se había centrado fundamentalmente en obras de temática religiosa y patrimonial. Fue en ese momento cuando comenzaron a cultivarse géneros desconocidos en judeoespañol, como la novela, el teatro y la poesía de autor.

Estas creaciones literarias de *género adoptado* (Hassán 1981), en especial la narrativa breve y los géneros dialogales, alcanzaron un notable éxito entre los sefardíes orientales –a lo que contribuyó, sin duda, su gran difusión a través de la prensa de la época–. Algunas de estas obras eran de creación propia sefardí, pero la mayoría procedía de traducciones o adaptaciones de fuentes extranjeras, principalmente francesas, al menos durante la primera etapa (Romero 1979: 61-80), por ser considerado el francés lengua de cultura entre los sefardíes. No obstante, también se hacían traducciones del alemán, inglés, yiddish, ruso y, por supuesto,

el hebreo, por mencionar otras de las lenguas más importantes<sup>2</sup>. La literatura en español no era de las más leídas ni conocidas entre los sefardíes, pero, como ha advertido Díaz-Mas (2009: 1063) para el teatro, “en el paso del siglo XIX al XX algunos sefardíes orientales, especialmente de las clases acomodadas de los países balcánicos (que fueron las más tempranamente occidentalizadas), tuvieron algún conocimiento del teatro español de la época”.

La traducción y adaptación de obras extranjeras al judeoespañol es una práctica común en la producción escrita sefardí, aunque no siempre se menciona en ellas la fuente de las versiones, lo que ha hecho pensar que muchas de las obras eran originales cuando en realidad se trata de refundiciones de otros textos. Este asunto entraña serias dificultades para los investigadores, quienes, en muchos casos, conscientes de que los textos provienen de una fuente primaria en otra lengua, no consiguen determinar su origen, sobre todo si se trata de obras extranjeras poco conocidas en el panorama universal actual.

Por otra parte, hay que dejar constancia también de que los sefardíes no siempre eran fieles a esas fuentes originales, sino que preferían adaptar libremente los textos a sus necesidades (de público, tiempo o espacio). Además, dado que buena parte de las traducciones y adaptaciones se publicaron en la prensa, el trabajo de escritura se realizaba con cierta premura o descuido, al menos en lo que se refiere a los relatos breves procedentes de novelas. Como ha señalado Barquín López (1997: 106-116), el recorte y la supresión de detalles resultaba evidente y daba lugar a secuencias atropelladas de acontecimientos, así como a perder coherencia en la narración, hasta el punto de que el adaptador a veces se despistaba y

encontramos párrafos que presuponen un hecho o una explicación anterior que no se ha dado, se omiten determinados capítulos a menudo sin adaptar el resto de la narración a la ausencia de los fragmentos, el nombre de la ciudad donde se localiza la acción aparece por sorpresa en la última página, etc. (Barquín López 1997: 111)

En cuanto a los temas abordados en los textos, no son exclusivos de la esfera judía ni sefardí, sino que se localizan piezas de temática universal (Romero 2008:

---

2 Para un estudio detenido de la producción teatral sefardí, véanse, entre otros, los trabajos de Romero (1979, 1983), Díaz-Mas (2009) y Sánchez (2015). Por lo que respecta a la producción novelesca, consúltense las contribuciones de Romero (1993a y 1993b), Barquín López (1997) y Valladares Ruiz (2007). Para un estudio de conjunto sobre la literatura sefardí, puede verse Romero (1992).

431-442), que en ocasiones eran adaptadas a los intereses y vivencias de los espectadores-lectores sefardíes. De hecho, tanto la novela como el teatro resultaban géneros adecuados para transmitir ciertos mensajes al público sefardí, especialmente si el adaptador tenía la intención de realizar propaganda ideológica de algún tipo. Esto hace que se trate de dos géneros muy próximos a la esfera social de la época y proclives a representar fenómenos de interés histórico-lingüístico.

Así pues, para el presente trabajo, se han seleccionado nueve textos procedentes de traducciones de obras extranjeras: tres de narrativa (N) y seis de género dialógico (D), pertenecientes a finales del siglo XIX y principios del XX, como se puede ver en el Cuadro 1<sup>3</sup>.

**Cuadro 1. Corpus de obras**

Año y localización	Obra	Lengua de origen
1873, Constantinopla, <i>El Tiempo</i>	<i>El médico juguetón</i> (D)	francés
1877, Viena, <i>El Correo de Viena</i>	<i>El rabí y el ministro</i> (N)	alemán
1892, Constantinopla, <i>El Telégrafo</i>	<i>El fabricante de fieros</i> (D)	francés
1901-1902, Esmirna, <i>El Meseret</i>	<i>La maldición del judío</i> (N)	francés (e italiano)
1902-1903, Esmirna, <i>El Meseret</i>	<i>La cabeza cortada</i> (N)	francés
1901, Sofía	<i>La diplomasia femenina</i> (D)	francés
1905, Plovdiv	<i>Las tres jenerasyones</i> (D)	alemán
1910, Salónica, <i>La Nación</i>	<i>Gueto</i> (D)	francés
1929, Constantinopla, <i>El Juguetón</i>	<i>Yanglišlic</i> <sup>4</sup> (D)	francés

## El sistema de tratamientos del judeoespañol: breve aproximación

El sistema de tratamientos del judeoespañol presenta una naturaleza peculiar que lo diferencia de cualquier otro paradigma empleado en el contexto hispánico (Fontanella de Weinberg 1999). Su evolución es, sin duda, fruto de los condicionantes que han influido en la propia lengua sefardí (origen, geografía, historia,

3 Los datos completos de las ediciones manejadas se pueden encontrar en la bibliografía de este trabajo.

4 Aunque *El médico juguetón*, *El fabricante de fieros*, *Gueto* y *Yanglišlic* se incluyeron en el libro *Los géneros dialogales judeoespañoles* (Sánchez 2015), ninguno de estos textos fue estudiado en el capítulo que la autora dedica al análisis de los tratamientos (pp. 120-140) y, dado que se trata de traducciones de obras francesas que podían revelar gran interés para el presente estudio, consideramos conveniente incorporarlos al trabajo.

koineización y contacto lingüístico), hechos externos e internos a la lengua que, unidos a una escasa –o casi nula– presión estandarizadora, hacen posible la convivencia y multiplicidad de formas lingüísticas equivalentes. Así, es posible explicar, por ejemplo, las distintas maneras que tienen los sefardíes de referirse a los abuelos (*abuelo, nona, papú, vavá...*) o al padre (*papá, ab, babá...*) e, incluso, el hecho de que se registre hasta época contemporánea el uso del antiguo *vos* respetuoso y que este pueda aparecer junto al pronombre *usted*, de reciente incorporación.

No obstante, a pesar de su singularidad, el único trabajo sistemático de conjunto sobre las formas de tratamiento del judeoespañol que se ha publicado hasta el momento se lo debemos a Malinowski (1983)<sup>5</sup>. Se trata de un estudio sobre los pronombres, elaborado a partir de los datos obtenidos en una serie de entrevistas orales realizadas en el último cuarto del siglo XX (1977) a sefardíes emigrados a Israel, así como de la información extraída de la prensa de la época. Según esta investigadora, el sistema de tratamientos del judeoespañol se puede esquematizar de la siguiente manera:

Figura 1. Sistema de trato del judeoespañol (Malinowski 1983: 22)

	sg.	pl.
Familiar	<i>tú</i>	<i>voztros (voz, vozos)</i>
Polite	<i>vos (vozos, vozotros)</i> <i>elleya</i> <i>su mersed</i>	<i>voztros (voz, vozos)</i> <i>voztros (vos, vozos)</i> <i>eyos/eyas</i>

Como se puede observar, existen paralelismos y diferencias con respecto al esquema del español peninsular. De entre los primeros, es común el uso de las formas de segunda persona *tú* y *voztros* –al margen de la realización de la sibilante del pronombre plural– para el trato familiar; aunque en el caso del judeoespañol, no parece registrarse una forma femenina de plural del tipo *vozotras*. También puede señalarse el empleo del *vos* cortés singular, pronombre que ha tenido larga vigencia y presenta diferentes valores en la geografía americana del español (Fontanella de Weinberg 1999).

Más notables e interesantes son las diferencias entre ambos sistemas, debido esencialmente al mantenimiento de ciertos arcaísmos ausentes hoy del español

5 No pueden obviarse tampoco los interesantes datos aportados en las introducciones de múltiples ediciones de textos en judeoespañol. Véase, al respecto, Schmid y Bürki (2000: 130, 171-173), Díaz-Mas y Madrid Álvarez-Piñer (2014: 51-58) y Sánchez (2015: 120-140); así como es necesario destacar, por su temática específica, el trabajo de García Moreno (2003) sobre de la deixis pronominal en *El Me'am Lo'ez de Éxodo*.

estándar, aunque presentes en la dialectología del idioma. Así ocurre, por ejemplo, con la fórmula *su merced*<sup>6</sup> o el empleo de la tercera persona *él-ella* como tratamiento de cortesía<sup>7</sup>. En lo que concierne al uso del *vos* plural en judeoespañol, se ha señalado su pervivencia en el antiguo dominio asturleonés (Rodríguez-Castellano 1952: 121) y, de hecho, en el asturiano actual, la Academia de la Llingua Asturiana reconoce en su *Gramática* (2001 [1999]) tanto las formas simples *nós* y *vós* como las compuestas *nosotros* (f. *nosotres*) y *vosotros* (f. *vosotres*).

Por otra parte, el empleo del pronombre *vosotros* como singular de cortesía resulta muy paradójico –teniendo en cuenta el hecho de que se trata de una forma inequívoca de plural–, dado que el pronombre plural sefardí por excelencia también es *vosotros*, incluso para referirse a una entidad femenina. Podría afirmarse entonces que el uso de *vosotros* como forma cortés de plural en judeoespañol se trata de un rasgo dialectal; sin embargo, no es raro encontrar ejemplos de este pronombre en contextos deferenciales en español hasta época reciente, aunque siempre presentan un valor marcadamente arcaizante y retórico<sup>8</sup> que se aleja de la noción representada en judeoespañol. En el caso sefardí, su empleo está motivado por el hecho de que *ustedes* no funciona como forma de tratamiento cortés.

No obstante, que *usted(es)* no esté presente en el paradigma contemporáneo, no quiere decir que se desconozca o no haya existido en judeoespañol, al menos en singular. Cabe preguntarse, pues, si hay registro del uso de este tratamiento entre los sefardíes. La respuesta es afirmativa, pero no se trata de una forma castiza, patrimonial, sino de un elemento importado del español en época reciente<sup>9</sup>.

6 Este tratamiento se ha documentado hasta nuestros días en algunas zonas del español de Perú (De Granda 2004), República Dominicana (Hummel 2010), Ecuador y Colombia (Plasencia 2010), noroeste de Argentina y en el área suroccidental de Bolivia (De Granda 2005).

7 El fenómeno no es tampoco un hecho desconocido en la diacronía del español (v. gr. Martínez Gavilán 1989: 99-101; Hodcroft 1993) y, al menos hasta mediados del siglo XX, se localizaba aún en ciertos enclaves de la Península. A este respecto, pueden señalarse algunos testimonios en el oeste de la provincia de Salamanca, donde *él* y *ella* se combinaban con las formas verbales correspondientes a la segunda persona del plural: *¿andi vais él?*, *¿qué coméis ella?*, *idevos ella* (Lloriente Maldonado 1947: 164-166).

8 Sobre los usos de *vosotros* en español desde el siglo XVIII al XX, véase la reconstrucción realizada en Fernández Martín (2012 y 2013), donde se aborda conceptualmente el tema del plural en su conjunto y se analiza su evolución en Andalucía occidental. Para el español de América pueden verse las publicaciones de Moreno de Alba (2011) y, más recientemente, Bertolotti (2018), a partir de las hipótesis de Fernández Martín (2013).

9 Benoliel (1977: 23); Alvar (1996: 376); Schmädel (2007: 192) y García Moreno (2013: 12). Díaz-Mas y Madrid Álvarez-Piñer (2014: 57-58) también documentan el uso de *usted* en *La Korespondensya* (1906).

Si bien es cierto que la gramaticalización de *usted-ustedes* no culminó hasta finales del siglo XVII, la fórmula original de la que provenían ambos pronombres, es decir, *vuestra(s) merced(es)*, era bien conocida antes de la expulsión. De hecho, *vuestra merced* había calado muy rápidamente en la sociedad hispánica del siglo XV, tal como explica Girón Alconchel (2004: 863) y como ha argumentado Tuten (2008) a partir de criterios socioculturales. Por tanto, es necesario tener en cuenta que el sistema de tratamientos de finales del XV estaba formado por la tríada *tú, vos* y *vuestra merced*. Lo que habría que preguntarse en este caso es el porqué de la desaparición de esta última en judeoespañol o, tal vez, de su transformación<sup>10</sup>.

Finalmente, también es necesario hacer una breve mención al estudio de las formas nominales que suelen acompañar a los pronombres y verbos en el sistema de tratamiento. Malinowski (1983) no trató el tema en su estudio, por lo que la información de que disponemos es mucho más escasa y dispersa que la pronominal. Conviene destacar al respecto el epígrafe que dedica Sánchez (2015: 131-140) al análisis de los términos de parentesco, hipocorísticos, expresiones cariñosas, insultos y títulos en su corpus de diálogos teatrales. De entre las formas más llamativas sobresalen el uso de *fijo/a* entre consortes y los apelativos cariñosos *palomba, alma, tesoro, niñeta de mi ojo, querido* y *regalado* entre pretendientes. En cuanto a los títulos, Sánchez percibe una bipartición entre los títulos orientales, usados por y para los personajes tradicionales, y los modernos, procedentes de las lenguas románicas, los cuales son utilizados por y para los personajes más europeizados, como ocurre con *signorina*, forma italianizante usada para referirse a una mujer joven.

### **Análisis del corpus: los tratamientos en las traducciones de fines del siglo XIX y principios del XX**

Tradicionalmente, se han presentado los análisis de las formas de tratamiento según los ejes de poder-solidaridad (relaciones asimétricas o simétricas) y a partir de una clasificación de los pronombres empleados (*tú, vos, él-ella...*). Aunque estos análisis son muy descriptivos, dejan sin explicar, por un lado, qué ocurre cuando un mismo vínculo se expresa con dos pronombres diferentes; y, por otro, cambios de uso desde el eje asimétrico al de solidaridad (*v. gr. vos→tú*), o viceversa, e inclu-

---

10 Un estudio de esta forma de tratamiento en textos sefardíes tempranos fue presentado en el XXII Congreso de la Asociación alemana de Hispanistas (Berlín 2019) y se encuentra actualmente en vías de publicación.

so modificaciones en el patrón deferencial (*v. gr. vos→él*) donde no se produce un avance hacia la simetría comunicativa. Para solventar estas cuestiones, ofrecemos un análisis a partir de las relaciones sociales presentes en los textos, con el objeto de resolver las posibles diferencias y visualizar de manera más clara los posibles cambios sociales presentes. Este análisis incluye tanto formas pronominales como elementos de naturaleza nominal, pues ambos constituyentes no deben entenderse como realidades independientes de las formas de tratamiento<sup>11</sup>.

### Relaciones familiares y términos de parentesco

En el ámbito familiar, el trato de padres e hijos se refleja mediante una pauta simétrica de tuteo, tanto por parte de los progenitores (1) como por la de sus descendientes (2a y 2b), patrón que suele ir acompañado de alguna forma nominal que indica el vínculo familiar existente (*madre, hijo...*). En este sentido, es necesario advertir que, al igual que ocurrió en la historia del español, las formas referenciales *padre* y *madre* pueden funcionar como vocativos junto a verbos de 2.<sup>a</sup> persona (*padre/madre + tú*) y no necesariamente de 3.<sup>a</sup> persona. También se localizan ejemplos de los apelativos cariñosos coloquiales *papá* y *mamá*, incluso en las intervenciones de hijos adultos (2a).

- 1) LA MADRE – (*a el ijiko*) Kayadiko... kayadiko! [...] *Tu, Hayimilo, dale el topeziko! No es tuyo, daselo! Daselo bre! (al mas chikitiko)... Na, tomatelo... i kayadiko. (lo toma en brazos) O, mi alma! No yores, vista mia! (lo beza) Agora va venir el papa i dispoes vo kozer una komidika kalyente, kalyente...* [*Tres*, p. 91]<sup>12</sup>
- 2) a. ISRAEL – *Si, tyenes razon, papa, muy byen dizes. [...]*  
EL PADRE – *Si, ijo mio, ansi es.* [*Tres*, pp. 96-97]
- b. RAFAEL – *Agora ya basta tanto hablar; ya es tadre y yo está canso...*  
*Pensa bueno, padre; es mejor espartirmos en buenas.* [*Gueto*, p. 997]

Solo se atestigua en nuestros textos un ejemplo asimétrico de trato en 3.<sup>a</sup> persona para dirigirse al padre:

- 
- 11 Seguimos la concepción de *forma de tratamiento* expuesta por Braun (1988), que considera que estas fórmulas no solo están constituidas por un pronombre, sino también por verbos, elementos nominales e, incluso, posesivos: “In most languages forms of address concentrate on three word classes: (1) pronoun, (2) verb, (3) noun, supplemented by words which are syntactically dependent on them” (Braun 1988: 7).
  - 12 Todos los ejemplos se citan de acuerdo con los criterios de edición utilizados en su publicación.

- 3) – Oh, *querido padre*, ¿por\_qué mos *deja* así solas? ¿No *sabe* que no tenemos a ninguno y que no tenemos con quién hablar ni a quién ver? ¿Por\_qué no *viene* más temprano?  
 – Querida hija –respondió Rigoletto–, no tengo remedio [...] [*Maldición*, p. 337]

Este tratamiento respetuoso se emplea de manera estratégica para ganar la atención y el favor del padre<sup>13</sup>. No creemos que se deba a una peculiaridad de la traducción, puesto que, curiosamente, en este mismo texto hay otra intervención de una hija hacia su padre en segunda persona:

- 4) – ¡Desgracia! ¡Vergüenza! –decía ella–. *Tu* hija, *tu* pura y inocente criatura, fue violada. Yo perdí en esta noche mi mocedad y mi honor. *Tu* hija perdió la corona de su hermosura. ¡Ónde iré ahora guardar mi vergüenza y mi deshonor! ¡Oh! ¡*Mi padre!*... ¡Qué vergüenza para nosotros!... [*Maldición*, p. 335]

En ninguno de los textos del corpus hemos hallado un trato asimétrico con *vos*, lo que parece indicar que, para principios del siglo XX, se habría avanzado hacia la solidaridad comunicativa en el vínculo entre padres e hijos o, al menos, según el uso que demuestran estas obras literarias. No obstante, Schmid y Bürki (2000: 130) y Sánchez (2015: 125) han señalado algunas muestras de *vos* en textos teatrales procedentes de traducciones de obras francesas –es llamativo que los ejemplos que aportan sean en ambos casos de traducciones de Molière–, lo que, en opinión de Sánchez, indica que “se puede constatar cierta tendencia hacia el empleo de este esquema” con *vós* “allí donde el original despliega un tratamiento casi general de *vous*”.

En el caso del tratamiento entre sobrinos a tíos, tampoco hemos podido localizar ejemplos asimétricos. En la obra *El médico juguetero* (traducción también de un texto de Molière) la sobrina trata de *vos* a su tío (5), aunque en ninguna de las intervenciones se deja ver qué tratamiento emplearía él para referirse a la sobrina. Por otro lado, en 6a, el joven Yosef se sirve de *tú* para tratar a sus tíos, quienes hacen lo propio con él; al igual que la tía Ester a su sobrino en el ejemplo de 6b.

- 5) ESTERINA.– ¡Ah, *mi tío*, en buena hora *vos* topí! *Vos* quero dar una buena novitá. [*Médico*, p. 886]

13 En las cartas de *La Korespondensya* (1906, p. 27) también se recoge alguna misiva dirigida al padre en tercera persona (Díaz-Mas y Madrid Álvarez-Piñer 2014: 57).

- 6) a. –No /*penses* que estuvimos quedos hasta agora; todo lo\_que pudimos hicimos /sin aflojarnos ni descorajarnos.  
/–Tío querido –le dice Yosef–, *aclárame* un poco esta secreta y /temerośa cuestión. *Haźme* saber quén fue este mal hombre que\_pudo /acusar sin dinguna culpa a mi venerable padre y haćerlo echar /con cadenas en la priśi3n. ¿C3mo se\_nombra este malino cruel, y /qu3 es lo\_que ya *hićiteś* en su favor? [*Rab3*, pp. 155-156]
- b. Ester.– *Tu* padre tiene muncha raz3n de no *responderte* y yo tambi3n vo haćer la miśma cośa. *Tú sos* no un buen hijo; *deb3as* pasar por onde Abraham y no *pasates*... [*Gueto*, p. 996]

¿A qu3 se deben estas diferencias entre 5 y 6? Lo m3s probable es pensar en la fuente de la que proceden ambos textos. En cuanto a la cronolog3a (Figura 1), no hay demasiada diferencia, pues son de fechas pr3ximas. ¿Se trata entonces de su procedencia lingüística?, ¿o quiz3 se debe m3s bien al hecho de que todos sean textos de Molière? Ah3 puede estar la clave, pues Molière escribe en el siglo XVII y, por tanto, el paradigma de tratamientos que reflejan sus obras siempre es m3s cort3s que el de las basadas en textos del siglo XIX, como ocurre en las traducciones de 6. Tal y como advierte Maley (1974: 24), en Francia, “In the seventeenth century the *tutoiement* became less used in literature and *vous* definitely triumphed as the pronoun of politeness”<sup>14</sup>.

Por otra parte, el esquema de igualdad e intimidad se halla en el trato entre hermanos (7) y primos (8), sean estos adultos o niños, incluso de diferente edad, como ocurre entre los hermanos Hayimiko e Israel (9):

- 7) SAČHEL.– *Deb3as* de pasar *tú* miśma la mañana; na que pedrimos un estoc de mercanc3as.  
ESTER.– *Te puedes* quejar cuanto *quieres*, yo no puedo haćer nada. [*Gueto*, p. 990]
- 8) KLOTILDA – Bon jur, *mi djoya*. Yo vengo levantandome del lecho, desde muncho tyempo esperava un boen d3a, yo vengo pasarlo oy ande *ti*. Non es ermozo *averte* eskojido por partida de plazer?

14 Fay (1920, *apud* Maley 1974) examina el esquema de trato empleado en las obras de Molière y concluye que *vous* era usado rec3procamente por la clase alta y media para las relaciones entre: marido y mujer, hijos y padres, abuelos y nietos, hermanos, primos y con la familia pol3tica, esto es, entre cuñados y con los suegros, yernos y nueras. No obstante, señała que tambi3n se documentan algunos ejemplos de alternancia y tuteo de padres a hijos, explicables por razones contextuales en los casos donde el progenitor pretende reafirmar su autoridad o muestra una actitud de autoritarismo.

BLANSH – O, si, *te lo rengrasyo syendo tenia grande primura de verte.*  
[*Diplomasia*, p. 24]

9) ISRAEL – (*levanta la kavesa i kon plazer mira a Hayimiko*) *Tu, Hayimiko, me keres byen a mi? (lo toma en brazos) [...]*

HAYIMIKO – (*lo abrasa*) *Muy mucho, Israel... Me vas a traer oy alguna kozika ermoza? Di?*

ISRAEL – Si, si (*lo abrasa*) *Me vas a oyr, no?... I yo te vo embezar i vo espartir kon ti la tristeza de mi alma.* [*Tres*, p. 104]

Nótese que en todos estos casos son frecuentes la presencia de apelativos cariñosos (*tío querido, mi alma, vista mia, querido padre...*), acompañados generalmente de posesivos que intensifican la carga afectiva (*mi tío, mi djoya...*), mediante los que se manifiesta la veneración respetuosa que existe entre los miembros de la familia. Sin embargo, cuando se altera esta relación de confianza, desaparecen las formas nominales respetuosas. Y en los casos de enfrentamiento o confrontación, se incorporan insultos, acompañados de la presencia enfática de los pronombres personales, según vemos en las interpelaciones entre Israel y sus padres (10):

10) a. ISRAEL – I es *tu*, padre, ke me avlas esto, *tu* ke devias entenderme, *tu* ke kada dia beves el vazo de noestras sufryensas asta el fondo? Kere dizir ke i *vozos*, i *vozos*, *dezgrasyados dilindjis*, no keresh entender voestra dezventura! *Vozos* ke estash somportando tantas dolores i ke estash bivuyendo en la suzyedad i en el arebashamyento? [*Tres*, p. 99]

b. EL PADRE – Israel, Israel, *tu...* (*dispoes de poko*) *Tu tyenes el koraje de dizirlo. Asta este grado te eskarrates! (kon boz terrivle) Maldicho ijo! [...]* (*kon grande ravya*) Si, si, lo vo matar, a el, a todos *vozos* i a mi. Yo vos vo matar porke sosh *perros*; porke *no sosh boenos para nada...* *Tu, (lo harva) tu... yo vos vo... vozos me keresh estruir!* Todo el mazal kalye sovre mi! A! Muy boeno... Arreventadvos de ambre, *haraganim.* [*Tres*, p. 101]

## Relaciones de pareja

En las relaciones maritales, se han localizado ejemplos de trato simétrico, bien de *tú* bien de *vos*, lo que es llamativo, pues este hecho no responde al tradicional sistema de trato sefardí (cf. Bunis 1982: 52), donde la mujer debía dirigirse al marido en público de manera deferencial con *él* y este le devolvía un *vos*. En 11a, el trato de la princesa a su marido es de *tú*, al igual que el que dispensa Ester a su marido Baruj, un librero, en 11b.

- 11) a. –¿Tendrés vos el coraje dé apresarme aquí? –gritó ella y bucando de sonar en una campanica. ¡Ayudadme! ¡Escapadme! ¡Core, ven más presto, Rodolfo! [...]  
 – No sé. Cale que sea que la bala no lo apañó –respondió el príncipe–. Cuando yo entraba de una en la cámara, él saltaba por la ventana y sí como yo *te vide deśmayada*, yo me ocupí más muncho de *ti* que de él, y es muy curiośo cómo se hacía que yo no lo maté porque no veo ónde está la bala del pistol. [*Cabeza*, pp. 262-263]
- b. – Siempre me *declaras tú, Baruj, mi marido*, mis cosas y /mis palabras para mal. –Ansí le habló su mujer. Ella le /dijo:  
 – ¿Qué te dije yo a *tí*? ¿Y qué palabras contras hablé yo? [*Raḥí*, p. 74]

Por otra parte, en los ejemplos de 12, vemos cómo dos mujeres, ambas de considerable posición social, se sirven del *vos* para tratar a sus maridos. En 12a, este uso es perfectamente explicable si tenemos en cuenta que se trata de un matrimonio concertado y no por amor, así que no existe ningún tipo de intimidad entre los cónyuges ni estos han tenido trato alguno previamente. En el caso de 12b, el texto es prácticamente un calco del original francés de Émile Julliard, *La diplomatie féminine* (1872), donde el único pronombre utilizado en la obra es *vous*; teniendo en cuenta la semejanza formal entre *vous* y *vos*, la traducción pronominal es sencilla y esperable.

- 12) a. FILIPO.– (*Con dulzor.*) ¿Por qué no *decíś* todo loque *pensás*? ¿*Deśeás* que *vos* deje sola? Yo me someteré a este sacrificio si ansí lo *querés*.  
 CLARA.– Y bien, sí; me *haríaś* mucho plácer. Las emociones de este día me hicieron mucho mal; tengo menester de reposo. Mañana, otro día, cuando estaré en mí, más reposada, *vos* explicaré todo.  
 FILIPO.– (*Afectuosamente.*) ¿Qué me *vaś* a decir mañnaa o más tarde que no pueda sentir hoy? De ahora y en adelante ¿nuestras vidas no se aunaron para siempre? *Vos debés* ser con mí sincera y confiente y yo pacenciośo y lleno de abnegación. Yo estó pronto a cumplir mi misión; ¿*estás* y (*sic*) *vos* en las mismas disposiciones? [*Fieros*, p. 909]
- b. BLANSH – Ke ideas *vos azesh* *vos*?  
 ALBERT – Pardon, yo non me las ago, toda *voestra* persona me las impone. Veremos, *Blansh*, eskapemos este djuego, nozotros nos enganyamos todos los dos. Yo non vini del todo esta noche, i *vos* lo *savesh* muy boeno. *Vos non vos echatesh* del todo i yo lo se muy boeno. [*Diplomasia*, p. 18]

En el caso del noviazgo y el cortejo, los amantes pueden tratarse de *tú* o *vos*, según el grado de mayor o menor intimidad que mantengan y si se encuentran en público o están solos; por tanto, el uso pronominal no depende tanto de las traducciones ni está motivado por ellas. Así, en 13a, Rafael se dirige con *vos* a Ribcá, la chica que ha elegido su familia para que se convierta en su futura esposa, mientras que prefiere el tuteo para hablar con su verdadera amada (13b).

13) a. RAFAEL.– *Vos yeráš*, o so dulce como la sangre del cabrito dentro la cuala Aharón entraba el dedo. *Vuestro* padre también se llama Aharón. *Vos sabéš* coéser, freir, coćinar..., *soš* una brava casera...

RIBCÁ.– ¿Qué *vos* híce yo para que me *habléš* así? [Gueto, p. 1000]

b. RAFAEL.– (*Entrando*.) *Tú* no *te vas* a yir sola.

ROŠA.– (*Ronjándose en sus brazos en un movimiento de grande alegría*.) ¡Ah! *Rafael*, *mi Rafael*, ya sabía que me estaban engañando y portando me espantaba. *Tú sos* todo para mí: mi familia, mi Dio, mi vida; yo no tengo que *a\_tí* y *te* amo. Partamos, *mi Rafael*, partamos juntos. [Gueto, p. 1014]

## Amigos y conocidos

En las relaciones de amistad, el trato habitual es de solidaridad comunicativa. Entre la nobleza, como ocurre con los condes y barones, se prefiere mantener un uso cortés mediante la utilización del esquema *vos* + *señor* o *vos* + el título correspondiente, como vemos en el ejemplo 14 (*vos señor barón*). Cuando se trata de dos amigos de clase baja (15), emplean el tuteo, tratamiento menos formal y apropiado para esta clase social. En el caso de los vecinos o conocidos, se recurre al tuteo si estos mantienen algún tipo de relación, ya sea comercial o de vecindad, como sucede con Aharón y Sačhel (16).

14) El BARÓN.– (*se acerca de Moliné*.) *Se. Moliné*, ¿parece que *vaš* a dotar nuestro país con un jornal?

MOLINÉ.– (*Voltando la cara*.) Oh, ya *vos* hablaron de esto, *Se. barón*... Sí, vo quitar una gaceta con el título “La Francia del Jura”. Pensí que era de mi deber de consacrar una parte de mi fortuna a aclarar a mis conciudadinos. [Fieros, p. 903]

15) – ¡Oh! –gritó Pascal en sonriendo–. *Seas* bienvenido. *Mi amigo*, ¿qué mos *trujites?*: ¿*rižás* de seda?, ¿*tabaco* del bueno?, ¿*almizcles?* ¿*Cuálo?* ¿*Habla!* *Mira*, las señoras están aquí prontas a recibir todo. A propósito, ¿*sabes* que el afión de en las pasadas hizo muncho provecho? Él me hizo grande placer porque lo que quería hacer yo con ello me reušó a maravía.

– Está muy contente de *oírte* así hablar, ma yo no vine por esto, otro que por *comunicarte* un hecho de grande importancia, de muy grande miísmo. [Cabeza, p. 268]

16) AHARÓN.– ¿Rafael no está en casa?

SACHHEL.– El salió, naturalmente.

AHARÓN.– Tiene mucha razón, *tu* casa no es alegre; y después un mancebo no puede vivir encerrado.

SACHHEL.– ¿*Quieres* decirme qué casa teníamos mośotros cuando éramos mancebos *tú* y yo? <respondió *Sachel*>. Yo moraba en una miserable cámara con mis cinco chicos hermanos y hermanas, mi padre, mi madre y mi nona. [Gueto, p. 991]

Conviene aludir también en este punto al trato que se destina a los desconocidos. Según se puede ver en los fragmentos de 17, la forma elegida para abordar estas situaciones es siempre *vos*, junto a una forma nominal cortés, como *siñor* (o *siñora*), que intensifica la carga respetuosa del mensaje. En el ejemplo siguiente (18), dado el afrancesamiento del personaje de Edmondo, este prefiere referirse a la joven Jeanette con el galicismo *mademoiselle*, en lugar de emplear el apelativo tradicional de *señorita*. El afrancesamiento no viene aquí de la mano de la fuente textual, sino del propio personaje franqueado.

17) a. UNA BOZ – ¿*Siñor Edmond Darouet* es aquí?

EDMONDO – Yo so, *mademoiselle*; ¿quere entrar?, *escuśadme* antes de todo de *havervos* recibido ansí, *vos* rogo de acordarme algunos segundos por escapar mi tualeta.

JEANETTE – Ma seguramente, *siñor*. [...]

Tengo la esperanza que *vaś* a estar muy contente de mí, tengo muchos años de práctica en mi oficio. [Yanglišlic, pp. 331-332]

18) b. PIERRE – ¿*Siñor Edmond Darouet* es aquí?

EDMONDO – Yo so, *siñor*, ¿*queréś* entrar y *asentarvos*, qué *deśeáś*?

PIERRE – Vine al sujeto de *vuestro* anuncio en la gaćeta. [Yanglišlic, p. 334]

## Relación de servidumbre y de respeto y sumisión

El vínculo más claro de jerarquía social lo encontramos entre un sirviente y los dueños de la casa. Los criados utilizan expresiones nominales respetuosas (*señor*, *señorita*...), que acompañan a las formas de segunda persona *vos*, como se ve en

el ejemplo de 19; mientras que los señores se dirigen a ellos mediante un escueto tuteo.

19) BRÍGIT.– ¿Qué coša es, señorita *Sušana*? [...]

¿Cómo dichošamente? *Decídme, señorita*, ¿quén era aquel gentil mancebo al cual *dabaš* el brazo la hora que *vos estabaš* indo a\_la iglesia y se mostraba tan gracioso con *vos*?

SUŠANA.– Es Se. Octav Bolié... el hermano de\_la señorita Clara, mi cuñada. [...]

*Estate callada; no sabes lo que dices.* [*Fieros*, pp. 900-901]

También hemos atestiguado un ejemplo donde la sirvienta se dirige en 3.<sup>a</sup> persona al dueño de la casa en la que ha sido acogida (20a). Se trata de la criada cristiana Roša, que se sirve de la forma *él* para dirigirse al anciano Sačhel. Quizá sea por el papel que representa cada uno de estos personajes en la obra o por la edad del mercader, lo cierto es que Roša le rinde una consideración distante especial, materializada a través del uso de la 3.<sup>a</sup> persona, pauta que difiere de la empleada con la hermana de Sačhel, Ester, a quien Roša trata de *vos + madam* (20b). Asimismo, es curioso cómo el anciano utiliza el galicismo *madmuašél* para referirse a la joven en una ocasión. El tono de burla y reproche indica que lo hace con el objeto de señalarla y considerarla una extranjera. Sačhel parece servirse de una voz extranjera para tratar a quien, por ser cristiana, quedaba fuera del ámbito cultural y social sefardí.

20) a. ROŠA.– Yo no me alevantí; ¿qué *quiere* que haga al magačén?

SAČHEL.– *Tú ya sabes lo\_que puedes* hačer al magačén. ¿A mí me *tomas* por bobo? [...]

ROŠA.– No sé... me espantaba... No puedo hačer un movimiento sin que me aferen..., no tengo coraje de decir más nada... Me espantaba no lo despertara a *él*. [...]

¿Qué *quiere* que diga? Es dišgustante de ser acusada ansina. [*Gueto*, pp. 988-989]

b. ROŠA.– Ma no, *madam*, *vo* lo aseguro. ¿Por cuáló lloraría yo?

ESTER.– Esto es *tu* hecho. Agora *puedes irte* a echar. [*Gueto*, p. 996]

c. SAČHEL.– Non son las razones que me mancan: ind'agora uno de nuestros coreligionarios vino a venderme un vestido; le dije a Roša que los mirara a la lampa, *madmuašél* topó que no estaban mucho viejos cuando ya me había sentido decir que estaba comido y desfilachado. [*Gueto*, p. 990]

Por otro lado, a los miembros de la nobleza los sirvientes deben dispensarles un tratamiento que indique mayor carga deferencial. No es suficiente con emplear *vos + señor*, sino que el tratamiento debe dar cuenta además del título nobiliario que ostente cada uno de ellos. En el siguiente pasaje (21), Susana tiene que disculpar el inapropiado saludo de su criada, quien, por descuido, ha tratado al marqués (y reciente concuñado de Susana) con demasiada confianza.

21) BRÍGIT.– *Entrad, señor, entrad; vengáš* en buena hora.

SUSANA.– *Vos rogo de escusár la familiaridad de Brigit, señor marqués; ella nos engrandeció a mi hermano y a mí y ella considera esta casa como la suya.*

OCTAV.– *Su buena recibida me es preciosa si es la expresión del sentimiento de sus amos. [Fieros, p. 901]*

En lo que respecta al tratamiento que se les destina a figuras de cierta consideración social dentro de la comunidad, como son los maestros, médicos y abogados (esto es, la gente “cultivada”), suele preferirse el esquema de *vos + señor + el nombre de persona o el título*, como se ve en el caso de un abogado (22a) y un médico (22b). Este último ejemplo es muy interesante, pues se trata de un criado que se hace pasar por facultativo, pero cuando es sorprendido en su engaño, rápidamente recibe un tuteo (“Espera verás, te vo haéer enforcar”, *Médico*, p. 895), trato mucho más acorde con su clase social.

22) a. ŠELOMÓ.– *Estó muy embrollado, Se. Frederico; quero ir a ver mis haćinos. (Al abocato.) Perđoname<sup>15</sup>, se[ñor], de lo que no me puedo estar con vos.*

EL ABOCATO.– *Se[ñor], después de lo que me dijo Se. Frederico por vos de vuestro mérito y de vuestra cencia, tuve la más grande pasión del mundo para buscar a tener la honor de haéer vuestra conocencia y con esta idea tomí la libertad de saludarvos; espero que no toparéš negra esta idea. [Médico, p. 889]*

b. FREDERICO.– *Yo so vuestro siervo, Se. médico. Vos mandí a buscar para que miréš a mi hija que está haćina y toda su esperanza está en vos. [...]* ¿Qué estáš haciendo, se[ñor]?

ŠELOMÓ.– *¿Cómo, Se. Frederico! Vuestra hija es muy delicada y es con el arte de la mediquería que se va melećinar. [Médico, p. 889]*

---

15 Corregimos la acentuación de la edición (“perđoname”) para que concuerde con el pronombre.

Por su parte, la forma de cortesía dirigida a las autoridades rabínicas sigue un esquema similar: *vos* + el título tradicional de *ḥajam* (heb. חכם ‘sabio, rabino’, es decir, quien conoce los textos rabínicos), como se puede comprobar en el ejemplo 23.

- 23) RAFAEL.– ¡Aḥ! *Soš vos, señor ḥajam*; hay mucho tiempo que nos *vos* vía.  
[...]  
*Mi buen ḥajam*, quisiera el Dio que yo pudiera seguir *vuestros* consejos; ma es imposible agora y siempre... [Gueto, p. 1003]

Respecto de otras figuras de autoridad, cabe mencionar el siguiente pasaje del *Raḥí* (24), en el que Yosef se dirige al embajador francés en tercera persona empleando un uso excesivo de títulos honoríficos, entre los cuales también está *usted*. Tal incremento anormal en el número de formas nominales y pronominales yuxtapuestas se realiza con la pretensión de halagar e intentar lograr el favor del embajador francés. Yosef recurre a todas las formas deferenciales que conoce –o le suenan– para conseguir la ayuda del embajador.

- 24) *Siñor, su alteza es un francés, y por esto coñamo a su\_merced. Usted es...*  
en mi dolor lo vo a\_decir claro... por medio del Dio y con la ayuda *suya* se declaró *su alteza* por mi devdor; dunque, *gran siñor*, ¡págueme esta devda!  
[*Raḥí*, p. 124]

Llama la atención tanto el uso de *usted* como el de *su merced*, formas que no han aparecido en otras obras del corpus y que, al menos en el caso de la primera, solo se documenta en textos vieneses de clara tendencia hispanizante<sup>16</sup>. A pesar de lo singular de este hecho, el dato más curioso se revela si contrastamos este pasaje con la versión traducida del hebreo por Yiśac ben Abraham Hakohén Peraiá (Salónica, 1891) e incluida en el *Séfer Sipuré Pelaot*. El parlamento respetuoso y las súplicas de Yosef se realizan en este caso con *vos*, forma, probablemente, más próxima al uso sefardí real, lo que nos permite concluir que el uso de las formas de tratamiento está muy sujeto al tipo de traducción realizada<sup>17</sup>.

16 Vide nota 9.

17 En el libro *Der Rabbi und Der Minister*, García Moreno (2013) edita y estudia solo dos versiones distintas del texto: la traducción vienesa de 1877 y la publicada en Belgrado en 1906. En la introducción apunta algunos datos sobre los pronombres presentes en los textos, pero no comenta las diferencias existentes con la versión hebrea de la obra. El cotejo de los dos testimonios que trabaja en el libro no ofrece, sin embargo, un resultado llamativo en cuanto al uso pronominal, ya que en el texto de Belgrado “todos los personajes se tratan de *tú* en cualquier circunstancia” (García Moreno 2013: 36).

– Mi *se'*, salva agora a mośotros según *sabéš vos*; escapa almas que están en tanto apreto; escapa a mi alma la que está aparejada por beber el vaso de la adefla. ¡Oh, *se'!*, estuve en Francia y me plació mucho de ver las buendades que haçen, que siempre buşcan de escapar la alma de el que se topa deşesperado, que así *vos* demando rejá. Siendo que *vós* también *soš* nacido en Francia, seguro que *güestra* natura es de ađidear a que *vos apiadéš* de mí y de todo mi pueblo. [Romero (2009) (ed.), *Séfer Sipuré Pelaot*, pp. 310-311]

### Formas de tratamiento en plural

Por último, queda aludir al tratamiento plural. Las formas de plural atestiguadas en el corpus no reflejan todo el espectro de variación expuesto por Malinowski en su estudio (Figura 1). Las formas localizadas son *vosotros* (25a), *vosos* (vide 10) y la construcción *todos dos* (25b), que en ciertos textos llega a ser mucho más frecuente que el pronombre de plural. También se documenta algún caso de femenino plural específico *vozotras* (25c), elemento que no había sido registrado por Malinowski, pero que parece funcionar desde fines del siglo XIX en los textos literarios sefardíes.

- 25) a. –¡Perros! ¿*Tenéš* el coraño? Esto que *vos* /coste muy caro; y *vos* digo: todos los que *estáš* aquí me /*debéš*. Si hasta hora de medio día no me *pagateš*, *vos* /venderé toda la ropa que *tenéš* en *vuestras* boticas [...] ¡*Vosotros veréš* quién es Méndel! [*Rabí*, p. 120]
- b. –De este momento *vos* declaro a /*todos dos* por desposados [*Rabí*, p. 138]
- c. BLANSH – [...] *Keresh vozotras demostrarvos*? [*Diplomasia*, p. 18]

### Conclusiones

La traducción de las formas de tratamiento constituye siempre un tema espinoso en cualquier lengua, más si cabe cuando se trabaja con textos en judeoespañol. Al tratarse de marcadores lingüísticos de relaciones interpersonales de los hablantes, los tratamientos están supeditados a factores históricos, socioculturales y pragmáticos que dependen intrínsecamente de la comunidad de habla de la que emanan. Es por ello por lo que, en el caso de las traducciones, el resultado está muy sujeto a cómo se realice la traducción o, mejor dicho, la adaptación del texto al judeoespañol. Esto es, la traducción puede vacilar entre las formas que funcionan como meros equivalentes lingüísticos de la fuente original y aquellas versiones en las que el tratamiento se intenta adaptar a la realidad de la sociedad sefardí.

Como también se ha señalado a lo largo del trabajo, es necesario contemplar la naturaleza histórica de muchas de estas fuentes, pues esta influye en la selección de los tratamientos que se realice en cada texto y, por ende, en las conclusiones que se puedan extraer de su presencia en judeoespañol. No hay que perder de vista el hecho de que se trata de fuentes literarias y no de textos producidos por hablantes reales de la época, por lo que hay que tratar con cautela los resultados que se obtengan de su análisis y sopesar si, en ciertos casos, alguno de los ejemplos encontrados viene motivado por la existencia de un código *literario* o *código sociodramático* de los textos, como ya se ha señalado en el caso del español (Ly 1981).

No obstante, a pesar de todas estas cautelas, también se pueden obtener algunas conclusiones válidas para la historia de los tratamientos en judeoespañol:

- I. En primer lugar, las pautas de tratamiento registradas siguen en líneas generales el esquema presentado por Malinowski para finales del siglo XX; así, pueden señalarse tres niveles de trato social: *tú* para la intimidad y confianza, *vos* como forma de cortesía y respeto y otras formas en tercera persona cuando se necesita marcar distancia y mayor carga deferencial. En el caso del plural, no se ha localizado el uso de *vos* tónico para el plural (ni tampoco *vosotros* con valor singular). La forma más común en todos los casos es *vosotros*, que compite con la construcción *todos dos*, cuando se quiere señalar un plural dual, así como con el más moderno *vosós*. A este esquema hay que incorporar también el femenino *vosótras*.
- II. En segunda instancia, conviene señalar que el uso de las formas nominales, junto a las verbales correspondientes a *vos*, constituye un mecanismo de cortesía más dentro del sistema de tratamiento sefardí. De hecho, su empleo permite resaltar la carga deferencial de la alocución y se vuelve estrictamente necesario en el caso de dirigirse a quien ostente un título nobiliario.
- III. Por último, aunque se necesitarían más estudios en este sentido, se puede apuntar también que debió de existir una clara diferencia en el sistema de trato tradicional sefardí y el utilizado por aquellos sefardíes que habían recibido una formación occidental moderna (generalmente jóvenes), ya sea francesa ya hispánica, como la que parecen presentar los sefardíes de la comunidad de Viena, dado el conocimiento y el empleo que hacen del pronombre *usted*.

En suma, los datos que nos proporcionan las traducciones literarias en judeoespañol pueden ser valiosos si se toman con las reservas oportunas y pueden con-

tribuir también a la reconstrucción del paradigma de trato del judeoespañol a lo largo de su historia.

## Referencias bibliográficas

- ALVAR, Manuel (1996) “El judeoespañol de Marruecos”. En: Alvar, M. (dir.) *Manual de dialectología hispánica. El español de España*. Barcelona, Ariel: 368-377.
- BARQUÍN LÓPEZ, Amelia (1997) *Edición y estudio de doce novelas aljamiadas sefardíes de principios del siglo XX*. Leioa, Universidad del País Vasco.
- BENOLIEL, José (1977) *Dialecto judeo-hispano-marroquí o Hakitía*. Madrid, n. p.
- BERTOLOTTI, Virginia (2018) “«El problema de vosotros»: una curiosidad del español europeo fosilizada en América”. En: Bosque, I.; Costa, S. y Malcuori, M. (eds.) *Palabras en lluvia minuciosa: veinte visitas a la gramática del español inspiradas por Ángela Di Tullio*. Madrid, Iberoamericana.
- DE GRANDA, Germán (2004) “Una forma deferencial en el español peruano: *Su Merced*”. *Lexis*, 28 (1-2): 447-459.
- (2005) “La forma de tratamiento *su merced* en el área lingüística surandina”. *Lexis*, 29 (2): 247-257.
- (2007) “Hacia la diacronía de una forma de tratamiento en el español: *su merced*”. *Lexis*, 31 (1-2): 165-175.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2009) “Textos dramáticos y representaciones españolas entre los sefardíes de Oriente”. En: Álvarez Barrientos, J. *et al.* (coords.) *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid, CSIC: 1061-1072.
- DÍAZ-MAS, Paloma y MADRID ÁLVAREZ-PIÑER, Teresa (2014) *Cartas sefardíes de Salónica. La korespondensya (1906)*. Barcelona, Tirocinio.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Elisabeth (2012) “*Vosotros/ustedes*. Estudios del tratamiento plural en el español dieciochesco”. En: García Godoy, M.<sup>a</sup> T. (ed.) *El español del siglo XVIII. Cambios diacrónicos en el primer español moderno*. Bern, Peter Lang: 153-194.
- (2013) *La oposición vosotros/ustedes en la historia del español peninsular (1700-1931)*. Granada, Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/24018> [27.05.2018].
- FONTANELLA DE WEINBERG, M.<sup>a</sup> Beatriz (1999) “Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico”. En: Bosque, I. y Demonte, V. (dirs.) *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe: vol. I: 1329-1425.
- GARCÍA MORENO, Aitor (2003) “La deixis personal en el *Me'am Lo'ez* de *Éxodo*: configuración y usos especiales del sistema pronominal judeoespañol”. *Res Diachronicae*, 2: 127-134.

- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis (2004) “Cambios gramaticales en los Siglos de Oro”. En: Cano Aguilar, R. (coord.) *Historia de la lengua española*. Barcelona, Ariel: 859-893.
- HASSÁN, Iacob (1981) “Hacia una visión panorámica de la literatura sefardí”. En: Viudas Camarasa, A. (ed.) *Actas de las jornadas de estudios sefardíes*. Cáceres, Universidad de Extremadura: 51-68.
- HODCROFT, Frederick William (1993-1994) “«¿A mí un él?» Observations on *vos* and *él/ella* as Forms of Address in Peninsular Spanish”. *Journal of Hispanic Research*. 2: 1-16.
- HUMMEL, Martin (2010) “El estudio de las formas de tratamiento en las Antillas hispanohablantes”. En: Hummel, M.; Kluge, B. y Vázquez Laslop, M.<sup>a</sup> E. (eds.) *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*. México D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/Graz, Karl Franzens-Universität: 293-234.
- LY, Nadine (1981) *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*. Bordeaux, Université de Bordeaux, Institut d'études Ibériques et Ibero-Américaines.
- MALINOWSKI, Arlene (1983) “The pronouns of address in contemporary Judeo-Spanish”. *Romance Philology*. 37 (1): 20-35.
- MARTÍNEZ GAVILÁN, M.<sup>a</sup> Dolores (1988) “Formas de tratamiento en el siglo XVII”. *Estudios Humanísticos*. 10: 85-105.
- MORENO DE ALBA, José G. (2011) “Sobre la eliminación del pronombre *vosotros* en el español americano”. *Cuadernos de la ALFAL*. 2: 25-39.
- PLACENCIA, M.<sup>a</sup> Elena (2010) “El estudio de las formas de tratamiento en Colombia y Ecuador”. En: Hummel, M.; Kluge, B. y Vázquez Laslop, M. E. (eds.) *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*. México D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/Graz, Karl Franzens-Universität: 341-374.
- RODRÍGUEZ-CASTELLANO, Lorenzo (1952) “El pronombre personal en el asturiano”. *BIDEA*. 6: 119-130.
- ROMERO, Elena (1979) *El teatro de los sefardíes orientales*. Madrid, CSIC. 3 vols.
- (1983) *Repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los sefardíes orientales*. Madrid, CSIC.
- (1992) *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid, Mapfre.
- (1993a) “La creación literaria sefardí en prosa”. En: *Moreset Sefarad: El legado de Sefarad*, Jerusalén, Editorial Magnes-Universidad Hebrea: vol. II: 454-475.
- (1993b) “Nuevos aspectos de la narrativa judeoespañola”. En: Lorenzo Sanz, E. (coord.) *Proyección Histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*. Valladolid, Junta de Castilla y León: vol. III: 177-194.

- (2008) “La literatura dramática”. En: Romero, E. (ed.) *Sefardíes: Literatura y lengua de una nación dispersa*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 421-486.
- (con la colaboración de Aitor GARCÍA MORENO) (2009) *Dos colecciones de cuentos sefardíes de carácter mágico: Sipuré Noraot y Sipuré pelaot. Edición y estudio*. Madrid, CSIC.
- SÁNCHEZ, ROSA (2015) *Los géneros dialogales judeoespañoles*. Barcelona, Tirocinio.
- SCHMÄDEL, STEPHANIEA VON (2007) “Shem Tov Semo. *El Konde I el Djidyó*. Edition”. *Neue Romania 37/Judenspanisch*. XI (2): 177-209.
- SCHMID, BEATRICE Y BÜRKI, YVETTE (2000) “*El haćino imaginado*”: *comedia de Molière en versión judeoespañola. Edición del texto aljamiado, estudio y glosario*. Basel, Acta Romanica Basillénsia.
- TUTEN, DONALD N. (2008) “Factores socioculturales en el desarrollo de *vuestra merced / usted*”. En: Concepción Company y José G. Moreno de Alba (eds.) *Actas del VII Confreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid, Arco/Libros: vol. II: 2189-2199.
- VALLADARES RUIZ, PATRICIA (2007) “The Hispanic and Luso-Brazilian World. *Los dos melicios: Traducción literaria y afiliaciones identitarias en la novelística sefardí del Levante*”. *Hispania*. 90 (2): 355-366.

## Corpus

- [Cabeza] “La cabeza cortada”. En: Amelia Barquín López (1997) *Edición y estudio de doce novelas aljamiadas sefardíes de principios del siglo XX*. Leioa, Universidad del País Vasco: 258-272.
- [Diplomasia] “La diplomasia feminina. Komedia en un akto”. En: Michael Studemund-Halévy (con la colaboración de Gaëlle Collin) (2014) *La boz de Bulgaria. Vol I. Bukyeto de tekstos en lingua sefardí. Livro de lektura para estudyantes: Teatro*. Barcelona, Tirocinio: 17-36.
- [Fieros] “El fabricante de fieros”. En: Elena Romero (1979) *El teatro de los sefardíes orientales*. Madrid, CSIC: vol. II: 899-913.
- [Gueto] “Gueto”. En: Elena Romero (1979) *El teatro de los sefardíes orientales*. Madrid, CSIC: vol. II: 985-1017.
- [Maldición] “La maldición del judio”. En: Amelia Barquín López (1997) *Edición y estudio de doce novelas aljamiadas sefardíes de principios del siglo XX*. Leioa, Universidad del País Vasco: 333-342.

- [*Médico*] “El médico juguetero”. En: Elena Romero (1979) *El teatro de los sefardíes orientales*. Madrid, CSIC: vol. II: 883-898.
- [*Rabí*] “El rabí y el ministro”. En: Aitor García Moreno (2013): *Der Rabbi und der Minister: dos versiones judeoespañolas de la novela alemana. Edición y estudio filológico*. Barcelona, Tirocinio: 57-139.
- [*Tres*] “Las tres jenerasyones”. En: Michael Studemund-Halévy (con la colaboración de Gaëlle Collin) (2014) *La boz de Bulgaria. Vol I. Bukyeto de tekstos en lingua sefardí. Livro de lektura para estudyantes: Teatro*. Barcelona, Tirocinio: 91-104.
- [*Yanglišlic*] “Yanglišlic”. En: Rosa Sánchez (2015) *Los géneros dialogales judeoespañoles*. Barcelona, Tirocinio: 331-336.

**Isabella Proia**

Università degli Studi di Roma La Sapienza

ORCID 0000-0001-9571-3625

## **Traducir la obra de Clarín: observaciones acerca de *El señor y lo demás son cuentos***

**Resumen:** Partiendo de mi experiencia de traducción al italiano de la colección de cuentos de Clarín *El señor y lo demás son cuentos* (primera edición 1893), pretendo analizar los aspectos temáticos y estilísticos de los textos, centrándome sobre todo en el uso de la lengua y destacando las dificultades que presentan para el traductor.

**Palabras clave:** Clarín, cuentos, *El Señor y lo demás son cuentos*, traducción

**Title:** Translating Clarín's Work: Notes on *El Señor y lo demás son cuentos*

**Abstract:** Starting from my experience as Italian translator of Clarín's collection of short stories *El señor y lo demás son cuentos* (first edition 1893), in this work I analyze the thematic and stylistic aspects of the texts, focusing mainly on the refined and neat use of language and highlighting the difficulties they present for the translator.

**Keywords:** Clarín, short stories, *El Señor y lo demás son cuentos*, translation

### **Introducción**

*El Señor y lo demás son cuentos* incluye trece relatos, publicados por Leopoldo Alas en revistas y periódicos entre 1886 y 1893. El orden en que aparecen en la colección no se corresponde con el de publicación: el texto que abre el volumen, "El Señor", apareció en 1892, así como "¡Adiós, *Cordera!*" y "Protesto", mientras que el más antiguo, "Cuento futuro", apareció en 1886<sup>1</sup>. Todos pertenecen a la tipología del

---

1 Cf. Sobejano, "Introducción", en Alas "Clarín" (2011: 11).

cuento, excepto “El Señor”, que por su amplitud y estructura podría considerarse una novela corta. La primera edición de esta colección de cuentos fue revisada por el mismo Clarín y publicada en Madrid por Manuel Fernández y Lasanta en 1893. Las siguientes ediciones aparecerán todas después de la muerte del autor: en 1919 (publicado por la editorial Calpe), en 1944 (publicado por Espasa-Calpe), en 1983 (publicado por Emiliano Escolar), en 1987 al cuidado de Juan M. San Miguel y, finalmente, en 1988 al cuidado de Gonzalo Sobejano<sup>2</sup>. Cabe señalar que, probablemente por razones de censura, la edición de 1944 no incluía el cuento que da el título a la colección, “El Señor”, de ahí que el título escogido para el volumen fuera *¡Adiós, “Cordera”! y otros cuentos*; del mismo modo, en la edición de 1983 publicada por Emiliano Escolar se colocó “El Señor” en segundo lugar y se optó también por el título *¡Adiós, “Cordera”! y otros cuentos*: se puede suponer que la elección se debió a una estrategia editorial, la de centrarse en el cuento de mayor éxito de la colección y, más en general, de toda la producción clariniana de narrativa corta.

Partiendo de mi experiencia de traducción al italiano de la colección (Alas “Clarín” 2018), me propongo analizar los aspectos temáticos y estilísticos de los textos, centrándome sobre todo en el uso de la lengua y destacando las dificultades que presentan para el traductor. Me centraré en particular en el análisis de tres cuentos, que pueden ser considerados como los más representativos de toda la colección: “¡Adiós, *Cordera!*”, “El Señor” y “Cambio de luz”.

### **“¡Adiós, *Cordera!*”**

Desde un punto de vista temático la colección se caracteriza por una substancial variedad, aunque se podrían identificar dos núcleos temáticos a los que pueden adscribirse los relatos que destacan por su extensión textual y por importancia: la vida rural y la espiritualidad. El primer tema se encuentra desarrollado en el cuento quizá más célebre de la narrativa breve clariniana, “¡Adiós, *Cordera!*”. Relato típicamente naturalista<sup>3</sup>, “¡Adiós, *Cordera!*” trata de los gemelos Rosa y Pinín

2 No se da cuenta en esta sede de las numerosas antologías en las que aparecen algunos de los cuentos que forman parte de *El Señor y lo demás son cuentos*. Para un recuento exhaustivo de las colecciones que antologizan la narrativa breve de Clarín, remito a Valis 1986 y 2002.

3 La crítica se ha ocupado en más de una ocasión de este cuento: cf. De Los Ríos 1965: 116-118, García Domínguez 1969, De Urmeneta 1969, Lorda Alaiz 1972, Ullman 1976, Turner 1987, Oliver 1987, Cifuentes Honrubia 1997, Nimetz 1999 y Moreiras-Menor 2002.

y de la vaca *Cordera*. La narración se abre y se cierra, circularmente, en el espacio del *prao* Somonte, donde los dos pastores conducen la vaca al pasto. El *prao* es comparado con un recorte triangular de terciopelo verde tendido cuesta abajo por la loma, despuntado por el camino de hierro de Oviedo a Gijón. Los únicos ocupantes de este espacio son Rosa, Pinín, la vaca y un palo del telégrafo. En el *prao* Somonte los pastores y la vaca pasan mañanas y tardes enteras “de dulce tristeza silenciosa” (Alas “Clarín” 2018: 94), inmersos en la soledad y en la serenidad soñadora de la naturaleza, en la ternura y el afecto hacia el animal que había reemplazado, con su calor, el regazo materno, después de que la madre de los niños había muerto. Otro elemento es el tren que recorre, de vez en cuando, el ferrocarril con el que limita el Somonte. A diferencia del tren, cuyas apariciones al principio asustan a *Cordera* y entusiasman a los niños, el palo del telégrafo es, en cambio, una presencia inerte, fija, casi parte del paisaje, como un árbol seco. Sus ruidos metálicos son “formidables”, y el tren es descrito como un “formidable monstruo”: ambos simbolizan el ancho mundo desconocido. El palo del telégrafo, con su apariencia tranquila e inofensiva, casi ansioso por integrarse en el paisaje rural, y el tren, con su ruido inofensivo, similar a una catástrofe que amenaza sin dar, ejercen una fascinación irresistible sobre los dos niños, viva y entusiasta al principio, luego cada vez más matizada, mientras que *Cordera*, con el instinto propio del animal, desconfía sabiamente de ambos. Detrás de su apariencia inofensiva se esconden dos puestos de avanzada de la modernidad, que conectan el mundo de Rosa y Pinín con ese mundo ancho y desconocido que se extiende más allá del Somonte, y que inexorablemente lo devorará todo. La amenaza, oscura e intangible, que el tren y el palo del telégrafo representan, se revela por primera vez a Rosa y Pinín cuando *Cordera*, vendida por su padre Antón para pagar los atrasos al dueño de la casería que lleva en renta, es deportada en un tren para ser sacrificada en el matadero y convertida en manjares para ricos y glotones. De la misma manera, años después, Rosa verá un tren llevarse a su amado hermano, junto con otros soldados destinados a la guerra carlista. El dolor por la despedida de Pinín se mezcla y se confunde, en el epílogo, con el recuerdo de la despedida de la vaca, y también la estructura narrativa refleja con precisión el paralelismo entre las dos escenas: en ambos casos, el espacio en el que nos encontramos es el del Somonte, pero la segunda vez Rosa está sola; el tren, llamado al principio “culebra de hierro” (no por casualidad, la serpiente es un símbolo del demonio), que ya se había llevado *Cordera*, esta vez se lleva a Pinín, que como la vaca es metafóricamente *devorado* por la codicia del mundo, carne de cañón para las ambiciones de los poderosos.

## Nombres de personas y animales

El uso del lenguaje en este cuento es preciso, con un empleo frecuente de términos y expresiones del *bable*, que dan aún más precisión y plasticidad a la representación del entorno rural en el que se desarrolla la acción. Esta elección lingüística se refleja ante todo en la onomástica: tanto los nombres de los personajes como los nombres de los lugares físicos descritos casi siempre utilizan la forma asturiana. En el texto de la traducción italiana siempre he optado por conservar la forma asturiana del antropónimo o topónimo, explicando en las notas el origen y el significado de cada vocablo. Por consiguiente no he traducido al italiano, en primer lugar, los nombres de los pastores Rosa y Pinín: mientras Rosa no plantea ningún problema porque el mismo nombre existe en italiano, Pinín es en cambio la forma asturiana del diminutivo de José, que corresponde al italiano *Giuseppe*. Si hubiera traducido con una de las muchas formas italianas del diminutivo de *Giuseppe*, *Peppe* o *Pino*, este último muy similar fónicamente a Pinín, la connotación sociocultural y geográfica evocada por el diminutivo Pinín se habría perdido en la traducción. He conservado las formas originales incluso en el caso de los padres de los gemelos, Jacinta, apodada Chinta, y Antón. Este último es llamado en el texto “Antón de Chinta”, según un uso lingüístico que consiste en identificar a una persona asociando a su nombre de pila el nombre de un familiar o del lugar en el que vive, con valor especificativo. Dado que el mismo rasgo lingüístico se documenta también en algunas regiones italianas, he optado por traducir con “Antón di Chinta”, aunque no sea inmediatamente comprensible para el lector que Chinta es el nombre de su esposa y no el apellido de Antón. También se observa en el texto un uso similar en referencia a toda la familia, pues para designarla en un caso se emplea la expresión “los Chintos”, que en italiano he elegido traducir con *i Chinta*.

Una consideración aparte merece el nombre de la vaca, *Cordera*. El vocablo “cordero” en castellano designa la cría de la oveja, pero también la “persona mansa, dócil y humilde” (*DLE*, s.v. cordero), mismas acepciones de la palabra *agnello* en italiano. El nombre refleja la personalidad de la vaca, que, como se explica más adelante, es un animal particularmente dócil y paciente, no solo hacia los pastorcitos encargados de *llindarla*, sino también en el trabajo de los campos. Seguramente se refleja en este nombre también la idea del sacrificio del inocente, tema que se desarrolla a lo largo del cuento: *Cordera* es, por lo tanto, un nombre hablante, simbólico en el marco del tema del relato. Aunque es cierto que manteniendo el nombre castellano en la traducción se pierden los significados asociados a la palabra “cordero”, he preferido no traducirla, por tratarse

del nombre propio del animal, pero he explicitado la simbología implicada por este nombre en las notas que acompañan el texto de la traducción. Existe solamente una traducción italiana del cuento, incluida en una antología de relatos de varios autores españoles al cuidado de Giuseppe Bellini (1960: 1-14): en su versión Bellini opta asimismo por dejar en castellano el nombre de la vaca, pero sin explicar su significado al lector italiano, que de esta forma no es puesto en condiciones de comprender las asociaciones simbólicas que el nombre *Cordera* debería evocar.

### El espacio rural

Característica de este cuento es el fuerte enraizamiento regional, en especial modo evidente en la abundancia de topónimos y nombres que designan lugares físicos. Encontramos ante todo numerosos topónimos referidos a la zona geográfica de Gijón: *Puao*, probable referencia a la parroquia de Poago, en el concejo de Gijón; *Humedal*, que se refiere a la Plaza del Humedal, donde en la antigüedad tenían lugar el mercado semanal y las ferias de ganado en Gijón; *Natahoyo*, uno de los barrios al oeste de Gijón; *Carrió*, parroquia del concejo de Carreño, al norte de Oviedo. He dejado en cursiva, sin traducir, los términos *bable* utilizados para describir el espacio rural (en particular el prado y el corral) y también las actividades relacionadas con la ganadería, indicando en nota el significado de cada una de estas expresiones. Al primer tipo pertenecen las palabras *prao* (“prado”, *DGLA*), *xatu* (“toro semental”, *DGLA*), *corrada* (“corral, espacio cerrado delante de una casa, de piedra”, *DGLA*), *quintana* (“corral de las casas de aldea, cerrado y descubierto, situado delante de la casa”, *DGLA*), *xarros* (“jarro”, *DGLA*, s.v. *xarru*), *cucho* (“estiércol de las cuadras”, *DGLA*, s.v. *cuchu*); al segundo tipo pertenecen los verbos *llindar* (“vigilar las vacas en los prados”, *DGLA*, s.v. *allendar*) y *estrar* (“llenar de hojas secas o de helechos el sitio de las cuadras donde descansan o duermen los ganados”, *DGLA*). En todos estos casos, en cambio, el autor de la otra traducción italiana (Bellini 1960) traduce sistemáticamente con el equivalente italiano, perdiendo así la fuerte connotación regional y rural del texto clariniano: así *prao* es traducido “prato”, *xatu* “toro”, *corrada* “cortile”, *xarros* “secchi”, *cucho* “strame” y *llindar* “sorvegliare”. “El narvaso para *estrar* el lecho caliente de la vaca” se traduce “lo strame per il letto caldo della mucca”, es decir omitiendo el verbo, y finalmente la frase “se sacó a la *quintana* la *Cordera*” es traducida “si portò fuori la *Cordera*”, con un vocablo menos preciso, que designa genéricamente el espacio exterior (un *fuera* sin ninguna connotación particular).

En un pasaje Clarín emplea la expresión “salir a la gramática”, que en asturiano significa “conducir a algunos animales a pacer las orillas de los caminos” (*DGLA*, s.v. llevar a la gramática). La expresión tiene, por lo tanto, un significado exacto, que en el pasaje en cuestión adquiere relevancia porque aquí se explica cómo, antes de comprar el *prao* Somonte, cuando los tiempos habían sido más difíciles para la familia, la vaca *Cordera* debía ser llevada a apacentarse por caminos y callejuelas que eran tanto vías públicas como pastos:

No siempre Antón de Chinta había tenido el prado Somonte. Este regalo era cosa relativamente nueva. Años atrás, la *Cordera* tenía que salir *a la gramática*, esto es, a apacentarse como podía, a la buena ventura de los caminos y callejas de las rapadas y escasas praderías del común, que tanto tenían de vía pública como de pastos. Pinín y Rosa, en tales días de penuria, la guiaban a los mejores altozanos, a los parajes más tranquilos y menos esquilmados, y la libraban de las mil injurias a que están expuestas las pobres reses que tienen que buscar su alimento en los azares de un camino. (Alas “Clarín” 2018: 96)

Reproduzco todo el pasaje para mostrar cómo el mismo Clarín, consciente de usar una expresión de uso limitado (no solo regional, sino también relacionada con un campo muy específico), explica a continuación qué significa apacentarse “a la gramática”. En la versión italiana he conservado la expresión asturiana empleada con evidente conciencia estilística por Clarín: “anni prima, *Cordera* doveva andare alla *gramática*, vale a dire, pascersi come poteva, andando a caso per le strade e viuzze dei rasi e scarsi terreni comuni, che erano sia via pubblica che pascoli”. En la versión de Bellini, en cambio, el pasaje aparece traducido así: “anni addietro la *Cordera* doveva arrangiarsi come poteva, alla fortuna, lungo le strade e le stradicciole delle brulle e scarse praterie del comune, che tanto avevano di strada pubblica come di pascolo” (1960: 8), es decir, otra vez omitiendo una expresión asturiana que resulta problemática para el traductor.

### “El Señor”

El tema de la espiritualidad vertebró el relato que abre la colección, “El Señor”. Un humilde sacerdote, casi un “santo anónimo”<sup>4</sup>, es el protagonista del cuento. El tema de la narración es la exaltación del sacrificio del joven sacerdote Juan de Dios, cuyo

4 Según la definición de Ángeles Ezama Gil (Alas “Clarín” 1997: LXXIX).

martirio se realiza a través del imposible amor por la hermosa y desventurada Rosario. El aspecto descriptivo prevalece con respecto a la acción y al diálogo: la narración se desarrolla a través del punto de vista de Juan, y es predominantemente introspectiva, enfocada en la vida interior y espiritual del protagonista<sup>5</sup>. Esto, junto con el tono marcadamente hagiográfico que caracteriza la historia, se traduce en un registro de estilo culto y en el uso de términos abstractos, relacionados con la esfera de la introspección psicológica.

El cuento se abre con la descripción de Juan niño y de su temprano misticismo, que se convertirá después en auténtica vocación religiosa, consagrada al martirio por la fe. La dolorosa renuncia de Juan a las misiones apostólicas por amor a su madre conlleva la consecuente transposición de la idea del martirio en las misiones en Oriente al entorno mucho más pequeño de la parroquia, donde Juan permanece, por elección, como un simple coadjutor, y donde decide dedicarse con celo al consuelo de los enfermos y moribundos, llevándoles los sacramentos. A esta contracción del espacio místico de Juan corresponde un movimiento hacia las profundidades interiores: dado que no puede llevar *el Señor* a los pueblos que aún no lo conocen, llevará *el Señor* a los parroquianos que lo necesitan. La narración se articula en torno a unas coordenadas espaciales: interior-exterior, alto-bajo, cerca-lejos. El eje interior / exterior es sin duda el predominante: Juan teme al enemigo que lleva dentro de sí, esa sangre que, al no poder ser derramada por la fe, permanece prisionera dentro de su cuerpo robusto, de acero, hecho para otras pruebas y dificultades. Juan siente que allí, en el lejano Oriente, toda su persona hubiera estado al servicio de la fe, el sacrificio de cuerpo y alma hubiera sido al unísono, mientras que aquí cuerpo y alma, interior y exterior, no están en armonía.

Una tarde, en la plaza de San Pedro, Juan de Dios siente la intensidad de una mirada que “parecía ocupar todo el espacio con una infinita dulzura” (Alas “Clarín” 2018: 66). Este es el primer encuentro con Rosario, una joven de familia modesta, cuya belleza sublime despierta en él sensaciones que jamás había sentido, “un escalofrío sublime, como si fuera precursor de una muerte de delicias: o todo iba a desvanecerse en un suspiro de placer universal, o el mundo iba a transformarse en un paraíso de ternuras inefables” (Alas “Clarín” 2018: 68). La reconciliación de cuerpo y alma es el signo de esta *vita nuova* de Juan de Dios. La adoración pura y desinteresada, que no pide nada ni ambiciona ningún tipo de correspondencia amorosa, se convierte para Juan en una motivación para

---

5 La crítica se ha ocupado solo marginalmente de este cuento: cf. De los Ríos 1965: 194-197 y 243-245, y García Sarriá 1975: 157-163.

vivir, sin tener que ir a morir en Oriente y que, antes, lo impulsan a ser cada día un mejor sacerdote.

### El campo semántico de la religión

Al tema religioso corresponde el uso de vocablos específicos de este campo, tales como “corbona”, “gazofilacio”, “glosolalia”, *oleum infirmorum*, “viático”, términos que no presentan dificultades de traducción, dado que pueden ser traducidos literalmente. En este párrafo examinaré algunos pasajes más problemáticos, que he afrontado valiéndome de una traducción más libre.

El amor que siente Juan de Dios por Rosario, a pesar de tener como objeto una criatura de carne y hueso, está exento de cualquier connotación carnal, es un *eros* espiritualizado, porque Juan supedita el amor por Rosario al amor de Dios. Todo esto predispone a Juan al sacrificio, al martirio, a morir por Dios no en el lejano Oriente, sino mucho más cerca, en las profundidades de su corazón. Prueba de ello es el dolor que lo acompaña, que Clarín simboliza en este pasaje a través de la imagen de la *Mater Dolorosa*, que la iconografía cristiana representa comúnmente con el corazón atravesado por siete espadas:

Para mayor prueba de la pureza de su idealidad, tenía el dolor que le acompañaba. ¡Ah, sí! Padecía ella, bien lo observaba Juan, y padecía él. Era, en lo profano (¡qué palabra! –pensaba Juan–) como el amor a la Virgen de las Espadas, a la Dolorosa. En rigor, todo el amor cristiano era así: amor doloroso, amor de luto, amor de lágrimas. (Alas “Clarín” 2018: 78)

Clarín utiliza dos expresiones con las que se denomina en español la *Mater Dolorosa*: la “Virgen de las Espadas”, que hace referencia a la iconografía que la representa con el corazón traspasado por siete espadas, y “la Dolorosa”, que se refiere en cambio a la imagen tradicional que representa a la madre de Dios con la cara afligida. Las denominaciones más frecuentes en italiano son *Maria Addolorata* o *Madonna Addolorata*, *Maria del Pianto* o *Madonna del Pianto*, *Maria della Pietà*. En la traducción he usado una perífrasis para traducir “Virgen de las Espadas”, a saber, *Vergine trafitta dalle spade*, mientras que he traducido “la Dolorosa” con *l’Addolorata*, una denominación frecuente en italiano.

En el párrafo siguiente se insiste otra vez en el carácter idealizado del amor de Juan por Rosario, que es un medio de refinamiento espiritual y de perfeccionamiento interior para el joven sacerdote:

Juan no maldecía sus manteos; no encontraba una cadena en su estado; no, cada vez era mejor sacerdote, estaba más contento de su destino. Mucho menos envidiaba al clero protestante. Un discípulo de Jesús casado... ¡Ca! Imposible. Absurdo. El protestantismo acabaría por comprender que el matrimonio de los clérigos es una torpeza, una fealdad, una falsedad que desnaturaliza y empequeñece la idea cristiana y la misión eclesiástica. Nada; todo estaba bien. Él no pedía nada para sí; todo para ella. (Alas “Clarín” 2018: 80)

En español “manteos” es un término bastante común que designa específicamente la “capa larga con cuello, que llevan los eclesiásticos sobre la sotana” (*DLE*, s.v. manteo). En la traducción italiana he optado por el más común *veste*, que sobreentiende el adjetivo *sacerdotale* o *talare*, aunque sea un término menos específico que el español “manteos”.

### **El espacio urbano: traducción de los topónimos**

El espacio en el que se desarrolla la acción es cerrado y recogido, correspondiente al casco antiguo de un pueblo español no especificado. Aunque no sea nombrada en ninguna ocasión, a mi parecer es posible superponer el espacio urbano que se describe con el casco histórico de Valladolid, si bien no se da una correspondencia exacta entre las dos ciudades. Clarín describe en detalle la rinconada donde vive Rosario y las calles a su alrededor, por las que Juan de Dios pasea frecuentemente para tener así una excusa para contemplar a Rosario sentada en su balcón, sola o con su madre:

Era una rinconada cerca de la iglesia de un convento que tenía una torre esbelta, que en las noches de luna, en las de cielo estrellado y en las de vaga niebla, se destacaba romántica, tiñendo de poesía mística todo lo que tenía a su sombra, y sobre todo el rincón de casas humildes que tenía al pie como a su amparo. (Alas “Clarín” 2018: 72)

En este pasaje la traducción de “rinconada” plantea algunos problemas. Una rinconada es un “ángulo entrante que se forma en la unión de dos casas, calles o caminos” (*DLE*, s.v. rinconada), es decir, una especie de plazuela. No encontrando en italiano un correspondiente exacto, he optado por una traducción estilísticamente más sencilla, aunque menos exacta, usando el más común *angolo*. Otro término que a menudo aparece para describir el rincón en el que vive Rosario

es “plazoleta”, que indica literalmente una pequeña plaza, a menudo dentro de parques o jardines. En este contexto la traducción *piazzola* me ha parecido la más adecuada, dado que en italiano el término designa principalmente una pequeña plaza que se abre, dentro de una ciudad, en una calle estrecha o un callejón: la forma en la que Clarín representa la casa de Rosario parece corresponder precisamente a esta descripción. Más adelante se especifica que el convento cerca del cual se encuentra la casa de Rosario es el de las Recoletas, rama de la orden de las agustinas cuya regla prevé la *recoleccion* (de ahí el participio *recoletas*). La traducción italiana exacta sería *agostiniane recollette*, pero he preferido dejar el término original, tratándose de un elemento específico de la cultura española.

Más detallada todavía es la descripción de la ruta de la procesión final, que acompaña a Juan de Dios a llevar la extremaunción a Rosario enferma:

Llegaron a la plazuela de las Descalzas, y las luces, tras el triste lamento de la esquila, guiándose como un rebaño de espíritus, místico y fúnebre, subieron calle arriba por la de Cereros. En los Cuatro Cantones Juan vio una esperanza: si la campanilla seguía de frente, bajando por la calle de Platerías, bueno; si tiraba a la derecha, también; pero si tomaba la izquierda... Tomó por la izquierda, y por la izquierda doblaban los cirios desapareciendo.

Juan sintió que la aprensión se le convertía en terrible presentimiento; en congoja fría, en temblor invencible. Apretaba convulso su sagrada carga para no dejarla caer; los pies se le enredaban en la ropa talar. El crepúsculo en aquella estrechez, entre casas altas, sombrías, pobres, parecía ya la noche. Al fin de la calle larga, angosta, estaba la plazuela de las Recoletas. (Alas “Clarín” 2018: 84)

En la versión italiana he dejado en cursiva, sin traducir, las denominaciones de las calles y plazas atravesadas por el corteo. El convento de las Descalzas al que se hace referencia pertenece con toda probabilidad a la orden de las clarisas coletinas, que siguen la reforma de Santa Colette de Corbie. La “platería” es en español el arte de labrar la plata, pero también el “obrador en que trabaja el platero” y, por extensión, la “tienda en que se venden obras de plata u oro” (*DLE*, s.v. platería). El término es también común en español como denominación de la “calle o barrio donde trabajaban y tenían sus tiendas los plateros” (*DLE*, s.v. platería). “Cereros”, “Cuatro Cantones” y “Platerías” podrían traducirse al italiano, respectivamente, como *via dei Cerai*, *Quattro Cantoni* y *via delle Argenterie*, pero, como se trata en este caso de nombres de calles y plazas, me ha parecido más coherente dejarlos en español, tratándose además de una específica referencia cultural.

En un mapa de Valladolid he podido rastrear casi todos los puntos del espacio urbano descrito por Clarín (San Pedro, Calle Platerías, Cuatro Cantones, Descalzas, Recoletas), observando cómo se disponen dentro de una ruta lineal de unos dos kilómetros a partir de la iglesia de San Pedro, hipotético punto de partida de la procesión, hasta la plazuela de las Recoletas, que sería el punto de llegada, el cual confirma que podría ser precisamente Valladolid el modelo del pueblo anónimo en el que se desarrolla la historia.

### **“Cambio de luz”**

El tema de la espiritualidad también está presente en “Cambio de luz”, el tercer cuento en orden de presentación<sup>6</sup>. Como en “El Señor”, la narración se desarrolla desde el punto de vista del protagonista y es predominantemente introspectiva, enfocada en la vida interior y en la búsqueda espiritual que atormenta el alma de Don Jorge. A través de la perspectiva de Jorge Arial también se describe a su familia, compuesta por su esposa y sus dos hijos, varón y mujer, de doce y quince años respectivamente. Contento con su trabajo y su familia, Jorge Arial esconde un secreto que lo inquieta: duda de la existencia de Dios, aunque su corazón tiene una absoluta necesidad de fe. “Si hay Dios, todo está bien. Si no hay Dios, todo está mal” (Alas “Clarín” 2018: 118), reflexiona Don Jorge, atormentándose ante la idea de no poder confesar sus dudas a nadie, ni siquiera a sus seres queridos.

Es este quizás uno de los cuentos que más reflejan la crisis espiritual y religiosa experimentada por Clarín en la penúltima década del siglo. El protagonista Jorge Arial encarna el ansia de lo divino, la laboriosa búsqueda de Dios que pasa a través de la duda y el tormento interior: en el caso de este cuento, más que de religiosidad en sentido propio debería hablarse de dimensión espiritual. Como el propio Clarín, Jorge Arial es un intelectual, un escritor que experimenta una búsqueda absolutamente íntima y personal de lo divino y encuentra, al final, una espiritualidad suya que no coincide, a bien ver, con una adhesión explícita a la religión católica. Se trata de un elemento autobiográfico, pero no es el único: como Clarín, Jorge Arial es un hombre de unos cuarenta años, como Clarín es un intelectual culto y sensible, que vive de su trabajo como crítico (en este caso de arte), y, como el autor, Arial es esposo y padre de familia. Arial es consciente del hecho de que

---

6 Cf. Sotelo Vázquez 1995, Baquero Goyanes 1949, Cabezas 1962: 178-188, De los Ríos 1965: 163-166, Bonet 1985: 133-137, Rivkin 1987: 72-74.

su actividad como crítico, en la que la vista juega un papel considerable, pero también las ideas predominantes en las obras que mayormente debe estudiar, así como su tendencia al análisis empírico, son responsables de su materialismo intelectual. Si el crítico enamorado de la belleza tangible, acostumbrado a buscar la evidencia concreta de cada afirmación, no puede dejar de dudar de la existencia de Dios, una vez que se ha vuelto ciego se ve obligado a buscar la verdad en otro plano, que ya no es el de lo meramente visible.

### La pérdida de la vista

Cuando empieza a temer perder la vista, que por el trabajo excesivo y las demasiadas vigiliias se había debilitado mucho, Ariel comienza a experimentar un cambio interior: las artes plásticas le interesan cada vez menos, en cambio, descubre la música, que antes nunca había entendido del todo. En consecuencia, pasa más y más tiempo escuchando las obras de los grandes compositores del pasado, como Händel, Mozart y Beethoven, e incluso intenta, en secreto, por la noche, tocar el piano de su hijo. Y cuando, finalmente, se vuelve completamente ciego, experimenta una revelación interior que le permite ver finalmente la realidad de lo divino, no con evidencia matemática, que es relativa y precaria, sino con evidencia esencial. La esencia de lo divino se presenta a Jorge como una luz que se confunde con las vibraciones musicales: la música y la luz son la misma cosa.

Al principio del relato predominan las sensaciones visuales, mientras que en su evolución, a medida que progresan la enfermedad de Ariel y la manifestación del cambio interior, asistimos al surgimiento cada vez más acentuado de los otros sentidos: el olor de la rosa es el medio que permite al ciego ver el recuerdo de su color. Del mismo modo, cuando toma en sus manos la cabeza de la hija, flor con ideas en el cáliz, y acaricia la seda rubia de sus cabellos, logra sentir dentro de sí la luz del sol, el “verbo solar”. El olfato, el tacto y, sobre todo, el oído, sustituyen a la vista en la percepción de la realidad. La música, en particular, es el medio a través del cual vive su fe Ariel después de haberse quedado ciego y es también el aglutinador que le une ahora a su familia. Es significativo que el vínculo de afecto que une a Jorge a los suyos sea representado desde el principio en términos musicales. Su esposa y sus hijos son descritos como “las tres cuerdas de la lira”, y la hija es llamada por él “la dominante”, que en el lenguaje musical indica la nota que está una quinta por encima de la tónica, o sea el quinto grado de la escala tonal con respecto a la posición de esta última: es en la dominante que la melodía se articula antes de terminar en la tónica.

La intimidad especial que se establece entre los miembros de la familia después de la pérdida de la vista por parte de Jorge es descrita en estos términos:

En adelante, amarse, juntarse alrededor del hogar y alrededor del cariño, cerca del ciego, cerca del fuego. Hacían una piña en que Arial pensaba por todos y los demás veían por él. Para no olvidarse de las formas y colores del mundo, que tenía grabado en la imaginación como un infinito museo, don Jorge pedía noticias de continuo a su mujer y a sus hijos: ante todo de ellos mismos, de los cabellos de la dominante, del bozo que le había apuntado al chico... de la primera cana de la madre. Después noticias del cielo, de los celajes, de los verdores de la primavera... (Alas “Clarín” 2018: 138)

En este pasaje la expresión “hacían una piña” ha ocasionado un problema de traducción. Los correspondientes italianos de “piña” (“conjunto de personas o cosas unidas o agregadas estrechamente”, *DLE*) serían *capannello* o *crocchio*, que en realidad en italiano designan más bien una reunión de personas en la calle. La palabra italiana *nucleo* me ha parecido en cambio más adecuada, porque efectivamente transmite la sensación de unidad e intimidad que se encuentra en el significado español del término. Otras palabras que resultan problemáticas, en este mismo pasaje, son “celajes” y “verdores”. Con “celajes” se designa el “aspecto que presenta el cielo cuando hay nubes tenues y de varios matices” (*DLE*), significado al que no encuentro ningún correspondiente en italiano: he optado por la traducción *nuvole*, aunque esta elección conlleve una simplificación, con la pérdida de la referencia al aspecto de las nubes (tenues y de varios matices). “Verdor” designa el “color verde, especialmente el de las plantas vigorosas”, pero presenta también la acepción de “vigor, lozanía, fortaleza” y “juventud” (*DLE*). La única solución aceptable en italiano es *il verde della primavera*, y es así que he elegido traducir, aun renunciando a la polisemia del español “verdores”.

## Conclusiones

Este análisis de ninguna manera pretende ser exhaustivo. Del examen de estos tres cuentos se desprende que la complejidad temática y estilística de los textos y el uso extremadamente refinado del lenguaje conllevan la necesidad de que el traductor proceda con cautela y preste especial atención al evaluar las opciones de traducción posibles.

La narrativa breve de Clarín ha recibido un interés menor con respecto al resto de su producción intelectual. Los estudios más destacados sobre la narrativa breve clariniana se han centrado en aspectos específicos, tales como el autobiografismo (De los Ríos 1965) y la estética de la novela corta y del cuento (Sobejano 1985). Por lo que concierne en concreto a *El señor y lo demás son cuentos*, si bien es cierto que algunos de los cuentos incluidos en el volumen han sido objeto de estudios particulares (sobre todo “¡Adiós, *Cordera!*”, uno de los cuentos más célebres de Clarín), pocos trabajos se han ocupado de la colección en su conjunto, siendo la bibliografía relacionada con este aspecto limitada principalmente a las páginas introductorias de las diversas ediciones que se han venido publicando. Además, hay que tener en cuenta que uno de los cuentos más líricos del volumen, “El Señor”, ha sido protagonista de una historia editorial desafortunada: desaparecido de la colección por razones de censura, fue olvidado al menos hasta 1988, cuando vio la luz la edición de Gonzalo Sobejano, que restauró el título correcto del volumen y el *corpus* textual original, integrando también “El Señor” en la edición. Ciertamente, esta historia editorial tan compleja ha influido en la falta de atención que el cuento ha recibido hasta ahora por parte de la crítica.

## Referencias bibliográficas

- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo (s. a.) *El Señor y lo demás son cuentos*. Madrid, Manuel Fernández y Lasanta.
- (1988) *El Señor y lo demás, son cuentos*. Al cuidado de G. Sobejano. Madrid, Espasa.
- (1997) *Cuentos*. Al cuidado de A. Ezama Gil, con un estudio de G. Sobejano. Barcelona, Crítica.
- (2011) *El Señor y lo demás, son cuentos*. Al cuidado de G. Sobejano. Madrid, Espasa.
- (2018) *Il Signore e il resto sono racconti*. Al cuidado de I. Proia. Roma, Aracne.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1949) “Clarín, creador del cuento español”. *Cuadernos de Literatura*: 145-158.
- BELLINI, Giuseppe (1960) *Narratori spagnoli del '900*. Parma, Guanda.
- BONET, Laureano (1985) “Temporalidad, memoria y ensueño en la obra de Clarín”. En: Vilanova, A. (ed.) *Clarín y su obra. En el centenario de “La Regenta”*. Actas del Simposio Internacional celebrado en Barcelona del 20 al 24 de marzo de 1984. Barcelona, Universidad de Barcelona: 121-143.
- CABEZAS, Juan Antonio (1962) “Clarín”, *el provinciano universal*. Madrid, Espasa/Calpe.

- CIFUENTES HONRUBIA, José Luis (1997) "Sobre la figurativización espacial en *¡Adiós, Cordera!*. Aspectos de semiótica textual". *Signa*. 6: 85-117.
- GARCÍA ARIAS, Xosé Lluís (2018) *Diccionario General de la Lengua Asturiana (DGLA)*. <http://mas.lne.es/diccionario/> [3.04.2018].
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Elías (1969) "Los cuentos rurales de Clarín". *Archivum*. XIX: 221-242.
- GARCÍA SARRIÁ, Francisco (1975) *Clarín o la herejía amorosa*. Madrid, Gredos.
- LORDA ALAIZ, Felip M. (1972) "Descripción científica de la obra literaria *¡Adiós, Cordera!*". *Boletín de la Real Academia Española*. 52: 503-510.
- MOREIRAS-MENOR, Cristina (2002) "Critical Interventions on Violence. An Introduction". *Journal of Spanish Cultural Studies*. 3: 5-8.
- NIMETZ, Michael (1999) "The Goodbyes of Clarín". *Anales Galdosianos*. XXXIV: 89-96.
- OLIVER, Walter (1987) "Clarín's *¡Adiós, Cordera!* as a Critical Assessment of Provincial Life and Politics". *Romance Notes*. 28: 77-83.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014) *Diccionario de la lengua española (DLE)*. <http://dle.rae.es/?w=diccionario> [3.04.2018].
- RÍOS, Laura de los (1965) *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*. Madrid, Revista de Occidente.
- RIVKIN, Laura (1987) "El ideal musical de Clarín". En: *Hitos y mitos de "La Regenta"*. Monografía de los *Cuadernos del Norte*. 4: 68-75.
- SOBEJANO, Gonzalo (1985) *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid, Castalia.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1995) "Cambio de luz, palimpsesto". *España Contemporánea*. VIII: 101-116.
- TURNER, Harriet S. (1987) "Dinámica reflexiva en *¡Adiós, Cordera!*". En: Botrel, J. F.; Cabezas, J. A. y Fernández Avello, M. (eds.) *Clarín y "La Regenta" en su tiempo*. Oviedo, Universidad de Oviedo: 911-919.
- ULLMAN, Pierre L. (1976) "Clarín's Androcratic Ethic and the Antiapocalyptic Structure of *¡Adiós, Cordera!*". En: Davis, L. E. y Tarán, I. (eds.) *The Analysis of Hispanic Texts*. New York, Bilingual Press: 11-31.
- URMENETA, Fermín de (1969) "Sobre estética clariniana". *Revista de Ideas Estéticas*. XXVII: 255-261.
- VALIS, Noel Maureen (1986) *Leopoldo Alas (Clarín). An Annotated Bibliography*. London, Grant and Cutler.
- (2002) *Leopoldo Alas (Clarín). An Annotated Bibliography. Supplement 1*. London, Tamesis.

**Mara Imbrogno**

Università degli Studi di Roma La Sapienza

ORCID 0000-0003-2597-2773

## **Traducir *Libro de Manuel*: una propuesta para jugar con Cortázar y sus palabras**

**Resumen:** *Libro de Manuel* (1973) posee, como las demás obras de Julio Cortázar, una estructura narrativa muy compleja, caracterizada por múltiples cambios de narrador, alteración o ausencia de puntuación e interpolación de otros géneros textuales. Además, la narración conlleva una continua reflexión sobre el lenguaje y la traducción de una lengua (y una cultura) a otra. Traducir esta novela a otro idioma (en este caso, al italiano) representa un desafío estimulante, porque significa entrar en el laberinto de técnicas y recursos que Cortázar despliega para jugar con las palabras y la realidad que estas representan. El objeto de mi artículo es reflexionar sobre los retos que *Libro de Manuel* propone al traductor con su plurilingüismo y con una incesante y genial manipulación de la lengua que va de la alteración de palabras y frases hechas a la invención del lenguaje quimérico y extravagante con el cual uno de los personajes expresa su visión del mundo (y la de su autor). Y mi intento principal es el de buscar soluciones para los numerosos dilemas que cualquier traducción literaria propone, y que se multiplican en una novela donde la reflexión política y existencial del autor se funden con una profunda reflexión sobre el lenguaje y sus infinitas posibilidades.

**Palabras clave:** Cortázar, *Libro de Manuel*, juegos de palabras, unidades fraseológicas, traducción literaria

**Title:** Translating *Libro de Manuel*: A Proposal to Play with Cortázar and His Words

**Abstract:** *Libro de Manuel* (1973) has, like the other works of Julio Cortázar, a very complex narrative structure, characterized by multiple changes of narrator, alteration or absence of punctuation and interpolation of other textual genres. In addition, the narration entails a continuous reflection on language and the translation of one language (and one culture) to another. Translating this novel to another language (in this case, to Italian) represents a stimulating challenge, because it means entering

the labyrinth of techniques and resources Cortázar deploys to play with the words and the reality they represent. This article aims to reflect on the challenges that *Libro de Manuel* proposes to the translator with his plurilingualism and with an incessant and genial manipulation of the language that goes from the alteration of words and phrases made to the invention of the chimerical and extravagant language with the which one of the characters expresses his vision of the world (and that of its author). And my purpose is to find solutions for the many dilemmas that any literary translation proposes, and which are multiplied in a novel in which the author's political and existential reflection merge with a deep reflection on language and its infinite possibilities.

**Keywords:** Cortázar, *Libro de Manuel*, word plays, phraseological units, literary translation

*Libro de Manuel*, la última novela que Julio Cortázar publicó en vida, precisamente en 1973, es su narración más política y menos amada por la crítica y los lectores. Tal vez por esto, es también la única novela del escritor que (hasta ahora) no se ha traducido al italiano<sup>1</sup>.

Como las demás novelas de Cortázar, *Libro de Manuel* tiene una estructura bastante compleja. De hecho, la caracterizan los frecuentes cambios de narrador –que a veces es difícil identificar debido a la alteración o a la ausencia de puntuación–, la interpolación de cartas y telegramas en la narración principal y, en algunos capítulos, la superposición de diálogos y escenas que se desarrollan en el mismo momento pero en lugares y con protagonistas diferentes. Todos aspectos, estos, que habrá que tener en cuenta a la hora de traducir el texto.

En el juego de interpolación y mezcla de materiales textuales diferentes que *Libro de Manuel* propone desempeñan un papel protagónico los recortes de periódico. En efecto, el título de la obra se debe al libro-expediente que los protagonistas de la narración preparan para Manuel, el hijito de dos de ellos, recortando artículos de periódicos y demás documentos que, entre otras cosas, testimonian la violencia de la represión que a finales de los 60 se produjo en Europa y (sobre todo) en Latinoamérica contra revolucionarios e inconformistas.

---

1 A las traducciones de las novelas más conocidas de Cortázar, *Rayuela* (*Il gioco del mondo*, 1969), 62. *Modelo para armar* (*Componibile* 62, 1974) y *Los premios* (*Il viaggio premio*, 1983), publicadas por Einaudi, en los últimos años se han sumado las de *Divertimento* (*Divertimento*, 2007) y *El examen* (*L'esame*, 2013), publicadas por Voland.

Igualmente importante –y no es un caso aislado en la producción de Cortázar<sup>2</sup>– es el rol de la traducción, ya que, como la narración describe principalmente las andanzas de un grupo de latinoamericanos en París, los artículos destinados a formar parte del libro de Manuel y que se incluyen en el texto en su versión original<sup>3</sup> son traducidos por la madre del niño, Susana, para los recién llegados que no hablan francés. Pero en *Libro de Manuel* no se encuentra solo la traducción de artículos de periódicos: de hecho, a lo largo de una narración en que se cruzan nacionalidades e idiomas diferentes, en más de una ocasión alguien tendrá que traducir (esta vez para los personajes franceses) mensajes de compañeros latinoamericanos o letras de tango. Cabe destacar que la función del traductor en la novela no se limita a la mera transposición de un mensaje de un idioma a otro<sup>4</sup>. En su interesante artículo sobre plurilingüismo y traducción en la obra de Cortázar, Ilse Logie ha observado que

la traducción desempeña múltiples y decisivas funciones en *Libro de Manuel*. Al estar incorporada a la trama, constituye un recurso narrativo de primer orden. Por la intertextualidad que establece con los medios de comunicación, inscribe la novela en una estética vanguardista de *collage*, aplicándose la traducción a fragmentos de textos reales reproducidos en su idioma original y en su propio formato de recorte, como injertos o trasplantes (función estética/poética). La traducción cumple, asimismo, una misión informativa para los contertulios y para el lector extradiagético. Se le puede asignar igualmente una función formativa e ideológica, ya que por ella, el lector se da cuenta de que las manifestaciones de represión latinoamericana y europea derivan de un idéntico sistema imperialista de explotación del ciudadano. (2003, en línea)

En *Libro de Manuel*, además, se reflexiona mucho sobre la traducción –que uno de los personajes define “mal necesario” (Cortázar 1975: 203)– y su utilidad. En un pasaje de la novela se subrayan también sus límites: al comentar un acontecimiento reciente, el argentino Patricio prefiere dejar sin traducir un término que origina un malentendido cultural –el chileno Fernando, recién llegado a París confunde los

---

2 De hecho en la producción de Cortázar, que fue traductor a su vez, es posible encontrar con cierta frecuencia traductores o reflexiones sobre la traducción: veáanse, por ejemplo, 62. *Modelo para armar* (1968) o *Diario para un cuento* (1982).

3 Menos en la edición francesa, donde dichos artículos se encontrarían innecesariamente duplicados.

4 O, en palabras de Jakobson, “The translator recodes and transmits a message received for another sources” (1959: 235).

*gauchistas* franceses con los gauchos<sup>5</sup>– porque según él el adjetivo español correspondiente no vehicula el mismo significado en Francia y en el Cono Sur:

Seguro que Marcos tiene noticias frescas de Grenoble y de Marsella donde anoche hubo una de palos entre los gauchistas y la poli.

—¿Los gavchistas? —preguntó Fernando que tenía problemas de paladar—. ¿Hay gavchos en Marsella?

—Vos comprendés que traducir gauchistas por izquierdistas no te daría la idea precisa, porque en tu país y en el mío eso significa una cosa bien distinta. (Cortázar 1975: 21)

Pero se evidencia también una función paródica de la traducción, que es patente cuando el Vip, estereotipado político sudamericano que los integrantes de la Joda secuestrarán para pedir la liberación de unos compañeros encarcelados, traduce para su mujer (¡la Vipa!) el menú de un restaurante francés y sobre todo cuando el intérprete llamado para traducir el testimonio de la Vipa sobre el secuestro de su marido resume en cinco palabras –“Eran sólo estos tres sobres” (Cortázar 1975: 296)– las veintidós líneas que contienen sus quejas y protestas (por los malos tratos que le habían infligido secuestradores y vigilantes), subrayando de esta manera la irrelevancia de lo que acaba de decir la indignada señora.

Pasemos ahora a los retos que plantearía una traducción al italiano de *Libro de Manuel*. Debido a la mencionada complejidad de la novela, y al peculiar uso que Julio Cortázar hace de la lengua, sería imposible analizar detenidamente todas las problemáticas relacionadas con la traducción de este libro. Por lo tanto, en las tres secciones en que he dividido algo arbitrariamente este estudio, intentaré presentar e iluminar algunas de las cuestiones que me han parecido más interesantes o relevantes.

### Títulos, nombres, apodos

El primer elemento de una novela con el cual el lector entra en contacto es, sin duda, el título. Y me parece significativa, en el título de esta novela, la falta de artículo. Significativa porque al leer *Libro de Manuel* en la portada, el lector podría

---

5 Con respecto a esto cabe señalar que en la traducción al italiano, después de transformar gauchistas en *gauchisti*, dejaría sin traducir la palabra gauchos, clasificada como “*realia* etnográfico” por Vlahov y Florin (cuya catalogación es retomada y comentada por Osimo, quien además elenca las posibles estrategias traductivas que hay adoptar con los *realia* en 2004: 63-67).

imaginar que no tiene en sus manos el libro que cuenta las andanzas de los padres de Manuel y de sus amigos, sino el mismo libro que todos han preparado para él (es como si alguien hubiera pegado en la portada una etiqueta para señalar, como se hace en el colegio, que el libro pertenece a Manuel). Este pequeño espejismo se mantiene en la traducción francesa de la obra, cuyo título es *Livre de Manuel*, pero se pierde por completo en la edición estadounidense *A manual for Manuel* y en la alemana *Album für Manuel*, cuyos títulos resultan más explicativos pero (a lo mejor innecesariamente) menos fieles. Por eso, el título de la traducción italiana de la novela será *Libro di Manuel*.

Superada la cuestión del título, cabe fijarse en algunos nombres, apodos y sobrenombres particularmente relevantes en el texto.

El grupo de revolucionarios latinoamericanos y franceses que protagoniza parte de la narración se dedica a una operación subversiva llamada la Joda. El término procede del verbo “joder”, que el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española (de aquí en adelante *DLE*) cataloga como “malsonante” y que, entre sus significados, incluye el de “molestar y fastidiar a alguien”, probablemente el más cercano a lo que nos interesa. Y “Joda”, que en algunos países hispanoamericanos significa “molestia, contrariedad”<sup>6</sup>, en Argentina, Paraguay y Uruguay significa “broma, diversión”. Entonces, la Joda sería una especie de revolución alegre (uno de los personajes la define “alegre y absurda”) que fastidia a muchos. En italiano no existe un término que incluya el doble significado probablemente implicado en la elección de este nombre por Cortázar. Una posible traducción, que implica necesariamente una pérdida del significado original, pero rescata el espíritu alegre y jocoso que caracteriza la operación denominada Joda<sup>7</sup>, podría ser “Burla”.

Requiere alguna reflexión también la denominación de un personaje clave de la novela, quien tiene la tarea de escribir y reordenar, para transformarlos en una narración, apuntes y fichas que contienen escenas y diálogos protagonizados por los demás personajes y que –como el *paredro* de *62. Modelo para armar*– no tiene nombre, sino que aparece en el texto como “El que te dije”. Traducir esta perífrasis al italiano no resulta muy fácil, porque, literalmente, sería *quello che ti ho detto* y, si bien esta locución puede significar en español “el que te dije”, (manteniendo la referencia a un sujeto subentendido) con mucha más frecuencia, si tuviéramos que

6 Al analizar la novela, ha optado por este significado Fernando Alegría (1980: 110).

7 Lo que me parece fundamental, ya que para los personajes de la novela es indispensable que en la acción revolucionaria no se pierdan la alegría y la jocosidad de los niños.

re-traducir la versión italiana al español, se convertiría en “lo que te dije”<sup>8</sup>. Entonces, parece más conveniente optar por *Chi ti dicevo* (“Quien te decía”), menos rígido que *Colui che ti dicevo* (“El que te decía”).

El último apodo que examinaré es el de Ludmila, mujer de origen polaco que algunos personajes llaman cariñosamente “polaquita”. Dicho adjetivo no presenta particulares dificultades traductivas, y tampoco las implicaría en otras circunstancias el diminutivo, pero cuando en italiano se pronuncia la palabra *polacchina*, lo primero en que todos piensan es un modelo peculiar de zapato... Y no me parece deseable la casi inevitable asociación de la interesante mujer a la que este diminutivo se refiere con un botín, ¡por famoso que sea! Quizás sea mejor elegir –a fin de evitar esta asociación– el menos utilizado y menos eufónico *polacchetta*.

### Refranes, canciones, juegos de palabras

En muchos casos, al traducir los refranes presentes en *Libro de Manuel*, no resulta complicado encontrar una equivalencia satisfactoria, ya que las lenguas española e italiana, al compartir en gran medida el patrimonio cultural y religioso, pueden contar con un refranero similar, o en parte coincidente (Zamora Muñoz 1996: 89). Así que “El martes no te cases ni te embarques” (Cortázar 1975: 176) –pese a que la equivalencia italiana no se encuentre mencionada en el *Refranero multilingüe* del Centro Virtual Cervantes–, se podría traducir fácilmente con *Di Venere e di Marte non si sposa né si parte* (quitando la última parte, que es: *né si da principio all'arte*)<sup>9</sup>.

Menos automática sería la traducción de “A cada San Martín le llega su chancho” (Cortázar 1975: 281). Aquí hay que considerar tres cuestiones: 1) Cortázar sustituye el término “cerdo” por el americanismo “chancho”; esto, probablemente, se perderá en la traducción, junto con otros americanismos o argentinismos presentes en la novela (aspecto que examinaré más detenidamente en la sección sucesiva). 2) Cortázar desautomatiza<sup>10</sup> el refrán original “A cada cerdo le llega su San Martín”, invirtiéndolo. 3) El *Refranero multilingüe* del CVC señala la existencia de un refrán italiano que retoma la referencia a la matanza de los cerdos el día de San Martí para describir el castigo que inevitablemente llegará para quien se haya portado mal, *Ad ogni porcello, il suo San Martino* (“A cada cerdo, su San Martín”),

8 Véanse las reflexiones de Eco (2013: 57-58) sobre la reversibilidad de una traducción.

9 La traducción literal al español sería: El viernes y el martes (o el día de Venus y el día de Martes) no te cases ni partas, ni comiences a hacer algo.

10 En cuanto a la desautomatización de unidades fraseológicas y los efectos que produce en el lector, véase Zuluaga (1985: 246-247).

aclarando que esta versión del refrán, al contrario de lo que pasa en los países de lengua española, está en desuso, y que la paremia correspondiente de uso actual es *Chi la fa, l'aspetti* (“Donde las dan, las toman”)<sup>11</sup>. Se podría, pues, *domesticar* el texto (Eco 2013: 172-174) eligiendo esta última. Pero se perdería ineluctablemente la desautomatización operada por Cortázar al invertir los términos del refrán... Entonces parece casi obligatorio reproducir la operación realizada por el escritor invirtiendo la versión italiana menos utilizada e invitando al lector a que busque el significado de un refrán que, probablemente, no conoce (y dándole de paso la posibilidad de preguntarse por qué el personaje que pronuncia la paremia ha invertido sus componentes).

Se hace más complicado respetar la forma y el contenido del mensaje original cuando, a partir de un refrán o de una frase idiomática, el escritor elabora un juego de palabras o una metáfora. Intentaré presentar algunos ejemplos de este procedimiento en orden creciente de dificultad traductiva.

No es muy difícil para el traductor italiano reproducir el juego de palabras que se origina de la combinación entre las locuciones “tiempo muerto” y “matar el tiempo” y que ocupa más de una página de la narración (lo que se propone a continuación es un fragmento):

*Había un tiempo muerto* entre las diez y el mediodía, y a lo mejor por eso, porque *estaba muerto*, a Marcos no se le podía ocurrir nada más brillante que subir los cinco pisos de mi dpto. justo cuando yo me adentraba (sic) en el noveno capítulo de una de esas francesas de ahora en que todo el mundo es inteligentísimo, sobre todo el lector, motivo por el cual no me cayó demasiado bien que me afueraran con un timbrazo y qué tal Andrés, vengo a que me prestés el auto pero no hay apuro, si querés charlamos un rato. Charla que se inició con una profundidad análoga a la de la novela, porque entre la grapa y el cafecito se discutió cómo era posible que si *había un tiempo muerto* este cordobés se presentara diciendo que venía a *matar el tiempo* cosas como esa<sup>12</sup>. (Cortázar 1975: 114)

De hecho, ya que en italiano existen dos locuciones análogas a las españolas, *tempo morto* y *ammazzare il tempo*, en este caso es posible garantizar en la traducción la equivalencia formal y de contenido con el mensaje original.

---

11 Refrán equivalente según el *Refranero multilingüe* del Centro Virtual Cervantes. La traducción literal sería “Quien la hace que la espere”.

12 La cursiva es mía.

Análogamente, es posible encontrar una expresión italiana equivalente (si bien de manera parcial) para la locución “derecho de piso” con la que juegan los padres de Manuel en una conversación con el chileno Fernando:

—¿Quién telefonó? —dijo Fernando.

—Ah, ése, cuanto menos se lo mencione mejor —opinó Patricio con perceptible cariño— Ya lo vas a ver dentro de diez minutos, es Andrés, un argentino de los muchos que no se sabe por qué estás en París, aunque él tiene su teoría sobre los lugares de elección y en todo caso se ganó *el derecho de piso*. Susana lo conoció antes que yo y te puede contar, a lo mejor hasta te confidencia que se acostó con él.

—*En el piso, ya que decís que se había ganado el derecho* dijo Susana<sup>13</sup>. (Cortázar 1975: 29)

En este caso, aunque en el diccionario de expresiones argentinas para mexicanos en línea la locución “derecho de piso” signifique “infortunios que debe pasar quién se inicia en un trabajo o profesión, por carecer de experiencia” y en otros textos adquiera el significado de extorsión criminosa a la que debe someterse un comerciante o un empresario para evitar la agresión de grupos mafiosos (lo que en italiano sería *pizzo*), me parece que en este contexto específico el modismo podría interpretarse también como “derecho de estancia o de ocupación de un lugar”. En todo caso, creo que utilizar la locución italiana *diritto di soggiorno* (o sea, el derecho de quedarse legalmente en un país extranjero), permite de mantener el juego de palabra sin alterar mucho el significado original del texto: de hecho, *soggiorno* significa también “sala de estar”, así que muy plausiblemente Susana podría haberse acostado allí con Andrés<sup>14</sup>.

La dificultad de encontrar una traducción satisfactoria nace, en cambio, cuando en el texto, después de utilizar una expresión idiomática, se toma uno de los componentes de la unidad fraseológica utilizándolo de manera literal para seguir hablando de otra cosa, es decir, cuando se pasa del sentido metafórico de una expresión al literal<sup>15</sup>:

13 La cursiva es mía.

14 De acuerdo con las reflexiones de Eugène Nida sobre la equivalencia dinámica: “Translating consists of reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source language message, first in terms of meaning, secondly in terms of style” (1964: 4).

15 Véanse al respecto las reflexiones de Alberto Zuluaga (2001: 72) sobre la polisemia de las unidades fraseológicas icónicas o figuradas, como “tomar el pelo”.

—Polaquita —murmuró Marcos—, hablás como un pájaro.

—Vos *no me tomés el pelo*, repugnante.

—*Yo te lo tomo porque es como de trigo*, polaquita, a lo mejor un día te muestro nuestros trigales, ya vas a ver lo que es eso.

—Bah —dijo Ludmila—, si te creés que en Polonia no tenemos<sup>16</sup>. (Cortázar 1975: 240)

Aquí el problema es que, si bien en italiano existe una expresión idiomática equivalente para el verbo “burlarse de”, o sea *prendere per il naso* –que, al igual que la correspondiente unidad fraseológica española, tiene como referente una parte del cuerpo (en este caso, la nariz)–, eligiéndola se echaría a perder el símil que compara poéticamente el pelo de la mujer con el trigo (además de los proyectos futuros de un enamorado). Entonces creo que la única solución posible sería hacer encajar de alguna manera en el diálogo la expresión idiomática italiana. El resultado sería algo parecido a éste:

—Non mi prendere per il naso, ripugnante.

—Ti prendo per il naso perché è incantevole, e mi prendo anche i capelli, che sono come il grano, polacchetta, forse un giorno ti mostro i nostri campi di grano, e capirai di cosa parlo<sup>17</sup>.

Me parece casi imposible, en cambio, traducir el pasaje en que El que te dije confiesa a Lonstein las perplejidades relacionadas con su esfuerzo de describir los actos subversivos de sus amigos:

De acuerdo, aceptó el que te dije, por eso yo me callo la boca lo más posible, [...] se me arrebolan estas mejillas peludas porque me cuesta hablar del dedo en el culo, cada vez me da la impresión de que estoy metiendo la pata y no el dedo, si me perdonás el despropósito. (Cortázar 1975: 233)

De hecho, Cortázar utiliza en este pasaje una metáfora (la del dedo en el culo) para describir la manera en que los actos revolucionarios de los personajes quie-

16 La cursiva es mía.

17 No me *prendere per il naso* (tomes el pelo), repugnante. Te tomo la nariz porque es encantadora, y también tomo tu pelo, que es como el trigo, polaquita, a lo mejor un día te muestro nuestros trigales y entenderás de qué hablo.

ren ultrajar los integrantes de un sistema ya anquilosado y al mismo tiempo despertar sus conciencias y, después de hacerlo, rebaja está expresión a su nivel literal utilizándola para jugar con otra expresión idiomática, “meter la pata”, que en italiano no existe (la expresión *ficcare il naso* –“meter la nariz”– salvaría el juego de palabra pero alteraría demasiado su significado)<sup>18</sup>.

Otro elemento que hay que examinar, y que Cortázar muchas veces incluye en sus narraciones, son las canciones, reales o inventadas por los personajes.

En una secuencia de la novela en que se comentan las pequeñas pero significativas burlas que los protagonistas de la narración llevan a cabo para desestabilizar y hacer reflexionar a los parisienses, alguien canta una de esas canciones en que se pronuncia el comienzo de una palabra soez o con referencia sexual y, después de una pausa alusiva, se completa dicha palabra con una terminación más “inocente”:

Tu madre es una pu-	rísima señora	(Lonstein sing it
Que tiene la con-	ciencia	en sol sostenido
Llena de pen-	samientos	mayor)

Su traducción al italiano no crea demasiados problemas, porque lo que importa en este caso no es traducirla de manera literal, sino reproducir su efecto y ritmo (Eco 2013: 72):

Tua madre è una pu-	ríssima signora	(Lonstein sing it
Che ha la fi-	nestra	in sol maggiore
Piena di ca-	melie <sup>19</sup>	sostenuto)

Asimismo, la famosa canción para niños que los personajes cantan al pequeño Manuel en varias ocasiones, *Ico, ico caballito*, se podría sustituir por una canción italiana parecida. Pero, en un pasaje de la novela, como ya había pasado con los refranes, la canción se entrelaza con la narración:

18 Tenemos que ver aquí con la situación descrita eficazmente por Pablo Zamora Muñoz: “Al realizar un estudio contrastivo español-italiano de las unidades fraseológicas y refranes, nos encontramos ante la imposibilidad manifiesta de llevar a cabo, en muchas ocasiones, una traducción literal de una lengua a otra, puesto que, a pesar de existir numerosas situaciones expresivo-comunicativas comunes a ambas lenguas, estas unidades no tienen sus correspondencias conceptuales y formales análogas, al hacer uso cada uno de estos idiomas de imágenes, metáforas divergentes, simbolizando los respectivos vocablos conceptos diferentes en una y otra lengua” (1996: 87).

19 Tu madre es una purísima señora / que tiene la ventana / llena de camelias.

—Venga con su tío —dijo Marcos atrapando al volo a Manuel [...] Che, este pibe está cada día más cabezón.

—Tu abuela —dijo Susana, y las coéforas hinchas de Manuel [...]: Envidioso, ya te quisieras unos rulos así / Unos ojtos / Y esa trompita / Mirame esas patitas qué amor / y Manuel encantado del hico caballito vamos a Belén, prendido de Marcos como un domador en un bagual, que mañana es fiesta y pasado también, y sobre todo el viernes, pensó Marcos, dejándose rebenquear por el domador pampeano. (Cortázar 1975: 177)

No bastaría entonces encontrar una canción italiana parecida, sino que habría que encontrar una cuya letra contenga los días de la semana, para que Marcos pueda relacionarla con sus pensamientos sobre el secuestro del Vip planeado para el viernes siguiente.

Terminemos el discurso sobre los juegos de y con las palabras (aunque otros aparecerán en la sección dedicada a la lengua y a los lenguajes) proponiendo tres juegos que manipulan las palabras o señalan asociaciones inexploradas entre ellas y sus posibles (o imposibles) soluciones traductivas.

El primero es el juego de descomposición y montaje de las sílabas de la palabra “deslinde”, que desencadena cupas reflexiones en el narrador principal de la novela, Andrés: “Era el deslinde, lo pensó quedándose en la palabra, dándole vueltas como a una fruta mental, deslinde, lindedés, delindes, lindesdé ednilsed, sed de la linde, linde de la sed” (Cortázar 1975: 238). Su traducción no presenta muchos problemas porque, en este caso, no se trataría de traducir literalmente los términos y combinaciones que Andrés/Cortázar crea, sino de realizar un procedimiento análogo (perdiendo inevitablemente la aliteración que caracteriza el juego original) con la palabra *delimitazione* (delimitación)<sup>20</sup>.

---

20 Traduciendo, pues: *delimitazione, limitazionede, delitamizione, militadezione, dezimilitaonem, azione del limite, limite d'azione* (delimitación, limitaciónde, *delitamizione, militadezione, dezi-militaonem*, acción del límite, límite de acción). Algo parecido se encuentra en la versión italiana de 62. *Modelo para armar*, cuya traductora transforma la palabra *trapisonda* (putiferio) en *gazzarra* (algazara), que hace posible un juego de palabras —“La parola gazzarra che dava gazzarra, razza, arra, zagara, la città di Zara e persino il caldo profumo che a volte avvolgeva Mendoza e la sua infanzia (La palabra *gazzarra* que daba urraca, raza, arra, azahar, la ciudad de Zara y hasta el caliente perfume que a veces envolvía Mendoza y su infancia)” (Cortázar 2015: 116)— semejante al del texto originario: “la palabra *trapisonda* que daba trampa, sonda, trapa, pisos, trapos, el estrecho de Sonda, y con un leve cambio hasta un viento caliente que soplabla a veces en Mendoza y en la infancia” (Cortázar 1995: 67).

El segundo juego de palabras es “Cristóforo Quilombo”, en que el narrador cambia las primeras tres letras del apellido del descubridor de América, transformándolo en una palabra que, como señala el *DLE* en Argentina significa tanto “prostíbulo” como “lío”, “barullo”, “gresca”, “desorden” (tal vez para señalar la situación caótica y problemática en Latinoamérica o para subrayar que los europeos trajeron solo caos en las tierras ultramarinas que conquistaron). En este caso, dado que en italiano no existe una palabra con el mismo significado y las mismas características fonéticas de la español, hay dos opciones traductivas. La primera consiste en utilizar un término que explique al lector la alusión contenida en la alteración del apellido de Cristóbal: *Casino*, termino que mantiene la letra inicial y la final del original, además del número de sílabas y, sobre todo, del doble significado, pero que guarda menos conexiones con el apellido de Colombo que la palabra elegida por Cortázar (en la cual, gracias a la pronunciación española del grupo *qui*, es como si cambiara solo una vocal). La segunda sería dejar el término español sin traducir esperando que el lector curioso vaya a buscar su significado. Esta es la que me gusta más (y que talvez le hubiera gustado a Cortázar, quien al lector pasivo prefería el lector cómplice).

El tercer juego de palabras es el que se origina de la reflexión sobre el apellido de una famosísima cantante lírica: “María Callas, en la que dicho sea de paso nunca hubo apellido más contradictorio” (Cortázar 1975: 122). Este me parece un claro caso de intraducibilidad, porque solo en español existe una perfecta correspondencia entre el apellido de la cantante griega y la segunda persona del verbo “callar” (que contrasta de manera evidente con la profesión de Callas)<sup>21</sup>. Pues, al no encontrar una solución capaz de reproducir esta peculiar paradoja, creo que lo único que se puede hacer es suprimir el mencionado juego de palabras<sup>22</sup>.

21 Por las mismas razones, no sería posible traducir a idiomas diferentes del italiano el juego de palabras basado en el apellido de Napoleón y analizado por Freud en su “Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten” de 1958: “Napoleón Bonaparte, en una fiesta en Italia, tratando de disimular su ineptitud para bailar bien, dice a su pareja de baile –seguramente una distinguida e inteligente italiana– «Gl’italiani danzano cosí male». Y ella responde: «Non tutti ma buona parte»” (Zuluaga 1999: 546).

22 En otros casos, es posible mantener el juego de palabras que se origina del nombre de una persona o de un personaje. Las traductoras de “Lejana”, por ejemplo, pudieron dejar sin traducir el anagrama (insuprimible, ya que anticipa el final del cuento) del nombre de la protagonista, porque la traducción de la frase siguiente explicaba las palabras españolas al lector italiano: pues el pasaje “Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...” (Cortázar 1994: 38) en la versión italiana es “Alina Reyes, es la reina y... Bellissimo, questo, perché apre una strada, perché non conclude. Perché la regina e...” (Cortázar 1994: 21).

## Lenguas y lenguajes

La última sección de este breve estudio se focaliza en la coexistencia de idiomas diferentes y su participación en los juegos de Cortázar, en el lenguaje que el escritor inventa, y en los problemas de traducción que se plantean en este ámbito específico.

Las novelas de Cortázar son caracterizadas por un plurilingüismo que en parte se debe a la presencia de personajes de diferentes nacionalidades en sus narraciones pero que sobre todo, como ya he observado en un estudio dedicado a los juegos de palabras en *Rayuela* y 62. *Modelo para armar* (Imbrogno 2011: 80-81), tiene una función más profunda. Para describirla retomo, una vez más, las palabras de Marcelo Aebi:

Una vez que el lector está atrapado dentro de la acción, surgen una frase o una serie de frases en un idioma extranjero que alteran el ritmo del relato. [...] En definitiva, el plurilingüismo produce una interrupción de la narración lineal y contribuye así a impedir la formación del relato que Cortázar calificó de hipnótico [...] En *Rayuela* los idiomas contribuyen a la búsqueda de un lenguaje nuevo, interrumpen el relato lineal y, a partir de esa interrupción pueden fomentar la participación activa del lector que intente comprenderlo<sup>23</sup>. (1993: 381)

De ahí que en *Libro de Manuel* se encuentren expresiones en inglés, francés (algo más llamativas, ya que aparecen en diálogos que supuestamente se desarrollan en francés), portugués e italiano. Son estas últimas las que crean dificultades en la traducción porque, si bien en otros casos sería posible cambiar el idioma de las frases italianas en el texto, aquí no sería posible sustituirlo. No sería posible porque, mientras que el francés es utilizado (de manera, como se decía, algo paradójica) por personajes franceses y el inglés por cualquiera desee lucirse un poco, el uso de términos italianos en personajes argentinos señala la influencia italiana en el habla y la cultura rioplatenses. Entonces todas estas referencias se perderían, a menos que se dejasen en cursiva y se explicase en una nota que se adopta esta solución para todos los términos italianos presentes en el texto.

23 Si bien el análisis del plurilingüismo en *Rayuela* se puede aplicar perfectamente a *Libro de Manuel*, cabe referir también la reflexión de Ilse Logie, enteramente focalizada en la novela de 1973: “En *Libro de Manuel* plurilingüismo y traducción son desplegados como componentes de una praxis revolucionaria, como verdaderas estrategias performativas, llamamientos a la participación y a la subversión que tienen por fin modificar la injusticia en el mundo en general, y la conducta de los miembros de la Joda, de Manuel y del lector en particular” (2003, en línea).

La fuerte presencia de rasgos italianos en el bagaje lingüístico de algunos personajes la delata, por ejemplo, el hecho de que uno de ellos, hablando por teléfono con otros revolucionarios ubicados en diversos países europeos, use el “cocoliche” –“jerga híbrida que hablan ciertos inmigrantes italianos mezclando su habla con el español” (DLE)– porque teme que alguien pueda eschuchar sus conversaciones. En la novela están presentes también vocablos pertenecientes a otra jerga porteña, el “lunfardo”. Traducirlos no es simple, porque habría que utilizar uno de los muchos dialectos italianos, lo que originaría cierta confusión en el lector. Pero se podría optar por elegir términos o expresiones coloquiales más genéricos, como *sgraffignare* por *afanar*, y *masticare* por *manyar*.

Problema parecido lo plantea la expresión “Atenti al piato”, con que uno de los personajes pide a sus compañeros que no hablen abiertamente de las actividades de la Joda porque, cerca de ellos, hay un espía. De hecho, la expresión lunfarda completa –que procede del dialecto genovés– es “Atenti al piato, que la polenta bruya” (Meo Zilio 1964: 251), o sea una invitación a estar alerta. Una posible traducción sería *occhio a la penna!*<sup>24</sup>, una expresión coloquial de origen marino que, a lo mejor, no todos los lectores italianos conocen. Otra opción sería optar de nuevo por la extranjerización (como en el caso de Cristóbal Quilombo) y dejar la expresión idiomática sin traducir.

Quedando en el ámbito de los rasgos lingüísticos típicos del español rioplatense, cabe destacar un obstáculo tal vez infranqueable, o sea la imposibilidad de traducir el voseo que todos los personajes usan para comunicar con los demás. Lamentablemente, en italiano no existe una forma parecida y tampoco me parece viable el uso del *voi*, que alteraría de manera inaceptable los diálogos de los personajes, así que esta peculiaridad está destinada a perderse en la traducción<sup>25</sup>.

Tampoco sabría cómo traducir, sin reflexiones ulteriores, la lista de términos usados en diferentes países de lengua española para señalar el órgano sexual masculino que un personaje menciona en el siguiente fragmento:

24 Literalmente: ¡Cuidado con la antena!

25 Lo mismo pasa en las demás traducciones de novelas y cuentos de Cortázar. Caracterizadas, en algunos casos, por la desaparición (inecesaria) de otros importantes elementos del español de Argentina y de la lengua de Cortázar. En la versión italiana de *Rayuela*, por ejemplo, la pregunta que Oliveira dirige a un gato negro “¿Vos no creés, che?” (Cortázar 1963: 164), se transforma en una más neutra “Non ti pare? (¿No crees?)” (Cortázar 2004: 196). Me parece que una traducción de este tipo conlleva, en palabras de Berman, un claro “impoverimento qualitativo (empobrecimiento cualitativo)” (2003: 48).

Después de todo pija es una linda palabra, más personal que pene, por ejemplo, puro tratado de anatomía, o miembro viril que siempre me hizo pensar en la historia romana probablemente por lo de la toga/Sí, pija suena bonito en argentino, me gusta más que la polla española/Eso de los gustos, vos sabés, yo creo que la picha gallega y la pinga cubana están muy bien, o el pico chileno, que dicho sea de paso es raro caso de masculinización porque todas las variantes argentinas o latinoamericanas son siempre femeninas, llamale pinchila o poronga o como quieras. (Cortázar 1975: 284)

De hecho, la única solución posible sería sustituirlos por variantes dialectales italianas, pero temo que resultaría algo chocante asociarlas con los adjetivos de nacionalidades contenidos en el texto. Lo mismo vale para el pasaje en que, después de que Ludmila intenta explicar un concepto complejo en un idioma que no es el suyo (el español), Marcos observa: “Mezclás el argentino y el gallego en dosis iguales, polaquita” (Cortázar 1975: 146).

No presenta, en cambio, dificultades particulares la traducción de los términos y expresiones francesas, inglesas o alemanas que, para obtener un efecto humorístico, Cortázar escribe en el texto como los pronunciaría un español: *Robinjud, comilfó, veltansháun, homesuitjome*. Basta con escribir los términos extranjeros como los pronunciaría un italiano: *Robinud, comilfò, veltansciaung, omsuitom*.

El escritor introduce en su novela –siempre con finalidad humorística– también una muestra de *volapük*, una casi desconocida lengua artificial para la comunicación internacional inventada por Johann Martin Schleyer hacia 1880:

—La Comisión Internacional de Juristas publica su informe sobre la tortura —tradujo Susana—. Ginebra, punto guión. La ídem (C.I.J.) publicó el miércoles un unorme de una rara violencia, y por qué rara, décime un poco? / Traducí sin comentarios, carajo, mandó Patricio. / Putaka parioka, dijo Susana, que dominaba el volapuk junto con otros cinco lenguas, de una rara violencia sobre las torturas infligidas a los opositores y a unos doce mil prisioneros políticos que, según ellos, existen en Brasil. (Cortázar 1975: 242)

En este caso, es suficiente utilizar una expresión insultante italiana, transformándola según las normas morfosintácticas del *volapük*.

En cuanto al lenguaje y los juegos de palabras, desempeña un rol protagónico Lonstein, personaje que altera todo lo que puede en el ámbito lingüístico –creando adjetivos como *preboludecible* (que al parecer fusiona partes de los adjetivos

“previo”, “boludo” y “predecible”), o alterando unidades fraseológicas como “te lo juro por lo más sagrado” (que se transforma en *te lo sagro por lo más jurado*)<sup>26</sup>. Al traducir sus discursos, habrá que tener en cuenta las normas que regulan el lenguaje inventado por él<sup>27</sup> o, como diría uno de los personajes, “las palabras made in Lonstein” (otro juego de palabras que se origina de la semejanza del apellido del personaje con alguna remota localidad del Norte de Europa), fusionando algo quiméricamente la parte inicial de dos palabras:

Fortrán es un término significante en el lenguaje simbólico del cálculo científico. En otras palabras, *formulación transpuesta da fortrán*, y eso no lo inventé yo pero encuentro que es una bonita expresión, y por qué entonces no decir boex por bonita expresión, cosa que economiza fonemas, es decir ecofón, no sé si me seguís, en todo caso ecofón tendría que ser una de las bases del fortrán. Con estos métodos sintetizadores, es decir los mesín, se avanza veloz y económicamente hacia la organización lógica de cualquier programa, o sea el orlopró<sup>28</sup>. (Cortázar 1975: 199)

Lo cual no resuelve todos los problemas traductivos relacionados con Lonstein y sus juegos de palabras: de hecho, mientras que resulta fácil detectar en los adjetivos “epifetentes y prologomosos” (Cortázar 1975: 204), la transformación de los términos “epígonos” y “prolegómenos” –y traducirlos sin dificultad (*epifetenti e prolegommosi*)–, todavía no he llegado a descifrar algunas abreviaciones o alteraciones de palabras (por ejemplo, en las frases “hasta yo lo comprendo, mendo” o “trámame el replique, ñique”).

Para concluir este breve trayecto en las páginas de *Libro de Manuel* cabe destacar, a la luz de los elementos analizados, que a las usuales dificultades que la traducción de un texto literario conlleva se suma en este caso el desafío propuesto al traductor por un escritor como Cortázar, quien juega incansablemente con las palabras y los idiomas para llevar a cabo sus intentos de revolución literaria y existencial. De hecho, en una conversación con Omar Prego, el escritor declaró: “Desde pequeño, mi relación con las palabras, con la escritura no se diferencia de

26 Que, al carecer la lengua italiana de una frase idiomática totalmente equivalente, se podría traducir con: *te lo sacro su quanto ho di più giurato*.

27 El cual se suma a los lenguajes inventados anteriormente en *Rayuela* (el glíglico) y 62. *Modelo para armar* (el idioma que inventan Calac y Polanco para insultarse).

28 La cursiva es mía.

mi relación con el mundo en general. Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal como me son dadas” (1985: 27).

## Referencias bibliográficas

- AEBI, Marcelo (1993) “*Marelle Hopscotch Coxcoyilla: Julio Cortázar y las lenguas de Rayuela*”. En: Elvezio, C. y Rudin, E. (coords.) *Literatura y bilingüismo: homenaje a Pere Ramírez*. Reichenberger, Kassel: 367-382.
- ALEGRÍA, Fernando (1980) “*Libro de Manuel: un libro de preguntas*”. *INTI*. 10-11: 101-107.
- BERMAN, Antoine (2003) *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata, Quodlibet.
- CORTÁZAR, Julio (1963) *Rayuela*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (1975a) “Lejana”. En: *Bestiario*. Madrid, Suma de Letras: 37-51.
- (1975b) *Libro de Manuel*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (1994) “Lontana”. Trad. de Flaviarosa Nicoletti Rossini y Vittoria Martinetto. En: *I racconti*. Torino, Einaudi: 20-28.
- (1995) *62. Modelo para armar*. Madrid. Alfaguara.
- (2004) *Il gioco del mondo*. Trad. de Flaviarosa Nicoletti Rossini. Torino, Einaudi.
- (2015) *Componibile 62*. Trad. de Flaviarosa Nicoletti Rossini. Roma, Sur.
- ECO, Umberto (2013) *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani.
- IMBROGNO, Mara (2011) “I giochi con le parole in *Rayuela* e *62. Modelo para armar* di Julio Cortázar”. *Lingue e linguaggi*. 5: 73-86.
- JAKOBSON, Roman (1959) “On linguistic aspects of translation”. En: Fang, A. y Brower, R. A. (coords.) *On translation*. Boston, Harvard: 232-239.
- LOGIE, Ilse (2003) *Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar*. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/logie.htm> [9.10.2018].
- MEO ZILIO, Giovanni (1964) “Genovesismos en el español rioplatense”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 3-4: 245-263.
- NIDA, Eugène (1964) *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*. London, Leiden.
- OSIMO, Bruno (2004) *Manuale del traduttore*. Milano, Hoepli.
- PREGO, Omar (1985) *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Muchnik.
- ZAMORA MUÑOZ, Pablo (1996) “Análisis contrastivo español italiano de expresiones idiomáticas y refranes”. *Paremia*. 5: 87-94.

- ZULUAGA, Alberto (1975) “La fijación fraseológica”. *Thesaurus*. XXX (2): 225-248.
- (1999) “Traductología y fraseología”. *Paremia*. 8: 537-549.
- (2001) “Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas”. *PhiN*. 1: 67-73.

## Sitografía

- CENTRO VIRTUAL CERVANTES: *Refranero multilingüe*. <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/> [9.10.2018].
- EL PORTAL DE MÉXICO: *Expresiones argentinas para mexicanos. Diccionario popular*. <http://www.elportaldemexico.com/cultura/diccionarios/diccionarioexpresionesargentinas.htm> [9.10.2018].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014) *Diccionario de la lengua española (DLE)*. <http://dle.rae.es/> [9.10.2018].

**Julia Nawrot**

Universidad de Granada

ORCID 0000-0002-9006-3480

## **Tadeusz Kantor en español. Estudio comparativo entre las versiones de los ensayos dedicados al Teatro Cero**

**Resumen:** A pesar de la importancia de Tadeusz Kantor en la evolución del teatro del siglo XX y el gran legado de escritos teóricos que este director polaco ha producido a lo largo de su carrera profesional, en español se publicaron tan solo dos antologías de sus textos. En 1984 en Ediciones de la Flor (Buenos Aires, Argentina) sus ensayos salieron bajo el título de *El teatro de la muerte*. Fue una recopilación realizada originariamente por Denis Bablet y traducida del francés por Graciela Isnardi. En España, la primera traducción de sus textos apareció muchos años más tarde, en 2010, y vino de la mano de Katarzyna Olszewska Sonnenberg. La selección titulada *El teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* se publicó en Barcelona, en la Editorial Alba. Nos proponemos en este trabajo realizar un estudio comparativo entre las versiones de los ensayos dedicados al Teatro Cero, teniendo en cuenta que la primera de ellas se hizo de forma mediada. Las versiones en español de los textos escogidos se cotejarán también con las fuentes directas (Kantor 1977 y 2005), así como con las versiones definitivas en polaco, con la especial atención en la especificidad de los textos de Tadeusz Kantor.

**Palabras clave:** Tadeusz Kantor, teatro, traducción, teoría teatral, literatura comparada

**Title:** Theoretical Texts by Tadeusz Kantor Translated into Spanish: A Comparative Study

**Abstract:** Despite the importance of Tadeusz Kantor in the evolution of twentieth-century theatre and the great legacy of theoretical writings that he produced throughout his professional career, only two anthologies of his texts were published in Spanish. In 1984, a group of his essays was printed as *El teatro de la muerte* (Theatre of Death) by Ediciones de la Flor publishing house (Buenos Aires, Argentina). It was a compilation originally made by Denis Bablet and translated into Spanish from French by

Graciela Isnardi. In Spain, the first translation of his texts appeared many years later, in 2010, by Katarzyna Olszewska Sonnenberg. The selection titled *El teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* (Theater of Death and Other Essays (1944-1986)) was published in Barcelona, by Alba publishing house. In the present work a comparative study between two versions of the essays dedicated to Zero Theatre has been carried out, taking into consideration that the first one was done in a mediated way. The Spanish versions of the chosen essays have been also compared with the direct sources (Kantor 1977 and 2005), as well as with the definitive versions in Polish, with special attention to the specificity of Tadeusz Kantor's texts.

**Keywords:** Tadeusz Kantor, theater, translation, theatrical theory, comparative literature

El gran éxito internacional de *La clase muerta* le dio a Tadeusz Kantor reconocimiento a nivel mundial, que pronto se tradujo en interés por su teoría relacionada con el teatro. De ahí que la primera edición de los textos teóricos del director de la compañía de teatro Cricot 2 se publicara, ya en 1977, en forma de una antología; tan solo dos años después del estreno de este espectáculo. La recopilación fue preparada por Denis Bablet en francés, en estrecha colaboración con el propio artista. El libro reunía varios ensayos que abarcaban todas las etapas de la obra de Kantor, desde el Teatro Clandestino Independiente hasta el recién inaugurado Teatro de la Muerte, así como una entrevista realizada por Krzysztof Miklaszewski. En los años setenta y primeros ochenta del siglo XX, los textos teóricos de Kantor solían aparecer en prensa y revistas especializadas en teatro, esto con motivo de la presentación de sus espectáculos en diferentes escenarios del mundo<sup>1</sup>, por ello *Le Théâtre de la Mort* editado por Bablet como primera antología sigue siendo un libro de referencia para los investigadores del teatro de Kantor.

Para la primera publicación de sus ensayos en español en forma del libro<sup>2</sup> hubo que esperar siete años más, hasta septiembre de 1984, cuando *El Teatro de*

---

1 En España, por ejemplo, ya en mayo de 1971 la revista *Primer Acto* incluyó a Cricot 2 entre las compañías más prometedoras del Festival de Nancy del mismo año y publicó cinco ensayos breves de Kantor, titulados: "La recuperación del arte"; "Qué es el conjunto Cricot 2"; "Pre-existencia escénica"; "Método del arte de ser actor" y "La condición del actor" (Kantor 1971a-e). Desgraciadamente, se desconoce al traductor de estos textos, que probablemente proceden del programa de mano de *La gallina acuática* repartido durante este festival, por lo que la traducción probablemente se haría del francés (Nawrot 2018a: 143).

2 Para las traducciones al español publicadas en revistas y catálogos cf. Nawrot 2018a: 143-146.

*la Muerte* apareció en la editorial bonaerense Ediciones de la Flor. La traducción del francés coincidió con la presentación de *Wielopole*, *Wielopole* en Argentina y corrió a cargo de Graciela Isnardi. Conviene tener en cuenta que, como señaló Denis Bablet en la “Advertencia” (1977a: 7) que precede la edición francesa:

Ceci n'est pas un livre sur Tadeusz Kantor, mais un recueil d'écrits. En même temps qu'il élabore la réalité scénique pour créer ses spectacles, Kantor fait le point, accuse et s'explique en une série de témoignages – manifestes, partitions de spectacles et de happenings, interviews, articles – qui éclairent sa démarche et affirment son originalité<sup>3</sup>.

Katarzyna Olszewska Sonnenberg, que preparó el primer libro de escritos de Kantor publicado en España, en cambio, define sus textos como “instrucciones de montaje de una obra eternamente inconclusa, una obra que debe ser continuamente revisada si quiere seguir siendo artística” (2010: 10). La antología titulada *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* (Kantor 2010) se editó en Barcelona (Alba Editorial), en el vigésimo aniversario de la muerte del artista polaco, un cuarto de siglo después de la traducción de Graciela Isnardi.

En este punto surge la pregunta sobre el motivo de la retraducción de los textos de Kantor al español. Y si en el caso del *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* se puede hablar de una retraducción. Existen varios motivos para retraducir una obra (Zaro 2007: 26-29), y en caso de los escritos del artista polaco podemos señalar dos razones principales. Por un lado, la antología traducida por Graciela Isnardi fue una traducción mediada que llegó a los lectores hispanohablantes a través del francés, lo que por sí solo constituye un motivo para llevar a cabo una traslación directa del polaco. Por otro lado, las dos ediciones argentinas de *El Teatro de la Muerte* hace muchos años que están descatalogadas, lo que dificulta el acceso al pensamiento crítico-teórico de Kantor en español. La publicación de la selección de Katarzyna Olszewska Sonnenberg no solo subsanó estos dos problemas, sino que además fue una manera de homenajear al artista.

---

3 “Este no es un libro sobre Tadeusz Kantor, sino una mera selección de sus escritos. Al mismo tiempo que pinta y que elabora la realidad escénica para crear sus espectáculos, Kantor se sitúa, se explica, acusa, en una serie de testimonios –manifestos, guiones de espectáculos y de *happenings*, entrevistas, artículos– que iluminan su tarea y confirman su originalidad” (Kantor 1984). En la versión en español de Ediciones de la Flor esta cita de Denis Bablet está recogida en la contraportada del libro.

No obstante, el hecho de que se tratara de una retraducción se pone en entredicho tras una simple comparación de los índices de ambos libros. Su examen desvela que, a pesar de la similitud del título, se trata de dos antologías muy distintas, aunque por supuesto los textos más emblemáticos han sido incluidos en ambas publicaciones. Como ya se ha mencionado, la selección de Denis Bablet se hizo cuando Tadeusz Kantor apenas se había dado a conocer en la arena internacional, y cuando sus ensayos se veían como una especie de comentario adicional a sus montajes teatrales. Veinte años después de la muerte del director polaco, cuando a sus espectáculos se puede acceder tan solo a través de grabaciones, los textos teóricos cobran –si cabe– mayor importancia para los estudiosos del teatro de Cricot 2. En ambos libros, empero, se siguió la premisa del primer antólogo de Tadeusz Kantor: “Une édition intégrale des écrits de Kantor aurait exigé plusieurs volumes. Nous avons procédé à un choix qui permette de dégager les étapes essentielles de l’activité créatrice et l’évolution de Kantor. Nous espérons ne pas l’avoir trahi”<sup>4</sup> (Bablet 1977a: 7).

La selección de textos de Kantor comporta dos problemas principales: por un lado se trata de material abundante, una rica reflexión teórica del propio artista sobre su creación que aborda casi medio siglo. Otra dificultad se deriva del carácter de esos comentarios que, igual que los espectáculos que no estaban fijados de una vez por todas (Nawrot 2018a: 4), también sufrían modificaciones. Los escritos completos de Kantor, en su versión final, fueron editados por Krzysztof Pleśniarowicz tres lustros después de la muerte del artista y precisamente en ellos se basó Olszewska Sonnenberg (2010: 10) preparando la publicación del *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*.

Si la elección de los textos de Kantor para una antología se presenta problemática, la labor de traducirlos es aún más ardua. “Muchas veces se ha repetido que la traducción es labor exigente e ingrata; con menos frecuencia –pero no con menos razón–, que es labor desesperada” (Ayala 1965: 14). Los problemas que se presentan a la hora de volcar un texto en una lengua extranjera son múltiples y la especificidad inherente de los escritos del creador del Teatro de la Muerte obstaculiza todavía más el trabajo del traductor, que se enfrenta con una profunda reflexión teórica que no siempre sigue una línea de evolución lógica. Los ensayos

---

4 “Una edición integral de los escritos de Kantor exigiría varios volúmenes. Hemos realizado una selección que permite mostrar las etapas esenciales de su actividad creadora y su evolución. Esperamos no haberlo traicionado” (Kantor 1984). En la versión en español de Ediciones de la Flor esta cita de Denis Bablet está recogida en la contraportada del libro.

de Kantor son fragmentarios, repetitivos, a veces incluso ilógicos. Junto con el complejo contenido relacionado con el desarrollo de sus ideas artísticas, entran en juego elementos formales como la división en versos, la utilización de mayúsculas o cursiva para subrayar algún concepto en particular, algunas preguntas retóricas o exclamaciones.

Todo esto es la Vanguardia. Y todo esto es Tadeusz Kantor. Y traducir a Tadeusz Kantor es un intento de descifrar sus aparentes absurdos, de poner orden en lo premeditadamente desordenado, de deconstruir para reconstruir en otra lengua un discurso donde las palabras son una especie de encantamiento mediante el cual el lector-público entrará en contacto con esa dimensión superior de lo absoluto. (Bravo García 2010: 12)

Para el presente estudio comparativo se han elegido los ensayos de la etapa denominada el Teatro Cero, que “corresponden a un momento decisivo en la vida del auto que le lleva a [...] dedicarse a «reformar el teatro de forma radical y completa»” (Olszewska Sonnenberg 2010: 11). En este periodo, que culmina con el espectáculo titulado *El loco y la monja* (1963), Kantor pretende “reavivar el proceso artístico, que con el tiempo se ha convertido en una convención, una repetición fácil de procedimientos reconocidos que gozan de cierto prestigio” (Nawrot 2018a: 843).

Por motivos puramente cronológicos que se siguen en las obras completas editadas por Pleśniarowicz, la etapa del Teatro Cero aparece explicada en el primero de los tres tomos (Kantor 2005: 221-291), y se compone de varios textos dedicados tanto al teatro como a las artes plásticas. La recopilación de Denis Bablet traducida al español está centrada en la producción teatral de Kantor, por lo que junto a los escritos teóricos sobre teatro se incluye también un amplio fragmento del guion de *El loco y la monja* (Kantor 1984: 93-105), así como la descripción de la acción de este espectáculo (Kantor 1984: 107-113), que sin embargo no han entrado en la antología compilada por Katarzyna Olszewska Sonnenberg (Kantor 2010). De ahí que nos centremos en algunos aspectos más llamativos de los ensayos sobre el Teatro Cero (Kantor 1984: 115-127; Kantor 2010: 65-79) y su Manifiesto (Kantor 1984: 80-91; Kantor 2010: 51-64), que sí están recogidos en ambas antologías en español.

El “Manifiesto del Teatro Cero” (Kantor 1984: 80-91) data del año 1963, año del estreno de *El loco y la monja*, que al mismo tiempo fue la razón de su publicación (Pleśniarowicz 2005: 582). Esta fecha marca el cambio de etapa de Cricot 2 y así se

explicita en las versiones de Bablet e Isnardi (Kantor 1984: 91), mientras que este dato se suprime en las publicaciones posteriores. Además, en las obras completas de Kantor en polaco aparece ya bajo el título de “Teatro autónomo” con el subtítulo explicativo de “[Manifiesto del teatro cero]” (Kantor 2005: 233), y así lo presenta Olszewska Sonnenberg (Kantor 2010: 51). Asimismo, en la versión final (Kantor 2005: 233-243) se convierte en un texto seguido, donde las partes que antes estaban claramente separadas y tituladas, ahora están señaladas tan solo al margen. La profunda revisión que realizó Kantor de ese texto lo llevó a ser mucho más descriptivo y explícito, como podemos observar al inicio del ensayo. Frente a la concisión de la versión francesa, la versión polaca es mucho más dilatada:

THÉÂTRE AUTONOME  
est celui qui ne reproduit pas,  
c'est est-à-dire interprète la littérature  
avec les moyens de la scène,  
mais possède  
sa propre réalité  
indépendante. (Kantor 1977: 85)

**Teatrem autonomicznym**  
nazywam teatr nie-  
będący aparatem  
reprodukowania  
czy tzw. scenicznego  
interpretowania  
literatury,  
lecz  
posiadający  
swoją **niezależną**  
**rzeczywistość**. (Kantor 2005: 233)

Lo que se traduce literalmente en las correspondientes versiones en español:

THÉÂTRE AUTONOME  
es aquel que no reproduce,  
es decir interpreta la literatura  
con los medios escénicos,  
sino que posee  
su propia realidad  
independiente. (Kantor 1984: 80)

Denomino **teatro autónomo**  
aquel teatro que no es  
un mero aparato de reproducción,  
es decir, que no se limita a una  
interpretación  
escénica  
de un texto literario,  
sino que dispone  
de su propia **realidad**  
**independiente**. (Kantor 2010: 51)

Salta a primera vista que la longitud del segundo fragmento es casi el doble y la impersonalidad inicial ha sido sustituida por el verbo *denominar* que denota al autor de esta teoría, que a la vez que la hace suya, le quita la sensación de objetividad absoluta, propia de la primera versión. Aunque debemos recordar que Kantor siempre escribía desde la subjetividad de su creación y sus escritos son un

comentario personal a su propia obra. Este hecho más adelante aparece también reflejado en la versión de Graciela Isnardi, mediante la utilización de expresiones como “Mi realización de un teatro autónomo”<sup>5</sup> (Kantor 1984: 81); “Lo que he creado / es una realidad”<sup>6</sup> (1984: 81) o “He utilizado un objeto” (1984: 84, 2010: 56).

Lo que llama la atención en el breve fragmento citado es la sustitución, por parte de Katarzyna Olszewska Sonnenberg, del término *la literatura* por el de *un texto literario*; cambio que restringe la amplitud de la noción de la literatura, que aparece como tal en el original francés<sup>7</sup> (Kantor 1977: 85) y polaco (Kantor 2005: 233), equiparado por Kantor con el concepto del teatro como espectáculo. En el comienzo del [*Manifiesto del teatro cero*] el artista sienta las bases generales de su idea del *Teatro autónomo*, independiente, que no está condenado a ilustrar la literatura como “en el viejo teatro naturalista” (Kantor 1984: 87, 2010: 60). Por fin el teatro se libera y deja de ser una “traducción / [...] una interpretación / o una actualización” (Kantor 1984: 81, 2010: 52).

No es la búsqueda  
de un pretendido equivalente escénico  
que cumpliría el oficio  
de acción paralela,  
calificada de autónoma por error. (Kantor 1984: 81)

En su versión de este último fragmento Olszewska Sonnenberg añade la palabra *tampoco* (Kantor 2010: 52), que no está en el original polaco. Este adverbio le da fluidez a la argumentación, pero cambia ligeramente su carácter, dado que Kantor se servía mucho de la enumeración yuxtapuesta de elementos sin ningún tipo de conectores. Su estilo se caracteriza por ser más bien seco, tajante y directo.

Nie jest znajdowaniem  
tzw. “**odpowiednika  
scenicznego**”, który  
byłby rodzajem drugiej,  
paralelnej “akcji”,  
mylnie zwanej  
autonomiczną. (Kantor 2005: 234)

Tampoco es la búsqueda  
del denominado “**equivalente  
escénico**”, una especie  
de “acción” secundaria, paralela  
que erróneamente  
se llama autónoma. (Kantor 2010: 52)

5 “Mi realización / del teatro autónomo” (Kantor 2010: 52).

6 “Confecciono / una realidad” (Kantor 2010: 52).

7 Traducción del polaco: Eric Veaux.

Una situación similar se da en la parte final de este ensayo, cuando la traductora añade la locución verbal *en cambio*:

Reducir a cero en la práctica cotidiana significa negación y destrucción. En arte, puede llevar al resultado inverso. (Kantor 1984: 90)	La reducción a cero en la vida ordinaria implica negación y destrucción. <i>En cambio</i> , en el arte puede originar resultados contrarios. (Kantor 2010: 63)
---	--

También en este caso la versión de Graciela Isnardi parece mucho más cercana a la idea de Kantor que opone la *práctica vital* al *arte* de forma, mucho más brusca, por yuxtaposición:

Sprowadzenie do zera  
w praktyce życiowej  
oznacza negację i destrukcję.  
W sztuce może wywoływać  
wprost przeciwne rezultaty. (Kantor 2005: 242-243)

La manera en que Kantor expresa estos conceptos complejos da al lector la posibilidad de medirse con ellos de forma autónoma, ya que se presentan delante de sus ojos *a secas*. A menudo sus ideas adoptan forma de frases cortas, o incluso entrecortadas por su rotura en versos, lo que las convierte en enunciados directos. Pero esta peculiaridad del estilo de Kantor dificulta sobremanera la labor del traductor, que –como lector privilegiado– debe enfrentarse con el carácter “a veces forzado, a veces ilógico, con frecuencia absurdo” (Bravo García 2010: 9) de los ensayos kantorianos. El traductor (o tal vez deberíamos llamarlo *intérprete* de la obra de Kantor) ha de tomar la decisión de si en su versión va a reflejar cada palabra de forma literal o va a buscar el sentido oculto (Bassnett 2011: 12), la esencia de la teoría del artista polaco. Es cierto que una traducción demasiado directa podría convertirse en ilegible, sin embargo, en el caso de Kantor muchas veces resulta ser la opción más acertada, que permite dejar la interpretación más profunda al lector.

Debido a la distancia temporal, Katarzyna Olszewska Sonnenberg conocía necesariamente la primera versión española de los textos de Kantor editados en español en forma de libro. De ahí que en caso de los mismos ensayos podemos hablar de una retraducción, aunque no debemos olvidar que la versión de Graciela Isnardi es una traducción indirecta, que llega al español a través del francés. No obstante ello, y sabiendo que Kantor dominaba el francés y pudo participar de

forma activa en la preparación de la primera antología de sus textos, asegurándose de que la traslación de sus textos fuera lo más acertada posible, podemos llevar a cabo una comparación entre las versiones en español de 1984 y de 2010.

Durante el estudio detallado de las traducciones del [*Manifiesto del teatro cero*], en los fragmentos compuestos de listas de palabras, se ha observado un fenómeno curioso de utilización, por parte de Olszewska Sonnenberg, de sinónimos de palabras que en la versión de Isnardi eran traducción directa y acertada de Kantor, por ejemplo:

Esos movimientos se cargan de rasgos psicológicos violentos, furiosos, nerviosos, espasmódicos, nacientes, expirantes, distraídos, risibles, monótonos, amenazantes.  
(Kantor 1984: 83-84)

Los movimientos adquieren rasgos psicológicos, son: bruscos, rabiosos, nerviosos, compulsivos, anquilosados, agonizantes, caóticos, ridículos, monótonos, amenazantes.  
(Kantor 2010: 55)

En la versión en polaco aparecen los siguientes adjetivos: “gwałtowne, wściekłe, nerwowe, podrygujące, zacinające się, zamierające, rozlatane, śmieszne, monotonne, groźne” (Kantor 2005: 237), que ya en la primera traducción al español expresaban de forma pertinente el sentido que buscaba Kantor para esos movimientos. La única diferencia significativa se da entre “nacientes” (Kantor 1984: 83) y “anquilosados” (Kantor 2010: 55), esto debido al cambio introducido por el autor, que se puede trazar a través de la versión francesa, que recoge el adjetivo *naissants* (Kantor 1977: 88) frente al posterior *zacinające się* (Kantor 2005: 237). Pero en los demás casos nos parece llamativo este empeño de evitar las soluciones previamente encontradas por Isnardi. Quizás se tratase de esquivar el posible plagio... Aunque parece igualmente inexplicable el hecho de que Olszewska Sonnenberg en ningún momento haya mencionado la primera traducción de estos ensayos al español. Por cierto, se hace difícil sostener la pretendida *pureza* de traducción (Zaro 2007: 32), es decir, una traducción que no tenga en cuenta a su predecesora.

Otro ejemplo de similitud, a la vez que un intento de su elusión, lo encontramos en uno de los ensayos del Teatro Cero, titulado “Situaciones molestas”:

Reemplazar el choque por una situación molesta:

Una situación molesta es algo más que lo chocante.

Para ello hace falta mucho más audacia, riesgo y decisión.

Una situación molesta destruye de manera mucho más eficaz la experiencia vital del espectador y su existencia convencional, legalizada, lo pone “más abajo”.

(Kantor 1984: 125)

Reemplazar el choque por una situación molesta:

una situación molesta es algo más que un estado de choque.

Exige mucho más valor, capacidad de riesgo y determinación.

Una situación molesta destruye de forma mucho más eficaz la experiencia vital del espectador mientras que sitúa “más abajo” su existencia

convencional y normalizada.

(Kantor 2010: 77-78)

En la comparación de las traducciones de este fragmento a primera vista resaltan la traducción idéntica de algunas frases, lo que es comprensible, ya que ambas versiones se mantienen fieles al original kantoriano.

Zastąpić szok sytuacją

żenującą:

Sytuacja żenująca to coś więcej niż zaszokowanie.

Trzeba na to o wiele większej odwagi ryzyka i decyzji.

Sytuacja żenująca niszczy w widzu

o wiele skuteczniej

jego doświadczenie życiowe

jego konwencjonalne,

ulegalizowane istnienie,

ustawia go “poniżej”. (Kantor 2005: 254)

Pero llama la atención el intento –a nuestro parecer, forzado– de sustituir algunas palabras por sus sinónimos (por ejemplo: “valor” por “audacia”; “capacidad de riesgo” por “riesgo”; o “determinación” por “decisión”). Da la sensación como si Olszewska Sonnenberg quisiera que su versión se distinguiera de la primera

versión española. Lo acrecienta aún más el cambio del orden en la última frase, que se aleja de forma injustificada del original, y pone el foco en un concepto distinto del que había resaltado Kantor, situándolo al final del fragmento (“convencional y normalizada” frente a “«más abajo»”). Una alteración de significado bastante grave, sobre todo teniendo en cuenta el tema principal del ensayo, puesto que trata sobre la reducción a cero de las situaciones teatrales, en un proceso en que el director pretende llevar todos “los elementos constituyentes del teatro hacia lo más bajo, en un movimiento de descenso” (Nawrot 2018a: 843).

Según Juan Jesús Zaro, “la retraducción, por lo general, pone más atención que la primera traducción a la letra del texto de origen, a su realce lingüístico y estilístico, a su singularidad” (Zaro 2007: 27). En el caso de los textos de Kantor, empero, los rasgos estilísticos están fuertemente ligados con el contenido, por lo que los aspectos lingüísticos y formales son portadores de significado. El eterno dilema del traductor de si reproducir las palabras, las ideas o la forma del texto original (Savory *apud* Torre 1994: 121) se sustituye por la pregunta de cómo trasladar el peculiar pensamiento teórico-crítico de Kantor a una lengua extranjera sin ser acusado de negligente (Bravo García, 2010: 9). Podemos observarlo, de forma similar, en el fragmento titulado “Texto y acción” (Kantor 1984: 87-88, Kantor 2010: 60-61). En el cuerpo de este texto Graciela Isnardi opta por la palabra *acción*, tal y como aparece en su referente francés (Kantor 1977: 91), mientras que Katarzyna Olszewska Sonnenberg utiliza el verbo sustantivado *el suceder* (Kantor 2010: 60), trasladando de forma literal la expresión *dzianie się* de la versión final en polaco (Kantor 2005: 240). Ambas traductoras se han atendido a la forma exacta en el texto original, que a lo largo de los años había cambiado.

La conclusión que se deriva de este breve trabajo de comparación entre las dos versiones en español de los ensayos de Tadeusz Kantor dedicados al Teatro Cero es que un ejercicio comparativo de este tipo puede ser un procedimiento útil para trazar las modificaciones incluidas en sus propios escritos por el artista. Asimismo, destacamos que la temprana publicación de *El Teatro de la Muerte* (Kantor 1984) en traducción de Graciela Isnardi permitió a los lectores hispanohablantes acercarse a la teoría teatral de Kantor en un “contexto de gran ebullición cultural de festivales teatrales, giras internacionales e intercambio de ideas innovadoras entre los grandes artistas de teatro” (Nawrot 2018b: 154), tan propio de los años ochenta del siglo XX. Por otro lado, la edición de Katarzyna Olszewska Sonnenberg de *El Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* (Kantor 2010) amplió considerablemente el número de escritos del artista polaco traducidos al español, a la vez

que matizó ciertos detalles de los textos que sufrieron cambios en su versión final polaca. Este primer estudio comparativo abre las posibilidades de profundizar tanto en el pensamiento teórico de Kantor, así como como de reflexionar sobre la teoría de la (re)traducción y la práctica traductológica.

## Referencias bibliográficas

- AYALA, Francisco (1965) *Problemas de la traducción*. Madrid, Taurus Ediciones.
- BABLET, Denis (1977a) "Avertissement". En: Kantor, T. *Le Théâtre de la Mort*. Textes réunis et présentés par Denis Bablet. Lausanne, L'Age d'Homme: 7.
- (1977b) "Le jeu et son partenaires". En: Kantor, T. *Le Théâtre de la Mort*. Textes réunis et présentés par Denis Bablet. L'Age d'Homme: 9-29.
- (1981) "El espectáculo y sus cómplices". *Pipirijaina*. 19-20, octubre 1981: 2-11. Traducción de Carla Matteini.
- BASSNETT, Susan (2011) *Reflections on Translation*. Bristol/Buffalo/Toronto, Multilingual Matters.
- BRAVO GARCÍA, Fernando (2010) "Tadeusz Kantor o la pervivencia de la Vanguardia". En: Kantor, T. *La clase muerta. Wielopole, Wielopole*. Notas y traducción de Fernando Bravo García. Barcelona, Alba Editorial: 9-18.
- KANTOR, Tadeusz (1971a) "La condición del actor". *Primer Acto*. Nº 132, mayo 1971: 25.
- (1971b) "La recuperación del Arte". *Primer Acto*. Nº 132, mayo 1971: 22-23.
- (1971c) "Método del arte de ser actor". *Primer Acto*. Nº 132, mayo 1971: 24.
- (1971d) "Pre-existencia escénica". *Primer Acto*. Nº 132, mayo 1971: 24.
- (1971e) "Qué es el conjunto Cricot 2". *Primer Acto*. Nº 132, mayo 1971: 23.
- (1977) *Le Théâtre de la Mort*. Textes réunis et présentés par Denis Bablet. Lausanne, L'Age d'Homme.
- (1984) *El Teatro de la Muerte*. Selección de Denis Bablet. Trad. de Graciela Isnardi. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- (2005) *Pisma. Tom I. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*. Pleśniarowicz, K. (ed.). Wrocław/Kraków, Ossolineum/Cricoteka.
- (2010) *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Selección y traducción de Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona, Alba Editorial.
- NAWROT, Julia (2018a) "Dramaturgia espectacular. Enfoque teórico de Tadeusz Kantor". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 27: 835-856.
- (2018b) *La recepción de Tadeusz Kantor en España*. Tesis de doctorado. Director: Antonio Sánchez Trigueros. Granada, Universidad de Granada. <http://digibug.ugr.es/handle/10481/53161> [15.10.2018].

- OLSZEWSKA SONNENBERG, Katarzyna (2010) "Presentación". En: Kantor, T. *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1989)*. Selección y traducción de Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona, Alba Editorial: 9-12.
- PLEŚNIAROWICZ, Krzysztof (2005) "Nota edytorska". En: Kantor, T. (2005a). *Pisma. Tom I. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*. Pleśniarowicz, K. (ed.). Wrocław/Kraków, Ossolineum/Cricoteka: 573-589.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014) *Diccionario de la lengua española (DLE)*. <http://www.rae.es/rae.html> [30.09.2018].
- TORRE, Esteban (1994) *Teoría de la traducción literaria*. Madrid, Editorial Síntesis.
- ZARO, Juan Jesús (2007) "En torno al concepto de retraducción". En: Zaro, J. J. y Ruiz Noguera, F. (eds.) *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga, Miguel Gómez Ediciones: 21-34.

Alexandra Cheveleva Dergacheva  
Universidad Autónoma de Madrid  
ORCID 0000-0002-9565-2305

## **La poesía de las vanguardias rusas en español: cuando el contexto social demanda la traducción**

**Resumen:** El objetivo principal de esta investigación es estudiar la conexión entre el interés hacia la traducción de la poesía vanguardista rusa de la Edad de Plata (aproximadamente el periodo entre el año 1892 y los años 30 del siglo XX) y las características de los procesos histórico-sociales en los países del idioma meta. Se habla de diferentes formas de definir el término *vanguardismo* en el contexto literario ruso y se ofrece, siguiendo la propuesta de los investigadores rusos Valeri Tyupa (Тюпа 1991, 1998) y Serguei Biryukov (Бирюков 2001), determinar este a través del análisis discursivo. Se estudia el reflejo de un cambio brusco en una cultura (como fue el proceso político-sociocultural de principios del siglo XX en Rusia) a través de la literatura y sobre todo a través de la poesía de este periodo y sus posteriores traducciones en otra cultura y otro entorno social, analizando la dinámica de la traducción de diferentes poetas: Mayakovski, Blok, Krúchenikh, Jlébnikov, Tsvetaeva... La recepción de estos textos poéticos en los países hispanohablantes se estudia como la asimilación de los textos culturales, analizando las causas de la aparición de la demanda social para traducir uno u otro texto vanguardista. Se estudian los porqués de las traducciones clásicas realizadas por Cesar Arconada, Nicanor Parra y otras importantísimas figuras de la poesía de habla hispana, así como por traductores profesionales (José Fernández Sánchez, Selma Ancira, etc.) y aficionados, demostrando la inevitable existencia de una demanda socio-cultural de determinadas características para que la traducción literaria sea posible.

**Palabras clave:** poesía rusa, poesía española, poesía vanguardista, traducción de la poesía, Edad de Plata rusa

**Title:** The Poetry of the Russian Avant-Garde in Spanish: When the Social Context Demands the Translation

**Abstract:** The main objective of this paper is to study the connection between the interest in the translation of the Russian avant-garde poetry of the Silver Age (approximately

the period between the year 1892 and the 1930s) and the characteristics of the historical and social processes in the target language countries. The paper evaluates different ways of defining the term *avant-garde* in the Russian literary context, and then offers, following the proposal of the Russian researchers Valeri Tyupa and Serguei Biryukov, to determine this phenomenon through discourse analysis. The reflection of a sudden change in one culture (as it was the political-sociocultural process of the early 20<sup>th</sup> century in Russia) which influenced the literature and especially the poetry of this period and their subsequent translations, is considered in another culture and another social environment by analyzing the dynamics of translation of different poets, such as Mayakovsky, Blok, Kruchenykh, Khlebnikov and Tsvetaeva. The reception of these poetic texts in Spanish-speaking countries is studied as the assimilation of cultural texts, regarding the causes of social demand to translate one or another avant-garde text. Finally, the social causes of translation are considered through studying the works of Cesar Arconada, Nicanor Parra and other important figures of Spanish language poetry, as well as translations made by professional translators (José Fernández Sánchez, Selma Ancira, etc.) and amateurs. It is demonstrated that the existence of a sociocultural demand of certain characteristics is necessary to make the literary translation possible.

**Keywords:** Russian poetry, Spanish poetry, avant-garde poetry, poetic translation, discourse of literary translation, The Russian Silver Age

*Al Dr. Iván Martín Cerezo por su apoyo y tutoría*

El concepto de la vanguardia y el arte vanguardista está poco definido en el moderno discurso de la crítica literaria. ¿Qué se entiende por la vanguardia en la literatura? ¿Cuáles son sus límites cronológicos y de contenido? ¿Cómo se compara la vanguardia con el tradicionalismo, el modernismo y el posmodernismo?

El resultado de esta incertidumbre es una dificultad práctica que tiene cualquier teórico de la literatura, especialmente de la literatura rusa de principios del siglo XX, a la hora de determinar los límites de este fenómeno.

Por una parte, en las definiciones de los términos *vanguardia* y *vanguardismo*, tanto rusas como en otras lenguas, se ofrecen formas muy amplias de describir este conjunto de movimientos estéticos. En español desde el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española (*DLE*, s.v. vanguardismo), *Oxford Living Dictionaries* (*OLD*, s.v. vanguardismo) o incluso hasta Wikipedia (s.v. vanguardia rusa) se ofrecen definiciones generalizadas, como, por ejemplo, “Conjunto de las escuelas o tendencias artísti-

cas y literarias nacidas a finales del siglo XIX con intención renovadora, de avance y exploración” (*DLE*). Muchos de los especialistas en el tema incluso evitan dar su propia definición del objeto de estudio que los ocupa (esto ocurre, por ejemplo, en el fundamental estudio de Bürger, de 1984), o utilizan formas descriptivas y no limitativas, verbigracia como “un movimiento artístico multifacético, renovador, polémico, agresivo, experimental, que se manifestó con diversas modalidades en el mundo occidental, sobre todo a partir de la primera década del siglo XX” (Osorio Tejeda 1995: 4843 *apud* Beigel 2016: 28).

Por otra parte, cuando en la mayoría de los libros y artículos dedicados a las vanguardias rusas aparece una lista de los poetas vanguardistas de la primera mitad del siglo XX, esta resulta ser sorprendentemente corta: se limite exclusivamente, o casi, a los representantes del futurismo ruso o incluso solamente al grupo *Guiléya* (formado, entre otros, por Mayakovski, Jlébnikov, Kruchenykh). Como algunos ejemplos de ello, podríamos recordar el famoso trabajo de Williams *Artists in revolution: portraits of the Russian avant-garde, 1905-1925* (1977) o en el caso de las publicaciones más recientes, *The Russian Avant-garde Book, 1910-1934* (Rowell, Wye y Ash 2002).

En las fuentes rusas, por ejemplo, en el ya clásico libro de Serguei Biryukov, *La poesía de las vanguardias rusas* (Бирюков 2001) se habla también de la segunda ola de la vanguardia, que floreció, sobre todo, en los años 80 del siglo XX en el contexto de los primeros cambios sociales vinculados con la *Perestroika*. Pero creemos que en este caso sería lo más adecuado utilizar el término *neovanguardismo*, dado que la segunda ola está separada de la primera tanto en el tiempo como en los contextos estilístico y discursivo. Además, lamentablemente, esta segunda ola no ha producido casi ninguna figura literaria comparable con la grandeza de las primeras vanguardias de la Edad de Plata, y por ello no se aborda en el marco de este trabajo, ya que tampoco existen traducciones al español para poder estudiarlas.

Hay que mencionar que el mismo Biryukov, junto con algunos otros importantes investigadores del vanguardismo ruso, como Smirnov (Деринг-Смирнова, Смирнов 1980), Түра (Тюпа 1991) o Kling (Клинг 2002) ofrecen una visión cada vez más amplia de la poesía vanguardista rusa. Olga Kling, cuya forma de entender el vanguardismo es, probablemente, la más vanguardista de todos, habla incluso de que la Edad de Plata del siglo XX es la tercera ola de este fenómeno en el terreno ruso. Esta investigadora vincula la primera ola con las obras de Trediakovski y Lomonósov (siglo XVIII) y la segunda con la Edad de Oro, con las de Pushkin y Griboyédov (siglo XIX).

Biryukov entiende este fenómeno de forma un poco menos radical, definiendo la vanguardia como “la tensión elevada de la forma” (Степанов 2007) e incluyendo en la poesía vanguardista casi todas las búsquedas poéticas de la Edad de Plata rusa (aproximadamente el periodo entre el año 1892 y los años 30 del siglo XX).

Es interesante también la idea de Tyupa (Тюпа 1998), quien delimita el fenómeno del vanguardismo a través del análisis discursivo. El habla de tres tipos de discurso en la poesía rusa de la Edad de Plata: el discurso convergente o de responsabilidad (neotradicionalismo, característico sobre todo para el acmeísmo), el discurso de extrañamiento o libertad (vanguardismo) y, por fin, el discurso de la nueva dictadura o del poder (realismo socialista).

Y si delimitamos así el fenómeno de la poesía vanguardista rusa, evidentemente tendremos que hablar no solo del futurismo: la obra de todos los poetas importantes de la Edad de Plata rusa, incluso de los representantes de las corrientes literarias lejanas al futurismo, de una u otra forma estaba marcada con esta problemática. Tanto en la poesía como en los tratados teóricos de los simbolistas e incluso imaginistas podemos encontrar la búsqueda de la liberación de las viejas formas y la visión del arte como la fuerza motriz principal del cambio social en la sociedad moderna. Las nuevas formas y formatos del texto poético, las discusiones sobre la palabra como tal, las diferentes vías del extrañamiento, la liberación de las viejas formas, “menos comprensibles que los jeroglíficos”<sup>1</sup>, todo esto se puede encontrar en la poesía de Fiódor Sologub y Andréi Biely, de Alexander Blok y Boris Pasternak, e incluso (aunque, por ejemplo, el libro de Serguey Biryukov no menciona a estas poetas) en la poesía madura de Marina Tsvetáeva y en los experimentos con el verso libre y la *rechevaya mímika* de Anna Ajmátova (cf. Эйхенбаум 1923).

Para los fines de este trabajo, para poder analizar, sobre todo, el interés hacia las traducciones de los textos poéticos, nos vemos obligados a aceptar la posición de Valeri Tyupa, definiendo el vanguardismo por su discurso. El fin principal de la investigación, cuyos resultados se presentan en este artículo, es estudiar la relación entre el contexto cultural y su reflexión en una obra poética (en otras palabras, el discurso de la obra), así como el contexto cultural y su reflexión en la traducción.

¿Por qué las traducciones de determinadas obras aparecen en determinados momentos de la historia, para luego caer en el olvido durante varias décadas? ¿Por

---

1 La frase prestada del famoso manifiesto futurista “Una bofetada al gusto del público”, publicado en 1912 y firmado por los hermanos Burlyuk, Mayakovski, Lívshitz, Kandinski, Kruchenikh y Jlébnikov. En español está reproducido en el libro de Bonilla (2013: 26-27).

qué algunos poetas, importantes en su país natal, casi no se traducen, y otros, mucho menos importantes, adquieren más peso fuera de su entorno cultural y lingüístico inicial? ¿Por qué algunos poemas, a pesar de su contenido metafórico, semántico y fonémico bastante complejo, se traducen con éxito por varios traductores, y algunos, que en principio parecen menos sofisticados, no tienen traducciones de calidad?

En el marco de la investigación cuyos resultados se analizan en este artículo se estudiaron las traducciones existentes de las obras de los diferentes poetas de la Edad de Plata rusa al español. Para analizar el conjunto de traducciones de cada poeta, se creó una base de datos de todas las publicaciones en español basándose en los catálogos de las siguientes bibliotecas: *Worldcat.org*, *Google Books*, BUN (Buscador único Bibliográfico), *Library of Congress*, Buscador de las ediciones raras de la Casa del Libro, Buscador universal de libros en venta, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Estatal de Rusia, Biblioteca rusa de la literatura extranjera, Biblioteca nacional de Argentina, Biblioteca nacional de Chile, Dirección General de Bibliotecas UNAM<sup>2</sup>.

Toda la lista de las publicaciones encontrados y el análisis de las traducciones está reproducido en la tesis doctoral de la autora de este artículo (Cheveleva Dergacheva 2018). En la tesis se ha demostrado claramente que la popularidad de los diferentes poetas de la Edad de Plata, la publicación de sus obras en español y la aparición de las nuevas traducciones depende claramente de la situación social y de los acontecimientos tanto en el país receptor como en el país de origen de la obra. Así, por ejemplo, las numerosas publicaciones de *Requiem* de Anna Ajmátova de principios de los 90 surgen en el momento cuando en Rusia la *Perestroika* en su clímax saca del olvido muchos materiales sobre las represalias estalinistas, así como la primera publicación del texto completo del poema de Anna Ajmátova en 1987 (Ахматова 1987). La liberalización de la sociedad en España y en los países de la América Latina aumenta el interés hacia los poetas rusos “revolucionarios” y, en cambio, la época del peronismo en Argentina está vinculada con las numerosas publicaciones de las obras de Dmitri Merezhkovski sobre los grandes líderes y dictadores de la historia mundial.

Para los fines de este trabajo nos interesa, sobre todo, la demanda de traducir y publicar las obras vanguardistas de los poetas de la Edad de Plata rusa. Como

---

2 El resto de las bibliotecas nacionales de los países de América Latina se consultaban solo en algunas ocasiones, por no disponer de un catálogo electrónico con acceso remoto o por tener muy pocas publicaciones de los autores de la Edad de Plata rusa.

ya hemos dicho, entendiendo el término *vanguardismo* en la definición propuesta por los investigadores modernos, sobre todo por Valeri Tyupa y Serguei Biryukov, tendríamos que incluir en esta lista, además de los poemas de los futuristas, como mínimo varias obras de Blok (sin duda, *Los doce* y quizás algunos más), de Biely (quien era el autor de la obra, quizás, más modernista de toda la literatura rusa: la novela, o mejor dicho, el poema en verso libre *San Petersburgo*, comparada por Vladimir Nabokov con *Ulisses* de James Joyce (Мальмстад 1987).

También tendríamos que incluir a Fiodor Sologub y Valeri Bryusov, así como, aunque el nombre de esta poeta no se menciona en el libro de Serguei Biryukov, los experimentos polifónicos y estilísticos de Marina Tsvetaeva (Фарыно 1997) o los trabajos de Olga Revzina, por ejemplo, su importante artículo sobre el idioma poético de Tsvetaeva (Ревзина 1995).

Estudiando la dinámica del interés hacia las traducciones de estas obras (o el conjunto de las obras de estos poetas) al español, podemos ver que en el caso de la poesía vanguardista la demanda social de la recepción de los representantes de la vanguardia rusa en la cultura meta está aún más marcada que en el caso de los poetas más “moderados”.

Uno de los casos más llamativos es, probablemente, el caso de la recepción de Vladimir Mayakovski en España. Esta empieza con la publicación de un artículo escrito por un tal Bomstein en el periódico *España* (Bomstein 1920). En aquel artículo, además del interesantísimo análisis crítico de la literatura y poesía rusa, aparecen cuatro versos de Mayakovski:

Come faisanes,  
Piñas devora;  
Ya te ha llegado  
La última hora.

Es interesante que en este caso los versos se traducen al castellano con una cuidada reproducción del metro, rima y eufonía (que, lamentablemente, muchas veces no pasa con la poesía rusa), pero el texto está erróneamente citado como una canción popular o coplilla de las que “andan en boca del vulgo”. En el artículo se habla mucho de la personalidad de Mayakovski, pero esta parece apartada de su obra, que no se cita de ninguna forma.

Luego, en el año 22, año del Desastre de Annual y el nombramiento del primer presidente liberal de España, Manuel García Prieto, aparecen a la vez varias publicaciones (en total 8, y eso teniendo en cuenta que el año anterior, durante el

gobierno conservador, no sale ninguna) en diferentes periódicos y revistas dedicadas a la poesía revolucionaria rusa, que mencionan a Mayakovski como uno de los poetas vanguardistas principales de la Rusia moderna después de la muerte de Alexander Blok. Otra vez se habla más de la figura de Mayakovski que de su obra; incluso el periódico *España*, que publica un artículo de Armen Ohaniam, llamado “Los poetas en la tormenta rusa” (Ohaniam 1922), que incluye una corta traducción de Mayakovski de diez versos (sin indicar el poema entero de donde fueron prestados), utiliza esta traducción más bien como un pretexto para publicar un poema de 52 versos de un tal Fernando González.

En la revista *Cosmopolis* el mismo año sale una interesante publicación del famoso hispanista y periodista ruso Ilyá Ehrenburg (transcrito allí como Elias Ehrenbourg), *La poesía rusa y la revolución* (Ehrenbourg 1922), donde otra vez se mencionan muchos poetas de la Edad de Plata Rusa y entre ellos –y prestándole más atención que a otros– Mayakovski, quien, según Ehrenburg, “Ya antes de la guerra se entregaba a toda clase de fantasmios poéticos, precediendo con diez años a los dadaístas” (Ehrenbourg 1922: 73).

Luego, hasta el año 1930 (el suicidio de Mayakovski), casi no aparece ninguna mención del poeta en la prensa española, salvo varios casos sin importancia en los artículos dedicados a la situación en Rusia en general. En el 1930, cuando Rusia llora a su gran poeta, salen dos pequeños artículos necrológicos en los periódicos *La libertad* (De Repide 1930: 1) y *El Sol* (Fernández de Castro 1930: 2), y también aparece un pequeño texto de él en la colección de un coordinador anónimo llamada *Veinte cuentistas de la nueva Rusia* (1930).

Sumando todo lo expuesto, parece que hasta el año 1936 (durante más de 15 años), aunque la figura del poeta –su extravagancia artística y su espíritu revolucionario– corresponde hasta cierto punto al discurso de la sociedad española que en esos momentos está en búsqueda de su destino político, aunque la vida y el perfil de Mayakovski interesa al lector español, especialmente cuando coincide con la dominante liberal del propio país, su obra no se ve como algo necesario. Es más urgente e interesante hablar de él que estudiar su legado.

Solo en 1936, cuando el Madrid republicano ya vive sus últimos meses, aparece lo que podríamos llamar la primera verdadera recepción de la obra del poeta: en el teatro Rosales se pone en escena la comedia *La chinche*. Las críticas de la obra coinciden en los periódicos con los artículos llamados *¿Por qué está el pan tan caro en Madrid?* (1936: 7) o *En el teatro rosales. El chinche. Obra de Maiakovsky, en nueve cuadros* (1936: 7). Este contexto de la República en su agonía al final hizo lo que no podía hacer el aire liberal de los años 1920 –despertar el interés hacia el legado

artístico y no hacia la persona–, pero, lamentablemente, esta tendencia luego fue tajantemente cortada por la llegada del franquismo.

A lo largo de las décadas posteriores las obras de Mayakovski se publican en América Latina y, más tarde, otra vez en España, en los últimos años del régimen franquista. Esto convertirá a su autor en una figura que domina absolutamente en el panorama de la representación de la Edad de Plata en general –y, evidentemente, de las vanguardias rusas– en lengua española.

Para intentar explicar este último fenómeno se puede recurrir a varias razones. La primera es, por encima de todo, la grandeza de su talento, evidente tanto dentro como fuera del mundo rusohablante; pero también había otros factores que le hicieron no solo el más grande, sino el único poeta del futurismo ruso bien representado en lengua castellana.

En primer lugar, tenemos que mencionar la carga social y revolucionaria de sus poemas, que le convierte en la bandera de la literatura procomunista e izquierdista. En este sentido, su obra tiene la capacidad de responder no solo a las necesidades estéticas, sino también a las búsquedas políticas de las épocas de los cambios sociales.

En segundo lugar, comparando su obra con otros grandes vanguardistas rusos (Velimir Jlébnikov, Alexei Kruchenykh, entre otros) tenemos que destacar su mejor “traducibilidad” técnica; sus experimentos léxicos y rítmicos no llegan al puro *záum*, como ocurre muchas veces con la poesía de estos dos autores mencionados; sus metros y ritmos, al romper las reglas de la poesía silabo-tónica –el autor se ubica entre los primeros en hacerlo en la poesía rusa–, están bien marcados y son más fácilmente reproducibles en el contexto de la tradición métrica española.

Por último, hay que destacar una divulgación más amplia de sus poemas en la URSS que favorecía también su divulgación fuera del país. Esto en comparación con otros futuristas, como por ejemplo el ya mencionado Velimir Jlébnikov<sup>3</sup> o Ígor Severyanin, quienes se percibían como “ideológicamente erróneos” en la Unión Soviética

Todos estos factores fueron la causa de que se creara en español una especie de escuela de traducción y una tradición en cuanto a la interpretación de la obra de Mayakovski.

---

3 Es interesante que Jlébnikov, aunque oficialmente no estaba prohibido y los estudios literarios y críticas de sus obras en las revistas académicas salían en la Unión Soviética a lo largo de toda su historia con bastante regularidad, simplemente no se publicaba; así, en el periodo entre el 1941 y 1984 no se publica ni un solo libro de Jlébnikov en todo el territorio soviético.

Lamentablemente, al igual que en la traducción de otros poetas rusos, los traductores posteriores no siempre son conscientes de todas las búsquedas de sus predecesores. Así, por ejemplo, Fernández Sánchez en su libro de 1973 dice que es “la primera edición de Mayakovski en español traducida directamente del ruso” (Mayakovski 1973a: 7), aunque en entonces ya existen los numerosos libros de Lila Guerrero (la edición más temprana es del año 1943 (Maiacovski 1943), la versión de Bulgákova y Feijoo (Bulgákova y Feijoo 1966) y la anónima publicación cubana (Maiakovski 1970), sin mencionar ediciones menos importantes. Todas estas publicaciones son traducciones directas del ruso, declarándolo de forma explícita, como en el caso de Lila Guerrero, o suponiéndolo por evidencia, teniendo en cuenta el dúo ruso-español que realizaba la traducción.

Pero se puede notar que en las traducciones de Mayakovski existe cierta mejora de calidad a lo largo del tiempo. Especialmente después de la publicación de la traducción de Fernández Sánchez se nota que los traductores posteriores se apoyan en su trabajo. Sin embargo, esto no ocurre con las traducciones de otros poetas rusos de corte más tradicional (por ejemplo, para el caso de Anna Ajmátova véase el demoledor artículo de María Sánchez Puig (Sánchez Puig 2000) que analiza los errores –a veces incluso estúpidos y ridículos– de las traducciones de *Réquiem* de los años 90, cuando en la traducción del año 1967 de Aquilino Duque, de la cual, según parece, no tienen constancia ni los traductores posteriores ni la misma investigadora, el autor ya evita algunos de estos deslices (Duque 1967).

También hay que mencionar que, en algunos casos, por ejemplo en el caso de la traducción realizada por Nicanor Parra (Parra 1965), las traducciones de Mayakovski se realizaban por iniciativa de la Unión Soviética. A lo largo de muchos años en el marco de la política exterior de este país algunas ediciones se preparaban en español para fines propagandísticos<sup>4</sup>; además, existían publicaciones cubanas, editadas bajo la evidente influencia de “los camaradas del ultramar”<sup>5</sup> y, por último, las ediciones de Luís Gregorich (1970) y de Makarov (1974), publicadas ya por y para los países hispanohablantes (España y Argentina), pero también basadas por lo visto en las traducciones soviéticas realizadas por César Arconada durante su exilio en Moscú.

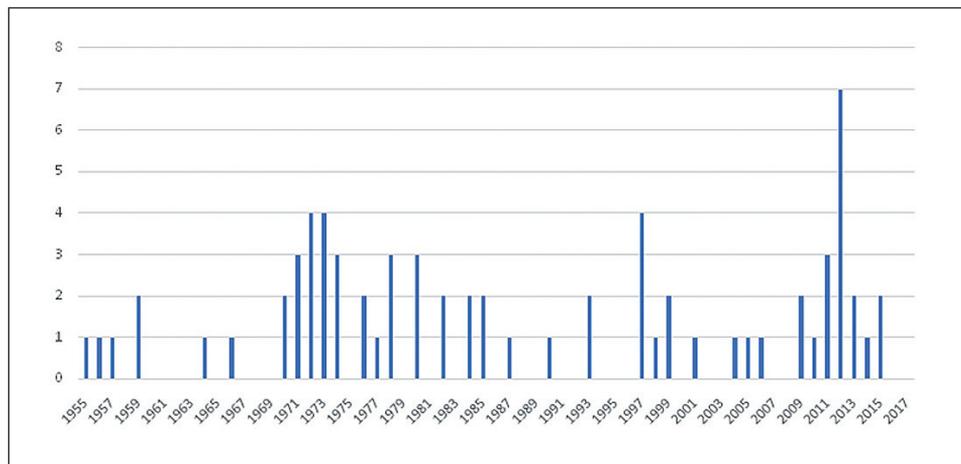
---

4 Se trata de varios proyectos editoriales. Mayakovski fue el protagonista de muchos de ellos, desde ediciones infantiles hasta publicaciones más serias y evidentemente procomunistas, muchas veces bastante caras (tapa dura, papel couché e ilustraciones de color). Para más información, véase la tesis de la autora de este trabajo (Cheveleva Dergacheva 2018).

5 Por ejemplo, Maiakovski 1970.

Todo ello fue causa de la popularidad bastante notable de Mayakovski a partir de los años 50.

**Gráfico 1. Vladimir Mayakovski. Publicaciones en español por años (en el periodo de su publicación más intensa, no están incluidas las publicaciones sueltas de los años 30 y 40)**



Como podemos ver, su popularidad ha tenido varias etapas: primero, en Argentina, fue vinculado a la vez con el trabajo de Lila Guerrero y la derrota de Juan Domingo Perón; a partir de la Masacre de Plaza de Mayo en este país salen, una tras otra, cuatro ediciones del poeta. La segunda etapa la encontramos en la España de los años 70; esta ya forma parte del aumento general de la actividad editorial y la aparición de las publicaciones de izquierdas, causada por el aflojamiento de censura de los últimos años de Franco, por eso la mayoría de las ediciones de este periodo salen en el territorio español. Con este periodo también está vinculada la actividad traductora de José Fernández Sánchez y las primeras publicaciones de sus colecciones de poemas (Mayakovski 1973b, 1973c), que han tenido, por lo visto, bastante éxito comercial (dado que luego la editorial Visor publica la segunda y la tercera edición de cada uno de estos libros). Del año 1982 a 1997 podemos contemplar cierta ralentización de las publicaciones, se hacen más aisladas y aleatorias (que es especialmente raro teniendo en cuenta que las últimas décadas del siglo XX y la primera del siglo XXI fueron especialmente fructíferas en cuanto a las publicaciones de otros poetas rusos). Luego la popularidad empieza a crecer otra vez poco a poco a partir de la crisis económica de 2008, hasta llegar a una tercera etapa en el año 2012, con 8 publicaciones en un año, la mayoría de ellas españolas. Y en los últimos años otra vez tenemos una reducción del interés hacia este poeta.

En total hemos podido encontrar 77 ediciones de Mayakovski, de entre las cuales 68 contienen traducciones de poesía. En estas traducciones está incluido casi todo el legado poético de este autor, pero los poemas dedicados a la revolución se reproducen en todas las colecciones. En general podemos decir que la popularidad de Mayakovski casi siempre está vinculada con los periodos de incertidumbre en la sociedad: el interés surge paralelamente con las primeras protestas contra la situación existente y normalmente se reduce cuando el cambio se realiza o, sin realizarse, la efervescencia social disminuye.

Evidentemente, las 76 publicaciones a lo largo de casi un siglo de historia de varios países no son suficientes para hablar de las causas y las consecuencias de forma definitiva, pero sí que podemos constatar que esta tendencia de dirigirse a Mayakovski en los momentos de cambio político está bastante marcada, y quizás no solo en el mundo hispanohablante. Un hecho interesante e indicativo es que en 2016 Dilma Rousseff, dejando el puesto de la Presidenta de la República Federativa de Brasil, también incluyó en su discurso de despedida los versos de Mayakovski<sup>6</sup>.

En el caso de otros poetas y obras vanguardistas las traducciones son mucho más escasas, pero incluso en ellos se puede ver ciertas tendencias interesantes. La recepción de Velimir Jlébnikov, quizás por su *záum* demasiado intenso y difícilmente traducible, casi no salió de los círculos académicos: salvo una mención en la antología de los poetas futuristas rusos de Kuznetsova y Tenías (1997), el libro de Lentini (1984) donde el autor se declara “entusiasta de la obra de Jlébnikov”, es la única fuente en español dedicada a este poeta. Este libro presenta más bien un detallado estudio teórico que una simple traducción de poemas, aunque la última está realizada con bastante calidad, y parece ser más bien una respuesta al interés académico, posiblemente a través de la popularidad de los formalistas rusos, creciente en este momento gracias al libro de Tódorov (1976), y no al interés del público general.

Para Kruchenikh la situación fue incluso más difícil: su obra prácticamente no está representada en español, salvo un solo poema futurista, *Dyr bul schyl*, quizás el texto poético más famoso (o, por lo menos, el más comentado por los investigadores rusos y extranjeros) de la Edad de Plata rusa.

---

6 Cf. Anónimo (2016) “Poema lido por Dilma Rousseff é de russo conhecido como Poeta da Revolução”. Diario de Pernambuco, 31.08.2016. [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/08/31/internas\\_viver,662839/poema-lido-por-dilma-rousseff-e-de-russo-conhecido-como-poeta-da-revol.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/08/31/internas_viver,662839/poema-lido-por-dilma-rousseff-e-de-russo-conhecido-como-poeta-da-revol.shtml) [28.09.2018].

En español solo existen algunas traducciones o, mejor dicho, transliteraciones, dado que el texto de este poema es el conjunto fonético sin carga verbal, donde el sentido se percibe exclusivamente a través del componente transracional. La mayoría de ellas forman parte de las diferentes versiones españolas del manifiesto *La palabra como tal* de Velimir Jlébnikov y Alekséi Kruchenykh (1913).

Es interesante que algunas de estas transliteraciones son inexactas sin ninguna razón evidente. Así en el ya mencionado libro *Antología de poetas futuristas rusos*, Irina Kuznetsova y Javier Tenías, reproduciendo el ciclo *Záum* de tres poemas de Kruchenykh (y siendo, según parece, los únicos traductores que se atrevieron a hacer las traducciones de este autor), transcriben este poema en español así:

**Cuadro 1. Traducción del poema *Dir bul Schyl* de Kruchenykh de Irina Kuznetsova y Javier Tenías**

Texto original en ruso	Traducción al español
Дыр бул щыл убъш щур скум вы со бу р л эз	Dir bul shil ubieshshuz scum vi so bu r l ez. (1997: 57)

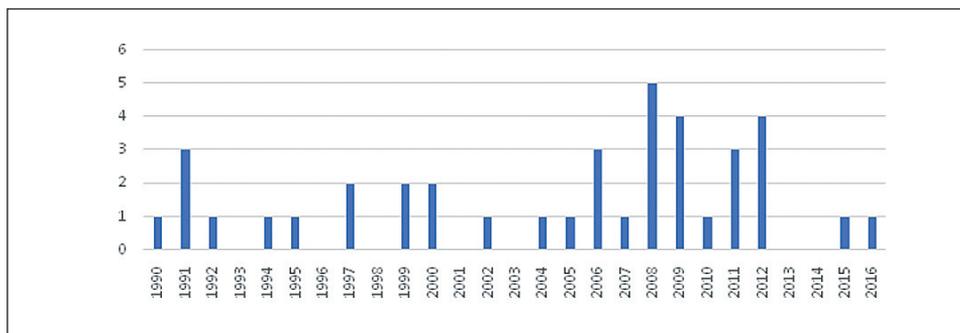
*Ubesh schur* se convierte en *ubieshshuz*, y aunque resulta bastante curioso hablar en este caso de la exactitud y de la literalidad de la traducción, también es curioso que incluso retecleando las combinaciones de letras sin significado racional y sin intentar reinterpretarlos un traductor consigue no ser fiel al original.

En general podemos suponer que Jlébnikov y Kruchenikh resultaron ser “demasiado vanguardistas” para su traducción al castellano. Hay que mencionar que sus traducciones al inglés, aunque, evidentemente, son más numerosas, no gozan de demasiada popularidad en comparación con los poetas más tradicionalistas de la Edad de Plata rusa. Es, quizás, el caso cuando el espíritu vanguardista de una obra literaria llega a tal extremo que su valor artístico casi deja de percibirse fuera del contexto y el discurso de la cultura de origen.

Es interesante que casi lo mismo pasaba hasta los años 90 del siglo XX con la obra de Marina Tsvetaeva. A pesar de que esta poetisa se publicaba bastante en inglés y sobre todo en francés (unas 40 ediciones solo de la editorial Éditions Clémence Hiver) a lo largo de todo el siglo XX, casi todas las publicaciones de Tsvetaeva en español, salvo algunas apariciones ocasionales en las colecciones de

Nicanor Parra (Parra 1965, 1971) fueron realizadas en los últimos 25 años, con un pico en la actividad traductora entre el año 2004 y 2012, así que podemos hablar casi de simultaneidad en ellas. También se concentran prácticamente todas en dos países, España y México (en el último, gracias a la labor de dos traductoras, Selma Ancira y Tatiana Bubnova). Podríamos suponer que la clave está en las características de la poesía de Tsvetaeva: muy experimental, de aires contemporáneos y difíciles de transmitir, solo ahora, con el instrumental poético del siglo XXI y los gustos del público formados por la poesía del vanguardismo y neovanguardismo, encuentra a su traductor y a su lector en el mundo hispanohablante.

**Gráfico 2. Publicaciones de Tsvetaeva en español por años. (No están incluidas las dos publicaciones de Nicolás Parra de los años 1965 y 1971)**



El modo de traducir a Tsvetaeva de los diferentes traductores es variado; sus textos se trabajan para darles una forma menos vanguardista, se transforman, se interpretan y se reinterpretan, se hacen banales o grotescos, muchas veces no se entienden. Tsvetaeva experimenta mucho con las formas poéticas, con los metros y las rimas; sus metáforas son muchas veces bastante paradójicas, mezclando milagrosamente lo más cotidiano con lo más alto, lo grotesco con lo divino. A todo ello se une que ella –rasgo característico para la poesía vanguardista en todos los idiomas– utiliza frecuentemente frases abreviadas, “tragándose” los predicados y los complementos, lo que dificulta el trabajo del traductor, sobre todo en la parte de la *intellectio*. Aquí podemos ver un buen ejemplo de ello:

**Cuadro 2. Traducción del poema *Масти, плоченные втрое...* de Marina Tsvetaeva, realizada por José Luis Reina Salazón**

Texto original en ruso (Цветаева 2017)	Traducción literal	Traducción de José Luis Reina Salazón (Tsvetaeva 1997: 130)
Масти, плоченные втрое Стоимости, страсти пот, Слезы, волосы — сплошное Исструение, а тот, В красную сухую глину Благостный вперья зрак: — Магдалина! Магдалина! Не издаривайся так!	El color del pelo (o el palo de favor), tres veces pagado, el sudor de los costes, de la pasión, lágrimas, cabellos, todo es derrame, y aquel, En la roja arcilla seca clava su bondadosa mirada: –¡Magdalena, Magdalena, no te regales a ellos desgastándote!	Pintas, dos veces a pagar, más caras, sudor de pasión, lágrimas, cabellos – sin cesar derramados, pero aquel clavó en la roja arcilla seca las bondadosas pupilas: –¡Magdalena, Magdalena, No gastes así tu vida!

En este poema podemos ver tanto las “trampas” del texto poético, abreviado y lleno de energía verbal, como la caída del traductor en ellas: tres se convierte en dos (sin ninguna razón explicable), la idea del pago por el sexo (“el sudor de los costes”) desaparece, y “no te regales a ellos desgastándote” –que Tsvetaeva ha conseguido expresar con un solo neologismo– se transforma en un simple “no gastes así tu vida”.

La cuestión si se puede atribuir la obra de Tsvetaeva al vanguardismo o apenas está presente en la teoría de la literatura rusa, pero, en nuestra opinión, un argumento *en pro* puede ser esta dificultad de traducción de su poesía, procedente de la tensión innovadora que llena sus versos. Y, junto con Olga Revzina (Ревзина 1995), creemos que la aplicación de los criterios del vanguardismo a la poesía de Tsvetaeva puede contribuir mucho a nuestra capacidad de entender y asimilar su obra, y, consecutivamente, a su “traducibilidad”, ayudándole a ocupar un lugar idóneo en la cultura hispanohablante.

Hablando de otros poetas cuyas obras pueden ser atribuidas al vanguardismo, por ejemplo, de Fiodor Sologub o de Andréi Biely, podemos ver una interesante tendencia: en la traducción estos poetas se convierten casi en autores de una sola obra, que se traduce y se publica muchas veces, y el resto de su legado poético y literario prácticamente se ignora.

En el caso de Sologub, su obra poética, especialmente su poesía más vanguardista, casi se excluye de la traducción, pero tenemos 4 traducciones diferentes de su novela *El trasgo* (el nombre de la novela también se traduce como *El duende*

o *Un pequeño demonio*), entre las cuales la primera se data en el año 1920. Es una novela claramente simbolista con cierto aire postmodernista, una especie de epitafio al *pequeño hombre* de la literatura rusa. Pero el espíritu innovador y experimentalista, tan característico para su poesía, sus rimas homonímicas, sus búsquedas rítmicas y su certeza –puramente vanguardista– de que “el poeta crea nuevas formas, y la vida no tiene nada que hacer sino plasmarse humildemente en estas formas presentadas por el arte” (*apud* Сологуб 1922: 95)<sup>7</sup> se queda casi íntegramente fuera de la atención de los traductores españoles. Solo unos pocos poemas suyos aparecen en la traducción de José Bustamante García (1995) en una antología dedicada a los poetas de la Edad de Plata.

Más o menos lo mismo pasó con Biely y su novela *San Petersburgo*, que ha tenido 6 publicaciones y 4 traducciones diferentes. En este caso la novela pertenece, sin duda, al vanguardismo en el sentido amplio de esta palabra. Se trata de un experimento vivo con las formas y contenido, una deconstrucción de la tradición literaria anterior y un verso libre disfrazado de texto en prosa, “las frases sobre las resortes dactílicas”, según Vladimir Nabokov (Мальмстад 1987: 278). Y es bastante raro que este texto, difícilmente entendible en su plenitud incluso por los rusos nativos –por estar lleno de toda clase de paralelismos y alusiones a la literatura, el folklore y la cultura urbana de San Petersburgo de los últimos años antes de la Revolución de 1917–, fue elegido para su traducción por tantos autores. Quizás su aire experimental durante la recepción por la cultura hispanohablante se percibía como una parte del “alma rusa”, como algo exótico, poco habitual y por eso atractivo.

Aún más interesante es que los traductores españoles, que muchas veces no reproducen en sus traducciones el componente transracional incluso de la poesía clásica rusa, siempre silabo-tónica, donde el ritmo, la rima y la eufonía tienen un papel crucial, en este caso muchas veces consiguen transmitir aquel sutil juego de mediodáctilos y mediorrimas. Especialmente se destaca en este sentido la traducción de Fernández Sánchez, que preserva de manera destacada el ritmo del texto hasta en los más cotidianos diálogos, a veces fortaleciéndolo e incluso alterando para ello el *verbum ad verbum* de la traducción:

---

7 En ruso: “Поэт творит новые формы, и жизни не остается ничего иного, как только покорно выливаться в эти поставленные перед нею искусством формы”.

**Cuadro 3. Traducción de *San Petersburgo* de Andréi Biely, realizada por Fernández Sánchez. Fragmento**

Original en ruso (Белый 2011: 38)	Traducción (Biely 1981:19)
- “Жалованье! Я служу не за жалованье: я артист, понимаете ли, -- артист!” - “Своего рода...” - “Что такое?” “Ничего: лечусь сальной свечкой”. Фигурка повывинимала иссморканный носовой платок и опять чмыхла носом. - “Я же о деле! Так-таки передайте им, что Николай Аполлонович обещание дал...”	- Yo no trabajo por dinero: ¡soy un artista! - A su manera... - ¿Qué? - Me curo con una vela de sebo. La figurilla extrajo su pañuelo enmocado: - Transmítalo así: “Nikolai Apolónovich lo ha prometido...”

Las traducciones de la “verdadera” poesía de Biely casi se limitan a algunos poemas, reproducidas en la colección de Irina Bogdachevski (1983), donde el autor aparece junto con una decena de otros poetas de la Edad de Plata. Hay que decir que Irina Bogdachevski en general es bastante respetuosa con el componente transracional de su poesía, preservando el “trance” rítmico y las eufonías. Pero para este fin ella también altera el texto, incluso llegando a destruir la parte semántica, a veces forzosamente, obligada a ello por las dificultades del texto o a veces sin ningún motivo visible. Por ejemplo, traduciendo “поминовенья света” (los años de la difunta luz) como “celebraciones de la luz” (Bogdachevski 1983: 23).

En general, en el caso de Biely, curiosamente, el componente transracional –que refleja sus búsquedas vanguardistas de extrañamiento, de destrucción de las formas cotidianas– se transmite en la traducción mejor que el sentido de su poesía. Los traductores parecen estar atraídos por los medios artísticos utilizados por el poeta hasta tal punto que tiran por “la borda de la nave de Modernidad” (ya citado manifiesto futurista, en Bonilla 2013: 27), su contenido decadente y simbolista, no menos interesante.

En el caso de Alexander Blok, su obra principal en la traducción es, sin duda, su poema más vanguardista, *Los doce*, que se traduce y se publica tanto en las colecciones de poemas como por separado y tiene como mínimo cuatro traducciones distintas. La historia de la traducción de este poema fue empezada por la magnífica colaboración de Fiódor Kelyin y César Arconada (Makarov 1974: 32-44), de excepcional calidad literaria.

Arconada y Kelyin han logrado transmitir este discurso (las nuevas formas de la nueva sociedad y la embriaguez de la libertad, el barbarismo dominante, el alma del pueblo rebelde...) con un cuidadoso esmero, inalcanzable, lamentablemente,

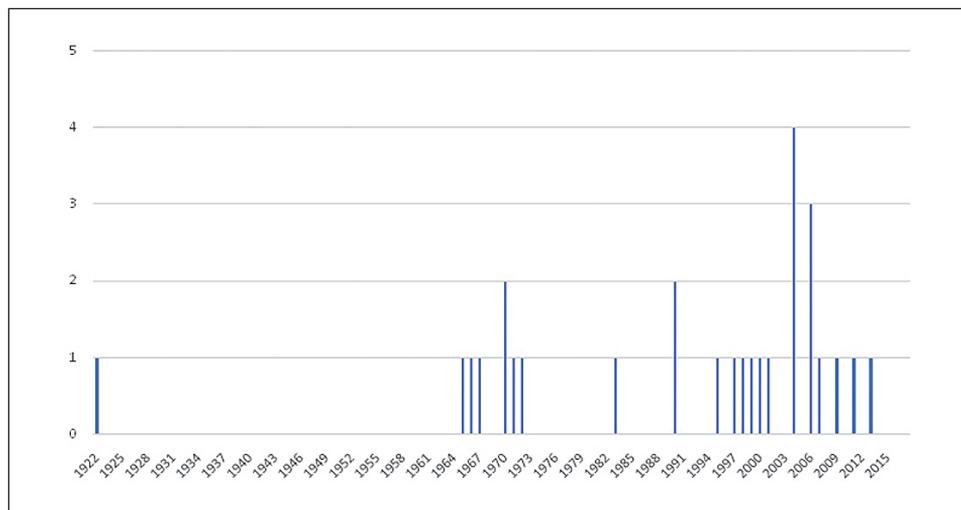
para los traductores posteriores. Para dar una idea de cómo se transmite este aire vanguardista en la traducción, reproducimos aquí, por un lado, el mismo fragmento traducido por Arconada y Kelyin, y, por otro, una de las traductoras posteriores, por Clara Janés:

**Cuadro 4. Diferentes traducciones del poema *Los doce* de Alexander Blok. Fragmento**

Texto original	
<p>Гуляет ветер, порхает снег. Идут двенадцать человек. Винтовок черные ремни Кругом — огни, огни, огни... В зубах сигарка, примят картуз, На спину надо бубновый туз! Свобода, свобода, Эх, эх, без креста! Тра-та-та! (Блок 2001:287)</p>	
Traducción de Arconada y Kelin	Traducción de Clara Janés
<p>Los doce hombres marchan en vela. Negras correas de los fusiles, y en torno a ellos hay luces miles. Entre los dientes, un cigarrillo; marca merecen llevar los pillos. Libertad, libertad. ¡Ay, ay, sin cruz al pecho van! ¡Tra-ta-ta! ¡Frio hace, camarada, frío ya! (Makarov 1974:31)</p>	<p>El viento ronda, vuela la nieve, Imperturbables marchan los doce. Correas negras de los fusiles, Fuegos, fuegos y fuegos. Un cigarro entre dientes, gorra arrugada como ladrones ¡falta en la espalda un as de oros! ¡Libertad, Libertad! ¡Ay, sin cruz! ¡Tra-ta-ta! (Blok 1999: 18)</p>

En el caso de Blok también están presentes otras obras, y no podemos decir que el Blok-escritor prevalece en las traducciones sobre el Blok-poeta (como ocurre en los casos de Biely y Sologub), aunque los libros más citados en las reseñas, los blogs literarios y los artículos siguen siendo sus publicaciones en prosa en español, *Un pedante sobre un poeta* y *La ironía y otros ensayos* (obras que se consideran relativamente insignificantes dentro de la cultura rusa).

Igual que las publicaciones de Mayakovski, se pueden ver dos picos en la popularidad de Blok –durante los años tardíos del franquismo y a principios del siglo XXI, cuando la demanda estética, según parece, hace revivir las búsquedas vanguardistas de la Edad de Plata rusa y muchos poetas se publican con más intensidad–.

**Gráfico 3. Alexander Blok. Publicaciones en español por años**

En general, podemos concluir que el interés hacia las obras vanguardistas de la poesía rusa de la Edad de Plata, que se plasma en la aparición de nuevas traducciones y publicaciones, tiene algunas tendencias marcadas.

Primero, podemos hablar sobre la evidente –incluso más evidente que en el caso de las obras más tradicionalistas de la misma época– vinculación de este interés con los aires liberales o progresistas en la sociedad del país receptor. Casi siempre las traducciones y las publicaciones nuevas de Mayakovski y de Blok (dos poetas en cuyo caso se puede hablar de cierta popularidad y, como consecuencia, de la existencia de una demanda por parte del público general hispanohablante) aparecen con los primeros aires de la liberación, precediendo el cambio social, y desaparecen en las épocas de estancamiento o apatía política.

Segundo, existe cierto “miedo”, quizás justificado, a la hora de traducir las obras más vanguardistas. Los traductores incluso parecen intentar evitarlas, y en el caso de la poesía *záum* (*Dyr Bul Schyl*) se limitan a la mera transcripción en vez de una posible transducción<sup>8</sup>. Se nota que este “miedo” se desvanece con el tiempo, como ocurre, por ejemplo, en el caso de Marina Tsvetaeva, cuyas publicaciones aparecieron en las últimas décadas. Con todo, podemos decir que en comparación con los poetas más tradicionalistas de la Edad de Plata las traducciones se hacen mucho más tarde.

8 Compárese con los estudios y diferentes métodos de traducción (transducción, transposición) al inglés (Robinson 2017).

Existe también una prevalencia inicial de la recepción del poeta vanguardista sobre su obra: primero se habla del poeta y solo luego, unos años más tarde, empiezan a aparecer las traducciones (lo que ocurrió con Mayakovski y, parcialmente, con Blok). Esto también es interesante teniendo en cuenta que la creación de la figura del Poeta, la inclusión del *performance* en la vida cotidiana es un rasgo vanguardista, y parece que en este caso el *performance* encuentra a su receptor en otra cultura.

Tercero, en el caso de la poesía vanguardista podemos contemplar un fenómeno que no ocurre en la traducción de la poesía más tradicionalista de la misma época, por ejemplo puramente simbolista o acmeísta: el traductor (incluso tan meticuloso como José Fernández Sánchez, que casi siempre prefiere *literal* a *literario* en otros casos<sup>9</sup> muchas veces está dispuesto a sacrificar la literariedad de la traducción para lograr transmitir el espíritu innovador del texto original –sus neologismos, su *záum*, sus experimentos verbales y transracionales–.

Y cuarto, podemos concluir que las obras vanguardistas, a pesar de todo, han tenido, según nuestra opinión, más suerte que otros poemas y poetas de la Edad de Plata rusa; aquí, por la dificultad del material, la cautela de los traductores se hace mucho más visible, muchas veces la aproximación a la obra se realiza a través de las críticas o incluso de un trabajo académico, pero paradójicamente (o, quizás, al revés, lógicamente) el porcentaje de aciertos traductológicos es bastante más alto que en otros tipos de textos poéticos rusos de esta época.

Todo esto nos hace pensar que, quizás, si algún día se forma la escuela de traducción de la poesía rusa al español –y este proceso en las culturas de habla hispana va mucho más lento que en inglés o en francés– esto se hará a través de la traducción de la poesía vanguardista, frecuentemente demandada por el contexto social y estético y a la vez muy exigente a los medios poéticos del idioma de destino.

## Referencias bibliográficas

- AKHMATOVA, Anna (1967). *Réquiem*. Versión y prólogo de Aquilino Duque. Barcelona, El Bardo.
- AUTOR ANÓNIMO (1936a) “En el teatro rosales. El chinche. Obra de Maiakovsky, en nueve cuadros”. *La Libertad*. 14.3.1936: 7.
- (1936b) “¿Por qué está el pan tan caro en Madrid?”. *La Libertad*. 14.3.1936: 7.

9 Por ejemplo, casi todas sus traducciones de Esenin (1974) están realizados sin conservación ni del metro ni de la rima, prácticamente convirtiendo el texto en prosa.

- BEIGEL, Fernanda (2006) *La epopeya de una generación y una revista: las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires, Biblos.
- BIELY, Andréi (1981) *Petersburgo*. Trad. de Fernández Sánchez. Madrid, Ediciones Alfaguara.
- BLOK, Aleksandr (1999) *Los doce y otros poemas*. Trad. de Clara Janés y Amaya Lacasa. Madrid, Visor.
- BOGDACHEVSKI, Irina, ed. (1983) *Blok, Pasternak, Mayakovski y otros, Diez poetas rusos del Siglo de Plata*. Buenos Aires, Centro Editor.
- BOMSTEIN, G. (1920) "La vida literaria: literatura y bolchevismo". *España*. 266, 5.6.1920: 13.
- BONILLA, Juan (2013) *Prohibido entrar sin pantalones*. Barcelona, Seix Barral.
- BULGAKOVA, Nina y FEIJOO, Samuel (1966) *Poetas rusos y soviéticos. Selección*. La Habana, Universidad Central de Las Villas.
- BÜRGER, Peter (1984) *Theory of the Avant-garde*. Manchester, Manchester University Press.
- BUSTAMANTE García, Jorge, ed. y trad. (1995). *Blok, Aleksandr Aleksandrovich; Sologub, Fyodor; Gumiliov, Nikolái; Akhmatova, Anna; Mandel'shtam, Ósip, Cinco poetas rusos*. Barcelona/Santa Fé de Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- CHEVELEVA DERGACHEVA, Alexandra (2018) *Traducción literaria y cambio social: la poesía rusa de la Edad de Plata*. Tesis doctoral dirigida por Iván Martín Cerezo y Tomás Albaladejo Mayordomo. Madrid, UAM.
- EHRENBURG, Elias (1922) "La poesía rusa y la revolución". *Cosmópolis*. 5-1922, 41: 68-74.
- ESENIN, Sergei (1974) *El último poeta del campo*. Trad. de José Fernández Sánchez. Madrid, Visor.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, José (1930) "Ensayo". *El Sol*. 27.08.1930: 2.
- GREGORICH, Luis, ed. (1970) *Poesía rusa del siglo XX*. Buenos Aires, Biblioteca Básica Universal, CEAL
- KUZNETSOVA, Irina y TENÍAS, Javier (1997) *Antología de poetas futuristas rusos*. Zaragoza, El último parnaso.
- LENTINI, Javier (1984) *Velimir Khlébnikov: Antología poética y estudios críticos*. Barcelona, Editorial Laia.
- MAIACOVSKI, Vladimir (1943) *Antología de Maiacovski: su vida y su obra*. Trad. de Lila Guerrero. Buenos Aires, Editorial Claridad.
- (1970) *El autor y su obra*. Vedado, Instituto Cubano del Libro.
- MAKAROV, Alexander, ed. (1974) *Antología de la poesía soviética*. Madrid, Ediciones Jucar.

- MAYAKOVSKI, Vladimir (1973a) *Poemas 1917-1930*. Trad. de José Fernández Sánchez. Madrid, Visor.
- (1973b) *Poemas 1913-1916*. Trad. de José Fernández Sánchez. Madrid, Visor
- (1973c) *Poemas 1917-1930*. Trad. de José Fernández Sánchez. Madrid, Visor.
- OHANIAM, Armen (1922) “Los poetas en la tormenta rusa”. *España*. 347, 9.12.1922: 8-10.
- OSORIO TEJEDA, Nelson (1995) *Diccionario enciclopédico de las letras en América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Oxford Living Dictionaries (OLD)* (s.f.) <https://languages.oup.com/> [15.03.2019].
- PARRA, Nicanor (1965) *Poesía soviética rusa*. Moscú, Progreso.
- (1971) *Poesía rusa contemporánea*. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014) *Diccionario de la lengua española (DLE)*. <http://www.rae.es/rae.html> [30.09.2019].
- REPIDE, Pedro de (1930) “La Rusia de ahora. Recuerdos literarios”. *La Libertad*. 30.10.1930: 1.
- ROBINSON, Douglas (2017) *Translationality: essays in the translational-medical humanities*. New York, Abingdon, Oxon.
- ROWELL Magrit; WYE Deborah y ASH Jared (2002) *The Russian Avant-garde Book, 1910-1934*. New York, Museum of Modern Art.
- SÁNCHEZ PUIG, María (2000) “Anna Ajmátova, o tres traductores en busca de un autor”. *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*. 2: 209-234.
- SOLOGUB, Fiódor (1920) *El trasgo*. Trad. de Naum Tasin. Madrid, Tip. Renovación
- TODOROV, Tzvetan (1976) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores S.A.
- TSVETAeva, Marina (1997) *Antología 100 poemas*. Trad. de José Luís Reina Salazón. Madrid, Visor Libros.
- Veinte cuentistas de la nueva Rusia* (1930) Madrid, Zeus.
- WILLIAMS, Robert (1977) *Artists in revolution: portraits of the Russian avant-garde, 1905-1925*. Bloomington, Indiana University Press.
- WIKIPEDIA, versión rusa (s.f.) <https://ru.wikipedia.org/wiki/> [25.10.2019].
- АХМАТОВА, Анна (1987) “Реквием”. *Октябрь*. 3: 130-135.
- Белый, Андрей (2011) *Собрание сочинений в 6 томах*. Том 2. Петербург. Ozon.ru (edición electrónica).
- Бирюков, Сергей (2001) *Поэзия русского авангарда*. Москва, издательство Руслана Элинина.

- Блок, Александр (2001) *Поэзия, драмы, проза*. Москва, ОЛМА Медиа Групп.
- Деринг-Смирнова, И. Р. у Смирнов И. П. (1980) «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем». *Russian Literature*. VIII: 401-468
- Клинг, Ольга. (2002) «Цикличность авангарда в русской поэзии» XX век и русская литература. *Alba Regina Philologiae*. Сборник в честь 70-летия Г.А. Белой. Москва, РГГУ: 10-29.
- Кручёных, Алексей у Хлебников, Велимир (1913) *Слово как таковое*. Москва, ЕУЫ.
- Мальмстад, Джон, coord. (1987) *Из переписки В.Ф. Ходасевича (1925-1938)*. Вып. 3, Paris, Публикация Джона Мальмстада: 278.
- Ревзина, Ольга (1995) «Марина Цветаева». Очерки языка русской поэзии XX века. Опыты описания идиостилей. Москва: Наследие М, 1995: 305-362.
- Сологуб, Федор (1922). Поэты – ваятели жизни. Петербург: Искусство и народ: 93-96.
- Степанов, Евгений. (2007) «Сергей Бирюков: «Авангард – повышенное напряжение формы»». *Дети Ра*. 1-2. [http://www.detira.ru/arhiv/nomer.php?id\\_pub=745](http://www.detira.ru/arhiv/nomer.php?id_pub=745) [28.09.2018].
- Тюпа, Валерий (1991) «К новой парадигме литературоведческого знания». *Эстетический дискурс: Семио-эстетические исследования в области литературы*. НГПИ: 4-16.
- Тюпа, Валерий (1998) Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара: Ун-т Намяновой.
- Фарыно, Ежи (1987) «Два слова о Цветаевой и авангарде». Еп: Леннквист, Барбара у Мокробородова, Лариса (eds.). *Russica Aboensia 2. День поэзии Марины Цветаевой: Сборник статей*. Turku, Abo: 5-10.
- Цветаева, Марина (2017) *Полное собрание стихотворений*. Litres. [https://books.google.es/books?id=UR\\_CA AAAAQBAJ](https://books.google.es/books?id=UR_CA AAAAQBAJ) [12.09.2018].
- Эйхенбаум, Борис (1923) *Анна Ахматова: опыт анализа*. Санкт-Петербург, Государственная типография имени Ивана Федоро.

Anna Jamka  
Uniwersytet Warszawski

## **El problema del género gramatical en la traducción: un estudio comparativo de dos traducciones del *Romance de la luna, luna* de Federico García Lorca (1928) al polaco**

**Resumen:** La luna, el símbolo de la muerte en la poesía lorquiana, en el *Romance de la luna, luna* se convierte en una mujer encantadora que pretende seducir al niño con fin de raptarlo (Arango 1995: 60). Es una imagen consistente para cada hispanohablante dado el género gramatical femenino de la voz “luna” y el hecho de que en la cultura de habla hispana la muerte es normalmente personificada como mujer (Guthke 1999: 7). No obstante, ¿qué ocurre al traducir el poema a un idioma en el que el equivalente del vocablo “luna” y las asociaciones que provoca vienen a ser de género (gramatical) masculino? El presente trabajo tiene como objetivo estudiar dos traducciones más recientes del romance lorquiano al polaco –*Romanca o lunie, lunie* de Leszek Engelking (2017) y *Romanca o księżycu, księżycu* de Jacek Lyszczyna (2017)– haciendo hincapié en el problema del género gramatical en la traducción de la voz “luna”. El punto de partida para la autora será la tesis de que la traducción poética viene a ser una reconstrucción de la visión/imagen lingüística del mundo (*językowy obraz świata, linguistic image of the world/worldview*) no estándar que, a su vez, surge de la visión/imagen lingüística del mundo estándar, es decir, de la interpretación del mundo común en una lengua y cultura determinadas (Gicala 2018).

**Palabras clave:** Federico García Lorca, traducción poética, imagen/visión lingüística del mundo, luna, lingüística cognitiva

**Title:** The Problem of Grammatical Gender in Translation: A Comparative Study of Two Polish Translations of *Romance de la luna, luna* by Federico García Lorca (1928)

**Abstract:** In *Romance de la luna, luna* the moon, a symbol of death in Lorca's poetry, is portrayed as a charming woman who tries to seduce a boy in order to kidnap him (Arango 1995: 60). Given the feminine grammatical gender of the lexeme *luna* and the fact that in the Spanish and Latin American culture death is usually personified as a woman (Guthke 1999: 7), such image does not seem strange or unusual to the Spanish speakers. However, what will happen if we translate the poem into a language in which the equivalent of the word *luna* is of the masculine grammatical gender? The paper aims to examine two most recent Polish translations of García Lorca's romance – *Romanca o lunie, lunie* by Leszek Engelking (2017) and *Romanca o księżycu, księżycu* by Jacek Lyszczyzna (2017) – with a particular focus on the problem of grammatical gender in translation of the lexeme *luna*. The starting point for the author will be a thesis that any literary translation is a reconstruction of a non-standard linguistic picture of the world/linguistic worldview (*językowy obraz świata*) which, in turn, arises from a standard linguistic worldview embedded in each language, i.e., from the interpretation of the world in given language and culture shared by its speakers (Gicala 2018).

**Keywords:** Federico García Lorca, translation of poetry, linguistic worldview/linguistic picture of the world, cognitive linguistics

## Introducción

Federico García Lorca es, sin duda alguna, uno de los escritores de habla hispana más conocidos en Polonia. Desde 1945, su primera aparición en el mercado literario polaco en un tomo bajo el título *Hiszpania walcząca: poezje* en selección de Zofia Szleyen, hasta 2017, cuando se editaron dos antologías de su obra más recientes<sup>1</sup>, se han publicado en total quince colecciones de poesía del autor andaluz (Katalogi Biblioteki Narodowej, en línea). No debería sorprender que el poemario lorquiano más traducido al polaco es el *Romancero gitano*: hasta la actualidad podemos contar con cuatro versiones diferentes del mismo<sup>2</sup>, sin mencionar varios romances sueltos incluidos en las demás antologías de la obra lorquiana. De las dieciocho piezas que componen “el poema de Andalucía” (Josephs y Caballero 1999: 82), parece que los traductores polacos sienten una predilección especial por

1 Se trata de *Gips i jaśmin* (2017), en traducción y selección de Leszek Engelking, y de *Piosenka o chłopcu o siedmiu sercach* (2017), de Jacek Lyszczyzna.

2 Empezando por la versión más antigua: *Romance cygańskie* de Jerzy Ficowski (1949), *Romancero cygańskie = Romancero gitano* de Irena Kuran-Bogucka (1992), *Romance cygańskie i inne wiersze* de Maria Orzeszkowska-Szumowska (2008) y *Śpiewak cygańskich romansów* de Jarosław Marek Rymkiewicz (2011) (Katalogi Biblioteki Narodowej, en línea).

un romance en particular –el *Romance de la luna, luna*– que cuenta con numerosas versiones en la lengua polaca<sup>3</sup>.

En el presente estudio nos proponemos demostrar que el género gramatical, aunque según varios investigadores no puede desempeñar la función nominativa en cuanto a sustantivos que no denotan seres vivos, está arraigado en la visión lingüística del mundo y, por consiguiente, desempeña un papel clave para la conceptualización del objeto en cuestión, lo cual influye directamente al proceso traductor de los textos artísticos. Siguiendo la línea de investigación de Elżbieta Tabakowska (2001 [1993]: 98-100), creemos que la equivalencia en la traducción es la equivalencia de las imágenes<sup>4</sup>, mientras que la unidad básica de la traducción es una imagen. El objeto del presente estudio serán las dos últimas traducciones del famoso poema lorquiano –*Romanca o księżycu, księżycu* de Jacek Lyszczyna (2017) y *Romanca o lunie, lunie* de Leszek Engelking (2017)–, interesantes desde el punto de vista de la traducción del elemento clave para la construcción y la interpretación del romance: la voz “luna”.

Para empezar, se propondrá una definición de la imagen/visión lingüística del mundo (VLM) y se diferenciará la VLM estándar de la no estándar. A continuación, se efectuará un análisis de dos conceptos, i.e., la “luna” y su equivalente polaco, *księżyc*, y, sobre esta base, se llevará a cabo un estudio comparativo de las dos versiones polacas del *Romance de la luna, luna*. Para finalizar, se tratará de determinar si alguna de las versiones polacas analizadas establece una equivalencia del texto original en términos de Tabakowska.

## El concepto de la visión lingüística del mundo y sus bases cognitivas

Como advierte Gicala (2018: 14), la noción de la visión lingüística del mundo (*linguistic worldview, językowy obraz świata*), tiene sus orígenes, por un lado, en los

3 A pesar de las dos comentadas en el presente estudio, i.e., *Romanca o lunie, lunie* de Leszek Engelking (2017) y *Romanca o księżycu, księżycu* de Jacek Lyszczyna (2017), el poema fue traducido al polaco como *Romanca o księżycowej pełni* (Jerzy Ficowski 1949), *Romanca o księżycu, księżycu* (Jan Winczakiewicz 1963; Irena Kuran-Bogucka 1982), *Księżycowa ballada, w pełni* (Andrzej Tchórzewski 1986), *Romanca o pełni księżyca* (Maria Orzeszkowska-Szumowska 2008), *Romans o księżycu, księżycu* (Jarosław Marek Rymkiewicz 2011) (Baczyńska 2014: 430).

4 La imagen en el marco de la gramática cognitiva, la característica básica de la conceptualización, se refiere a la manera de concebir una situación determinada (Cuenca y Hilferty 2007: 79). Se ha de advertir que, aunque la lingüística cognitiva no es una corriente uniforme, en el presente trabajo nos basamos en las reflexiones de Elżbieta Tabakowska (1995; 2001) que a su vez se inspira en los trabajos de Ronald Langacker, especialmente en lo que concierne al significado (véase p. ej., Tabakowska 1995: 56-80).

trabajos de Wilhelm von Humboldt y sus alumnos, y, por otro, en los estudios llevados a cabo por Benjamin Lee Whorf y Edward Sapir. No obstante, se indica que fue Aristóteles quien hizo las primeras observaciones en torno a la relación entre el lenguaje y la visión de la realidad. Es necesario aclarar que el punto de partida para nuestras reflexiones será la definición de la VLM elaborada por Bartmiński (2012: 76-77), fundador de la llamada Escuela Etnolingüística de Lublin<sup>5</sup>:

La visión lingüística del mundo es para mí una interpretación de la realidad profundamente arraigada en el lenguaje que puede expresarse en forma de juicios acerca del mundo. Pueden ser juicios fijados en el lenguaje mismo, las formas gramaticales, el léxico, los textos estereotipados (p. ej., proverbios) [...]. En la frase anterior se pone énfasis en la palabra “interpretación” [...]. Las palabras no reflejan las cosas de manera “fotográfica”, sino que las “retratan” en la mente.

El énfasis puesto en la voz “interpretación” demuestra que la VLM no es un mero “reflejo” de la realidad, sino su visión y categorización desde el punto de vista del hombre. Dicha perspectiva antropocéntrica y el carácter icónico de la teoría apuntan hacia sus convergencias con la lingüística cognitiva. Según Tabakowska (2013: 321-338), la base común del cognitivismo y la VLM es el reconocimiento del carácter subjetivo de la percepción y la conceptualización, tal y como el papel significante de la metáfora. Se debe agregar que las confluencias entre las dos escuelas se basan en un enfoque holístico del significado y el intento de caracterizarlo en un contexto experiencial más amplio (Zinken 2009: 3). Sin embargo, como observa Zinken, dado el hecho de que la Escuela Etnolingüística de Lublin se haya desarrollado independientemente de la escuela angloamericana, no es de extrañar que el énfasis se coloque a veces de manera diferente. Mientras que los cognitivistas optan por examinar los procesos de cognición y su relación con el lenguaje, los investigadores de la VLM se centran más bien en las relaciones entre el lenguaje, la mentalidad humana y la cultura (Tabakowska 2013: 321-338). Parece que esta es la cuestión prioritaria para la etnolingüística cognitiva de Bartmiński (2009: 10):

La etnolingüística se ocupa de las manifestaciones culturales en la lengua. Examina la estructura lingüística en relación con la historia y la cultura de la comunidad, en particular con la mentalidad del grupo, su comportamiento

---

5 Todas las traducciones del polaco al español, a no ser que se indique lo contrario, son de la autora del presente estudio.

y sistema de valores. Trata de encontrar rastros de cultura en el material de la propia lengua, en los significados de las palabras, la fraseología, el vocabulario, la sintaxis y la estructura del texto.

Podemos condensar lo expuesto hasta aquí con las palabras de Grzegorzycykowa (2002: 162) quien considera que “la noción de la VLM corresponde en cierta medida a lo que los cognitivistas americanos definen como «conceptualización del mundo fijada en el lenguaje»”.

A pesar de las diferencias recién señaladas, en consonancia con Gicala (2018: 36), consideramos que dada la complejidad del ser humano y la importancia del elemento mental y social, los enfoques presentados son más bien complementarios que excluyentes.

### **La visión lingüística del mundo estándar y no estándar**

Cada texto artístico viene a ser un tipo de comentario individual sobre la interpretación común de la realidad –la VLM estándar– con la cual establece un diálogo, una polémica o constituye una reflexión sobre esta visión común para todos los hablantes del idioma en cuestión (Gicala 2018: 41). Entre otros, Bartmiński y Tokarski (2012: 70) admiten la existencia de la VLM no estándar que se revela al romper con los arriba mencionados “juicios fijados en el idioma”. Hay que mencionar, además, la tesis de Anusiewicz (1999: 263) quien considera que los textos artísticos son un extracto (*wycinek*) de la VLM estándar establecida en el idioma.

El modelo propuesto por la investigadora (Gicala 2018: 54-60) se basa en un análisis en dos niveles y etapas. Gicala, partiendo del modelo de cultura de David Katan, ubica la VLM no estándar en la cima del *iceberg* e indica que esta se fundamenta en la VLM estándar (la base del *iceberg*, cubierta e invisible). Por consiguiente, la primera etapa del proceso traductor consiste en análisis del texto de partida para determinar la presencia de los dos niveles de la VLM (no estándar y estándar), mientras que en la segunda fase el traductor/la traductora ha de transferir la VLM no estándar del texto original al texto meta, basándose en su conocimiento de la VLM estándar. Dicha estrategia<sup>6</sup> influye en los siguientes pasos del proceso, es decir en la investigación de la VLM estándar (cuyo alcance difiere según las necesidades del traductor/la traductora), p. ej., comparando dos

---

6 Estrategia definida como un enfoque holístico y global que precede y determina la toma de decisiones del traductor/la traductora (Piotrowska 2016 *apud* Gicala 2018: 58).

conceptos (el del texto de partida y sus posibles equivalentes en la lengua meta), usando las herramientas de la etnolingüística<sup>7</sup> o elaborando una definición cognitiva<sup>8</sup> de los conceptos en cuestión. A continuación, la traducción se ha de efectuar “en forma de diálogo entre los perfiles de la VLM estándar y no estándar que se revelan en el texto original” (Gicala 2018: 59).

## Metodología

El estudio comparativo de las dos traducciones del romance lorquiano se llevará a cabo siguiendo el modelo de traducción literaria de Gicala (2018), fundamentado en la teoría de la imagen/visión lingüística del mundo en la vertiente desarrollada por Bartmiński, y en la poética cognitiva de la traducción de Tabakowska.

Para empezar, se investigará la VLM estándar revelada en el texto original partiendo del papel constitutivo del lexema “luna” en el romance lorquiano. El análisis se efectuará comparando dos conceptos: de “luna” y su equivalente polaco, *księżyc*. Para tal efecto, nos serviremos tanto de estudios lexicográficos [p. ej., *Diccionario de símbolos* de Cirlot (1992) y *Słownik stereotypów i symboli ludowych* de Bartmiński (1996)] como de fuentes textuales (sobre todo otras piezas de García Lorca y estudios literarios acerca de su obra). Todas estas observaciones se relacionan sobre todo con la cuestión del género gramatical y su papel en la traducción de las imágenes poéticas.

A continuación, se llevará a cabo un análisis cognitivo del texto original donde se analizarán las conceptualizaciones de la luna lorquiana. Siguiendo a Tabakowska (1995; 2001), creemos que cada conceptualización viene a ser una imagen concreta que puede ser o bien convencional, o bien partir de las convenciones, extenderlas y modificarlas (imágenes poéticas). Dado que los textos artísticos se componen de las imágenes no convencionales, poéticas, nos parece pertinente analizarlas desde una perspectiva cognitiva.

7 El procedimiento de investigación aplicado por la Escuela Etnolingüística de Lublin consiste en la recolección de tres tipos de datos usando el método Sistema-Encuesta-Texto (*System-Ankieta-Tekst*), p. ej., recopilación de datos de todos los estudios lexicográficos existentes, ejecución de encuestas entre hablantes nativos del idioma en cuestión y análisis textual (Kołatka 2012: 78-80).

8 Según Bartmiński (2012: 42), la definición cognitiva “tiene como objetivo principal dar a conocer la manera de entender el objeto por parte de los hablantes de una lengua determinada, es decir, a partir de la manera que está socialmente establecida y que puede revelarse en la lengua y el uso de la misma, el conocimiento del mundo, la categorización de los fenómenos, sus características y valoración”.

Para finalizar, se tratará de determinar si alguna de las versiones polacas analizadas establece una equivalencia del texto original en términos de Tabakowska, la precursora de la llamada *teoría cognitiva de la traducción* en Polonia. En línea con Tabakowska (2001: 98-100), entendemos la traducción como una reconstrucción de la escena que recrea las imágenes presentes en el texto original. Por tanto, la equivalencia en la traducción es la equivalencia de las imágenes, mientras que la unidad básica de la traducción es una imagen.

### **La imagen/visión lingüística de “luna” y su papel en la obra literaria de García Lorca**

Tanto la definición del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española (*DLE*) como la del *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas (1987 [1961]) resultan poco útiles a la hora de tratar de pintar la visión lingüística de la palabra “luna”. Las dos fuentes tan solo indican su proveniencia latina. Por otro lado, Cirlot advierte que “el simbolismo de la luna es muy amplio y complejo” (*Diccionario de símbolos*, s.v. luna). Sin embargo:

Por encima de todo, es el ser que no permanece siempre idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones “dolorosas” en forma de círculo clara y continuamente observable. Estas fases, por analogía, se parecen a las estaciones anuales, a las edades del hombre, y determinan una mayor proximidad de la luna a lo biológico, sometido también a la ley del cambio, al crecimiento (juventud, madurez) y al decrecimiento (madurez, ancianidad). De ahí la creencia mítica de que la etapa de invisibilidad de la luna corresponde a la de la muerte en el hombre; y como consecuencia de ella, la idea de que los muertos van a la luna. (*Diccionario de símbolos*, s.v. luna)

Las constantes modificaciones, las similitudes “entre el ciclo lunar y el ciclo fisiológico de la mujer” (*Diccionario de símbolos*, s.v. luna) y la vinculación de la luna con lo biológico indican de manera clara la relación del símbolo con lo femenino. En este momento valdría la pena advertir que un papel importante en la elaboración del mismo desempeñaron “las diosas lunares: Ishtar, Hathor, Anaitis, Artemisa” (*Diccionario de símbolos*, s.v. luna). En resumidas cuentas, la inclinación hacia lo femenino está muy presente en la imagen/visión lingüística de la luna (*Diccionario de símbolos*, s.v. luna). Cabe mencionar también que

[...] otro componente significativo de la luna es el de su estrecha asociación a la noche (maternal, ocultante, inconsciente, ambivalente por lo protectora y peligrosa) y el que dimana del tono lívido de su luz y del modo como muestra, semivelándolos, los objetos. (*Diccionario de símbolos*, s.v. luna).

La luz de la luna es tenue, lívida y blanca, no arde, no da calor, no da vida como la del sol. Su vinculación con la noche y con las fases de la vida del hombre apunta, por consiguiente, hacia una estrecha relación con la muerte.

Por otra parte, la luna en García Lorca se presenta como un símbolo “de mayor significación por su variedad de manifestaciones [...] la función estructural que desempeña en un gran número de sus poemas y en algunos de sus dramas” (Correa 1957: 1060). Por un lado, en una gran parte del primer libro del poeta andaluz, la luna es retratada como señal de novedad, idealidad, felicidad, pero, por otro, p. ej., en *La luna y la muerte*, se convierte en un personaje sombrío (1062). A continuación, en *Canciones de luna*<sup>9</sup> compuestas por siete poemas breves, se nos revela “un ciclo vital completo a base de los conceptos de nacimiento, vida, muerte, tumba y rememoración, que coinciden con el surgimiento y corta duración de un sentimiento amoroso definitivamente sepultado” (1063-1064). Dicha imagen poética tiene las bases en la VLM estándar, lo cual se puede observar al recordar las asociaciones del ciclo lunar con el ciclo vital humano o el menstrual anotadas en el diccionario de Cirlot. Otro punto señalado por Correa (1957: 1066) es el hecho de que “en el *Romancero gitano* las metáforas de iluminación lunar son frecuentes con tonos colorísticos diversos”. Miremos, por tanto, la simbología de la luna en el *Romancero gitano*: “el mundo de los gitanos está iluminado por la luna portadora de dolor, de muerte y de tragedia” (Arango 1995: 60). A la hora de comentar el *Romancero gitano* y cualquier romance proveniente del mismo, cabe añadir que el libro constituye, en palabras del autor mismo, “un mito inventado por mí” (Josephs y Caballero 1999: 82). En una carta enviada a Jorge Guillén, García Lorca confiesa que procura

[...] armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes, y el resultado es extraño, pero creo que de belleza nueva. *Quiero conseguir que las imágenes que hago sobre los tipos sean entendidas por estos, sean visiones del mundo que viven*<sup>10</sup> [...]. Quedará un libro de romances y se podrá decir que es un libro de Andalucía.

9 Incluidas en el volumen *Canciones* fechado en los años 1921-1924.

10 Subrayado propio de la autora.

Las palabras de García Lorca comprueban la presencia de los dos niveles de la VLM comentados arriba: el estándar, pintado “sobre los tipos”, y el individual, particular, el no estándar, es decir, “una visión del mundo”.

Sintetizando, se puede constatar que la imagen/visión lingüística de la luna se asocia, sobre todo, con lo volátil, biológico y femenino; a veces incluso con lo lúgubre, fúnebre y funesto. García Lorca parte de esta visión y la recrea, reinterpreta de manera altamente poética. ¿Cómo se presenta la visión lingüística de su equivalente polaco, *księżyc*?

### La imagen/visión lingüística de *księżyc*

La escasez de fuentes etnolingüísticas españolas, sobre todo la falta de un diccionario etnolingüístico que recopilara definiciones de conceptos culturales arraigados en la lengua española, contrasta fuertemente con la abundancia de las mismas en el polaco. Para trazar la visión lingüística de *księżyc* nos serviremos de las siguientes fuentes: *Słownik języka polskiego* de la editorial PWN (en línea), *Słownik języka polskiego pod red. Doroszewskiego* (en línea), *Słownik stereotypów i symboli ludowych* de Bartmiński (1996) y un estudio sobre la cultura popular polaca bajo el título *Ludowe stereotypy obcowania świata i zaświatów w języku i kulturze polskiej* de Masłowska (2012).

Aunque la definición de *Słownik języka polskiego* PWN no nos proporciona mucha información, la página web de PWN donde se pueden realizar consultas lingüísticas<sup>11</sup>, nos permite trazar la etimología del lexema:

*Książdz* [sacerdote] en eslavo, e inicialmente en polaco, significaba un gobernante sin corona, un líder. Su hijo se llamaba *księżyc* [príncipe] (primero *książe* en género neutro, luego *księżyc* en género masculino). En la Edad Media aparecieron los llamados nombres paternos, por ejemplo, de *król* [rey] – *królewicz* [príncipe] (etc.). Y del *ksiądz* [sacerdote], *księżyc* [príncipe]. El autor de los *Sermones de Świętokrzyskie* (siglo XIV) llama al Jesús recién nacido *Księżyc* [príncipe]. En última instancia, el significado de esta palabra se estabilizó en el idioma polaco basándose en la siguiente metáfora: el gran sacerdote, *magnus dominus*, es el Sol, mientras que el pequeño sacerdote es la Luna. *Księżyc* [luna] ha estado funcionando como el nombre del satélite de la Tierra desde el siglo XV. (Długosz-Kurczabowa, en línea)

11 Se trata de *Poradnia Językowa PWN* (Consultas Lingüísticas de PWN), una página web que desempeña una función parecida a la del Fundeu BBVA en España.

Por otro lado, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, la obra maestra de la Escuela Etnolingüística de Lublin, cuyo editor lo describe como “un diccionario etnolingüístico cuyo tema está relacionado con la lengua y los estereotipos culturales populares” (Bartmiński 1988: 16), propone una amplia definición cognitiva de *księżyc*. No obstante, debido a la extensión del presente estudio, nos limitaremos a señalar los rasgos más importantes que nos permitirán elaborar una primera traza del concepto.

La primera característica es consistente con las informaciones proporcionadas por Cirlot: “la imagen de la luna en la tradición popular polaca está dominada por su volatilidad cíclica” (*Słownik stereotypów i symboli ludowych*, s.v. *księżyc*). Se reitera que el rasgo más fijado e importante en la imagen/visión de *księżyc* es su volatilidad. De hecho, los autores del diccionario de los estereotipos y símbolos populares constatan que:

En la cultura popular polaca *księżyc* mantiene su simbología universal basada en la volatilidad cíclica desde la fase de la juventud hasta la de la vejez; retrata el ritmo de la vida, nacimiento, madurez y la muerte que, no obstante, no se convierte nunca en el final, sino predice un comienzo nuevo. Al fin y al cabo, *księżyc* representa la idea de una “vuelta eterna” y la “inmortalidad”. (*Słownik stereotypów i symboli ludowych*, s.v. *księżyc*)

A diferencia de las definiciones presentadas en las fuentes hispanas, *Słownik stereotypów i symboli ludowych* pone un gran énfasis en la conexión entre *księżyc*, la maldad y lo sobrenatural: “a la luz de la luna (*księżyc*) actúan las fuerzas malignas, diablos, aparecen los *topielec*<sup>12</sup>, se producen eventos sobrenaturales” (*Słownik stereotypów i symboli ludowych*, s.v. *księżyc*). Se señala que aunque “en su capa más profunda, *Księżyc* preserva los dos elementos, lo masculino y lo femenino, es un hermafrodita astral [...] en las canciones y cuentos de la Polonia del este, se convierte en un caballero, un hombre” (*Słownik stereotypów i symboli ludowych*, s.v. *księżyc*). Aunque en la simbología popular eslava, la luna/*księżyc* se vincule con la fecundidad (Masłowska 2012: 268), su representación es usualmente masculina: “y la luna, la preciosa luna, es el *hijo*<sup>13</sup> del Sol; cuando este duerme y descansa tras su trabajo duro, nos *lo* deja a nosotros para que el hombre no sea molestado por los demonios de la noche” (274).

12 Espíritus acuáticos del folclor eslavo.

13 Subrayado de la autora del presente estudio.

Condensando lo dicho hasta aquí, podemos constatar que el rasgo principal que difiere la imagen/visión lingüística de la luna de la de *księżyc* es el género de su conceptualización: mientras que en la cultura hispánica y la obra lorquiana, la luna es conceptualizada en su gran mayoría como mujer, en polaco –aunque posea rasgos de los dos sexos– *księżyc* está personificado como hombre, lo cual, en ambos casos, coincide con el género gramatical de ambas palabras.

### **Análisis cognitivo del *Romance de la luna, luna***

Sin duda alguna, estamos ante una escena compuesta por dos protagonistas: la luna y un niño que establecen un diálogo. Dada su capacidad de hablar, la conceptualización de la luna pasa de ser tan solo OBJETO NATURAL<sup>14</sup> a SER HUMANO. Asimismo, el hecho de que la luna lleve “un polisón de nardos” –una prenda de vestir reservada exclusivamente para las mujeres<sup>15</sup>–, de SER HUMANO se convierte en MUJER. Sin embargo, es una mujer especial cuya representación poética está dominada por la BLANCURA: lo cual se ve gracias al arriba mencionado polisón de nardos, flores blancos; sus senos de estaño; el hecho de que los gitanos pueden convertir su corazón en “collares y anillos blancos”. Además, la luna expresa la preocupación por la pureza de su “blancor almidonado”.

Fijémonos en el simbolismo de este color. Fue particularmente apreciado por teólogos cristianos como el color de la pureza y la inocencia, la renovación de la vida espiritual (Rzepińska 1989: 128-35). Sin embargo, el blanco también tiene su lado oscuro, pues está relacionado con el principio y el fin, la vida y la muerte, es el color de los seres, fenómenos y fantasmas extraterrestres (Kostrzewa, Łopatyńska, Ziółkowska-Mówka 2016: 62). En este momento cabe recurrir a las palabras de Arango (1995: 58), quien al investigar la imagen de la luna en la obra lorquiana, llega a la siguiente conclusión:

La luna en la poesía de Lorca se aleja del sentido poético tradicional, pues se halla de acuerdo con la época de 1920-1930 en el sentido de que no tenía un carácter esencialmente romántico; Lorca le atribuye a la luna un carácter maléfico.

14 Acorde con las normas tipográficas usadas tanto por los cognitivistas (véase p. ej., Lakoff y Johnson 1980) como los etnolingüistas (véase p. ej., Bartmiński 1996), las metáforas conceptuales y los conceptos culturales se escribirán en mayúscula.

15 Conforme con lo que apunta la definición del *DLE* (s.v. polisón): “armazón que, atada a la cintura, se ponían las mujeres para que abultasen los vestidos por detrás”.

Para Lorca, la luna tiene un poder fatídico, ella le da un misterio de vida y de muerte. La luna aparece muchas veces en forma repetitiva en la poesía de Lorca y representa de manera simbólica la presencia de la muerte.

No obstante, en la visión lorquiana la luna no es tan solo una MUJER cualquiera: al mostrar sus senos y bailar enfrente del niño, lo pretende seducir. Como señala Correa (1957: 1063) “el perfume intenso del nardo con su característica blancura es uno de los signos de esta atracción y va a ser uno de los constitutivos de la luz lunar en ciertos momentos de nefastas implicaciones”. Por otro lado, Feal Deibe (1971: 284-288), en su *Romance de la luna, luna: una reinterpretación*, propone una lectura interesante del mismo al sugerir que el diálogo entre la luna y el niño es de hecho un diálogo entre la madre y su hijo. Dicha interpretación apuntaría hacia la asociación simbólica de la luna con lo maternal mencionada antes (*Diccionario de símbolos*, s.v. luna). Además, García Lorca la describe como “lúbrica y pura”, un oxímoron que podría apoyar la tesis de Feal Deibe (1971: 285) de que otra de las conceptualizaciones de la luna es MADRE: “Lúbrica y pura es, efectivamente, la madre, tal como el niño la imagina. Dechado, a la vez, de toda la lascivia y toda la pureza del mundo”. Aunque este enfoque nos parece estimulante, optemos por ver en la protagonista la conceptualización de SEDUCTORA.

Desde el mismo principio del romance, se ve que la luna “vino a la fragua” con un propósito: seducir al niño y llevárselo:

En el *Romance de la luna, luna*, Lorca une el mito a la tradición popular. La luna trata de seducir al niño con el fin de raptarlo y su danza da un sentido fúnebre al poema [...] El símbolo lunar analizado en función de la religión primitiva, después del nacimiento y siguiendo su evolución hasta la muerte, revela que él actúa como un reflejo de la vida humana. “Para la religiosidad primitiva y arcaica la luna contiene en sí a la muerte, la sufre y la trasciende. Luna y muerte son inseparables: la luna es su dueño y su símbolo”. (Arango 1995: 60)

El hecho de que la protagonista le advierta al niño de que los gitanos lo encontrarán con “los ojillos cerrados” apunta hacia la metáfora conceptual MORIR ES DORMIR. Asimismo, cuando al final del romance “por el cielo va la luna / con un niño de la mano”, se puede percibir la presencia de dos metáforas conceptuales: MORIR ES PARTIR y LA VIDA ES UN VIAJE. Dicha observación, junto a la blancura cadavérica de la luna personificada y su comportamiento sensual e incluso provocativo, han llevado a algunos investigadores a la siguiente conclusión:

Se dirá que la luna es la muerte. Desde luego. Y la danza de la luna es la danza de la muerte. [...] La muerte, si queremos expresarnos así, se vale de todos sus encantos femeninos para seducir al niño (para seducir al hombre). Lo único que esto prueba lo siguiente: que, para Lorca, seducción por la mujer y muerte son aspectos de lo mismo. Defenderse de la mujer es defenderse de muerte. (Feal Deibe 1977: 285)

Sin embargo, la imagen poética de la luna pintada en blanco y personificada como mujer está en consonancia con su visión lingüística, común para los hispanohablantes, lo cual demuestra la existencia de los dos niveles de la VLM mencionados por Gicala: el estándar y el no estándar. Por consiguiente, se puede constatar que el *Romance de la luna*, luna está fundamentado en la visión lingüística estándar de la luna: un objeto natural de color blanco, asociado con la noche, su estrecha relación con la última etapa del viaje del hombre, la muerte. No obstante, las conceptualizaciones de la misma como su personificación como mujer-seductora, hacen del romance un “extracto” de la realidad, una visión individual, peculiar del mundo que, a su vez, no se puede interpretar sin recurrir a la imagen común para todos los hablantes de español. Dado todo lo expuesto, la clave para la interpretación del romance –y, en consecuencia, la traducción del mismo– será la personificación de la luna como mujer. Sin ello, no se podrá recrear las imágenes que configuran la escena original y, por tanto, elaborar una traducción equivalente.

### **Dos versiones polacas del romance lorquiano**

La diferencia primordial entre las dos traducciones al polaco se halla en la elección del equivalente del lexema “luna”: Engelking optó por preservar esta voz definida de la siguiente manera por el diccionario de la lengua polaca:

luna

1. mit. rzym. Luna “bogini księżycyca”

2. poet. “księżyc” (*Słownik języka polskiego PWN*, s.v. luna)

En su primera acepción y escrito en mayúscula, dicho lexema representa el nombre propio de la diosa lunar, mientras que su segunda acepción indica un uso poético que reemplaza el lexema *księżyc*. Además, otro diccionario de polaco precisa de que se trata de un sustantivo de género gramatical femenino (*Słownik języka polskiego pod red. W. Doroszewskiego*, s.v. luna). Por otra parte, Lyszczyna decidió traducir la voz “luna” con su equivalente reconocido (*recognized equivalent*)

(Hejwowski 2003: 141) *księżyc*, es decir, un sustantivo de género gramatical masculino. Fijémonos en los primeros cuatro versos de las dos traducciones donde las palabras en negrita son las que indican el género gramatical del/de la protagonista del romance.

**Cuadro 1. Los primeros cuatro versos de las dos traducciones del *Romance de la luna, luna*; en negrita se subrayan los elementos sujetos al cambio de género gramatical según el equivalente elegido**

<i>Romanca o lunie, lunie</i> de Leszek Engelking (2017)	<i>Romanca o księżycu, księżycu</i> de Jacek Lyszczyna (2017)
<b>Luna</b> weszła za próg kuźni, Turniurę ma z tuberozy. Chłopczyk tylko patrzy, patrzy. Chłopczyk stoi zapatrzoney.	<b>Księżyc</b> zajrzał do kuźni <b>Strojny</b> w turniurę z tuberoz. Dziecko <b>nań</b> patrzy, patrzy. Dziecko się w <b>niego</b> wpatruje.

Antes de adentrarnos en el análisis, cabe mencionar que en la lengua polaca, a diferencia del español, los verbos en pasado se conjugan en función del género gramatical. Por tanto, la elección del equivalente del género gramatical masculino o femenino se puede percibir no solo en el mismo lexema, sino también analizando las formas gramaticales de las demás partes de la oración. De ahí, en la traducción de Leszek Engelking, al elegir el lexema “luna” en género gramatical femenino, el verbo está conjugado en femenino. Por tanto, la luna, tal y como en el caso del texto original, se convierte en SER HUMANO personificado como MUJER.

No obstante, la elección de la voz *księżyc* por parte de Lyszczyna influye en que el verbo *zajrzeć* (echar un vistazo, pasar por algún lugar) en pasado, de acuerdo con la norma, se conjugue en masculino. Lo mismo pasa con el adjetivo *strojny* (vestido), ya que tal y como en la lengua española, los adjetivos polacos se declinan según género y con los pronombres de objeto *nań* (lo) y *niego* (lo). De esto se deriva el hecho de que la luna en la traducción de Lyszczyna se convierte en SER HUMANO personificado como HOMBRE. Sin embargo, a pesar del uso consistente del género gramatical masculino, Lyszczyna viste la luna –tal como lo hizo García Lorca– en *turniura z tuberoz* (polisón de nardos), es decir “una parte de la vestimenta femenina del siglo XIX” (*Słownik języka polskiego pod red. W. Doroszewskiego, s.v. turniura*). Por esta razón, la conceptualización de la luna resulta hasta cierto punto grotesca: es un HOMBRE que se viste como MUJER.

A continuación, cabe advertir que la voz “niño” cuenta con dos equivalentes reconocidos en polaco: *dziecko* (de género gramatical neutro, puede ser tanto de

sexo masculino como de femenino) y *chłopiec* (de género gramatical masculino, indica el sexo masculino). Engelking optó por *chłopczyk*, diminutivo de *chłopiec*, es decir, indicó inequívocamente el sexo del niño, mientras que Lyszczyna eligió la opción más ambigua, es decir *dziecko*. Por consiguiente, la traducción de Engelking es equivalente al texto original desde el principio, ya que pinta una escena donde aparece la luna personificada como MUJER dialogando con HOMBRE. Por otro lado, las imágenes poéticas de Lyszczyna no concuerdan con las de García Lorca debido al cambio de sexo (no solo del género gramatical) de la luna y la ambigüedad inicial en cuanto al sexo del niño.

Aunque varios lingüistas consideran que el género gramatical no puede desempeñar la función nominativa en cuanto a sustantivos que no denotan seres vivos (cf., p. ej., Grzegorzczkowska 2002), cabe recurrir a la imagen/visión lingüística de *księżyc*. Primero, como hemos indicado antes, la palabra *księżyc* en su primera acepción denotaba al hijo de sacerdote. Segundo, la representación de *księżyc* en la cultura eslava es usualmente masculina (Masłowska 2012: 274), aunque se le atribuya tanto rasgos femeninos como masculinos. Es más, en el poema lorquiano la luna se caracteriza por atributos femeninos tales como la vestimenta, su carácter seductor, cierta delicadeza y un aire misterioso, usualmente asociado con lo femenino. De ahí, la personificación de la luna como HOMBRE que se viste y comporta como MUJER resulta en una imagen poética poco coherente y, sobre todo, distinta de la trazada por García Lorca. Asimismo, la traducción de Lyszczyna, debido a la elección del sustantivo de género gramatical masculino, evoca una sensación de rareza:

**Cuadro 2.** Los versos 5-8 de *Romanca o księżycu, księżycu* de Jacek Lyszczyna y su traducción (de la autora del presente estudio) palabra por palabra al español

<i>Romanca o księżycu, księżycu</i> de Jacek Lyszczyna (2017)	<i>Romanca o księżycu, księżycu</i> de Jacek Lyszczyna (2017). Traducción palabra por palabra
Pośród poruszeń powietrza księżyc ramiona unosi, obnaża lubieżny, niewinny swe piersi z twardej cyny.	Entre los movimientos del aire la luna levanta los brazos y enseña, lúbrico, inocente sus pechos de estaño duro.

El problema con la conceptualización de la luna como HOMBRE vestido como MUJER reside en el hecho de que tal imagen no lleva a su conceptualización como SEDUCTORA. Puede ser una imagen de corte surrealista, extraña, rara e inquietante, pero no recrea la escena de seducción del hombre (el niño) por parte de

la mujer (la luna). La conceptualización de la luna en la versión de *Lyszczyna* se acerca más a la de HERMAFRODITA, lo cual estaría más en consonancia con las coordenadas culturales eslavas, sin embargo, no es equivalente ni a su visión lingüística en el español, ni a las imágenes pintadas por García Lorca. Además, *Lyszczyna* optó por traducir el adjetivo puro como *niewinny* (inocente) en vez de *czysty* (puro). La quinta acepción del vocablo *czysty* describe a “una persona que se muestra reticente a goce sexual” (*Słownik języka polskiego PWN, s.v. czysty*), mientras que la definición de *niewinny* (inocente) no indica tal relación. De ahí, el oxímoron no resulta tan chocante como el del texto original.

Por otra parte, la conceptualización de SEDUCTORA, tan visible en el texto original, está reflejada perfectamente en la traducción de Engelking:

**Cuadro 3. Los versos 5-8 de *Romanca o lunie, lunie* de Leszek Engelking y su traducción (de la autora del presente estudio) palabra por palabra al español**

<i>Romanca o lunie, lunie</i> de Leszek Engelking (2017)	<i>Romanca o lunie, lunie</i> de Leszek Engelking (2017). Traducción palabra por palabra
W powietrzu wzburzonym, drżącym, luna ramiona unosi i swe piersi z twardej cyny lubieżnie czysta odśłoni.	En el aire conmovido, temblante la luna levanta los brazos y sus pechos de estaño duro enseña lúbricamente pura

Un procedimiento interesante es la intensificación del oxímoron presente en el texto original: la luna es tan pura que precisamente por su calidad de casta resulta atractiva, lujuriosa y, en consecuencia, peligrosa. La imagen pintada por Engelking hace suya aquel aire de misterio, inquietud y fantasía que del texto original de García Lorca, sin incurrir en lo grotesco, cuestión esta que sí sucede en la versión de *Lyszczyna*.

La blancura de la luna, su palidez cadavérica, y las metáforas conceptuales de MORIR ES DORMIR, MORIR ES PARTIR y LA VIDA ES UN VIAJE fueron reflejadas en ambas traducciones al polaco. En el caso de *Lyszczyna*, la luna advierte de que los gitanos encontrarán al niño con *oczkami zamkniętymi* (ojillos cerrados) y el romance finaliza con la imagen del protagonista *po niebie księżyc wędruje, / unosząc dziecko w ramionach* (la luna pasea por el cielo/con el niño en sus brazos). Engelking también recrea las imágenes de García Lorca de manera fiel; con esto amenaza al niño con que *będziesz mieć zamknięte oczy* (tendrás los ojos cerrados) y, al final, *Luna kroczy poprzez niebo/i dłoń dziecka ma w swej dłoni* (La luna

desfila por el cielo/con la mano del niño en su mano). Dado lo expuesto, podemos acordar que los dos traductores lograron transferir dichas metáforas a la lengua meta. Y de ahí surge otro problema con la traducción de *Lyszczyna*.

Tanto en la tradición polaca como en la española, la muerte es tradicionalmente conceptualizada como mujer (Guthke 1999). Además, resulta que en ambos casos, el sustantivo que la designa es de género gramatical femenino (la muerte / *śmierć*). Por tanto, resumiendo la situación o escena lírica del *Romance de la luna, luna*, vemos que la luna personificada como MUJER, SEDUCTORA y MUERTE pretende emprender un VIAJE con el niño-HOMBRE adormecido, es decir muerto, lo cual es consistente con las tres metáforas conceptuales arriba mencionadas. Es obvio, entonces, que la luna tiene que ser conceptualizada como MUJER en la traducción, ya que sin ello no se puede decir que las imágenes poéticas sean equivalentes.

Sin duda alguna, Engelking reconoció los dos niveles de la VLM en la pieza de García Lorca, es decir, la visión lingüística de la luna como un objeto natural blanco, asociado con lo femenino, la oscuridad y la muerte (la VLM estándar) y su visión particular (la VLM no estándar), propia del poeta andaluz, es decir, la luna como seductora, amante peligrosa, cuyo objetivo es captar y matar al HOMBRE. Por tanto, se puede constatar que *Romanca o lunie, lunie* de Leszek Engelking, al recrear las conceptualizaciones del texto original en el texto meta, constituye una equivalencia del *Romance de la luna, luna* de Federico García Lorca en vista de la teoría cognitiva de la traducción.

Por otro lado, *Lyszczyna*, al optar por el uso del lexema *księżyc* y, en consecuencia, la conservación del género gramatical masculino a lo largo del poema falló en el intento de transferir las imágenes constituyentes la versión original. No logró recrear las conceptualizaciones de la luna como MUJER, SEDUCTORA y MUERTE. Aún encima, y probablemente sin querer, el efecto final parece un tanto grotesco, ya que en su versión la luna pasa de ser MUJER a HERMAFRODITA u HOMBRE vestido como MUJER. Dado lo expuesto, se puede considerar que *Lyszczyna* no reconoció los dos niveles de la VLM en la pieza lorquiana y, por tanto, no pudo transferir las conceptualizaciones al texto meta. Por ende, su versión del poema andaluz no constituye una traducción equivalente en el marco de la poética cognitiva de la traducción.

## Conclusiones

Consideramos necesario recalcar que aunque el género gramatical no desempeñe la función nominativa en caso de sustantivos que no denotan seres vivos, es una

cuestión clave a nivel de conceptualización. En el caso del *Romance de la luna, luna* el género gramatical del equivalente elegido por el traductor fue crucial para crear una serie de imágenes equivalentes a las del texto original. Leszek Engelking consiguió recrear las imágenes presentes en el romance lorquiano precisamente porque eligió el lexema “luna” de género gramatical femenino, mientras que Jacek Lyszczyna no logró hacerlo debido al género gramatical masculino del equivalente seleccionado.

Además, deseamos reiterar que el modelo de la traducción literaria propuesto por Gicala (2018) nos parece muy afortunado para analizar las traducciones de la poesía de Federico García Lorca al polaco –y para llevar a cabo traducciones del autor inclusive– por varias razones que hemos indicado a lo largo del estudio. No obstante, la razón más importante es el arraigo de la obra lorquiana en la cultura popular andaluza, acompañado por un notable talento del autor para transformar los elementos extraídos y proyectarlos más allá de los límites de una cultura local restringida. Dichas cualidades hacen que sus piezas resulten extremadamente difíciles a la hora de traducir. En consecuencia, el proceso traductor basado en un análisis detallado de los dos niveles de la visión lingüística del mundo podría beneficiar al traductor/la traductora y, en consecuencia, al público lector.

## Referencias bibliográficas

- ANUSIEWICZ, Janusz (1999) “Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku”. En: Bartmiński, J. (ed.) *Językowy obraz świata*. Lublin, Wydawnictwo UMCS: 261-289.
- ARANGO, Antonio Manuel (1995) *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid, Espiral Hispano Americana.
- BACZYŃSKA, Beata (2014) *Historia literatury hiszpańskiej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN: 430.
- BARTMIŃSKI, Jerzy (1996) *Słownik ludowych stereotypów językowych, t. 1. Kosmos, cz. 1. Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*. Lublin, Wydawnictwo UMCS.
- (2009) *Aspects of Cognitive Ethnolinguistics*. Sheffield y Oakville, Equinox.
- (2012 [2006]) *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin, Wydawnictwo UMCS.
- CABALLERO, Juan y JOSEPHS, Allen (1996) “Introducción”. En: García Lorca, F. (Caballero, J. y Josephs, A. eds.) *Poema del cante jondo; Romancero gitano*. Madrid, Cátedra: 13-138.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992) *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.

- COROMINAS, Joan (1987 [1961]) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Editorial Gredos.
- CORREA, Gustavo (1957) "El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca". *PMLA*. 72 (5): 1060-1084.
- FEAL DEIBE, Carlos (1971) "*Romance de la luna, luna: Una reinterpretación*". *MLN*. Baltimore, John Hopkins University Press. 86 (2): 284-288.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017) *Gips i jaśmin. Poezje wybrane*. Trad. de Leszek Engelking. Łódź, Oficyna.
- (2017) *Piosenka o chłopcu o siedmiu sercach i inne wiersze*. Trad. de Jacek Lyszczyna. Warszawa, Zeszyty Literackie.
- (1999 [1977]) *Poema del cante jondo: Romancero gitano*. Introd. y notas de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid, Cátedra.
- GICALA, Agnieszka (2018) *Przekładanie obrazu świata. Językowy obraz świata w przekładzie artystycznym*. Kraków, TAIWPN UNIVERSITAS.
- GRZEGORCZYKOWA, Renata (2002 [2001]) *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- GUTKHE, S. Karl (1999) *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HEJWOWSKI, Krzysztof (2004) *Translation: A Cognitive-Communicative Approach*. Olecko, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej.
- JOSEP CUENCA, María y HILFERTY, Joseph (2007 [1999]) *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona, Editorial Ariel.
- JOSEPHS, Allen y CABELLERO, Juan (1999) "Introducción y notas". *Poema del cante jondo: Romancero gitano*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- KOŁATKA, Krzysztof (2012) "Projekt SYSTEM-ANKIETA-TEKST (S-A-T) jako nowoczesne narzędzie pracy akademickiej". *Forum Dydaktyczne: przeszłość, teraźniejszość, przyszłość*. 9-10: 71-96.
- KOSTRZEWA, Agnieszka; ŁOPATYŃSKA, Hanna M. y ZIÓŁKOWSKA-MÓWKA, Magdalena (2016) *Biały? Czarny? Czerwony? O symbolice kolorów*. Toruń, Muzeum Etnograficzne im. M. Znamierowskiej-Prüfferowej.
- MASŁOWSKA, Ewa (2012) *Ludowe stereotypy obcowania świata i zaświatów w języku i kulturze polskiej*. Warszawa, Wydawnictwo Agade Bis.
- RZEPIŃSKA, Maria (1989 [1970]) *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Warszawa, Arkady.
- TABAŁKOWSKA, Elżbieta (1995) *Gramatyka i obrazowanie: wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków, Polska Akademia Nauk.

- (2001 [1993]) *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Trad. de Agnieszka Pokojńska. Kraków, TAIWPN UNIVERSITAS.
- (2013) "A Linguistic Picture, Image, or View of *Polish Cognitive Studies*". En: Danaher, D.; Głaz, A. y Łozowski, P. (eds.) *The Linguistic Worldview: Ethnolinguistics, Cognition, and Culture*. London, Versita: 321-338.
- ZINKEN, Joerg (2009) "The ethnolinguistic school of Lublin and Anglo-American cognitive linguistics". En: Bartmiński, J. (ed.) *Aspects of Cognitive Ethnolinguistics*. Sheffield y Oakville, Equinox: 1-5.

### Sitografia

- BIBLIOTEKA NARODOWA: *Katalogi Biblioteki Narodowej*. <http://katalogi.bn.org.pl/iii/en/core/?jsessionid=5205136FFA251D2930DD2C9247E39865?lang=pol> [30.09.2018].
- POLSKIE WYDAWNICTWO NAUKOWE: *Słownik języka polskiego*. <http://sjp.pwn.pl/> [30.09.2018].
- *Słownik języka polskiego pod red. W. Doroszewskiego*. <http://doroszewski.pwn.pl/> [30.09.2018].
- *Poradnia Językowa PWN*. <https://sjp.pwn.pl/poradnia> [30.09.2018].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014) *Diccionario de la lengua española (DLE)*. <http://www.rae.es/rae.html> [30.09.2019].

**Qiaochu Wang**

Universidad Autónoma de Madrid

ORCID 0000-0002-5025-4207

**La traducción poética del chino clásico al español.  
Compensaciones lingüísticas, simbólicas y literarias  
en el poema “Rememorando tiempos remotos  
en el Acanilado Rojo” (*Niannu jiao-Chibi huaigu*  
念奴娇·赤壁怀古) de Su Shi**

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo exponer las dificultades inherentes a la traducción de la poesía clásica china al español, con el fin de sistematizar las compensaciones lingüísticas más adecuadas. El estudio se centrará en el análisis del poema del género *ci*<sup>1</sup> “Rememorando tiempos remotos en el Acanilado Rojo” (*Niannu jiao-Chibi huaigu* 念奴娇·赤壁怀古) de Su Shi (1037-1101), el poeta más relevante de la dinastía Song. Más allá de la presentación de las claves textuales y contextuales, y de las dificultades en los diferentes niveles del poema, se propondrán una serie de compensaciones razonadas que equilibren las carencias del español como idioma de llegada desde la lengua china de origen. Por ello, se incluirán los recursos lingüísticos y literarios más idóneos, así como todas las claves que inciden en las tres dimensiones principales del discurso: el lenguaje, la cultura y la comunicación. En lo que respecta al chino clásico, y debido a sus múltiples interpretaciones, este trabajo pretende indagar en las estrategias de base y en los métodos más adecuados que permitan una traducción al español lo más literal y literaria posible.

**Palabras clave:** traducción, poesía china, Su Shi, retórica, *ci*

---

1 *Ci*词 es un género literario diferente al género poético *shi* 诗(poema). Tiene diferentes ritmos y medidas, y se trataba de un patrón melódico donde encajaban una serie de canciones populares. Se aprovechó ese patrón para rellenarlo con otras palabras que encajaran en él y tuvieran el mismo ritmo, rima y medida.

**Title:** The Translation of Poetry from Classical Chinese to Spanish. Linguistic, Symbolic and Literary Compensations in the Poem “Reflection on the Ancient Red Cliff” (*Niannu jiao-Chibi huaigu* 念奴娇·赤壁怀古) by Su Shi

**Abstract:** This paper aims to expose the inherent difficulties in the translation of classical Chinese poetry into Spanish, in order to systematize appropriate linguistic compensations. The study will focus on the analysis of the poem of the genre *ci* “Recalling remote times in the Red Cliff” (*Niannu jiao-Chibi huaigu* 念奴娇·赤壁怀古) by Su Shi (1037-1101), the most relevant poet of the Song dynasty. Besides the presentation of the textual and contextual keys, and the difficulties in various levels of the poem, a series of reasoned compensations will be proposed, which could make up for the deficiencies of Spanish as the target language, deriving from the translation of Chinese as the original language. Therefore, suitable linguistic and literary resources will be included, as well as the keys that affect the three main dimensions of the discourse: language, culture and communication. In regard to classical Chinese, and due to its multiple interpretations, this project intends to investigate basic strategies and the most adequate methods that allow a translation into Spanish as literal and literary as possible.

**Keywords:** translation, Chinese poetry, Su Shi, rhetoric, *ci*

## Contexto histórico y cultural

El poema “Rememorando tiempos remotos en el Acantilado Rojo” es un *ci*, y pertenece al autor Su Shi (1037-1101, que tenía el apodo de Su Dongpo). Se trata de un polifacético personaje de la dinastía Song del Norte que destacó en disciplinas diferentes como calígrafo, pintor, funcionario y político. Pero su faceta más conocida es la del escritor más importante de su época, abordando diferentes géneros literarios como poeta, autor de *ci* o prosista, lo que le confiere un alto estatus en la historia de la literaria china. La poesía del género *ci* es una variante lírica de la China antigua que se origina a finales de la dinastía Tang, aunque se desarrolla y llega a alcanzar su máximo esplendor en la dinastía Song. Su propósito inicial era servir como poemas para las canciones que entonaban las cantantes populares acompañados de música con motivo de las fiestas o entretenimientos, por lo que también fueron llamados “letras”<sup>2</sup>.

2 En *pinyin*, también se llamaba a los *ci*, *quzi ci* 曲子词 (letras de canción). Para adaptarse mejor a las canciones, los *ci* no limitan sus versos a las 5 o 7 sílabas de la dinastía Tang, lo cual supone un nuevo género literario que también suele nombrarse como *changduan ju* 长短句 (oraciones largas y cortas).

Su Shi es un gran innovador que supera las barreras del estilo grácil<sup>3</sup>, ampliando el rango de temas e inaugurando un nuevo panorama literario. Otorga una nueva posibilidad a la escritura de *ci*, iniciando incluso un estilo renovador, “los poetas posteriores a veces implantaban la sintaxis de poema a *ci*, borrando completamente la gracilidad. En realidad, esta tendencia fue iniciada por Dongpo” (Ye 1985: 213).

Cuando Su Shi fue exiliado en el año 1079 a Huangzhou, un pueblo atrasado en el Sur de China, compuso alrededor de 50 *ci*. La mayoría de ellos incluyen paisajes naturales que le emocionaban y servían de inspiración. Precisamente el poema, objeto de nuestro estudio, que se titula “Rememorando tiempos remotos en el Acantilado Rojo”, trata de un entorno histórico donde parece que se libró la batalla de los Tres Reinos<sup>4</sup>.

“Rememorando tiempos remotos en el Acantilado Rojo” es uno de sus poemas más representativos. Según afirma Hu Zi, en él “los pensamientos que se transmiten son profundos y lúcidos. Es tan magnífico que ninguno de los autores posteriores le superará” (1983: 411). Debido a la extrema calidad literaria del mismo, se convertirá en un patrón melódico y rítmico seguido después por otros muchos escritores.

### Traducción literal y traducción literaria

念 奴 娇 · 赤 壁 怀 古  
niàn nú jiāo · chì bì huái gǔ

El encanto de la Doncella Nian • Recordando la antigüedad en Acantilado Rojo

大 江 东 去 ， 浪 淘 尽 ， 千 古 风 流 人 物 。  
dà jiāng dōng qù , làng táo jìn , qiān gǔ fēng liú rén wù 。

Gran Río va al este, olas se llevan hasta fin milenarios y grandiosos personajes.

3 El amor, la añoranza, las fiestas y los encuentros de entretenimiento son temas recurrentes y tradicionales de *ci*, con frecuencia enfocados desde una perspectiva femenina, lo que les otorga un estilo generalmente melancólico y delicado.

4 La batalla del Acantilado Rojo: se trata de una batalla significativa en la historia de la China antigua. El enfrentamiento estalló a finales de la dinastía Han del Este el año 208 y se encuentra entre una de las batallas donde se vence a otro grupo más poderoso con una fuerza militar relativamente débil. El ejército unido por Sun Quan y Liu Bei consiguió vencer al ejército más fuerte de Cao Cao, fundando así la base para la situación de la coexistencia de los tres reinos en el futuro. Durante este evento militar, el general Zhou Yu del grupo militar de Sun Quan jugó un papel de gran importancia.

故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。

gù lěi xī biān , rén dào shì , sān guó zhōu láng chì bì 。

Al oeste de la fortaleza antigua, se cuenta, está el Rojo Acantilado del Señor Zhou de los Tres Reinos.

乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。

luàn shí chuān kōng , jīng tāo pāi àn , juǎn qǐ qiān duī xuě 。

Piedras en desorden perforan el cielo, furiosas olas golpean las orillas, ruedan miles de montones de nieve.

江山如画，一时多少豪杰。

jiāng shān rú huà , yī shí duō shǎo háo jié 。

Ríos y montañas como en un cuadro, en aquellos tiempos ¿cuántos héroes?

遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。

yáo xiǎng gōng jǐn dāng nián , xiǎo qiáo chū jià liǎo , xióng zī yīng fā 。

Recordando aquel año remoto de Gong Jin, Pequeña Qiao acababa de casarse, (él) mostraba un aspecto majestuoso y valiente

羽扇纶巾，谈笑间，檣櫓灰飞烟灭。

yǔ shàn lún jīn , tán xiào jiān , qiáng lǔ huī fēi yān miè 。

Abanico de plumas, pañuelo de seda en cabeza, entre charlas y risas, mástiles y remos, (sus) cenizas dispersas y humo apagado.

故国神游，多情应笑我，早生华发。

gù guó shén yóu , duō qíng yīng xiào wǒ , zǎo shēng huá fà 。

Por el antiguo país mi espíritu viaja, deben reírse de mí, con el cabello canoso (siendo) tan joven

人生如梦，一尊还酹江月。

rén shēng rú mèng , yī zūn huán lèi jiāng yuè 。

(La) vida es como un sueño, un copa (de vino), ofrecida a la luna del río.

**El encanto de la tierna doncella Nian.  
Rememorando tiempos remotos en el Acantilado Rojo**

El Gran Río fluye hacia Oriente.  
Sus aguas arrastran  
a legendarios héroes de antaño.

Parece que en el Acantilado Rojo,  
al oeste de la fortaleza anciana,  
el General Zhou libró la batalla de los Tres Reinos.

Rocas puntiagudas acuchillan el cielo.  
Contra ellas chocan las turbulentas olas.  
Ruedan y caen montones de nieve.

Ríos y montañas como un cuadro de paisajes.  
¡Cuántos héroes del pasado!

Rememoro aquellos tiempos del General Gong Jin  
recién casado con la hermosa Qiao  
con un vigor y un valor admirables,  
con su abanico de plumas, y un gorro de seda verde.  
Todos los mástiles y los remos, entre chanzas y risas,  
en humo y ceniza se convierten.

Paisaje remoto donde mi espíritu viaja.  
Se estarán burlando de mí  
por mis cabellos ya grises siendo tan joven.  
La vida es como un sueño.  
Alzo mi copa para brindar con la luna del río.

**Título de la melodía y denominación de *ci***

El título del *ci* original es *Niannu jiao · Chibi huaigu*, que se compone de dos partes: el título de la melodía y la denominación de *ci*. El título de la melodía es un concepto único de la literatura clásica china. Como se menciona anteriormente, el *ci* se produjo originalmente para las ocasiones de fiestas o entretenimientos, y estaba

dirigido a las cantantes para complementar la música de sus canciones. Por lo tanto, como característica inicial, el *ci* debe cumplir con los requisitos de la musicalidad. La escritura debe corresponder a cierta melodía con reglas y rimas ya definidas, y se pueden crear diversos *ci* para un mismo título de melodía. El título *Niannu jiao* alude a una famosa cantante en algún momento del periodo entre los años 742 y 756. *Nian* es su nombre, *nu* indica una identidad relativa a una doncella, y *jiao* en chino se utiliza para definir lo tierno, encantador o bello del género femenino. El título originalmente se forma para elogiar su belleza y habilidades para el canto.

En cuanto al *ci* que se va a analizar, el autor ha apuntado de forma concisa el contenido nuclear con un título preciso<sup>5</sup>, rememorando tiempos remotos en el Acantilado Rojo. Por eso, el mejor título posible es la traducción literal, de tal forma que los lectores entiendan inmediatamente de qué trata este *ci*, por ejemplo, “Recordando el pasado en el Acantilado Rojo” (Suárez 1992: 74). En cuanto al título de la melodía, hay algunos traductores que eligen mantener la forma original de *pinyin* sin traducirlo, aunque considerando la belleza estética de dicho título, opino que sería más conveniente hacer una traducción para que los lectores avancen más en el plano sintáctico, así que la he traducido como “El encanto de la tierna doncella Nian”, que puede estimular el interés para conocer más la cultura tradicional china.

### Contenido y estructura principal

Inspirado por el paisaje natural y los restos bélicos en el Acantilado Rojo, Su Shi rememora la historia y los personajes del pasado, reflexiona sobre el transcurrir del tiempo y los logros de su vida, transmitiendo de forma implícita una profunda emoción, mezcla de frustración y calma, y un sentimiento de aprecio a la naturaleza.

Se muestra en el *ci* una atmósfera inmensa, donde partiendo de la descripción del paisaje, se llega a una reflexión sobre la historia, lo cual da lugar a un cúmulo de emociones. Así pues para realizar el análisis partiremos de estos tres elementos: la naturaleza, la historia y la receptividad del yo poético.

El paisaje natural se concreta en la imagen del río que es muy caudaloso y fluye hacia el este. Además, la escena de rocas en desorden que apuntan al cielo y las

---

5 El título de la melodía se ajusta a la forma de *ci*, y a veces dicho título no tiene relación directa con el contenido. Por este motivo, los escritores añaden títulos para el *ci*, pero hay algunos sin título, por lo que se utiliza el primer verso para este fin.

olas furiosas se complementan, reforzando la fuerza y el movimiento de la naturaleza. La primera estrofa<sup>6</sup> del *ci* presenta precisamente este elemento natural. Sin embargo, sería conveniente apuntar que el *ci* termina con la imagen de la luna del río, y por lo tanto, la naturaleza constituye tanto el origen como el final del poema completo. Por otro lado, el elemento histórico se concreta en el general Zhou Yu y las escenas de la batalla de los Tres Reinos. Al final, se detalla en el yo poético el mundo psicológico de la mente, el sentimiento de lo efímero de la vida, y la frustración por lo reducido de la importancia de sí mismo. Se debe tener en cuenta que estos tres mundos no son dimensiones separadas, sino muy estrechamente relacionadas e integradas. El río que sirve de símbolo para el mundo natural desencadena el pasado, los héroes y la batalla, mientras que la historia aporta al poeta un sentimiento compuesto de humildad y tranquilidad. La estructura del poema adopta la siguiente forma: naturaleza-historia-naturaleza-historia-sentimientos explícitos. Las tres partes se impulsan mutuamente como olas, mientras que hay sentimientos implícitos escondidos en la parte de la naturaleza y la historia.

Después de aclarar de forma resumida la estructura integral, se realizará un análisis de los tres mundos en detalle. Al inicio del *ci*, entramos en el mundo de la naturaleza que se concreta primero en la imagen del río, cuyo simbolismo es abundante y notable. Según afirma Jean Chevalier a propósito del río, “la corriente es la de la vida y la de la muerte” (Chevalier y Gheerbrant 2012: 885). En el poema, el gran río fluye hacia el este arrastrando todo. En este sentido, se pueden hacer dos observaciones: por un lado, el río significa el transcurrir del tiempo por el fluir de sus aguas. Nos recuerda de forma natural una frase de Confucio que dijo cuando se encontraba observando a un río pasar sin descanso, “todo fluye de este modo” (Confucio 2009: 118). También algunas reflexiones en Occidente asimilan igualmente la imagen del río con el tiempo<sup>7</sup>.

Por otro lado, se destaca que es un río tan poderoso que arrastra todo. La inmensidad de su fluir muestra una fuerza y una grandeza casi destructiva<sup>8</sup>.

---

6 Como se ha mencionado antes, el *ci* es un complemento para las canciones, por lo que se suele dividir en dos estrofas.

7 Como todos sabemos, la famosa frase de Heráclito “no es posible bañarse dos veces en el mismo río” ilustra esta idea (Gallero y López 2009).

8 En la tradición literaria española, también se ha establecido la relación estrecha entre el agua que fluye y el tiempo (la muerte). Por ejemplo, en el poema de Jorge Manrique titulado “Coplas por la muerte de su padre” pueden leerse los siguientes versos: “cómo se pasa la vida, / cómo se viene la muerte / tan callando... Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir” (Díez y Taboada 2005: 64-65).

A diferencia del tono de calma relativa en el poema español, este *ci* muestra el poder devastador de las olas en un tono intenso. Se debe observar el verbo escrito a continuación de olas, *tao* 淘 en chino. Según las explicaciones en el diccionario, dicho verbo significa “lavar; limpiar; depurar; dragar; sacar fuera; eliminar; des- echar” (Liang *et al.* 2011: 319). En resumen, hay que buscar un verbo dinámico, que ilustre lo turbulento de las aguas, y el verbo “arrastrar” puede ser una opción. Así, pues, con el embate violento de las olas, el espacio se asocia con el tiempo y entramos de manera intuitiva en la parte de la historia que se concreta en los importantes personajes anteriores.

Volviendo a la primera imagen en el plano histórico, observamos que nos muestra un entorno inmenso, el cual se corresponde con la inmensidad de la propia naturaleza en su conjunto. Es una imagen que ha sido moldeada por el transcurrir incansable del tiempo. La primera palabra que determina a los personajes es *qian gu* 千古, compuesta de dos caracteres, *qian* 千 (mil) y *gu* 古 (antigüedad), que a menudo se usan en el chino clásico como números aproximados. En ciertos contextos, no tienen el sentido de la exactitud numérica, sino que se las utiliza para definir una cantidad enorme pero indefinida. Por ejemplo, *qian li* 千里 (mil *li*) significa una distancia larga y no indica necesariamente una distancia de un millar. Si nos fijamos en la palabra *qian gu* 千古, comprendemos que es un trascurso de tiempo inmenso que puede abarcar numerosos héroes.

La segunda palabra que determina a los personajes es *feng liu* 风流, que indica lo “gallardo y gentil” de los héroes legendarios en el contexto del *ci*. Como un sintagma, también implica que estas personas han sido protagonistas de hazañas y méritos. Aunque *feng liu* 风流 ya sea un sintagma, si estudiamos los significados de los caracteres por separado, observamos que el viento (*feng* 风) y el flujo (*liu* 流) son elementos de la naturaleza que se pueden integrar perfectamente en la descripción anterior del mundo natural.

El plano del poema empieza con una amplia escena, compuesta de un paisaje espectacular y héroes inolvidables, y una vez se avanza en los elementos de la historia, el plano se va reduciendo, concentrándose en un lugar y un momento concreto, que es el Acantilado Rojo del presente. Sería conveniente indicar que el tono utilizado por Su Shi no trata de confirmar el hecho de que el Acantilado Rojo sea el lugar exacto donde se libró la batalla importante de los Tres Reinos. “Aunque el título hace referencia al Acantilado Rojo, el objeto real persigue expresarse a sí mismo” (Tang 2005: 3077). En lugar de sentirse atado a la autenticidad de la historia, obviamente Su Shi prioriza la libertad de expresión y creación.

Así que el enorme plano de la naturaleza que alberga a los personajes representantes de la historia se ha trasladado a uno más concreto, con la especificación de los seis caracteres chinos, 三国周郎赤壁 (Tres Reinos Zhou Yu Acantilado Rojo). Sería conveniente afirmar que el Acantilado Rojo para los lectores chinos no es un acantilado de color indicado. Es un concepto cultural que evoca en su mente la gran batalla del Acantilado Rojo, al General Zhou Yu y otros personajes históricos. Por lo tanto, los nativos chinos con conocimiento de la historia, al leer este verso conciso, ya pueden establecer con claridad la relación entre estos tres términos, que es el Acantilado Rojo de Zhou Yu de los Tres Reinos, percibiendo a través de ellos las pistas necesarias para anticipar el contenido del *ci*. Sin embargo, lo conciso del idioma y la falta de conocimientos relativos puede causar una pérdida semántica para los lectores hispanohablantes. Se debe pensar en métodos compensatorios para rellenar ese vacío cultural.

“Parece que en el Acantilado Rojo,  
al oeste de la fortaleza anciana,  
el General Zhou libró la batalla de los Tres Reinos”.

Así que la adición directa de la información omitida en el texto original puede ser una opción para evitar lagunas en el mensaje que se pretende transmitir.

Sin embargo, respetar el verso original también es una buena opción porque puede crear una atmósfera de suspenso y mantener el estilo conciso original, “al oeste de la antigua fortaleza, se erige el acantilado rojo del general Zhou, el de los Tres Reinos” (González España 2011: 58).

La historia sucedió en el mundo natural, así que el poeta vuelve a la descripción del paisaje, utilizando un paralelismo, una figura retórica fundamental para los poemas clásicos chinos que persigue la belleza de formato y fondo<sup>9</sup>. “Se refiere a una estructuración de los elementos del poema por pares, donde cada uno de los signos solicita su contrario o su complemento, todo ello dentro de una perspectiva sincrónica o vertical, y no lineal” (González España 2004: 58). El verso de las rocas dentadas, y el de las olas turbulentas constituyen un paralelismo completo en las dimensiones léxicas y sintácticas.

---

9 En una estructura que sigue un acentuado paralelismo, los versos coinciden en el plano gramatical, rítmico, tonal, léxico y semántico.

SUJETO	PREDICADO	COMPLEMENTO	
乱	石	穿	空
<u>irregular</u>	<u>piedra</u>	<u>penetrar/acuchillar cielo,</u>	
(Adj.)	(Sust.)	(Verbo)	(Sust.)
惊	涛	拍	岸
<u>furioso/asustado</u>	<u>ola</u>	<u>atacar/golpear</u>	<u>orilla</u>
(Adj.)	(Sust.)	(Verbo)	(Sust.)

El simbolismo de la roca consta de dos aspectos diversos, de los cuales el más evidente es el de la inmovilidad, la inmutabilidad. Éste es, en la pintura china de paisaje, el sentido de la roca en oposición a la cascada, como el yang al yin, como el principio activo, pero no actuante, al principio pasivo pero impermanente. (Chevalier y Gheerbrant 2012: 886)

Sin embargo, debe fijarse la tendencia de movimiento de las rocas en dirección al cielo, que se trata de una tendencia vertical hacia arriba. Por otra parte, las olas que chocan contra las riberas constituyen un movimiento horizontal continuo. De esta forma, el movimiento vertical y el horizontal forman un espacio completo, y junto con el movimiento en círculo de las olas como nieve que ruedan y caen, se logra crear un entorno de espacio inmenso e integral. Se debe prestar mucha atención a los léxicos de este segundo plano de naturaleza, dado que tanto los adjetivos como los verbos transmiten una fuerza móvil poderosa que debe presentarse en la traducción. Si se leen las diferentes versiones en español de estos dos versos, se observará que todos utilizan léxicos poderosos, por ejemplo, “herir”, “invadir”, “hendir”, “romper”, “apuñalar”, etc.

La redacción del mundo natural eleva la primera estrofa a una cima poética, que desemboca de nuevo en el mundo histórico: “Los ríos y las montañas como un cuadro de paisajes. ¡Cuántos héroes del pasado!”. Los chinos siempre han mantenido la creencia de que tierras maravillosas cultivan personajes excelentes y es por ello que en el periodo impresionante de los Tres Reinos, han existido tantos héroes grandiosos.

*Jiang* 江 significa río, y *shan* 山 significa montaña. Según el diccionario, esta palabra tiene tres interpretaciones, primero, ríos y montañas, segundo, país, tercero, poder estatal (Liang *et al.* 2011: 141). Si leemos el contexto donde aparece la palabra en este *ci*, se puede entender que su significado es una combinación de las tres interpretaciones arriba indicadas. Es una exclamación del aprecio a la belleza natural donde ha emergido una profusa abundancia de héroes históricos.

Veamos tres versiones en inglés de estos dos versos.

1. “To match the hills and the river so fair / How many heroes brave of yore / Made a great show!” (Xu Yuanchong 2006: 97)
2. “Picturesque rivers and mountains of our land! / How many heroes are involved and how grand!” (Xu Zhongjie 1986: 57)
3. “What a glorious sweep of land, / Once a stage for so many a hero!” (Zhu 2002: 92)

Hay una característica en común para las tres versiones mencionadas, la adición de la relación entre el paisaje y los héroes en la traducción. Como el significado de dicho sintagma 江山 *jiang shan* se reduce en la traducción, es una buena opción añadir la información perdida en este proceso.

La primera estrofa ya anticipa la estructura que se seguirá a lo largo de todo el poema, con la forma “naturaleza-historia-naturaleza-historia”, ofreciendo una escena espacio-temporal de marcada intención visual, donde se vislumbran los héroes de los Tres Reinos, entre los cuales destaca especialmente el general Zhou Yu. Tras el preámbulo de esta estrofa inicial, Su Shi ilustra la dimensión de la historia detallada y concisamente mediante la figura del general en la segunda estrofa.

Los poemas clásicos chinos pertenecen a un arte que se caracteriza por su brevedad, y esa es la causa de que el autor seleccione los materiales que mejor reflejan el retrato de Zhou Yu. Para reforzar el efecto artístico y mostrar que Zhou Yu ha llegado a una cima de felicidad y consumación en su vida, Su Shi relata que acaba de contraer matrimonio con la *Pequeña Qiao*, pero según los hechos históricos, fue tras diez años de matrimonio cuando Zhou Yu participó en la batalla de Acantilado Rojo, aunque no debe entenderse que Su Shi no conocía bien los detalles de aquel momento, sino que este hecho ofrecía una oportunidad idónea para dar prioridad a la belleza estética. En los libros históricos es difícil encontrar registros detallados y veraces sobre las características o apariencia de *Pequeña Qiao*. En el apartado de la Biografía de Zhou en la Historia de los Tres Reinos, solo hay una frase sobre su apariencia, “su belleza prioriza a las demás en todo el país” (Chen 2009: 900). En realidad, la esposa del general ha ganado gran fama en la historia china, principalmente debido al espacio literario de imaginación que Su Shi ha dejado en los lectores. Siempre muestra emoción, aprecio o nostalgia de la juventud, a la cual considera una verdadera joya de la existencia.

Hay otro punto imprescindible al que prestar atención en estos dos versos, la palabra *Gong Jin* 公瑾 utilizada por Su Shi para referirse a Zhou Yu. *Gong Jin* es

el *zi*字<sup>10</sup> de Zhou Yu (su apellido y nombre). Cuando el nombre de Zhou Yu aparece por primera vez en el poema, hay un carácter *lang*郎 para acompañarlo. Es una forma de connotación elogiosa para los jóvenes. Por lo tanto, *Zhou Lang*周郎 y *Gong Jin*公瑾, ambos son nombres culturales de Zhou Yu. Debe buscarse un equilibrio entre la transmisión cultural y la fluidez del texto. Tal vez pueda evitarse una traducción literal para no provocar confusión en un lector español con la identidad del personaje. Se puede añadir la palabra “General” al nombre *Gong Jin*公瑾 en este verso.

La belleza de Pequeña Qiao constituye el *yin*, que se complementa perfectamente con el *yang* que representa su valiente y vigoroso esposo. El poeta intenta representar el aura o estado de autoestima y fulgor del joven general con la descripción de su vestido. Los abanicos de papel a menudo se usaban como símbolos de los literatos en la China antigua, mientras que los abanicos de pluma (*yu shan*羽扇) los portaban altos funcionarios públicos, como, por ejemplo, los consejeros militares. *Guan jin*纶巾 (gorro de seda) es una prenda confeccionada con este tejido verde y que forma parte del vestuario especial perteneciente al periodo de los Tres Reinos. Los vestidos de Zhou Yu revelan su nivel de educación y también su autoestima frente a esa batalla, con el detalle de portar un abanico en sus manos. En la traducción, se puede perder la implicación cultural que aborda, pero se debe intentar mostrar el espíritu interno del general que pretende resaltar el poema original.

A continuación, capta las características de la guerra acuática con la ayuda del fuego, y resume con precisión la escena de la victoria determinante de la batalla para ilustrar la parte de historia. Según los libros que narraron los hechos, Zhou Yu ordenó a su ejército que utilizaran barcos ligeros cargados de leña seca y empapados en aceite de pescado. Fingió que había decidido rendirse, conduciendo las naves junto al ejército del enemigo, y una vez situados convenientemente, el fuego surgió ferozmente de la nada, y los navíos, dirigidos como flechas por el fuerte viento, incendiaron por completo la flota enemiga. En este *ci* no se dice “los barcos”, sino que se utiliza la palabra *qiang lu*檣櫓 que se refiere a los remos y mástiles en chino. Aquí se utiliza la metonimia para hacer referencia a las flotas. En esta traducción, “entre charlas y risas / reducía al gigantesco enemigo a cenizas y humo” (Suárez 1992: 74), se la traduce directamente al “enemigo”, pero creo que

10 Los chinos en la antigüedad podían tener varios nombres. El *ming* (nombre) se utiliza para nombrarse a sí mismo, mientras que el *zi*字 se utiliza para ser llamado por los demás. Esta división sirve para mostrar el respeto requerido en diversas ocasiones de comunicación.

es mejor respetar los léxicos originales porque con ellos los lectores pueden formar una imagen en su mente más veraz respecto a lo que intenta decir el poeta, es decir, las caídas de los mástiles y remos, vislumbrando de este modo la destrucción de los barcos. La traducción simple de “enemigo” puede borrar las imágenes vívidas del poema original.

Luego se resume toda la escena únicamente con los cuatro caracteres de *hui fei yan mie* 灰飞烟灭 (polvo disperso y humo apagado), suficientes para la creación de imágenes casi cinematográficas, reflejando así la derrota de sus adversarios. Además, resalta la rapidez de la victoria porque todo pasa en segundos “entre risas y chanzas”.

Esta palabra es una frase hecha<sup>11</sup> en chino. *Hui* 灰 en chino tiene cuatro interpretaciones como “sustantivo”, “polvo”, “ceniza” y “gris” (Liang *et al.* 2011: 126). Considerando el contexto de batalla en el *ci*, el significado de ceniza se ajusta más al contenido. *Fei* 飞 es volar o dispersar. *Yan* 烟 es humo, y *mie* 灭 es apagado. Esta palabra ha aparecido en la obra clásica de la dinastía Tang *Yuanjuejing* 圆觉经, “es como el proceso de utilizar un trozo de madera para taladrar a la otra. Debido a la interacción de los dos, se enciende el fuego y se acaba la madera, cenizas dispersas y humo apagado (*hui fei yan mie* 灰飞烟灭)” (Lai 2010). Se ilustra el proceso de cuando algo desaparece como humo y ceniza. Resalta la rapidez de la desaparición. Cuando Su Shi estaba en *Huangzhou*, Su Shi visitaba el Templo *Anguo* para meditar *Zen*, lo que queda reflejado en una de sus prosas:

Frecuento el Templo, sentado en silencio con los inciensos quemándose. Reflexiono sobre mí mismo profundamente hasta olvidarme de mí y del mundo. Están vacíos tanto mi cuerpo como mi corazón... Consigo la paz y la tranquilidad, eludiendo la suciedad que obturaba mi mente. (Su 1986: 391-392)

Es posible que se inspire en la obra budista para aplicar esta palabra en su propio *ci*. Con la lectura previa de versos similares, en los lectores chinos se generará de forma natural una imagen en sus mentes, los innumerables barcos se queman en el río. Las cenizas se extienden por todas partes, y el fuego incluso ilumina el cielo. Esta escena particularmente espectacular se debería reflejar fielmente en la traducción.

11 En chino clásico hay muchas frases hechas compuestas de cuatro caracteres que tienen un significado ya definido.

Aquí podemos hacer referencia a tres versiones en inglés y comparar el efecto artístico creado mediante diversos métodos de traducción.

1. "He set enemy's warshipson fire, / which collapsed likea deflated tyre" (Zhang 2011)
2. "While enemyships were destroyed as planned / Like shadowy castles in the air" (Xu Yuanchong 2006: 97)
3. "While the dread enemy fleet was burned to ashes!" (Yang 2001: 32)

La primera y la segunda traducción adoptan léxicos que se acercan más a la lengua de llegada. No respetan estrictamente el texto original. Por el contrario, la última traducción mantiene relativamente el significado original que ha conseguido la creación de una imagen de guerra de forma más verosímil que las anteriores.

Así, con estas palabras los lectores pueden vislumbrar en sus mentes que al lado del río que corre, un extraordinario y joven general, Zhou Yu, habla y se ríe desenfadadamente mientras el ejército acuático bajo su mando ha conseguido que una flota tan poderosa como la de los enemigos se convierta en cenizas en segundos. Con contrastes tan chocantes entre los versos, la figura de Zhou Yu se ha dibujado con notable éxito.

Si quisiéramos observar la parte de la receptividad del yo poético, tal vez sea muy obvia la parte final de todo el poema donde el yo poético aparece por primera vez directamente en el verso. Tanto la grandeza de la naturaleza como la de los héroes impactan en el corazón del poeta. El chino clásico es un idioma implícito donde a veces la belleza poética se deriva de la ambigüedad de los sujetos. Sin embargo, esta característica puede causar problemas para la comprensión exacta del texto original.

“故	国	神	游，	
anterior/antiguo	país/espacio	espiritual	viajar/pasear,	
(Adj.)	(Sust.)	(Sust.)	(Verbo)	
多	情	应	笑	我”
mucho/abundante	emoción/pensamiento	deber	reír	mí
(Adj.)	(Sust.)	(V.Auxil.)	(Verbo)	(Objeto)

No se apunta claramente quién es el viajero ni quién se ríe del yo poético. Debe comprenderse con el apoyo del contexto. En comparación con la fuerza destructiva

de la naturaleza y el transcurrir irreversible del tiempo, el poeta siente la pequeñez de la fuerza humana y lo efímero de la vida. A los 34 años, Zhou Yu ha logrado una gran hazaña al ganar esta famosa batalla. Sin embargo, cumplidos ya los cuarenta y siete años, Su Shi no ha logrado ninguna meta relevante, sino que ha sufrido continuas persecuciones políticas<sup>12</sup>. Una brecha psicológica se ha generado de forma inevitable.

Cuando el poeta vuelve a pensar en la realidad o el entorno que le rodea, afirma que por lo angustioso de sus emociones, su cabello se ha teñido de gris de forma precoz. El sujeto del viaje debe ser el yo poético si leemos el texto completo. También debe buscarse una forma no necesariamente clara para imitar la forma original de expresión con el propósito de transmitir implicaciones similares. La segunda línea es una frase impersonal, por eso en la traducción, también puede utilizarse una frase con esta característica.

Con tantos recuerdos, sentimientos o emociones indescriptibles, el poeta concluye con nostalgia al final, “la vida es como un sueño”. Sin poder encontrar remedio en lo que acontece, selecciona la naturaleza como la única salida de todo aquello que no puede expresar claramente o resolver en la realidad. *Lei* 醅, según el diccionario del idioma chino, significa “tirar el vino a la tierra como un ritual para mostrar la nostalgia y el respeto a los fallecidos” (CASS 1992: 687). Los chinos desde la antigüedad ya poseen el hábito de celebrar rituales para conmemorar a los ancestros y también al Cielo y a la Tierra. Su Shi utiliza aquí este verbo cultural a través del cual se puede notar el respeto que siente el poeta por la naturaleza. También se debe intentar buscar un verbo correspondiente en español que pueda transmitir todo lo que se menciona anteriormente.

Al ofrecer una copa a la luna, parece que el poeta puede revelar todo lo que quiere expresar dialogando con la naturaleza, único acto que le ofrece un verdadero consuelo. Además, el horizonte o visión del fin del poema refleja la inmensidad, integrándose la luz lunar sobre el río, lo cual constituye un contraste o conexión interesante con el comienzo del poema, el fluir del gran río. El poema se inicia con el inmenso paisaje natural y finaliza del mismo modo. La naturaleza trae la historia y se entrecruza, ambas emocionan al poeta, que impactado por las dos dimensiones mencionadas, vuelve a la naturaleza. La estructura del poema parece un ciclo que refleja la influencia del budismo en Su Shi.

---

12 Su Shifue exiliado a Huangzhou porque mantuvo una actitud opuesta cuando Wang Anshi implementó la nueva reforma. Sufrió continuos exilios durante toda la vida debido a que su carácter honrado y su fama literaria provocaban muchas envidias y hostilidad.

La receptividad implícita se desarrolla por todo el poema y se transmite un sentimiento de lo ilusorio que es un concepto muy importante en el budismo.

Hay un proceso de desaparición o destrucción en todo el poema y aparecen ciertos léxicos que se deben analizar correctamente. El cuarto carácter del verso “el gran río fluye hacia el este” es el verbo chino original del fluir. En realidad, este verbo, *qu*去, no indica fluir sino “ir, partir”. Fluir es un verbo neutral, pero con el verbo original *qu*去 se percibe el matiz de la ampliación de distancia y de que nunca va a regresar. Otro léxico que da lugar al sentimiento del poeta es *jin*尽, que define las acciones de las olas. Significa “totalmente”. Gracias a estos caracteres exactos, se puede vislumbrar el fluir sin retorno del río, así como la desaparición de todos los héroes, lo que indica una sensación de humildad o pequeñez frente a una naturaleza tan poderosa y un tiempo tan indiferente que se produce de forma natural.

En la parte de la historia, hay otro punto importante: el poeta escribe “la gente comenta que”. Lo indefinido del lugar de una batalla tan crucial muestra por otro lado la debilidad de los rastros que han dejado los hombres. En cuanto a la exclamación de “los ríos y las montañas como un cuadro de paisajes. ¡Cuántos héroes del pasado!”, sería imprescindible prestar atención al sintagma *yishi*-时 (ese periodo), que ha sido traducido como pasado. Se esconde la melancolía de la inexistencia de los numerosos héroes.

En cuanto a la redacción del mundo histórico concretado en Zhou Yu y la batalla, también se esconde la misma emoción. La juventud de la hermosa esposa del general tampoco existe en el presente. Y la escena de “todos los mástiles y los remos, / entre chanzas y risas, / en humo y ceniza se convierten”, superficialmente resalta la rapidez de la victoria, pero en realidad la destrucción rápida de unas tropas tan poderosas también transmite lo ilusorio. Todo puede desaparecer en segundos, las tropas poderosas, las batallas, la victoria, las hazañas, la juventud, los héroes. Y aunque el poeta no realice hazañas importantes como los héroes, no reviste especial importancia, porque todos van a morir desapareciendo en el tiempo.

Después de cruzar, pues, aquel cúmulo de reflexiones el poeta llega a la conclusión de que “la vida es como un sueño”. Pero a lo que debe prestarse mucha atención es que aunque reconozca lo ilusorio de la vida, Su Shi no se sumerge totalmente en el pesimismo. Hay una integridad de diferentes escuelas de pensamientos en Su Shi. No se convierte en un budista ni un taoísta, sino que solo utiliza los pensamientos pertinentes para superar el dilema del alma provocado por el sufrimiento de la realidad. Nunca puede abandonar verdaderamente el deseo de contribución a la sociedad debido a la creencia del confucianismo, pero debido

a la realidad que le rodea, busca la paz y la tranquilidad espiritual en la filosofía budista y taoísta. A pesar de lo ilusorio de la vida, Su Shi realiza su búsqueda en algo permanente, que es la naturaleza. La última imagen del poema, donde el poeta alza la copa para brindar con la luna del río muestra un deseo de integrar la vida efímera al enorme panorama eterno de la naturaleza. Así que todos los choques, conflictos, y mezclas de emociones e ideas contradictorias en este *ci* pretenden aludir a diferentes binomios: sociedad frente a integración en la naturaleza, tristeza frente a liberación, sensibilidad frente a audacia, finalizando en el entorno de un paisaje tranquilo y eterno. El estilo y el espíritu de este poema son plurales, mezclados y complejos, por estas razones, la traducción debe expresar el mismo estilo sintético, transmitiendo lo más posible los significados de las imágenes de *ci*.

## Conclusión

A través del análisis dividido en las tres partes fundamentales del *ci*, la naturaleza, la historia, y la mente psicológica, nos hemos propuesto aclarar la estructura integral y la interacción entre estos tres elementos: La descripción de la naturaleza impulsa los recuerdos de la historia, y las dos partes se filtran mutuamente; la parte del impacto al yo poético aparece de forma implícita cuando se narran la naturaleza y la historia, y más tarde de forma explícita en la última parte del poema. Al final, todas las emociones o sentimientos provocados por las otras dos partes se integran en el impulso original, la naturaleza, construyendo una estructura en forma cíclica.

La naturaleza está representada principalmente por el gran río, que implica el fluir del tiempo y una fuerza destructiva; la historia se concreta en el héroe de la batalla de los Tres Reinos. Todo esto desencadena las reflexiones del poeta sobre la vida y el tiempo.

La comprensión adecuada de las claves contextuales y textuales es fundamental para hacer frente a las dificultades que surgen en la traducción. La búsqueda de léxicos adecuados debe ceñirse a la regeneración de la atmósfera original, por lo que en la traducción se utilizan palabras llenas de fuerza para describir la escena de rocas y olas. El vacío cultural para los lectores del lenguaje de llegada, por ejemplo, la carencia de conocimientos en relación con la historia y la cultura china puede intentar resolverse con la adición de información. La cuestión de la ambigüedad del sujeto causada por la característica del idioma chino de ser conciso e implícito puede resolverse a base de la comprensión correcta del texto en el plano léxico, sintáctico, semántico y cultural.

Además, la combinación de la presentación de la traducción literal y la literaria puede servir de forma notable para que un lector avance en el mundo creativo que dibuja el poeta. Se construye un puente entre la lengua de llegada y la lengua de origen.

En conclusión, sería imprescindible un análisis de las claves textuales y contextuales para la traducción de los poemas clásicos chinos, porque constituye la base para una transformación de forma exitosa al español en los planos del lenguaje, de la cultura y de la comunicación.

### Referencias bibliográficas

- CHEN, Guojian (2007) *Poesía clásica china*. Madrid, Cátedra.
- CHEN, Shou (2009) *Sanguo zhi* 三国志 [Registros de los Tres Reinos]. Shenyang, *Wanjuan chuban gongsi* 万卷出版公司.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (2012) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- CONFUCIO (2009) *Analectas*. Madrid, Popular.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel y DÍEZ TABOADA, Paz (2005) *Antología comentada de la poesía lírica española*. Madrid, Cátedra.
- GALLERO, José Luis y LÓPEZ, Carlos Eugenio (2009) *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*. Madrid, Árdora.
- GONZÁLEZ ESPAÑA, Pilar (2004) *Poemas del río Wang*. Madrid, Trotta.
- (2011) *Jingxuan songci yu songhua* 精选宋词与宋画 [Obras escogidas de ci y pinturas de la dinastía Song]. Beijing, *Wuzhou chuanbo chubanshe* 五洲传播出版社.
- HU, Zi 胡仔 (1983) *Tiaoxi yuyin conghua* 苕溪渔隐丛话 [Ensayos del pescador retirado en el arroyo Tiao]. Yangzhou, *Jiangsu guangling guji keyinshe* 江苏广陵古籍刻印社.
- LAI, Yonghai 赖永海 (ed.) (2010) *Yuanjue jing* 圆觉经 [Sutra de Yuanjue]. Beijing, *Zhonghua shuju* 中华书局.
- LIANG, Derun; MAO, Jinli; LI, Duo y LIN Guang 梁德润·毛金里·李多·林光 (eds.) (2011) *Xiandai hanyu cidian* [Diccionario español-chino / chino-español]. Beijing, *Shangwu yinshu guan* 商务印书馆.
- OFICINA DE EDICIÓN DE DICCIONARIOS DEL INSTITUTO LINGÜÍSTICO DE LA ACADEMIA CHINA DE CIENCIAS SOCIALES (CASS) (1992) *Xiandai hanyu cidian* 现代汉语词典 [Diccionario del chino]. Beijing, *Shangwu yinshu guan* 商务印书馆.
- SUÁREZ, Anne-Hélène (1992) *Recordando el pasado en el Acantilado Rojo y otros poemas*. Madrid, Hiperión.

- SU, Shi 苏轼 (1986) *Su Shi wenji juan shi er* 苏轼文集卷十二 [Tomo doce de la colección de obras de Su Shi]. Beijing, *Zhonghua shuju* 中华书局.
- TANG, Guizhang 唐圭璋 (2005) *Cihua congbian* 词话丛编 [Recopilaciones y críticas de ci]. Beijing, *Zhonghua shuju* 中华书局.
- XU, Yuanchong 许渊冲 (2006) *Zuiai tang song ci* 最爱唐宋词 [Recopilación de los poemas de la dinastía Tang y la Song]. Beijing, *Zhongguo duiwai fanyi chuban gongsi* 中国对外翻译出版公司.
- XU, Zhongjie 徐忠杰 (1986) *Ci baishou yingyi* 词百首英译 [Cien ci traducidos en inglés]. Beijing, *Beijing yuyan wenxue chubanshe* 北京语言文学出版社.
- YANG, Xianyi 杨宪益 (2001) *Gushiyuan hanying yicong: song ci* 古诗苑汉英译丛 [Traducción de los poemas clásicos en inglés: ci de la dinastía Song]. Beijing, *Waiwen chubanshe* 外文出版社.
- YE, Mengde 叶梦得 (1985) *Bishu luhua* 避暑录话 [Ensayos escritos en un refugio del calor]. Beijing, *Zhonghua shuju* 中华书局.
- ZHANG, Bingxing 张炳星 (2011) *Zhongguo gudian shici mingpian baishou* 中国古典诗词名篇百首 [Cien poesías clásicas chinas prestigiosas]. Beijing, *Zhonghua shuju* 中华书局.
- ZHU, Chunshen 朱纯深 (2002) *Song ci yingyi* 宋词英译 [Traducción al inglés de los ci de la dinastía Song]. *Zhongguo fanyi* 中国翻译. Beijing.

**Alba Rodríguez-Saavedra**

Grupo de Investigación T&P, Universidade de Vigo

ORCID 0000-0002-9636-3556

## **A moura: a deusa traducida**

**Resumo:** Na nosa tese de doutoramento, actualmente en curso, analizamos a orixe das mouras, personaxes femininos protagonistas de lendas galegas de tradición oral. Considerámolas o resultado de continuados procesos de tradución e paratradución cultural derivados dos diferentes cambios nos sistemas sociais e relixiosos, a partir dun concepto primixenio que identificamos cunha ancestral deidade feminina preindoeuropea. Neste sentido, concordamos con Vladimir Propp en que, cando unha relixión morre, o seu contido intégrase na mitoloxía. Este sería, desde o noso punto de vista, o acontecido coas mouras. A partir dun completo corpus no que recollemos aquelas lendas protagonizadas por mouras ou encantos –unha das variantes denominativas máis comúns–, analizamos os aspectos semánticos, formais e pragmáticos que vinculan os personaxes destes relatos coa antiga deidade. Servímonos dos achados antropolóxicos e etnográficos que revelan a súa frecuente representación como serpe, e mais da súa asociación simbólica coa auga, a terra e a pedra, elementos hierofánicos que, como paratextos que complementan o texto principal, amplían o seu significado. As achegas de Claude Lévi-Straus, Marija Gimbutas e Mircea Eliade sobre antropoloxía, e as do Grupo T&P da Universidade de Vigo e de Itamar Even-Zohar verbo da paratradución e das interferencias entre polisistemas, repectivamente, sérvennos de apoio teórico para a defensa da nosa hipótese de que a orixe das mouras se remitiría a unha deidade feminina indoeuropea ancestral, cuxa deturpación foi produto dunha alteración do sistema orixinal logo continuada mediante sucesivos procesos de tradución e paratradución cultural.

**Palabras chave:** paratradución, mouras, lendas de tradición oral, deusa preindo-europea

**Title:** The *Moura*: The Goddess Translated

**Abstract:** Our currently ongoing PhD research focuses on the origin of the *mouras*, the female leading characters in Galician folktales. We consider them as the result of a number of translating and paratranslating cultural processes derived from se-

veral changes within social and religious systems from an original concept we identify with a pre-Indo European ancient female deity. Thus, we agree with Vladimir Propp that when a religion dies, its content becomes mythology. We think this would have been what happened with the *mouras*. Through our comprehensive corpus compiling these legends about the *mouras* or *encantos* –one of the most common variations of this form–, we analyze semantic, formal and pragmatic aspects that link the characters of these current folktales to the ancient deity. Our study relies on anthropological and ethnological findings that reveal her frequent snake-like representation, and her symbolic association with water, earth and stone, hierophanic elements that, like paratexts complementing the main text, enhance its meaning. Our theoretical ground is built on the contributions made by Claude Lévi-Strauss, Marija Gimbutas and Mircea Eliade on Anthropology, as well as on the T&P Group at the Universidade de Vigo on paratranslation and Itamar Even-Zohar’s proposals on interferences among polysystems, in order to support our thesis. We sustain that the origin of the *mouras* would go back to an Indo-European ancient female goddess, whose distortion in the primary system would have been continued through successive cultural translating and paratranslating processes.

**Keywords:** paratranslation, *mouras*, folktales, pre-Indo European goddess

## Introdución

Na tradición oral galega existe un considerable número de relatos protagonizados por unhas personaxes femininas extraordinarias. Extraordinarias tanto no seu aspecto, que ademais é cambiante, como no seu comportamento. Transmitidas de xeración en xeración, estas lendas constitúen unha rica fonte de información sobre a ontoloxía das sociedades devanceiras, de igual forma que acontece coa hidronimia e a toponimia empregadas para estudar a evolución das linguas dos períodos nos que carecemos de documentación escrita (Mariño Paz 1999: 19-20).

O carácter diferencial das mouras foi o que desde o comezo nos chamou a atención e nos motivou a interesarnos pola xénese dun personaxe sumamente peculiar dentro do imaxinario popular galego. O antagonismo entre a moura e o paradigma imposto de muller submisa e obxectualizada foi o detonante da nosa investigación, posto que nos resultaba estraña a presenza na tradición popular dunha figura tan potente no seu dinamismo, mentres na rutina diaria as mulleres eran obrigadas a vivir en pasividade e obediencia ao masculino.

Comezamos a nosa investigación co propósito de descubrir a posible orixe dun personaxe enigmático e rompedor co patrón europeo de conduta feminina vixente

nos dous últimos milenios que nós vinculamos cunha deidade ancestral deturpada co paso do tempo. Nas páxinas que seguen presentamos a análise que nos conduce a considerar que a moura é herdeira da deusa prehistórica que, ao longo do período Neolítico ata a Idade de Bronce (entre o 5000 a.C. e o 3000 a.C., aproximadamente), era a principal deidade do panteón nado no sueste europeo e que logo se estendeu ata os extremos do continente (Gimbutas 1989: 337-351).

Iniciamos o noso estudo de aproximación aos relatos de mouras delimitando un corpus textual composto por 18 lendas recompiladas nas obras de González Reboledo e Noia Campos. Na súa meirande parte, son contos breves, propios da lingua oral, que comparten extraordinarios paralelismos formais e de contido. A partir do seu estudo, da sistematización dos elementos principais e secundarios das narracións, elaboramos a xerarquización dos constituíntes dos relatos para establecer un punto de partida sobre a caracterización esencial da moura que presentamos no epígrafe centrado nela.

A medida que avanzabamos nesta análise sincrónica da moura e dos diferentes trazos característicos presentes nos relatos, o personaxe parecía ser un herdeiro mítico dun pasado divino, consonte a idea exposta, entre outros, por Propp, de que cando “una cultura muere, cuando una religión muere, su contenido se transforma en cuento” (1974: 123). A consulta das achegas no eido da etnografía e da mitoloxía de Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Gilbert Durand, Gaston Bachelard ou Joseph Campbell, esencialmente, introducíronnos nun viero de investigacións sobre unha antiga deidade preindoeuropea que, aínda que eles tan só bosquexaban ou aludían residualmente, fora abordada en profundidade xa desde finais dos anos setenta do século pasado por Marija Gimbutas. A aproximación á obra da arqueóloga lituana levounos a dous dos seus estudos medulares: *The Language of the Goddess* e *Diosas y dioses de la Vieja Europa*. Nestas dúas publicacións, Gimbutas presenta os seus numerosos achados arqueolóxicos procedentes do Neolítico europeo na zona xeográfica que ela denomina Vella Europa e que circunscribe ao sueste europeo. As diversas figuras atopadas, os altares comúns ou privados nos que se rendía culto e a configuración urbana e social dos enclaves nos que foron descubertas estas pezas serviron para o posterior desenvolvemento do estudo dos sistemas de crenzas prehistóricas. Ademais da descuberta de reproducións antropomórficas e zoomorfas da divindade feminina, Gimbutas sistematizou unha codificación semiótica dos diferentes trazos e atribucións da deidade recollida no libro *The Language of the Goddess*. Nesta obra describíense os diferentes atributos e advocacións da deusa, a súa vinculación cos ciclos vitais e de agricultura e cosmos. O papel destacado que nesta cosmogonía desempeñan

elementos como a auga, a serpe, a pedra, a lúa e, por suposto, a muller (Eliade 1979: 137-155; 1983: 124-141) atopámolo tamén nas lendas de mouras (Quintía Pereira 2012: 24-28), o que nos levou a interrogarnos ata que punto esa deidade prehistórica podería ser, en efecto, a orixe da moura galega.

Para dar resposta a esta interrogante, decidimos abordar este proceso de investigación servíndonos do recente concepto de paratradución desenvolvido na Universidade de Vigo. Como sinala Yuste Frías (2015: 321-328), a paratradución é unha ferramenta útil para entender os diferentes procesos de alteración dos conceptos nas canles de transmisión que rodean e que transcenden o texto. Así, no noso caso estudamos as mudanzas sufridas tanto pola deusa descrita por Gimbutas como polos seus atributos e que, a raíz da nosa análise, consideramos que acabaron por configurar o concepto da moura galega actual. Deste xeito, achegámonos a este proceso interesándonos pola tensión que xorde en cada momento de encontro entre culturas e as loitas de poder que nese marco se producen, e conscientes de que “los mitos no existen aislados [...], sino que surgen repetidamente en áreas intermedias” (Lévi-Strauss 1987: 49).

Ao carecermos de textos ou documentos con mensaxes lingüísticas nas que se detallan os trazos da deusa prehistórica, debemos acudir aos códigos inseridos nas figuras desenterradas nos achados arqueolóxicos e paratraducir o seu significado considerándoos como paratextos envolventes do texto, a deusa, que se irá revelando a medida que se descifren os seus paratextos, nomeadamente, os seus atributos. Neste proceso resúltanos, así mesmo, fundamental a paratradución como ferramenta para desentrañar o significado e as etapas de tradución deturpada e deturpadora do concepto representado pola denominación de “deusa”, posto que, a partir da Idade de Bronce, a entrada dos pobos procedentes das estepas pónticas, cuxa cosmogonía primaba o masculino, acabou por desprazar a sociedade matrilineal descrita por Gimbutas. O feminino ficou, por tanto, relegado ás marxes e desafiuzado do seu protagonismo orixinal.

Tamén nos resultan de utilidade fundamental na nosa investigación as propostas no ámbito dos estudos de tradución e do discurso e a teoría dos polisistemas de Even-Zohar para aproximarnos ás interferencias entre sistemas culturais e ás relacións de dominio e submisión que se producen entre eles.

## **A deusa preindoeuropea**

Os achados arqueolóxicos de Marija Gimbutas demostraron a existencia dunha divindade feminina central no panteón prehistórico, cuxa hexemonía se presume

que procede xa do Paleolítico, pero que se asegura no Neolítico e ata a Idade de Bronce (Gimbutas 2014: 27-32). Este culto circunscríbese ao sueste europeo nos seus comezos, para logo expandirse por todo o continente en consonancia cos movementos migratorios da poboación.

Na descrición desta divindade e dos seus atributos, a obra *The Language of the Goddess* recolle unha pormenorizada relación de cada un destes aspectos. Así, Gimbutas presenta unha deusa completamente afastada da categoría que nos estudos tradicionais de antropoloxía e historia da arte se deu en denominar *venus*. Como corrobora Eliade (1978: 36), a visión prehistórica da muller e da deusa, en consecuencia, en absoluto se definía por cuestións estéticas ou eróticas. As figuriñas atopadas nos xacementos arqueolóxicos do período neolítico presentan unhas formas femininas arredondadas e con preeminencia das zonas vinculadas coa alimentación –peitos–, co embarazo e co parto –barriga, cadeiras e vulva–, pero tamén coa auga –ollos e boca– (Gimbutas 1989). Xa que logo, cómpre desbotar a consideración das deusas ancestrais como paradigmas de beleza ou de reprodución, porque, se ben é certo que esta era unha cuestión relevante, non era determinante en exclusiva, posto que, como tamén sinala Gimbutas (1989: xix), a deusa era protectora, así mesmo, dos cambios de ciclos e, en consecuencia, do tránsito cara á morte.

O poder desta deusa era practicamente ilimitado nuns grupos sociais nos que o sometemento aos ciclos anuais e aos períodos fértiles da agricultura eran fundamentais para a súa supervivencia. Esta necesidade primordial levaría implícita a consolidación dunha cosmogonía rexida pola forza capaz de dar vida e que contén en si mesma os ciclos que condicionan as mudanzas do contorno, nomeadamente o ciclo lunar. Desta forma, o feminino ocupa o lugar nuclear tanto do panteón como da sociedade, sen implicar, en palabras de Gimbutas, a creación dun grupo no que se xerarquizase o feminino sobre o masculino, senón que se consideran complementarios, dando lugar ao que ela denominou como un sistema matrilineal (Gimbutas 2014: 30-35). Convén, de todos os xeitos, precisar aquí que a deusa, no entanto, era percibida como unha completa unidade capaz de partenoxénese, é dicir, de crear vida por si mesma (Gimbutas 2014: 242, Eliade 1978: 56-57), motivo polo cal o groso do panteón relixioso do Neolítico europeo estaba conformado esencialmente por imaxes femininas.

Na transmisión desta ontoloxía prehistórica, os diferentes símbolos que se atopan decorando as figuras foron sistematizados por Gimbutas para acabar descodificando o significado de cada un deles (Campbell 2013: 35).

Consideramos esta linguaxe simbólica, tanto na nosa tese en curso como nesta comunicación, obxecto de procesos paratradutivos intencionadamente deturpa-

dores. Partindo do que levamos explicado ata o momento, estamos perante unha sociedade cun panteón fundamentalmente feminino e caracterizada como matri-lineal por Gimbutas, quen, ademais, lle atribuíu un carácter pacífico oposto ao dos pobos indoeuropeos procedentes das estepas pónticas. Estes novos grupos colonizadores configuraran a súa cosmogonía consonte un principio holístico masculino.

No período de mudanza de xerarquía na orde relixiosa, prodúcense variacións nos códigos simbólicos, con continuación nas relixións exipcia, grega e romana, e que consumará o dominio do masculino sobre o feminino a partir do monoteísmo xudeu, nun inicio, e do cristianismo e islam, a continuación (Eliade 1978: 68).

### Os símbolos acuáticos

Nas figuras de deusas neolíticas a auga está representada con formas zigzagueantes ou liñas paralelas, que simbolizan o movemento e sucesión das ondas, respectivamente. A deusa dominaba a auga, o elemento fundamental para a creación de vida, e, de aí, a necesidade de construír un “alphabet of the metaphysical” (Gimbutas 1989: 1). A eles débense engadir os trazados con forma de V, que se detectan para indicar os órganos do corpo feminino vinculados co líquido –ollos, boca e peitos– e que, por suposto, esquematizan a vulva e o seu contorno húmido.

A asociación do feminino coa auga reside, precisamente, na capacidade da muller de dar vida e de conter no seu corpo o líquido necesario, en primeiro lugar, para o desenvolvemento da vida incipiente e, logo, alimentala con leite. Deste xeito, nas sociedades prehistóricas, non só no caso da Vella Europa, adoita considerarse a auga como un elemento hierofánico (Bachelard 1942: 132-152).

### Os símbolos lunares

O que Gaston Bachelard denominou réxime nocturno, en oposición ao diúrno, asóciase na cosmoxía neolítica da Vella Europa co feminino. A vinculación entre as fases lunares e o ciclo menstrual resultaba xa entón evidente (Gimbutas 2014: 121), e a transición entre fases crecentes e minguentes era tamén asociada cos procesos de fertilidade, embarazo e parto. As figuras das deusas das sociedades neolíticas podían representarse con cornos, como elementos vinculados na súa morfoloxía coas lúas crecentes e decrecentes, ou ben adoptando unha figuración zoomorfa na que o cervo e a vaca eran os animais primordiais.

Por outra parte, a escuridade propia do réxime nocturno era entendido nestas sociedades como a cor da vida, posto que, ademais, se relacionaba coa case negrura

dos solos fértiles, mentres que o branco se vinculaba coa palidez mortuoria e a cor dos ósos (Gimbutas 1989: xix).

### **A simboloxía da serpe**

Outro dos motivos recorrentes era a representación da serpe, ou ben a súa esquematización en espiral. As deusas podían aparecer con estes símbolos gravados na zona do abdome, das extremidades inferiores, as nádegas, os peitos e o cabelo. Ademais da forma zigzagueante, propia tamén da simboloxía acuática, a serpe converteuse nun atributo da deusa a causa da capacidade de mudar o corpo e de vivir na auga e na terra. O cambio de pel deste animal supón unha adaptación á transición que, nunha sociedade rexida por ciclos, se asumiu como positiva. De feito, a importancia da serpe reflíctese na escolla deste animal para numerosas representacións zoomorfas de deusa (Gimbutas 2014: 125-132).

### **A terra, o ceo e as pedras**

A hierofanía dos elementos naturais permanentes converteunos noutros dos símbolos preferentes dos atributos da deusa preindoeuropea. Deste xeito, certas representacións zoomorfas da deusa aludían precisamente á conexión entre ceo e terra para destacar a relación entre os dous elementos. De igual forma, constitúen unha referencia de sacralidade os penedos, adoito rodeando as fontes de auga, esenciais para a vida, e conformando as covas húmidas e escuras nas que se desenvolvían rituais vinculados coa fertilidade debido á súa analogía coa vacina (Gimbutas 2014: 132-133).

### **Os inicios do proceso de tradución e paratradución**

Partimos desta selección dos símbolos máis frecuentes representativos tanto da deusa como dos seus atributos para analizar a súa transformación a raíz, en primeiro lugar, da penetración dunha cultura allea que acabaría sendo a dominante. Na tensión de forzas inevitable na disputa do dominio dun sistema sobre outro (Even-Zohar 1999: 224-226), os pobos colonizadores foron desprazando os locais, tanto fisicamente, migrando cara a outros puntos do oeste europeo, como no sistema de crenzas. Estas saídas cara a novos puntos producíronse en vagas sucesivas datadas no III e I milenio a.C. Gimbutas constata a súa presenza mesmo en escavacións desenvolvidas no actual Portugal, o cal nos ofrece unha perspectiva do

alcance destes movementos e dos sistemas que con eles se desprazaron.

A consecuencia do novo sistema, os vestixios de figuras, máscaras ou artefactos relixiosos varían o obxecto da súa representación.

This transformation, however, was not a replacement of one culture with another but a gradual hybridization of two different symbolic systems. Because the androcentric ideology of the Indo-Europeans was that of the new ruling class, it has come down to us as the “official” belief system of ancient Europe. But the Old European sacred images and symbols were never totally uprooted; these most persistent features in human history were too deeply implanted in the psyche. (Gimbutas 1989: 318)

Comeza, así, un proceso de paratradución dos símbolos que rodean a deusa e que inciden na tradución que dela se faga a partir da alteración dos códigos paratextuais. Por conseguinte, o significado positivo do réxime nocturno e do seu elemento máis representativo, a lúa, pasa a traducirse, na nova cultura resultante da mestura entre a preindoeuropea e a protoindoeuropea, como algo tenebroso e negativo. En certa maneira, comeza unha etapa na que o eclecticismo relixioso implica unha paratradución deturpada do sistema dominado que favorece o significado e a percepción do dominador nun sistema resultante alicerzado na oposición binaria dos dous sistemas. Deste xeito, e como afirma Gimbutas, “[the sacred symbols of the Goddess] They could have disappeared only with the total extermination of the female population. [Instead] The Goddess’s religion went underground” (1989: 318).

Baixo a influencia grecorromana en Europa os símbolos da deusa e a deusa, aínda que paratraducidos e traducida, continúan presentes nos panteóns clásicos, pero alterado o significado do paratexto e texto orixinal no paratexto e texto meta. Os seus atributos foron repartidos entre as distintas divindades, dando lugar a cultos innovadores e afastados da esencia orixinal.

A aparición, a raíz do xudaísmo, da relixión cristiá en Europa marcará, a partir da súa oficialización por parte do emperador Constantino no século IV d.C., un punto de inflexión na paratradución e tradución da deusa e dos seus atributos.

En primeiro lugar, prodúcese un cambio na simboloxía e o símbolo da serpe, durante milenios asociada ao poder rexenerador do propio réptil e aos procesos cíclicos –vinculados co seu cambio de pel– propio do universo feminino. Xa no libro da Xénese, do Antigo Testamento bíblico, a serpe é o animal escollido para tentar a muller a desobedecer as normas de Deus por ser o máis “astuto” dos animais.

La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que el Señor Dios había hecho, y dijo a la mujer: “¿Así que Dios les ordenó que no comieran de ningún árbol del jardín?” La mujer le respondió: Podemos comer los frutos de todos los árboles del jardín. Pero respecto del árbol que está en medio del jardín, Dios nos ha dicho: ‘No coman de él ni lo toquen, porque de lo contrario quedarán sujetos a la muerte’. La serpiente dijo a la mujer: “No, no morirán. Dios sabe muy bien que cuando ustedes coman de ese árbol, se les abrirán los ojos y serán como dioses, concedores del bien y del mal. (Xénese, 3: 1-6)

Tras comer da árbore prohibida, Deus aparece e, pola súa desobediencia, castiga a serpe e a Eva:

Y el Señor Dios dijo a la serpiente: Por haber hecho esto, maldita seas entre todos los animales domésticos y entre todos los animales del campo. Te arrastrarás sobre tu vientre, y comerás polvo todos los días de tu vida. Pondré enemistad entre ti y la mujer, entre tu linaje y el suyo. Él te aplastará la cabeza y tú le accharás el talón. Y el Señor Dios dijo a la mujer: Multiplicaré los sufrimientos de tus embarazos; darás a luz a tus hijos con dolor. Sentirás atracción por tu marido, y él te dominará. [...] El hombre dio a su mujer el nombre de Eva, por ser ella la madre de todos los vivientes. (Xénese, 3: 13-20)

Apreciamos como se produce unha alteración de significado tanto no tocante á serpe como no relativo á muller, correlato da deusa ancestral. A partir do cambio de paradigma relixioso e da fonda penetración social do cristianismo, consolídase a paratradución deturpada dun dos elementos clave da simboloxía da deusa feminina. E, con este cambio, altérase o significado do feminino e do sagrado feminino, en consecuencia, que se filtra na sociedade a través da lingua de dominio, na que se producen variacións neste sentido a raíz da influencia exercida polas novas forzas empoderadas. Non estamos neste caso, por tanto, ante un proceso de tradución cunha lingua de orixe e outra meta, senón ante unha mutación provocada na lingua A (latín) a causa da adopción do significado que na lingua B (hebreo) presentaba ese significante. Resulta un proceso curioso, ademais, por ser a lingua hebrea a minoritaria.

O novo concepto que para a muller se asenta nos estratos sociais privilexiados –clero, nobreza e monarquía– relégaa a unha función meramente reproductiva e pasiva en todos os demais ámbitos vitais. De igual xeito, do seu correlato no mundo sacro, a Virxe María, gábase a súa pureza sexual, obediencia debida e

sometemento para ser fecundada pola divindade masculina suprema, eliminando, así, calquera traza da partenoxénese da deusa primitiva. Con este novo paradigma social e relixioso, a mensaxe trasladada desde os textos sagrados pasa a enxalzar o seguinte modelo de comportamento para as mulleres:

Pues bien, quiero que sepáis que la cabeza de todo varón es Cristo, y la cabeza de la mujer, el varón, y la cabeza de Cristo, Dios. Todo varón que ora o profetiza velada la cabeza, deshonra su cabeza. Y toda mujer que ora o profetiza descubierta la cabeza, deshonra su cabeza; es como si se rapara. Si una mujer no se cubre, que se rape. Y si es indecoroso para una mujer cortarse el pelo o raparse, que se vele. El varón no debe cubrirse la cabeza, porque es imagen y gloria de Dios; mas la mujer es gloria del varón, pues no procede el varón de la mujer, sino la mujer del varón, ni fue creado el varón para la mujer, sino la mujer para el varón. Debe, pues, llevar la mujer la señal de la sujeción por respeto a los ángeles. (Corintios, 11: 3-10).  
[...] las mujeres cállense en las asambleas, porque no les toca a ellas hablar, sino vivir sujetas como dice la ley. Si quieren aprender algo, que en casa pregunten a sus maridos, porque no es decoroso para la mujer hablar en la iglesia. (Corintios, 14: 33-36)

Pasamos, por tanto, dun estadio de sistema matrilineal, a outro de tipo patriarcal, pero con significativa presenza feminina –Exipto, Grecia e Roma–, para situarnos noutro no que a muller desaparece como ser activo e no que a divindade feminina e os seus símbolos e atributos quedan absolutamente deturpados tras os procesos de tradución e paratradución experimentados.

A partir desta nova construción social centralizada na figura masculina,

the Goddess gradually retreated into the depths of the forests or onto mountains tops, where she remains to this day in beliefs and fairy stories. Human alienation from the vital roots of earthly life ensued the results of which are clear in our contemporaray society. But the cycles never stoped turning and now we find the Goddess reemerging from the forests adn mountains bringing us hope for the future, returning us to our most ancient human roots. (Gimbutas 1989: 321)

Neste contexto de dominio do feminino, os coñecementos sobre e para mulleres circunscribíronse ás marxes e de forma clandestina. Ante a permanencia destes usos entre o pobo, determinouse unha persecución de todo aquilo que se vinculase co culto da deusa ancestral.

The dethronement of this truly formidable goddess whose legacy was carried on by wise women, prophetesses, and healers who were the best and bravest minds of the time, is marked by blood and is the greatest shame of the Christian Church. The witch hunt of the 15<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries is a most satanic event in the European history in the name of Christ. The murder of women accused as witches escalated to more than eight million. The burned or hanged victims were mostly simple country women who learned the lore and the secrets of the Goddess from their mothers and grandmothers. (Gimbutas 1989: 319)

Nesta última frase de Gimbutas está precisamente unha das claves da permanencia das antigas tradicións ata hoxe en día. Os relatos de transmisión oral –lendas, contos ou mitos– constitúen unha fonte de aproximación á ontoloxía devanceira que, “In spite of the horrible war against women and their lore and the demonization of the Goddess, the memories of her live on in fairy tales, rituals, customs and in language” (Gimbutas 1989: 319). De feito, consideramos que a moura galega, protagonista extraordinaria de relatos de tradición oral, é unha das herdeiras da divindade ancestral.

Como vimos expoñendo ao longo das páxinas precedentes, a sacralidade da deusa comunicábase tamén a través dunha serie de elementos hierofánicos que, ademais, se empregaban como símbolos paratextuais –teñamos presente que a deusa é en si mesma o texto– que se reflectían tanto nos epitextos –rituais, identificacións zoomorfas na vida cotiá...– como nos peritextos –figuras, máscaras ou demais obxectos votivos nos que os símbolos aparecen gravados–. Como mostra destes códigos, escollemos aqueles vinculados co medio acuático, co réxime nocturno e ciclo lunar, a serpe, as pedras e a terra por seren dos máis recorrentes.

### **A moura: a deusa traducida**

Unha vez asentado o significado dos símbolos e a súa vinculación semántica coa deusa, e analizado o proceso experimentado por esta figura, dirixímonos ao noso corpus textual para estudar en que grao podemos constatar que a moura galega é, en efecto, unha tradución diacrónica e diatópica da deusa ancestral.

Non obstante, no noso corpus non contamos cunha descrición directo do personaxe feminino, senón que deberemos deducilo do seu comportamento nas propias narracións.

Así, nas lendas de *A medorra da Barrela* e de *A moura de Arnoia*, o personaxe central toma a iniciativa da acción e establece diálogo cos diferentes homes que

transitan pola contorna do seu hábitat. O mesmo patrón se repite nas lendas de *O castro de Aira da Vila*, a de *Teresiña e a moura* ou a *Señora do castro de Vilaes-teva*, aínda que nestes relatos a interacción se produce con mulleres. Ambas as dúas situacións reflicten unha actitude dinámica e un carácter decidido.

Pola súa conduta intuimos uns personaxes seguros de si mesmos, capaces de iniciar conversas, incluso con varios homes, como no caso da moura de Arnoia. Ademais, incidindo nesta idea de afouteza, temos a indicación de que viven illadas do mundo dos humanos. Parece pouco probable que seres febles poidan vivir afastados da sociedade, expoñéndose a inseguridades ao careceren da protección grupal, e, moito menos mulleres, cuxo patrón de comportamento é máis rixido ca o masculino.

A capacidade punitiva ou retributiva, en función de se a parte humana cumpre ou non coa expectativa xerada tras a aceptación do contrato que adoito propón a moura nas lendas, seguindo o esquema estrutural proposto por Vilavedra (1991: 572), condúcenos a detectar na moura reminiscencias das extintas deidades femininas celtas (Alonso Romero 1998: 16) e que nós ampliamos á deusa ancestral preindoeuropea.

A moura revélasenos como unha figura activa e libre que toma a iniciativa nos contactos con humanos, homes ou mulleres, ben con fasquía zoomorfa ou antropomorfa e salientando a súa autonomía na sedución e na sexualidade, expresada sempre a través de elementos simbólicos (Llinares García 2012: 70-71). Neste dinamismo e dominio do seu propio ser atopamos unha reminiscencia da partenoxénese exclusiva da deusa preindoeuropea, posto que, como vimos en páxinas anteriores, ningunha das figuras femininas posteriores inspiradas nesta deidade presentaba xa esta calidade. Ademais, Alonso Romero (1998: 12-16) recolle como unha das imaxes prototípicas a moura carrexando, nun brazo ou na cabeza, grandes penedos, e no outro, un bebé. É dicir, teríamos nesta representación o medio acuático e materno orixe da vida, a muller; o permanente e de fertilidade, os penedos; e a nova vida creada, o bebé; unha paratradución diacrónica e diatópica de códigos que funcionaban xa no Neolítico do sueste europeo.

A transmutación da moura en réptil pon de manifesto as distintas metáforas e consideración dos roles femininos co pasar dos séculos, desde a cosmovisión ancestral que liga as mulleres coa terra e lles atribúe a capacidade de partenoxénese (Eliade 1983: 124-127), ata a súa consideración desde a implantación do sistema patriarcal como seres desafiantes da orde establecida. Por tanto, a transformación da moura en serpe, recorrente nas lendas do noso corpus, parece reavivar, desde o noso punto de vista, a dualidade de carácter nun mesmo personaxe da

que falaba Umberto Eco (2007: 90-92). Neste caso proviría do encontro dun substrato semántico cun novo significado que, mediante un proceso de paratradución, podería acabar por impoñerse. De feito, tanto Quintía Pereira (2012: 24-26), como Llinares García (2012: 71-72) constatan a primitiva relación serpe-muller convivindo coa innovación que dá ao réptil unha connotación negativa a nivel popular. Este é, desde o noso punto de vista, un exemplo da penetración da relixión desde os estratos socialmente privilexiados ata o pobo (Murray 1978: 25).

Por outra banda, debemos ter presente que a consideración das mouras como construtoras dos castros, esas edificacións cuxas orixes son descoñecidas polo pobo –como deducimos da lenda da *Aira da Vila*– e ás que se lles atribúe unha creación máxica e atemporal (Mariño Ferro 2000: 565-574), redunda na idea de seren as mouras herdeiras desa deidade ancestral. Este poder creador revela, así mesmo, unha forza sobrehumana que lles permite carrexar inxentes pesos e que intuimos que empregan cando inflixen un castigo aos humanos que non souberon respectar os tratos acordados. Deste xeito, na lenda de Teresiña podemos asumir que o rapto da rapaza e posterior asasinato é posible debido a esta enorme forza da moura, de igual maneira que acontece na lenda de Sabeliña e a señora da pena da Perra.

Por tanto, o medio acuático –ríos, fontes ou mar– ou as construcións megalíticas –mámoas e castros– son os hábitats naturais dos personaxes femininos con calidades sobrehumanas que poboan o imaxinario tradicional galego, como se desprende dos textos do noso corpus. En consecuencia, consonte o recollido nas páxinas anteriores, a litolatría e a hidrolatría remítennos a un culto ancestral que contempla a pedra e auga como elementos de permanencia e de vida. As construcións megalíticas e as fontes de auga que adoito se identifican cos hábitats das mouras son parte das lendas e, en todos os relatos do noso corpus galego, poden ser consideradas elemento indisoluble da identidade das protagonistas.

Canto ao réxime nocturno, debemos destacar que non contamos no noso corpus con ningunha referencia explícita sobre a preferencia ou atribución á moura da súa hexemonía nocturna. Non obstante, si cómpre resaltar que a moura é un personaxe que habita na escuridade, xa sexa dunha cova ou de calquera outro tipo de hábitat subterráneo e condicionado, por definición, á escuridade. A moura é, ademais, unha figura estreitamente vinculada con procesos agrarios e, por tanto, suxeita aos ciclos lunares, como os períodos de fertilidade do seu propio corpo. En consecuencia, carecemos nos nosos relatos dunha mención clara á simboloxía nocturna e lunar, malia si a podermos inferir da lectura dos textos e da comprensión da súa simboloxía de certos elementos a partir do significado ancestral.

## Conclusións

Nestas páxinas analizamos un dos aspectos constitutivos da nosa tese de doutoramento, actualmente en curso: a posibilidade de que a moura galega das lendas de tradición oral sexa o resultado dun proceso de tradución e paratradución dunha deidade ancestral europea identificada coa deusa que a arqueóloga Marija Gimbutas localiza no sueste europeo a partir do Paleolítico e cuxo esplendor data no Neolítico, en función dos seus achados.

Para abordar este estudo alicerzámonos nas novas posibilidades teóricas que nos proporciona a paratradución e que nos permite aproximarnos á deusa prehistórica considerándoa como o texto, e aos elementos ou símbolos que a complementan, como paratextos. En ambos os dous casos detectamos un proceso de tradución e paratradución deturpada nas esferas de poder no que todos os elementos relacionados co feminino pasan dunha lingua B –a do novo sistema relixioso dominante– a unha lingua A –a local– modificando o significado orixinal e introducindo o do novo sistema. Dado que non se produce unha eliminación do concepto orixinal –a deusa e os seus atributos– debido aos riscos de non aceptación que iso podería implicar, o que se produce é un proceso de asimilación no sistema resultante, pero traducindo (manipuladamente) determinadas realidades ou simboloxías inaceptables nel.

Deste xeito, as deusas exipcias, gregas e romanas son debedoras da antiga deusa prehistórica, pero traducidas na súa esencia –elas como texto– e nos seus atributos –paratextos–. O caso da Virxe María xa constitúe un afastamento notable, no que, malia se manter a presenza feminina na xerarquía de culto, a submisión e pasividade que a caracterizan contribúen a destacar o seu antagonismo coas figuras que no imaxinario popular presentan aínda moitos dos trazos esencialmente característicos da deusa e dos seus atributos. Estaríamos nunha especie de diglosia simbólica, na que a Virxe é un elemento da linguaxe dominante e a moura, da dominada. A primeira sería case unha realidade xurdida ex novo, mentres que a segunda, como se fose un texto patrimonial, reflectiría, aínda que afectada por procesos de tradución, a esencia da deusa.

Coa súa afouteza de carácter e potencia como trazos propios característicos, e complementada na súa definición por uns atributos relacionados coa litolatría, hidrolatría, zoomorfismo –sendo a serpe o animal predilecto–, e a súa preferencia pola escuridade e os ciclos vitais vinculados co réxime nocturno e o feminino, a moura é, para nós, herdeira da deusa prehistórica traducida a unha nova cultura nun tempo ben distante. Malia os distintos procesos tradutivos e paratradutivos

sufridos pola divindade descrita por Gimbutas, a súa transmisión de xeración en xeración no estrato popular posibilitou que esta figura permanecese no imaxinario colectivo e mantivese os trazos esenciais necesarios que a identifican como sucesora daquela deusa primitiva.

## Referencias bibliográficas

- ALONSO ROMERO, Fernando (1998) “Las mouras constructoras de megalitos: Estudio comparativo del folklore gallego con el de otras comunidades europeas”. *Anuario Brigantino*. 21: 11-28.
- BACHELARD, Gaston (1942) *L'eau et les rêves. Essay sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti.
- CAMPBELL, Joseph (2013) *Goddesses. Mysteries of the Feminine Divine*. California, New World Library.
- DURAND, Gilbert (2013) *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos.
- ECO, Umberto (2007) *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen.
- ELIADE, Mircea (1978) *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I: De la prehistoria a los misterios del Eleusis*. Madrid, Cristiandad.
- (1979) *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus.
- (1983) *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Labor.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1999) “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”. *Teoría de los polisistemas*. Madrid, Arco: 223-231.
- GIMBUTAS, Marija (1989) *The Language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of the Western Civilization*. New York, Thames and Hudson.
- (2014) *Diosas y dioses de la Vieja Europa (7000 – 3500 a.C.)*. Madrid, Siruela.
- GONZÁLEZ REBOREDO, X. M. (1995) *Lendas galegas de tradición oral*. Vigo, Galaxia.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1987) *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial.
- LLINARES GARCÍA, Mar (1995) “Aspectos antropológicos del papel de la mujer en el imaxinario popular gallego”. En: Radl Philipp, R. e García Negro, M. C. (eds.). *As mulleres e os cambios sociais e económicos*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: 97-112.
- (2012) “Mouras e mulleres. As imaxes femininas na mitoloxía popular galega”. *Actas das V Xornadas de Literatura de Tradición Oral*. 5: 61-74.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (2000) “Mouros e tesouros”. *Grial*. 148: 565-574.
- MARIÑO PAZ, Ramón (1999) *Historia da lingua galega*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.

- MURRAY, Margaret A. (1978) *El culto de la brujería en Europa occidental*. Barcelona, Labor.
- NOIA CAMPOS, Camiño (2010) *Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral: clasificación, antoloxía e bibliografía*. Vigo, Universidade de Vigo.
- PROPP, Vladimir (1974) *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos.
- QUINTÍA PEREIRA, Rafael (2012) “Mouros e mouras. Na procura de nós mesmos”. *Actas das V Xornadas de Literatura de Tradición Oral*. 5: 13-40.
- SAGRADA BIBLIA (2010) Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- VILAVEDRA, Dolores (1991) “A moura na literatura popular galega: Achegamento antropológico e estrutural a algúns relatos”. En: Brea, M. e Fernández Rei, F. (coords.). *Homenaxe ao profesor Constantino García*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: 567-576.
- YUSTE FRÍAS, José (2015) “Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción”. *DELTA*. 31: 317-347.

## Sobre nuestros autores

**Cristóbal José Álvarez López** es profesor del Área de Lengua Española en el Departamento de Filología y Traducción de la Universidad Pablo de Olavide. Es licenciado y doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla. Su tesis doctoral, *Estudio lingüístico del judeoespañol en la revista “Aki Yerushalayim”*, fue defendida en el Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura de la Universidad de Sevilla en septiembre de 2017. Sus líneas de investigación incluyen la historia de la lengua española y, en especial, el judeoespañol. Entre sus últimas publicaciones podemos destacar: “Las jerarquías léxicas en el *Nuevo chico diccionario judeoespañol-francés* de Salomón Israel Cherezli”, en Elena Romero, Hilary Pomeroy y Shmuel Refael (eds.), *Actas del XVIII Congreso de Estudios Sefardíes*, Madrid, CSIC, 2017: 15-34; “La defonologización de las vibrantes en el judeoespañol contemporáneo de Israel”, *Philologia Hispalensis*, 32: 1, 2018: 15-29; “Algunas particularidades de la pronunciación del judeoespañol vistas a través de las rimas: el caso de Isaac de Botton”, *Sefarad*, 78: 2, 2018: 391-414; entre otras.

**Wojciech Charchalis** es profesor adjunto en la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań y traductor de más de media centena de libros de literaturas en lenguas española, portuguesa e inglesa, también de polaco para portugués. Participó en los proyectos de fundación y construcción de Universidade Jean Piaget de Cabo Verde en Praia y Academia de Pescas e Ciências do Mar em Moçâmedes, Angola. Autor del libro *El realismo mágico en la perspectiva europea. El caso de Gonzalo Torrente Ballester*, editor y coeditor de una decena de libros dedicados a diversos problemas de literaturas contemporáneas en lenguas ibéricas, entre otros: *Widma Mariása. Szkice krytyczne; Wieczna krucjata. Szkice o Don Kichocie; Współczesne literatury*

*afrykańskie i inne teksty kultury w świetle badań postkolonialnych; Mitificación de cultura en la creación artística ibérica y polaca.* Entre sus traducciones destacan autores tales como Fernando Pessoa, José Saramago, António Lobo Antunes de portugués y Juan Goytisolo, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, etc. Autor de la nueva traducción del *Quijote* al polaco.

**Alexandra Cheveleva Dergacheva** es doctora en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid. Su tesis doctoral *Traducción literaria y cambio social: la poesía rusa de la Edad de Plata* fue defendida en el Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y F<sup>a</sup> de la Ciencia, T<sup>a</sup> de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid en marzo de 2018 con mención internacional. Sus líneas de investigación incluyen la traducción literaria como una forma de diálogo entre culturas y, sobre todo, diferentes aspectos sociales de la traducción poética. Entre sus últimas publicaciones podemos destacar: “La recepción y evolución de la imagen de Federico García Lorca en la Unión Soviética”, *Revista de literatura* (CSIC), 81 (162), 2019: 607-621; y “An Engagé in Spain: Commitment and Its Downside in Rafael Alberti’s Philo-Sovietism” (en colaboración con Silvina Shammah Gesser), *Spain 1936. Año zero*. UK, Sussex Academic Press, 2018: 174-198. Actualmente trabaja en el proyecto “100 kitap” (“100 libros”) de la Embajada de la República de Kazajistán en España en calidad de traductor y editor de la primera antología de la poesía kazaja moderna en español.

**Paloma Díaz-Mas** es profesora de investigación en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología del CSIC. Es licenciada en Filología Románica y en Periodismo y doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense, con una tesis doctoral sobre poesía sefardí defendida en 1981. Sus líneas de investigación principales son la cultura sefardí y la literatura hispánica de transmisión oral, con especial atención al romancero. Entre sus últimas publicaciones podemos destacar: *Mujeres sefardíes lectoras y escritoras* (en colaboración con Elisa Martín Ortega), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016; *Cartas sefardíes de Salónica. La Korespondensya (1906)* (en colaboración con Teresa Madrid Álvarez-Piñer), Barcelona, Tirocinio, 2014; *Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII. El Cancionero de Abraham Israel (Gibraltar, 1761-1770)* (en colaboración con María Sánchez-Pérez), Madrid, CSIC, 2013; y *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo. Identidad y mentalidades* (en colaboración con María Sánchez-Pérez), Madrid, CSIC, 2010.

**Elisabeth Fernández Martín** es profesora de Lengua Española en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Jaén. Es licenciada en Filología Hispánica (Universidad de Almería) y doctora *cum laude* en Lengua Española (Universidad de Granada), con una tesis doctoral que obtuvo, además, el Premio Extraordinario en el área de Humanidades de la Universidad de Granada. Sus líneas de investigación incluyen el estudio de la historia de la lengua española y el judeoespañol. Entre sus últimas publicaciones podemos destacar: “Subentradas léxicas y voces no lematizadas en el *Nuevo chico diccionario judeoespañol-francés* de Salomón Israel Cherezlí”, E. Fernández Martín (ed.) *Investigaciones lexicográficas y lexicológicas: estudios actuales sobre el léxico en el ámbito*, Jaén, Universidad de Jaén, 2019: 28-51; “Fuentes y definiciones en el fichero léxico de Cynthia M. Crews”, *Philologia Hispalensis*, XXXII, 2018: 31-49; “Merú Levy lexicógrafa? Definiciones y aclaraciones léxicas en el fichero de Cynthia M. Crews”, *Sefarad*, 77: 2, 2017: 429-447; entre otras.

**Mara Imbrogno** es “cultore della materia” de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en el Departamento de Estudios Europeos, Americanos e Interculturales de la Universidad “La Sapienza” de Roma. Es licenciada en Lengua y Literaturas Extranjeras por la Universidad “La Sapienza” de Roma y doctora en Literaturas Europeas y Americanas por la Universidad de Salerno. Su tesis doctoral, *L'immagine della prostituta a Buenos Aires: dalla denuncia alla nostalgia*, fue defendida en el Departamento de Estudios Literarios, Lingüísticos e Históricos de la Universidad de Salerno en junio de 2011. Sus líneas de investigación incluyen la representación literaria de sujetos marginales, la literatura argentina del siglo XX (y la obra de Julio Cortázar), la relación entre literatura y mito. Entre sus últimas publicaciones podemos destacar: “Nacha Regules de Manuel Gálvez: ¿una contra-narración del Centenario argentino?”, *Escrituras y reescrituras de la Independencia*, Buenos Aires, Corregidor, 2012: 211-226; “I giochi con le parole in Rayuela e 62. Modelo para armar di Julio Cortázar”, *Lingue e Linguaggi*, n. 9, 2013, Lecce, Unisalento: 105-120; “Saga di un uomo seduto (traducción de “Saga de un hombre sentado, de Alberto Ajón”, *Cuba: l'arte di coniugare. Racconti*, Roma, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, 2014: 197-210; “*El beso de la mujer araña*: del cine a la literatura y vuelta”, *Colloquia. En los cruces de la literatura y el cine*, París, SAL, 2017: 111-122.

**Anna Jamka** es doctoranda en la Facultad de Lingüística Aplicada de la Universidad de Varsovia. Sus líneas de investigación incluyen la lingüística cultural y los

estudios de traducción, sobre todo la noción de la visión lingüística del mundo y su aplicación en el ámbito de la traducción literaria. Actualmente trabaja en su tesis doctoral sobre la visión lingüística de la muerte en la poesía de Federico García Lorca y sus traducciones al polaco.

**Barbara Jaroszuk** es profesora de literatura latinoamericana en el Departamento de Literaturas Hispánicas en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. Es licenciada en Filologías Polaca e Hispánica por la Universidad de Varsovia y doctora en Filología Hispánica por la misma universidad. Su tesis doctoral titulada *Współczesna proza argentyńska (1990-2009) w świetle najnowszych teorii badań literackich na przykładzie wybranych utworów Cesara Airy, Rodriga Fresana i Sergia Chejfec* [Narrativa argentina contemporánea (1990-2009) a la luz de las teorías literarias recientes: César Aira, Rodrigo Fresán y Sergio Chejfec], fue defendida en el Departamento de Literaturas Hispánicas de la Universidad de Varsovia en junio de 2010. Sus líneas de investigación incluyen la narrativa argentina contemporánea y la traductología. Entre sus últimas publicaciones podemos destacar: “Ironía parabática contra violencia historiográfica – el caso de una novela argentina”, en: *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018: 115-134; “Modos de resistencia: la narrativa argentina reciente frente a la historia oficial de la Argentina del siglo XIX” en: *Cartografía del Limbo. Devenires literarios de La Habana a Buenos Aires*, Madrid, Editorial Verbum, 2017: 305-320. También, tiene en su haber traducciones al polaco de más de cuarenta novelas latinoamericanas y españolas, de autores tales como Ricardo Piglia, Carlos Fuentes, Rodrigo Rey Rosa, Hernán Rivera Letelier, Eliseo Alberto, Marcelo Figueras, Eduardo Sacheri, y otros. Ganadora del Premio de Traducción Literaria del Instituto Cervantes en Polonia (2011, por la traducción de *Plata quemada* de Piglia) y del Premio “Nowa twarz” concedido por la revista *Literatura na Świecie* (2010, por la traducción de *Respiración artificial* de Piglia).

**Marta Kacprzak** es doctoranda en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. Es licenciada en Filología Hebrea por la Universidad de Varsovia y licenciada de grado en Filología Hispánica por la Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades de Varsovia. Actualmente está preparando su tesis doctoral acerca de las versiones sefardíes de *Robinson Crusoe*. Sus líneas de investigación incluyen el judeoespañol y la literatura sefardí. Entre sus últimas publicaciones podemos destacar: “El teatro sefardí: estado de la cuestión”, *La escri-*

*tura y su órbita. Nuevos horizontes de la crítica literaria hispánica*, Universidad de León, 2018: 203-214; “Gulliver en el país de los Sefardíes: algunas observaciones acerca de *Los Dos Viajes De Gulliver* de Alexandr Ben Ghiat”, *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 2016: 41-59.

**Julia Nawrot** es investigadora en el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada. Es licenciada en Filología Hispánica y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Granada, y doctora por la misma universidad. Su tesis doctoral *La recepción de Tadeusz Kantor en España*, fue defendida en el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada en septiembre de 2018. Sus líneas de investigación incluyen teoría e historia teatral y literatura comparada. Entre sus últimas publicaciones podemos destacar: “Dramaturgia espectacular. Enfoque teórico de Tadeusz Kantor”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, 2018: 835-856; “Tadeusz Kantor en la transición cultural española”, *Sociocriticism*, 31 (2), 2016: 153-174; y “Tadeusz Kantor en el centenario de su nacimiento”, *Impossibilia*, 9, 2015: 210-218.

**Luis Pablo Núñez** es profesor en el Departamento de Lengua Española de la Universidad de Granada (España). Doctor *europaeus* por la Universidad Complutense de Madrid, ha trabajado en la Unidad de hispanismo del Instituto Cervantes, la editorial Iberoamericana-Vervuert, la UIMP y, como investigador postdoctoral, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y en el Campus de Excelencia Internacional Moncloa (CEI Universidad Complutense-Universidad Politécnica de Madrid). Es autor de varios libros: *El arte de las palabras: Diccionarios e imprenta en el Siglo de Oro* (2009, Premio “Bartolomé José Gallardo”); *Luz. Light. Licht* (2010); *Hacia una flora universal* (Cilengua, 2012); *Escritorios electrónicos para las literaturas* (editor, UCM, 2013) y *Estupor* (2019), así como de artículos aparecidos en revistas como *Bulletin Hispanique*, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH), *CLCWeb* o *Boletín de la Real Academia Española* (BRAE). Sus líneas de investigación se centran en la historiografía lingüística, la lexicografía, la literatura y los estudios de recepción cultural desde una perspectiva editorial y bibliográfica.

**María Luisa Pérez Bernardo** es profesora de Lengua y Literatura española en el Departamento de Idiomas Modernos de la Universidad de Dallas. Es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Valladolid y doctora en Filología Hispánica

por la Universidad Católica de América (Washington D.C.). Pérez Bernardo ha realizado un máster en Traducción Especializada por la Universidad de Córdoba, otro máster en Filología Hispánica en West Virginia University y un Certificado en Traducción en University of California San Diego. Su tesis doctoral *Honeymoon Narratives in Benito Pérez Galdós's Fortunata y Jacinta and Emilia Pardo Bazán's Un viaje de novios*, fue defendida en el Departamento de Idiomas Modernos de la Universidad Católica de América en abril del 2007. Sus líneas de investigación incluyen Literatura española del Siglo XIX y Estudios de Traducción. Entre sus últimas publicaciones podemos destacar: *Nuevos acercamientos al estudio de la prensa en el mundo hispánico: historia, literatura y prensa* (2018), Ciudad de México, Editorial Notas Universitarias, 312 páginas y *De siglo a siglo. Crónicas periodísticas de Emilia Pardo Bazán* (2014), Madrid, Editorial Pliegos, 346 páginas.

**Janine Pimentel** é professora de tradução no Departamento de Anglo-Germânicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Ingleses e Alemães) e mestre em Linguística (Lexicologia e Terminologia) pela Universidade Nova de Lisboa. É PhD em Estudos de Tradução pela Universidade de Montreal desde 2012. Suas linhas de investigação incluem a tradução especializada, as teorias da tradução, a terminologia e a linguística de corpus. Entre as suas últimas publicações podemos destacar: “A avaliação de traduções de aprendizes no contexto de cursos de formação de tradutores: uma proposta metodológica”, *Formação de tradutores: por uma pedagogia e didática da tradução no Brasil*, Campinas, Pontes, 2018: 225-256; e “Traduções brasileiras de textos especializados nos últimos sessenta anos e visibilidade dos tradutores”, *Calidoscópio*, 15 (3), 2017: 567-576.

**Isabella Proia** es actualmente profesora de español en institutos de enseñanza secundaria. Es licenciada y doctora en Filología y Literaturas Románicas por la Universidad “La Sapienza” de Roma, donde ha sido investigadora de literatura española medieval y profesora de lengua española. Su tesis doctoral *Il canzoniere di fray Diego de Valencia de León* fue defendida en junio de 2010. Sus líneas de investigación incluyen la lírica cortés castellana tardo-medieval, investigada en su vertiente métrico-formal y en su transmisión textual, y la narrativa breve de Clarín. Entre las monografías publicadas podemos destacar: Leopoldo Alas “Clarín”, *Il Signore e il resto sono racconti. Studio, traduzione e commento*, Roma, Aracne, 2018; Fray Diego de Valencia de León, *Opera poetica. Edizione critica*, Ibis, Pavia, 2017. Entre sus últimas publicaciones destacamos: “Continuidad y evolución en

la poesía cortés castellana de los siglos XIV-XVI: redes de conexiones e influencias recíprocas entre autores”, *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, AISPI Edizioni, 2019: 99-110; “Morfología de las tradiciones textuales en el *Cancionero de San Román* (MH1)”, *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Pavia, Ibis, 2018: 181-200; “Tras las huellas del discor castellano tardo-medieval. Una tentativa de clasificación tipológica”, *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2018: 43-67; “La métrica en los cancioneros de Herberay y Stúñiga”, *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016: 744-774.

**Alba Rodríguez-Saavedra** se licenció en Traducción e Interpretación en la Universitat Autònoma de Barcelona. Al finalizar, cursó un MA in Modern Spanish Studies en la University of Kent donde ejerció como Language Assistant en su School of European Culture and Languages. Se matriculó, a continuación, en Filología Galega en la Universidade de Santiago de Compostela y, tras concluir el Mestrado en Traducción para a Comunicación Internacional en la Universidade de Vigo, sigue vinculada a este centro en su segundo año de doctorado, bajo la dirección del profesor Alberto Álvarez Lugrís, analizando la traducción y la paratraducción en la conformación de ciertas figuras femeninas de las mitologías gallega e irlandesa, y como miembro del Grupo de Investigación Traducción e Interpretación.

**María Sánchez-Pérez** es profesora en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca (España). Es licenciada y doctora en Filología Hispánica por la misma Universidad. Su tesis doctoral *Las relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos del siglo XVI. Estudio cultural y literario* fue defendida en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca en septiembre de 2006. Sus líneas de investigación están vinculadas con el patrimonio cultural inmaterial y abarcan desde la literatura popular impresa y los pliegos de cordel hispánicos hasta la literatura de la diáspora sefardí. Entre sus últimas publicaciones podemos destacar: *El Quijote en judeoespañol*, Barcelona: Tirocinio, 2019; “Huellas petrarquistas en la literatura extracanónica: algunas calas en la literatura de cordel hispánica y la literatura sefardí”, *Hispanic Research Journal*, 19.6, 2018: 577-594; “De la Castilla medieval a la comunidad sefardí de Constantinopla del siglo XIX: dos leyendas de Pedro I”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo*, 67, 2018: 87-110.

**Qiaochu Wang** es doctoranda del programa en Estudios Hispánicos (Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. La tesis doctoral que está redactando profundiza en las claves textuales y contextuales de la comprensión y traducción de la poesía de Su Shi. Sus líneas de investigación incluyen la traducción de los poemas clásicos chinos al español, además de estudios culturales Asia-Europa. Actualmente está trabajando en un proyecto de traducción de la poesía clásica china a la lengua castellana.

La presente obra monográfica ofrece un número considerable de capítulos especializados en diversas cuestiones relacionadas con la traducción, la traductología y la literatura de diversas culturas en donde intervienen lenguas de origen ibérico. Aquellos que aún consideren que la traducción de textos literarios genera obras subordinadas en calidad, estilo y relevancia al texto original, cuestionarán sus planteamientos prejuiciosos tras la lectura de este volumen en el que se arroja luz al hecho translativo literario en escenarios de diferentes tiempos y espacios, en donde el denominador común constante será el de la presencia de una lengua oriunda de la Península. La obra resulta de interés académico, investigador y profesional en lo que respecta a los campos de la traducción literaria y editorial desde una perspectiva interdisciplinaria, en donde las culturas y literaturas ibéricas o iberoamericanas cobran especial relevancia, incluso en su relación con otras más exóticas como la china, polaca o rusa, entre otras.

José María Castellano Martínez  
Universidad de Córdoba

El eje común del volumen presentado gira en torno al análisis de la traducción literaria con los idiomas ibéricos. Si bien, actualmente, aparecen en el mundo numerosas publicaciones sobre la traducción literaria también en el contexto ibérico, el valor indudable de este trabajo lo constituyen los pares de idiomas menos frecuentes que a menudo pertenecen a culturas poco conocidas. Este aspecto del volumen tiene una dimensión universal, por lo cual, se lo considera del interés indudable para los investigadores y estudiosos de la traducción entre dichas lenguas. Un valor agregado de esta monografía, percibido desde una perspectiva regional, es el interesante panorama del trabajo del traductor y de las traducciones de literatura hispánica en Polonia. Asimismo, los textos contenidos en el volumen describen diversas perspectivas de investigación sobre la traducción: desde los estudios comparativos, la lingüística cognitiva, la sociología de la traducción, la traducción como elemento del diálogo cultural hasta la economía de la cultura.

Paulina Nalewajko  
SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny

ISBN 978-83-235-4276-6



[www.wuw.pl](http://www.wuw.pl)



POLISH NATIONAL AGENCY  
FOR ACADEMIC EXCHANGE

