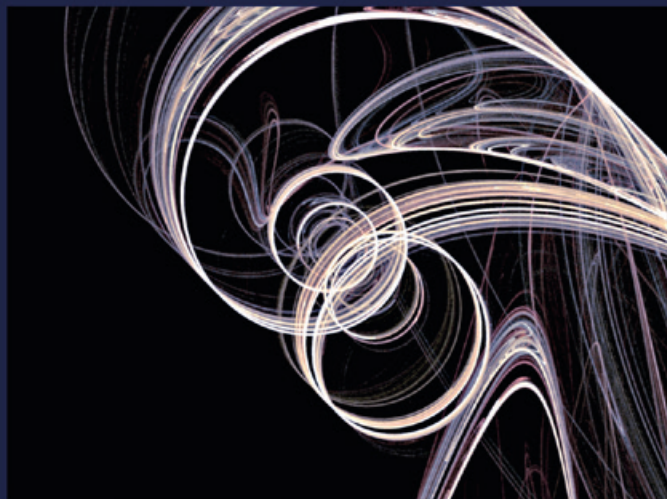


Marta Katarzyna Kacprzak /
Gerardo Beltrán Cejudo (eds.)

Retos e incertidumbres

Sobre la traducción de literatura
en lenguas ibéricas



Marta Katarzyna Kacprzak /
Gerardo Beltrán Cejudo (eds.)

Retos e incertidumbres

El presente volumen reúne 11 trabajos que versan sobre los problemas y los retos que tienen que enfrentar los traductores de literatura. Debido a su especificidad, su complejidad y su enorme amplitud en el tiempo y en el espacio, la traducción literaria requiere un continuo proceso de reflexión y autorreflexión, tanto desde punto de vista teórico como desde la práctica concreta. Los estudios recogidos en este monográfico abarcan varios siglos, latitudes y perspectivas, por lo tanto, los hemos agrupado en tres secciones (no marcadas): traducción de poesía, traducción de prosa y reflexiones acerca de obras escritas en judeoespañol. Esperamos que el amplio abanico de temas y problemas presentados por investigadores y traductores procedentes de distintos centros de investigación resulte fascinante e inspirador y que sirva de punto de partida para nuevos desafíos.

Marta Katarzyna Kacprzak es profesora asistente e investigadora en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. Entre sus principales líneas de investigación se encuentran la lingüística comparativa, el judeoespañol y la literatura sefardí moderna.

Gerardo Beltrán es poeta, traductor de poesía y profesor titular de Traducción Literaria en la Universidad de Varsovia. Entre sus principales líneas de investigación se encuentran la traducción intersemiótica y la eco poética.

Retos e incertidumbres: sobre la traducción de literatura en lenguas ibéricas

ÉTUDES DE LINGUISTIQUE, LITTÉRATURE ET ART
STUDI DI LINGUA, LETTERATURA E ARTE

Dirigée par Katarzyna Wołowska et Maria Załęska

Volume 54



PETER LANG

Marta Katarzyna Kacprzak / Gerardo Beltrán Cejudo (eds.)

Retos e incertidumbres: sobre la traducción de literatura en lenguas ibéricas



PETER LANG

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek
La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans
la Deutsche Nationalbibliographie; les données bibliographiques
détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse
<http://dnb.d-nb.de>.

This publication was financially supported by the University of Warsaw.

Cover illustration: Courtesy of Benjamin Ben Chaim.

ISSN 2196-9787
ISBN 978-3-631-85501-0 (Print)
E-ISBN 978-3-631-86398-5 (E-PDF)
E-ISBN 978-3-631-86399-2 (EPUB)
DOI 10.3726/b18813



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution
CC-BY 4.0 license. To view a copy of this license,
visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>
© Marta Katarzyna Kacprzak / Gerardo Beltrán Cejudo (eds.), 2022.

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

This publication has been peer reviewed.

www.peterlang.com

Índice

| | |
|--|-----|
| Lista de colaboradores | 7 |
| Presentación | 9 |
| <i>María Luisa Pérez Bernardo</i> | |
| La labor de Gertrudis Gómez de Avellaneda como traductora y divulgadora de la literatura europea del siglo XIX | 13 |
| <i>Roberto Sánchez Benítez</i> | |
| Octavio Paz: traducción y relativismo cultural | 29 |
| <i>Marta Eloy Cichocka</i> | |
| Traducir poesía por poesía: el manifiesto translatólogo de Stanisław Barańczak 30 años después | 45 |
| <i>Remedios Sánchez García / Ana María Ramos García</i> | |
| Entre la traducción y la adaptación. A propósito de las versiones al inglés de <i>Pepita Jiménez</i> de Juan Valera | 67 |
| <i>Tomasz Pindel</i> | |
| “Rompecabeza” traducida. Sobre el proceso de la traducción al polaco de un capítulo de <i>Tres tristes tigres</i> de Guillermo Cabrera Infante | 89 |
| <i>Isabel Araújo Branco</i> | |
| Luis Sepúlveda em Portugal: traduções e proximidades | 107 |
| <i>Piotr Jarco / Paulina Nalewajko</i> | |
| Autopublicación: una nueva oportunidad para los traductores del castellano | 139 |
| <i>Katja Šmid</i> | |
| Refael Yišḥac ben Veniste: el hombre detrás de la obra sefardí <i>Berajá hamešulšet o las tres luces</i> (Salónica, 1881) | 155 |

Agustín Carlos López Ortiz

La novela judeoespañola *Bá'al tešubá* ('El arrepentido'): retos e
incertidumbres 175

Marta Katarzyna Kacprzak

El asolado en la izla. Huellas de la lengua hebrea en una adaptación
sefardí de *Robinson Crusoe* 193

Ana Martínez Bautista

Las huellas de la lengua hebrea en la traducción judeoespañola del *Séfer*
ben hamélej vehanažir (Salónica, 1849) 211

Lista de colaboradores

Ana Martínez Bautista Universidad Complutense de Madrid

Roberto Sánchez Benítez Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

María Luisa Pérez Bernardo Universidad de Dallas

Isabel Araújo Branco Universidade NOVA de Lisboa

Marta Eloy Cichocka Universidad Pedagógica de Cracovia

Remedios Sánchez García Universidad de Granada

Ana María Ramos García Universidad de Granada

Piotr Jarco Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades SWPS (Varsovia)

Marta Katarzyna Kacprzak Universidad de Varsovia

Paulina Nalewajko Universidad de Ciencias Sociales y Humanidades SWPS (Varsovia)

Agustín Carlos López Ortiz Universidad de Burgos

Tomasz Pindel Universidad Pedagógica de Cracovia

Katja Šmid Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

Presentación

Debido a su especificidad, su complejidad y su enorme amplitud en el tiempo y en el espacio, la traducción literaria requiere de un continuo proceso de reflexión y autorreflexión, tanto desde punto de vista teórico como desde el de la práctica concreta, ya sea por la aparición de nuevas ideas, nuevas traducciones, nuevos tipos de texto y nuevas herramientas (técnicas y metodológicas), o por la revisión y ajuste de las que hasta ahora circulaban.

Una muestra de lo anterior son los once textos incluidos en este volumen, que abarcan varios siglos, latitudes y perspectivas, y que, buscando cierta coherencia –aunque conscientes de la arbitrariedad de cualquier decisión de este tipo–, hemos agrupado en tres secciones (no marcadas): una que trata de la traducción de poesía, otra de la de prosa y una más en la que el objeto de reflexión son obras escritas en judeoespañol. Dentro de los dos primeros grupos el orden de los artículos es cronológico en relación con los autores tratados, mientras que los textos sobre el judeoespañol siguen su propia lógica interna derivada de su afinidad temática.

Así, el volumen lo abre un texto de María Luisa Pérez Bernardo sobre la labor de la poeta, escritora y dramaturga española –nacida en Cuba– Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814–1873) como traductora y divulgadora de la literatura europea del siglo XIX, a través de lo que ella llamaba “adaptaciones”, “refundiciones” o “imitaciones”. Además de la traducción poética de esta divulgadora clave del Romanticismo europeo, el artículo revisa su traducción de textos dramáticos. A continuación, Roberto Sánchez Benítez (“Octavio Paz: Traducción y relativismo cultural”) revisita las ideas del poeta, ensayista y premio Nobel mexicano Octavio Paz (1914–1998) sobre la originalidad y la universalidad de los textos, subrayando la convergencia entre el quehacer poético y la traducción. Finalmente, Marta Eloy Cichocka (“Traducir poesía por poesía: el manifiesto translitológico de Stanisław Barańczak 30 años después”), rinde un homenaje al eminente poeta, traductor, crítico y profesor universitario polaco Stanisław Barańczak al cumplirse 30 años de la publicación de su célebre manifiesto translitológico y, a la manera del autor homenajeado comenta sus propias traducciones de Calderón y Machado.

Los estudios dedicados a la prosa incluyen uno de Remedios Sánchez García y Ana María Ramos García (“Entre la traducción y la adaptación. A propósito de las versiones al inglés de Pepita Jiménez de Juan Valera”) sobre las distintas traducciones y adaptaciones al inglés de *Pepita Jiménez*, obra cumbre del

escritor y diplomático español Juan Valera (1824–1905), uno de los primeros novelistas españoles en negociar su proyección en el potente mercado editorial de los países anglófonos, como señalan las propias autoras; otro de Tomasz Pindel (“Rompecabeza” traducida. Sobre el proceso de la traducción al polaco de un capítulo de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante) sobre los grandes desafíos de traducir los juegos lingüísticos del autor cubano (1929–2005) al polaco, mostrados a partir de las propias traducciones de Pindel; uno más de Isabel Araújo (Luis Sepúlveda em Portugal: traduções e proximidades), el único en portugués, dedicado a las abundantes traducciones del recientemente fallecido escritor chileno Luis Sepúlveda (1940–2020) en Portugal, y, por último, un artículo sobre el fenómeno de la autopublicación electrónica, vista como oportunidad y reto no solo para los escritores sino también para los traductores (“Autopublicación: una nueva oportunidad para los traductores del castellano”), escrito por Piotr Jarco y Paulina Nalewajko.

Por su parte, la sección judeoespañola incluye también cuatro artículos estrechamente vinculados entre sí: el primero, de Katja Šmid (“Refael Yišḥac ben Veniste: el hombre detrás de la obra sefardí *Berajá hamešuléšet* o *las tres luces* (Salónica, 1881)”), examina los paratextos (portada e introducción) de la obra sefardí *Berajá hamešuléšet*, que contienen valiosa información no estudiada hasta el momento. Además, el artículo aporta datos novedosos sobre el papel que tuvo Ben Veniste (1844–1910) como traductor y editor de esta obra, y acerca de su contribución a la literatura sefardí en general. Seguidamente, Agustín Carlos López Ortiz (“La novela judeoespañola *Bá’al tešubá* (‘El arrepentido’): retos e incertidumbres”), cuyo artículo inspiró los retos e incertidumbres” de nuestro título, escribe sobre los problemas que implican la transliteración al alfabeto latino y el análisis filológico de la novela sefardí *Bá’al tešubá*, uno de los cuatro libros incluidos en la edición de Yišḥac ben Veniste del *Berajá hamešuléšet*, presentado por Katja Šmid en el artículo anterior. Por su parte, Marta Katarzyna Kacprzak (“*El asolado en la izla*. Huellas de la lengua hebrea en una adaptación sefardí de *Robinson Crusoe*”) emprende un análisis comparativo, desde el punto de vista léxico y sintáctico, de dos traducciones o adaptaciones de uno más de los libros que constituyen *Berajá hamešuléšet*: *El asolado en la izla*, versión sefardí en aljamía hebrea del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. En orden cronológico inverso, con el análisis del texto más antiguo, el volumen lo cierra el artículo de Ana Martínez Bautista: “Las huellas de la lengua hebrea en la traducción judeoespañola del *Séfer ben hamélej vehanažir* (‘Libro del hijo del rey y del monje’) (Salónica, 1849)”, en el que la autora compara una de las dos versiones sefardíes del *Séfer ben hamélej vehanažir* de Abraham ibn Hasday (1180–1240), la de Yishac Bejor Amarachi, con su original hebreo, demostrando

la influencia de la versión hebrea en la traducción e ilustrando tanto la literalidad como la originalidad del traductor.

Como puede apreciarse, es amplio el abanico de temas y problemas presentados por estos investigadores y traductores –traductores e investigadores–, y es grande también nuestro deseo de que sus artículos puedan resultar interesantes, útiles e inspiradores, y de que puedan servir de punto de partida para nuevos retos e incertidumbres.

Marta Katarzyna Kacprzak
Gerardo Beltrán

María Luisa Pérez Bernardo

La labor de Gertrudis Gómez de Avellaneda como traductora y divulgadora de la literatura europea del siglo XIX

Resumen: Se considera a Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814–1873) como una de las figuras más destacadas de las letras españolas y del Romanticismo. Desde su infancia, Avellaneda fue una lectora voraz que se familiarizó pronto con las últimas corrientes literarias del momento, sobre todo con las francesas. Su actividad como traductora se debió, en un primer momento, al interés que siempre tuvo por los idiomas, y que hizo que los aprendiera y cultivara a lo largo de su vida. La escritora no fue una traductora invisible, pues incluyó comentarios, incluso desveló sus estrategias, por medio de lo que ella denominó “adaptación”, “refundición” o “imitación”. Además, para doña Gertrudis, la traducción y la escritura eran dos parcelas complementarias a las que dedicaba el mismo esfuerzo y esmero. Efectivamente, el hecho de encontrarse reunidas sus obras literarias con las traducciones, demuestra que Avellaneda no separaba ambas disciplinas, pues las dos significaban un acto creativo de gran valor. También, por medio de estas traslaciones del francés, portugués e inglés al español, nuestra escritora se convirtió en una divulgadora del primer orden del Romanticismo europeo. En este sentido, la traducción le sirvió para difundir ideas y, sobre todo, fue una herramienta para promover el conocimiento de la literatura europea en el ámbito español del siglo XIX.

Palabras clave: Traducción, Romanticismo, creatividad, adaptación, reescritura.

Abstract: Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814–1873) is considered one of the foremost Romantic writers of the 19th century and one of the greatest female poets. Since her childhood, Avellaneda was an avid reader and soon became familiar with the latest literary trends of her time, especially with the French Romantic authors. Doña Gertrudis was very interested in foreign languages and translated many poems and plays into Spanish. Gómez de Avellaneda was not an invisible translator; she included many comments on the process of translation, techniques, and also revealed her own strategies: what she called “adaptation” or “imitation”. On many occasions, Avellaneda’s translations of renowned poets attest to her incredible skill in transforming poems in order to forge an original work of her own. In this way, translation and literature were two complementary fields, because both of them required a creative process. Through these versions from French, English, and Portuguese, Doña Gertrudis became a promoter of European

Romanticism. In this way, translation was a tool to disseminate ideas and advocate for European literature in 19th century Spain.

Keywords: Translation, Romanticism, creativity, adaptation, rewriting.

1. Una aproximación a la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda

El liberalismo, valiéndose del juego de ausencias y presencias, articuló un modelo de feminidad acorde con sus intereses. Los textos institucionales, las leyes, los códigos reguladores y normativos, y los mensajes moralizadores, ayudaron a conformar la imagen doméstica y subordinada de una mujer bajo tutela, menor de edad para alcanzar el conjunto de derechos cívicos (Espigado 2008: 32). A pesar de estas barreras, a partir de 1840, la industria editorial procuraba aumentar su mercado llevando las producciones de las escritoras a un público lector que incluía cada vez más mujeres. Efectivamente, en la segunda mitad del siglo XIX, surgieron revistas especializadas que proporcionaron una salida amplia para la creación literaria femenina. De este modo, las españolas aparecen en la historia literaria como participantes de la producción de poesía, así como epístolas, autobiografías y traducciones (Kirkpatrick1991: 128). Las jóvenes participaron, así, de un deseo compartido de incorporarse a la sociedad literaria de su época, al tiempo que reflejaron en su creación las dudas y titubeos, propios de este periodo de transición. Este es el contexto social en el que podemos ubicar la producción literaria y traductológica de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814–1873).

Doña Gertrudis es una de las escritoras más destacadas del siglo XIX. Aunque nació en Cuba y vivió allí durante varias temporadas, desarrolló toda su obra literaria en España. La escritora fue una de las primeras en experimentar la escisión de su identidad nacional, ya que si en Madrid era considerada cubana para muchos, en La Habana sería excluida por su origen español. Como bien ha señalado Ángeles Ezama (2015: 9), Avellaneda superó fronteras y estableció lazos de amistad en ambos lados del Atlántico, convirtiéndose en uno de los pocos nombres de mujer que la historia literaria española ha guardado para la posteridad, junto con los de Fernán Caballero, Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán. Doña Gertrudis no quiso permanecer en el aislamiento y desarrolló su actividad en terrenos tradicionalmente reservados al hombre. En lo interno se traducían en la afirmación de su independencia y exteriormente significaba una capacidad de actuación que reñía con las normas vigentes. Admiradora de

George Sand, creó personajes femeninos fuertes y comprometidos con el derecho a decidir su propio futuro.

Nuestra escritora logró el reconocimiento de los liceos, donde las mujeres eran fácilmente admitidas, otros le fueron negados, como el de formar parte de la Real Academia Española de la Lengua¹. En muchos de los casos, recibió el apoyo de sus colegas escritores como Leopoldo Augusto de Cueto (1815–1901), Marcelino Menéndez y Pelayo (1856–1912) y Juan Valera (1824–1905), que valoraron su producción literaria². En cuanto a su formación, Avellaneda recibió una educación muy esmerada para la época. La joven se rodeó de los mejores tutores; aprendió francés e inglés y llegó a conocer la literatura francesa mejor que la mayoría de sus contemporáneos españoles. De esta manera, su sensibilidad, su temperamento, su lectura de novelas, poesías y comedias despertaron su precoz vocación. Durante estos primeros años recitó y escribió poemas e interpretó piezas teatrales con sus amigas, unas veces de autores conocidos y otras tragedias de su propia creación. Ella misma confiesa en su *Epistolario de amor y amistad*:

Más tarde, la lectura de novelas, poesías y comedias llegó a ser nuestra pasión dominante. Mamá nos reñía algunas veces de que siendo ya grandecitas, descuidásemos tanto nuestros adornos, y huyésemos de la sociedad como salvajes. Porque nuestro mayor placer era estar encerradas en el cuarto de los libros, leyendo nuestras novelas favoritas y llorando las desgracias de aquellos héroes imaginarios a quienes tanto queríamos (1989: 145).

La joven empezó su actividad literaria como poeta, bajo el seudónimo de La Peregrina, como dramaturga escribió *Saúl* (1849) y *Baltasar* (1858), obras maestras del teatro romántico, donde funde con eficacia los postulados de la tradición clásica con las nuevas tendencias. Dentro de sus novelas destacan: *Sab* (1841), *Dos mujeres* (1843), *La baronesa de Joux* (1844), *Espatolino* (1844) y *Guatimozín* (1847). En este sentido, la autora publicó una amplia y variada obra: poesía,

-
- 1 María Prado Mas (2000: 11) comenta: “Por primera vez los Liceos, sobre todo los de provincias, honran a sus mujeres con premios que reconocen sus composiciones literarias. Avellaneda gana los dos primeros premios del certamen de poesía del Liceo de Madrid en 1844 y Carolina Coronado protesta dos años después contra la prohibición impuesta a las mujeres que quisieran participar tras el triunfo de la cubana”.
 - 2 Hugh Harter (1981: 50) ha señalado que: “In Madrid, Tula was in close contact with most of the major –an the minor– literary figures of her time, including Quintana, Lista, Espronceda, Zorrilla, Pastor Díaz, Nicasio Gallego, and Juan Valera, to name the best known. Highly praised by these men, she was considered their creative equal”.

teatro, leyendas, novelas, artículos periodísticos, relatos de viajes, cartas y traducciones. Entre el 15 de febrero y el 16 de agosto de 1860, dirigió *El Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, una revista quincenal que estaba destinada a las jóvenes de La Habana. En sus páginas se promulgaban las normas de conducta social para la mujer hispana, las mismas que predominaron en el siglo dieciséis y persistieron en el discurso autorizado del diecinueve hispánico (Picon Garfield 1993: 19). En *El Álbum* –del que solo se publicaron doce números– también aparecieron poemas y ensayos de otras escritoras cubanas y una “Galería de mujeres famosas”, donde reivindicaba el papel de las jóvenes latinoamericanas en la literatura, las artes y las ciencias.

Gómez de Avellaneda editó gran parte de su obra en la prensa periódica, en particular sus relatos de viajes, leyendas, poesías, artículos, cartas y novelas. Efectivamente, nuestra escritora colaboró en las principales revistas como: el *Semanario Pintoresco Español* (1836–1857), *La Alhambra* (1860–1861), *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1863–1865), *La Ilustración* (1849–1857), *La América* (1857–1886) *El Ángel del Hogar* (1850–1852) y *La Violeta* (1862–1866). En estos artículos, como bien advierte Ángeles Ezama (2015: 465), invierte sutilmente los imperativos culturales y científicos de la época que prescriben que la constitución femenina está exenta de razón y se rige solo por las emociones, y arguye a favor de la superioridad de la mujer.

2. Introducción a la labor de traducción de Gómez de Avellaneda

Aunque hay algunos estudios dedicados a la labor de traducción de Gertrudis Gómez de Avellaneda, apenas se conoce esta faceta que fue tan relevante en su carrera literaria. Casi todas estas traslaciones aparecieron en diversas publicaciones periódicas; muchas son de difícil acceso y se encuentran dispersas en diferentes revistas. En este sentido, es interesante notar la importancia de la prensa como canal para la difusión de traducciones de poesías, cuentos y novelas. En cuanto al motivo por el que traducía, podríamos decir que para ella cumplía diversas finalidades: le proporcionaba ingresos, le permitía presentarse como una mujer cultivada y al corriente de las nuevas tendencias intelectuales, a la vez que le facilitaba un medio para desarrollar su creatividad personal. En relación con los idiomas, la escritora trasladó no solo del francés, sino también del inglés, portugués e italiano. De esta manera, además de su creación poética, compuso varias traducciones e imitaciones de poemas de Víctor Hugo (1802–1885), Alphonse de Lamartine (1790–1869), Évariste de Parny (1753–1814), Lord Byron (1788–1824), Safo de Mitilene (650–580 a.C.) y Francesco Petrarca

(1304–1374), que luego incorporó en sus colecciones de poesía. Susan Kirkpatrick ha señalado que en sus versiones de Byron, Hugo y Lamartine, demostraba la maestría innegable de su poética, correcta y fluida en español y, con esto, lo que hacía era practicar su dominio de formas poéticas técnicamente muy difíciles, adaptándolas a su gusto personal:

La misma urgencia de insistir en su propia habilidad como poeta influyó en su estrategia a la hora de traducir a poetas prestigiosos; algunas de estas obras se denominan “imitaciones” no “traducciones” indicando que la poeta española elaboraba el material traducido de acuerdo con su propio criterio. Así se situaba en una posición intermedia entre la identificación con la autoridad de Lamartine o Hugo, y la demostración de su independencia como poeta de su propio derecho (Kirkpatrick 1991: 170).

Efectivamente, Avellaneda vertió al español muchas composiciones siguiendo diferentes grados de literalidad. Sus traducciones aunque muchas veces de tipo “libre” fueron muy valoradas por los críticos de la época³. Casi todos estos poemas fueron recogidos en dos volúmenes publicados en 1841 y 1850 con el título de *Poesías*, y años más tarde en el volumen I de *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda* (1869). En estas colecciones, la escritora incorpora tanto poemas originales como traducidos, ya que estos segundos también los considera como parte de su creación literaria⁴. Lo cierto es que Avellaneda no hacía traslaciones literales de sus obras, sino que más bien modificaba los textos originales para así adaptarlos mejor a su estilo literario. Según Mónica Bolufer Peruga, en ausencia de un concepto moderno de propiedad intelectual y de derecho de los autores sobre su producción, las traducciones podían diferir notablemente del texto original: “Los traductores del siglo XIX comparten el ideal de una traducción libre, que manteniéndose fiel al espíritu y

3 Juan Valera (1869: 67–68) subrayó las dotes de Gómez de Avellaneda para la traducción, y la invitó a seguir cultivándolas, orientándola hacia las traducciones del inglés, tan poco frecuentes en nuestra lengua: “No podemos menos de desear y de aconsejarle también que la enriquezca y hermosee, trasplantando al vergel de nuestra poesía nacional las peregrinas flores de otras literaturas, y singularmente de la inglesa, que es tan rica y que conocemos tan poco”.

4 Marina Popea (2016: 100) ha indicado que las traducciones no son publicadas como parte de una antología separada, como en el caso de otros autores/traductores, y tampoco se agrupan en una sección especial de *Obras completas*, como ocurre a menudo, sino que se presentan como una parte constitutiva de la obra poética de la autora. Esto refuerza la dimensión de apropiación que vemos en el tratamiento de los textos fuente. De esta manera, los poemas traducidos pasan a ser parte de la propuesta de la autora y de la definición de su poética.

al estilo, no traicione la lengua española con construcciones forzadas” (Bolufer Peruga 2008: 154).

Por medio de la traducción, nuestra escritora daba a conocer al lector español obras desconocidas hasta el momento, a la vez que transformaba los textos, los adaptaba a las circunstancias propias del país y, en muchos de los casos, cambiaba la obra en algo distinto al original, siendo la traducción un proceso en cierta medida creativo. De esta manera, las traslaciones del francés, inglés y portugués fueron un reto para una escritora acostumbrada a enfrentar y superar desafíos en el género poético, a la vez que le sirvieron para tender puentes entre las diferentes literaturas. En este caso, al producir una versión de sus poemas en otro idioma, la traductora creó un vínculo muy estrecho con figuras claves del canon europeo, trascendiendo su inscripción nacional.

3. La traducción poética

Como previamente hemos indicado, Gómez de Avellaneda tradujo a los escritores más importantes de la escuela romántica francesa. A diferencia de otras autoras de su época, doña Gertrudis se dedicó a verter al español autores de primera línea y, con esto, buscó nuevas formas, temas y perspectivas⁵. Para ello eligió varios poemas de Víctor Hugo, transmitiendo su magistral sentido tanto de la métrica como de la temática. La producción de Hugo fue rápidamente conocida en España y pronto considerada como representativa de la poesía romántica francesa. Su nombre, con frecuencia acompañado por el de Alejandro Dumas, aparece a menudo en los escritos de los periodistas en torno a los años 1835–1837, en los que, de entrada, se subraya insistentemente en el delicado problema de la traducción.

De esta manera, Avellaneda trasladó al español el poema “Les Djinnns” bajo el título “Los duendes”, lo incluyó en sus *Poesías* (1841) y lo volvió a reeditar con algunas variantes en sus *Obras completas* de 1869. Nuestra escritora, inspirada en Hugo, repite aquí el tema de “La noche de insomnio y el alba”; un poema que se refiere a los duendes, tanto buenos como maléficos. Lo curioso de la traducción de la cubana es que utilizó ritmos polimétricos sin atenerse en ningún momento a la estructura del escritor francés. En cuanto a la temática,

5 Según Solange Hibbs-Lissorgues (2008: 330), el contenido de la literatura traducida por las jóvenes de su época refleja la tónica dominante de las escritoras españolas del siglo XIX: sana moral y valores cristianos. Estas mujeres no traducían escritores de primera línea, sino más bien, obras religiosas, libros pedagógicos o de conducta moral.

Avellaneda modifica sustancialmente el poema de Hugo: el yo lírico es una voz de mujer que se aleja en todo momento del poema original. Con esto, la escritora subvierte el ideario romántico donde las mujeres no eran representadas como sujetos plenos, conscientes e independientes y, a la vez, elabora su propio discurso. Por esta razón, enfatiza la voz femenina y asume la autoridad, mostrando la desolación en la que se encuentra⁶: “Son, ¡oh cielo! son los duendes/ Que –enemigos de mi paz– / Cada noche, en turba inmensa/ Visitan mi soledad./ Son los duendes, que mi insomnio/ Para burlarme, aturdirme/ Volverse loca quizás” (1869: 43).

La diferencia formal en cuanto a la métrica es la razón por la que opta por una traducción libre, lo cual era muy común en la época, ya que la mayoría de los traductores de poesía ajustaban las composiciones siguiendo sus propios mecanismos. De este modo, consigue un doble objetivo: por una parte reconoce que adapta la obra a la lengua y cultura de llegada, sin por ello alterar el sentido y, por otro, muestra su propia creatividad y capacidad para la escritura⁷.

Además de los poemas de Víctor Hugo, también tradujo varias composiciones de Alphonse de Lamartine (1790–1869) a las que la escritora denomina “imitaciones”. Según Eduardo Jañez (1991), la poesía de este poeta refleja el vago sentimentalismo reflexivo de la primera generación romántica francesa; su lírica es por tanto, un detenido y depurado estudio de los sentimientos humanos, aunque no ceñido a su propia sensibilidad, sino llevado a un intento de universalización de los estados y movimientos anímicos. Lamartine le sirvió de inspiración y reflexión sobre la traducción que deseaba hacer: “con la exactitud posible, penetrándome en los pensamientos del autor, con mediano acierto su versificación fluida y armoniosa, y aquel colorido místico y melancólico que distingue sus composiciones” (Gómez de Avellaneda 1869: 477). Efectivamente, la composición “Dedicatoria de la lira a Dios” está inspirada en “Encore un hymne” de Lamartine, aunque el eje temático no es el amor humano, sino el divino. En este poema nuestra escritora adopta elementos de la

6 Efectivamente y como bien perfila Andrea Pagny (2008: 49), nuestra escritora se apropia del poema de Víctor Hugo, pero para inscribir en él la subjetividad femenina, eliminando tanto la identidad marcadamente ficticia del yo, así como también la marca orientalista.

7 Según Alfonso Saura (2006: 502): “Creemos que la calificación más exacta de este que-hacer no es la de traducción, ni imitación, sino la de “recreación”. Gertrudis Gómez de Avellaneda no solo encuentra en la poesía francesa temas para su inspiración, sino formas polimétricas que intenta verter en otras castellanas equivalentes, lo que enriquece la literatura española”.

nueva estética: visiones vagas, inconcretas, búsqueda de realidades misteriosas y apasionamiento amoroso. Se adscribe a la polimetría, renueva las estructuras estróficas, pero en todo momento hace uso de una voz poética femenina, abogando así por su propia autoexpresión. A la vez reconoce lo difícil que le resulta trasladar al español la poesía de Lamartine, ya que en una carta dirigida a Ignacio Cepeda, comenta:

Preciso que fuera usted el que conociera el original para que se formase un juicio exacto de la grandísima dificultad de la traducción. Lamartine, uno de los más grandes poetas de la moderna escuela y quizás el más dulce y fácil, tiene sin embargo, algo de vago y metafísico en una poesía y una manera de decir que es intraducible... He procurado traducir con la mayor exactitud posible, penetrando en los pensamientos e ideas del autor, pero estoy muy lejos de la satisfacción del creer que he logrado imitar con mediano acierto su versificación fluida y armónica, y aquel colorido místico y melancólico que distinguen sus composiciones (Bravo Villasante 1986: 45).

También vertió al castellano varios poemas de Évariste Parny (1753–1814), escritor que compuso poemas amorosos y epopeyas burlescas para defender sus ideas reformistas. Sorprende esta preferencia, porque este poeta es conocido por su contenido erótico. De hecho, de los cuatro poemas que traduce tres son de tema amoroso: “Ley es amar”, “El favorito y la rosa” y “Significado de la palabra yo amé”, aunque en la poesía de Avellaneda desaparece lo sensual y, por el contrario, se enfatiza el sentimiento amoroso, sin poner en peligro su identidad de mujer virtuosa: “Con yo amé dice cualquiera/ Esta verdad desolante/ Todo en el mundo es quimera,/ No hay ventura verdadera/ Ni sentimiento constante” (Gómez de Avellaneda 1869: 206).

Del portugués vertió al español algunas composiciones de *Murmurios* (1851) del poeta Augusto José Gonçalves Lima (1823–1867), poemas que aparecieron publicados en la *Revista Peninsular*. Cuatro de estas versiones las incluyó posteriormente en el volumen I de sus *Obras completas* con el subtítulo “El último día del año”, “A la aventura”, “A una nube” y “En un álbum”. Según Ezama Gil (2015: 86), parece que la relación entre Avellaneda y la revista fue de doble dirección: colaboró en la traducción de algunos versos de Augusto Lima y con dos poemas originales, y su propia obra fue objeto de atención en dos artículos. Doña Gertrudis en estas composiciones poéticas mantiene las formas métricas y estrofas del original: redondillas, cuartetos, romances, octavillas, sextetos; ahora bien, transforma con total libertad la temática del texto fuente. Si los poemas de Lima son en la mayor parte amorosos, los de Avellaneda son religiosos y están dedicados a Cristo, la Virgen María y los santos. En este sentido, Ezama Gil ha constatado que: “Más allá de las traducciones de Augusto Lima, parece que Avellaneda muestra un interés personal por salvar la barrera que separa la

literatura portuguesa de la española” (2015: 97). Efectivamente, por medio de estas versiones del portugués, doña Gertrudis pudo colaborar en una revista que trataba de abrir puentes entre los dos países vecinos y, a la vez, dar a conocer al lector español la literatura lusitana, tan desconocida en la época.

Asimismo, tradujo literatura romántica inglesa, en concreto los poemas de Lord Byron (1788–1824) que estaban tan en boga en la época. Luis Pegenaute (2004: 345) ha destacado cómo la obra de este poeta conoce en España su mayor apogeo entre 1828 y 1837, años en los que la prensa se hace eco continuamente de él, publicando fragmentos, estudios críticos, recensiones, imitaciones y diversas noticias --no siempre favorables--. En cualquier caso, la introducción de Byron en este país no fue solo tardía, sino objeto de rechazos por parte de la sociedad más conservadora. A pesar de esto, Doña Gertrudis se dedicó a verter al español *Childe Harold's Pilgrimage* (1812–1818), al que ella titula “Conserva tu sonrisa. Imitación de las estrofas a Inés del Childe Harold de Byron”, inspirado en el “Canto Tercero” del poeta inglés. La versión que hace la escritora del poema debe entenderse teniendo en cuenta el contexto que constituyen los versos que lo siguen. Desde el primer momento, Avellaneda coloca el título de “imitación” y en otros casos altera la voz poética, incluso modifica a su gusto el poema del romántico inglés para adaptarlo a su propia estética, ya que como bien ha señalado Hugh Harter: “Tula uses the word “imitación” to describe these. She does not give the reader the literal rendering in Spanish of the original, but rather a reworking in the second language” (1981: 76).

Por lo tanto, la labor de traducción realizada por Avellaneda emerge en este proceso como una “reescritura”, es decir, a partir del original, reelabora una versión que está influenciada por su propia voz, su acervo cultural. Para nuestra autora, escribir y traducir acaban formando parte de un mismo proceso de creación, puesto que cada traslación es en cierto sentido un nuevo tipo de texto. De esta manera, con esta versión de *Childe Harold*, otorga a la mujer una profundidad de sentimientos y de percepción que Byron le había negado. Además, como bien ha señalado Susan Kirkpatrick, por medio de esta estrategia concede a las mujeres la misma estructura de subjetividad que el romanticismo postulaba para un yo masculino. Es decir, usa esta técnica con el objetivo de legitimar su propia autoridad:

El surgimiento de una identidad femenina en la obra de Gómez de Avellaneda, incluso en sus traducciones de poetas masculinos, indica la actuación de una segunda estrategia para reivindicar la autoridad poética, una estrategia contraria a identificarse con la voz masculina (Kirkpatrick 1991: 173).

Ahora bien, si el poema de Byron está compuesto de “versos spenserianos”⁸, el de Avellaneda rompe diametralmente con el original, ofrece una traducción donde se alternan los versos octosílabos con los dodecasílabos. Su versión enfatiza más el yo poético, en este caso, el de una mujer aquejada por el dolor, por el abandono del amante: “Huir de mí misma necesito... ¡Atiende!/ Mi mal estriba en esto.../ Me ensangrienta el azote de la vida/ Me agobia el pensamiento” (Gómez de Avellaneda 1869: 203). Efectivamente, estos versos revelan la desolación que sufrió la escritora cubana tras el abandono de Ignacio Cepeda, con el que mantuvo una tormentosa y no correspondida relación amorosa⁹.

4. La traducción de textos dramáticos

Además de poesía, Avellaneda también trasladó obras de teatro: *La aventura* de Émile Augier (1853), *La hija del rey René* de Gustave Lemoine y Eugène (1867) y *Catilina* de Alejandro Dumas y Augusto Maquet. Efectivamente, durante el siglo XIX, existió un continuo y creciente interés por la traducción en la escena española, lo que se ha llamado “furor por la traducción”. En esta época, la interpretación de obras dramáticas se había impuesto como una práctica habitual y consolidada en la escena española¹⁰. Según José Luis González Subías (2005: 176), la influencia francesa llegó a ser tan absorbente en el teatro, que Alberto Lista y Alcalá Galiano pusieron en guardia a sus colegas respecto

8 Edmund Spenser fue uno de los poetas ingleses más influyentes del siglo XVI. El soneto spenseriano está compuesto por un pentámetro yámbico con un verso final en alejandrino (un verso de seis sílabas) y el esquema de la rima abababcbcc.

9 Su *Autobiografía* es en verdad, una larga carta, la primera de las que Avellaneda escribe a Ignacio Cepeda, con el que inicia una relación amorosa, luego transformada en amistad en 1839. Testimonio de esta relación son las cartas que la escritora le envió entre 1839 y 1854. En muchas de estas epístolas se nos muestra la desolación y abandono en el que se encontraba Avellaneda: “Oiga usted: es demasiado noble y pura nuestra amistad para que sufra las sombras del misterio; yo no podré tolerarlo, ciertamente; pero si la manifestación de ella puede ofender al amor, el amor es lo primero: la amistad debe ser sacrificada, y lo será; yo lo exijo. Mi corazón no variará por esto y en él siempre ocupará Cepeda un lugar distinguido” (Gómez de Avellaneda 2015: 169).

10 Luis Pegenaute (2004: 362) sugiere que la presencia e influencia de autores extranjeros en la vida literaria española a lo largo del romanticismo aun siendo decisivas en la novela y bastante considerables en la poesía, no llegaron a alcanzar la importancia que lograron las traducciones de textos dramáticos, sobre todo a partir del francés y, en grado menor, del alemán, inglés e italiano.

del peligro que suponía la casi exclusiva traducción o imitación de las piezas escritas por Víctor Hugo y Alejandro Dumas. Entre 1844 y 1858, Avellaneda compuso para la escena española un total de siete dramas de contenido trágico, todos ellos marcados por las características románticas de la época¹¹. De este modo, trasladó obras francesas, adaptándolas a la escena española, con mayor o menor libertad según el caso, pero siempre teniendo en cuenta las circunstancias sociales, religiosas y culturales de la audiencia a la que iban dirigidas.

En *La aventurera. Comedia en cuatro actos y en verso. Imitación libre de la comedia francesa de igual título y en cinco actos* (1853), Avellaneda transgrede el modelo aceptado y, a la vez, denuncia la situación en la que se encontraban las jóvenes de la época. Según Alfonso Saura (2009: 477), doña Gertrudis en esta obra se empeña en actualizar su contenido y adaptarlo a la sociedad burguesa española de tiempos de Isabel II, de modo que sirviera no solo de escena de costumbres y lacrimógeno drama, sino de motivo de discusión ideológica. De esta forma, la aventurera es un personaje que supone la cristalización de su propio ideal femenino. Ella encarna el mundo espiritual de la autora cubana: una muchacha inconformista que trata de enmendar su vida, pero la sociedad no le perdona sus errores. Avellaneda (1869: 199). muestra simpatía por Natalia, una mujer que se opone a un matrimonio concertado y que defiende su propia autonomía: “Es preciso. Del honor que hacerme quiso/ al darme el nombre de esposa/ Y que no puedo aceptar/ Voy por siempre agradecida/ Mas si usted desde hoy lo olvida/ Aún más me sabrá obligar”

En *La hija del rey René. Pieza en un acto. Arreglada del francés y puesta en verso castellano* (1867), doña Gertrudis utiliza versos octosílabos e incluye la traducción de los *couplets* originales, según la manera usual de transformar las *comédie-vaudevilles* en simples comedias españolas. En este caso, no se somete a las formas teatrales francesas de sus autores --las de Gustave Lemoine y Eugène Scribe--ni busca la equivalencia, sino que al contrario, lo que hace es una imitación del original. Alfonso Saura (2009: 477) ha señalado que en esta obra incorpora los *couplets* como otro elemento del texto y presenta cambios: “Estas modificaciones están impuestas por las tradiciones del teatro español, más exigente en moral femenina y muy habituado a dar espacio al gracioso, incluso cuando rompe el tono patético”. Por este motivo, Gómez de Avellaneda

11 Según Roberto González Echevarría (2006: 550): “El romanticismo de Avellaneda es ecléctico, sólidamente construido y psicológicamente penetrante. Su violencia descansa no en la acción sin motivo sino en las pasiones que atormentan a sus personajes. Creó figuras trágicas que reafirman la libertad e integridad del espíritu”.

transforma el fondo y forma del drama, con el propósito de hacerlo más aceptable a los conceptos y a las normas sociales de la España de la Restauración. Además, refleja su voluntad de intervenir de forma activa como intermediaria, decidiendo incluso, aquellos capítulos de los que podría prescindir por no interesar a la cultura meta.

Finalmente en *Catilina. Drama en cuatro actos y en verso* (1869) nuestra escritora lo denomina “refundición y arreglo al castellano” del escrito en francés de Alejandro Dumas y Augusto Maquet. En una carta dirigida a Leopoldo Augusto Cueto, Avellaneda (2015: 252) confiesa lo difícil que le resultó esta traducción: “Si usted antes de leer la obra lee el prólogo con que lo encabezo, se hará cargo del género de trabajo que he tenido que emplear en la confección de ella, y las grandes dificultades que he tenido”. Efectivamente, en esta pieza teatral, no trata de transferir la cultura francesa a la española, sino que más bien transforma el contenido adaptándolo a su propia experiencia personal. Sigue con fidelidad el original en sus elementos esenciales: estructura, desenlace, pero acomodándose a la escena española; lo que implica no solo el cambio de nombres de los personajes, sino también, el trasvase de referentes culturales para el público español. En este sentido, Avellaneda demostró que lo decisivo no era tanto la traducción, la influencia, como la capacidad de asumirla y desarrollarla dentro de un contexto específico. La escritora cubana capta los elementos fundamentales, pero los presenta bajo unas circunstancias concretas para conseguir el éxito: la identificación del espectador español con los personajes femeninos. De esta manera, Aurelia y Julvia son víctimas que sufren la seducción y abandono por parte de Catilina y, además, parecen ser el *alter ego* de la propia escritora¹²:

Julvia: De nuevo fui seducida
 Y fui de nuevo burlada
 ¡Por ti, por la esposa honrada
 la cortesana vencida!
 –Mas ¿Concibe tu alma inerte
 lo que cabe en este pecho
 donde el amor el despecho
 en odio inmenso convierte? (Gómez de Avellaneda 1869: 492).

12 En 1839 Gertrudis Gómez de Avellaneda conoció a Ignacio de Cepeda, destinatario tanto de la autobiografía como del corpus epistolar. Ignacio despertó un apasionado amor en la joven escritora que se mantuvo vivo, a pesar de que él nunca correspondió con la misma intensidad. En *Catilina*, las protagonistas sufren las mismas desdichas amorosas que doña Gertrudis: son abandonadas y rechazadas por sus amantes.

En todo caso, Avellaneda en estas traslaciones crea figuras trágicas que tratan de reafirmar la libertad e integridad frente a los convencionalismos sociales. A través de sus personajes femeninos, se manifiesta a favor del amor sin presiones familiares, económicas o sociales, rechazando así los matrimonios concertados, tan comunes en su época. Doña Gertrudis denuncia por medio de estos personajes los prejuicios y dificultades que condicionaban y limitaban el desarrollo de las mujeres; pone de manifiesto los aspectos negativos de la desigualdad entre los dos sexos, y trata de hacer ver a los lectores la urgencia de una revisión de los papeles sociales que tenían asignados. De esta manera, las figuras femeninas no son objetos idealizados, sublimes y pasivos, sino al contrario, las jóvenes están dotadas de valentía y capacidad de superación.

Conclusiones

En síntesis, Gertrudis Gómez de Avellaneda, con sus inquietudes intelectuales, su ambición y su capacidad para llevar a cabo proyectos gracias a su iniciativa, es un gran ejemplo para las escritoras de su época. Avellaneda fue una excelente mediadora cultural, capaz de trasladar la obra de innumerables escritores de una lengua y cultura a otra. Por medio de las traslaciones del francés, portugués e inglés al español, nuestra escritora se convirtió en una divulgadora de primer orden del Romanticismo europeo. De esta manera, doña Gertrudis prefirió hacer “arreglos”, “adaptaciones” e “imitaciones” sobre todo cuando se trataba de poesía o teatro, porque muchos de los cambios obedecían a su propia estética y estilo. Tanto uno como otro medio tenían como finalidad facilitar la comprensión global del texto, o simplemente la autora quería ofrecer una versión que se adecuara mejor al gusto del lector español de la época. Asimismo, todos sus poemas fueron recopilados en *Obras literarias*, donde la escritora cubana incorporó tanto versiones originales como traducidas, ya que también las consideró parte de su poética.

Efectivamente, Avellaneda trata de conciliar precisión y claridad, y subraya el deber de fidelidad y el gran esfuerzo que supone esta labor tan compleja. Para nuestra escritora, esta ocupación fue un mecanismo de gran relevancia con el que logró demostrar su gran habilidad en la escritura; modificó los textos de los escritores franceses más importantes de su época e introdujo su propio estilo y originalidad. Por esta razón, la traducción le sirvió para difundir ideas y estéticas y, sobre todo, fue una herramienta fundamental para promover el conocimiento de la literatura europea en el ámbito español de mediados del siglo XIX.

Traducciones de poemas

- “Las Contradicciones. Soneto”. Imitación a Petrarca.
 “A la tumba de Napoleón en Santa Elena”. Imitación de una Oda de Alphonse de Lamartine.
 “Los duendes” Imitación de Víctor Hugo.
 “El poeta” Traducción de Víctor Hugo.
 “Soneto” Imitando una Oda de Safo.
 “Polonia” Traducción libre de Víctor Hugo.
 “La tumba y la rosa” Traducción libre de Víctor Hugo.
 “Ley es amar” Canción de Évariste Parry. Traducida libremente.
 “Canción” Imitando otra de Víctor Hugo.
 “A la luna” Imitación de Lord Byron.
 “Epitafio para grabarse en la tumba de un escéptico” Imitación de Évariste Parry.
 “El favonio y la rosa” Imitación de Évariste Parry.
 “Conserva tu sonrisa” Imitación de las estrofas a Inés, Del *Childe Harold* de Lord Byron.
 “Significado de la palabra yo amé”. Imitación de Évariste Parry.
 “Adiós a la lira” Imitación a Alphonse de Lamartine.
 “El último día del año” Imitación del portugués de Augusto José Gonçalves Lima.
 “A la ventura”. Imitación del portugués de Augusto José Gonçalves Lima.
 “A una nube” Imitación del portugués de Augusto José Gonçalves Lima.
 “En un álbum” Imitación del portugués Augusto José Gonçalves Lima.
 “Dedicación de la lira a Dios”. Composición inspirada por una bella evocación de Lamartine.

Traducciones de obras dramáticas

- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1869) *Catilina. Drama en cuatro actos y en verso. Refundición y arreglo al castellano del escrito en francés y en prosa, con igual título por los señores Dumas y Marquet*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1869) *La hija del rey René. Pieza en un acto. Arreglada del francés y puesta en verso en castellano. Gustave Lemoine y Eugène Scribe*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1869) *La aventurera. Comedia en cuatro actos y en verso. Imitación libre de la comedia francesa de igual título y en cinco actos. Emile Augier*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

Bibliografía

- BOLUFER PERUGA, Mónica (2008) *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Joyés: Apología de las mujeres*. Valencia, Universitat de Valencia.

- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1986) *Una vida romántica: La Avellaneda*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- ESPIGADO, Gloria (2008) “Las mujeres en el nuevo marco político”. En: Isabel Morant (ed.) *Historia de las mujeres en España y América Latina. Desde el siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid, Cátedra: 27–60.
- EZAMA GIL, Ángeles (2015) “Las imitaciones portuguesas en Gertrudis Gómez de Avellaneda para *La Revista Peninsular*”. En: Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.) *Creación y traducción del siglo XIX*. Kassel, Edition Reichenberger: 85–99.
- HARTER, Hugh (1981) *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Boston, Twayne Publishers.
- HIBBS-LISSORGUES, Solange (2008) “Escritoras españolas entre el deber y el deseo: Faustina Sáez de Melgar (1834–1895), Pilar Sinués de Marco (1835–1893) y Antonia Rodríguez de Ureta”. En: Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (eds.) *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 325–343.
- IAÑEZ, Eduardo (1991) *Historia de la literatura universal. El siglo XIX. Romanticismo*. Barcelona, Bosch.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (2015) *Autobiografía y otras páginas*. Ángeles Ezama (ed.) Madrid, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española de la Lengua.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (2000) *Baltasar. La hija de las flores*. María Prado Mas (ed.) Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1869) *Obras literarias de la señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Obras poéticas*. Madrid, Imprenta de Rivadeneyra.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2006) *Historia de la literatura hispanoamericana. I. Del descubrimiento al Modernismo*. Madrid, Gredos.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis (2005) “Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tragedia romántica española”. En: V. Trueba (ed.) *Lectora, heroína y autora. La mujer en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias: 173–183.
- KIRKPATRICK, Susan (1991) *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835–1850*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- PEGENAUTE, Luis (2004) “La época romántica”. En: Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos: 321–396.

- PICON GARFIELD, Evelyn (1993) *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Ámsterdam, Rodopi.
- POPEA, Marina (2016) “La traducción literaria como máscara: aproximaciones a las *Poesías líricas* de Gertrudis Gómez de Avellaneda”. *Revista de Estudios Hispánicos. Washington University*. 50 (1): 95–121.
- SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (2009) “Gertrudis Gómez de Avellaneda”. En: Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.) *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid, Gredos: 476–477.

Roberto Sánchez Benítez

Octavio Paz: traducción y relativismo cultural

Resumen De acuerdo con el poeta mexicano José Emilio Pacheco (2002), la labor de traducción es la parte menos estudiada en la obra de Octavio Paz (1914–1998): con ello quiso acercar lo lejano; hacer propio lo ajeno. Con tal ejercicio, Paz pudo llevar a cabo una penetrante reflexión de la que destacaremos dos ideas esenciales. Por un lado, la traducción relativiza y celebra la pluralidad de mundos contenidos en las lenguas, rompiendo la unidad universal a la que tanto se han apegado formas interpretativas pertenecientes a una larga tradición cultural en occidente. La traducción es, por ello, recuperación de la diversidad lingüística y cultural, siendo el habla, en un inicio, una forma primaria de traducir al mundo. Al no existir, en esencia, un sentido que no pueda ser traducido o interpretado de alguna manera, Paz sostuvo que ningún texto existe sin relación a otros, o bien que, cada uno de ellos es originario en la medida en que su traducción es única. Por otro lado, encontró semejanzas y convergencias intelectuales entre el quehacer poético y la traducción: en la medida en que el poeta fija la inestable y policroma gama de sentidos del lenguaje en el poema, el traductor busca recuperar (transmutar) dichos sentidos para asistir al momento de la fijación de sentido, sin abandonar el poema “originario”. El traductor se traduce a sí mismo, a la lengua del poema, pero incluyendo la riqueza de visiones de su mundo, diversificando su identidad cultural. En cualquier caso, actualiza el presente sobre vestigios del pasado.

Palabras clave: diversidad lingüística y cultural, creación poética, transmutación, analogía, metáfora.

Abstract: According to Mexican poet José Emilio Pacheco (2002), the work of translation is the least studied part of Octavio Paz’s work (1914–1998): with this he wanted to bring the distant closer; to make the other’s own. With such an exercise, Paz was able to carry out a penetrating reflection from which we will highlight two essential ideas. On the one hand, translation relativizes and celebrates the plurality of worlds contained in languages, breaking the universal unity to which interpretive forms belonging to a long cultural tradition in the West were so attached. Translation is, therefore, the recovery of linguistic and cultural diversity, with speech being, at first, a primary way of translating to the world. In the absence of, in essence, a meaning that cannot be translated or interpreted in some way, Paz argued that no text exists without relation to others, or that each of them is original to the extent that its translation is unique. On the other hand, he found similarities and intellectual convergences between poetic work and translation: to the extent that the poet fixes the unstable and polychrome range of language senses in the poem, the translator seeks to recover (transmute) those senses to assist the moment of fixation of meaning, without abandoning the “original” poem. The

translator translates himself, into the language of the poem, but including a richness of visions of his world, diversifying his cultural identity. In any case, he updates the present on vestiges of the past.

Keywords: linguistic diversity, poetic creation, transmutation, analogy, metaphor.

Introducción

A la labor poética y ensayística, el escritor mexicano Octavio Paz sumó otra pasión, la de haber sido un notable traductor de poesía del inglés, sueco, portugués, francés, chino y japonés al español. Dichas traducciones –hechas por “pasión y casualidad”–, sobre todo de poetas que tuvieron una influencia decisiva en su poesía, fueron compiladas por el autor en el volumen *Versiones y diversiones* (1974), en cuya “Nota preliminar” confiesa “He dedicado algunos ensayos a la teoría de la traducción poética y muchos años a su práctica” (Paz 2024b: 826)¹.

Y en el prólogo al volumen de sus *Obras Completas*, dedicado precisamente a sus traducciones de poesía, Paz puntualiza algunas consideraciones sobre lo que asumió como el “arte de la traducción”, el cual comenzó a practicar a la mitad de su producción intelectual (años 1940). Estas consideraciones son desarrolladas ampliamente en el ensayo “Literatura y literalidad”, que aparece en el libro *El signo y el garabato* (1973). Ahí señala que de otros recibimos la comprensión-traducción-interpretación del mundo dentro de una lengua y cultura específicas². La traducción es entendida, de inicio, como algo connatural al ser humano, ya que “aprender a hablar es aprender a traducir”.

1 De hecho, uno de los proyectos editoriales más consistentes de Paz, la revista *Vuelta* (1976–1998), fue planteada como un espacio que debería consistir en un 60 % de escritos originales, mientras que el restante 40 % debería concederse a traducciones (García-Ávila 2014).

2 Esta es una tesis central de la hermenéutica gadameriana, que remite a la sentencia conocida de Georges Steiner (2011) “comprender es traducir”. Para dicha hermenéutica, todo el problema de la comprensión ocurre en el ámbito del lenguaje. Solo hay mundo en la medida en que existe lenguaje. Cada lengua es una manera de ser y acontecer del mundo: porta una verdad de este y de nosotros. Es el lenguaje el que hace hablar al mundo; escuchándolo, y dejándonos hablar, es como comenzamos a ser. Lo que “habla en el lenguaje” es tanto lo que es como lo que no es (la poesía, por ejemplo). Así, todo problema de expresión lingüística es en realidad un problema de comprensión, mientras que todo comprender es interpretar; toda interpretación

Para el poeta mexicano, el sentido literario de la traducción radica en la existencia de la diversidad de lenguas; realidad tan enigmática como la existencia del “tabú del incesto o el del origen mismo del lenguaje” (Paz 2014a: 529). Tal diversidad constituye, por lo demás, un desafío tanto a la “universalidad de la razón humana”, como “a la noción de *divinidad*”. Le parece que la historia de las civilizaciones no ha sido otra que la de las traducciones: de una cultura sobre otra, entre códigos y relaciones humanas. La historia resulta ser inseparable de la diversidad lingüística: cada lengua celebra el mundo y lo vive a su manera. Paz constata que, en algunas sociedades, existe el relato de la quiebra lingüística de la unidad original y de su dispersión en lenguas y dialectos. Tal es el caso cristiano, donde el Pentecostés “puede verse como la redención de Babel: la reconciliación de los idiomas, la reunión del otro y de los otros en la unidad del entendimiento” (Paz 2014a: 532). Ahí, la unidad tiene lugar sin menoscabo de la identidad de cada cual.

1. Metáforas de nosotros mismos

Después de hacer un recorrido sumario por varias de las tradiciones culturales y religiosas en las que el fenómeno del “don de lenguas”, o el hablar lenguas, glosolalia, constituye un rasgo esencial, Paz destaca la versión antropológica y psicológica en que la diversidad de lenguas tiene la forma de una “alteración de la conciencia”; disociación que es un trance, un “tránsito”, aunque pasajero, que no logra alterar la actividad del sujeto ni sus actividades diarias. Manifestaciones encontrables en el delirio, el éxtasis, el arrobamiento o la contemplación en las que el sujeto sale de sí para ser presa de esa voz “endemoniada” que ya Platón reconocía en los poetas como rasgo propio, venido de la divinidad y, en ocasiones, intraducible y, por consecuencia, incomunicable. Voces que viniendo del “afuera”, permiten el tránsito por zonas del lenguaje desconocidas. Fenómeno que frecuentemente aparece en los ejercicios hipnóticos, a los que Freud prestó atención.

Este fenómeno está presente en la poesía, mostrando con ello la profunda afinidad, señala Paz, nunca explicada del todo, entre la experiencia poética y religiosa³. Hablar que obedece, fundamentalmente, a leyes rítmicas inconscientes,

se desarrolla en el medio de un lenguaje que pretende dejar hablar al objeto y es, al mismo tiempo, el lenguaje propio de su intérprete (Gadamer 1988: 561).

- 3 En el diálogo *Íón*, Platón (1993: 256 y ss.) encuentra que el poeta está poseído por un dios: es lo que lo hace ser, desposeyéndolo de sí mismo, endiosándolo, obligándolo a renunciar a todo lo humano que hay en él, sin que pueda ser por sí mismo. Poeta que se debe a algo que no es humano del todo. Es por ello que se encuentra ligado

a sonidos profundos del cosmos, si se quiere. El planteamiento de Paz resulta atractivo en la medida en que entiende, en efecto, que el problema de la traducción no está presente tan solo a partir de la traslación (“transvase”) de un poema a otro idioma, sino que se encuentra en su origen mismo, como actividad a partir de la cual es posible, y que tiene que ver con esas reminiscencias sonoras, rítmicas, emotivas, rituales que presentifica cada poema, y que algunos de los mejores poetas rusos supieron muy bien, como Tsvetáieva, al hablar de Pushkin, “El origen del verso es el sonido” (Bustamante 2008: 3). Origen de la poesía y el canto que no desentona con planteamientos, por ejemplo, de Jean-Jacques Rousseau. Para el pensador ginebrino, el origen del lenguaje se encuentra en esta circunstancia de la lengua, la cual es un eco de sonoridades y ritmos apenas articulables, como respuesta a alguna pasión o emoción; ritmo.

Al entender la idea del “contrato social” rusioniano como “pacto verbal”, Paz se aproximó en efecto a las ideas del ilustrado sobre el origen del lenguaje. Recordemos que para este, tal origen se sitúa en el canto, es decir, en las modulaciones sonoras que la pasión crea: “Así, la cadencia y los sonidos nacen con las sílabas, la pasión hace hablar a todos los órganos, y adorna la voz de todo su esplendor; de este modo los versos, los cantos y la palabra tienen un origen común” (Rousseau 1980: 83). Es por ello que los primeros discursos tuvieron que haber sido cantos, como el fúnebre, lo cual se corresponde muy bien con las tesis, desarrolladas ampliamente en *El Emilio* (1762), de que primero fue la pasión que habló antes que la palabra de la razón. La palabra primera fue el canto y luego la poesía; el discurso llega después, en una suerte de “decadencia” que Rousseau no desvincula de avatares políticos⁴. El habla y el canto, teniendo la misma fuente, fueron lo mismo en una época en la formación de las sociedades. Señala Rousseau, “Por la manera en que se vincularon las primeras sociedades, ¿podría sorprender que se pusieran en verso las primeras historias

a regiones míticas, del orden de lo sagrado, en zonas de umbral y quiebre abismal. El poeta es el poseedor de un cuerpo fantástico que deambula por las tinieblas del misterio.

- 4 La parte final del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, “Relación de las lenguas con los gobiernos”, está dedicada a mostrar dicha decadencia. La elocuencia ha perdido terreno frente a los discursos publicitarios que ya no buscan el sentido personal del placer del decir: Es por ello que también Rousseau veía una decadencia de las hablas coloquiales, de las “lenguas populares”. Las lenguas “favorables a la libertad”, las sonoras, prosódicas, armónicas, han perdido ante lo que llama “el murmullo de los divanes”, propias tanto de la grandilocuencia en los sermones o en la plaza pública, como de las concertaciones oscuras, ocultas y privadas de la política moderna.

y que se cantaran las primeras leyes?” (Rousseau 1980: 84). Es la melodía la que sirve de base a la expresión de las pasiones, ahí donde se acompasa el dolor, los sentimientos, el asombro ante el rayo en noches selváticas, que es la forma en que Giambattista Vico supone tuvo origen el lenguaje. La melodía, al imitar las inflexiones de la voz, señala Rousseau (1980: 93) “expresa las quejas, los gritos de dolor o de alegría, las amenazas, o los gemidos; todos los signos vocales de las pasiones son de su competencia”. Esto es lo que la melodía puede recoger a expensas de la palabra: imita, “habla”; lenguaje apasionado con “cien veces más energía que la palabra”. La melodía resulta ser, como en el canto-gemido del brujo en la novela de Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (1953), la respuesta del espíritu frente a la voz de las cosas, si es que la muerte puede serlo, a pesar de todo: “Por más que se haga, el ruido solo no dice nada al espíritu, es preciso que los objetos hablen para hacerse entender, en toda imitación es preciso siempre que una especie de discurso supla a la voz de la naturaleza” (Carpentier 1997: 94).

Independientemente de cuál haya sido el origen del lenguaje, Paz no dejó de reconocer en su fundamento una actividad metafórica por medio de la cual llegamos a ser el símbolo que elaboramos de nosotros mismos. El lenguaje permite representar la realidad, pero a la vez nos constituye como seres humanos en permanente fuga de nosotros mismos, gracias a esa incansable metaforización, siendo metáforas de nosotros mismos. Tal es lo que acontece predominantemente en la poesía, ya que en ella vamos más allá de nosotros mismos, “al encuentro de lo que es profunda y originalmente” (Paz 2014a: 54), ahí donde la traducción se inscribe igualmente en el vuelo de llevar el poema a “cierto lugar”: los traductores “facilitan que el poema ‘tenga a donde ir’ en otras lenguas, y no de cualquier manera, sino con todo el rigor de fidelidad, tono, espíritu y libertad que debe conservar del original el poema inventado” (Bustamante 2008: 4). Señala Paz en el *Mono gramático* (1974): “y apenas lo digo, apenas escribo con todas sus letras que no es realidad la desnuda de nombres, los nombres se evaporan, son aire, son un sonido engastado en otro sonido y en otro y en otro, un murmullo, una débil cascada de significados que se anulan [...]” (2014b: 485). Pero también: “Escribir y hablar es trazar un camino: inventar, recordar, imaginar una trayectoria, ir hacia... [...] El sentido no está en el texto sino afuera. Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido” (2014b: 512).

En la medida en que en el poema existen palabras propias del poeta, únicas, Paz solo acepta la imposibilidad de la traducción a condición de que sea una “recreación”, en efecto, aun y cuando la misma conserve la ambigüedad de la creación original. Una palabra originaria y original solo puede ser traducida en

la medida en que es recreada, vuelta a implantar, por decirlo de esta manera, en un lenguaje diferente, lo cual supone lidiar, de manera esencial, con lo que hace ser a las sociedades, ya que no solo importan las palabras que le lleguen al poeta, o en las cuales viva, sino que correspondan al fundamento de una sociedad:

El poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas. El poema funda al pueblo porque el poeta remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original. En el poema la sociedad se enfrenta con los fundamentos de su ser, con su palabra primera (Paz 2014a: 57).

El dilema que caracteriza a la traducción, bajo los supuestos anteriores, tiene que ver, en consecuencia, con el hecho de que el decir del poeta es esencial, esto es, remite a palabras insustituibles que provienen de sí mismo, y que a la vez pertenecen a su comunidad; palabras necesarias por las cuales es reconocido (“Él es su palabra”, la voz, el estilo, el acento), y que, sin embargo, debe ser traducido y que, con dicha *equivalencia semántica compensatoria*, lo sea lo esencial de un pueblo, como veremos para el caso de José Ortega y Gasset⁵. ¿Cómo es que lo esencial puede ser reemplazado, substituido, vuelto equivalente, análogo? Si es algo esencial, no podría intercambiarse por nada: su intraducibilidad sería la prueba de su carácter absoluto, único. De otra manera, tendríamos que concluir en el carácter relativo de cada sociedad o cultura, y sobre todo –hecho peligroso–, el poder ser reemplazada por otra. El trabajo imposible de “purificación” del lenguaje que realiza el poeta pareciera quedar a contracorriente por las formas en que será traducido, “traicionado” por la traducción, como reza el dicho común. ¿O será que, a fin de cuentas, al decir esencial le corresponde, tarde que temprano, la diversión de sus versiones en otras lenguas, y no poder escapar a ello? Lo que salva a esta circunstancia es un hecho muy claramente reconocido por Paz en el sentido de que no existe palabra que no sea para otros, que toda palabra busca el encuentro con lo que no es ella misma, comenzando por lo que designa y por los ecos de la constelación lingüística a la que pertenece, pero también por el otro que la escucha y que, de alguna manera, encarna su eco. Palabra que es búsqueda, incluso de su traición. Por el hecho de dirigirse a otro, la palabra es ya desvirtuada. Después de todo, ninguna palabra poética

5 Paz (2014a: 98) reconoció la prosa plástica del pensador español: “Prosa solar, las ideas desfilan bajo una luz de mediodía, cuerpos hermosos en un aire transparente y resonante, aire de alta meseta hecha para los ojos y la escultura”. En otro momento rescata la sentencia “O como dice Ortega y Gasset: el hombre es un ser insustancial, carece de substancia” (Paz 2014a: 121).

se desdice de su ambigüedad, de ser “un sonoro balbuceo ininteligible”, de decir “esto”, pero también “lo otro”, “lo de aquello y lo de más allá”: “Poema: oreja que escucha a una boca que dice lo que no dijo la exclamación” (Paz 2014a: 62).

La palabra poética traiciona, en sí misma, al lenguaje en la medida en que busca definir para él un sentido fijo, puro, definitivo, lo cual contrasta, muy evidentemente, cuando nos referimos a la imagen poética, capaz de conciliar los contrarios más allá de la lógica común. Traición que la traducción no hace sino evidenciar. La imagen poética reconcilia lo que el lenguaje separa: el nombre y el objeto, la representación y la realidad. Es, por ello, un ejemplo de plenitud. El mayor reto que pareciera enfrentar la traducción es con relación a las imágenes poéticas que, en sí, conllevan contradicciones propias del decir poético, y del lenguaje en general, aunque para superarlo constantemente, refiriéndose a algo que es inexplicable en él: “la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos” (Paz 2014a: 115). A raíz, fundamentalmente, de la imagen poética, la traducción –al igual que el lenguaje poético en general–, pareciera girar en torno a lo indecible, como señaló Ortega y Gasset. Por ello, invita a ser recreada, vivida, con lo que volvemos a la tesis inicial de que solo como re-creación (encarnación) la traducción es posible, lo cual constituye una forma de ser en la realidad⁶.

Tomando en cuenta lo dicho alguna vez por Paul Valéry, en el sentido de que “el traductor busca producir, con medios distintos, efectos parecidos”, Paz quiso hacer de poemas en otras lenguas, poemas en la suya, por ello reconoció que la traducción es una “industria verbal”, un cierto “trabajo de carpintería, albañilería, relojería, jardinería, electricidad, plomería” (Paz 2014b: 827). Tal planteamiento se justifica a partir del supuesto de que: “Muchos de esos poemas fueron compuestos en otros siglos; en mis versiones quise que tuviesen la antigüedad de todas las obras de arte: la de hoy mismo” (Paz 2014b: 832). Hasta cierto punto, la traducción fue una diversión para él, una recreación que le permitió presentar, con una actualidad intensa, poemas escritos en otro tiempo. Lo traducido no fue la “cosa” poética de los poemas, sino su traducción, como poeta, en ellos, con resultados legibles en lengua española, es decir, la

6 Tal como lo señala el traductor del ruso al español, méxico-colombiano, Jorge Bustamante (2008: 5), para traducir un poema es necesario “convivir con él, sin prisa escuchar sus reverberaciones, sus sonidos ocultos, experimentarlo incluso en las emociones que despierta, intentar percibir el ‘tono’ que es lo que define en últimas el verdadero espíritu del poema, lo que lo mantiene en pie.”

formulación de un rostro en la “radical alteridad”; el “ideal utópico” al que se refirió igualmente Ortega y Gasset. Toda traducción se inscribe en la tarea de inventarse a sí mismo, es decir, volverse inteligible a los demás. En la medida en que cada lengua pareciera ser el correspondiente fragmento del estallido de una pretendidamente original, *Ur-Sprache*, el traductor no es sino eso que alguna vez señaló Steiner (2001: 83), a saber, “hombres que se buscan a tientas en una niebla común”.

2. El fundamento abismal, silente

Pero también, la idea de traducción es vinculada por Paz a la de “transmutación”, con el propósito de insistir en el dinamismo que se opera entre lo “traducido” y la cultura o lengua a la que se traduce, integrándose en ella de forma creativa, en un juego de asimilaciones diferenciadas. Lo traducido no es idéntico a lo original, por supuesto, y una vez hecho esto, el elemento de la traducción irradia transformaciones que afectan a todo lo que se haga en él subsecuentemente, formando parte de la historia de lo traducido. Permanencia y evolución del elemento traducido capaz de ofrecer un mapa de comprensión cultural a lo largo del tiempo. Esta transmutación o transformación del original se lleva a cabo básicamente, de acuerdo con Paz, por medio de dos recursos retóricos: la analogía y la metáfora, en los que se realiza un deslizamiento del sentido hasta encontrar una expresión digna, justa, fina, establecida igualmente por un vector lúdico⁷. El poema traducido es una metáfora del original, el resultado de una multitud de equivalencias y del acercamiento, en consecuencia, de las culturas entre sí⁸. Por ello, el poema, y su traducción, pueden entenderse

7 Fabienne Bradu (1998: 35) señala cómo las primeras traducciones de poesía francesa realizadas por Paz ocurren en el tiempo de su relación inicial con Marie José, su compañera la mayor parte de su vida, en la India. En ellas existen “ecos personales que reactualizan el poema en una nueva creación”. En sus traducciones, Paz “pacianizó” los poemas. Tanto el artículo de Bradu, como los artículos de Solís y García-Ávila, referidos en este ensayo, analizan algunas de las traducciones hechas por Paz. Por lo demás, Bradu dedicó todo un libro al tema *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa* (2004).

8 Paul Ricoeur (2004: 40) señala que una buena traducción no puede más que aspirar a una *equivalencia presumida*, no fundada en una *identidad* de sentido demostrable. De ahí que apueste por una “hospitalidad lingüística” que funciona como “prueba del extranjero”, de lo extraño, de lo venido de “fuera”. Aceptabilidad e integración multicultural que prescinde del planteamiento de una “lengua universal” o “perfecta”, aunque artificial, que haga comprensible a la traducción. La “hospitalidad”

como “estados alotrópicos de una misma materia” (Solís *et al* 2013: 86); llamas incandescentes que emanan de diferentes “velas”, en la bella imagen budista que Bradu (2004: 19) recupera. En las posibilidades de la traducción se apuesta por la “traducibilidad” de las culturas, por la equivalencia de sus elementos fundamentales, por una comprensión armónica de las mismas que las haga figurar en un vasto escenario humano no discriminatorio, pero sí integral, compendioso.

Ciertos tropos lingüísticos –al fin poeta–, le permitieron a Paz valorar las realizaciones culturales del pasado y del presente, ahí donde existe el apego a la tradición, la ruptura o los orígenes. La analogía le permitió entender características dinámicas de las culturas prehispánicas, mientras que con la metáfora quiso arribar al problema complejo de un tiempo sin tiempo, aquel en el que tuvieron realidad los pueblos más primitivos, cuya noticia se pierde, con frecuencia, en el silencio, tal como lo mostró en su *Mono gramático*. Tal vez pudo haber estado conforme con una idea fenoménica del tiempo en la que este no está en las cosas, sino que existe en función de nuestra relación con ellas. Somos quienes introducimos la dilatación temporal: el pasado y el futuro en un presente continuo, constante en el mundo (San Agustín ya señalaba que el tiempo es una distensión del alma). En efecto, somos los portadores del no-ser del pasado y del futuro. Dicho con otras palabras, el mundo no tiene tiempo; es eterno en sí mismo, pleno; para ser temporal, requiere de nosotros, quienes introducimos el no ser del “además”, del “de otra manera”, del “mañana” y, quizá en la expresión muy mexicana, de “al ratito”, ahí donde no se sabe cuándo será ese momento aletargado a capricho (¿mañana? ¿nunca?).

Para Paz (1989: 104), la analogía posee un rasgo importante, a saber, una extraña circularidad: los fenómenos giran y se repiten como en un juego de espejos: “Cada imagen cambia, se funde en su contraria, se desprende, forma otra imagen, se une de nuevo con otra y, al fin, vuelve al punto de partida”. Tal fue el caso, por ejemplo, de su célebre análisis de la diosa azteca Coatlicue, en donde encontramos la fusión entre lo literal y lo simbólico, la realidad natural y la sobrenatural, lo cual fue una constante en los pueblos de Mesoamérica. Dichas civilizaciones fueron –como sus obras de arte–, un complejo de formas animadas por una lógica extraña pero coherente: lógica de correspondencias y analogías. En el ensayo “El arte de México: materia y sentido” (1977), Paz indica que la diosa azteca es “simultáneamente, una charada, un silogismo y una presencia que condensa un ‘misterio tremendo’. [...] Un cubo de piedra

de Ricoeur recupera el sentido de lo utópico, “el ideal absoluto” al que aspira toda traducción.

que es asimismo una metafísica” (1994: 83). En un artículo anterior, “Risa y penitencia” (1962), había sostenido que la Coatlicue es una presencia en la que se concentra la totalidad del Universo: “plétora de símbolos, significaciones y signos [que] es también un abismo, la gran boca maternal del vacío” (Paz 1994: 125). Superposición y yuxtaposición de elementos, tal como lo hicieron las vanguardias artísticas del siglo XX (en el *collage* y el objeto dadaísta, por ejemplo), solo que en lugar de que dicho arte manifieste presencias, lo hará de ausencias, encarnando el vacío, testimonio del abismo. La analogía, cuya poética solo pudo aparecer en una sociedad fundada por la crítica, vendrá a ser, en consecuencia, una estética de las correspondencias.

Con la metáfora, “ecuación verbal”, el poeta mexicano quiso entender un tiempo anterior al humano o histórico y, de esta manera, comprender la presencia del pasado en el presente. Como hemos dicho, tal tiempo es el de la “anterioridad”, del “antes” de que el hombre interviniera en la naturaleza para matizarla o elevarla al rango de objeto. Tiempo anterior a las divisiones con las que lo comprendemos de manera usual. Hay una palabra para referirse a ese tiempo sin tiempo, y es “eternidad”. Nuevamente, es San Agustín quien señala que en “lo eterno” nada pasa, sino que “todo está presente todo entero”. Para el santo, con propiedad, tendríamos que hablar de un “presente de lo pasado, presente del presente y presente del futuro” (San Agustín 1986: 197). Al primero corresponde la memoria, al segundo la visión, mientras que lo tercero es la espera.

Paz reconoce la dificultad para nombrar ese tiempo en que vivió el hombre primitivo; tiempo anterior a la conciencia. Y, sin embargo, ése es el tiempo del que se desprende todo sentido del tiempo y de la palabra. Tiempo que es la “metáfora original” (no hay otra) y que, por ende, es el que corresponde a la poesía. A él corresponde necesariamente la “inminencia de lo desconocido”. Tiempo de presencia y actualidad de un presente constante que se revela a la vez que se oculta; es lo que es y lo que no es, presencia que está y no está ante nosotros. Tiempo que nunca ocurre –sostiene Paz–, en el tiempo histórico; pero tampoco en el religioso o cíclico. Presencia de lo desconocido que, para nosotros, humanos demasiado humanos en la posmodernidad, representa el vacío, la nada tan equivalente con el ser. Realidad ignota a la que la poesía apunta incansablemente, en la medida en que “nos da la palabra y nos condena al silencio”: “El lenguaje es la consecuencia (o la causa) de nuestro destierro del universo, significa la distancia entre las cosas y nosotros. También es nuestro recurso contra esa distancia. Si cesase el exilio, cesaría el lenguaje: la medida, la *ratio*” (Paz 2014b: 512). Por ello, la poesía es un lenguaje que “se devora y anula para que aparezca lo otro, lo sin medida, el basamento vertiginoso, el fundamento abismal de la medida. El reverso del lenguaje” (Paz 2014b: 513).

Todo lo cual corresponde, en el decir de Alfonso Reyes, erudito mexicano citado por Paz, al lado “mágico e irracional” del lenguaje. O como si se tratara, –Paz no duda en utilizar en varias ocasiones la idea freudiana–, de cierto “sentimiento oceánico”, característico de la experiencia religiosa, en el cual la creación se mece al ritmo de las olas de las “aguas primordiales de la existencia”, en este caso, “el oleaje rítmico de un lenguaje que ya no significa y que dice sin decir” (2014a: 536). Es, en el fondo de lo sagrado, que tanto la poesía como la experiencia religiosa, o mágica, se confunden: un ir más allá de lo articulable que desentona con la razón, y hace que lo inconsciente anide en la sospecha de todo sentido. Lenguaje original del que todas las lenguas parecieran ser deudoras en la medida en que es su fondo común, el origen creacional no decantable e irremiso a otras circunstancias que no tengan que ver con la voluntad de existir.

Con el tema de lo sagrado, Paz retoma el “estado de eyecto” heideggeriano, es decir, el estar arrojado al exterior para referirse a una condición humana primordial que, de alguna manera, es un regreso al origen. Somos seres arrojados a lo extraño, “finitos e indefensos”, mientras que la situación originaria es entendida como “el abrupto sentimiento de estar (o encontrarse) ahí”. Es a partir de los “estados de ánimo” que puede entenderse la condición humana mortal, así como su carácter temporal. La condición de arrojamiento en el mundo es una de las esenciales que Paz maneja en su imagen del poeta y su labor creativa y, dado que escribir es como “arrojarse al vacío”, el poeta necesita desprenderse del mundo y ponerlo *todo* en entredicho. Desde el punto de vista de la predisposición del poeta aparece su condición de ser-en-el-mundo, que no es sino el punto de mayor “apertura”. Hay dos posibilidades entonces para el poeta: o bien, todo se evapora o desvanece ante él; o bien, se cierra y se torna objeto sin sentido: “materia inasible e impenetrable a la luz de la significación” (2014a:169). En cualquiera de los casos, el poeta se queda solo y lo que es peor, sin palabras, por lo que habrá de recrearlas para volver a poblar ese mundo vacío y sin sentido, solo que se dará cuenta de que no es un lenguaje privado el que está construyendo, sino que él mismo es ya ese lenguaje en la medida que, desde el origen, somos en el mundo antes de distinguirlo o tenerlo “frente a nosotros”. Las palabras que debe encontrar o reinventar el poeta no están fuera de nosotros, sino que “son nosotros mismos, forman parte de nuestro ser. Son nuestro propio ser. Y por ser parte de nosotros, son ajenas, son de los otros: son una de las formas de nuestra *otredad* constitutiva” (Paz 2014a:170).

A fin de cuentas, Paz se adhiere a la suposición de la existencia de una lengua originaria, de la que las históricas no son sino su traducción, y que remite a la búsqueda incansable de la unidad del espíritu, a sabiendas de que, como señala en el *Mono gramático*, no existe una “palabra original”, ya que “cada una es una

metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones. Transparencia en la que el haz es el envés: la fijeza siempre es momentánea” (2014b: 474).

Lo que enuncia este protolenguaje sobre el que se asientan las experiencias religiosas y poéticas originarias no es un baluceo presignificativo, sino que corresponde más bien, y desde un punto de vista antropológico, a una realidad física y espiritual, audible y mental, pero que “ha atravesado el dominio de los significados y los ha incendiado”. Es un decir que muestra “realidades que son ininteligibles e intraducibles pero no incomprensibles” (Paz 2014b: 537). La comprensión se decanta de las posibilidades de la traducción a un medio material, y rompe la captura de una lógica razonable, a través de lo cual los seres pueden comprenderse sin la ayuda de las palabras; traducirse unos a otros sin aparentemente ninguna mediación, como si se tratara de una especie de “armonía preestablecida” leibniziana, donde el preentendimiento de las mónadas resulta más esencial que lo que llegan a comunicarse. Quizá todo camino de la comunicación busque, a fin de cuentas, esta posibilidad de comprenderse más allá de la convencionalidad de los signos, ya que, como vuelve Paz a señalar en *El mono gramático*,

vamos y venimos: la realidad más allá de los nombres no es habitable y la realidad de los nombres es un perpetuo desmoronamiento, no hay nada sólido en el universo, en todo el diccionario no hay una sola palabra sobre la que reclinar la cabeza, todo es un continuo ir y venir de las cosas a los nombres a las cosas, [...] (2014b: 487).

Si algo pudo haber fascinado a Paz de su encuentro con las sabidurías orientales fue la posibilidad de “nadificación” que le proponían, al grado de deslizarse al encuentro con lo que no es uno, sino lo Uno, la unidad indisociable, indistinguible con un Todo que, de cualquier manera, busca y preserva voces únicas:

Pero no hubo ni hay Uno: cada uno es un todo. Pero no hay todo: siempre falta uno. Ni entre todos somos Uno, ni cada uno es todo. No hay Uno ni todo: hay unos y todos. Siempre el plural, siempre la plétora incompleta, el nosotros en busca de su cada uno: su rima, su metáfora, su complemento diferente (2014b: 501).

Si Paz analiza con cierto detalle el problema de la unidad y diversidad del lenguaje, de la unidad y dispersión del espíritu humano, es con el propósito de sostener que la traducción representa una forma inquietante de perseverar *en el dilema*, y que, como tal, lo supone. Es una idea dilemática que sitúa la solución en una respuesta no fácil y más bien polémica. En lugar de ser un medio, o puente, entre “lo uno y la diversidad”, que los haga comprensibles mutuamente, es decir, necesarios, observa que, con la traducción, se trata más bien de “un despeñarse en un precipicio lógico: a medida que aumenta el número

de traducciones, aumenta el escepticismo de la crítica filosófica, literaria y lingüística” (Paz 2014a: 538). Crítica que siempre anuncia el cambio de una época a otra, por lo demás, y de acuerdo con lo que pudo apreciar del libro nietzscheano *La genealogía de la moral* (1887)⁹. En la traducción deberíamos ver, en consecuencia, una crítica del lenguaje y de las épocas históricas; ella se suma a las inestabilidades que marcan sus cambios.

¿Como pensar entonces la posibilidad de la poesía por medio de la traducción? Paz aborrecía la idea de que hubiera en la poesía algo intraducible. Traducir es difícil, pero no imposible. No existe una identidad de la lengua que sea inexpugnable, para lo cual tuvo que suponer, señala Roger Bartra (2014), y al igual que el estructuralismo, la existencia de una “arquitectura espiritual universal”, o “experiencia original”, el proto-lenguaje al que hemos aludido. Dicha arquitectura hace posible, por lo demás, la idea de que todos los poetas contribuyen en la creación de un poema universal en diferentes momentos, traducible, compartido, por tanto, por todos; “comunidad poética”, en la que pensó igualmente Paul Valéry, algo equivalente al “libro absoluto” de Mallarmé. Por ello, los poemas son “objetos artificiales, cubos o esferas de ecos y resonancias, que producen sensaciones e ideas-sensaciones semejantes pero no idénticas a las de la experiencia original” (Paz 2014a: 538). El poema es la metáfora general e integradora de sus metáforas; imagen elaborada con el ángulo o perspectiva de la experiencia del poeta¹⁰.

Así, la traducción poética no busca la imposible identidad, sino la “difícil semejanza”, lograda por medio de la metáfora: una forma de preservar la pluralidad de los sentidos de la palabra, incluso contradictorios. Es otra manera de decir que la traducción en nuestro tiempo “está fechada”; es obra de una época

9 Buen lector de Nietzsche, al igual que Carlos Fuentes (*Federico en su balcón*, novela póstuma, resulta ser uno de los diálogos que tuvo este último con el filósofo de Basilea), Paz (OC I: 48, itálicas en el original) destacó de él sus referencias a la crítica cultural, y moral, a partir de la lingüística, inseparables la una de la otra: “Nietzsche inicia su crítica de los valores enfrentándose a las palabras: ¿qué es lo que quieren decir realmente *virtud*, *verdad* o *justicia*? Al desvelar el significado de ciertas palabras sagradas e inmutables –precisamente aquellas sobre las que reposaba el edificio de la metafísica occidental – minó los fundamentos de esa metafísica. Toda crítica filosófica se inicia con un análisis del lenguaje”.

10 Dicho esto en los años 70, contrasta con la idea que en 1950, Paz (2014a: 37) tenía de la unicidad y singularidad de cada poema en *El arco y la lira*: “La poesía no es la suma de todos los poemas. Por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente. La parte es el todo. Cada poema es único, irreductible e irreplicable”.

y sociedad determinadas. Se ha perdido la garantía que en otro tiempo suponía la existencia de un sentido universal y eterno, predominantemente sagrado (pérdida de la unidad del espíritu por las amenazas de la pluralidad), pero para reestablecer –desde el siglo XVIII– la base de una nueva universalidad a partir de los estados de ánimo, el universo (naturaleza, sociedad) que nos rodea.

Desde entonces, se ha reconocido que “cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es un mundo” (Paz 2014a: 545). Las cosas a ser significadas son las mismas, los modos no, ya que son modos históricos de ser, ver y comprender. Las diferentes concepciones del mundo están en función de las diferencias lingüísticas. Cada lengua es un destino, como lo quería Herder; una manera de ser, o el ser, como querrá Heidegger. Pensamiento y palabra llegan a ser lo mismo. Lo que entraña, de cualquier manera, una contrariedad notoria en nuestro tiempo, señala Paz (2014a: 547), a saber, que la comprensión de los otros “nos pide cambiar sin cambiar, ser otros sin dejar de ser nosotros mismos”.

Lo anterior puede ser contrastado con una intuición profunda que, sobre la traducción, tuvo Ortega y Gasset, que abona a la contrariedad detectada por Paz. No podríamos entender la traducción si no se sospechara que, tanto el lenguaje como las culturas, “silencian” algo de sus secretos o rasgos esenciales. Robert Frost llamó precisamente poesía a aquello que se “pierde” en la traducción (Bustamante 2008: 1). Sin la suposición de que el nombrar calla a la vez, es decir, sin suponer que cada lengua es una “ecuación diferente entre manifestaciones y silencios”, no podríamos entender el hecho del habla y de la diversidad de lenguas. Se calla para poder decir. De ahí entonces el papel extraordinario que tiene la traducción:

en ella se trata de decir en un idioma precisamente lo que este idioma tiende a silenciar. Pero, a la vez, se entrevé lo que traducir puede tener de magnífica empresa: la revelación de los secretos mutuos que pueblos y épocas se guardan recíprocamente y tanto contribuyen a su dispersión y hostilidad; en suma, una audaz integración de la Humanidad (Ortega y Gasset 1964: 444).

En un poema como “La palabra dicha” Paz sostuvo, a propósito de esa acción del lenguaje que habla al callar, o dice lo que no dice, que la palabra se levanta de la página para ir del silencio al grito “sobre el filo/del decir estricto. [...] Lo que dice no dice/ lo que dice: ¿cómo se dice/lo que no dice? [...] Inocencia y no ciencia:/ para hablar aprende a callar” (2014b: 282).

Conclusiones

Paz reforzó de varias maneras su argumento de la centralidad de la traducción como concomitante del habla. De alguna manera, la traducción parece

garantizar la promesa de universalidad religiosa por medio de la unidad del espíritu que, a su vez, puede traducirse en una “sociedad universal” en la que todas las lenguas, vencidas las dificultades, se entienden y comprenden. Sin embargo, la modernidad trajo otras consecuencias a partir del hecho de ya no reconocernos en el otro, a partir de la singularidad irreductible de cada cultura. Frente a ello, la traducción, sostiene Paz, tendría la función problemática de ser un medio entre dichas singularidades: “elimina”, por un lado, las diferencias de una lengua y otra mientras que, por el otro lado, las revela plenamente. Gracias a la traducción, el mundo se establece como una “colección de heterogeneidades”, a la vez que como una “superposición de textos”: traducciones de traducciones de traducciones. El lenguaje es un sistema de signos móviles hasta cierto punto de vista intercambiables, gracias a procesos retóricos como la metáfora. Bajo esta perspectiva, el reto que enfrenta la traducción en la modernidad es, como lo señala Marcel Detienne (*apud* Ricoeur 2004: 63) comparar lo incomparable (lo incomparable nos confronta con “la extrañeza de los primeros gestos y de los comienzos iniciales”). Así, la traducción no deja de ser una tarea creativa, tal como Paz la llegó a establecer. La construcción de lo comparable es una aproximación de las lenguas entre sí.

Bajo esta perspectiva, cada texto es único y, a la vez, representa la traducción de otro. O bien, dicho de otra manera, cada texto es original porque cada traducción es distinta: “Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único” (Paz 2014a: 564). La traducción convierte lo traducido en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce. Ahora puede entenderse en qué sentido la traducción literaria fue, para Paz, “una operación análoga a la creación poética”, solo que “desplegada” en sentido inverso. De ahí que haya considerado que el buen traductor de poesía tendría que ser, invariablemente un buen poeta. Actividades paralelas, gemelas, que tienen al lenguaje como asidero compartido. Es por ello que solicitó a los editores de sus *Obras Completas*, que las traducciones (versiones y diversiones) de los poemas que hizo, siguieran a su obra poética (Bradú 2004: 12).

Bibliografía

- AGUSTÍN, San (1986) *Confesiones*. México, Porrúa.
- BARTRA, Roger (2014) “Traducciones, traiciones, tradiciones”. *Letras libres* (México): s/p versión electrónica: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/traducciones-traiciones-tradiciones> [25.04.2021]
- BRADU, Fabienne (1998) “Octavio Paz traductor”. *Vuelta* (México). No. 259: s/p versión en línea: <https://www.letraslibres.com/vuelta/octavio-paz-traductor>

- BRADU, Fabienne (2004) *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*. México, UNAM-Universidad Veracruzana.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Jorge (2008) “Imposibilidades y contornos de la traducción de poesía rusa al español”, Encuentro Internacional de Traductores de Escritores Rusos, Yásnaya Poliana, Museo Hacienda de León Tolstói, Rusia (ponencia inédita).
- CARPENTIER, Alejo (1997) *Los pasos perdidos. Viaje a la semilla*. Santiago de Chile, Andrés Bello.
- GADAMER, Hans-George (1988) *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme.
- ORTEGA Y GASSET, José (1964 [1937]) “Miseria y esplendor de la traducción”, *Obras completas*. Madrid, Revista de Occidente, tomo V.
- PACHECO, José Emilio (2002) “Paz y los otros”. *Letras Libres* (México): s/p versión en línea <https://www.letraslibres.com/mexico/paz-y-los-otros>
- PAZ, Octavio (2014a) *Obras completas*, vol. I, *La casa de la presencia. Poesía e historia*. México, FCE.
- PAZ, Octavio (2014b) *Obras completas*, vol. VII, *Obra poética*. México, FCE.
- PAZ, Octavio (1994) *Obras completas*, vol. 7, México, FCE.
- PLATÓN (1993) *Diálogos*, vol. I. Madrid, Gredos.
- RIKOEUR, Paul (2004) *Sur la traduction*. Paris, Bayard.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1980) *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid, Akal.
- SOLÍS CARRILLO Luis Juan, GARCÍA ÁVILA, Celene y FERADO GARCÍA, Alma L. (2013). “Octavio Paz, traductor de poetas”, *Mutatis Mutandis* (México) vol. VI, No. 1: 84–95, versión en línea: OctavioPazTraductorDePoetas-5012591 (5).pdf [15.04.2021]
- STEINER, George (2011) *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, FCE.

Marta Eloy Cichocka

Traducir poesía por poesía: el manifiesto translatólogico de Stanisław Barańczak 30 años después

Resumen: Publicado en 1990, el famoso manifiesto del poeta polaco Stanisław Barańczak (1946–2014), traductor de Shakespeare, Dickinson, Cummings, Brodski, San Juan de la Cruz y muchos más, sigue despertando pasiones, generando tanto elogios por su buen criterio como críticas por la egolatría del autor. Titulado, no sin ironía, “Un pequeño, pero maximalista Manifiesto translatólogico, o: Explicación del hecho de que uno traduce poemas también para explicar a otros traductores que para la mayoría de las traducciones de poemas no hay explicación”, jugando a su vez con la polisemia del verbo polaco “tłumaczyć” en el sentido de “traducir” o “explicar”, “aclarar”, este ensayo es considerado como uno de los textos ya clásicos de la teoría de la traducción poética escritos en polaco. Incluye, además, dos prohibiciones lacónicas: no traducir versos en prosa ni tampoco traducir buenos poemas en malos poemas. Sería interesante entonces celebrar el 30º aniversario de la publicación del célebre Manifiesto revalorando sus ideas y preceptos, tomando algunos ejemplos de las más recientes traducciones al polaco de los clásicos como Calderón y Machado, o las versiones españolas de los poetas polacos, incluyendo algunos poemas del mismo Barańczak.

Palabras clave: traducción literaria, traducción de poesía, Stanisław Barańczak, manifiesto translatólogico, dominante semántica

Abstract: Published in 1990, the famous manifesto of the Polish poet Stanisław Barańczak (1946–2014), translator of Shakespeare, Dickinson, Cummings, Brodski, Saint John and many others, for 30 years continues to arouse passions, generating so much praise for its good judgment as criticism of the author’s egocentrism. Entitled, not without irony, “A small, but maximalist Translatological Manifesto, or: Explanation of the fact that one translates poems also to explain to other translators that for most translations of poems there are no explanation”, playing with the polysemy of the Polish verb “tłumaczyć” in the sense of “translate” or “explain”, “clarify”, this essay is considered one of the classic texts of poetic translation theory written in Polish. It also includes two laconic prohibitions: do not translate verses into prose, and do not translate good poems into bad poems. It would be interesting then to celebrate the 30th anniversary of the publication of the famous Manifesto by reassessing its ideas and precepts, taking some examples from the most recent Polish translations of Spanish classics such as Calderón and Machado, or the Spanish versions of Polish poets, including Barańczak’s own poems.

Key words: literary translation, poetry translation, Stanisław Barańczak, translational manifesto, semantic dominant

1. Observaciones preliminares

Para inaugurar estas reflexiones acerca del impacto del manifiesto translológico de Stanisław Barańczak —una de las mentes más brillantes del siglo XX polaco—, tres décadas después de su publicación, me gustaría insistir en que, siendo traductora (sobre todo de poesía), profesora e investigadora a la vez, en este momento inevitablemente sigo los pasos de otros colegas universitarios polacos que saben unir los placeres de la traducción, la investigación y la enseñanza. Como, por ejemplo, Tomasz Pindel, Barbara Jaroszk o Wojciech Charchalis, quien observa no sin cierto sarcasmo:

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. (Charchalis 2020: 73–84)

El desdén generalizado en la academia ante el trabajo del traductor parece motivado, en parte, por las mismas autoridades ministeriales, quienes juzgan la traducción literaria siempre como menos importante que la investigación, incluso en el caso de las ediciones más eruditas de textos clásicos e indispensables. Sin embargo, debo confesar también que, a lo largo de los años, he privilegiado casi siempre la praxis sobre la teoría — y que, por consecuencia, mis observaciones teóricas tienden hacia un objetivo concreto y aplicable en la enseñanza de la traducción literaria. Y la calidad de la traducción literaria, aunque no merezca ninguna recompensa en el seno de las universidades, me parece sumamente más importante que la cantidad de los puntos atribuidos por cada publicación estrictamente académica.

Después de este breve credo del pesimismo universitario, pasemos ya, sin más demora, a las reflexiones que giran alrededor de un eje principal reflejado en el título de este ensayo. “Traducir poesía por poesía” es, en realidad, una manera de resumir, muy lacónicamente, las ideas principales desarrolladas por un famoso manifiesto translológico, formulado en polaco, que a pesar de tener ya tres décadas sigue despertando pasiones, generando tanto elogios por su buen criterio como críticas por la egolatría del autor (Wilczek 2007: 199–209). Su autor fue el poeta polaco Stanisław Barańczak (1946–2014), crítico

literario y traductor, miembro de la generación literaria de la llamada *Nowa Fala* (“nueva ola”), disidente político, profesor universitario expulsado de su puesto docente en 1977 y exiliado desde 1981, radicado en los Estados Unidos y docente en el Departamento de Estudios Eslavos de la prestigiosa Universidad de Harvard. Como poeta, Barańczak es autor de unos treinta libros de poesía, pero se lo aprecia, sobre todo, como un prolífico e incansable traductor. De hecho, tradujo obras de William Shakespeare, San Juan de la Cruz, Emily Dickinson, John Keats, Elizabeth Bishop, E.E. Cummings, Seamus Heaney, Thomas Hardy, Ursula K. Le Guin, Thomas Stearns Eliot, John Donne, Paul Celan, Wladimir Bukowski, Peter Barnes, Iosif Brodski, Charles Simic, Robert Frost, Philip Larkin y muchos más. Para más detalles sobre su vida, merece la pena consultar el interesantísimo ensayo “Stanisław Barańczak o la rebeldía perpleja” publicado por Antonio Benítez Burraco y Anna Sobieska, sus traductores al español (*Alfinge* 2009: 9–28).

En resumidas cuentas, a Barańczak se lo puede reconocer como un verdadero experto en materia de traducción literaria y, más concretamente, de traducción de poesía. Y, como todos recordamos, solo “si un verdadero poeta traduce los versos de otro poeta a su propia lengua, el resultado puede ser una verdadera poesía.” – como observaba Hans-Georg Gadamer en uno de sus ensayos hermenéuticos titulado “Leer es como traducir”, aunque advertía igualmente sobre el riesgo inminente: “Pero entonces es más bien casi una poesía propia, no la poesía del autor original.” (Gadamer 1998: 83–94). Veamos, entonces, si era el caso de Barańczak y en qué consistía su credo de traductor.

2. Manifiesto translatólogo de Stanisław Barańczak

Titulado, no sin ironía, “Un pequeño, pero maximalista manifiesto translatólogo, o: Explicación del hecho de que uno traduce poemas también para explicar a otros traductores que para la mayoría de las traducciones de poemas no hay explicación” (Barańczak 1990: 7–66), jugando a su vez con la polisemia del verbo polaco “tłumaczyć” en el sentido de “traducir”, “interpretar” o “explicar”, “aclarar”, este ensayo es considerado como uno de los textos ya clásicos de la teoría de la traducción poética escritos en polaco. No solo forma parte del canon translatólogo indispensable en las aulas, sino también conserva el poder de contagiar al lector con la pasión de traducir, solucionar problemas y resolver dilemas, pasión presente en cada página¹. Como confesaba el mismo

1 Publicado como uno de los ensayos en la revista de teoría literaria *Teksty drugie* (1990), el manifiesto apareció dos años más tarde en el celebre libro *Ocalone w*

Barańczak: “era un adicto” a la traducción poética. Motivado tanto por las ganas como por la ambición intelectual, se ponía a trabajar siempre cuando sentía que algún texto se lo “exigía”: no solo en el caso de poemas todavía no traducidos, sino también creyendo que podía hacerlo otra vez, de otra manera, supuestamente: mejor. (Barańczak 1990: 9)

Bautizado “poeta lector” por el eminente crítico literario Jan Błoński, Stanisław Barańczak era, al mismo tiempo, “poeta traductor” (Rajewska 2007: 175). Para Barańczak, traducir poesía significaba leer y entender el texto poético, interpretarlo y recrearlo para que funcionara perfectamente bien en la lengua de llegada:

En última instancia, la interpretación translitológica crea un texto análogo (que funciona de forma análoga) en un idioma étnico diferente. La traducción acabada es como una prueba tangible y medible de que uno haya comprendido perfectamente el original. Tan perfectamente que es capaz de funcionar en la lengua B y en la cultura literaria B, así como en la lengua y la cultura A. (Barańczak 1990: 11).

- escribe en su manifiesto². La prueba de este funcionamiento no es semántica sino... somática: son las reacciones fisiológicas del lector (y del traductor), un escalofrío al leer un texto que lo conmueve, una lágrima involuntaria, una risa descontrolada. Descartando los míticos aforismos sobre la supuesta intraducibilidad de la poesía o sobre las “bellas infieles”, Barańczak pasa a la cuestión fundamental, preguntándose qué es lo que se considera como morada o elemento portador del sentido del poema, este factor que genera el sentido del texto y es tan importante que, a la hora de traducir el poema, exige del traductor no solo el salvoconducto, sino la salvación incondicional en el proceso.

Después de analizar un par de ejemplos de unos poemas supuestamente intraducibles y las propuestas de sus versiones funcionales (como diría Christiane Nord) en polaco, Barańczak propone un concepto de “una dominante” que funciona más bien en el campo de la música, donde – entre los sonidos – generar tensión y resolverla es algo muy recurrente. En el contexto de la poesía, en la frontera líquida entre la llamada forma y el llamado contenido, donde se

tłumaczeniu (“Salvado en la traducción”) de Barańczak (1992) que recoge también una amplia antología de traducciones particularmente exigentes.

2 En mi traducción. En la versión original leemos: „Interpretacja translatorska w ostatecznym efekcie stwarza analogiczny — analogicznie funkcjonujący — tekst w innym języku etnicznym. Gotowe tłumaczenie jest jak gdyby namacalnym, wymiernym dowodem, że się idealnie zrozumiało oryginał. Tak idealnie, że jest on w stanie funkcjonować w języku B i kulturze literackiej B tak samo jak w języku i kulturze A.“ (Barańczak 1990: 11).

genera el sentido y su interpretación, se puede introducir el concepto de “una dominante semántica”. Es el factor semántico absolutamente primario del poema, su componente “formal” indeleble e indispensable, la clave del llamado “contenido”. La dominante semántica del poema es lo que se debe preservar a todo costo en el proceso de traducción (Barańczak 1990: 36).

En otras palabras, la dominante semántica es un conjunto muy complejo de elementos, formando rasgos inconfundibles de un texto poético – a nivel de la estructura formal, la musicalidad del ritmo y la rima, el vocabulario seleccionado por el poeta, el campo semántico y las huellas intertextuales – que permiten al lector distinguirlo de otro texto poético. La desenvoltura con la cual Barańczak (siendo poeta y traductor) resolvía sus dilemas a la hora de traducir a otros poetas se podría explicar precisamente por su carácter polifacético. Como poeta, sabía de sobra que la llamada “forma” determina e influye en el llamado “contenido”; que el proceso creativo se rige por el instinto, la libertad y la inspiración y, al escribir un poema, en la mente suelen aparecer no solo las imágenes y las asociaciones, sino también las palabras y las rimas adecuadas. Entender este mecanismo libera al traductor de la necesidad de obedecer ciegamente a lo que mande el diccionario; en cambio, a la hora de traducir y preservando la dominante semántica de texto, se puede aspirar a recrear el mismo proceso creativo en la lengua de llegada, para llegar al mismo escalofrío, la misma risa o la misma lágrima. Por eso, Barańczak resume sus postulados “maximalistas” en dos prohibiciones lacónicas: no traducir versos en prosa ni tampoco traducir buenos poemas en malos poemas (1990: 32–33), acompañando estas prohibiciones no solo de críticas virulentas de algunas traducciones particularmente malogradas sino también de sus propias versiones. Todo un ejemplo a seguir.

3. Calderón entre el verso libre y el verso blanco

Ahora bien, me parece interesante celebrar el 30º aniversario de la publicación del célebre “Manifiesto translatólogo” de Barańczak revalorando sus ideas y preceptos, tomando algunos ejemplos de las más recientes traducciones al polaco de clásicos como Calderón o Machado, y comentando también algún intento de traducir al español la poesía polaca contemporánea, terminando con los versos del mismo Barańczak. Pasando al abanico de casos y ejemplos concretos, me gustaría evaluar la posibilidad de preservar la dominante semántica de los textos traducidos para obtener una traducción funcional, semánticamente (y somáticamente) adecuada.

Empecemos por *La vida es sueño* (1636) de Pedro Calderón de la Barca. La gran popularidad de esta obra maestra del Siglo de Oro español entre los dramaturgos polacos no se explica únicamente por la hermosura del texto ni del motivo onírico-geográfico de una improbable Polonia con su dinastía extravagante reinando en una capital al borde del Báltico, ni tampoco empezó con el primer estreno de la versión polaca de León Rudkiewicz (el 25 de enero de 1826)³, a pesar de ser ahora un gran clásico en el repertorio teatral de Polonia. En realidad, como lo comenta Beata Baczyńska (2020: 226–235), después de Rudkiewicz hubo varios intentos de traducciones decimonónicas de *La vida es sueño* que no llegaron nunca al escenario – y un lapso de 111 años entre la primera representación y la siguiente, ya en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Se trataba en aquel momento de la traducción polimétrica y arcaizante de Edward Boyé, que tampoco se volvió demasiado popular.

La dificultad a la hora de traducir *La vida es sueño* reside no solo en su vocabulario barroco: en realidad es un texto polimétrico, que va combinando diferentes tipos de versos y estrofas a lo largo de la obra, según la escena y el contexto, lo que constituye una serie de desafíos para el traductor. Por ejemplo, el célebre soliloquio de Segismundo de la 2ª jornada está compuesto por cuatro décimas que citaremos aquí según la edición digital disponible en la página Cervantes Virtual, elaborada a partir de la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros (Espasa Calpe, 1997):

3 La lista completa se puede consultar en línea, en la página web polaca llamada «e-teatr»: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/587,sztuka.html>

| | | | |
|---|------|---|------|
| Es verdad; pues reprimamos esta fiera condición, esta furia, esta ambición | | Sueña el rico en su riqueza que más cuidados le ofrece; | |
| por si alguna vez soñamos. Y sí haremos, pues estamos en mundo tan singular, que el vivir sólo es soñar; y la experiencia me enseña | 1165 | sueña el pobre que padece su miseria y su pobreza; sueña el que a medrar empieza, sueña el que afana y pretende, sueña el que agravia y ofende; | 1185 |
| que el hombre que vive sueña lo que es hasta despertar. Sueña el rey que es rey, y vive con este engaño mandando, disponiendo y gobernando; | 1170 | y en el mundo, en conclusión, todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo entiende. Yo sueño que estoy aquí destas prisiones cargado, | 1190 |
| y este aplauso que recibe prestado, en el viento escribe, y en cenizas le convierte la muerte (¡desdicha fuerte!); ¡que hay quien intente reinar, | 1175 | y soñé que en otro estado más lisonjero me vi. ¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción, | 1195 |
| viendo que ha de despertar en el sueño de la muerte! | 1180 | y el mayor bien es pequeño; que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son. | 1200 |

Paradójicamente, el verdadero éxito de *La vida es sueño* en Polonia empieza en la segunda mitad del siglo XX con una versión muy particular que, en realidad, no es una traducción propiamente dicha. Su autor, Jarosław Marek Rymkiewicz, siempre ha insistido en que su trabajo era una “imitación” creativa, espejo del original. En la introducción a la edición de 1971 explicaba muy claramente sus ambiciones:

Mi imitación quiere ser comparable al original, es decir, quiere – me permito recurrir a esta imagen preferida por los poetas del siglo XVII – ser espejo que, aunque fuese cóncavo, aunque fuese elaborado mal, sería siendo espejo en el que podría reflejarse el original. Esto quiere decir: un espejo en el cual podría reflejarse la experiencia de los hombres de la época en la que fue creado. Y además quiere emular al original, es decir, tener en el original un espejo en el que puedan ser reflejados las experiencias de los hombres de nuestra época. (*apud*. Baczyńska 2015: 267)

En 1969 cinco teatros diferentes pusieron en escena la clásica obra barroca a base de la nueva propuesta de Rymkiewicz, moderna y manejable. Desde aquel momento, en los teatros polacos, la versión que más éxito tiene es su “imitación” creativa. Paradójicamente, mientras que hoy en día a Rymkiewicz lo conocemos sobre todo por sus poemas clásicos y rimados, su versión de Calderón emplea el verso libre, que hace pensar en los poemas de otro gran poeta

polaco del siglo XX, Tadeusz Różewicz. El soliloquio de Segismundo se transforma en un poema libre de rimas, mayúsculas y cualquier signo de puntuación (cf. Calderón 1971: 112–114):

| | | |
|--------------------------|--------------------------|---------------------------|
| może masz rację | napisane na wietrze | śnie |
| łotrze | i śmierć | jestem tutaj |
| zaśniemy | obróci w popiół | chodzę na łańcuchu |
| okażemy ci więc nieco | ciebie i twą władzę | jestem psem |
| łaskawości | | nikim |
| gdy zaśniemy ponownie | nim się obliźniesz | śniłem |
| zaśniemy | kto by jednak chciał | jestem księciem |
| przecież życie jest snem | rządzić | przy szpadzie wśród |
| tylko snem | wiedząc że się obudzi | dworaków |
| i ten kto żyje śpi | we śnie zwanym śmiercią | pochlebiałeś sobie książę |
| i śni siebie pokąd | | |
| nie prześni siebie | ta garstka kości | czym jest życie |
| | | snem szaleńca |
| | | aktem umysłu |
| król śni | śni kto się rodzi | |
| że jest królem | śni kto w łonie | |
| oszukałeś siebie biedaku | śni kto się trudzi i kto | czym jest życie |
| i rządzisz we śnie | pragnie | cieniem |
| i we śnie | bogacz śni pieniądze | |
| słyszysz oklaski | żebrak grosze | poprzestańmy na sobie |
| i słyszysz ktoś woła | filozof byt i niebyt | na tym małym i ciepłym |
| król | we śnie | życie jest snem |
| a już nie ma króla | wszystko to jedno | całe |
| coś ci się zdaje | świat śni | i wszystkie nasze sny |
| zdajesz się być | dłaczego nikt | są snem |
| a wszystko | nie chce mnie obudzić | |

La lista cronológica de realizaciones teatrales nos permite notar que aquel año 1969 solamente se puede comparar con 2013 cuando *La vida es sueño* tuvo en Polonia hasta cuatro estrenos realizados por cuatro compañías de teatro diferentes (en las ciudades de Wrocław, Szczecin, Sopot y Gorzów Wielkopolski). Una de las ellas optó por una nueva traducción funcional realizada por mí a petición del director polaco judío Wojtek Klemm. Eso me permite contrastar ambas traducciones, la de Rymkiewicz y la mía, desde la perspectiva de las tablas de un escenario teatral. En realidad, Klemm tenía ya demasiada experiencia internacional para confiar en la versión de Rymkiewicz, pudiendo compararla con otras traducciones, por ejemplo, al inglés o al alemán: el “espejo cóncavo”

propuesto por Rymkiewicz le resultaba demasiado infiel mientras que la traducción de Boyé le parecía demasiado anacrónica. Mi propuesta consistía entonces en crear una nueva traducción funcional para el teatro, reflejando la polimetría del original a través de la prosa (para los diálogos en romance) y el verso libre silábico (para los monólogos más célebres). Hablando del original, merece la pena recordar de paso las investigaciones de José María Ruano de la Haza sobre dos versiones de *La vida es sueño* elaboradas por el mismo Calderón, primero para las tablas del teatro, y solo después para la edición, con varias correcciones y cambios: el texto original que conocemos resulta ser una adaptación posterior a la versión teatral ya olvidada (Ruano de la Haza 1992).

En 2019 el director lituano Gintaras Varnas realizó una nueva adaptación de *La vida es sueño* para celebrar el decimotercer aniversario del teatro Bagatela de Cracovia (vid. fig. 1). Aunque el texto de esta adaptación se basaba, por lo menos oficialmente, en la versión de Rymkiewicz, a la hora de poner en escena el soliloquio de Segismundo el director optó por mi traducción funcional realizada 6 años antes para Wojtek Klemm (vid. fig. 2). La razón por la cual lo hizo fue la musicalidad del texto (en este caso – verso octosílabo sin rimas) y, también, su fidelidad al original, sobre todo en comparación con la de Rymkiewicz. Desde la butaca del espectador, Beata Baczyńska comenta:

No es de extrañar. Rymkiewicz se sirvió del verso libre privándolo de cualquier signo de puntuación. Su imitación de *La vida es sueño* es un verdadero desafío para los actores polacos que se ven obligados a enfatizar, sin ningún

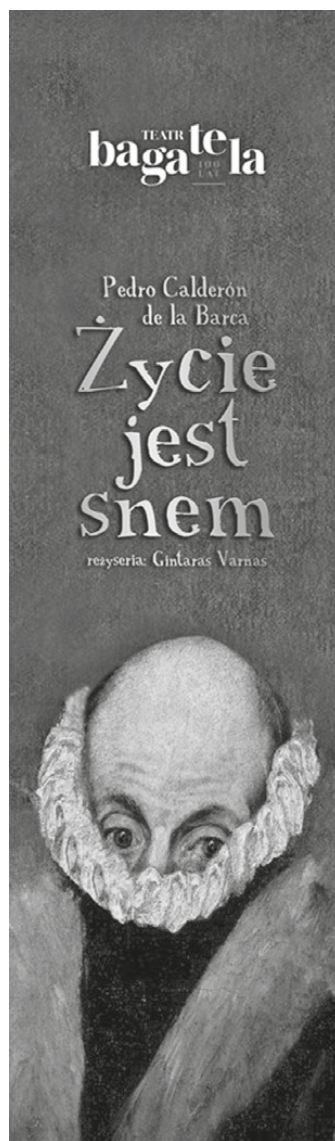


Fig. 1 – *Życie jest snem* (cartel), Teatr Bagatela, 2019

soporte métrico, la estructura morfosintáctica de las tiradas calderonianas que reflejan la compleja retórica del original barroco. (Baczyńska 2020: 238).

José M^a Ruano de la Haza argumenta que varias tiradas calderonianas fueron introducidas o desarrolladas a posteriori, para la edición impresa y el mismo Calderón se había tomado el tiempo de remodelar completamente el texto su la obra teatral antes de dar por terminada la edición final que fue publicada en 1636.

Si es cierto que un autor tiene sus razones de revisar y remodelar su obra, no es de extrañar que los directores de teatro busquen reelaborar y recrear los grandes clásicos, también a partir de un *collage* textual de sus varias versiones acumuladas a lo largo de los años. Y aunque Rymkiewicz, como otros tantos traductores de hoy, se empeñe en proteger celosamente los derechos de sus traducciones —o, en este caso, imitaciones— prohibiendo precisamente cualquier modificación o collage, o coautoría del texto con otros traductores (los actores del Teatro Bagatela tuvieron que “desaprender” rápidamente el texto del estreno...), me parece que cada gran obra teatral o literaria sigue estando viva precisamente si despierta el mismo afán creativo con el que había sido creada, con lo cual cada siglo resurge bajo otra forma o fórmula. Por otra parte, cada traducción literaria, teatral y poética, por muy precisa y preciosa que sea, siendo traducción siempre se puede mejorar, sin excepción alguna.

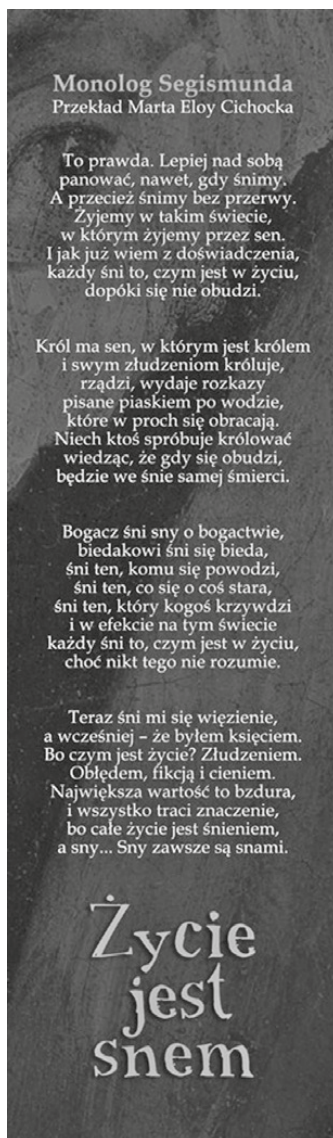


Fig. 2 – *Życie jest snem*
(monólogo de Segismundo por
Marta Eloy Cichocka), Teatr
Bagatela, 2019

4. Machado y la sencillez traicionera

Comentando los desafíos de la traducción literaria, solemos asimilar el nivel más elevado de dificultad traductora a la complejidad del texto de partida, su elaborada estructura métrica, las obligadas rimas, la riqueza del vocabulario empleado por el autor, las alusiones y las connotaciones que deben preservarse, etc. Y, sin embargo, la sencillez del original, su pureza estilística y pocas figuras retóricas constituyen, en realidad, un peligro aun más grande para el traductor. Lo pude comprobar a la hora de traducir cien poemas selectos del poeta argentino Roberto Juarroz (cf. *Poezja pionowa*, 2007 y 2018) y vuelvo a experimentar el mismo estremecimiento midiéndome con los versos de Antonio Machado.

En Polonia, la obra poética de Antonio Machado (1875–1939) ya ha sido objeto de interés de varios traductores de renombre, como Artur Międzyrzecki, Janusz Strasburger o Jan Winczakiewicz. También existen traducciones de obras sueltas de Machado, publicadas principalmente en revistas, no necesariamente literarias, de estimados autores y traductores polacos de literatura hispánica, como Czesław Miłosz, Zofia Szleyen, Józef Łobodowski o, más recientemente, Jacek Lyszczyzna (Falska 2019). Entre las recopilaciones más importantes y completas de la poesía de Antonio Machado, cabe destacar las traducciones de Artur Międzyrzecki, recogidas en la antología *Serce i Kamień* (“Corazón y piedra”, 1967), que posteriormente reaparecieron bajo el título *Antonio Machado. Poezje wybrane* (“Antonio Machado. Poesías selectas”). Sus poemas forman también una parte importante de las antologías generales de la poesía española, como las de Janusz Strasburger (1956) o de Jan Winczakiewicz (1963): ambas contienen varias traducciones de los más famosos versos machadianos. Y, sin embargo, la posición de Antonio Machado entre los lectores polacos, fuera del círculo de los hispanistas, sigue siendo sorprendentemente modesta, sobre todo si la comparamos con la celebridad de la que goza su contemporáneo portugués, Fernando Pessoa (1888–1935). La sencillez de los versos machadianos resulta traicionera a la hora de traducirlos: tanto la belleza y la musicalidad como la universalidad de su palabra machadiana parecen tan efímeras y difícilmente alcanzables como las gotas de rocío en una telaraña en la madrugada.

Ahora bien, debo confesar que tengo una conexión particular con el gran clásico de la generación del 98. En 2016, como poeta, tuve el honor de ganar la I Beca Residencia Internacional Antonio Machado y así pude pasar todo un mes en Segovia y otro en Soria, siguiendo las huellas del poeta y transformando mis experiencias en poesía. Y, aunque en 2019 salió en la editorial Olifante de Zaragoza mi poemario de inspiración machadiana, *Encrucijada de cien caminos*, nunca me había atrevido a traducir sus poemas al polaco. Por eso, sentí una

sincera admiración al ver que en 2020 la poeta e ilustradora Alicja Rosé publicaba cuatro poemas de Antonio Machado en la revista cracoviana *Czas Literatuty*. Sus traducciones venían encabezadas por una corta introducción donde la traductora establecía una genealogía entre Antonio Machado con Jorge Manrique y su “copla de pie quebrada” (¡sic!), antes de insistir en que don Antonio era peripatético y, por lo consiguiente, cada poema suyo sería un paseo. Para el paseo con el lector polaco Rosé eligió tres poemas de *Soledades, Galerías y otros poemas* (1898–1907) –el poema V titulado “Recuerdo infantil”, el poema LXXV y “Sol de invierno”– además del poema CXXIII de *Campos de Castilla* (1907–1917), de los cuales me gustaría comentar dos poemas, uno de cada poemario. Empecemos por el poema LXXV de la colección *Galerías* que se hace eco subversivo de la oda “De sí mismo” de Anacreonte y de otras anacreónticas:

LXXV

Yo, como Anacreonte,
quiero cantar, reír y echar al viento
las sabias amarguras
y los graves consejos,

y quiero, sobre todo, emborracharme,
ya lo sabéis... ¡Grotesco!
Pura fe en el morir, pobre alegría
y macabro danzar antes de tiempo.
Antonio Machado, *Galerías*

LXXV

Ja, niczym Anakreont,
chcę śpiewać, śmiać się i na wiatr rzucać
gorzkie mądrości,
rady uroczyste,
a przede wszystkim, pragnę się upić,

ale to już wiecie... śmieszne!
Zarliwa wiara w przemijanie, licha radość
i przedwczesny taniec śmierci.
trad. Alicja Rosé (*Czas Literatuty*, 2020)

La influencia de la tradición clásica en *Soledades, Galerías y otros poemas* de Machado es indudable y ha sido ampliamente estudiada (Escobar Borrego 2007). Mediante imitaciones creativas, el poeta establece un diálogo con la herencia grecolatina enriqueciendo sus recursos poéticos y renovando su estética simbolista y modernista; no solo a nivel de la temática o del vocabulario, sino también reinterpretando las formas tan clásicas como la oda horaciana o anacreóntica. Es de notar que la oda, sutil combinación de endecasílabos con heptasílabos, es también el género predilecto de Ricardo Reis, uno de los heterónimos de Fernando Pessoa. En el caso de escribir una oda, tanto la selección como la disposición de las palabras deben seguir las exigencias de la métrica: tenemos aquí un elemento clave de la dominante semántica del poema LXXV.

Desgraciadamente, me temo que la traducción de Alicja Rosé está muy lejos de preservar esta dominante semántica: la traductora no solo no respeta la métrica, sino que se aleja inexplicablemente del original en cuanto al vocabulario seleccionado. En vez de una combinación de versos heptasílabos y endecasílabos, la

versión polaca ofrece al lector un alegre caos (los versos de la oda tienen, respectivamente, 7, 10, 5, 6, 10, 8, 13 y 8 sílabas). Por otra parte, a pesar de haberse otorgado tanta libertad con la métrica, la traducción tampoco resulta excesivamente fiel al campo semántico, a los sustantivos ni los adjetivos elegidos por el mismo Machado. Como constatará un lector bilingüe, “las sabias amarguras” (v. 3) se vuelven “amargas sabidurías” (*gorzkie mądrości*), “los graves consejos” (v. 4) se vuelven “solemnes” (*uroczyste*). La exclamación “¡Grotesco!” (v. 6) se transforma en “ridículo” (*Śmieszne!*), “pura fe” (v. 7) se vuelve “ardiente” (*żarliwa*), y en vez de “macabro danzar antes de tiempo” (v. 8) en polaco leemos: “danzar precoz de la muerte” (*przedwczesny taniec śmierci*). Evidentemente, pocos serán los lectores bilingües en el caso de una revista literaria cracoviana editada en polaco; y menos numerosos aún los lectores-investigadores con un ejemplar de poesías completas de Machado al alcance de la mano, como yo en este momento. No obstante, me parece que la responsabilidad y la lealtad del traductor se manifiesta siempre a través de la máxima exigencia consigo mismo, mostrando el máximo respeto tanto al autor como al lector, aún más en el caso de un autor clásico que ya no puede defenderse y en el caso de sus lectores que no suelen ser bilingües. Y nunca, nunca estoy de acuerdo con las soluciones fáciles, sobre todo si existen otras, menos evidentes y más apropiadas.

Sin embargo, como lo demuestra el *Manifiesto traductológico* de Barańczak, para poder criticar algo hay que, por lo menos, intentar hacerlo – y hacerlo mejor. Por eso me atrevo a compartir mi intento, todavía inédito, de preservar la dominante semántica del poema LXXV de Machado, recuperando no solo el ritmo y la musicalidad de una oda, sino también y sobre todo los sentidos perdidos en la traducción malograda de Rosé.

LXXV

Yo, como Anacreonte,
quiero cantar, reír y echar al viento
las sabias amarguras
y los graves consejos,

y quiero, sobre todo, emborracharme,
ya lo sabéis... ¡Grotesco!
Pura fe en el morir, pobre alegría
y macabro danzar antes de tiempo.

Antonio Machado, *Galerías*

LXXV

A ja, jak Anakreont,
chcę śpiewać, śmiać się i na wiatr wyrzucać
te gorycze mądrości
i poważne porady,

a przede wszystkim pragnę się upijać,
już wiecie... Groteskowe!
To czysta wiara w śmierć, biedna wesołość
i makabryczne potańce przed czasem.

trad. Marta Eloy Cichocka (inédito)

Los problemas de la misma índole, tanto el menosprecio hacia la métrica como el descuido frente al campo semántico, los encontramos en el caso de la traducción siguiente. El poema CXXIII de *Los campos de Castilla* es un romance octosílabo aparentemente sencillo, escrito por Machado bajo la impresión provocada por el fallecimiento en Soria de su joven esposa Leonor.

CXXIII

Una noche de verano
—estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a mi lecho
—ni siquiera me miró—,
con unos dedos muy finos,
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarmela
muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.

Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

CXXIII

Pewnego razu w letnią noc
– był otwarty balkon
i drzwi frontowe też –
do środka weszła śmierć.
Szła do łóżka wolnym krokiem
– na mnie nie rzuciła okiem –
w aksamitnej dłoni w mig
pękła nagle krucha rzecz.
Niema, bez patrzenia,
znów minęła mnie.
A pytanie: „Co ty żeś zrobiła?”
śmierć milczeniem zbyła.

W ciszy leżało dziecko moje,
a serce ścisnął ból.
Ach, co pękło w dłoni jej
to jedna nić – na pół.

Antonio Machado, *Los campos de Castilla* trad. Alicja Rosé, *Czas Literatury*, 2020

Como se ha dicho más arriba, la fórmula métrica se inspira en la tradición más castiza, con una serie de octosílabos y la rima asonante en los versos pares. Sin embargo, la traductora no lo nota o no sabe respetarlo. El ritmo del poema se vuelve un caos, otra vez, con los versos que van desde cinco (v. 10) hasta diez sílabas (v. 11). Por consiguiente, se pierde la melodía propia al romance. No solo esto, sino aparecen otras desfiguraciones a nivel del sentido; y “unos dedos muy finos” (v. 7) de la muerte que se transforman en una “mano de terciopelo” (*w aksamitnej dłoni*) constituyen el menor de los problemas. La desfiguración más seria que lleva a un total sinsentido ocurre en el decimotercer verso, mientras “mi niña”, clara alusión a la difunta Leonor de solo 18 años, en la versión polaca se ve metamorfoseada en “mi niño” (*dziecko moje*), lo que en un instante transforma la queja del joven viudo en la queja de un padre. Lo que es aún peor, este “niño” no tiene, en realidad, ninguna justificación lógica ni estética,

no corresponde con ninguna rima ni exigencia del ritmo: parece ser un mero descuido por parte de la traductora.

No obstante, siguiendo otra vez los preceptos de Stanisław Barańczak, para poder criticar una traducción ajena hay que, por lo menos, intentar hacerla diferentemente. A continuación, me permito entonces compartir este intento de preservar la dominante semántica del poema CXXIII de Machado, recuperando así el ritmo del verso romance, la musicalidad del poema y también la alusión a la esposa fallecida de Machado.

CXXIII

Una noche de verano
—estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a mi lecho
—ni siquiera me miró—,
con unos dedos muy finos,
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme
la muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.

Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos!

CXXIII

Pewnej cieplej letniej nocy,
kiedy balkon był otwarty
i otwarte drzwi do domu,
w nasze progi weszła śmierć.
Podchodząc do mego łóżka
– nawet na mnie nie spojrziała –
w swoich cienkich palcach rwała
bardzo delikatną rzecz.
Milcząca, nie patrząc na mnie
śmierć znowu przede mną przeszła.
Coś ty takiego zrobiła?
A śmierć nie odrzekła nic.

Ucichło moje kochanie,
skamieniało z bólu serce.
Bo palce śmierci przerwały
cienką między nami nić!

Antonio Machado, *Los campos de Castilla* trad. Marta Eloy Cichocka (inédito)

Lejos de constituir el objetivo de este ensayo, la crítica de las traducciones más recientes de los poemas de Antonio Machado me sirve de apoyo a la intuición inicial: la llamada “forma”, el género literario elegido por Machado y las reglas métricas aplicadas por el poeta determinan e influyen plenamente en el llamado “contenido”, las imágenes y las asociaciones, las palabras y las rimas adecuadas. Entender este mecanismo otorga al traductor la libertad necesaria para recrear el mismo proceso a la hora de traducir la poesía, preservando la dominante semántica del original y confiando en las decisiones del autor, para llegar al mismo escalofrío del original, a las mismas emociones en el lector. Recordemos aquí los postulados de Barańczak, sus dos prohibiciones lacónicas: no traducir versos en prosa ni tampoco traducir buenos poemas en malos poemas. Si lo que

deseaba Antonio Machado era reanudar con la tradición clásica con una oda o inscribir su dolor y su luto en la tradición más pura del romancero, deberíamos respetarlo junto con la dominante semántica de sus poemas.

5. Barańczak y la (im)precisión quirúrgica

El respeto de la dominante semántica permite al traductor salvarse de la dicotomía dictaminada por Gadamer (1998: 83–94): “cuando un traductor, que no es un verdadero poeta, toma prestados equivalentes poéticos de su propia lengua y hace de ellos, artificialmente, un lenguaje «poético», siempre suena a latín o a chino, es decir, artificioso y extraño. Por mucho que suenen, entremedias, reminiscencias poéticas y preciosidades lingüísticas de la lengua a que se traduce, falta el tono, el τόπος, la cuerda tensada que debe temblar bajo las palabras y los sonidos, si es que ha de ser música.” Sin embargo, y es una constatación más bien triste, Antonio Benítez Burraco y Anna Sobieska, los traductores de Barańczak al español, no han sabido preservar la dominante semántica de sus poemas, cayendo en la trampa de fidelidad al diccionario y no a la fuerza de la palabra poética. Como ejemplo, citemos un soneto del poemario titulado, no por casualidad, *Precisión quirúrgica. Elegías y canciones de los años 1995–1997* (del poemario *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997* publicado en 1998).

Altana

W tej, jak ją zwano trochę na wyrost, altanie,
naprawdę – budce z dykty i blachy falistej na
ogródkach działkowych (nie dano im istnieć
zbyt długo – nie wiedzieliśmy, że jest już w planie
budowa przelotowej arterii)... Zerwane
z drzewka, z ust w pocałunkach wyjadane wiśnie
b y ł y w tej, jak ją zwano na wyrost, altanie,
naprawdę; w budce z dykty i blachy falistej,
gdzie miejsca ledwie było dość na całowanie –
owoce, pestki, usta b y ł y, rzeczywiste...
I jak to jest, że potem mogłem istnieć wszystkim,
mając w sobie choć jedno Nic: to nieprzetrwania
Śladu po buldożerem zgładzonej altanie,
naprawdę – budce z dykty i blachy falistej?

Stanisław Barańczak, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*

Es un soneto de inspiración anglosajona, ligeramente shakesperiano, escrito con versos tridecasílabos poco frecuentes en la poesía española – y, sin embargo,

consagrados en la poesía polaca como un equivalente al alejandrino. A pesar de la profunda reflexión filosófica que contiene, el soneto consta de apenas tres oraciones (compuestas, por cierto), donde tres veces se repite la misma estructura paralela de elementos sumamente prosaicos: [w] *altanie*, / *naprawdę* – *budce z dykty i blachy falistej* (“en esa glorieta / ese cenador – en realidad un cobertizo de madera terciada y chapa ondulada”).

Es lógico suponer que todos los elementos constituyentes del paisaje grabado en la memoria del yo lírico – la glorieta o el cenador, los huertos de ocio, las cerezas, los besos, el bulldozer – a la hora de escribir aquel soneto tuvieron que plegarse, primero, a las exigencias de la métrica y de la cesura después de la séptima sílaba. Es la dominante semántica que, en la traducción, desaparece por completo. El elegante y lacónico tridecasílabo se desborda en una serie de versos polimorfos que van desde trece sílabas hasta más de veinte (sic). Desvanecida la rigurosidad métrica y la musicalidad del texto, desaparece su lógica interna y, sobre todo, su belleza. La queja filosófica se transforma en logorrea.

El cenador

Fue en este cenador, como lo denominaron algo ampulosamente (en verdad una barraca hecha de tablas y chapa ondulada, en una zona de pequeños huertos familiares –no les han concedido demasiado tiempo de existencia: no sabíamos que había ya un plan para construir aquí una gran arteria para el tráfico–)... Las cerezas, recogidas de los árboles, comidas de los labios entre besos, fueron, en este cenador, como lo denominaron algo ampulosamente, verdaderas; en la barraca hecha de tablas y de chapa ondulada, donde apenas si había espacio suficiente para los besos, los frutos, los huesos, los labios, f u e r o n reales...

Y cómo es posible, entonces, que después yo haya podido existir como un todo, teniendo dentro de mí cuando menos una Nada: la desaparecida huella de ese cenador al que dio muerte un bulldozer, ¿verdaderamente una barraca de tablas y chapa ondulada?

trad. Antonio Benítez Burraco y Anna Sobieska, *Hermēneus*, 2008

No me permito en este momento más observaciones críticas porque hasta ahora no he traducido a Barańczak, pero si él mismo pudiera leerlo, se preguntaría seguramente: ¿dónde está la “precisión quirúrgica” de este poema, del tomo entero?...

Conclusiones

Para terminar, agradeciendo la paciencia del lector, debo confesar mi deuda con Stanisław Barańczak como poeta y traductor: hace 30 años, fue precisamente la lectura de su “Manifiesto” que me ha contagiado con la pasión de traducir y me ha condicionado en mi trayectoria vital. Hoy creo firmemente que sus ambiciosos preceptos siguen válidos y merecen ser seguidos y aplicados para poder disfrutar de las mejores traducciones posibles.

Si algo he aprendido a lo largo de todos esos años, traduciendo a Roberto Juarroz, Juan Gelman, Olvido García Valdés o Eugeniusz Tkaczyszyn Dycki, es preservar la dominante semántica, tener confianza en el proceso creativo y respetar a lo máximo las decisiones del autor, dejándose llevar a veces por los caminos impenetrables —como en el caso de este fragmento del poema “Gry narodowe” (“Juegos nacionales”) de la poeta polaca Joanna Oparek, nominada al premio Gdynia por su poemario *Mocne skóry białe płótna* (2019). Este poema forma parte del proyecto “Las nietas de Szymborska”, una selección de poesía femenina polaca traducida por Gerardo Beltrán, Abel Murcia y por mí, publicada en *Ærea, Revista Hispanoamericana de Poesía* (2020).

Gry narodowe

Łatwo ciosa się osły
z osłów robi się krzesła
Będziemy bawić się w komórki do
wynajęcia [...]

klasa rasa mara maca praca taca
raca gracia
gramy gramy
w narodowe gry

Joanna Oparek
Mocne skóry, białe płótna (2019)

Juegos nacionales

Lo fácil es talar burros
de los burros se hacen sillas
Vamos a jugar a las sillas musicales
[...]

clase frase fase base baza raza caza maza
estamos jugando jugando
a los juegos nacionales

trad. Marta Eloy Cichocka
*Área, Revista Hispanoamericana de
Poesía* (2020)

Traducir al español para un polaco hablante es siempre una apuesta arriesgada; pero el placer de lograr preservar la dominante semántica es doble. En su última estrofa, el poema de Joanna Operek contiene una serie de palabras bisílabas que suenan como latigazos: *klasa rasa mara maca praca taca raca gracia*. Traducir literalmente esas palabras (“clase”, “raza”, “ensueño” o “espectro”, “pan ácimo”, “bandeja”, “trabajo”, “cohete” y “azada”) sería perder la fuerza del desenlace y favorecer los azares del proceso creativo frente al poder intrínseco de la palabra poética. Para decirlo de otra manera, en el caso de una serie como esta, las palabras suelen aparecer por sí solas en la mente del poeta – y no es ilógico esperar que el traductor logre despertar la misma inspiración y entrar en el mismo proceso creativo. Lo importante es, al contrario, preservar esa fuerza, ese ritmo, por encima de la fidelidad al diccionario, recreando en español una serie análoga de palabras bisílabas como latigazos, como, por ejemplo: “clase”, “frase”, “fase”, “base”, “baza”, “raza”, “caza” y “maza”. El respeto de la dominante semántica del poema permite ser más fiel a las intenciones del original y acercarlo al lector sin perder el impacto poético – y es el legado más inspirador del “Manifiesto translitológico” de Stanisław Barańczak para las décadas por venir.

Bibliografía

- BACZYŃSKA, Beata (2015) “En busca de una nueva versatilidad de *La vida es sueño* de Calderón en el siglo XXI. El drama áureo español en el contexto de los performances studies”. En: Urszula Aszyk, Karolina Kumor, Marta Piłat-Zuzankiewicz, M. (eds.), *El teatro español como objeto de estudio a comienzos*

- del siglo XXI*. Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia: 259–84.
- BACZYŃSKA, Beata (2020) „En busca del príncipe polaco calderoniano. Las traducciones de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y la presencia del teatro clásico español en Polonia“. En: Claudia Demattè, Eugenio Maggi, Marco Presotto, *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*, *Biblioteca di Rassegna iberistica* 20, Edizioni Ca'Foscari: 225–242. DOI 10.30687/978-88-6969-490-5/014
- BARAŃCZAK, Stanisław (1990) „Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia“, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, No 3: 7–66.
- BARAŃCZAK, Stanisław (1992) *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumaczenia poezji z dołączeniem malej antologii przekładów*, Poznań, Wydawnictwo a5.
- BARAŃCZAK, Stanisław (2008) *Selección de poemas*, trad. Antonio Benítez Burraco y Anna Sobieska, *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, Núm. 10: 293–302.
- BENÍTEZ BURRACO, Antonio, SOBIESKA, Anna (2009) “Stanisław Barańczak o la rebeldía perpleja” de, *Alfinge, Revista de Filología*, Universidad de Huelva: pp. 9–28.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro ([1636] 1997) *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1971) *Życie jest snem* imit. Jarosław Marek Rymkiewicz, Warszawa, P. I. W.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2003) *Życie snem; Księżę niezłomny*, trad. Edward Boyé, Juliusz Słowacki, ed. de Beata Baczyńska, Wrocław, Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- CHARCHALIS, Wojciech (2020) “«La traducción es su asunto privado. Nosotros aquí hacemos ciencia». ¿Para qué sirve un traductor en la universidad?”. En: Gerardo Beltrán-Cejudo, Aleksandra Jackiewicz, Katarzyna Popek-Bernat, Edyta Waluch de la Torre (eds.), *La traducción literaria en el contexto de las lenguas ibéricas*, Varsovia, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego: 73–84.
- CICHOCKA, Marta Eloy (2020), „«Las nietas de Szyborska»: selección de poetas polacas contemporáneas”, *Aerea. Revista Hispanoamericana de Poesía*, núm. 14, Santiago de Chile, RiL Editores, 83-162.

- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2007) “«Desnudo amor de piedra», tradición clásica en Soledades (1903), de Antonio Machado”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIII: 289–305.
- FALSKA, Maria (2019) “Józef Łobodowski jako tłumacz poezji hiszpańskiej: polskie przekłady utworów Antoniego Machado”, *Mundo Eslavo*, Núm. 18: 118–125.
- GADAMER, Hans-Georg (1998), “Leer es como traducir”, En: *Arte y verdad de la palabra*, trad. José Francisco Zúñiga García. Barcelona, Paidós Ibérica: 83–94.
- MACHADO, Antonio (2002), *Campos de Castilla (1907-1917)*, ed. Geoffrey Ribbans, Madrid, Ediciones Cátedra.
- MACHADO, Antonio (2006), *Soledades; Galerías; Otros poemas*, ed. Arturo Ramoneda, Madrid, Alanza Editorial.
- MACHADO, Antonio (2020), “Wiersze” (poemas selectos), trad. Alicja Rosé. *Czas LiteratURY*, núm. 1 (9), Cracovia, Biblioteka Kraków (edición electrónica, sin páginas).
- OPAREK, Joanna (2019), *Mocne skóry, białe płótna*, Mikołów, Instytut Mikołowski.
- RAJEWSKA, Ewa (2007) „Stanisław Barańczak — poeta i tłumacz. Na przykładzie tłumaczeń z Seamusa Heaney’a”. En: Dariusz Pawelec, Joanna Dembińska-Pawelec (red.), „*Urodziny obchodzę z daleka*“. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 175–198.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1992) *La primera versión de “La vida es sueño” de Calderón* (ed. crítica, introducción y notas). Liverpool: Liverpool University Press.
- WILCZEK, Paweł (2007) „Traslatorskie polemiki Stanisława Barańczaka”. En: Dariusz Pawelec, Joanna Dembińska-Pawelec (red.), „*Urodziny obchodzę z daleka*“. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 199–209.
- VV. AA. (2020) *La traducción literaria en el contexto de las lenguas ibéricas*. Gerardo Beltrán-Cejudo, Aleksandra Jackiewicz, Katarzyna Popek-Bernat, Edyta Waluch de la Torre (red.), Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Remedios Sánchez García / Ana María Ramos García

Entre la traducción y la adaptación. A propósito de las versiones al inglés de *Pepita Jiménez* de Juan Valera

Resumen: En la presente contribución se hace un análisis de las primeras traducciones y adaptaciones al inglés de *Pepita Jiménez*, la obra principal del escritor decimonónico Juan Valera y una de las novelas costumbristas más destacadas del siglo XIX. Se realiza un análisis del proceso de traducción, tanto de las ediciones americanas como de la británica, estudiando las similitudes y diferencias en cuanto al diseño y estructura de la obra que, en ese tiempo estuvieron supervisadas por el autor, uno de los primeros novelistas españoles en negociar su proyección en el potente mercado editorial de los países anglófonos.

Palabras clave: traducción literaria, Estudios de Traducción, Juan Valera, *Pepita Jiménez*, siglo XIX

Abstract: This paper analyses the first English translations and adaptations of *Pepita Jiménez*, which is the most prominent work by nineteenth century writer Juan Valera; one of the most salient novels in that century. It studies the translation process in both the American and the British editions examining similarities and differences in layout and structure which at that time were supervised by the author himself. He was one of the first Spanish writers in negotiating his own projection in the competitive English-speaking publishing market.

Key words: literary translation, translation studies, Juan Valera, *Pepita Jiménez*, 19th century

Introducción

Juan Valera y Alcalá Galiano (1824–1905) publicó *Pepita Jiménez* entre el 28 de marzo y el 13 de mayo de 1874 en la *Revista de España* en cuatro entregas¹. En ese mismo año se publicó en formato volumen (J. Noguera). Esta novela constituyó el principio de la carrera novelística del autor². Desde que comenzó a escribir, el autor, nunca se consideró un escritor aficionado, entendía la escritura

1 Tomos XXXVII-XXXVIII de la citada revista.

2 Las ilusiones del doctor Faustino (1874), Doña Luz (1878), Juanita la larga (1895), Genio y figura (1897) o Morsamor (1899).

como un medio para mejorar su situación económica, en sus propias palabras, la *sindineritis*, aunque esta le acompañó desde su nacimiento hasta su muerte. Así lo expresaba en su correspondencia personal a su familia: “el ser pobre es la mayor joroba que hay en el mundo y esa joroba la llevo yo a costas desde que nací, y en vano he hecho por quitármela de encima” (Valera 2004: 50).

La literatura era, pues, un trabajo complementario a su carrera diplomática y política (*attaché ad honorem* y después ministro plenipotenciario en Nápoles, Río de Janeiro, Lisboa, Bruselas, Washington y Viena). Jean Francois Botrel (1970: 292) lo explica como sigue:

Valera se encontró muy pronto forzado –desde 1850– a considerar la literatura como una fuente de ingresos indispensable, aunque secundaria. Así, el poeta inspirado y desinteresado rápidamente debe hacer sitio al literato de pane lucrando [...] Valera está por lo tanto dividido entre la necesidad de hacer valer sus talentos literarios y la dificultad de obtener un ingreso que esté en relación con el valor que él confiere a su producción ya que además no quiere o no puede rebajarse a géneros tan mercenarios y viles como la novela-folletín, la novela por entregas o el teatro comercial.

Este estudio pretende aportar información sobre el proceso editorial de las primeras traducciones de *Pepita Jiménez* al inglés y sus características analizando sus diferencias y semejanzas a todos los niveles, tanto en cuanto a formato y tipografía de las distintas ediciones como en cuanto al texto meta para poder dar cuenta del devenir traductológico de esta obra. Se pretende determinar hasta qué punto la editorial condiciona la labor de los distintos traductores y si ha habido conocimiento o no de las diversas traducciones/ediciones previas a la hora de llevar a cabo las traducciones. Es decir, determinar si se trata de traducciones directas, mediadas o seudotraducciones (Toury 1982: 27). Dentro de los Estudios de Traducción, por consiguiente, este trabajo se encuadraría en el marco de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT), un paradigma que concibe la traducción como un fenómeno histórico y cultural que emana del contexto que la propicia y en el que se tienen en cuenta los diversos factores que condicionan el proceso (Hermans 1999). El texto traducido, en cuanto que producto de la cultura meta, ocupa un lugar y tiene una función en ella. Según Toury (1995, 2012: 24) las traducciones son “facts of the culture that hosts them”, por lo que cuentan con identidad por sí mismas en el sistema de la cultura meta, no se trata de una versión del texto origen. De ahí que deban estudiarse el fenómeno desde el contexto meta, desde un punto de vista no prescriptivo para identificar discrepancias y poder formular generalizaciones y reconstruir las normas que rigieron el proceso; Al tener en cuenta el contexto y circunstancias que propician cada uno de los textos, se incluyen en

este análisis no solo datos sobre las traducciones en sí mismas sino de todo el devenir editorial y de la recepción de las diversas ediciones en su momento, tal y como explica el propio autor en su correspondencia o en el prólogo de alguna edición. Este posicionamiento permite extraer conclusiones que permiten explicar la toma de decisiones en el proceso de traducción para prever futuras decisiones (Luo 2013).

La investigación en EDT tiene como fines (i) identificar regularidades de comportamiento traductor mediante el análisis de los datos empíricos, y (ii) formular normas de traducción que permitan caracterizar lo(s) modelos(s) de traducción vigentes en un tiempo y lugar dados. (Rabadán 2012: 409).

1. *Pepita Jiménez*, la novela. Recepción

Pepita Jiménez se desarrolla en un pueblo de la campiña cordobesa y narra el enamoramiento progresivo de un seminarista y una viuda joven. Se convirtió en una obra de relevancia desde su publicación ganando muy pronto el favor del público. La crítica, sin embargo, presentaba opiniones divergentes (Vidart 1874; Revilla 1874; Navarrete 1874 y Sbarbi 1874). Este éxito en España condujo a que se multiplicasen las ediciones, adaptaciones y posteriores traducciones de la novela a otros idiomas. El autor así se lo indicaba a su hermana en una carta en mayo de 1876 (dos años después de la publicación): “*Pepita Jiménez* ha sido publicada en Italia, en Portugal y en varias repúblicas de América; creo que la traducirán en inglés y la publicarán en Inglaterra y en los Estados Unidos” (Valera 2004: 33). Según Whiston (1978 20): “the novel went through nine editions in Spain and numerous foreign editions and translations in its first fourteen years”.

Sin embargo, al propio Valera, las traducciones al inglés eran las que más le interesaban habida cuenta de las mayores posibilidades del público anglófono para comprar y leer sus obras, por tanto, sus miras estaban centradas en este mercado editorial concretamente:

En inglés no me han traducido que yo sepa pero algunas revistas me han dado bombos estrepitosos. *Saturday Review* llama a *Pepita Jiménez*, a perfect work of art. ¿Estaré yo hueco? Un señor llamado Thomas Moore, como el ilustre poeta amigo de Byron, me ha escrito desde Londres pidiéndome permiso para traducir al inglés mis novelas (Valera 2004:33).

Con los Appleton no hice nada respecto a ediciones en castellano, porque ofrecían poco. Estos editores de estranjis se lo quieren ganar todo. Sólo hice trato, que firmamos, para la traducción. Aunque gane poco, eso me hallo, pues ni ley ni tratado me conceden derecho alguno. Hay, con todo, cierta esperanza de sacar algo porque los

yankees leen y compran libros a millares. Me dan el 10 por 100, y como esperan vender 50.000 ejemplares lo menos, a 10 rs., dicen que sacaré yo 50.000 rs.” (Valera 1886)³.

2. Traducciones y adaptaciones de *Pepita Jiménez*

La primera traducción inglesa es la realizada por Ivan Theodore publicada por Samson, Low & Co. Se trata de una traducción libre en la que el título elegido fue *Don Luis or The Church Militant* (Valera 1885), algo que no gustó al autor, tal y como hace constar en su correspondencia con Menéndez Pelayo (carta de 14 de diciembre de 1885): “No sé si Ud. sabrá que un señor que se firma Iván Theodore ha publicado en Londres, en inglés, una muy libre y alterada traducción de *Pepita Jiménez*” (Artigas y Sáinz 1930: 237). Según Navarro “esta edición suscitó el repudio de cierto sector de la crítica inglesa encabezado por Wentworth Webster, *clergyman* anglicano, devoto y naturalista, que atribuyó a la traducción un carácter frívolo y volteriano que desvirtuaba el espíritu del original” (1988: 87).

La segunda *traducción* de la novela (o la primera, puesto que la anterior era una adaptación libre) en Inglaterra la publicó Heinemann (Valera 1891), y causó una mejor aceptación por parte de la crítica especializada y obtuvo reseñas bastante elogiosas⁴.

Valera, atento al mercado estadounidense del que esperaba obtener mejores réditos⁵, deseaba un mejor tratamiento de la obra. La primera edición americana

3 Artigas y Sáinz (1930: 259). Finalmente en 1887 sí hace una edición ilustrada en castellano con los Appleton.

4 Especialmente las de George Saintsbury (1892) y la de Coventry Patmore (1892).

5 En una carta a Menéndez Pelayo (22 de enero de 1884) indica: “yo no sé por qué se me figura que esto ha de ser un gran mercado para nuestros libros. Menester es hacer algo para abrirle. Mire usted que en esta República hay ya 55 millones de habitantes y que muchos de ellos hablan, o al menos entiende, el castellano, y que aquí hay mucho dinero y notable afición a leer, sobre todo entre las mujeres» (Artigas y Sáinz 1930: 190). En otra posterior (26 de marzo de 1886): “aquí se lee de un modo feroz y se venden libros a centenares de miles, y las tiradas están al nivel del continente – ¡40.000 ejemplares para una primera edición!– y los derechos de autor regios” (253). Botrel (1970: 297) entiende que “Los Estados Unidos ofrecen, pues, a los escritores españoles, entre otras posibilidades insospechadas hasta entonces, un público y un mercado a conquistar; hasta abrir el camino, y Valera se propone hacerlo con su *Pepita Jiménez*. La coyuntura es, según él, favorable, pues la literatura francesa, que sería la competidora más temible de la literatura española, “con sus extravagancias y suciedades trágicas tiene disgustada y con asco a la gente comme il faut”.

es la de Appleton. Se publica el 31 de julio de 1886, mientras ejercía Valera de embajador en Washington⁶, uno de sus últimos destinos como diplomático, pero en un momento importante en su vida por diversas razones, entre ellas porque vive su última pasión amorosa por Katherine Lee Bayard⁷, una joven que se enamoró locamente del escritor⁸. Ella fue quien lo animó para traducir al inglés sus *Cuentos y diálogos* y así se hizo, pues, según DeCoster (1954: 221): “Ella corregiría su traducción, y Valera esperaba publicarla más adelante [...]”.

Esta traducción de *Pepita Jiménez*, fue realizada por Starck –a sugerencia del autor–, pero no convenció a los críticos de la editorial por considerarla incorrecta y plagada de germanismos (Navarro 1988: 91). El segundo intento de la que sería la primera traducción real al inglés, pues la anterior era una adaptación libre, la llevó a cabo la poetisa irlandesa Mary J. Serrano, en opinión de Valera, era: “inteligente, trabajadora y entendida” (Valera 1886). La tirada según el propio autor fue de cuarenta mil ejemplares inicialmente.

A Valera le preocupaba en gran medida la recepción de la novela en Estados Unidos, como demuestra en su correspondencia con el editor (Appleton) y que sirve de prólogo a la edición americana “my novel may be received with indifference or with censure by a public somewhat prejudiced against Spain by fanciful and injurious preconceptions” (Valera 1886: IX). La crítica reaccionó de forma desigual según describe el autor:

Los periódicos hablan no poco de ella: unos, bien y otros mal. Ahora como aquellos tunos son tan hipócritas han dado en calificar de inmoral, impura y escandalosa mi novela. Acaso esto haga que se venda más. Los Appleton me dan un 10 por 100. Pero a mí, a pesar de la ganancia que esto pueda traerme y que me hace tanta falta, me duele de un modo atroz en el fondo del alma que aquella canalla que no tiene más Dios ni más moral efectiva que el dollar, me maltrate y ofenda a la buena, candorosa y

-
- 6 Nombramiento del 22 de noviembre; en enero parte en el vapor Cephalonia desde Liverpool apud DeCoster (1954: 215–223) y Galera Sánchez (1994: 143–159).
 - 7 Hija del Secretario de Estado de EE. UU. Thomas F. Bayard. Tenía veintiocho años cuando comenzó su relación con Valera y se dedicaba a cuidar a su madre enferma; pertenecía a una distinguida familia de Delaware y poseía una esmerada educación y cultura. Estanislao Quiroga y de Abarca recoge la primera carta de “Catalina a Valera, a raíz de transformarse de amiga en amante” (Quiroga y de Abarca 1940: 41, nota 5, apud Sánchez García (2005: 642). Han tratado este asunto, posteriormente a Quiroga y de Abarca, los doctores DeCoster (1954: 219) y Galera Sánchez (1994: 149).
 - 8 Así se lo cuenta a su hermana Sofía: “Yo no sé si es extravagancia de Miss Bayard o es que estoy todavía verde y lozano; pero ella se ha enredado conmigo con la mayor decisión” (Sáenz de Tejada Benvenuti 1974: 264). La joven acabó suicidándose cuando Valera fue cesado como embajador en EE. UU.

apasionada heroína, y todo porque se lo larga a Don Luis, como si las yankees no se lo largasen nunca a nadie (Valera 2004: 134).

Aunque el hispanista Howells analizó el argumento de forma satisfactoria para el autor:

If ever the race is resolved into abstract qualities, perhaps this may happen; but till then the finest effect of the «beautiful» will be ethical, and not aesthetic merely. Morality penetrates all things, in the soul of all things. Beauty may clothe in on whether it is false morality and an evil soul, or whether it is true and a good soul. In the one case the beauty will corrupt, and in the other it will edify, and in either case it will infallibly and inevitably have an ethical effect, now light, now grave, according as the thing is light or grave. We cannot escape from this; we are shut up to it by the very conditions of our being (Howells 1886: 962–964, *apud* Valera 1999: 129–130).

Appleton publicó cuatro ediciones entre 1886 y 1900. Además de la ya citada de 1886, constan otras en 1891, 1893 y 1896, de lo que se confirma que la recepción y repercusión de *Pepita Jiménez* fue aceptable en Estados Unidos.

3. Prólogo de Juan Valera a la primera traducción en inglés

En el prólogo a la primera traducción al inglés Valera explica lo que él entiende por novela y las circunstancias en la España de la época. Cita a filósofos y diferentes autores traduciendo los nombres propios de los mismos, algo habitual hasta el siglo XIX “*John de la Cruz*” (Valera 1891: 28).

En cuanto al proceso de traducción señala que tanto la acción como el lenguaje elegido para expresar emociones se pueden perder en el trasvase; además, indica que la ironía y el humor deben tratarse con esmero para que sigan presentes en el texto meta. En su opinión, estos aspectos son los que le granjearon el éxito a la obra original en España. Considera que su obra puede

to interest and amuse your public for a couple of hours, and may obtain some favor with it” y describe al público americano como gran lector y de carácter benévolo en comparación con el británico: «a public that reads a great deal, that is indulgent, and that differs from the English public —which is eminently exclusive in its tastes— by its generous and cosmopolitan spirit (31).

Añade, además, un comentario sobre su visión de la literatura americana como heredera de la británica puesto que procede de dicha cultura al igual que menciona las culturas y literaturas española y portuguesa como precursoras de la literatura de los países sudamericanos, pero define la literatura americana:

I observe, in this American literature, of English origin and language, a certain largeness of views, a certain cosmopolitanism and affectionate comprehension of what is

foreign, broad as the continent itself which the Americans inhabit, and which forms a contrast to the narrow exclusivism of the insular English (33).

Y concluye, deseando una buena recepción de su «librito»:

it is because of these qualities that I venture to hope now for a favorable reception of my little book; and it is in these qualities that I found my hope that the fruits of Spanish genius in general will, in future, be better known and more highly esteemed here than in Great Britain (33).

4. Descripción de las traducciones

4.1. Las traducciones americanas

En el presente estudio se han manejado dos ediciones americanas: la primera de Appleton (1886) en formato electrónico y la publicada por P. F. Collier & Son (1917) con copyright de 1886 de D. Appleton and Company.

La prensa española (*La Voz de Galicia*, *PriegoDigital*, etc.) se hizo eco de la publicación por parte de Amazon Publishing de la edición digital del libro en junio de 2011 cuya traducción corrió a cargo de Katherine Illescas, tratándose, según la propia empresa, de: «la primera traducción al inglés que se hace del original desde hace muchos años» y su versión en papel se esperaba para agosto del mismo año, pero ha sido imposible localizar cualquiera de las dos ediciones.

4.1.1 *Appleton & Co (1886)*

La primera edición en Estados Unidos fue prologada por el propio autor – reseñado anteriormente– y dicho prólogo se reproduce en todas las ediciones posteriores que parten de esta. La traducción fue llevada a cabo por Mary J. Serrano y, aunque en esta primera edición no consta de manera expresa, sí aparece en ediciones posteriores de esta editorial, por ejemplo, la de 1891, disponible en versión electrónica⁹. El libro digital de Project Gutenberg manejado aquí fue publicado el 12 de octubre de 2009, pero reproduce la primera traducción al inglés publicada por Appleton en 1886. En ella se reproduce la versión en papel aunque la distribución en páginas no coincide.

En la página inicial se indica el título «*PEPITA XIMENEZ*» en mayúsculas y a continuación se indica en mayúsculas, pero en un tipo de letra más pequeño «*FROM THE SPANISH OF*» y en la línea siguiente «*JUAN VALERA*» en un tipo más grande. A continuación se dan detalles del prólogo y de la edición en sí:

9 Disponible en <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uva.x000982662>.

«WITH AN INTRODUCTION / BY THE AUTHOR / WRITTEN SPECIALLY FOR THIS EDITION / NEW YORK / D. APPLETON AND COMPANY 1886 / COPYRIGHT, 1886, / BY D. APPLETON AND COMPANY».

La obra está únicamente precedida del prólogo de Valera, mencionado en el índice como «*Letter of the Author*».

4.1.2 P. F. Collier & Son (1917)

En esta edición no se indica la fecha de publicación concreta, pero a través del análisis de las distintas ediciones y el estudio bibliográfico realizado se puede afirmar que se publicó en 1917. Tampoco se indica el traductor –aunque sabemos que se trata de Mary J. Serrano, puesto que es una reproducción autorizada por Appleton–. A este respecto, únicamente se indica en las páginas iniciales que se ha traducido del castellano «*translated from the Spanish*» y que cuenta con un «*Introductory essay on Spanish fiction by Prof. Maurice Francis Egan*» y «*a frontispiece and a biographical sketch*», que aparece en el índice como «*Life of Valera*» y cuenta con una longitud de unas cuatro páginas y no se indica el autor. El Prof. Egan (5–16) fue el responsable de la introducción y el prólogo corrió a cargo de Valera, firmado en Nueva York el 18 de abril de 1886; y ocupa unas trece páginas (21–33).

Se incluye una ilustración al comienzo del libro, un retrato de Juan Valera, el mismo que aparece, entre otras, en la edición de Fernando Fé de 1901 y que fue realizado por Bartolomé Maura Montaner en 1885, conservado en la Biblioteca Nacional.

4.1.3 *The Harvard Classics Shelf of Fiction*

La edición anteriormente descrita de P. F. Collier & Son aparece, en formato electrónico, en *The Harvard Classics Shelf of Fiction*, Vol. XX. (Selected by Charles William Eliot) en Bartleby.com (2000) aunque la edición es de 1917. Incluye, también el prólogo del autor a la primera edición americana (la de Appleton que reproduce Collier) precedido por «*The novel in Spain*» a cargo de Maurice Francis Egan, «*Bibliographical Note*» de W. A. N. y «*Criticism and Interpretation*» de Coventry Patmore, «*List of Characters*» y a continuación el prólogo de Valera el texto en sí.

El texto es idéntico a la edición en papel de Collier –por citar un ejemplo revelador, incluye el título inventado «*Discovery of the Manuscript*» como correspondencia del español «*nescit labi virtus*»– por tanto, nos centraremos en esta en el análisis, ya que facilita la citación.

4.2. La traducción británica

Esta traducción es la segunda publicada en Gran Bretaña (1891), pero la primera real, pues, como se ha comentado anteriormente, la primera fue una adaptación libre del libro, que, por tanto, no consideramos traducción. La introducción (vii-xvi) fue realizada por el editor de la colección Heinemann's International Library, Edmund Gosse en la que se incluye la obra. Harold Spender (1892: 184) en un comentario a la publicación de la obra da a entender que E. Gosse fue el traductor de la misma: «the translation of this remarkable novel is not the smallest service that Mr. Edmund Gosse has performed for the English public in the course of this most valuable series» aunque la publicación no ofrece información alguna en este sentido.

La encuadernación está hecha en tela de color burdeos, como toda la colección a la que pertenece, donde se puede leer en la parte superior «Heinemann's International Library» editado por Edmund Gosse y en un tipo de letra más grande el título de la obra y el nombre del autor ligeramente más pequeño. Pepita Jiménez es el octavo volumen de la colección¹⁰; se indica el idioma del que procede y el autor como sigue: «from the Spanish of Juan Valera», algo que ocurre en todos los libros de la colección. Sin embargo, en la edición que se ha manejado, al final de la obra aparece, como era habitual en la época y sigue siendo común en las publicaciones en lengua inglesa, información o publicidad sobre nuevas publicaciones en una especie de anexo titulado «*Mr. William Heinemann's / Announcements / and / New Publications*». En esta lista de obras de la editorial aparece un listado similar al mencionado anteriormente de la colección Heinemann's International Library editada por Edmund Gosse. En ella aparecen numerosos títulos extranjeros traducidos al inglés indicando el autor, algunas obras conocidas del mismo y también se da a conocer el traductor o traductora de cada obra, excepto en el caso de *Pepita Jiménez*, en donde se indica, nuevamente, «*translated from the Spanish*» (como ocurría en la edición de P. F. Collier & Son). Este dato resulta extraño, parece que la propia editorial no está interesada en indicar quién ha llevado a cabo la traducción de la obra, por otra parte, es una información que deberían conocer si desde la editorial se había encargado la traducción. Por tanto, parece existir una clara intención de ocultar información en este caso concreto.

10 Consultado tanto en el propio texto como en el volumen de la misma editorial y colección The Grandee de Armando Palacio Valdés.

5. Comparación de las traducciones

La comparación de las diversas traducciones se ha llevado a cabo realizando diversas calas textuales que permitiesen estudiar en detalle las diferentes traducciones manejadas de la obra.

Pepita Jiménez está dividida en tres partes principales y una breve introducción, motivo por el cual se ha elegido un fragmento de cada parte –determinado por su longitud– para llevar a cabo el análisis según se indica a continuación:

- *Nescit labi virtus*: la parte introductoria (subtitulada en la versión americana como «*Discovery of the Manuscript*») se ha incluido en su totalidad, puesto que cuenta únicamente con dos páginas aproximadamente.
- Cartas de mi sobrino: la parte inicial de esta sección (aproximadamente 6 páginas) tomando como versión inicial la de Appleton por ser la más antigua.
- Paralipómenos: las primeras seis páginas, aproximadamente, de esta sección.
- Epílogo. Cartas de mi hermano: esta parte cuenta con un total de siete u ocho páginas —según la edición consultada— y se ha decidido incluirla entera, aunque este fragmento es ligeramente más largo que los anteriores, para, al menos, analizar una de las partes al completo.

Cuadro 1: Número de palabras analizado en cada edición

| Partes de la obra | Cátedra | Appleton | Collier | Heinemann |
|-------------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| <i>Nescit labi virtus</i> | 394 | 439 | 443 | 439 |
| Cartas de mi sobrino | 1437 | 1608 | 1622 | 1616 |
| Paralipómenos | 1406 | 1582 | 1555 | 1569 |
| Epílogo. Cartas de mi hermano | 2086 | 2325 | 2305 | 2322 |
| Total de palabras | 2086 | 5954 | 5925 | 5946 |

Fuente: elaboración propia a partir de las ediciones consultadas

En un análisis inicial de las cifras presentadas en el cuadro (vid. cuadro 1), resulta extraño que las versiones en inglés contengan un número de palabras mayor que la versión española, pues suele ocurrir lo contrario, al ser el inglés una lengua más sintética que el español. La hipótesis que se plantea es que la traducción que se ha llevado a cabo de manera muy literal y sigue casi al pie de la letra el texto origen en lugar de adaptarse más a los usos narrativos de la lengua meta.

En las diferencias reseñadas a partir de aquí se cita siempre en primer lugar la primera edición americana de Appleton (1886), seguida de la edición de P.

F. Collier & Son (1917) que dice reproducir la primera edición americana de D. Appleton & Co. de 1886, pues se indica «COPYRIGHT, 1886, BY / D. APPLETON AND COMPANY / *Pepita Jiménez*» y finalmente la edición británica de Heinemann (1891). Para facilitar la lectura se referenciarán como (App), (Coll) y (Hein)¹¹.

5.1. Diferencias en cuanto al diseño y estructura de la obra

La edición de Appleton comienza la obra con el título en la primera página en mayúsculas «*PEPITA XIMENEZ*» (con X y sin tilde), seguido del subtítulo «*Nescit labi virtus*» y a continuación el texto. La edición de Collier, a pesar de que indica reproducir la anterior, incluye el título, en letras mayúsculas: «*PEPITA JIMÉNEZ*», según la grafía española, seguido de un subtítulo inexistente tanto en el texto origen como en la traducción británica (Hein)¹²: «*Discovery of the manuscript*» en letras mayúsculas de tamaño medio, más pequeñas que el título que lo antecede y seguido del «subtítulo»: «*Nescit labi virtus*». La edición británica reproduce en cierta manera el diseño, el título en mayúsculas en un tamaño grande, seguido del subtítulo «*Nescit labi virtus*» en un tamaño de letra bastante menor y separado de lo anterior por una línea divisoria decorativa.

Los tres textos reproducen el subtítulo en latín entrecomillado, aunque en App. y Hein. aparece un punto al final antes de las comillas de cierre, al igual que sucede en el título y en los encabezados de página.

A propósito de «*nescit labi virtus*» («la virtud no comete deslices» – traducción propia– o «la virtud ignora caer» según Romero Tovar [2011: 135, nota 1]) hemos de decir que se trata del título que, en principio, iba a tener la obra, cambiado finalmente a *Pepita Jiménez* (carta a Laverde 12-II-1874; Valera, 2004). Distintos estudiosos de la obra de Valera han analizado su posible origen y apuntan que se trata del lema de la familia Croy-Dülman, a quienes Valera conoció al menos veinte años antes de escribir *Pepita Jiménez* (Polt 1984; Turner 1988; Valera 1999, 2011 Acero Yus, 2009). Se ha apuntado también que se trata de una máxima de Juvenal, extremo que no ha podido ser confirmado.

Las tres partes de la novela «*Cartas de mi sobrino*», «*Paralipómenos*» y «*Epílogo. Cartas de mi hermano*», «*Letters from My Nephew*», «*Paralipomena*» y «*Epilogue. Letters of My Brother*» en las versiones en inglés están bien delimitadas en las tres ediciones, pero en Coll., tanto en el índice como en el texto

11 “*Pepita Jiménez*” aparece en cursiva en el original.

12 Se ha utilizado como texto origen la edición española publicada por Cátedra en 2011[1989] a cargo de Leonardo Romero Tovar.

aparecen precedidas por «Part» seguida del número romano correspondiente a cada una (38, 166 y 302; a diferencia de App. y Hein. elimina «epilogue» en el título de la última parte¹³. Esta edición añade una cuarta parte, «DISCOVERY OF THE MANUSCRIPT» (35) a modo de introducción que, en la primera edición americana y la británica, al igual que en texto origen, no cuenta con un título propio además de «*nescit labi virtus*», como ya se ha comentado anteriormente.

La primera edición americana (App.) y la británica (Hein.) utilizan únicamente números romanos en el índice, precediendo al título de cada sección de la obra. En el texto, utiliza el mismo recurso, el número romano correspondiente y en la línea siguiente el título en cuestión seguido de punto (4, 121, 248). En la segunda parte, sin embargo, aparece un punto después de los números romanos (lo que no ocurría anteriormente). En la tercera parte, que aparece en el índice señalada como: «III. *Epilogue. Letters from My Brother*» no aparece el número romano antes de «*Epilogue.*» aunque sí sigue apareciendo el punto.

En la descripción de la obra utilizada por el autor como introducción (titulado en Coll. «*Discovery of the Manuscript*») se mencionan cada una de las partes y, en esta edición dice «*and the third, 'Epilogue—Letters from my Brother'*» (35) donde se observan dos diferencias con respecto al índice y a la parte en cuestión: a) no se hace referencia a que se trate de un epílogo ni en el índice ni al comienzo de dicha parte, y b) se hace referencia en el texto al título como «*Letters from my Brother*» mientras que en el índice y en el apartado en cuestión se traslada como «*Letters of my Brother*», lo que resulta curioso, pues no utiliza la preposición habitual en estos casos y empleada en el título de la parte I: *from*: «*Letters from My Nephew*» (vid. nota 13).

La edición británica mantiene el original «epílogo» como «*epilogue*» tanto en el índice como en el título del capítulo. Sin embargo, coincide con las versiones americanas (App. y Coll.) en el uso de la preposición, desde nuestro punto de vista, extraño en «*of my brother*».

Las tres ediciones incluyen el título como encabezado en todas las páginas, aunque con formatos diferentes; la edición americana de P. F. Collier & Son utiliza mayúsculas para las letras iniciales únicamente «Pepita Jimenez» sin incluir la tilde (hasta cierto punto lógico, pues en inglés no existe), aunque contrasta con lo reproducido en el texto, ya que cada vez que se menciona el nombre de Pepita Jiménez en la novela «Jiménez» lleva tilde. Por el contrario, la edición

13 Nótese la diferencia en la preposición en “*Letters from My Nephew*” y “*Letters of My Brother*”. Parece más correcta la primera “*from*” —ya que sugiere origen o procedencia— que la segunda «*of*», más similar a la estructura española.

de Appleton elige el encabezado «*Pepita Ximenez*» adaptando la grafía al uso inglés (con x y sin tilde), sin embargo, la versión británica emplea mayúsculas para el título «PEPITA JIMÉNEZ.» y con la tilde en Jiménez y un punto al final, como hace en todos los títulos a lo largo del libro¹⁴.

El subtítulo «*nescit labi virtus*» se mantiene en latín en las tres ediciones, aunque, curiosamente, una cita latina al final de la obra sí se traduce en la edición americana (Coll.). Parece poco consecuente que una se mantenga y la otra no, si se ha decidido traducir al inglés una de ellas –en principio para facilitar la comprensión del lector– habría que haber hecho lo mismo en los dos casos. Esta cita se trata de la invocación a Venus de Lucrecio «*Nec sine te quidquam dias in luminis oras / Exoritur, neque fit lætum, neque amabile quidquam*»¹⁵. Se ha traducido como sigue en la edición americana de P. F. Collier & Son: «*without thee, darkness reigns instead of light, / And nothing lovely is, and nothing ever bright*». Por tanto, se observa que, a pesar de reproducir la obra publicada por Appleton, se realizan cambios en la misma.

5.2. Diferencias ortográficas y tipográficas

Otra diferencia no sustancial existente es la provocada por las diferencias en la grafía americana y británica, como se detalla en el siguiente cuadro:

Cuadro 2: Diferencias en la grafía en las ediciones americanas y británica

| Appleton | Collier | Heinemann |
|-------------------------|--------------------------|-------------------------|
| <i>fervor</i> (3) | <i>fervor</i> (37) | <i>fervour</i> (3) |
| <i>candor</i> (6) | <i>candor</i> (40) | <i>candour</i> (6) |
| <i>cognizant</i> (129) | <i>cognizant</i> (166) | <i>cognisant</i> (121) |
| <i>idolized</i> (130) | <i>idolized</i> (167) | <i>idolised</i> (122) |
| <i>homœpathic</i> (264) | <i>homeopathic</i> (303) | <i>homœpathic</i> (249) |
| <i>honors</i> (266) | <i>honors</i> (305) | <i>honours</i> (251) |

Fuente: elaboración propia a partir de las ediciones consultadas

La tipografía empleada es ciertamente curiosa. Se ha comentado ya que la primera edición americana (App.) y la británica (Hein.) emplean un punto final

14 La edición de Appleton de 1901 coincide al respecto con la versión inglesa. Podemos afirmar, por tanto, que el libro electrónico de Proyecto Gutenberg ha variado el diseño de los encabezados con respecto al original.

15 “Y sin ti nada emerge a las divinas riberas de la luz y no hay sin ti en el mundo ni amor ni alegría”. Traducción de E. Valentí Fiol. (Lucrecio 1984: 79).

para cada título; en (Hein.) además, los dos puntos «:», el punto y coma «;» y las comillas «...» van precedidos y seguidos de un espacio, por tanto, son fácilmente destacables en la página; por ejemplo: «*Pepita, will you marry me?*» (11). Resulta curioso que las comillas de cierre después de punto o coma (140 y 141) no están precedidas por un espacio. Este hecho no ocurre con otros signos de puntuación como el punto o la coma. En la edición americana de Collier, sin embargo, parece que el uso de ambos signos es el habitual, pegado a la palabra precedente y seguido de un espacio, aunque en ciertos casos parece haber un espacio algo mayor a lo habitual (40). Otra característica del diseño tipográfico en la edición británica es que el espacio a continuación de un punto y seguido es mayor de lo habitual, aproximadamente unos dos o tres espacios.

La distribución de párrafos es diferente; la edición de Appleton y la de Heinemann mantienen la división del texto origen, mientras que en la edición de Collier se convierten numerosos puntos y seguido en puntos y aparte de forma, aparentemente, aleatoria.

La edición americana de Collier reproduce las cartas de la parte I «*Letters from My Nephew*» y las recogidas en la parte final «*Letters of My Brother*» unas a continuación de otras sin más separación que la fecha de cada una de ellas, además del recurso tipográfico de utilizar la primera palabra de la misma en versalita, al igual que al inicio de cada una de las partes. La edición de Appleton y la de Heinemann, sin embargo, comienzan cada carta en una página nueva.

La segunda parte de la obra «*Paralipomena*», Paralipómenos en castellano, presenta una organización diferente en las diferentes ediciones: la de Appleton y la británica reproducen toda esta parte como un todo, mientras que en la obra original hay unas líneas separando las diferentes partes de la misma. Sin embargo, la edición de Collier está dividida en secciones numeradas. Hay unas dos páginas iniciales a modo de introducción y a continuación la narración está dividida en catorce secciones, indicadas a través de números romanos: (I: 169, II: 185, III: 191, IV: 202, V: 207, VI: 213, VII: 217, VIII: 229, IX: 235, X: 255, XI: 260, XII: 267, XIII: 273 y XIV: 288). En la versión inglesa, a pesar de estar a renglón seguido, se utiliza para todo el fragmento equivalente a las catorce secciones un tipo de letra ligeramente menor vuelve a ser como hasta el momento en el epígrafe III «*Epilogue: Letters of My Brother*». Otra diferencia reseñable es que en Collier se emplean unos dos puntos para indicar el comienzo de esta sección, digamos especial: «*five days after the date of Don Luis's last letter, our narrative begins:*» (168) dicho recurso tipográfico no se emplea ni en el texto origen ni en las otras dos traducciones, ya que aparece un punto y aparte (App.: 132 y Hein.: 123).

Una curiosidad de las ediciones americanas es la utilización de «d.» en lugar de «nd.» en los ordinales utilizados en las fechas correspondientes que incluyen el número dos. Así, la primera carta, fechada el 22 de marzo aparece como «*March 22d.*» (38). En un primer momento pensamos que se trataba de una errata, pero en la narración se hace referencia a una excursión que ha tenido lugar el 22 de abril y se traslada como «*22d. of April*» (109). En ambos casos, la edición británica utiliza «nd»: «*March 22nd*» (4) y «*22nd of April*» (69).

La versión americana de Collier no introduce el encabezamiento de la carta, presente en la versión británica: «*DEAR UNCLE AND VENERABLE MASTER;*» (4). Como se ha adelantado anteriormente, aparece la primera palabra en versalita: «*FOUR days ago*» (38).

Se ha localizado una errata –en nuestra opinión– en la edición americana de Collier: «*villages*» (43) debería ser «*villagers*» (9) como aparece en la edición británica para trasladar el original «*lugareños*» (146).

En la parte final «Epílogo. Cartas de mi hermano» es donde se han localizado más diferencias entre las traducciones, de ahí que se haya decidido incluir en el análisis las diez páginas que componen el epílogo, en lugar de las seis preceptivas.

Palabras como «*Dean*» (302), o «*Heaven*» (309) en la edición americana de Collier aparecen como «*dean*» (248) y «*heaven*» (254) en minúscula, tanto en la edición británica como la americana de Appleton. Esto no es consistente, pues se ha observado que expresiones similares (con un referente religioso) como: «*God Himself*», «*His own likeness*» o «*His incarnate word*» se mantienen en las tres ediciones en mayúscula (Coll. 310, Hein. 256).

Otras palabras que contienen guion en las versiones de Appleton y Heinemann se unen en la de Collier: «*over-study*» (App. y Hein.: 6) se transforma en «*overstudy*» (Coll.: 40). Resulta extraño, pues en párrafos cercanos, se mantienen otras palabras con guion: «*sponge-cake*», «*meat-salad*» o «*to-morrow*». Otro ejemplo donde sucede lo mismo es: «*arm-chairs*» (App.: 132 y Hein.: 124) vs. «*armchairs*» (Coll.: 169) –aunque en la misma línea en la que aparece *arm-chairs* se mantiene «*easy-cheers*».

A pesar de lo comentado anteriormente en relación con el espaciado después de los dos puntos, en la edición de Heinemann se observa en los dos casos que se citan a continuación que no se cumple este extremo, pues introduce un guion a continuación de dos puntos «*and thus bring our task to an end:-*» (249) y «*from one of the latest letters:-*» (253), lo que no ocurre en ninguna de las dos ediciones americanas.

5.3. Diferencias en los textos

Las versiones de Appleton y Heinemann traducen: «a mi padre, al señor vicario y a los amigos» (139) como: «*I found my father, the reverend vicar, our friends and...*» (4) mientras que en la versión de Collier se añade «*as well as*»: «*I found my father, the reverend vicar, as well as our friends and...*» (38). Las primeras parecen reproducir más exactamente el original. Algo similar sucede en App. y Hein.: «*every one calls me Luisito, or Don Pedro's boy*» (5) vs. «*every one gives me the diminutive 'Luisito,' or 'Don Pedro's boy'*» (39). Se observa una ampliación con respecto al texto origen, además de la utilización de comillas, que no aparecen ni en el original ni en la primera traducción americana ni en la británica. Lo mismo ocurre dos líneas más adelante: «*todos preguntan a mi padre por el niño*» (142) que se mantiene como «*the boy*» (App. y Hein.: 5) en cursiva y «*the boy*» (39) sin cursiva y entrecorillado (como ocurría anteriormente) en la versión de Collier.

Appleton y Heinemann traducen «de su celebridad, de haber sido una especie de don Juan Tenorio» (144) como: «*of his celebrity, of having been a sort of Don Juan Tenorio*» (App. y Hein.: 7) mientras que la correspondencia en Collier es: «*of his celebrity, of his—of course exaggerated—reputation as a modern rival to that national rake, Don Juan Tenorio*» (41), en la que se observa una adición con respecto al texto origen, quizá para aclarar la referencia cultural: «—*of course exaggerated—reputation as a modern rival to that national rake*».

Una de las diferencias más notables en las calas textuales realizadas se encuentra al comienzo de la segunda parte «Paralipómenos»: «*the subsequent fortunes of these lovers, and the simple and ardent love-story would have remained without an ending, if one familiar with all the circumstances had not left us the following narrative:—*» (App.: 129 y Hein.: 121)¹⁶, se convierte en una versión más abreviada en Collier: «*the subsequent fortunes of these lovers, if one familiar with all the circumstances had not communicated the following particulars:*» (App.: 129 y Hein.: 121). Se ha de señalar que el texto origen se acerca más a la primera versión (Appleton y Heinemann) aunque en ambas se emplea «*love-story*» para trasladar «historia».

La sucesión de adjetivos en castellano: «enamorar a la linda, esquivada, elegante y zahareña viudita» (248) se traslada de la misma forma en la primera traducción americana y la británica: «*in winning the heart of the lovely, graceful, coy,*

16 Se ha comentado anteriormente la presencia de este guion después de los dos puntos en la edición de Heinemann, que, por otra parte, no aparece en la de Appleton. Se ha mantenido aquí para trasladar con rigurosidad las diferencias.

and reserved young widow» (App.: 130; Hein.: 122), sin embargo, en la versión de Collier —que afirman reproducir la traducción de Mary J. Serrano de Appleton, se elimina el primero de los adjetivos: «*in winning the heart of the graceful, coy, and reserved young widow*» (167). Se observa, también, que el diminutivo «viudita» se traslada en los tres casos por «*young widow*», entendiéndolo como un término cariñoso que hace referencia a la juventud de Pepita, cuya imagen no se corresponde con la de una viuda.

Los adjetivos «vulgar o grosera» (248) se mantienen en Appleton «*cross and vulgar*» (131) y Heinemann: «*coarse and vulgar*» (122) aunque, como se puede observar, uno de ellos es diferente en ambas. En la versión de Collier, sin embargo, se elimina uno de ellos: «*coarse*» (167). Se observa, por tanto, que la segunda edición americana y la británica coinciden en la elección del adjetivo.

Otra de las disensiones entre las traducciones se localiza en el fragmento: «*and no sooner than those glances had been returned in kind*» (App.: 132 y Hein.: 123) que en Collier se ha convertido en: «*and no sooner than those glances had been returned*» (168) correspondiendo a: «y no bien las miradas recibieron dulce pago» (248).

La última parte «Epílogo. Cartas de mi hermano» es la que presenta un mayor número de diferencias, como se podrá observar.

La colocación de los adverbios es diferente en el siguiente fragmento, en Collier: «*the son of Master Ciencias gave his promise that he would get hardly ever drunk*» (303) vs. «*The son of Master Ciencias gave his promise that he would get drunk hardly ever*» (App.: 264 y Hein.: 249), donde aparece al final. En los tres casos se emplea la cursiva para resaltar el adverbio, algo que no ocurre en el texto origen (aunque sí se emplea la cursiva en un adverbio en una línea posterior).

«Deben aborrecer el vino y el aguardiente» (346) se traslada en Collier como: «*ought to detest spirits*» (303); se puede observar que vino y aguardiente se convierten en «*spirits*», por tanto, se emplea una sinécdoque para trasladar mejor la idea del original mientras que en la versión de Appleton y Heinemann: «*ought to detest whisky*» (App.: 265 y Hein.: 249), se pierde parte del significado y la fuerza del original al utilizar una única bebida. Esto puede deberse a que el vino y el aguardiente son bebidas típicamente españolas, o cuando menos, bastante más lejanas en aquella época para el público de habla inglesa, aunque podría haberse utilizado *beer* (o *wine*) y *whisky* para mantener dos bebidas, muy comunes por otra parte en la cultura meta, en lugar de una.

Las referencias a monedas en el texto en castellano (principalmente duros) se traducen de forma diferente en las tres ediciones, manteniendo la tónica habitual, coinciden la primera edición americana y la británica frente a la edición

de Collier: «cinco o seis duros» (347) se convierte en Collier en: «*only a few piastres*» (305) vs. «*only a few dollars*» (Hein.: 251). La cantidad especificada, como irrisoria, en la obra original se mantiene en las traducciones «*only a few*». El uso de la palabra *dollars* en la edición británica resulta extraña, pues se han adaptado las grafías a la costumbre británica y podría haberse hecho lo mismo con la moneda. Aunque se trate de una traducción, el lector es consciente de que la historia se desarrolla en un país extranjero, por lo que parece inoportuno utilizar una moneda que se identifica claramente con un país de habla inglesa.

Al narrar la muerte del padre Vicario se detalla su humildad en el lecho de muerte: «[hablaba de sus pecados, a la hora de la muerte] como si los tuviese» (347) que se traduce de formas diferentes: Appleton y Heinemann eligen: «*as if he had in reality committed any*» (App.: 266, Hein.: 251), mientras que en la edición de Collier se traslada como: «*as if he had in reality committed many*» (305). Ambas mantienen el significado del original, aunque parece que la elección de Appleton y Heinemann es tan contundente como el original.

«Los chicos pueden, sin imprevisión ni locura, derrochar unos cuantos miles de duros en la expedición y traer muchos primores de libros...» (348) se convierte en la primera edición americana y en la británica en «*the children may, without improvidence or folly, throw away a few thousand dollars on the expedition, and bring back many fine books*» (App.: 267, Hein.: 252), es una versión cercana al texto origen, sin embargo, la versión de Collier suprime parte de la información y añade «*dear*»: «*the dear children can afford to spend a few thousand piastres on the expedition, and will bring back some fine books*» (306). Se observa de nuevo la utilización de *piastres* y *dollars* para trasvasar la moneda.

El original: «aunque les dure más la vida que a Filemón y Baucis» (349), se traslada como: «*though their lives should be longer than were those of Philemon and Baucis*» (App.: 269, Hein.: 252) y «*though they should live longer than Philemon and Baucis*» (Coll.: 307). En este caso, se observa que la versión de Collier es más similar al texto origen, pero que transforma el sustantivo «vida» en un verbo: «*live*». Las otras dos ediciones intentan mantener la estructura original, de ahí que deban añadir «*were those of*».

De nuevo, en: «y no sé cuántas otras baratijas elegantes» (349) observamos como Appleton y Heinemann mantienen la estructura original: «*and I know not how many other elegant trifles*» (App.: 269, Hein.: 252), mientras que Collier mantiene la información contenida en el texto origen de forma más libre: «*all sorts of other elegant trifles*» (Coll.: 307).

«*But Pepita solicitously hastens to dispel*» (Coll.: 309) es muy similar a: «*but Pepita hastens, solicitous, to dispel*» (App.: 270, Hein.: 255) se mantiene a la perfección el significado, únicamente se varía un adjetivo (como en castellano)

por un adverbio: «pero Pepita acude solícita a disipar» (350). Otra diferencia mínima aparece en «*Daphnis is trying*» (Coll.: 311) vs. «*Daphne tries*» (App.: 272, Hein.: 257) para trasladar «Daphnis procura» (352) la única diferencia es el tiempo verbal empleado, en una el presente simple (como en español) y la otra el presente continuo, que se adapta mejor a los usos de la lengua meta.

La cita final de la obra (en latín) está precedida por «estos versos de Lucrecio» (352) que se convierte en: «*these words of Lucretius*» (App. 273, Hein.: 357) y «*this thought of Lucretius*» (Coll.: 311).

Los versos de Lucrecio pertenecen a *De rerum natura* y se trasladan en cursiva tanto en el original como en Appleton y Heinemann: «*Nec sine te quidquam dias in luminis oras / Exoritur, neque fit lætum, neque amabile quidquam*», en Collier –como se ha comentado anteriormente– se traducen los versos y, por tanto, no se utiliza cursiva; las tres ediciones entrecomillan la cita.

Conclusiones

El análisis realizado a través de las calas textuales estudiadas permite afirmar que se trata de la misma traducción –reconocida– en las dos ediciones americanas y que la edición inglesa de Heinemann “traducida del español” –no se indica traductor– presenta más similitudes con la edición de Appleton que con la de Collier & Son. Este extremo junto con la ausencia de la errata presente en Collier hace pensar que, posiblemente, se reprodujo en esta «traducción» la primera edición americana en inglés publicada en 1886. Por otro lado, esta última es más fiel al original en cuanto estructura y orden de palabras, salvando las diferencias lógicas demandadas por la lengua meta, como es natural. Por tanto, las dos traducciones (Appleton-Heinemann y Collier & Son) mantienen la eterna dicotomía entre traducción palabra por palabra (literal) y libre. De todas formas, las diferencias localizadas no son excesivas, de ahí que quepa la posibilidad de que las variaciones hayan sido hechas conscientemente para que las ediciones no sean exactamente iguales.

Tras haber analizado tanto el texto origen como las diferencias en las traducciones, resulta plausible afirmar que la traducción británica, la versión de William Heinemann, cuenta con más palabras que no solo los otros textos en inglés, sino también que el texto origen. Este hecho se debe a que en los fragmentos en los que se aleja de la versión de Collier intenta reproducir, en la medida de lo posible, la rica prosa del autor.

Bibliografía

- ACERO YUS, Francisco (2009) “Un poco más sobre «nescit labi virtus» de Valera”. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, 41. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/vvalera.html> [15/12/2011].
- ARTIGAS, Miguel. y SÁINZ, Pedro, eds. (1930) *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*. Madrid, Cía. Ibero-Americana de Publicaciones.
- BOTREL, Jean François (1970) “Sobre la condición de escritor en España en la segunda mitad del siglo XIX. Juan Valera y el dinero”. *Bulletin Hispanique*, LXXII(3-4): 292-310.
- DECOSTER, Cyrus C. (1954) “Valera en Washington”. *Arbor*, XXVII(97): 215-223.
- GALERA SÁNCHEZ, Matilde (1994) “La gestión diplomática de don Juan Valera en Washington: Centroamérica y la cuestión de Cuba”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, LXV:143-159.
- HERMANS, Theo (1999) *Translations in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester, St. Jerome.
- HOWELLS, William Dean (1886) “Some Recent Spanish Fiction. Valera’s *Pepita Ximenez* and *Doña Luz*”. *Harper’s New Monthly Magazine*, LXXII: 962-964.
- LUCRECIO, Caro Tito (1984) *De la naturaleza*, trad. Eduardo Valentí Fiol. Barcelona, Bosch.
- LUO, Yifang (2013) “Análisis de varias traducciones coetáneas de *Alice’s Adventures in Wonderland* a las lenguas china y española”. *Sendébar*, 24: 169-194.
- NAVARRETE, José (1874) “Bibliografía. *Pepita Jiménez* por don Juan Valera”. *El Orden*, 11-VIII-1874: 1.
- NAVARRO, Ana (1988) “Historia editorial de «Pepita Jiménez»”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 10: 81-103.
- PALACIO VALDÉS, Armando (1894) *The Grandee*. Londres, William Heinemann. <http://www.gutenberg.org/ebooks/31056> [30/12/2011].
- PATMORE, Coventry (1892) “A Spanish Novelette”. *Fortnightly Review*, LVIII: 91-94.
- POLT, John H. S. (1984) “More on Valera’s «Nescit Labi Virtus»”. *Romance Notes*, XXX: 177-184.
- RABADÁN, R. (2012) “Los Estudios Aplicados de Traducción (EAT): conceptualización y formulación de condiciones de operatividad”. En: Juan J. Lanero y José Luis Chamosa (coords.) *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, Vol. 2. León, Universidad de León: 409-432.

- REVILLA, Manuel de la (1874) "Don Juan Valera". *La Política*, 3-VII-1874.
- SÁENZ DE TEJADA BENVENUTI, Carlos, ed. (1974) *Juan Valera. Cartas íntimas (1853-1897)*. Madrid, Taurus.
- SAINTSBURY, George (1892) "Literature". *The New Review*, IV: 115-122.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2005) *El papel de la mujer en el intelectualismo liberal del siglo XIX. Las mujeres de don Juan Valera*. Granada, Universidad de Granada. [Tesis doctoral].
- SBARBI, José María (1874) "Un plato de garrafales. Juicio crítico a Pepita Jiménez de Juan Valera". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV: 187-190.
- SPENDER, Harold (1892) "Pepita Jiménez, by Juan Valera". *The Bookman*, february: 184.
- TOURY, Gideon (1982) "A Rationale for Descriptive Studies". *Dispositio*, 7(19/21): 23-39.
- TOURY, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies —and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins.
- TOURY, Gideon (2012) *Descriptive Translation Studies —and Beyond: revised edition*, Amsterdam, John Benjamins.
- TURNER, Harriet S. (1988) "Nescit labi virtus: Authorial Self-Critique in Pepita Jiménez". *Romance Quarterly*, 35: 347-357.
- VALERA, Juan (1874) *Pepita Jiménez*, ed. M. Martínez. Madrid, Imprenta J. Noguera.
- VALERA, Juan (1885) *Don Luis or The Church Militant*. Londres, Sampson, Low & Co.
- VALERA, Juan (1886) *Pepita Ximenez*. Nueva York, D. Appleton & Co. <http://www.gutenberg.org/ebooks/30236> [10/12/2011].
- VALERA, Juan (1891) *Pepita Jiménez*. Londres, William Heinemann.
- VALERA, Juan (1891) *Pepita Ximénez*. D. Appleton & Co., <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uva.x000982662> [15/12/2011].
- VALERA, Juan (1917) *Pepita Jiménez*. Nueva York, P. F. Collier & Son.
- VALERA, Juan (1999) *Pepita Jiménez*, ed. Leonardo Romero Tobar. Madrid, Cátedra.
- VALERA, Juan (2004) *Correspondencia. Volumen III: 1876-1883*, ed. de Leonardo Romero Tobar, dirs. M.^a Ángeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo. Madrid, Castalia.
- VALERA, Juan (2011) *Pepita Jiménez*. ed. Leonardo Romero Tobar. Madrid, Cátedra.

VIDART, Luis (1874) “*Pepita Jiménez* por don Juan Valera”. *El Orden*, 28-VI-1874: 1.

WHISTON, James (1978) *Valera. Pepita Jiménez. Critical Guides to Spanish Texts*. Londres, Grant and Cutler Ltd.

Tomasz Pindel

“Rompecabeza” traducida. Sobre el proceso de la traducción al polaco de un capítulo de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante

Resumen: El famoso capítulo “Rompecabeza” de la novela “Tres tristes tigres” de Guillermo Cabrera Infante está compuesto básicamente por juegos lingüísticos que suponen una serie de desafíos al nivel de la traducción. El artículo se centra en algunos aspectos del proceso interpretativo y traductológico, basado en el trabajo propio del autor de la traducción polaca. Las observaciones prácticas permiten formular unas observaciones sobre el clásico y siempre discutido tema de la fidelidad de la traducción y la visibilidad del traductor.

Palabras clave: traducción, Cabrera Infante, Tres tristes tigres, fidelidad, visibilidad

Abstract: The well-known chapter “Rompecabeza” from the novel “Tres tristes tigres” by Guillermo Cabrera Infante is basically composed of linguistic games that pose a series of challenges at the level of translation. The article focuses on some aspects of the interpretive and translation process, based on the author’s own translation into Polish. The observations may put some light at the classic and always debated issue of the fidelity of the translation and the visibility of the translator.

Keywords: translation, Cabrera Infante, Tres tristes tigres, fidelity, visibility

1. La obra

La novela *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, uno de los logros más destacados de la narrativa hispanoamericana de la segunda parte del siglo XX, tiene fama de ser una obra muy difícil de traducir. Esta opinión se basa en el hecho de que se trata de una novela experimental y plegada de diversos tipos de juegos estilísticos y lingüísticos.

La misma historia de la creación de la novela puede decir mucho. Escrita como *Vista del amanecer en el trópico* y galardonada con el premio Biblioteca Breve en 1964, la novela pasó por la censura española, que obligó al autor a varios cambios. Cabrera Infante no se limitó a ellos, sino que reescribió gran parte del texto, le cambió el título y la obra salió a la luz solo en 1967 con el título de *Tres tristes tigres*. Suzanne Jill Levine, la cotraductora de la novela al inglés, sostiene

que la influencia del censor fue tan grande –de manera no intencionada– que lo convirtió “en una especie de colaborador fantasma” (Levine 2019, en línea).

Marta Kobiela-Kwaśniewska (2009: 199) resume los rasgos específicos del texto enumerando:

los fenómenos literarios, tales como parodia, polifonía textual, multiplicación de visiones, estereotipo o ironía [que] tejen el texto literario junto con los juegos de lenguaje que aquí se logran a través de trabalenguas, tipografías en mayúsculas remarcando los acentos orales, intentos de reproducción del canto y el tarareo, imitación fonética, juegos de lenguaje cacofónicos, anagramas, palíndromos o extranjerismos (expresiones inglesas intercaladas en el texto en español), que marcan la oralidad intencionada de toda novela y su concepción ingeniosa de ser una novela de ficción y de lenguaje, abierta en la que un lector activo debe reconstruir en el propio proceso de lectura la realidad de la novela como un todo, porque TTT no tienen una trama argumental lineal, una lógica de las novelas tradicionales, ni un número reducido de personajes narradores, en contrario se trata de una novela alusiva, intertextual, paródica y polifónica.

Marcos Eymar (2013: en línea) añade: “Si algo caracteriza la obra del escritor cubano, además del humor y la experimentación verbal, es la importancia del plurilingüismo”. No es que el texto solo sea polígloto, una de sus características más destacadas es la presencia del contexto de la traducción de una lengua a otra. Dice Levine (1975: 560): “la dimensión de la traducción está implícita en cada página de la novela de Cabrera Infante” y, efectivamente, este hecho salta a la vista en varias partes del texto: la introducción bilingüe en español e inglés (traducción simultánea), las versiones de la historia del señor Campbell y su bastón, las parodias trotskianas de Bustrófedon, que pueden entenderse como las traducciones al estilo de varios autores cubanos (Levine 1975: 559), la mención de la traducción errónea de *The Old Man and The Sea* y la presencia de la lengua coloquial habanera (el cubano), transcrita y transpuesta “a través del tamiz selectivo e inevitablemente deformante de su [la del autor] memoria” (Levine 1975: 560).

2. La traducción al inglés

La novela *Tres tristes tigres* posee un aspecto más que hace de esta obra un caso muy especial. La traducción al inglés, publicada en 1971 como *Three Trapped Tiges*, fue realizada en colaboración con el propio autor. El texto original y parcialmente traducido por Donald Gardner pasó a las manos de Suzanne Jill Levine. La traductora trabajó junto con el propio Guillermo Cabrera Infante para “encontrar un estilo de humor en inglés que se acercara más al suyo en

español” (Levine 1975: 560–561). El autor solía referirse a esta forma de trabajo como una “*closelaboration*”. La participación activa de Cabrera Infante le permitió “recuperar” algunos matices perdidos en la versión española: “Guillermo quería producir en inglés el efecto que los censores españoles no le habían dejado producir” dice Levine (1975: 563); esto se refiere, por ejemplo, a las menciones eróticas que en inglés resultan ser mucho más directas y atrevidas (cf. Peñarocha Centelles 2018: 12–13). El autor pudo también añadir muchos juegos de palabras: la versión inglesa “contiene treinta páginas de chistes más” (Levine 1975: 562), por lo que resulta bien justificable la opinión de que “es una versión más que una traducción”, según las palabras de la cotraductora (Levine 1975: 562). El estudio del texto en inglés puede aportar mucho en cuanto a la creatividad lingüística del autor en colaboración con traductores, pero desde la perspectiva de la traducción a otras lenguas resulta de poca ayuda; como observa Ryukichi Terao, el traductor de la obra al japonés: “la versión inglesa, *Three Trapped Tigres*, que consulté para hacer mi versión es otro libro, lleno de juegos de palabras y bromas que no existen en el libro original” (Terao 2015: 104).

También en la versión francesa, a cargo de Albert Bensoussan, el autor participó personalmente y la edición aparece como “traduit du cubain (...) avec la collaboration de l’auteur” a propósito de lo cual Bensoussan hizo unas observaciones interesantes:

Hay que entender entonces la mención “traducido en colaboración con el autor” como la reivindicación de una furiosa paternidad. Sí, Cabrera Infante es un padre y un progenitor. Desde entonces siento por Suzanne [Jill Levine] la ternura compasiva que uno siente por una compañera de harem –atrevámonos con la metáfora–, reclusa y explotada, sumisa y desdeñada, objeto del placer y del odio del amo, cuyo tormento más profundo es, por otra parte, ser abandonada por el esposo desconfiado... (Eymar 2013: 6).

3. El contexto polaco

El caso de la traducción polaca fue, obviamente, diferente, ya que fue publicada después de la muerte del autor y tampoco parece probable que a Cabrera Infante le resultaría factible colaborar en una versión en una lengua tan desconocida para él. La falta de este tipo de colaboración impone a los traductores la obligación de no alejarse del original más de lo indispensable, tiene que ser una traducción propiamente dicha y no una versión más o menos libre. Según Levine (2009: XI): “the fact that I was going to be working with the author himself seemed, at least then, a big advantage. With Guillermo and his three tigers (...) I wouldn’t be accused of profaning a sacred script, because the author

himself would be the first *traditore*". Las versiones no supervisadas por el autor no cuentan con esta "ventaja".

Comparándola con la traducción al inglés (publicada primero en los Estados Unidos) y al francés, la traducción al polaco difiere también en otros aspectos: la relación con el contexto cultural original cubano (en este contexto, el lector estadounidense parece más privilegiado) y las características de la lengua como tal (muchos juegos de palabras pueden pasar fácilmente del español al francés, empezando por el propio título). Aunque sin duda la traducción japonesa presenta en estos dos aspectos muchas dificultades más.

Pero el contexto literario parece obrar a favor del traductor al polaco. En la literatura polaca del siglo XX abundan autores que juegan con la lengua más o menos al modo de Cabrera Infante. Basta mencionar a Bolesław Leśmian (neologismos), Stanisław Jerzy Lec (aforismos a menudo basados en varios tipos de juegos de palabras), Stanisław Lem (en sus textos humorísticos aparecen muchos juegos), Wisława Szymborska (el juego con los significados y la sonoridad de las palabras muy a menudo con efectos humorísticos). Julian Tuwim no solo es autor de "Lokomotywa", poema que conocen todos los niños y que demuestra las posibilidades de la lengua (la recreación de los sonidos y del ritmo de una locomotora en marcha), y otros de este tipo ("Ptasie radio"), pero también fue gran coleccionista de textos literarios que juegan con la lengua, reunidas en el tomo *Pegaz dęba, czyli panopticum literackie* (1950). Su discípulo, que tal vez superó al maestro, fue Stanisław Barańczak, poeta y traductor muy, permítase la expresión, bustrofedónico: sus traducciones (sobre todo de la poesía anglo-americana de humor y absurda), sus invenciones y calambures literarios – muchos de ellos reunidos en el tomo *Pegaz zdębiał* (1995)– y sus ensayos –como el famoso "Tablice z Macondo" (1990), en el que el autor describe sus juegos con las palabras basados en las placas de coches para explicar en qué consiste la poesía– todo ello puede servir como una gran fuente de inspiración para los traductores de Guillermo Cabrera Infante al polaco.

4. Planteamientos teóricos

Desde la perspectiva de la traducción el texto de *Tres tristes tigres* plantea dos cuestiones básicas: la (in)fidelidad de la traducción y la visibilidad del traductor. La posible pregunta sobre la traducibilidad de la obra parece vana, dadas las traducciones existentes. Ryukichi Terao (2015: 104) se expresa de manera muy clara a propósito de ello:

Quando yo traducía este libro, muchos amigos me preguntaron qué hacía con los cubanismos. A decir verdad, este factor no me generó ningún problema serio. Para

empezar, los cubanismos en *Tres tristes tigres* no son tantos como se cree en general, y los pocos que aparecen no obstaculizan la comprensión, pues se entienden con facilidad según el contexto. Si bien es cierto que el libro está en «cubano» éste no es un dialecto regional del español sino un idioma universal, inventado por Cabrera Infante y denominado como tal sólo por falta de otro nombre mejor. (...) Sea de manera consciente o inconsciente, el hecho es que Cabrera Infante logró transformar su cubano en un idioma universal, basándose en la dinámica de traducción y saltos idiomáticos. Y gracias a esta dimensión universal, *Tres tristes tigres* se vuelve traducible. No niego que a través de la traducción se pierden detalles, algunos importantes y otros insignificantes, pero la esencia de una obra literaria siempre pasa la prueba de la traducción, mientras que ésta sea buena. Una obra maestra jamás carece de esencia, y una obra carente de lo esencial no se puede traducir, o al menos no vale la pena traducirla.

La cuestión de la (in)fidelidad se centra justamente en la pregunta qué “detalles” se pierden en la versión traducida.

En cuanto a la visibilidad del traductor, en el caso de las traducciones autorizadas por el autor el papel de los traductores parece reducido, ya que todas las decisiones llevan el sello del autor y el lector no tiene cómo saber a quién atribuir las soluciones visibles en el texto traducido. En el caso de las traducciones no autorizadas, la situación parece más clara, pero el tema de la visibilidad persiste. Al analizar la traducción neerlandesa Sabrina Orgiu (2010: 57) concluye que:

En el análisis he distinguido entre la visibilidad de los traductores en sentido literal y la visibilidad de los mismos en la traducción misma. Vimos que los traductores eran escasamente visibles en sentido literal. Fred de Vries y Tessa Zeiler [los traductores al neerlandés] no añadieron notas al pie de la página para explicar elementos de la traducción, ni un prólogo, ni un glosario al final del libro. Sus nombres no aparecen en la cubierta de la novela, pero sí están mencionados en la portada. (...) Vimos, además, que los traductores son más visibles en lo que concierne a su traducción. (...) Hemos visto en el capítulo dos que la exotización corresponde con un alto grado de visibilidad, mientras que la naturalización corresponde con un bajo grado de visibilidad. Lo que también ayudó a su visibilidad es su uso de un lenguaje experimental e innovador, que evita una estrategia traductora de naturalización y que marca los límites de las normas dominantes de la lengua y cultura meta (Venuti 1992: 12–13). Además, recalcaron las características del texto original y sus diferencias con la cultura meta, por lo que se recibe el extranjero como extranjero. El resultado es que se recuerda al lector que lee una traducción.

Para averiguar cómo se presentan estos aspectos en la traducción al polaco se analizará a continuación el capítulo “Rompecabezas” (“Łamigłowa” en polaco) que proviene de la edición polaca *Trzy pstry tygrysy* de Guillermo Cabrera Infante (TAiWPN Universitas, Kraków, 2016, en la serie “Las Américas.

Nieznana klasyka literatury latynoskiej”). La mayor parte de la novela fue traducida por Urszula Kropiweic, pero los capítulos “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes”, “Algunas revelaciones” y justamente “Rompecabeza” son traducciones mías.

5. Unos ejemplos

El capítulo “Rompecabeza” está saturado de juegos de palabras, enumerarlos y clasificarlos todos supondría un esfuerzo exagerado y poco útil, así que me limito a una serie de ejemplos. La clasificación aquí propuesta tiene carácter práctico, se centra en los tipos de desafíos traductológicos.

El protagonista, Bustrófedon, en su obsesión por las palabras desarrolló una costumbre de coleccionar y crear varios tipos de juegos lingüísticos, muchos de ellos bien conocidos.

Palíndromos

Las series de palíndromos incluidos en el capítulo fácilmente encuentran sus equivalentes en polaco. Así los enumerados:

Ana
Ojo
Non
Anilina
Eje (todo gira sobre él)
Radar
Ananá (su fruta favorita)
Sos
Gag (la más feliz)
(Cabrera Infante, 2007: 234)

pasan a ser:

Anna
oko
zez
anilina
zakaz (w obie strony)
radar
sedes (przedmiot pierwszej potrzeby)
sos i
gag (najszcześniejsze)
(Cabrera Infante, 2016: 238)

y la palabra “analavalana”, usada como un sinónimo del palíndromo, en plural:

(...) y todos esos analavalanas (...) (Cabrera Infante, 2007: 231)

puede ser sustituida en polaco por “kobyłamamałybok”, un palíndromo generalmente conocido por todos los usuarios de la lengua:

(...) i wszystkie te kobyłamamałybok-i (...) (Cabrera Infante, 2016: 239)

Es importante señalar que en Polonia están o estaban activos varios especialistas “palíndromólogos” que inventan y publican productos de su creatividad. Aparte de ya mencionados Julian Tuwim y Stanisław Barańczak, entre los creadores aficionados de este tipo destaca sobre todo Tadeusz Morawski, autor de varias publicaciones, creador del Museo del Palíndromos y de la página web palindromy.pl. El traductor al polaco cuenta pues con unas fuentes importantes de palíndromos. Algunos de los que aparecen en la traducción de *Tres tristes tigres* (p. ej. “Może jutro ta dama da tortu jeżom”, „Amor, oto Roma“ “Ada raportuje, że jutro parada”, “Napotkała typa, zapytała: kto pan?”) provienen del amplio repertorio accesible públicamente.

Escritura en espejo

Se trata de palíndromos aparentes, es decir palabras que leídas desde atrás también tienen sentido, pero diferente. Es un juego de palabras bien conocido y popular. La serie:

Mano/onam
Azar/raza
Aluda/adula
Otro/orto
Risa/Asir
(Cabrera Infante, 2007: 234)

pasa a ser:

mamo/omam
koks/skok
dąs/sąd
mors/srom
włóż/żółw
(Cabrera Infante, 2016: 239).

Palabras con sílabas intercambiables

En el contexto de la lengua española este recurso suele ser asociado con el lunfardo, el dialecto porteño; el narrador de la novela también alude al origen argentino del juego. Para los lectores polacos esta asociación geográfico-cultural no parece nada obvia, pero se trata de otro juego muy extendido entre los niños. La serie de:

gato y toga y toro y roto y labio y viola (Cabrera Infante, 2007: 235)

puede ser sustituida por:

śloma i masło, kabel i belka, trawa i watra (Cabrera Infante, 2016: 239).

Trabalenguas

Uno más entre los juegos bien conocidos en muchas lenguas. En el caso de los usuarios del polaco los trabalenguas parecen producir cierto orgullo por lo complicada que es fonéticamente (y no solo) la lengua nacional. La famosa frase “Chrząszcz brzmi w trzcinie...” parece tan emblemática que en la traducción la original:

En Cacarajícara hay una jícara que el que la desencacarajicare buen desencacarajicador de jicaras en Cacarajícara será (Cabrera Infante, 2007: 231)

se reemplaza por:

I cóż, że seszelska szwaczka ze Szwecji szusuje z saszetką szansonistki suchą szosą w czasie suszy (Cabrera Infante, 2016: 235)

para no „polonizar“ demasiado el texto.

Malapropismos

Otro fenómeno bastante universal que consiste en equívocos entre palabras parecidas. Las series como:

Alegoría, alegría, alergia

Causalidad y casualidad

Alineado y alienado (Cabrera Infante, 2007: 234)

Implacablemente vestido (Cabrera Infante, 2007: 239)

en versión polaca toman forma:

allegorią, alergią i Algierią

ewoluować i ewaluować

adaptowania z adoptowaniem (Cabrera Infante, 2016: 239)

nienagminnie ubrany (Cabrera Infante, 2016: 244)

y pueden producir cierto efecto cómico. Lo mismo ocurre con simples equívocos de pronunciación, como:

sotifiscado
 esóctico
 dezlenable
 apestoso humor
 (Cabrera Infante, 2007: 240)

que toman forma de:

wyfarinowany
 obscynik
 wylieanowany
 ścięty dowcip
 (Cabrera Infante, 2016: 244).

Etimologías

En algunos –muy contados– casos la traducción al polaco opta por mantener la palabra original. Tal es el caso del fragmento en el que Bustrófedon, en uno de sus “safaris semánticos”, descubre la etimología de la palabra “adefesio”, que proviene de la epístola de San Pablo a los efesios. En la traducción se mantiene la palabra y el contexto original con una aclaración incluida en el texto:

(...) wyczytał gdzieś, że *hiszpańskie* słowo *adefesio*, czyli *dziwadło*, pochodzi z listu świętego Pawła do Efezjan (...) (Cabrera Infante, 2016: 238).

Aunque sería posible buscar un equivalente funcional para esta etimología, un cambio así obligaría al traductor a cambiar (reescribir) una larga parte del texto que alude al apóstol, y tal solución parece una intervención exagerada e innecesaria.

Juegos lingüísticos-tipográficos

Este concepto aparece en el fragmento escrito en forma piramidal que hace alusión al fragmento de *Alicia en el País de Maravillas* y una huida a un agujero de ratones. La “o” final alude a la palabra “hoyo”, pero escrita de forma incorrecta sin la “h”, y al mismo tiempo posee la forma de un agujero. El desafío traductológico consistía en buscar una manera de justificar la presencia del “o” y mantener el juego. En la versión publicada la “o” pasa a ser la “ó” de la palabra “dziórka”, escrita de una forma incorrecta (en lugar de “dziurka”), pero pronunciada de la misma manera.

Cadenas de palabras

Aparecen en varios momentos del texto, son unas series de palabras transformadas y desfiguradas. Según Carlos Fuentes (1998: 31) se trata de: “dos, tres, diez raíces diferentes [que] se entretajan para hacer, de una sola palabra, un nudo de significados, cada uno de los cuales puede desembocar sobre, unirse a, otros centros de alusiones que también se abren a nuevas constelaciones, a nuevas interpretaciones”. Luis Griffo señala que se trata de “la estrategia de composición [que] consiste en la expansión de una idea-palabra que va desintegrándose hasta desaparecer. La palabra no consigue comunicar, y lo que expresa no conecta directamente con el significado” (Kobiela-Kwaśniewska 2009: 206).

A veces se trata de deformaciones o variantes de los nombres propios (Bustrófodon, Rine), y en otros casos estas series se basan en la paranomasia (p.ej. en las variaciones sobre el título *Alicia en el País de Maravillas*).

El proceso de traducción consiste en una recreación de una serie análoga de palabras. En algunos casos las palabras pueden ser iguales, por ejemplo, en el fragmento:

Lo único que sé es que yo me llamaba muchas veces Bustrófoton o Bustrófotomatón o Busnéforniepcé, depende dependiendo, y Silvestre era Bustrófénix o Bustrofeliz o Bustrófitzgerald (...) (Cabrera Infante, 2007: 225)

las variantes hacen referencia a la profesión del narrador-fotógrafo (fotón, fotomatón, néforniepcé – alusión a Joseph Nicéphore Niepce, unos de los pioneros de la fotografía) o a los nombres propios (fénix, Fitzgerald), por lo que la versión polaca no se aleja mucho de la original:

Jedyne, co wiem, to że ja czasami nazywałem się Bustrofoton albo Bustrofotobudka, albo Bustroniceforniepcé, zależy, zależnie, a Silwestre był Bustrofeniksem, Bustrofeliksem albo Bustrofitzgeraldem (...) (Cabrera Infante, 2016: 229)

En el caso de un juego basado en la paranomasia, la traducción obviamente tiene que ir por su propio camino. Por ello la serie de variantes sobre “Alicia en el País de Maravillas”:

Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia, Milicia Milhizia Milhinda Milinda Malanda Malasia Malesia Melza Maldicia Malisa Alisia Alivia Aluvia Alluvia Alevilla (...)

pasa a ser:

Alicja w Krainie Janczarów, Alicja w kranie poczwarek, Alicja wkradnie się w czwartek, Abolicja w krainie czarnych, Alepolicja, Alupolucja, Aleokracja, Krainoakcja,

Krajina, Kroina, Krowina, Krewiona, Czarotardacja, Alusia, Alisia, Aleśna, Ableśna, Ablusia, Alufelgusia, alustracja, afiksacja, czarala, krajczara (...).

Juegos fonéticos

En el texto aparecen series de dos o más palabras fonéticamente parecidas que aparte de expresar un sentido producen cierto efecto sonoro, por ejemplo:

en diana de ojo ajado
pedos bucales o vocales o bocales (Cabrera Infante, 2007: 226)

que en la versión polaca se traducen como:

w cel około oka
pierdnięć ustnych albo odpustnych albo rozpusznych (Cabrera Infante, 2016: 230).

Calambures

El capítulo “Rompecabezas” está lleno de varios tipos de calambures. En la mayoría de los casos se trata de unas combinaciones inesperadas de palabras que producen un efecto de sorpresa, por ejemplo:

más acá [en vez de más allá] (Cabrera Infante, 2007: 226)

sustituido por

przedświaty (Cabrera Infante, 2016: 230)

o unas construcciones más complejas, como, por ejemplo:

camino de toda leche (Cabrera Infante, 2007: 237)

traducida de una forma aparentemente alejada del original, pero que se inscribe en el contexto espacial-erótico del fragmento:

m-leć-na (mnie moja) droga (Cabrera Infante, 2016: 241).

Aparecen también unos constructos más complicados, como por ejemplo la falsa etimología de la frase “ucraniano”, basada en asociaciones paronomásticas:

(...) los ucranianos tenían la cabeza en forma de U y su verdadero nombre era ucranianos (...) (Cabrera Infante, 2007: 239).

En la traducción había que buscar una posibilidad de un juego parecido que finalmente tomó forma de:

(...) Włosie mają na głowie łosie rogi i naprawdę nazywają się Włosie (...) (Cabrera Infante, 2016: 243)

Aparece también un momento que tiene forma de un verdadero rompecabezas. Se trata de un anagrama “Dádiva ávida: vida” que se escribe en forma de un círculo, donde la primera y la última sílaba es la misma y permite una lectura imparable. Las palabras del círculo son doce y de ellas se construyen otras palabras, y todo esto hace alusión al personaje de la Estrella, una cantante, en otras palabras: diva.

La recreación en la lengua polaca consistía en buscar una frase con características iguales y significado posiblemente parecido. La versión que aparece se base en la frase “życie: żyj należycie” que permite preservar la mayoría de los rasgos del texto original.

Parodias

En el capítulo aparecen también varias alusiones y parodias literarias que hacen referencia a obras clásicas y bien conocidas para el lector cubano o, más ampliamente, hispano. Obviamente el lector polaco no conoce las obras aludidas, por lo que la traducción opta por buscar otros textos “comprensibles” para el público nacional.

Algunas de las alusiones aparecen escondidas en el texto, como en el fragmento:

(...) dijo Bustrofabio ay dolor bustrofuieron en un tiempo, (...) (Cabrera Infante, 2007: 230).

En esta frase una de las variantes del nombre inventado por Bustrófedon (Bustrofabio) se asocia con el comienzo del famoso poema de Rodrigo Caro “Canción a las ruinas de Itálica” (“Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora campos de soledad, mustio collado, fueron un tiempo Itálica famosa...”). En la versión polaca “Fabio” es sustituido por “Filon” y alude al conocido poema de Franciszek Karpiński “Laura i Filon” (“Już miesiąc wszedł, psy się uśpiły...”):

(...) powiedział Bustrofilon już miesiąc bustrowszedł psy się uśpiły, (...) (Cabrera Infante, 2016: 233–234).

El narrador cita también tres poemas completos. Uno de ellos (“Cantata de café”) alude a la composición de Bach y juega con el uso de las vocales. En este caso se optó por mantener este juego y preservar el texto de manera casi literal.

Otro de los poemas parece más complicado. Se trata de una variación sobre el poema de José Martí “Los zapaticos de rosa”. El texto aparece reescrito de forma paronomástica y al mismo tiempo alude a la fonética defectuosa de uno

de los personajes (que dice “Fí claro” en vez de “Sí claro” (226)). El efecto es el siguiente:

Versión original del poema

Hay sol bueno y mar de espuma,
Y arena fina, y Pilar
Quiere salir a estrenar
Su sombrero de pluma.
«¡Vaya la niña divina!»
Dice el padre y le da un beso:
«¡Vaya mi pájaro preso
A buscarme arena fina!»

Versión de *Tres tristes tigres*

Bustrófueno mar tes fumas
(f)arina fina y Phílar
(f)iero fallir afrenar
suhón dillito dis phruta

Váyala fiña di Viña
deifel Fader fidel fiasco
falla mimú psicocastro
alfú mar sefú más phinas (Cabrera Infante, 2007: 228)

El único texto de José Martí más o menos conocido en Polonia es, obviamente, su poema “Versos sencillos”, pero más bien como en forma de canción (“Guantanamera”). Existe una versión polaca de esta canción, grabada por el grupo Tercet Egzotyczny; el texto usado, lejos de ser una traducción del poema de Martí, al menos juega con algunos estereotipos cubanos. La traducción polaca del poema de Cabrera Infante combina las alusiones a este texto (poco conocido, sobre todo para los lectores más jóvenes) con los motivos presentes en la versión de Cabrera Infante.

Versión polaca de “Guantanamera” (Tercet Egzotyczny)

To pieśń poety żołnierza
I zawsze taką zostanie,
Ta pieśń jak cyklon uderza
I w locie swym nie zna granic.
Szturmuje brzeg Guantanamo,
Raduje nas wciąż tak samo.

Versión polaca en *Trzy pstre tygrysy*

To piefń poety, Bufftro!, nieftety
f locie jak fyklon uderza żołnierza,
za nic ma granic nice w panice,
ftóp flady po brzegu wciąż w biegu.

Hajda dalej lejże żeglarzy
 Fader fidel fiasko w piasko
 psychocastro pfrasnął faską
 fajki fszędzie fuka na pflaży.
 (Cabrera Infante, 2016: 232)

El tercero de los poemas (“Borborigma Darii”) es “doblemente irrespetuoso tanto hacia el ‘padre’ del Modernismo hispanoamericano, Rubén Darío, cuanto hacia Lewis Carroll y su *Jabberwocky* de *Através del espejo*” (Malcuzyński 1992: 148), aunque la obra de Darío parece más presente en esta parodia. No solo por el título, pero sobre todo por el hecho de que las palabras que aparecen en el texto prácticamente incomprensible no son neologismos (como en el caso de *Jabberwocky*), sino palabras existentes, pero raras y desusadas. Además “la melodía” del poema se asocia claramente con los poemas del nicaragüense.

Como Rubén Darío sigue siendo prácticamente desconocido en polaco, con poquísimas traducciones, en la traducción polaca se optó por buscar otro texto de referencia, bien conocido para el lector nacional, para que lo reconozca fácilmente a pesar del léxico especial. Es un procedimiento igual al de la traducción al inglés, en la que los traductores decidieron basarse en el famoso “Cuervo” de Edgar Allan Poe. En la versión polaca aparece “Romantyczność” de Adam Mickiewicz, que puede parecer arriesgado (el poema claramente no pertenece al ámbito cultural cubano), pero que posee dos ventajas enormes: es un texto fácilmente reconocible y posee una estructura de la estrofa muy característica. De esta forma el poema:

Maniluvios con ocena fosforecen en repiso.
 Catacresis repentinas aderezan debeladas
 maromillas en que aprietan el orujo y la regona,
 y esquerizas de milí rebotinan el amomo.
 ¿No hay amugro en la cantoña para especiar el gliconio?
 Tufararas vipasanas paloteabean el teleño.
 La reata de encellado, ¿no enfoscaba el propíleo?
 ¡Ah, cosetanos bombés que revulsan en limpión!
 Tunantada enmohecida se fulmina en la diapente.
 Pastinacas de diapreas opositan
 el frimario mientras pecas de satirio
 afollaban los fosfenos del litófago en embrión.
 ¡No hay marisma!
 Los ibídemes de prasma refocilan
 en melindres y a su lado la gumía jaraneaba un notocordio
 en trisagios de silbón.
 Gurruferos malvaviscos

juntamente en metonimias desancoraban la gubia
 para pervertir la espundia y abatanar el cachú.
 ¡No hagan olas!
 Cachondeos políglotos prefacionan el azur
 y amartelan el rehilo de alcatifas en palurdo,
 otrosíes de la fullona dorada en el conticinio
 ¡Vale reis!
 ¿No entrelinean el dilúculo?
 ¡Prior pautado!
 Volapiés de sonajeros atafagan el boquín
 y en las dalas, en las dalas de Gehenna
 recurvan los borborigmos de la simonía de abril.
 (Cabrera Infante, 2007: 228–229)

llega a ser:

Komprymuj, pejzanko!
 Ona nie komprymuje –
 To absces rekuperowany! To manko!
 Sarsaparyla selskiny rujnuje.
 Co tam enkaustycznie konwokujesz?
 Kogo dyfamicznie emablujesz?
 - Ona nie komprymuje.

 To jak dront inherentny,
 Nie karwasz immanentny?
 To fidybusem motu proprio,
 To ferułą naktuza ją skropią;
 Coś pseudorewaliduje, coś transponuje
 W medresie kwietniową entropią.
 (Cabrera Infante, 2016: 232–233)

Conclusiones

Los ejemplos presentados parecen confirmar la opinión de Ryukichi Terao según la cual, aunque se trata de un texto indudablemente difícil, no es para nada un caso de intraducibilidad. El protagonista del capítulo es la lengua como tal y el deber del traductor consiste en recrear todos los juegos del original en la versión traducida. Pocos de estos juegos aluden al contexto sociocultural por lo que son perfectamente (o imperfectamente) transportables a otras lenguas. En este contexto “Rompecabeza” difiere mucho del capítulo siguiente, “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes”, en el que aparecen parodias de siete escritores, algunos de ellos completamente desconocidos para el lector polaco.

Es también un ejemplo claro de que la fidelidad del traductor no puede ser entendida de manera literal. La traducción de este texto no puede ser literal, “directa”: se trata de una recreación de la intención del texto original y como dicha intención es básicamente lingüística, humorística, paródica, el texto traducido tiene que reproducir los mismos efectos.

Tal como en la versión neerlandesa, los traductores de *Trzy pste tygrysy* no marcan su presencia con notas al pie de página etc., limitándose a un comentario al final del libro (que aparecía en todos los tomos de la serie dentro de la cual se publicó la novela), pero indudablemente se trata de un caso de una visibilidad a través del texto. El texto mismo, casi de manera constante, revela el hecho de ser una traducción: el lector se enfrenta a los juegos de palabras y alusiones propias de la lengua de la traducción, y a los resultados de la invención individual del traductor. No cabe duda de que se trata de un texto que en manos de otro/a traductor/a diferiría de una forma radical.

Bibliografía

- EYMAR Marcos (2013) “Autoheterotraducción: las versiones inglesas de Vista del amanecer en el trópico de Guillermo Cabrera Infante. L'autotraduction: aux frontières de la langue et de la culture”: <https://tel.archives-ouvertes.fr/REMELICE/halshs-01403794v1> [10.10.2020].
- FUENTES Carlos (1998) *Nueva novela latinoamericana*. México, Joaquín Motriz.
- CABRERA INFANTE Guillermo (2007) *Tres tristes tigres*. Barcelona, Seix Barral.
- CABRERA INFANTE Guillermo (2016) *Trzy pstre tygrysy*. Kraków, TAIWPN Universitas.
- KOBIELA-KWAŚNIEWSKA Marta (2009) “Al jugar con las palabras se multiplican mundos — análisis de los juegos literarios y de lenguaje en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante”. *Romanica Silesiana* (Uniwersytet Śląski). 4: 198–212.
- LEVINE Suzanne Jill (1975) “La escritura como traducción: Tres Tristes Tigres y una Cobra”. *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburg). Vol. XLI, Núm. 92–93: 557–567.
- LEVINE Suzanne Jill (2019) “La traducción como camino de autoescritura”. *Latin American Literature Today*. <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es> [08.09.2020]
- LEVINE Suzanne Jill (2009) *The Subversive Scribe. Translating Latin America Fiction*. Champaign & London, Dalkey Archive Press.
- MALCUZYNSKI M.- Pierrette (1992) *Entre-dialogues avec Bakhtin; ou Sociocritique de la (dé)raison polyphonique*. Atlanta-Amsterdam, Rodopi.

- ORGIU Sabrina (2010) *La invisibilidad del traductor. Los traductores holandeses de Tres tristes tigres de Cabrera Infante, ¿son visibles o invisibles?* Universidad de Utrecht, tesina del máster.
- PEÑARROCHA CENTELLES Eva (2018) *Género y traducción: análisis de las estrategias de traducción feminista empleadas en la traducción al inglés de Tres tristes tigres*. Universitat Jaume I, trabajo del final de grado.
- TERAO Ryukichi (2015) “TTT: traducción, traición y transformación en Guillermo Cabrera Infante”. En: *Actas del II Congreso Internacional sobre el español y la cultura hispánica del Instituto Cervantes de Tokio*. Tokio, Instituto Cervantes: 101–105.

Isabel Araújo Branco

Luis Sepúlveda em Portugal: traduções e proximidades¹

Resumo: O escritor chileno Luis Sepúlveda constitui um fenómeno de popularidade em Portugal. Tal é visível no número de livros publicados, na quantidade elevada de edições, na inclusão de vários títulos no Plano Nacional de Leitura e na projecção mediática desde os anos 1990 até à sua morte, em Abril de 2020. A notícia da sua doença, no fim de Fevereiro de 2020, e da sua morte, dois meses depois, foi primeira página de vários jornais portugueses, não apenas pela presença do escritor no Festival Literário “Correntes d’ Escrita”, na Póvoa de Varzim, uns dias antes de saber que tinha sido contagiado com COVID-19, mas principalmente pela sua fama nas últimas décadas no país. O próprio Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa, manifestou o seu pesar pelo seu desaparecimento numa nota à imprensa. Neste artigo, damos uma panorâmica sobre o impacto da doença e morte de Sepúlveda nos *media* em Portugal, fazemos um levantamento das suas obras traduzidas e do número de edições ao longo dos anos, abordamos várias adaptações teatrais, analisamos críticas literárias, procuramos compreender o que representava Portugal para Sepúlveda e reflectimos sobre os testemunhos do seu editor (Manuel Alberto Valente), de três dos seus tradutores (Helena Pitta, Henrique Tavares e Castro e António Sabler) e de vários representantes de vários grupos de teatro (Micaela Barbosa, Jorge Castro Guedes e Renzo Sicco). Conhecendo o polissistema português e a sua dinâmica nas últimas décadas, veremos a importância do governo de Salvador Allende e do golpe de Estado liderado por Pinochet no Chile para a recepção de Sepúlveda em Portugal.

Palavras-chave: Tradução, Luis Sepúlveda, Portugal, recepção, teoria dos polisistemas.

Abstract: The Chilean writer Luis Sepúlveda is a phenomenon of popularity in Portugal. That is visible in the number of books published, in the high number of editions, in the inclusion of several titles in the National Reading Plan and in the media projection from

1 Para preparar este artigo, contactámos a coordenação da Biblioteca Municipal de Alcântara (Lisboa); a “Cooperativa Árvore” (Porto); o Centro de Estudos Ibéricos (Prémio Eduardo Lourenço); os grupos de teatro “Teatro Art’Imagem”, “Alcântara Teatro”, “Companhia da Esquina”, “Seiva Trupe” e “Asemblea Teatro” (Turim, Itália); os tradutores Helena Pitta, Henrique Tavares e Castro, António Sabler, Cristina Rodriguez e Artur Guerra; e o editor Manuel Alberto Valente, entre outros. Nem sempre conseguimos obter resposta, mas agradecemos toda a disponibilidade e partilha possíveis.

the 1990s until his death in April 2020. The news of his illness, in the end of February 2020, and his death, two months later, was the front page of several Portuguese newspapers, not only because of the writer's presence at the Literary Festival "Correntes d'Escrita", in Póvoa de Varzim, a few days before he knew that he had been infected with COVID-19, but mainly because of his fame in the last decades in the country. The President of the Republic, Marcelo Rebelo de Sousa, expressed his regret at his disappearance in a press release. In this article, we give an overview of the impact of Sepúlveda's illness and death in the media in Portugal, survey his translated works and the number of editions over the years, address various theatrical adaptations, analyze literary critics, try to understand what Portugal meant for Sepúlveda and reflected on the testimonies of its editor (Manuel Alberto Valente), three of its translators (Helena Pitta, Henrique Tavares e Castro and António Sabler) and several theater groups (by Micaela Barbosa, Jorge Castro Guedes and Renzo Sicco). Knowing the Portuguese polysystem and its dynamics in the last decades, we will see the importance of the government of Salvador Allende and the coup led by Pinochet in Chile for the reception of Sepúlveda in Portugal.

Keywords: Translation, Luis Sepúlveda, Portugal, reception, polissystem theory.

Introdução

A 2 de Março de 2020 pelo menos dois jornais diários generalistas portugueses tinham na sua primeira página a referência à contaminação do escritor chileno Luis Sepúlveda com o novo coronavírus, no mesmo dia em que são anunciados os primeiros dois casos de infectados em Portugal. O teste a Sepúlveda tinha sido feito poucos dias depois de ter participado, como habitualmente, no Festival Literário "Correntes d'Escritas", na Póvoa de Varzim, no Norte de Portugal. A primeira página do *Jornal de Notícias* é ilustrada com uma foto do escritor que ocupa quase metade da do espaço e o seguinte título: "Póvoa de Varzim em alerta com coronavírus de Luis Sepúlveda". A abertura refere a grande afluência de público ao evento: "Autarquia deixa funcionários de quarentena. Terão passado 10 mil pessoas pelo festival literário." O jornal *i* reserva também meia primeira página para o caso, numa entrevista ao jornalista e escritor Miguel Szymanski sobre os conselhos que recebeu do sistema de saúde: "Estive com o Luis Sepúlveda e a Saúde 24 disse-me para lavar as mãos várias vezes." Na primeira página do *Público* lê-se "Funcionários em casa após contacto com escritor infectado", numa chamada para a página 15. Também a publicação *Destak*, de distribuição gratuita no metro de Lisboa e Porto e noutros locais de grande afluência, mostra uma foto do escritor que ocupa meia primeira página para noticiar a doença e a sua participação no festival.

A 17 de Abril é superior o número de meios de comunicação com notícias sobre a sua morte: a metade superior do *Público* é ilustrada por uma imagem de Sepúlveda vestido de preto sobre um fundo cinzento com os anos de nascimento e morte do escritor: “Luis Sepúlveda, o efabulador exemplar.” No interior são reservadas duas páginas sobre o tema. Outras publicações fazem chamadas de primeira página com foto, embora de menor dimensão: *Diário de Notícias*, *Jornal de Notícias*, *i* e *Correio da Manhã*, alguns remetendo para textos testemunhais de jornalistas e escritores que o conheceram pessoalmente como Francisco José Viegas e João Céu e Silva. Também as rádios e televisões deram conta do sucedido na véspera, numa altura em que qualquer facto relacionado com o COVID-19 é ampliado dramaticamente, em especial tratando-se de figuras públicas. O *Jornal de Letras*, dias depois, destaca a morte de Sepúlveda (tal como a do brasileiro Rubem Fonseca e da portuguesa Maria de Sousa), apresentando-o como o “chileno universal” (“Rubem Fonseca e Luis Sepúlveda. Histórias, para sempre”) sobre o qual escrevem os escritores Santiago Gamboa, Ondjaki e Valter Hugo Mãe, o seu editor em Portugal, Manuel Alberto Valente, e a Directora do “Correntes d’Escritas”, Manuela Ribeiro. Edita ainda intervenções inéditas do autor.

O próprio Presidente da República, numa nota à imprensa, lamenta a morte de Sepúlveda, manifestando a sua “tristeza” (“Presidente da República lamenta a morte de Luis Sepúlveda”) pelo “escritor que era, pelas circunstâncias que bem conhecemos, e porque era um amigo de Portugal”. Marcelo Rebelo de Sousa apresenta-o como um “chileno empenhado, militante, apoiante de Salvador Allende, também jornalista, guionista, ecologista e viajante”, referindo que “o seu desaparecimento é especialmente sentido pelos portugueses”.

Outras manifestações públicas se seguiram nestes dias. Por exemplo, a popular apresentadora de televisão Catarina Furtado coloca um vídeo no seu *Instagram* a 16 de Abril lendo uma passagem de *Encontro de Amor num País em Guerra* com o seu marido, o actor João Reis: “Hoje “calou-se” uma voz insubstituível, neste Dia Mundial da Voz. Fica a sua obra. A ler e reler obrigatoriamente. [...] Este meu livro está tão sublinhado... Durante esta “guerra” que estamos a viver, Sepúlveda pode ajudar-nos tanto...” (Furtado, *online*) No mesmo dia, a Coordenadora Nacional do Bloco de Esquerda, Catarina Martins, publica uma foto de um volume de *O Velho que Lia Romances de Amor* no *Twitter*: “Não sou original. Li-o há muitos anos e cá voltei algumas vezes. Continuarei a voltar. Hoje é um dia triste.” (Martins, *online*) O escritor Afonso Reis Cabral publicou também a 16 de Abril a comovente crónica “Obrigado, Luis Sepúlveda, pelo porto de Hamburgo” no *Público*, em que recorda a sua leitura de *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar* quando tinha nove anos.

Nas semanas seguintes muitos foram os testemunhos de outros autores portugueses. O poeta Nuno Júdice, em entrevista à página web da Casa da América Latina, fala sobre a sua relação de amizade e afirma que Sepúlveda escreveu uma ficção única, revelando “uma capacidade tremenda de às vezes ter uma ideia que parece muito simples e depois consegue construir uma narrativa a partir daí, e consegue transformar o que parecia ser muito realista, fazê-la passar para esse tal lado fantástico que está dentro da tradição da literatura sul-americana” (Marinho b, *online*). Em declarações à mesma página, José Luís Peixoto refere várias ocasiões que partilhou com o chileno e o processo de conhecimento pessoal depois de ter lido vários dos seus livros: “o meu primeiro impacto foi muito marcado por já ter essa relação a partir da leitura, e a memória que eu tenho é esse confronto entre alguém que eu já imaginava à distância da leitura, alguém que eu de alguma forma mitificava [...]” (Marinho a, *online*) A crónica que o jornalista João Céu e Silva publicou no *Diário de Notícias* resume a percepção pública do escritor e da sua morte:

[...] a notícia a sua morte emocionou milhares de leitores – já tive testemunho dessa emoção – e torna-se um emblema das mortes trágicas dos tempos dramáticos que vivemos. Dificilmente alguma outra pessoa esteve na boca das pessoas de forma tão sincera desde que se soube que estava infetado. “E o Sepúlveda, como está?” era uma pergunta que me faziam e que eu próprio também, adiando saber a resposta enquanto não fosse a desejada. (Silva, *online*)

Este impacto mediático, primeiro da doença e depois da morte de Luis Sepúlveda, reflecte a importância do escritor no polissistema português. Não é habitual as primeiras páginas acolherem notícias sobre escritores – mesmo os portugueses, mesmo os de referência. Se, neste caso existem, é porque, por um lado, os *media* reconhecem a importância de Sepúlveda no panorama intelectual e, por outro, porque é um tema que interessa ao público: se os livros do chileno vendem tanto, os jornais (com tão baixas tiragens hoje em dia) também venderão se o abordarem.

2. Um fenómeno de popularidade e de vendas

De facto, Sepúlveda constitui um dos mais importantes fenómenos de vendas e de popularidade em Portugal, que se tem mantido mais ou menos constante ao longo dos anos. Tal é visível no elevado número de exemplares e de edições de todas as suas obras publicadas em seis editoras entre 1993 e 2019, mas igualmente no recurso a prefácios e citações de Sepúlveda sobre outros autores. É o que acontece, por exemplo, com *Naufrágios* e *Terra do Fogo*, de Francisco

Coloane. Como nos disse em entrevista Manuel Alberto Valente², o seu editor, Sepúlveda “não dava atenção a ser ou não popular em Portugal, preocupava-se antes com a divulgação de outros escritores”, sugerindo a sua tradução no país. Para Valente, esta posição particular que Sepúlveda ocupava no panorama nacional não é fruto exclusivo da qualidade literária do seu trabalho. Relaciona-se também, por um lado, com a apetência do público português em relação ao Chile e à situação social e política resultante do golpe de Estado liderado por Pinochet (1973) e, por outro, por meios de divulgação mais recentes como o Plano Nacional de Leitura. “Ele gostava de falar da sua ligação a [Salvador] Allende, da fuga à repressão da ditadura militar... Nunca se sabia bem o que tinha acontecido mesmo e o que fazia parte das suas histórias, mas ele contribuía para essa aura de resistente político”, lembra Valente.

Como mostrámos em *Tradução e edição de obras hispano-americanas em Portugal* (2020), factores não literários tiveram uma importância marcante na dinâmica interna do polissistema português e do lugar ocupado pelas literaturas hispano-americanas e por alguns autores concretos que acabam por se destacar. Em causa está a Revolução Cubana (1959) e o processo chileno que culmina com golpe de Estado de 11 de Setembro de 1973. Estes acontecimentos políticos, sociais e económicos provocam o interesse do público português, que passa a ser receptivo a tudo o que venha destes países e contribua de alguma forma para o esclarecimento do que lá se passa. Giuseppe Bellini reflecte sobre isso na sua *Nueva historia de la literatura hispano-americana* quando escreve sobre outra escritora chilena, Isabel Allende:

De gran favor entre el público goza desde hace tiempo la obra de Isabel Allende (1942), también exiliada después del golpe militar que derrocó al presidente de Chile, pariente suyo. Es precisamente al comienzo de esta triste aventura cuando la Allende publica su primero libro, *La casa de los espíritus* (1982), que fue un éxito inmediato, movido acaso del interés del público por los acontecimientos trágicos de Chile. (Bellini 1997: 594)

Consultando as listas de livros mais vendidos em livrarias nacionais³, a presença de autores hispano-americanos remonta a meados dos anos 1990, destacando-se Gabriel García Márquez, Isabel Allende e Luis Sepúlveda. Como sublinhava Manuel Alberto Valente na referida entrevista, a inclusão de obras de Sepúlveda

2 Entrevista realizada por telefone em Outubro de 2020.

3 Informações publicadas pelo *Jornal de Letras* e pelo *Expresso*. Consulta realizada no mês de Abril dos anos ímpares, cujas conclusões gerais foram incluídas em *Tradução e edição de obras hispano-americanas em Portugal* (2020).

no Plano Nacional de Leitura⁴ não pode ser alheio a este processo, recomendando a leitura de títulos concretos e assim contribuindo para a sua divulgação junto das novas gerações. Naturalmente, a tradução e a publicação prévia em Portugal é uma condição essencial para a disponibilização das obras junto do público. A lista de 2012 do Plano Nacional de Leitura incluía três livros de Sepúlveda: *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar*, *O velho que lia romances de amor* e *As rosas de Atacama*. A lista actual mantém estes títulos e acrescenta outros seis, num total de nove: *História de uma baleia branca*, *História de um cão chamado Leal*, *História de um gato e de um rato que se tornaram amigos*, *História de um caracol que descobriu a importância da lentidão*, *O fim da história* e *Todas as fábulas*⁵.

A atribuição de prémios é igualmente relevante no funcionamento do polisistema. Sepúlveda recebeu quase 20 prémios⁶ atribuídos na Europa e América Latina, entre eles o português Prémio Eduardo Lourenço, em 2016, atribuído pelo Centro de Estudos Ibéricos. Este galardão destina-se a reconhecer personalidades ou instituições com intervenção relevante no âmbito da cooperação e da cultura ibérica. Tendo em conta o historial de premiados, trata-se certamente de uma visão muito alargada do termo “ibérico”. Na Declaração de atribuição do prémio ao chileno, o júri destaca o seu trabalho “em louvor da Língua e da Cultura espanholas, fazendo da pátria idiomática, que tem a dimensão

4 O Plano Nacional de Leitura é um projecto do Governo português iniciado há vários anos que, entre outras actividades, recomenda a leitura de determinados livros, definindo o público-alvo considerado mais adequado. Mais informações em www.pnl2027.gov.pt

5 Consultar quadro do Anexo 1.

6 Sepúlveda recebeu os seguintes prémios: Prémio Casa das Américas (Cuba, 1970), Premio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral (Organização dos Estados Americanos, 1976), Prémio Rómulo Gallegos (Venezuela, 1978), Premio Ciudad Alcalá de Henares (Espanha, 1985), Premio Tigre Juan (Espanha, 1988), Premio Internacional de Relatos Cortos “La Felguera” (Espanha, 1990), Prix France Culture de Littérature Étrangère (França, 1992), Premio Ennio Flaiano (Itália, 1994), Prémio Ovídio para a Literatura (Roménia, 1996), Premio Grinzane Cavour (Itália, 1996), Prémio Terra (1997), Premio de la Crítica (Chile, 2001), Premio Primavera de Novela (Espanha, 2009), Premio Pegaso de Oro (Itália, 2013), Prémio NordSud Pescarabruzzo (Itália, 2013), Premio Vigevano (Itália, 2014), Premio Taormina Taormina. all'eccellenza letteraria (Itália, 2014), Premio Chiara (Itália, 2014) e Prémio Eduardo Lourenço (Portugal, 2016). Recebeu ainda o doutoramento *honoris causa* pela Université de Toulon (França, 2004) e pela Università degli Studi di Urbino Carlo Bo (Itália, 2005). Em 2006 foi investido Cavaleiro das Artes e da Letras de França.

plurinacional de vários continentes, uma aventura criadora em que o Homem é a medida de todas as coisas”⁷. Assumindo uma dimensão de “diálogo ibérico alargado” de Sepúlveda, o júri destaca a expressão e difusão da sua obra em Portugal e Espanha, “tornando-o mediador da Cultura Ibérica”. Curiosamente, a declaração do prémio (que em teoria deveria ser entregue a uma personalidade da Península Ibérica) não faz referência à cultura chilena ou à cultura hispano-americana. Sepúlveda, portanto, quase um autor doméstico.

3. Do livro ao palco

No último dia da edição de 2020 da Feira do Livro de Lisboa (adiada de Maio-Junho para Agosto-Setembro devido à pandemia de COVID-19), a programação do pavilhão das Bibliotecas Municipais de Lisboa incluiu a “Leitura de alguns capítulos do livro *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar*, do chileno Luis Sepúlveda” pelo Grupo de Teatro da Biblioteca de Alcântara (a funcionar antes da inauguração da própria biblioteca, já em Outubro), envolvendo seis “leitores” e um encenador. Trata-se de um convite à obra do chileno e de uma revisitação de um dos seus textos apresentado por actores amadores, que espelha a popularidade do chileno de que temos vindo a falar.

Contudo, este não é um caso isolado. Ao longo dos anos, têm sido várias as representações e adaptações de obras de Sepúlveda aos palcos. Por exemplo, em 2008 o Teatro Art’Imagem levou à cena a mesma *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar* numa versão com marionetas, objectos que, aliás, estarão patentes numa exposição que será inaugurada a 19 de Dezembro de 2020, dia em que haverá também uma leitura para crianças integrada na actividade “Teatro a Ler”. Em entrevista⁸, Micaela Barbosa, responsável pelo Fundo Teatral Art’Imagem, recorda que esta companhia dirige parte da sua actividade a um público infanto-juvenil, por um lado, com a criação de espectáculos baseados em obras clássicas e contemporâneas e, por outro, com o “Fazer a Festa. Festival Internacional de Teatro”. Como salienta, Micaela Barbosa, este texto de Sepúlveda foi escolhido pela qualidade literária, pela temática animal e pelo seu potencial cénico, desenvolvido pela criação das marionetas por Sandra Neves e pelo acompanhamento musical de Carlos Adolfo. Micaela Barbosa recorda o processo de selecção da obra:

7 Cópia da Declaração do Júri, assinada por todos os membros, fornecida pelo Centro de Estudos Ibéricos.

8 Entrevista realizada por *email* em Outubro de 2020.

Ao fazer uma primeira leitura da novela, chamou-nos logo a atenção todo o potencial e dimensão de uma história em que os animais são por excelência protagonistas. Nesta viagem épica de Luis Sepúlveda vimos reflectidos alguns comportamentos humanos inquietantes, potencialmente devastadores de um planeta que não é pertença exclusiva do Homem. Com esta fábula, Sepúlveda fala-nos sobretudo de valores como a amizade e a solidariedade como elementos potenciadores de uma mudança comportamental.

Em relação à adaptação textual, optou-se pelo discurso directo, seleccionando os diálogos do texto de Sepúlveda traduzido por Pedro Tamen e depois convertendo a narração “em movimentação cénica ou em novos diálogos em função da dramaturgia”. O êxito que marcou esta encenação levou-a durante várias temporadas a diversos espaços em todo o País (nomeadamente em contexto escolar) e até ao Teatralia, um dos mais importantes festivais ibéricos para os mais novos. Foi, então, apresentada em vários locais da Comunidad de Madrid, entre eles o Teatro Corral de Comedias de Alcalá de Henares. Nestas representações houve um regresso ao espanhol, indo ao encontro do público local. “Foi necessário traduzir a nossa adaptação portuguesa para o castelhano”, lembra Micaela Barbosa, referindo o facto de a companhia ter entregue o dossier do espectáculo pessoalmente a Sepúlveda numa das edições do “Correntes d’Escrita”.

Abordemos apenas mais um exemplo de adaptações de Sepúlveda, este mais recente e envolvendo outro autor chileno relevante no polissistema português, Pablo Neruda. Em Setembro de 2019, a Seiva Trupe, numa co-produção com a Assembleia Teatro (Turim), estreia *O Funeral de Neruda: Cravos Vermelhos para Pablo*⁹. Como afirmou em entrevista Jorge Castro Guedes¹⁰, director artístico da “Seiva Trupe: Teatro Vivo”, este texto foi encenado por sugestão de Rui Spranger, actor português que colabora regularmente com a Assembleia Teatro, que tinha encenado a peça anteriormente. Trata-se de uma “homenagem à resistência chilena antifascista e a Pablo Neruda”, figura tutelar desta companhia, “juridicamente constituída precisamente no dia (e até à hora) em que os fascistas no Chile bombardeavam o Palacio de La Moneda”, a 11 de Setembro de 1973. A estreia portuguesa foi marcada para o dia do 46.º aniversário da morte de Neruda, acrescentando uma maior carga simbólica. O local escolhido também não foi aleatório: a Cooperativa Árvore, no Porto, um marco da resistência

9 Simultaneamente estava patente a exposição “Viver Neruda na Árvore”, com curadoria de José Rosinhas, juntando obras de dez artistas convidados, patente entre 9 e 25 de Janeiro na Cooperativa Árvore, no Porto.

10 Entrevista realizada por *email* em Outubro de 2020.

cultural ao fascismo português. Na sala da representação teatral foram, aliás, velados vários antifascistas. A reacção do público da peça “quantitativamente superou as expectativas, qualitativamente atingiu os seus objectivos”, sublinha Castro Guedes. “E foi também um pouco além das expectativas iniciais, na recepção emocional que teve”, acrescenta. O sucesso foi tal que levou a uma reposição da peça em Janeiro de 2020. Abordando a situação política, social e cultural dos anos 1970, o texto constitui também uma reflexão “dos perigos vários que espreitam e assolam de novo o mundo”, nomeadamente a extrema-direita.

A tradução e encenação portuguesa teve como ponto de partida a companhia italiana Asemblea Teatro. Como nos contou noutra entrevista o seu director, Renzo Sicco¹¹, o texto foi escrito a quatro mãos por ele e por Sepúlveda. Sicco e Sepúlveda basearam-se em documentos da Fundación Pablo Neruda (Santiago do Chile), textos inéditos do poeta e testemunhos recolhidos junto a sobreviventes do golpe militar liderado por Pinochet. Depois de várias representações no Chile, Espanha, Argentina, Uruguai, Colômbia, Equador, Venezuela, Paraguai, México e Guatemala, o texto foi publicado em Itália em edição bilingue (espanhol e italiano). Sicco recorda o lançamento da versão portuguesa pela Apuro Edições na livraria Ler Devagar, em Lisboa, pelo escritor mexicano Antonio Sarabia e o embaixador do Chile, em colaboração com a Casa da América Latina. O encenador comenta que Sepúlveda “apreciou a realização do espectáculo em língua portuguesa, embora não tenha tido oportunidade de o ver”.

4. O que representava Portugal para Sepúlveda?

A primeira vez que Luis Sepúlveda visitou Portugal foi pela mão do seu editor, Manuel Alberto Valente, que o foi buscar de automóvel perto da fronteira de Huelva-Vila Real de Santo António, no Sul de Espanha e Portugal, após uma participação do escritor num festival literário no país vizinho. A “boleia” trouxe-o a Lisboa, mas no caminho houve uma paragem obrigatória: “O Sepúlveda queria ir a Grândola e a primeira fotografia dele em território nacional é a que lhe tirei ao pé da placa com o nome da vila”, recorda Valente. Este pedido representa a relação política entre os militantes de esquerda chilenos e portugueses, com um projecto político e social semelhante e a combater violentas ditaduras. Não esqueçamos que a segunda senha para a posta em marcha do

11 Entrevista realizada por *email* em Outubro de 2020.

que viria a ser a Revolução do 25 de Abril de 1974 foi precisamente a divulgação pela rádio da canção então censurada “Grândola, vila morena”, de José Afonso. O golpe de Estado no Chile tinha ocorrido sete meses antes e Sepúlveda estava preso quando se deu a Revolução dos Cravos. “Ele contava que nesse dia um guarda da prisão lhe disse: “Os vossos venceram em Portugal.””, recorda Valente, acrescentando que o escritor equacionou a possibilidade de viver neste país, acabando por optar por se mudar para Espanha, pelo menos em parte pela questão linguística. Contudo, as visitas a Portugal eram frequentes, fosse para participar em festivais e feiras do livro, fosse para viagens pessoais.

Numa crónica publicada em 1995 no *Jornal de Letras* a propósito da morte do escritor e jornalista português Fernando Assis Pacheco, Luis Sepúlveda aponta Lisboa como:

un lugar íntimo, una ciudad para perderse caminando, o realizando itinerarios circulares en sus tranvías que se deslizan como barcos despreocupados, y que de vez en cuando echan anclas frente a algunos de los portentosos bares de la urbe. Lisboa fue lugar de inmejorables encuentros y de inigualables amigos. (Sepúlveda 1995: 19)

Ao longo dos anos, Sepúlveda foi outros revelando testemunhos e experiências, mas gostaríamos de destacar um poema que publica na sua página de *Facebook*, em 2014, dedicado “a mis amigas y amigos de Lisboa” (Sepúlveda, *online*), “Lisboa no es rentable” sobre a crise económica e os efeitos na população portuguesa:

El viejo tranvía de Lisboa no es rentable
ni los versos de Pessoa que leo con la misma lentitud
con que sube hasta el barrio alto.

Dejó de ser rentable la mesa de billar
en el Pabellón Chino y sus colecciones imposibles
tampoco son rentables.

Los árboles de la avenida de las Libertades en verano
las vendedoras de castañas en la rua Augusta
las historias que me cuenta el viejo Tejo
todo eso dejó de ser rentable.

El vino tranquilo de los portugueses no es rentable
los claveles de Abril tampoco son rentables
la solidaridad social de La Morería
¿cómo va a ser eso rentable?

La voz de José Afonso no es rentable
la serena nostalgia del fado
los lentos trenes que llegan a Santa Apolónia
y los ascensores que suben a Chiado
todo eso dejó de ser rentable.

Los banqueros decidieron que los sueños
que son parte de la vida vivida honestamente
que los músculos que lo levantaron todo
que los cerebros que lo imaginaron todo
que todo eso y más que eso, no es rentable.
Entonces impusieron la mezquina moral del usurero
para que el hedor y el virus, el miedo y la parálisis
la traición y la infamia
sean por cierto asuntos muy rentables.

Pero aún quedamos nosotros los tercos
los porfiados que no pedimos más que sombra al árbol
y al pájaro la levedad de su canto
y a la calle que nos lleve hasta una puerta amable
y al vino su oscuridad luminosa de amigos
y al niño la efímera alegría de su paso.

Nosotros el plural de los que podemos
vivir con tranvías lentos y trenes que llegan con retraso,
nos basta una luz, una sola para leer un verso,
un amor, uno solo para ser la humanidad
un día, uno solo y fundamos la existencia
y no nos importa si todo esto pueda ser o no rentable.

Neste poema refere várias zonas de Lisboa (Bairro Alto, Pavilhão Chinês, Avenida da Liberdade, Rua Augusta, estação de Santa Apolónia, Mouraria, Chiado), actividades e transportes típicos (o eléctrico, os vendedores de castanhas assadas), acontecimentos históricos (a Revolução do 25 de Abril) e personalidades da cultura (Fernando Pessoa, José Afonso) para levantar a voz contra os banqueiros e a economia de mercado, caracterizados como mesquinhos e imorais, destruidores da cidade por não a considerarem “rentável”. Resta um “nós” colectivo, em que o sujeito poético se integra, um “nós” que habita a cidade e resiste a essa ofensiva economicista, com o poder de quem sabe apreciar o que este espaço tem de realmente belo, simples e poético.

Portugal era, pois, um local de amizades, de vivências, de História e de histórias, de resistência e de literatura. Manuel Alberto Valente reconhece que “depois de Itália e de França, Portugal foi o país que melhor acolheu a obra de Sepúlveda”. O escritor era consciente da relação singular que tinha com este país, como demonstra numa entrevista dada ao jornal *i* em 2017 (também com manchete na primeira página) em que recorda um episódio passado anos antes, quando Sepúlveda desembarcava no aeroporto de Lisboa e um agente do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras o aborda. O escritor assume na altura que se

trata de uma demonstração de preconceitos em relação aos estrangeiros e aos refugiados, mas acaba por perceber que não é ficar encantado:

[...] o polícia olhou para Luis e perguntou-lhe: “O senhor chama-se Luis Sepúlveda?”. “Mau, lá começa isto outra vez”, pensou o escritor. “É chileno?”, continuou impávido o agente do SEF. “Estou tramado, que chatice”, quase murmurou entredentes o latino-americano. “É o escritor”, continuou o agente. Aí o Sepúlveda Luis começou a ficar surpreendido. “É o autor do *Velho que lia romances de amor*?”. “Sou”, murmura o escritor. “Então desejo-lhe uma boa estada, e que escreva um romance em Portugal”, termina o polícia. (Almeida 2017: 33)

Em discurso directo comenta Sepúlveda: “Em Portugal as coisas são muitas vezes emocionantes. Quando estou a fazer o check-in, já me aconteceu que a senhora que atende me peça um momento para poder comprar um livro meu na livraria do aeroporto para eu assinar.” (Almeida 2017: 33) Mais exemplos, pois, da sua popularidade no país.

5. Edições em Portugal

Vejamos, então, que livros estão traduzidos em Portugal, por quem, em que datas e por que editoras. Consultando os quadros do Anexo 2, verificamos que Sepúlveda tem 30 livros publicados em Portugal, 24 escritos apenas por ele (*Nome de toureiro, O general e o juiz, Uma história suja, Mundo do fim do Mundo, O velho que lia romances de amor, Patagônia Express, História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar, Encontro de amor num país em guerra, Diário de um killer sentimental seguido de Jacaré e Hot line, As rosas de Atacama, O poder dos sonhos, Crónicas do Sul, A sombra do que fomos, Histórias daqui e dali, A lâmpada de Aladino e outras histórias para vencer o esquecimento, História de um gato e de um rato que se tornaram amigos, Últimas notícias do Sul, Palavras em tempo de crise: artigos e reflexões, História de um caracol que descobriu a importância da lentidão, História de um cão chamado Leal, A venturosa história do usbeque mudo, O fim da história, Todas as fábulas, História de uma baleia branca*) e 6 em parceria com outros autores: *Contos apátridas* (de Antonio Sarabia, Bernardo Atxaga, José Manuel Fajardo, Luis Sepúlveda e Santiago Gamboa), *Histórias do mar* (de Alfredo Pita, Antonio Sarabia, Hernán Rivera Letelier, José Manuel Fajardo, Luis Sepúlveda, Mario Delgado Aparain, Mempo Giardinelli, Ramón Díaz Eterovic e Rosa Montero), *Os piores contos dos irmãos Grim* (de Luis Sepúlveda e Mario Delgado Aparain), *A Europa na Literatura Latino-Americana* (de Gabriel García Márquez, Luis Sepúlveda, Alejo Carpentier e Julio Cortázar), *O funeral de Neruda: cravos vermelhos para Pablo* (de Luis Sepúlveda e Renzo Sicco) e *Uma ideia de felicidade* (de Luis Sepúlveda

e Carlo Petrini). Duas traduções de livros de contos adoptam títulos de um dos textos para o título geral do volume, optando-se por não transpor o original (*Moleskine. Apuntes y reflexiones/Uma História Suja e Historias marginales/As Rosas de Atacama*). As obras publicadas individualmente concentram-se em duas editoras: primeiro a Asa e, a partir de 2008, a Porto Editora, com a passagem de Manuel Alberto Valente para este grupo. Mas encontramos obras suas (individuais ou em parceria) em mais cinco casas editoriais: Círculo de Leitores, Livros do Brasil, Público Comunicação Social, Apuro e Casa da América Latina. As traduções dos livros apenas da sua autoria ficaram a cargo de Helena Pitta (9 livros¹²), Pedro Tamen (7 livros¹³), Henrique Tavares e Castro (6 livros¹⁴), Maria do Carmo Abreu (1 livro¹⁵) e Cristina Rodriguez e Artur Guerra (1 livro¹⁶). A primeira edição é de 1993 (*O velho que lia romances de amor*) e a última de 2019 (*História de uma baleia branca*). O intervalo entre a publicação dos originais e das traduções é reduzido e, por vezes, ambos acontecem no mesmo ano. Exemplos disso são *Nome de toureiro* (1994/1995), *Patagônia Express: apontamentos de viagem* (1995/1996), *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar* (1996/1997), *Encontro de amor num país em guerra* (1997/1998), *As rosas de Atacama* (2000/2000), *O general e o Juíz* (2002/2003), *Uma história suja* (2004/2004), *A lâmpada de Aladino e outras histórias para vencer o esquecimento* (2008/2008), *A sombra do que fomos* (2009/2009), *Histórias daqui e dali* (2010/2010), *A venturosa história do usbeque mudo* (2015/2015), *História de um cão chamado Leal* (2016/2016), *O fim da história* (2017/2017) ou *História*

-
- 12 Livros de Luis Sepúlveda traduzidos por Helena Pitta: *O General e o Juíz*, *A Lâmpada de Aladino e outras Histórias para Vencer o Esquecimento*, *A Sombra do que Fomos*, *A Venturosa História do Usbeque Mudo*, *O Fim da História*, *História de uma Baleia Branca*, *História de um Caracol que Descobriu a Importância da Lentidão*, *História de um Cão Chamado Leal* e *História de um gato e de um rato que se tornaram amigos*.
 - 13 Livros de Luis Sepúlveda traduzidos por Pedro Tamen: *Nome de toureiro*, *O velho que lia romances de amor*, *Mundo do fim do mundo*, *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar*, *Encontro de amor num país em guerra*, *Diário de um killer sentimental seguido de Jacaré e Hot line* e *As rosas de Atacama*.
 - 14 Livros de Luis Sepúlveda traduzidos por Henrique Tavares e Castro: *O poder dos sonhos*, *Crónicas do Sul*, *Os piores contos dos irmãos Grim* (de Sepúlveda e Mario Delgado Aparain), *Histórias daqui e dali*, *Últimas notícias do Sul* e *Palavras em tempo de crise: artigos e reflexões*.
 - 15 Livro de Luis Sepúlveda traduzidos por Maria do Carmo Abreu: *Uma história suja*.
 - 16 Livro de Luis Sepúlveda traduzidos por Cristina Rodriguez e Artur Guerra: *Patagônia Express: apontamentos de viagem*.

de uma baleia branca (2019/2019). Destaca-se as várias edições ou reimpressões de títulos como *O velho que lia romances de amor* (24 edições na Asa entre 1993 e 2006 e 6 na Porto Editora entre 2009 e 2014), *Mundo do fim do mundo* (17 edições na Asa entre 1994 e 2010 e uma na Porto Editora em 2016), *Patagónia Express: apontamentos de viagem* (13 edições na Asa entre 1996 e 2005 e duas na Porto Editora em 2011) e *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar* (16 edições na Asa entre 1997 e 2005 e 10 na Porto Editora entre 2010 e 2015). Os títulos que passam de uma editora para outra mantêm a tradução inicial.

Estes impressionantes números mostram a popularidade de Luis Sepúlveda em Portugal, um país em que os hábitos de leitura não estão enraizados na população em geral e os volumes de vendas de livros não são elevados. Isso é evidente, sublinhamos, por um lado, na proximidade das datas do original e da tradução e, por outro, no elevado número de edições de vários títulos ao longo dos anos, inclusive com a reedição noutra casa editorial. Isto é ainda mais importante tendo em conta a citada posição periférica das literaturas hispano-americanas em Portugal. Como vimos em *Tradução e edição de obras hispano-americanas em Portugal*, “embora existam muitas editoras com textos do subcontinente, o número de títulos é muito reduzido tendo em conta os catálogos em geral” (Branco 2020: 111), em particular obras “canónicas”. Por outro lado, verifica-se um intervalo por vezes de décadas entre a publicação original e a portuguesa, uma baixa qualidade numa parte considerável das traduções de espanhol, poucos conhecimentos sobre as sociedades e culturas da América Hispânica e uma escassa divulgação institucional e dos *media*. Assim, o panorama referente a Sepúlveda demonstra ser ainda mais excepcional. Há, sem dúvida, uma relação entre as opções editoriais e a actualidade política e social, indo ao encontro das concepções de Iuri Tinianov e da ideia de que o sistema de série literária se relaciona com séries não literárias e se integra na “vida social” pela palavra e pela representação simbólica de personagens e das suas acções. Isso será mais evidente na análise de textos jornalísticos sobre Sepúlveda que abordaremos mais à frente.

6. A experiência dos tradutores

Apontada pelo editor Manuel Alberto Valente como a tradutora de Luis Sepúlveda por excelência, Helena Pitta explicou em entrevista¹⁷ que não teve dificuldades em traduzir as suas obras:

17 Entrevista realizada por *email* em Setembro de 2020.

A variante chilena do espanhol é, de longe, aquela que melhor conheço. Apesar de Sepúlveda usar um espanhol mais neutro, nos livros para adultos há uma quantidade razoável de modismos chilenos. Não me colocaram quaisquer problemas porque são usados, geralmente, por personagens da mesma geração do autor, e são esses que me são mais próximos. Alguns deles já são pouco usados pela geração mais nova.

Pitta traduziu 9 títulos de Sepúlveda ao longo dos anos: *O General e o Juíz*, *A Lâmpada de Aladino e outras Histórias para Vencer o Esquecimento*, *A Sombra do que Fomos*, *A Venturosa História do Usbeque Mudo*, *O Fim da História*, *História de uma Baleia Branca*, *História de um Caracol que Descobriu a Importância da Lentidão*, *História de um Cão Chamado Leal* e *História de um gato e de um rato que se tornaram amigos*. Como comenta, a experiência não tornou mais fácil o processo tradutório porque, à partida, as dificuldades não eram acentuadas: “Os temas abordados, as circunstâncias que rodeavam as histórias, as personagens reais e os momentos históricos eram-me muito conhecidos e familiares, de modo que nunca tive dificuldades.”

Certamente que a vastíssima experiência de Helena Pitta ajuda a explicar isto. Ao longo da sua carreira de quase 30 anos, traduziu cerca de 60 autores, entre eles Alejo Carpentier, Angeles Mastretta, Arturo Pérez-Reverte, Carlos Fuentes, David Toscana, Eduardo Galeano, Eduardo Mendoza, Gonzalo Torrente Ballester, Isabel Allende, Javier Cercas, Jorge Semprún, Laura Esquivel, Laura Restrepo, Leonardo Padura, Manuel Vázquez Montalbán, Mario Mendoza, Maruja Torres, Mayra Montero, Mempo Giardinelli, Ricardo Piglia, Ricardo Menéndez Salmón, Rosa Montero, Sergio Ramírez e Tomás Eloy Martínez. Pitta recebeu o Prémio de Tradução Literária da Casa da América Latina em 2007 e o Premio Internacional de Traducción Literaria Claude Couffon em 2011.

Sobre a relação que manteve com o autor, Helena Pitta recorda que ia tirando ocasionalmente dúvidas por *email*: “Ele era muito acessível, muito disponível e rápido nas respostas.” Sepúlveda referia-se ao seu trabalho com grande simpatia nas apresentações públicas, destacando a qualidade das traduções de Pitta.

Henrique Tavares e Castro¹⁸ também não teve muita dificuldade na tradução a nível idiomático. “A relativa especificidade do texto, em alguns casos, releva do contexto ambiental descrito. Relembro especialmente a obra *Los peores cuentos de los hermanos Grim*, que Luis Sepúlveda escreveu a quatro mãos com o seu amigo uruguaio Mario Delgado Aparáin, em função do “cenário patagónico” com inúmeras das suas peculiaridades”, recorda em entrevista.

18 Entrevista realizada por *email* em Novembro de 2020.

Henrique Tavares e Castro tem o hábito de contactar e, se possível, conhecer pessoalmente os autores que traduz. Sepúlveda não foi exceção: “Esse contacto, além de útil [para a tradução], proporcionou-me a vivência de uma amizade firme com um homem de enorme carácter e princípios éticos à flor da pele.” O contacto inicial foi proporcionado pelo editor, Manuel Alberto Valente. Quanto a comentários do autor em relação às traduções, Tavares e Castro considera que os mais eloquentes são os textos das dedicatórias que Sepúlveda lhe dirigiu com o seu punho e letra. Por exemplo, num exemplar de *O Poder dos Sonhos* escreveu: “Para mi *amigo* Henrique, *cúmplice* y *camarada* de esta aventura, con mi *gratitud* y *especial afecto*. Luís Sepúlveda”. Tavares e Castro recorda, aliás, “os momentos em que vivi um forte sentimento de gratidão pela oportunidade de traduzir a sua obra”. Henrique Tavares e Castro traduziu *O poder dos sonhos*, *Crónicas do Sul*, *Histórias daqui e dali*, *Últimas notícias do Sul* e *Palavras em tempo de crise: artigos e reflexões* e *Os piores contos dos irmãos Grim* (de Sepúlveda e Mario Delgado Aparain).

Por seu lado, António Sabler¹⁹, tradutor de *O funeral de Neruda: cravos vermelhos para Pablo*, recorda que a versão portuguesa foi “feita a pensar na representação e para a representação” teatral, levada à cena pela Seiva Trupe em 2019 e 2020. A tradução foi realizada a pedido do encenador italiano Renzo Sicco (Assemblea Teatro de Turim). António Sabler não contactou Sepúlveda durante a redacção da tradução.

Destas declarações, podemos concluir que os tradutores revelam não ter tido de ultrapassar dificuldades de monta, muito menos o temido e mítico “intraduzível”, apesar de parte das obras remeterem para uma região do outro lado do mundo, onde se fala uma variante do espanhol com expressões próprias (em parte com origem na língua mapuche ou mupudungu), mesmo em vocabulário banal como “pololo” (namorado, e não “novio”) ou “frutilla” (morango, e não “fresa”). Segundo os testemunhos por nós recolhidos junto dos tradutores e do editor, o escritor respeitava totalmente a autonomia dos tradutores, reconhecendo o seu papel no domínio das línguas e dos universos por elas expressos e, em consequência, enquanto transmissores da sua literatura para o português.

7. A crítica literária

A crítica literária desempenhou um papel importante neste processo, em particular o *Jornal de Letras*. Vejamos três exemplos da década de 1990 retirados deste

19 Entrevista realizada por *email* em Outubro de 2020.

órgão de comunicação social. Em 1993, A. A. Lourenço escreve uma crítica a *O velho que lia romances de amor* apresentando-o como o texto que “impôs o seu autor [...] no panorama literário internacional” (Lourenço 1993: 8), na altura já traduzido para 14 línguas. Sepúlveda é apresentado como “a mais recente estrela a luzir no firmamento da literatura hispano-americana” e a obra como estando próxima das teorias ecologistas. Lourenço esboça um paralelo com o filme *Dersu Uzala*, do realizador japonês Akira Kurosawa, e apela ao leitor para não concluir que a obra em causa “apenas cativa pelo exotismo” (Lourenço 1993: 8), pois “tão importante como a sua vertente ecológica e primitivista é a sua vertente culta” (Lourenço 1993: 8). Uma frase final classifica a tradução de Pedro Tamen como sendo de “excelente qualidade” (Lourenço 1993: 8). Este é, pois, um dos primeiros artigos sobre o chileno a sair em Portugal, marcado, por um lado, pela apresentação do autor e do livro, mas também pela necessidade de o jornalista os enquadrar no imaginário do público sobre o que representa a literatura do subcontinente, em particular o seu suposto exotismo.

Passemos para uma entrevista conduzida por Maria Leonor Nunes dois anos mais tarde, a propósito de *Mundo do fim do mundo*. O escritor é apresentado como “um dos nomes de primeira linha da nova literatura latino-americana” (Nunes 1995: 7) e “uma personagem de romanesco assombro” (Nunes 1995: 7). A jornalista esboça um paralelo entre a obra de Sepúlveda e a sua biografia, marcada pela participação na guerrilha, a experiência na prisão e no exílio e a sua militância no Greenpeace: “[...] acredita que a ecologia é indissociável de um novo e germinal projecto de esquerda. Desistir, jamais – diz ele. E, por essa e outras razões, Luiz [sic] Sepúlveda assume-se mais como um agitador político do que como escritor profissional.” (Nunes 1995: 7) A associação entre literatura e política é, portanto, claramente salientada desde o início na divulgação do escritor junto do público português, como é visível nesta peça. Aqui a referência ao tradutor (mais uma vez Pedro Tamen) é feita logo na abertura sem mais comentários, mas o seu nome funciona como uma garantia de qualidade do próprio texto literário.

A primeira página do número de 18 de Junho de 1997 do *Jornal de Letras* é construída em função da fotografia de um Sepúlveda sorridente sob a manchete “Luís [sic] Sepúlveda. História(s) mágico-marítimas” (“Luís Sepúlveda. História(s) mágico-marítimas”: 1), numa intertextualidade com o clássico *Histórias trágico-marítimas* (1735), do português Bernardo Gomes de Brito. No interior, três páginas são dedicadas a uma entrevista e a uma curta resenha do livro que deu mote à peça, *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar*, ambas escritas pelo então jovem jornalista Ricardo Araújo Pereira, entretanto tornado num dos humoristas portugueses mais populares. Mais uma vez, a introdução à

entrevista apresenta o autor como ex-guerrilheiro guevarista, prisioneiro político às mãos do regime liderado por Pinochet e exilado na Europa, ao ponto de o título desta entrevista ser “A segunda vida de Che Guevara”. De facto, sabemos que a ligação à política é relevante na sua biografia, mas estas questões não estão presentes no livro que então se publicava, em mais uma demonstração da colagem da política chilena a Sepúlveda. Quanto à recensão do livro, na verdade consiste apenas num resumo superficial da narrativa, sem apreciações críticas.

Façamos um salto no tempo para passar para o já citado número de 14 de Junho de 2017 do jornal *i*: meia primeira página é ocupada com uma foto do escritor e a manchete «Grande entrevista ao autor chileno Luis Sepúlveda. “Voltaria a chamar Lenine ao meu filho”» O trabalho estende-se entre as páginas 32 e 35, a propósito de *O fim da História*, já com o título interno “É preciso resistir ao processo que transforma revoluções em autocracias” (Almeida 2017: 33). Ao longo do texto, fala-se essencialmente sobre política e, quando há referências à literatura, estas surgem associadas a contextos políticos. Uma constante, portanto, que se vai mantendo ao longo dos anos no que diz respeito ao jornalismo e à crítica portugueses.

Conclusão

A tradução é também um factor económico e um fenómeno de importação, como sustenta José Lambert em “Literatura, Traducción y (Des)colonización”. Sepúlveda vende “milhares de exemplares em Portugal, um facto que não pode ser desprezado pelas editoras, que aspiram contar com escritores *best sellers* nos seus catálogos para sobreviver num mercado já por si difícil” (Branco 2020: 43), como sustentámos em *Tradução e edição de obras hispano-americanas em Portugal*. Outro autor da Teoria dos Polissistemas, Itamar Even-Zohar, explica como alguns indivíduos são aceites como fornecedores reais ou potenciais de novos elementos e os produtos deste grupo de produtores competem no mercado com mais força. Sepúlveda corporiza isto seja através dos seus próprios títulos, seja através de prefácios e afirmações suas sobre outros autores, utilizados pelas editoras para os valorizar aos olhos do público. O mesmo se passa com as adaptações ao teatro de textos seus: as peças contribuem para a divulgação do autor, mas a popularidade deste também leva à atracção de público.

Pierre Bourdieu, no artigo “La production de la croyance” (1977), defende que o editor tem um papel de legitimador dos produtos literários e, pelo facto de publicar um autor, consagra-o. É a sua autoridade enquanto editor que lhe permite fazê-lo. Manuel Alberto Valente fá-lo com Sepúlveda. Se publica a sua obra, é porque ele é um escritor *de facto* e que merece ser dado a ler ao público,

tantas vezes quanto possível. E fá-lo não apenas através de reedições sucessivas dos seus livros, mas “levando” consigo o chileno na passagem que faz da Asa para a Porto Editora. Este papel de Valente é também evidente após o recente falecimento de Sepúlveda, em entrevistas a vários órgãos de comunicação e a nós próprios, no âmbito desta comunicação. Por outro lado, a própria inclusão no Plano Nacional de Leitura depende da existência de traduções e publicações prévias, sendo, portanto, indirectamente influenciada pelas escolhas editoriais. Há, pois, uma retroalimentação destas duas instituições (editoras e Plano Nacional de Leitura), pois, por um lado, o Plano Nacional de Leitura depende das editoras e, por outro, a divulgação das obras (neste caso de Luis Sepúlveda) pelo Plano Nacional de Leitura leva a uma maior apetência do mercado, um maior volume de vendas e um maior número de edições.

Recorramos também a Gisèle Sapiro e aos seus estudos sobre a importância do papel dos editores na circulação dos livros. Em “Translation and the field of publishing” (2008), Sapiro considera que o mercado da tradução é influenciado pelo mercado internacional do livro mas também pelas relações entre países e por factores políticos e culturais. Neste ponto, reconhecemos o interesse do público português pela história política e social chilena, transferida para os seus escritores, em particular para Sepúlveda, tantas vezes identificado pelos *media* e pelas editoras como um militante de esquerda que se envolveu profundamente no processo conduzido por Salvador Allende. A peça da Seiva-Trupe (e o livro correspondente) mostra bem isso, ao encenar em 2019 e 2020 uma obra sobre o golpe de 1973 tendo como figura central Neruda, que, de alguma forma, contribui para uma reflexão sobre a actual subida da influência da extrema-direita no mundo. Como afirma Sapiro (2008: 163), os textos traduzidos podem “be used to strengthen the cultural identity of minorities, or to reinforce more or less stereotypical representations of foreign cultures. In this process texts can be depoliticized, or indeed highly politicized.” Neste caso, encontramos uma forte politização da obra de Sepúlveda, mesmo se alguns dos seus textos têm pouca relação com contextos políticos.

Em suma, a recepção de Luís Sepúlveda em Portugal é forte, ocupando um lugar particular no polissistema português e, dentro deste, destacando-se dos sistemas “literatura chilena”, “literaturas hispano-americanas” e “literaturas em espanhol”, com um reconhecimento geral visível no número de edições dos seus livros, no curto intervalo entre as versões originais e as portuguesas, nas adaptações ao teatro de textos seus, no destaque dado pela imprensa (nomeadamente da sua doença e morte) e nas homenagens de figuras públicas. A tradução é obviamente central neste âmbito, enquanto mediadora entre a obra do autor e o público português. Em jeito de conclusão, recuperemos as palavras de João

Céu e Silva (2020: *online*) na crónica citada: “O contador de histórias que existia em Luis Sepúlveda agradava aos leitores e ambas as partes fizeram o pacto de continuar a escrever e a ler. Autor e leitor eram inseparáveis na sua obra.”

Bibliografia

- ALMEIDA, Nuno Ramos de (14 de Junho de 2017), “Luis Sepúlveda. ‘É preciso resistir ao processo que transforma revoluções em autocracias’”. *i* (Lisboa). N.º 2460: 31–35.
- BELLINI, Giuseppe (1997) *Nueva historia de la literatura*. Madrid: Castalia.
- BRANCO, Isabel Araújo (2020) Tradução e edição de obras hispano-americanas em Portugal. Berlin, Peter Lang.
- FURTADO, Catarina (16 de Abril de 2020) www.instagram.com/p/B_Do9hr-BB7g/ [16 de Abril de 2020]
- LOURENÇO, A. A. (30 de Novembro de 1993) “Romance e ecologia”. *Jornal de Letras* (Lisboa). N.º 595: p. 8.
- MARINHO, Raquel (4 de Maio de 2020) “José Luís Peixoto: ‘Eu acho que o Luis Sepúlveda deu corpo a algumas das características fundamentais do que é a literatura’”. <http://casamericalatina.pt/2020/05/04/jose-luis-peixoto-eu-acho-que-o-luis-sepulveda-deu-corpo-a-algumas-das-caracteristicas-fundamentais-do-que-e-a-literatura> [4 de Maio de 2020].
- MARINHO, Raquel (4 de Maio 2020) “Nuno Júdice: ‘Era um homem único em tudo. É difícil pensar nele como alguém que já tenha partido’”. <http://casamericalatina.pt/2020/05/04/nuno-judice-era-um-homem-unico-em-tudo-e-dificil-pensar-nele-como-alguem-que-ja-tenha-partido> [4 de Maio de 2020].
- MARTINS, Catarina (16 de Abril de 2020) twitter.com/catarina_mart/status/1250739941191098368 [16 de Abril de 2020]
- NUNES, Maria Leonor (4 de Janeiro de 1995) “Luiz Sepúlveda. Crónica de uma vida de aventuras”. *Jornal de Letras* (Lisboa). N.º 632: p. 7.
- SAPIRO, Gisèle (2008) “Translation and the field of publishing”. *Translation Studies* (Routledge ABES). Vol. 1, n.º 2: 163. DOI 10.1080/14781700802113473
- SEPÚLVEDA, Luis (5 de Dezembro de 2014) “El viejo tranvía de Lisboa no es rentable”. www.facebook.com/luis.sepulveda.5245/posts/10205799518446578?fref=nf [5 de Dezembro de 2014].
- SEPÚLVEDA, Luis (20 de Dezembro de 1995) “Volveré a Lisboa?”. *Jornal de Letras* (Lisboa). N.º 657: p. 19.
- SILVA, João Céu e (16 de Abril de 2020) “Não me despedi de Luis Sepúlveda”. <https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/joao-ceu-e-silva/nao-me-despedi-de-luis-sepulveda-12077962.html> [16 de Abril de 2020]

Artigos de jornal

- “Estive com o Luis Sepúlveda e a Saúde 24 disse-me para lavar as mãos várias vezes” (2 de Março de 2020). *i*, Lisboa, n.º 3157, p. 1.
- “Funcionários em casa após contacto com escritor infectado” (2 de Março de 2020). *Público*, Lisboa, n.º 10904, p. 1.
- “Luís Sepúlveda. História(s) mágico-marítimas” (18 de Junho de 1997). *Jornal de Letras*, Lisboa, n.º 696, p. 1.
- “1949–2020. Luis Sepúlveda, o efabulador exemplar”. *Público*, Lisboa, n.º 10950, p. 1.
- “Póvoa de Varzim em alerta com coronavírus de Luis Sepúlveda” (2 de Março de 2020). *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 275, p. 1.
- “Presidente da República lamenta a morte de Luis Sepúlveda”. www.presidencia.pt/?idc=18&idi=176583 [16 de Abril de 2020].
- “Rubem Fonseca e Luis Sepúlveda. Histórias, para sempre” (22 de Abril de 2020). *Jornal de Letras*, Lisboa, n.º 1293, p. 1.

Anexo 1: Obras de Luis Sepúlveda incluídas no Plano Nacional de Leitura em 2012 e 2018–2027

| Título | Data do PNL | Público aconselhado |
|---|-------------------|---|
| <i>O velho que lia romances de amor</i> | 2012 2018–2027 | 2012: 12–14 anos 2018–2027: 15–18 anos |
| <i>História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar</i> | 2012 2018–2027 | 2012: 12–14 anos. 2018–2027; 12–14 anos. |
| <i>As rosas de Atacama</i> | 2012 2018–2027 | 2012: maiores de 18 anos 2018–2027: maiores de 18 anos |
| <i>História de uma baleia branca</i> | 2018–2027 | 9–18 anos |
| <i>História de um cão chamado Leal</i> | 2018–2027 | 9–11 anos |
| <i>História de um gato e de um rato que se tornaram amigos</i> | 2018–2027 | 9–11 anos |
| <i>História de um caracol que descobriu a importância da lentidão</i> | 2018–2027 | 9–11 anos |
| <i>O fim da história</i> | 2018–2027 | 15–18 anos e maiores de 18 anos |
| <i>Todas as fábulas</i> | 2018–2027 | dos 9–18 anos |

Anexo 2: Obras de Luis Sepúlveda publicadas em Portugal

| Editora | Colecção | Título original | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|-------------------|-------------------------|---------------------------|-----------------|------------------------|--|
| Asa | Asa de bolso | <i>Nombre de torero</i> | <i>Nome de toureiro</i> | Pedro Tamen | 1994 | 2002 |
| Asa | Fnac de bolso | <i>Nombre de torero</i> | <i>Nome de toureiro</i> | Pedro Tamen | 1994 | 2002 |
| Asa | Pequenos prazeres | <i>Nombre de torero</i> | <i>Nome de toureiro</i> | Pedro Tamen | 1994 | 1995 (1. ^a ed.), 1996 (2. ^a ed.), 1997 (3. ^a ed.), 1998 (4. ^a ed.), 1999 (5. ^a ed.), 2000 (6. ^a ed.), 2001 (7. ^a ed.), 2004 (8. ^a ed.) |

| Editora | Título original | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--|---------------------------|-----------------|------------------------|--|
| Asa | <i>La locura de Pinochet y otros artículos</i> | <i>O general e o juiz</i> | Helena Pitta | 2002 | 2003 (1. ^a a 3. ^a ed.) |

| Editora | Título original | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--|---------------------------|----------------------|------------------------|----------------------------------|
| Asa | <i>Moleskine. Apuntes y reflexiones.</i> | <i>Uma história suja</i> | Maria do Carmo Abreu | 2004 | 2004 |

| Editora | Título original | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--------------------------------|------------------------------|-----------------|------------------------|--|
| Asa | <i>Mundo del fin del mundo</i> | <i>Mundo do fim do mundo</i> | Pedro Tamen | 1989 | 1994 (1. ^a ed.), 1995 (2. ^a ed.), 1996 (3. ^a ed.), 1997 (4. ^a e 5. ^a ed.), 1998 (6. ^a ed.), 1999 (8. ^a e 9. ^a ed.), 2000 (10. ^a ed.), 2001 (11. ^a ed.), 2002 (12. ^a ed.), 2003 (13. ^a ed.), 2005 (14. ^a ed.), 2010 (17. ^a ed.) |
| Porto Editora | <i>Mundo del fin del mundo</i> | <i>Mundo do fim do mundo</i> | Pedro Tamen | 1989 | 2016 |

| Editora | Título original | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--|---|-----------------|------------------------|---|
| Asa | <i>Un viejo que leía novelas de amor</i> | <i>O velho que lia romances de amor</i> | Pedro Tamen | 1989 | 1993 (1. ^a ed.), 1994 (2. ^a , 4. ^a ed.), 1995 (5. ^a e 6. ^a ed.), 1996 (7. ^a ed.), 1997 (9. ^a a 11. ^a ed.), 1998 (12. ^a e 13. ^a ed.), 1999 (14. ^a a 16. ^a ed.), 2000 (17. ^a ed.), 2001 (18. ^a ed.), 2002 (19. ^a ed.), 2003 (20. ^a e 21. ^a ed.), 2004 (22. ^a ed.), 2005 (23. ^a ed.), 2006 (24. ^a ed.) |

| Editora | Título original | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|---------------------|---|--|-----------------|------------------------|--|
| Círculo de Leitores | <i>Un viejo que leía novelas de amor. Mundo del fin del mundo</i> | <i>O velho que lia romances de amor. Mundo do fim do mundo</i> | Pedro Tamen | 1989 | 1997 |
| Porto Editora | <i>Un viejo que leía novelas de amor</i> | <i>O velho que lia romances de amor</i> | Pedro Tamen | 1989 | 2009 (1. ^a e 2. ^a ed.), 2010 (3. ^a ed.), 2011 (4. ^a ed.), 2012 (5. ^a ed.), 2014 |
| Livros do Brasil | <i>Un viejo que leía novelas de amor</i> | <i>O velho que lia romances de amor</i> | Pedro Tamen | 1989 | 2018 |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--------------------------------|--|----------------------------------|------------------------|--|
| Asa | <i>Patagonia Express</i> | <i>Patagónia Express: apontamentos de viagem</i> | Cristina Rodriguez, Artur Guerra | 1995 | 1996 (1. ^a ed.), 1997 (2. ^a e 3. ^a ed.), 1998 (4. ^a e 5. ^a ed.), 1999 (6. ^a e 7. ^a ed.), 2000 (8. ^a ed.), 2001 (9. ^a ed.), 2002 (10. ^a ed.), 2004 (11. ^a e 12. ^a ed.), 2005 (13. ^a ed.) |
| Porto Editora | <i>Patagonia Express</i> | <i>Patagonia Express</i> | Cristina Rodriguez, Artur Guerra | 1995 | 2011 (1. ^a e 2. ^a ed.) |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|---|---|-----------------|------------------------|---|
| Asa | <i>Historia de una gaviota y del gato que le enseño a volar</i> | <i>História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar</i> | Pedro Tamen | 1996 | 1997 (1. ^a a 4. ^a ed.), 1998 (5. ^a e 6. ^a ed.), 1999 (8. ^a ed.), 2000 (9. ^a ed.), 2001 (10. ^a ed.), 2002 (11. ^a ed.), 2003 (12. ^a ed.), 2003 (13. ^a ed.), 2004 (14. ^a e 15. ^a ed.), 2005 (16. ^a ed.) |
| Porto Editora | <i>Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar</i> | <i>História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar</i> | Pedro Tamen | 1996 | 2010 (3. ^a ed.), 2011 (5. ^a ed.), 2012 (6. ^a e 7. ^a ed.), 2013 (8. ^a ed.), 2014, 2015 |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--------------------------------|--|-----------------|------------------------|--|
| Asa | <i>Desencuentros</i> | <i>Encontro de amor num país em guerra</i> | Pedro Tamen | 1997 | 1998 (1. ^a a 3. ^a ed.), 2000 (4. ^a ed.), 2001 (5. ^a ed.), 2002 (6. ^a ed.), 2004 (7. ^a e 8. ^a ed.), 2006 (9. ^a ed.) |
| Porto Editora | <i>Desencuentros</i> | <i>Encontro de amor num país em guerra</i> | Pedro Tamen | 1997 | 2013 |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|---|--|--|-----------------|------------------------|--|
| Asa | <i>Diario de un killer sentimental seguido de Yacaré</i> | <i>Diário de um killer sentimental seguido de Jacaré e Hot line</i> | Pedro Tamen | 1998 | 1999 (1. ^a a 4. ^a ed.), 2000 (5. ^a ed.), 2002 (6. ^a ed.), 2004 (7. ^a ed.), 2005 (8. ^a ed.), 2006 (9. ^a ed.) |
| Público Comunicação Social (coleção “Mil Folhas”) | <i>Diario de un killer sentimental</i> | <i>Diário de um killer sentimental</i> | Pedro Tamen | 1998 | 2002 |
| Porto Editora | <i>Diario de un killer sentimental seguido de yacaré</i> | <i>Diário de um killer sentimental. Seguido de Jacaré e Hot Line</i> | Pedro Tamen | 1998 | 2015 |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--------------------------------|----------------------------|-----------------|------------------------|--|
| Asa | <i>Historias marginales</i> | <i>As rosas de Atacama</i> | Pedro Tamen | 2000 | 2000 (1. ^a a 3. ^a ed.), 2002 (4. ^a ed.), 2003 (5. ^a ed.), 2004 (6. ^a ed.) |
| Porto Editora | <i>Historias marginales</i> | <i>As rosas de Atacama</i> | Pedro Tamen | 2000 | 2011 (1. ^a e 2. ^a ed.) |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--------------------------------|---------------------------|---------------------------|------------------------|--|
| Asa | <i>El poder de los sueños</i> | <i>O poder dos sonhos</i> | Henrique Tavares e Castro | 2004 | 2006 (1. ^a e 2. ^a ed.), 2009 (3. ^a ed.) |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|---------|---|------------------------|---------------------------|-----------------|---------------------------|
| Asa | <i>Los calzoncillos de Carolina Huechuraba y otras crónicas</i> | <i>Crónicas do Sul</i> | Henrique Tavares e Castro | 2006 | 2008 |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|---------------|-----------------------------------|------------------------------|--------------|-----------------|--|
| Porto Editora | <i>La sombra de lo que fuimos</i> | <i>A sombra do que fomos</i> | Helena Pitta | 2009 | 2009 (1. ^a e 2. ^a ed.), 2010 (3. ^a ed.) |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|---------------|------------------------------------|-------------------------------|---------------------------|-----------------|---------------------------|
| Porto Editora | <i>Historias de aqui y de allá</i> | <i>Histórias daqui e dali</i> | Henrique Tavares e Castro | 2010 | 2010 |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|---------------|---|--|--------------|-----------------|------------------------------|
| Porto Editora | <i>Historia de Mix, de Max y de Mex</i> | <i>História de um gato e de um rato que se tornaram amigos</i> | Helena Pitta | 2012 | 2013, 2014, 2016, 2018, 2019 |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|---------------|---------------------------------|--------------------------------|---------------------------|-----------------|--|
| Porto Editora | <i>Últimas noticias del Sur</i> | <i>Últimas notícias do Sul</i> | Henrique Tavares e Castro | 2012 | 2012 (1. ^a e 2. ^a ed.) |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--------------------------------|---|-----------------|------------------------|--|
| Porto Editora | <i>La lámpara de Aladino</i> | <i>A lâmpada de Aladino e outras histórias para vencer o esquecimento</i> | Helena Pitta | 2008 | 2008 (1. ^a a 3. ^a ed.), 2010 (4. ^a ed.) |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|---------------------------------------|--|---------------------------|------------------------|----------------------------------|
| Porto Editora | <i>Escritura en tiempos de crisis</i> | <i>Palavras em tempo de crise: artigos e reflexões</i> | Henrique Tavares e Castro | 2006 | 2013, 2014 |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|---|---|-----------------|------------------------|--|
| Porto Editora | <i>Historia de un caracol que descubrió la importancia de la lentitud</i> | <i>História de um caracol que descobriu a importância da lentidão</i> | Helena Pitta | 2013 | 2014 (1. ^a ed., 2. ^a reimpressão), 2015 (3. ^a reimp.) |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--|--|-----------------|------------------------|----------------------------------|
| Porto Editora | <i>Historia de un perro llamado Leal</i> | <i>História de um cão chamado Leal</i> | Helena Pitta | 2016 | 2016 |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--|---|-----------------|------------------------|----------------------------------|
| Porto Editora | <i>El Uzbeko Mudo y Otras Historias Clandestinas</i> | <i>A venturosa história do usbeque mudo</i> | Helena Pitta | 2010 | 2015 |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--------------------------------|---------------------------|-----------------|------------------------|----------------------------------|
| Porto Editora | <i>El fin de la historia</i> | <i>O fim da história</i> | Helena Pitta | 2017 | 2017 |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|--------------------------------|---------------------------|----------------------------|------------------------|---|
| Porto Editora | -- | <i>Todas as fábulas</i> | Helena Pitta e Pedro Tamen | -- | 2018. Reunidas pela primeira vez num só volume, as quatro grandes histórias infantis de Luis Sepúlveda. |

| Editora | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedições |
|----------------|---------------------------------------|--------------------------------------|-----------------|------------------------|----------------------------------|
| Porto Editora | <i>Historia de una ballena blanca</i> | <i>História de uma baleia branca</i> | Helena Pitta | 2019 | 2019 |

Anexo 3: Livros de Luis Sepúlveda em colaboração com outros autores

| Editora | Autores | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedição |
|---------|---|--|---|---------------------------|-----------------|--|
| Asa | Antonio Sarabia, Bernardo Atxaga, José Manuel Fajardo, Luis Sepúlveda, Santiago Gamboa | <i>Nunca estuvo allí</i> | <i>Contos apátridas</i> | Jorge Fallorca | | 2001 (1. ^a e 2. ^a ed.), 2002 |
| Asa | Alfredo Pita, Antonio Sarabia, Hernán Rivera Letelier, José Manuel Fajardo, Luis Sepúlveda, Mario Delgado Aparain, Mempo Giardinelli, Ramón Díaz Eterovic, Rosa Montero | <i>Cuentos del mar</i> | <i>Histórias do mar</i> | Luís Filipe Sarmento | 2001 | 2002 |
| Asa | Luis Sepúlveda, Mario Delgado Aparain | <i>Los peores cuentos de los hermanos Grim</i> | <i>Os piores contos dos irmãos Grim</i> | Henrique Tavares e Castro | 2004 | 2005 |

| Editora | Autores | Título original da obra | Título da tradução | Tradutor | Ano do original | Ano de edição e reedição |
|------------------------|---|---|---|---|------------------------|---------------------------------|
| Casa da América Latina | Gabriel García Márquez, Luis Sepúlveda, Alejo Carpentier e Julio Cortázar | | <i>A Europa na Literatura Latino-Americana</i> | Isabel Araújo Branco, Rita Almeida Simões | | 2010 |
| Apuro | Luis Sepúlveda, Renzo Sicco | <i>Il funerale di Neruda</i> <i>El funeral de Neruda</i> | <i>O funeral de Neruda: cravos vermelhos para Pablo</i> | António Sabler | 2013 | 2016 |
| Porto Editora | Luis Sepúlveda, Carlo Petrini | <i>Un'idea di felicità</i> | <i>Uma ideia de felicidade</i> | Regina Valente | 2014 | 2014, 2015 |

Piotr Jarco / Paulina Nalewajko

Autopublicación: una nueva oportunidad para los traductores del castellano

Resumen: La autopublicación es un proceso que abarca todas las etapas desde la escritura misma hasta la entrega del texto al lector, y que incluye actividades tanto creativas: escribir una obra y diseñarla, como técnicas: imprimirla o convertirla en un fichero informático, y mercantiles: distribuirla, comercializarla y realizar actividades de mercadotecnia y relaciones públicas relacionadas con ella.

Y es aquí donde se abren nuevos caminos para los traductores; en forma de obras de autores autopublicados. No obstante, estas nuevas oportunidades conllevan también la necesidad de cambio del *modus operandi* del traductor en varios aspectos de su actividad.

La autopublicación supone la eliminación de los intermediarios que participan en el proceso de creación y entrega del libro al lector. Por lo tanto, crea vínculos directos entre todos los participantes de este modelo de edición. Es precisamente la relación directa entre el autor y el traductor la que abre nuevas posibilidades de desarrollo profesional para los dos actores. Para aprovechar esta oportunidad, un traductor necesita conocer y entender el ecosistema de la autopublicación con sus pros y contras y convertirse en un traductor-emprendedor que modela la actitud y el modo de actuar de un autor autopublicado.

Palabras claves: autopublicación, libro digital, traductor, editorial, Amazon

Abstract: Self-publishing is a process that covers all stages from the writing itself to the delivery of the text to the reader and includes both the creative activities of writing a work and designing it, and the techniques of printing or converting it into a computer file and the commercial activities of distribution, selling and carrying out marketing and related public relations activities.

And this is where new paths open up for translators: in the form of self-published works. However, these new opportunities also entail the need to change the translator's *modus operandi* in various aspects of his or her activity.

Self-publishing involves the elimination of intermediaries who participate in the process of creating and delivering the book to the reader. Therefore, it creates direct links between all participants in this editing model. It is precisely the direct relationship between the author and translator that opens up new possibilities for professional development for the two actors. To take advantage of this opportunity, a translator needs to know and understand the ecosystem of self-publishing with its pros and cons and become a translator-entrepreneur who models the attitude and mode of action of a self-published author.

Keywords: self-publishing, digital book, translator, publisher, Amazon

1. El traductor en el modelo tradicional

El fenómeno del boom de la literatura latinoamericana en el mundo es ampliamente conocido. No obstante, hay que subrayar que, en Polonia, principalmente en los años sesenta y setenta, también existió un boom de traducciones de esta literatura. Según el escritor chileno e investigador del boom, José Donoso, Polonia fue el séptimo mercado más importante para esta literatura en el mundo durante aquel período (1999 [1972]). Estos temas, los describe detalladamente Małgorzata Gaszyńska-Magiera (2011). Como muestra en su tesis de diplomatura Katarzyna Szabłowska (s.f.), de aquel boom de traducciones en Polonia solo quedan recuerdos. Hoy en día las editoriales polacas se centran principalmente en reediciones, así como en traducciones de nuevos libros de autores tan reconocidos como Vargas Llosa. Aparecen muy pocas traducciones de autores desconocidos.

En la circulación tradicional del libro en papel en Polonia, el traductor suele ser también el principal impulsor de la literatura latinoamericana. El ejemplo clave lo constituye Tomasz Pindel, académico, traductor, autor de un programa de radio, bloguero y fundador de la editorial Mucha Nie Siada, que publicó 7 traducciones de la más nueva literatura latinoamericana y desapareció. En contraste con este modelo clásico, a continuación, comentaremos los nuevos trayectos que se abren ante los traductores en el siglo XXI.

2. ¿Qué es la autopublicación?

El modelo editorial tradicional no es la única modalidad que le permite al autor llegar con sus obras al lector. Existe un modelo alternativo que es la autopublicación, en inglés denominada *self-publishing*. Por varias razones, principalmente logísticas y económicas, durante mucho tiempo esta opción no encontró su lugar en el mundo de los libros. Además, los autores autopublicados llevaban un estigma de ser escritores de segunda categoría. Sin embargo, esta situación ha cambiado con el advenimiento de Internet, la aparición de nuevas herramientas digitales y la caída de su precio, lo que ha fomentado la democratización del uso de la tecnología y ha permitido a los autores publicar y vender libros de forma independiente en línea:

La autopublicación es uno de los elementos más disruptivos en el ámbito editorial desde la invención de la imprenta. Por primera vez en la historia de la

comunicación escrita la puesta en circulación de los manuscritos no depende de la voluntad de alguien ajeno al escritor, ya sea un mecenas, un impresor o una editorial, sino de la voluntad y capacidad del propio autor por alimentar una producción regulada únicamente por su creatividad y disciplina (Cordón García 2016: 278).

Para ilustrar mejor las diferencias entre los dos modelos de edición del libro hemos preparado el siguiente esquema:

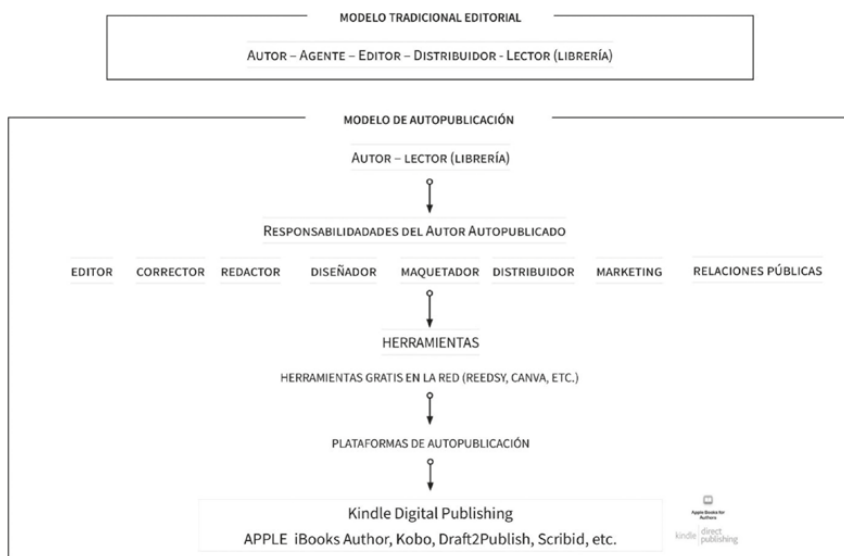


Fig. 1. El modelo tradicional editorial y la autopublicación. Una elaboración a partir de La autopublicación: Un nuevo paradigma en la creación digital del libro (Arévalo 2014: 129)

En el modelo tradicional del proceso de publicación participa gran número de actores: el agente literario, la editorial, el distribuidor y la librería. Mientras que en la autopublicación el libro electrónico llega directamente del autor al lector.

3. ¿Quién es el autor autopublicado?

Un autor autopublicado que quiere vivir de su pasión tiene que reinventarse profesionalmente y establecer un negocio en el mundo digital (Scipion s.f., en línea). Arévalo observa también que:

El autor es responsable del control de todo el proceso, incluyendo el diseño (cubierta/interior), formatos, precio, distribución, marketing y relaciones públicas. Los autores pueden hacerlo todo ellos mismos o subcontratar la totalidad o parte del proceso con empresas que ofrecen estos servicios —usualmente concebidos como paquetes de publicación incluyendo la edición, comercialización, y diseño— y subcontratar todo o parte del proceso a estas empresas (2014: 130).

Por lo tanto, la persona que escribe libros se convierte en un *autor-emprendedor* y no se dedica exclusivamente a la escritura sino también a llevar un pequeño negocio editorial para ejecutar las actividades enumerados en párrafo anterior (Celaya 2016: 87).

Esta necesidad de transformación la confirma la escritora venezolana Blanca Miosi: “También me encargo de la promoción directamente, algo que también sigo haciendo a pesar de haber publicado con una editorial, porque ahora el autor se ha convertido en un producto y debe saber venderse” (De Lectura Obligada s.f., en línea).

Para tener una imagen más clara del taller y del modo de actuar del autor autopublicado, en los siguientes subcapítulos analizamos algunos datos que proporcionaron los escritores españoles en la encuesta que en el año 2019 realizó la empresa Book on Demand GmbH (BOD) y presentó en el Estudio sobre autopublicación en Europa 2019.

3.1 Motivación

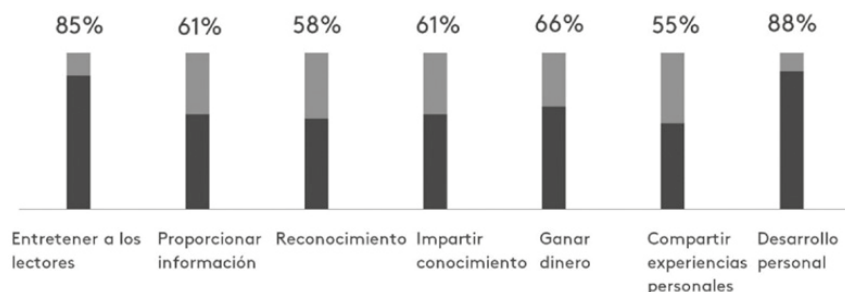


Fig. 2. Motivaciones de los autores y autoras europeos para escribir (BOD 2020: 6)

Entre las razones que mueven al escritor se hallan los siguientes motivos:

1. Desarrollo personal.
2. Entretenimiento a los lectores
3. Ganar dinero

4. Proporcionar información
5. Impartir conocimiento
6. Reconocimiento
7. Compartir experiencias personales (BOD 2020: 5)

3.2 Géneros

Entre sus géneros favoritos, los autores enumeran la novela y las narraciones y, como vemos en la ilustración abajo, domina la no-ficción, es decir, la novela policiaca y novela de suspense, a la que siguen la ciencia ficción y las historias románticas (BOD 2020: 8) (vid. fig. 3).

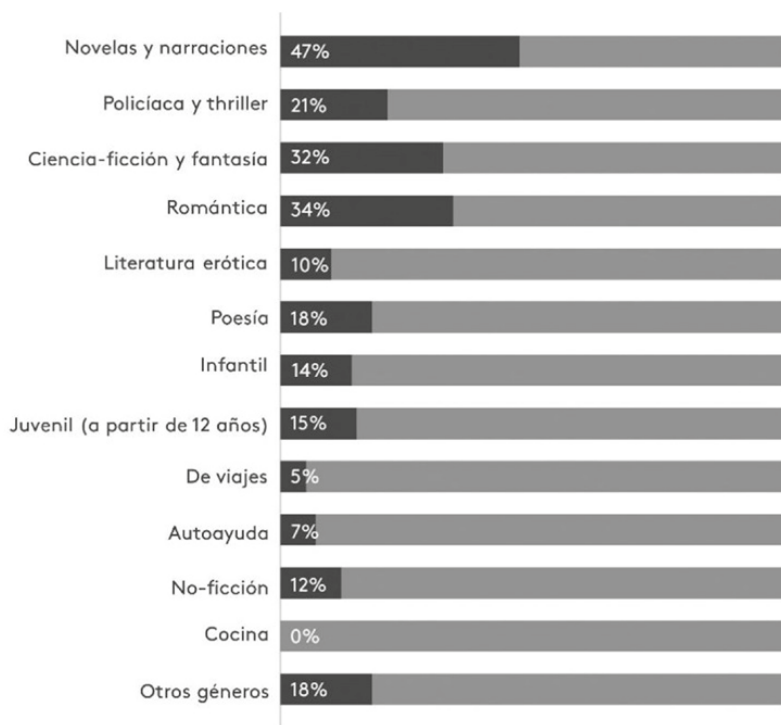


Fig. 3. Géneros favoritos (BOD 2020: 8)

Hay que añadir que la mayoría de los autores españoles “escribe para un público adulto joven entre los 25 y 39 años” y “se encuentran también en este rango de edad” (BOD 2020: 12).

3.3 Formatos

Según Arévalo “la revitalización de la autopublicación se produce a partir de 2006, con el resurgir de los dispositivos de lectura” (2014: 128). Y tal como lo señala la ilustración abajo (vid. fig. 4) la mayoría de los autores utiliza los dos formatos: impreso y digital para sus obras. Los que combinan los dos soportes “aumentan su alcance y visibilidad entre los lectores” (BOD 2020:14). Esta tendencia nos la corrobora Mercedes Pinto Maldonado, que en una de sus ponencias concluye: “Me considero una escritora híbrida. Soy una escritora híbrida. En los quince años que llevo publicando lo he hecho tanto autoeditando como con todo tipo de editoriales” (Maldonado s.f., en línea).

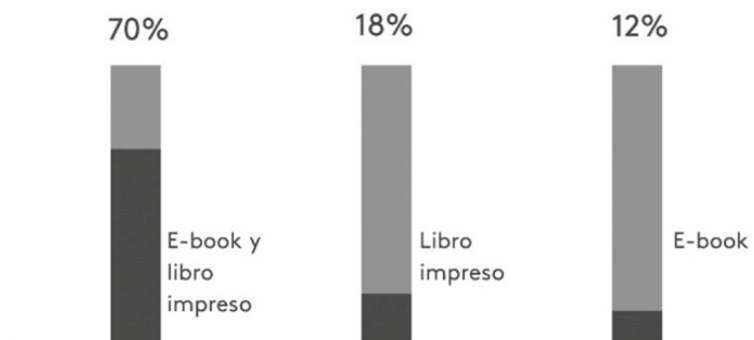


Fig. 4. Formatos de publicación elegidos por los autores y autoras autopublicados europeos (BOD 2020: 15)

3.4 Fomento de la comunidad de lectores

Hemos señalado que los autores autopublicados tienen un vínculo directo con el lector. Para crear esta relación y fomentar la comunicación con sus seguidores los autores usan las plataformas en línea que son los blogs, los sitios webs y Facebook (BOD 2020: 18) (vid. fig. 5).

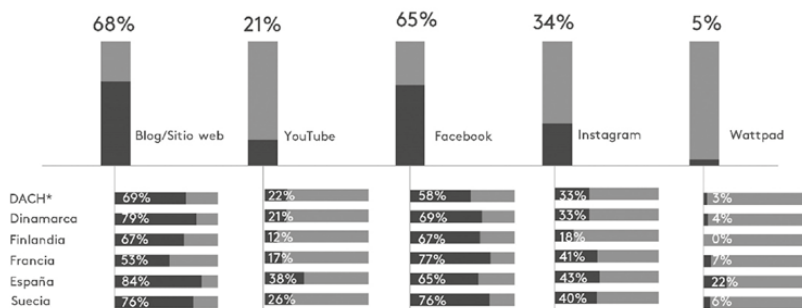


Fig. 5. Plataformas utilizadas por los autores y autoras europeos autopublicados para la construcción de comunidad (BOD 2021: 21)

Gran parte de los autores empieza a crear una comunidad alrededor del libro en la etapa de concebir una obra y anima a sus lectores a participar en su creación “principalmente en el desarrollo del contenido” (BOD 2020: 29) (vid. fig. 6).

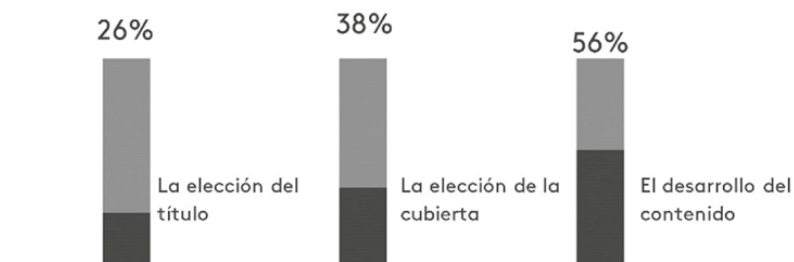


Fig. 6. Involucración de los lectores en la creación de libros (BOD 2020: 27)

Los escritores entienden perfectamente que “la autopublicación no es solo un fenómeno de autores que desean escribir y publicar sus contenidos, sino que también nos encontramos con lectores que los eligen a la hora de definir su próxima lectura” (Benchimol 2018: 29).

3.5 Calidad, mercadotecnia, comercialización

3.5.1 Publicar con calidad editorial

Los libros autopublicados no pasan por una editorial y el único filtro es el lector. El auge de la autopublicación resulta en un gran número de obras publicadas en

varias plataformas, por lo que hay críticos de esta modalidad que sostienen que “la cantidad de obras es inversamente proporcional a la calidad artística” (Villarrreal 2019, en línea). Pero Miosi defiende la libertad de publicación y subraya que “ahora se debe tener mucho más cuidado con la calidad de la obra. Lo reclaman los lectores y se ha comprobado que son los que llevan un libro a la cima. Si el libro es malo, lo dicen sin ningún reparo en los comentarios de Amazon” (De Lectura Obligada s.f., en línea). Los datos del estudio de Books on Demand GmbH nos confirman esta tesis: “En España se observa una creciente preferencia de los autores y autoras por producir sus libros de forma más profesional. Más del 60 % afirma que trabaja con terceros en el diseño y la edición del libro” (BOD 2020: 36).

3.5.2 *Mercadotecnia*

Para promover sus obras en librerías y plataformas, los autores autopublicados privados de los recursos que tienen a su disposición las editoriales “usan una gran variedad de medidas” (BOD 2020: 40) (vid. fig. 7).

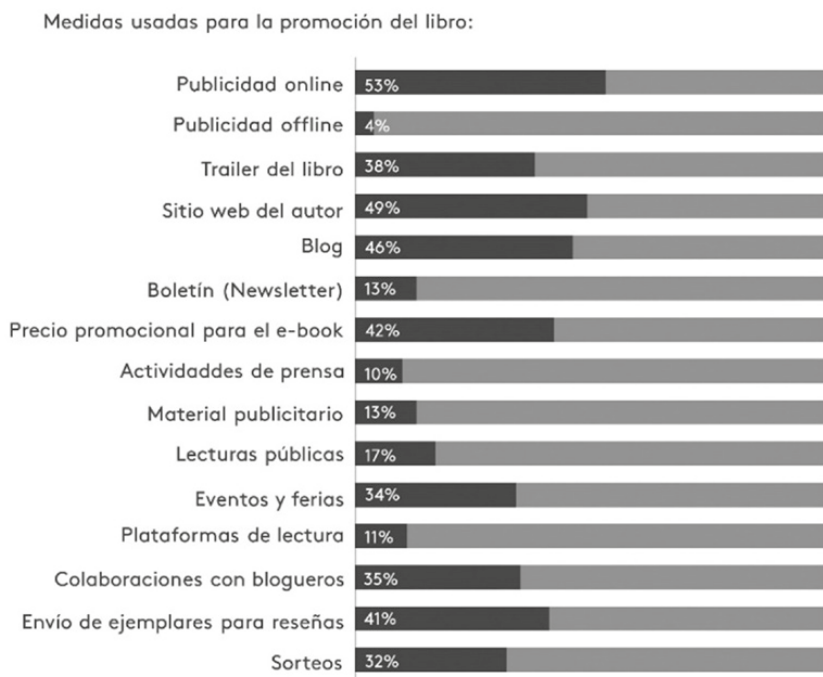


Fig. 7. Medidas usadas para la promoción del libro (BOD 2020: 40)

En una entrevista, Miosi argumenta que “formar parte de múltiples sitios sirve para que tu nombre se haga conocido y aparezca bien situado en los motores de búsqueda” (Rodríguez s.f., en línea).

Sin embargo, hay que subrayar el papel que desempeñan las redes sociales en la promoción del libro. “Aproximadamente uno de cada tres autores y autoras invierte 4 o más horas semanalmente en la promoción del libro” (BOD 2020: 44). Esta situación se debe a que “Antes el escritor vivía en una especie de burbuja, era un ser ajeno, alejado de sus lectores. Hoy ha cambiado, todo escritor tiene una página Web, frecuente Twitter, Facebook, Instagram” (Mirete 2018, en línea). Otra herramienta usada muy frecuentemente por los autores es la lista de correos. Perfumo confía “más en las newsletters. Con una lista de correo, un autor puede generar una relación más genuina con sus lectores” y “más profunda” (Rodríguez s.f., en línea).

Los autores españoles para sus relaciones publicas también colaboran con los blogueros y “aquellos que más invierten en la promoción del libro, al igual que en el trabajo con blogueros y blogueras, reciben ingresos más altos por las ventas de sus libros” (BOD 2020: 31).

3.5.3 Comercialización

La labor de un autor autopublicado es una tarea que requiere constancia, perseverancia y agilidad en seguir los cambios de las tendencias del mercado y de las reglas que rigen las herramientas de trabajo en línea. Por lo tanto “tan solo 9 % de los autores y autoras encuestados registra ingresos de 5.000 € o más por concepto de ventas de libros autopublicados” (BOD 2020: 55) (vid. fig. 8).

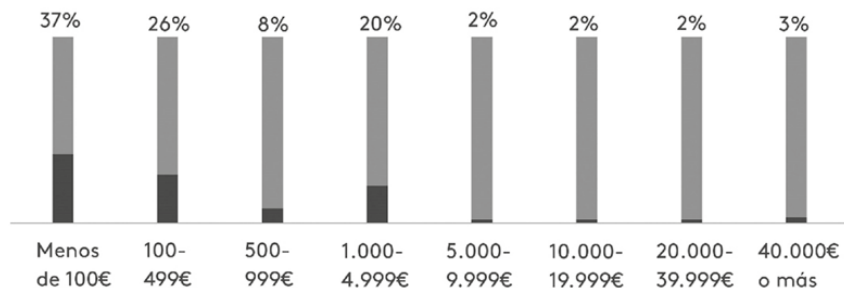


Fig. 8. Ingresos generados por las ventas totales de libros autopublicados de los autores y autoras encuestados (BOD 2020: 55)

Entre las herramientas que usan los autores autopublicados para la venta se encuentran las plataformas de autopublicación y, entre ellas, la que tiene mayor peso: Amazon Kindle Digital Publishing, que permite, de forma gratuita y sencilla (mediante un asistente), preparar la edición del libro en versión digital e impresa y venderlo en la librería de Amazon.

3.6 El papel de Amazon en el trabajo del autopublicado

Esta oportunidad y la apertura de la plataforma Kindle en español en el año 2010 fue aprovechada por la escritora venezolana Blanca Miosi, que hasta entonces había publicado sus libros a través de las editoriales tradicionales. Después de que Viceversa rechazara su novela *El Manuscrito*, la autora la subió, junto con otras obras, a la plataforma de Amazon y sus libros ganaron numerosos lectores (De Lectura Obligada s.f., en línea).

Hoy en día Miosi es considerada como “la autora autopublicada en español que más libros ha vendido en la historia de Amazon” (Diario de Navarra 2015, en línea) y llamada “La Dama de ebook” (García 2012, en línea).

3.6.1 Autopublicación: ¿una opción solo para los autores rechazados por el editor o una elección informada?

Blanca Miosi es un ejemplo de una escritora que decidió autopublicarse debido al *rechazo del editor* (De Lectura Obligada s.f., en línea). Otro ejemplo es Cristian Perfumo, que desde el principio había optado por la autopublicación de forma deliberada. Su primer libro, *Secreto Sumergido*, Perfumo lo publicó independientemente de las editoriales en la plataforma de Kindle Amazon. Después, en el año 2019, la editorial Pinguin Random House le propuso la edición de otra de sus novelas, *Rescate Gris*, con la que Perfumo había llegado a ser finalista del concurso literario de Clarín (Europa Press 2019, en línea). No obstante, Perfumo es un partidario de la autopublicación digital y afirma que “las grandes editoriales suelen ganar muchísimo más dinero con el papel que con el digital, y los autores autopublicados suelen ganar muchísimo más con el digital que con el papel” (Navarro Soriano 2019, en línea).

4. Cooperación entre un traductor y un autor autopublicado

Miosi traduce y publica libros en otros idiomas (Revista Literaria Galeradas s.f., en línea). Perfumo también ha traducido sus libros al inglés y al francés fuera del circuito editorial tradicional (Nieto 2018, en línea). Otro escritor español, Francisco Marín, ha traducido su libro al italiano y al alemán (Marín 2019, en

línea). En el caso de los dos últimos autores los iniciadores de las traducciones fueron los traductores (Marín 2019, en línea).

4.1 Autor autopublicado en Polonia

En nuestro país, Polonia, un autor de habla hispana no puede contar con otro socio que las editoriales, y estas no saben o no quieren promover la literatura latinoamericana poco conocida. Conocemos solo un caso de un autor independiente iberoamericano que fue publicado por una editorial polaca. Esta es Lorena Franco con el libro *Ella lo sabe* y la editorial Albatros.

No obstante, los autores de América Latina, España, Estados Unidos, Alemania o Francia u otros países pueden contar con el apoyo de plataformas como la KDP de Amazon o Apple iBooks, y de los agregadores (es decir distribuidoras en línea) como Publishdrive, Draft2Digital, entre otros, y publicar libros digitales casi sin incurrir gastos.

Nuestra experiencia hasta la fecha con los autores autopublicados de España y América Latina corrobora su voluntad de estar presentes en el mercado polaco e internacional del libro. Sin embargo, las limitaciones que hemos enumerado antes, es decir: falta de un socio editor e inexistencia de plataformas de autopublicación les impide a hacerlo.

Un traductor literario puede modelar la forma de actuar del autor autopublicado y transformarse de un traductor por encargo de las editoriales en un traductor-editor, así como los autores se habían convertido en autores-editores.

5. Beneficios para el traductor derivados de la cooperación directa con el autor autopublicado

5.1 Relación directa con el autor

Como se sabe, la cooperación directa entre el traductor y el autor es poco frecuente en el mundo editorial. Mientras tanto, en el mundo de la autopublicación, que tiende a eliminar todos los intermediarios, desaparece esta limitación. Nuestra experiencia hasta ahora corrobora este fenómeno. Hemos tenido la posibilidad de intercambio directo con los escritores. La relación personal con el autor cambia significativamente la perspectiva y el ambiente de trabajo.

5.2 Relación directa con el lector

Como hemos mencionado antes, el modelo de la autopublicación se basa en la eliminación de los filtros por los que pasa una obra literaria en su camino del

autor hacia lector. Este filtro o prescriptor, una editorial o un agente literario, se vuelve redundante. El papel del filtro y del revisor lo desempeña actualmente el lector, que publica comentarios o reseñas, pone las *estrellitas* gracias a las que el libro destaca dentro de la amplia oferta (Arévalo 2014: 134).

Por lo tanto, el traductor puede ayudar al autor a comunicarse directamente con los lectores o actuando como un traductor-editor entablar realización directa con los seguidores.

Como lectores, escribimos muchas veces correos electrónicos a autores autopublicados y siempre recibimos respuesta, y parte de esta correspondencia privada se ha convertido en una relación de negocios.

5.3 Participación en la venta y en el éxito del libro

Los autores autopublicados a menudo no disponen de recursos para la traducción o no quieren gastárselos debido a la falta de un socio y la posibilidad de promocionarse en el país de destino. Las tarifas que ofrecen por traducir la literatura son bajas y de poco interés para un traductor que no recibe regalías por las ventas. Así que una forma de asegurarse unos ingresos adecuados puede ser la colaboración con el autor a base de la participación en la venta (Marín 2019, en línea).

6. Traductor-editor: ¿una nueva profesión?

La autopublicación no es un modelo de edición que elimine por completo las editoriales tradicionales. Los dos modelos: la autopublicación y la edición tradicional se complementan. Los autores autopublicados también son editores híbridos (Celaya 2014: 72). Cristian Perfumo, el autor que hemos mencionado antes, es un ejemplo clásico de un escritor híbrido que combina ambos modelos.

En el caso de la publicación del libro por una editorial tradicional, los escritores autopublicados suelen “vender” los derechos de la versión impresa y conservar los derechos exclusivos de la versión digital (Navarro Soriano 2019, en línea). Y así mismo, el traductor puede asumir un papel doble: de un agente literario tradicional para la versión en papel y de un traductor-editor para la versión del libro electrónico.

6.1 Publicar y vender libros digitales

El traductor-editor debería seguir los pasos del proceso de autopublicación. Por lo tanto, se necesita que el traductor apoye al autor no solo en la traducción sino que también participe en las actividades de mercadotecnia y venta.

El mercado del libro digital experimenta últimamente cambios acelerados y los traductores comprometidos con la edición del libro obtenemos acceso a las herramientas que hasta ahora habían sido monopolizadas por las editoriales y también a soluciones totalmente nuevas. La distribución tradicional se lleva aproximadamente 50 o 60 % del precio de venta al público (Eguaras 2013, en línea). Vender los libros electrónicos en plataformas globales como Amazon (Amazon.com s.f., en línea) o Apple iBooks Store (Authors.apple.com s.f., en línea) le cuesta al autor solo un 30 % del precio de venta al público (PV P), es decir, el autor se lleva 70 % de los *royalties* comparado con unos 10 % que consigue por parte de las editoriales tradicionales (Eguaras 2013, en línea). Además, la distribución se lleva a cabo bajo una licencia no exclusiva, lo que le permite al autor publicar los libros electrónicos a través de múltiples canales de venta.

Conclusiones

Hemos presentado las nuevas posibilidades que ofrece la cooperación entre el traductor y el autor autopublicado. El traductor puede seguir el *modus operandi* del autor autopublicado y publicar los libros traducidos en formato de libro electrónico sin incurrir en muchos gastos. No obstante, esta modalidad requiere mucho compromiso e inversión de tiempo por parte del traductor.

El autor autopublicado está interesado en ampliar el círculo de sus lectores en los mercados extranjeros, pero tiene que vencer el obstáculo que es la falta de un socio fiable que podría ser el traductor-editor. Al asumir dicho papel, el traductor logra establecer una relación directa con el autor, participa en el éxito del libro y crea nuevas oportunidades de desarrollo profesional. Esto se ve facilitado por el creciente número de lectores que eligen los libros electrónicos, por la disponibilidad de las herramientas económicas de publicación y por la apertura de los canales de venta, que tratan ahora este formato como una oportunidad mercantil.

Bibliografía

AMAZON.COM (s.f.) “Opciones de regalías”. https://kdp.amazon.com/es_ES/help/topic/G200644210 [11.11.2020]

- ARÉVALO, Julio Alonso; CORDÓN-GARCÍA, José-Antonio; GÓMEZ-DÍAZ, Raquel (2014) “La autopublicación: Un nuevo paradigma en la creación digital del libro”. *Revista cubana de información*, v. 25, n. 1.
- AUTHORS.APPLE.COM (s.f.) “Why publish on Apple Books”. <https://authors.apple.com> [11.11.2020]
- BENCHIMOL, Daniel (2018) *Radiografía de la autopublicación en América Latina*, Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc).
- BOD – BOOKS ON DEMAND GMBH (2020) “Estudio sobre autopublicación en Europa 2019”. https://www.bod.com.es/fileadmin/user_upload_es/sobre-bod-y-prensa/BoD_Estudio_sobre_autopublicacion_Europa_2019.pdf [13.01.2021]
- CELAYA, Beatriz; SIERRA Elena; CELAYA, Javier (2014) *Autores independientes. La llegada de la Revolución Indie*. Biografías Personales y Dosdoce.com.
- CELAYA, Beatriz; Sierra Elena; Celaya, Javier (2016) *Autores Indies, el auge de la autoedición*. Biografías Personales y Dosdoce.com.
- CORDÓN-GARCÍA, José-Antonio (2016) “Ruptura del campo editorial: la auto-publicación y sus derivados”. *Anuario ThinkEPI*, 10: 278-283.
- DE LECTURA OBLIGADA (s.f.) “Blanca Miosi afirma que publica en versión digital porque le gusta tener el control de sus libros”. <https://lecturaobligada.wordpress.com/2012/07/17/blancamiosi> [13.12.2019]
- DONOSO, José (1999 [1972]) *Historia personal del boom*. Altea, Alfaguara.
- EGUARAS, Mariana (2013) “Reparto de porcentajes en la edición de un libro impreso”. Mariana Eguaras Consultoría Editorial, <http://marianaeguaras.com/reparto-de-porcentajes-en-la-edicion-de-un-libro-impreso> [30.01.2020]
- EUROPA PRESS (2019) «Cristian Perfumo reivindica la Patagonia como terreno literario “fascinante”». <https://www.europapress.es/catalunya/noticia-cristian-perfumo-reivindica-patagonia-terreno-literario-fascinante-20190822110022.html> [13.12.2019]
- GARCÍA, Fernando (2012) “Blanca Miosi, la dama de ebook”. <https://blogs.elpais.com/sin-tinta/2012/06/blanca-miosi-la-dama-del-ebook.html> [21.03.2020]
- GASZYŃSKA-MAGIERA, Małgorzata (2011) *Recepcja przekładów literatury latynoamerykańskiej w Polsce w latach 1945–2005 z perspektywy komunikacji międzykulturowej*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- MARÍN, Francisco (2019) *Autobiografía de un escritor diletante*. Francisco Marín (autopublicado)

- MALDONADO PINTO, Mercedes (s.f.) “Ponencia sobre autopublicación para Literania 2019”. <https://mercedespinto.wordpress.com/2019/05/20/ponencia-sobre-autopublicacion-para-literania-2019> [13.01.2021]
- MIRETE RAMALLO, Víctor M. (2018) *Entrevista a Blanca Miosi* [en línea]. https://www.elquintolibro.es/.../entrevista-a-blanca-miosi/?utm_campaign=shareaholic&utm_medium=twitter&utm_source=socialnetwork [28.12.2019].
- NAVARRO SORIANO, Esteban (2019) «Cristian Perfumo: “Todavía hay quien no nos considera autores de verdad”». <https://diario16.com/cristian-perfumo-todavia-hay-quien-no-nos-considera-autores-de-verdad/> [21.03.2020]
- NIETO, Ana (2018) “Cómo llegar a vivir de tus novelas. Entrevista a @CristianPerfumo, ganador del Concurso Literario de Amazon 2017”. <https://triunfacontulibro.com/como-llegar-a-vivir-de-tus-novelas-entrevista-a-cristianperfumo-ganador-del-concurso-literario-de-amazon-2017/> [13.03.2020]
- RODRÍGUEZ, Pablo Daniel (s.f.) “Blanca Miosi. Una entrevista a la autora superventas en Amazon”. <http://finderdesign.info/blanca-miosi-la-entrevista/> [21.01.2020]
- RODRÍGUEZ CRIADO, Francisco (s.f.) *Cuestionario literario: Cristian Perfumo*. <https://grandeslibros.es/cristiam-perfumo-cuestionario-literario/> [21.03.2020]
- SCIPION, Frank (s.f.) “Entrevista a Blanca Miosi, autora del libro El Manuscrito I. El Secreto”. <https://www.lifestylealcuadrado.com/entrevista-blanca-miosi-autor-el-manuscrito-1-el-secreto/> [12.12.2019]
- SZABŁOWSKA, Katarzyna (s.f.) *El boom latinoamericano años después desde la perspectiva polaca*. Tesis de diplomatura escrita en la Universidad SWPS bajo la dirección de la dra. Paulina Nalewajko. Inédita.
- VILLARREAL, Antonio (2019) *De amas de casa a reinas de la paraliteratura: Amazon se forra sacando novelas del cajón* [en línea]. https://www.elconfidencial.com/tecnologia/2019-07-06/auto-publicacion-literatura-novela-amazon_2103179/ [21.03.2020].
- REVISTA LITERARIA GALERADAS (s.f.) “Entrevista a Blanca Miosi”. <https://revisitagaleras.com/entrevista-a-blanca-miosi/> [13.12.2019]

Katja Šmid

Refael Yišḥac ben Veniste: el hombre detrás de la obra sefardí *Berajá hamešuléšet o las tres luces* (Salónica, 1881)*

Resumen: *Berajá hamešuléšet o las tres luces* ('La triple bendición o las tres luces') contiene cuatro obras judeoespañolas: *Séfer haḇerit* ('El libro de la alianza'), una famosa obra de ciencia y moral; *El rižo de la vida* ('La guía de la vida'), obra de moral judía relativa al buen comportamiento, las costumbres alimentarias y los hábitos relativos a la higiene y la salud; *Bá'al tešubá* ('El arrepentido'), novela moral sobre un judío convertido al islam que se arrepiente; y *El asolado en la isla*, la historia de Robinson Crusoe de Daniel Defoe, adaptada para el público lector sefardí. En la presente contribución se examinan los paratextos de *Berajá hamešuléšet o las tres luces*, la portada y la introducción, en los que el editor ofrece valiosa información acerca de su contenido y que no han sido objeto de estudio hasta ahora. Asimismo, se describen las múltiples tareas que llevó a cabo su editor Refael Yišḥac ben Veniste (Salónica, 1844–1910) en la preparación de esta obra literaria, consistentes en la selección, recopilación, traducción, adaptación y edición de fuentes hebreas y judeoespañolas. El artículo aporta datos novedosos sobre el papel que tuvo Ben Veniste como traductor y editor de esta obra sefardí, en particular, y acerca de su contribución a las bellas letras sefardíes, en general.

Palabras clave: judeoespañol, literatura sefardí, traducción, Refael Yišḥac ben Veniste, *Berajá hamešuléšet o las tres luces*

Abstract: *Berakhah ha-meshuleshet o las tres luzes* ('Triple Blessing or Three Lights') includes four Judeo-Spanish works: *Sefer ha-Berit* ('The Book of the Covenant'), an influential book about science and morality; *El rizho de la vida* ('Manner of Life'), a moral Jewish work on habits regarding food, health, and good manners; *Bá'al teshuva* ('A Repentant'), a short novel about a Jew converted to Islam who repents; and *El asolado en la izla* ('The Lone Survivor on the Island'), Daniel Defoe's story of Robinson Crusoe adapted for the Ladino reading public. The aim of this contribution is to study the paratexts of *Berakhah ha-meshuleshet o las tres luzes*, the title page and the introduction, that have not been the object of a study so far, and where the editor provides with valuable information about its content. The article also deals with the multiple roles, carried out

* Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto «The Jews in the European Mediterranean Societies: A Long-Term Perspective» (ref. PIC2017FR02), financiado por el CNRS y el CSIC.

by the editor Refael Yitshak Ben Veniste (Salonica, 1844–1910) in the preparation of this literary work, including the selection, compilation, translation, adaptation and edition of Hebrew and Ladino sources. The article sheds light about the role Ben Veniste had as a translator and editor of this Ladino work, in particular, and about his contribution to Judeo-Spanish *belles lettres* in general.

Key words: Judeo-Spanish, Ladino literature, translation, Refael Yitshak Ben Veniste, *Berakhah ha-meshuleshet o las tres luzes*

Introducción

Gracias al estudio de las versiones sefardíes del *Séfer haḇerit* (Šmid 2019), descubrí la curiosa obra *Berajá hamešuléšet o las tres luces* ('La triple bendición o las tres luces'), publicada en 1881 en Salónica. A primera vista, llama la atención el inusual aspecto visual y tipográfico de esta obra judeoespañola, que está impresa en aljamía hebreaica, es decir en letras hebreas rasíes (vid. fig. 1). Al examinar su contenido descubrimos que su formato especial se debe a la inclusión de cuatro obras judeoespañolas que, separadas por una raya negra, aparecen una debajo de otra en cada una de las hojas de la *Berajá hamešuléšet* y son las siguientes: *Séfer haḇerit* ('El libro de la alianza'), obra de ciencia, mística y moral (hojas 1a-88b); *El rijo de la vida* ('La guía de la vida'), obra de moral judía relativa al buen comportamiento, costumbres alimentarias y hábitos relativos a la higiene y la salud (hojas 1a-60b); *Bá'al tešubá* ('El arrepentido'), novela moral sobre un hombre arrepentido (hojas 1a-39b); y *El asolado en la isla*, la famosa historia de Robinson Crusoe de Daniel Defoe, adaptada para el público lector sefardí (Lazar 1999: 849–881; Borovaya 2003: 42, 63; Kacprzak 2020) (hojas 40a-88b).

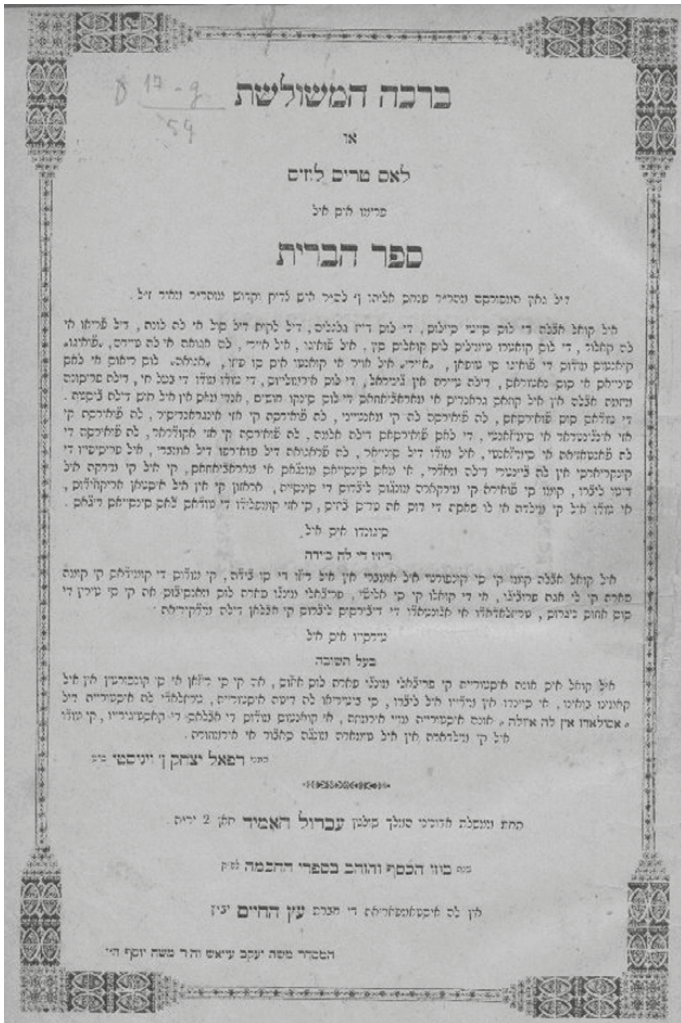


Fig. 1. *Berajá hamešulēšet o las tres luces* (Salónica, 1881). Portada.

En la historia del libro sefardí, que abarca la producción literaria en judeoespañol que vio la luz desde el siglo XVI hasta el siglo XXI (Romero 1992; Lazar 1999), *Berajá hamešulešet* es una publicación única en la cual las obras literarias mencionadas están organizadas de esta manera tan original. Fue editada

por Refael Yişḥac ben Veniste y en 1881 se publicó dos veces en la imprenta judía *Eš haḥayim* ('El árbol de la vida') en Salónica: la primera edición contiene las cuatro obras mencionadas y la segunda edición contiene solo tres obras, ya que la obra *El rijo de la vida* por alguna razón fue retirada. En 1900 *Berajá hamešulēšet* se publicó de nuevo en la imprenta Arditi en Constantinopla, esta vez editada por Eliyahu Leví ben Naḥmías, edición que también contiene solo tres obras literarias: *Séfer haḥerit*, *Bá'al tešubá* y *El asolado en la isla* (Šmid 2019: 120–121) (vid. fig. 2).



Fig. 2. *Berajá hamešulēšet* o *las tres luces* (Constantinopla, 1900). Portada.

1. El hombre detrás de la obra

Poco se sabe de Refael Yišḥac ben Veniste (Salónica, 1844–1910) y su labor traductológica en judeoespañol (vid. fig. 3). Sin embargo, el estudio de la *Berajá hamešuléšet o las tres luces*, cuyos primeros resultados se presentan en esta publicación, aporta datos novedosos sobre su papel como traductor y editor de esta obra sefardí, en particular, y su contribución a las bellas letras sefardíes, en general.

Refael Yišḥac ben Veniste tradujo del hebreo al judeoespañol la obra *Libro de la forma de el palacio* que fue publicada en 1876 en la imprenta *Eš haḥayim* en Salónica (Ben Veniste 1876: 2). Se trata de una versión del *Retrato del Templo de Selomo* (Middelburgo, 1642), escrito originalmente en español por Ya‘acob Yehudá León¹ (1603–1675) y traducida por él mismo al hebreo bajo el título *Séfer Tabnit hejal* (Ámsterdam, 1650), que describe el Templo de Salomón². En 1882, un año después de haber publicado *Berajá hamešuléšet*, salió a luz en la misma imprenta salonicense *Me‘am lo‘ež ‘al Megilat Rut*, comentario bíblico al libro de Rut, traducido del hebreo al judeoespañol por Refael Yišḥac Meir ben Veniste (Ben Veniste 1882: 11; Romero 1992: 99, 276). En 1885, se publicó allí mismo en edición bilingüe *Déguel haTorá* (‘El estandarte de la Ley’), obra teatral bilingüe de contenido moral, que fue escrita en hebreo por Mošé Ya‘acob Ottolenghi (1840–1901), director del *Talmud Torá* (‘escuela religiosa judía’) de Salónica en los años 80 del siglo XIX, y traducida al judeoespañol por Refael Yišḥac ben Veniste (Ottolenghi y Ben Veniste 1885: 1; Emmanuel 1986: 244, 247–248; Romero 1992: 276).

En 1898 se publicó en Salónica una novela con el título *Confidencias de un amigo. Raconto para la juventud*, compuesto por Yišḥac Benveniste (Besso 1959: 78, Martín Ortega 2017: 150). Lamentablemente, no he logrado el acceso directo a la obra, por lo que me ha sido imposible comprobar si se trata del mismo autor o de alguien que pudiera estar relacionado con él. Por ello, tengo pendiente la lectura y el estudio de este texto judeoespañol con el fin de compararlo con el estilo de las demás obras cuya traducción o autoría se atribuye a Refael Yišḥac ben Veniste.

-
- 1 Ya‘acob Yeudá Arié en la obra judeoespañola mencionada. También es conocido como Ya‘acob Yeudá León Templo, sobrenombre que alude a su estudio en detalle del Templo de Jerusalén.
 - 2 Templo construido en Jerusalén bajo el reinado del rey Salomón y terminado en 957 a. E. C., que fue saqueado y luego destruido en 586/587 a. E. C. por Nabucodonosor II, que ordenó deportar a los judíos a Babilonia.

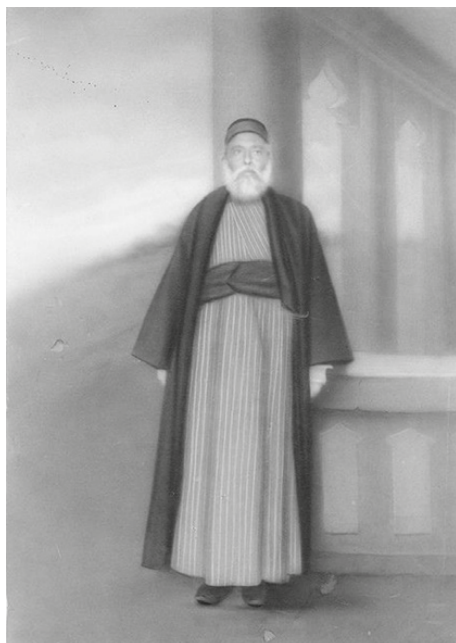


Fig. 3: Refael Yišḥac ben Veniste (Salónica, 1844–1910). Foto. Cortesía de Guy Benveniste, The Magnes Collection of Jewish Art and Life, UC Berkeley.

2. El contenido de la obra

Como veremos, *Berajá hamešuléšet* abarca un contenido muy variado que proviene de distintas fuentes literarias. Como es usual en numerosos libros judeoespañoles, ya sean de índole religiosa o profana, en la portada del libro se resume su contenido a modo de anuncio. Su editor Refael Yišḥac ben Veniste lo formula de la siguiente manera:

Berajá hamešuléšet o las tres luces

Prima es el *Séfer haḇerit*

del gaón hamefursam ['famoso sabio'] [...] Pinḥas Eliyahu [...], el cual habla de los siete cielos, de los diez galgalim ['esferas celestes'], del lecut ['eclipse'] del sol y la luna, del frío y la calor, de los cuatro temeles ['fundamentos'] los cualos son, el fuego, el aire, la agua y la tierra; *fuego*, cuántos modos de fuego se topan, *aire*, el aver ['aire'] y cuánto es su pešo, *agua*, los ríos y las peñas y sus naturas, de_la tierra en ĝeneral, de los hermollos ['plantas'], de todo modo de bá'al ḥay ['ser vivo'], de_la presona miśma. Habla en él cośas grandes y maraviośas de los cinco ḥušim ['sentidos'], ande ['donde'] más en

el ḥuš ['sentido'] de_la vista, de todas sus fuerzas, la fuerza la que mantiene, la fuerza que hace engrandecer, la fuerza que hace enġentrar ['engendrar'] y semejante, de la fuerzas de_la alma, la fuerza que hace acodrar, la fuerza de la fantasía y semejante, el modo de soñar, la fragua ['construcción'] del puerpo del hombre, el precipio de concriarse en la vientre de_la madre, y más cencias muchas y maravioŝas, que el que merca el dito libro, como si fuera que mercara muchos libros de cencia, a_razón que en él están arecogidos, y todo el que melda ['lee, estudia'] y lo pasa de dos a tres veces, se hace cumplido de todas las cencias dichas.

Segundo es el *Rijo de la vida*

el cual habla cómo que se comporte el hombre en el rijo de su vida, qué modos de comidas que coma para que le haga provecho, y de cuáló que se aleje, prevale ['sirve'] mucho para los mancebos a que se tiren ['aparten'] de sus úsos negros ['malos'], treśladado ['traducido'] y ajuntado ['recogido, juntado'] de diversos libros que hablan de_la medquería ['medicina'].

Tercio es el *Bá'al tešubá*

el cual es una historia que prevale ['sirve'] mucho para los hijos, a que se rijan y se conporten en el camino bueno, y siendo en medio el libro, se bitireó ['acabó, terminó'] la dita historia, treśladí ['traduje'] la historia del *Asolado en la isla*, una historia muy hermoŝa, y cuantos modos de hablas de castiguerio ['moral'], que todo el que mel-dará ['leerá'] en él tomará muncha sabor y hermoŝura (*Berajá hamešuléšet o las tres lućes*: 1a)³.

Puesto que no disponemos de bibliografía secundaria que nos ilustre acerca de la obra *Berajá hamešuléšet o las tres lućes* estudio aquí los paratextos de este libro, la portada y la introducción, en los que el editor ofrece valiosa información acerca de su contenido.

2.1. *Séfer haḇerit*

Entre “las tres lućes” que contiene *Berajá hamešuléšet*, la primera obra cobra especial protagonismo, lo que se refleja en el lugar que ocupa e incluso en el tamaño de las letras hebreas, que son un poco más grandes que en caso de las demás obras en la misma hoja. No es casual que el editor pusiera la obra *Séfer haḇerit* ('El libro de la alianza') en primer lugar. De hecho, algunas bibliografías citan *Berajá hamešuléšet* directamente como *Séfer haḇerit*, sin mencionar las otras tres obras incluidas en la publicación, y otras mencionan que el libro contiene *Séfer haḇerit* y otras dos obras en judeoespañol (Emmanuel 1986: 248).

3 Todas las transcripciones de textos sefardíes y sus anotaciones se han llevado a cabo por la autora del artículo. Para la transcripción de letras hebreas a latinas sigo el sistema ideado por Hassán (1978, 1988, 2008).

Se trata de una exitosa obra, escrita en hebreo por el autor judío de Europa oriental Pinḥas Hurwitz Eliyahu (Vilna, 1765 – Cracovia, 1821), que fue publicada por primera vez en 1797 en Brun en Moravia. Gracias a temas tan diversos como ciencia, mística y moral, y un estilo popular que usa el autor para introducir a sus lectores en la modernidad científica, *Séfer haḥerit* tuvo muy buena acogida entre el público lector judío y funcionaba como una ventana a través de la cual uno se podía ilustrar en los nuevos conocimientos seculares en los albores de la modernidad desde una perspectiva tradicional (Harris 1982; Robinson 1989; Fontaine 2007a, 2007b; Ruderman 2014). Este *best seller* se tradujo en varias ocasiones a los dos vernáculos judíos, yidis y judeoespañol.

En 1847, Ḥayim Abraham Benveniste Gateño tradujo al judeoespañol la primera parte del *Séfer haḥerit* (capítulos 1–21) que consiste en 21 capítulos, y fue publicada en dos extensos volúmenes. En 1881, Refael Yišḥac ben Veniste reeditó en *Berajá hamešulēšet o las tres luces* la traducción judeoespañola de la obra llevada a cabo en 1847 por Ḥayim Abraham Benveniste Gateño.

La inclusión del *Séfer haḥerit* en la *Berajá hamešulēšet* se debe, sin duda, a su instructivo y atractivo contenido. En la introducción el editor resume la historia de esa obra, alaba su traducción del 1847, gracias a la cual está asequible para el público lector sefardí general, no elitista y no rabínico, y explica que lo reeditó ya que la primera edición se había agotado:

En el año de 5607⁴, muchos de nuestros hermanos de Salonico desearon por entender este libro, y siendo ellos non entienden en lašón hacódeš [‘la lengua santa’] querían por trešladarlo [‘traducirlo’] en lengua española. Y se entiende muy bien que para trešladar un libro de ciencia como éste, es menester que sea muy proto [‘hábil’] en la lengua lašón hacódeš junto también de tener con sí algo de la ciencia de la pilosopía, que altra-mente [‘de otra manera’] aquel trešladador [‘traductor’] puede fuir de la idea del rab hameḥaber [‘autor’]. Sobre esto según oí es que el trešladador en la lengua española fue nuestro señor harab hagadol [‘gran rabino’] [...] Abraham Benveniste Gateño [...], que sin safec [‘duda’] está trešladado y bien dado a entender [...], que con su percura [‘intento’] salió el dito libro a luz en la lengua española. Que si el rab [‘rabino’], ž[ijronó]”I[ibrajá] [‘de bendita memoria’], non lo trešlada, mucho longē era por toparse un sabio semejante y siempre iba estar en la lengua lašón hacódeš que aprovecha solo para los se’[ñores] ḥajamim [‘rabinos, sabios’], ma [‘pero’] para el resto del pueblo tenía que ser una ley siada [‘sellada’] y guadrada [...]. Y en mirando su buen hermošo trešlado non toquí ni metí mano del todo punto por demudar ninguna coša [...], solo que yo mirando la hermošura del libro y mirando que non se topa dejí por estamparlo [‘imprimirlo’] segunda vez (*Berajá hamešulēšet o las tres luces*: 2a).

4 En 1847, cuando aparece la primera traducción del *Séfer haḥerit*.

Con la *Berajá hamešuléšet o las tres luces* nos han llegado solamente 9 capítulos (1–9) del *Séfer haḥerit*, uno menos que en el primer volumen de la primera parte (capítulos 1–10), traducido por Benveniste Gateño. Entre otros cambios, Refael Yišḥac ben Veniste omitió una parte de la segunda introducción (h. 8a), lo que comenta en una nota a pie de página: “en la hacdamá [‘introducción’] de el rab [‘rabino’] alarga por una mala hecha que le hicieron que por non alargar la acortimos”, y retocó ligeramente la ortografía del judeoespañol para actualizarla. Aunque el editor prometió a sus lectores una parte aún más interesante del *Séfer haḥerit* que la primera y concluyó con un «Continuaremos» a modo de folletón, el segundo volumen desgraciadamente no nos ha llegado.

2.2. *Rijo de la vida*

Por lo que dice Refael Yišḥac ben Veniste en la portada del libro, el *Rijo de la vida* es traducido y recogido de diversos libros de medicina. Si bien en el caso del *Séfer haḥerit* Ben Veniste se ocupó de reeditar el texto que ya había vertido otro traductor, en el caso de *Rijo de la vida* fue él quien tradujo esta pieza que parece ser una recopilación o refundición de varias obras hebreas, según explica Ben Veniste en la *Hacdamá del tresladador* (‘Introducción del traductor’):

El rijo de la vida que es un libro que todos lo pueden entender, el cual lo arecogí de diversos libros, por decir y alabarlo a este libro non es menester que aparte que muchos señores ḥajamim [‘rabinos, sabios’] lo alabaron, y muchos de los aḥonados [‘suscriptores’] tomaron mucha sabor y me dieron las albicias [‘congratulaciones, albricias’], en resparte [‘aparte, además’] de esto prevale [‘sirve’] mucho por [‘para’] saber y conocer qué molde que se rija en los modos de las comidas, en el modo del dormir para que non encuentre en él diversas ḥacínuras [‘enfermedades’] (*Berajá hamešuléšet o las tres luces*: 2a).

Sorprende el hecho de que en la introducción Ben Veniste dedicara los siguientes ocho párrafos a una reflexión sobre el cuidado y la salud que uno debe tener, el poder que en ello tiene Dios y el papel que pueden desempeñar los médicos. Estos pasajes se refieren claramente a la obra *Rijo de la vida* que también parece tener gran importancia en esta publicación.

Puesto que hasta ahora nadie se ha ocupado de esta obra sería precipitado sacar conclusiones. No obstante, cabe señalar que la imprenta *Eš haḥayim* pertenecía a una asociación del mismo nombre (*Ḥebrá Eš haḥayim*), fundada en el año 1874 en Salónica por Ya‘acob Cobo. Cumpliendo un papel religioso y educativo, la asociación se ocupaba de labores de beneficencia y entre ellas destaca la preocupación por los enfermos de la comunidad judía. Ben Veniste menciona que la ciudad de Salónica ya contaba con una asociación de este tipo y alaba su

gestión y la buena obra llevada a cabo por los que están involucrados en ella: “Y gracias al Dio, que en muestra ciudad Salonico se topa el *bicur ḥolim* [‘visita a los enfermos’] muy mucho en regla, que sin safec [‘duda’] que los regidores tienen sus pagas buenas del Dio” (*Berajá hamešulēšet o las tres luces*: 2b)⁵. Es previsible que una obra de moral que habla acerca de la salud física y mental del ser humano y publicada en la imprenta *Eš haḥayim* tuviera mucho interés, ya que encaja bien dentro del repertorio de libros religiosos y educativos que salieron a la luz allí (Emmanuel 1986: 246–249 nos ofrece una lista de 92 libros hebreos y judeoespañoles que se imprimieron en esta importante imprenta entre los años 1875 y 1917).

Rafael Yišḥac ben Veniste, responsable de haber compuesto esta obra en judeoespañol, se dirige al público lector, especialmente a los lectores jóvenes, con las siguientes palabras:

Con esto a ti, meldador [‘lector’], te aprontí [‘preparé’] este libro el llamado el *Rijo de_la vida* para que sepas y conozcas por apartar y saber qué modo es el rijo que te debes de regir en estando sano y recío por non caer en ḥacínura [‘enfermedad’] periculoša [‘peligrosa’], esto que ves es un empecijo [‘comienzo’] por abrirte tu meollo un poco en qué red puedes caer, este libro que yo te do a_tí prevale muy mucho para aqueos mancebos que van detrás de sus appetites [‘deseos’] negros [‘malos’], a que se aparten de sus negriguras [‘acciones malas’] que ellos hacen, y que miren y apliquen bien en qué red negra [‘mala’] pueden entrar (*Berajá hamešulēšet o las tres luces*: 2b).

Más asombroso resulta el hecho de que precisamente esta obra fuera retirada para la segunda publicación de la *Berajá hamešulēšet o las tres luces* que vio luz en el mismo año y lugar (Salónica, 1881). Parece ser que la recopilación de los materiales de diversas fuentes podría haber resultado problemática por los derechos de autor ya que, según Lazar (1999: 851), Eliyahu Leví ben Naḥmías, editor de la tercera edición de la *Berajá hamešulēšet o las tres luces* (Constantinopla, 1900), no había conseguido los derechos de autor para publicar en ella el *Rijo de_la vida*. El estudio de esta obra enigmática queda pendiente para próximos trabajos.

Cabe señalar que en 1898 fue publicada en Constantinopla otra obra sefardí de Nisim M. Šebiliá, que lleva el título de *El rijo de la persona en su vida*⁶, cuyo subtítulo en la portada dice “acogido de diversos libros antiguos”. Parece ser

5 Emmanuel (1972: 21, 23) ofrece más detalles sobre esta asociación.

6 Agradezco amablemente a Anabella Esperanza, estudiante doctoral en la Universidad hebrea de Jerusalén, que me ha llamado la atención sobre la existencia de este libro. Se encuentra en la colección de libros sefardíes en el Instituto Ben Zvi en Jerusalén (asignatura 800.4 ḅ).

que este libro es de contenido parecido, e incluso podría estar relacionado de alguna manera con la obra de la que me he ocupado aquí, lo que deberán comprobar estudios futuros.

2.3. *Bá'al tešubá y El asolado en la isla*

Las obras que en la primera edición de *Berajá hamešulēšet* se encuentran en la parte inferior de cada hoja son dos novelas, traducidas por Ben Veniste: *Bá'al tešubá* ('El arrepentido'), que figura en la primera parte de la publicación (hojas 1a-39b)⁷, y cuando acabó esta, se puso a traducir *El asolado en la isla*, la versión judeoespañola de Robinson Crusoe, que viene a continuación (hojas 40a-88b)⁸. Ben Veniste anuncia de este modo su contenido:

Trešladí ['traduje'] la historia de *Bá'al tešubá*, junto también la historia *Del asolado en la isla*, unas historias muy morálicas, que vuestros hijos pueden tomar un buen castiguero ['moral'] por caminar en el camino bueno y derecho (*Berajá hamešulēšet o las tres luces*: 2b).

Ben Veniste, un sefardí que ha recibido una educación rabínica tradicional (en hebreo y judeoespañol) y posee lecturas de obras literarias no judías, optó por incluir en su libro dos novelas a las que se refiere como "historias", un género moderno, adoptado de las literaturas europeas, que empezó a emerger en la literatura sefardí en el último tercio del siglo XIX (Romero 1992: 221–263; Borovaya 2012). A primera vista, eso contrasta con las primeras dos obras de *Berajá hamešulēšet*, *Séfer haḥerit* y *Rijo de la vida*, que pertenecen a los géneros tradicionales religioso-patrimoniales y fueron escritas o traducidas por rabinos, precisamente el perfil que tiene Ben Veniste.

De todas maneras, aunque la forma novelesca sea una novedad en la literatura sefardí de aquel tiempo, las dos historias expresan ideas y valores morales del judaísmo tradicional. El protagonista de *Bá'al tešubá* se había convertido del judaísmo al islam, lo que causó un daño irreparable a sus progenitores. Parece ser que su infelicidad personal sería el castigo que recibió por sus malas acciones, lo que le llevó al arrepentimiento. De momento es difícil hacer cualquier

7 Agustín Carlos López Ortiz (Universidad de Burgos) está preparando una edición crítica y estudio de *Bá'al tešubá*. Véase su trabajo final de Programa de estudios formación superior *Estudios sefardíes y traducción: Edad media y renacimiento* con el título "Una luz sobre la novela judeoespañola *Bá'al tešubá* ('El arrepentido') y Rafael Yišḥac ben Veniste" (Universidad de Alcalá, 2019) y su contribución en el presente volumen.

8 Véase Kacprzak 2021 y su contribución en el presente volumen.

tipo de comparación, ya que aún seguimos buscando el supuesto original hebreo en el que se basa la traducción de Ben Veniste⁹.

El protagonista de *El asolado en la isla* es un archiconocido personaje literario, ya que *Robinson Crusoe* es un clásico literario que se había traducido a numerosas lenguas del mundo. En este caso ya se ha localizado el original hebreo que había usado el traductor para la versión sefardí¹⁰ en la que vemos que Robinson ha pasado por un proceso de judaización, primero en las versiones askenazies (Garrett 2002) y, más adelante, en la *traducción*, o mejor dicho la *reescritura* de Ben Veniste que adaptó la novela para los lectores sefardíes.

Pueden observarse ciertos paralelismos entre las dos novelas, cuyos protagonistas chocan con los deseos de sus padres, desobedecen sus consejos, y por ello reciben un castigo que cambia drásticamente su vida. Por esta razón, Ben Veniste recomienda estas dos obras a los jóvenes para que aprendan de ellas una lección moral y vayan por el buen camino. El contenido moral e instructivo y el estilo que usa Ben Veniste para enseñar deleitando es, sin duda, denominador común de las cuatro obras que nos trae *Berajá hamešulēšet*, y probablemente por ello, su editor los había seleccionado y los reúne en una única publicación.

Aunque *Berajá hamešulēšet* tiene el aspecto de ser un suplemento literario de algún periódico sefardí, de momento no he encontrado indicios para demostrarlo. Por lo que se dice en la introducción, se entiende que se trata de una publicación independiente que debería tener un segundo tomo. Es especialmente interesante leer la petición de Ben Veniste –que, por desgracia, no logró cumplir sus objetivos– con la que se dirige a los suscriptores del libro para que compren este tomo, y así pueda salir el siguiente:

A_vošotros, señores, vengo rogando tomando el dito libro, el cual el *Sefer haḥerit* lo respartí [‘dividí’] [...], lo miśmo la historia *Del asolado en la isla* la respartí en la mitad, que en espidiendo este volum [‘tomo, volumen’], por estampar [‘imprimir’] el otro volum y cumplirlo entero, que vos aseguro que el libro de *Séfer haḥerit* lo más curiośo y sabrośo está en el avenir [‘futuro, porvenir’], lo miśmo la historia del *Aso-lado en la isla*, es con vuestros ayudos que podemos reuśir [‘lograr, tener éxito’] por quitar [‘publicar’] libros de cencia, es vuestros esfuerzos que quitan a_luz unos libros semejanτες. Está esperando a_vošotros para el avenir, que creo que en mercando el dito libro y meldarēś [‘leeréis’], muchos corirēś por aḃonarvos y [‘también’] en el segundo hēlec [‘parte, tomo’], y con vuestras fuerzas se publica la cencia (*Berajá hamešulēšet o las tres lućes*: 2b).

9 Cf. con la contribución de Agustín Carlos López Ortiz en el presente volumen.

10 Cf. la contribución de Marta Katarzyna Kacprzak en el presente volumen.

Desgraciadamente, no tenemos noticias sobre el segundo tomo de *Berajá hamešuléšet o las tres luces*, un proyecto que probablemente se vio truncado por falta de suficientes suscripciones de lectores o por falta de tiempo requerido para traducir los capítulos restantes de *Séfer haḥerit* y el *Asolado en la isla* — que no fueron pocos — o quizás por otras traducciones judeoespañolas más prioritarias que en aquellos años estuvo preparando Ben Veniste. A pesar de que nunca se publicara el segundo tomo, este extraordinario volumen, en el que el editor nos ofrece cuatro didácticas y entretenidas obras judeoespañolas de contenido científico y moral del siglo XIX, ha tenido mucho éxito entre el público lector sefardí. Las tres publicaciones de *Berajá hamešuléšet* que a finales del siglo XIX salieron a luz en Salónica y Constantinopla, las mayores capitales culturales de cultura sefardí donde la actividad de imprentas judías jugó un papel importantísimo (Ben Naeh 2001; Stein 2004), seguramente contribuyeron a ilustrar, edificar, entretener y modernizar a los lectores sefardíes del Oriente.

3. *Me'am lo'éz 'al Megilat Rut*

Ben Veniste concluye su introducción a la *Berajá hamešuléšet o las tres luces* con el siguiente anuncio en el que habla de su siguiente proyecto traductológico:

Tenemos la idea de estampar ['imprimir'], con la ayuda de nuestro Dio, un libro hermošo, el cual es, el *Me'am lo'éz Rut*, un declaro ['explicación, comentario'] muy hermošo, y muchas cošas de cencia adientro, como también unos cuentos maraviošos, que tomaréš muncha sabor por entender bien el cuento de Rut, que creemos que coriréš por abonarvos, y con vuestras fuerzas sarlá ['saldrá'] y ['también'] este hermošo libro a luz (*Berajá hamešuléšet o las tres luces*: 2b).

No es mi intención tratar en este artículo el comentario bíblico sobre el libro de Rut traducido por Ben Veniste, pero cabe mencionar que existen algunos elementos comunes entre *Berajá hamešuléšet o las tres luces* (Salónica, 1881) y *Me'am lo'éz 'al Megilat Rut* (Salónica, 1882). Las dos obras fueron ideadas y traducidas por el mismo traductor y las dos se publicaron en la imprenta *Eš haḥayim* en Salónica. Tal como leemos en el pasaje introductorio supra, ya al publicar la primera obra el traductor tenía en mente su siguiente traducción y es muy probable que en aquel momento estuviera preparándola (*Me'am lo'éz 'al Megilat Rut* consiste en 296 páginas) (vid. fig. 4).

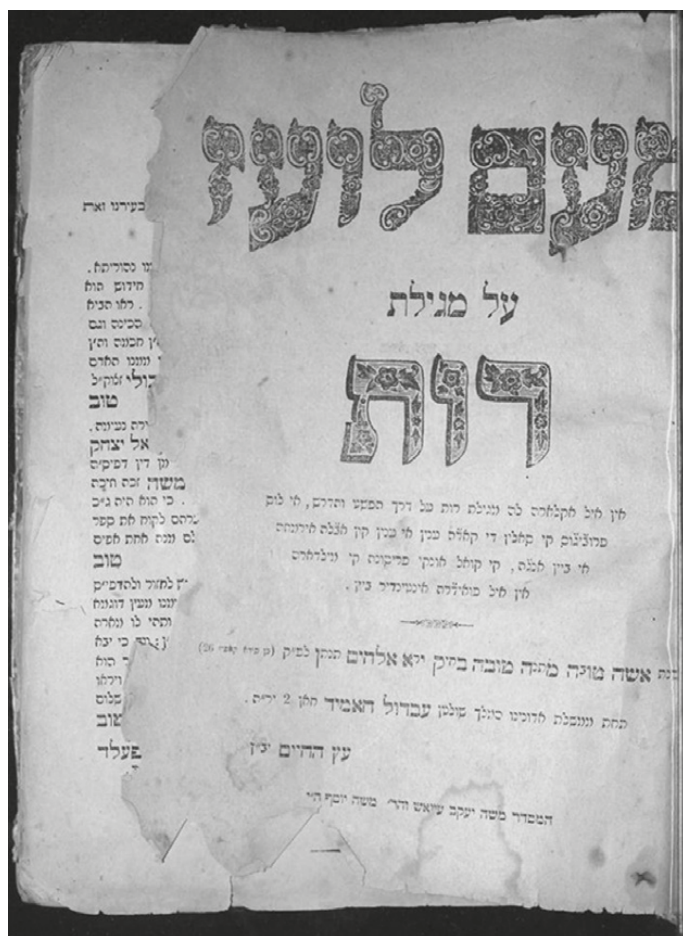


Fig. 4. *Me'am lo'ez al Megilat Rut* (Salónica, 1882). Portada.

Aquí cabe recordar que *Me'am lo'ez* es la obra más representativa de la literatura sefardí, escrita por una decena de autores, y cuyos numerosos volúmenes fueron publicados entre 1730 y 1899 en Constantinopla, Salónica, Esmirna y Jerusalén. Se trata de un extenso comentario rabínico en judeoespañol del texto hebreo de la Biblia, más precisamente, se trata de una exposición enciclopédica del saber rabínico tradicional que contiene prescripciones y ritos del judaísmo; historia, leyendas y mitos; dogmas, creencias y principios morales; normas de

convivencia, urbanidad e higiene; visión judía de la historia de las naciones, astronomía, geografía, meteorología, ciencias naturales, datos documentales y folclóricos sobre usos, costumbres y vida cotidiana de las comunidades sefardíes y de lugares de su asentamiento (Gonzalo Maeso y Pascual Recuero 1964, 1969, 1970; Romero 1992: 81–106; Hassán 1995). Según anotó Romero (1992: 85), su propósito fue educar a los sefardíes en varios asuntos: conocer los preceptos del judaísmo para fundamentar su práctica, cumplir con la obligación de recitar semanalmente una sección litúrgica de la Biblia, comprender los pasajes oscuros del texto bíblico, conocer la historia del Israel bíblico, conocer la literatura talmúdica y *midrášica*, y otros. Por todo lo dicho, podría entenderse que Ben Veniste habría dado prioridad a *Me'am lo'éz*, un clásico de la literatura sefardí que desde luego iba a tener más peso y éxito que el segundo tomo de *Berajá hamešuléšet o las tres luces*, que incluirían la segunda parte de las obras *Séfer haḥerit* y *El asolado en la isla*.

Las obras traducidas por Ben Veniste demuestran que era bilingüe con buen dominio de hebreo y judeoespañol. Sus traducciones judeoespañolas se caracterizan por un nutrido componente hebreo tanto en los prestamos léxicos como también en una sintaxis hebraizante que detectamos en algunos pasajes de sus traducciones. Estas características son habituales en autores o traductores sefardíes de literatura religioso-patrimonial y forman parte de su estilo literario. Así encontramos las huellas del hebreo en las dos novelas comentadas más arriba, *Bá'al tešubá* y *El asolado en la isla*¹¹.

En la *Hacdamá del componedor* ('Introducción del autor'), que abre *Me'am lo'éz 'al Megilat Rut*, encontramos un interesantísimo ejemplo que muestra que las novelas, traducidas por Ben Veniste, también dejaron huella en su mente e influyeron sus escritos de índole religiosa. Entre otros muchos materiales leemos el siguiente cuento:

I akontesyo ke se entraron una djente en la nave. Los kualos eran savyos i entendidos i kon eyos se topava una mujer prenyada. La nave partyo a la mar la grande i una gran furtuna se alevanto i la arrojó en un lugar ke ai non se topava ninguna pre-sona, ni menos ningun ombre moro ai. La nave se rompyo, i la djente djunto kon la mujer eskaparon a sus almas ['salvaron sus vidas'] i salyeron a lo seko i restaron ai tyempo mucho. En mentres de este tyempo, la mujer paryo un ijo i se engrandesyo ai. I los ombres ke estaban ai, por seguro se entyende ke non les resto ningun livro ni menos algun tablo ['estampa, dibujo'] de figuras de letras, ni menos alguna eskritura.

11 Cf. los ejemplos que ofrecen López Ortiz y Kacprzak en sus respectivas contribuciones en este volumen.

I kuando se engrandesyo el ijo, embezo [‘aprendió’] de la djente ke tenia kon el algo de sensyas i algunos asaventamientos [‘conocimientos’]. Ma [‘Pero’] kon todo esto el non konosia i savia ke en el mundo se topa eskritura i letras i puntos del todo, la razon ke de sus dias non vido de estas figuras¹². En este tyempo vino una de esta djente ande el mansevo i le disho “Ven i te embezare [‘enseñaré’] una koza”. El mansevo respondyo “Yo esto atento i pronto por embezar [‘aprender’]”. I le enpeso a embezar [‘enseñar’] en azyendole una figura en la tyerra, i diziendole “Mira, ke si veras una forma de este modo \aleph savras ke esto se yama *alef*, i si es este modo τ kale sepas ke es *kamats*, ke se vyene debasho la *alef* se pronusya por a”¹³. A esta regla le estuvo enbezando [‘enseñando’] segun se embeza [‘enseña’] la kriatura en el empesijo [‘comienzo’] del meldar [‘de la lectura’]. Ma [‘Pero’] esta kriatura ke nasyo en esta izla, el kual ya esta grande i aparta [‘diferencia’] en la koza por ke eskopo [‘objetivo’] es, empeso a gritar a su embezador [‘maestro, profesor’] kon mucha ravya diziendole “Ke seguro es ke todas tus avlas son *devarim betelim* [‘palabras vanas’], palavras de ayres. ¿Ke kual es el provecho ke sale en una koza komo esta ke non ay en el ninguna sensya ni ningun entendimiyento?”. Ma [‘Pero’] este ke le estava enbezando [‘enseñando’] ya save i lo tyene byen seguro, ke en viniendo a tyerra pohlada i va a saver meldar [‘leer’] por el livro, tyene ke konoser la buendad grande, la kuala empesa a kreser i ermoyeser [‘brotar’] de este embezamiento [‘enseñanza’]. Su maestro lo empeso a embezar [‘enseñar’] a poder de fuersa de kastigarlo i aharvarlo [‘pegarle’] fin [‘hasta’] ke lo trusho [‘trajo’] en punto de meldar [‘leer’] byervos [‘vocablos, palabras’], ma dainda [‘pero todavía’] el mansevo non pudo alkansar i konoser ke provecho sale de esto.

En este tyempo, el Dyo *Baruh (h)U* [‘bendito sea (Él)’] apiado a esta djente i les avriyo a sus ojos i vyeron ke una nave venia kon djente. I se entraron todos en esta nave i tambyen el mansevo, I arrivaron en tyerra pohlada. I topo ai livros de sensyas, i meldo [‘leyó’] en eyos unas sensyas ke non las konosia de antes. Estonses entenydo ke si non embezava [‘hubiera aprendido’] la figura de las letras i los puntos i el trabajo entero del eskrivir i meldar [‘leer’], non podia embezar [‘aprender’] ninguna sensya i ningun entendimiyento medyante el livro. I empeso para dar loor, i regrasyo al maestro ke tanto lo apreto a poder de fuersa de braso por azer byen kon el a la trazeria [‘al final’] (*Me’am lo’éz ‘al Megilat Rut: 9–10*)¹⁴.

El motivo de la nave que se salva de un naufragio y llega a una isla despoblada, sin duda ninguna, estuvo inspirada por *El Asolado en la isla* y otras historias de aventuras que Ben Veniste pudo haber leído. La historia de una madre

12 Se refiere al alefato y los signos de la escritura hebrea.

13 En la ortografía hebrea hay signos diacríticos que señalan las vocales en el alfabeto hebreo; uno de ellos es *kamats* que debajo de la letra *álef* corresponde a la vocal *a*.

14 Agradezco mucho al profesor Eliezer Papo (Universidad Ben-Gurión del Néguev) por haber compartido conmigo su transcripción de *Me’am lo’éz ‘al Meguilat Rut* (en preparación). Cito el pasaje supra textualmente, solo he añadido la traducción española de palabras no comprensibles entre corchetes (Papo, en preparación).

embarazada que formaba parte de la tripulación y en la isla dio a luz a un hijo varón permite a Ben Veniste incorporar otro relato que habla de la educación judía que, al crecer en la isla, recibe su hijo por parte de un sabio que también fue rescatado del naufragio. La historia del sabio que le enseña al niño el alefeto, una herramienta necesaria para que un día pueda leer libros y aprender de ellos —aunque estos no están accesibles dada la situación en la que se encuentran en la isla— es una fusión modélica de libros de aventuras, por una parte, y narraciones tradicionales judías, influidas por la literatura hebrea (hb. *ma'asiyot*), por otra. A Ben Veniste le parece relevante insertar este relato en la introducción de su comentario al libro de Rut.

4. Refael Yišḥac ben Veniste: ¿Traductor, editor, recopilador o autor sefardí?

De lo expuesto podemos concluir que *Berajá hamešuléšet o las tres luces* fue un reto traductológico y editorial tanto por su extensión, formato y complejidad tipográfica como también por el contenido instructivo, moral y entretenedor de las obras incluidas que se ocupan de ciencia, mística, medicina, moral y otros temas interesantes.

Las labores que desempeñó Ben Veniste en la *Berajá hamešuléšet* son múltiples: 1) En primer lugar, tuvo la idea de seleccionar los textos en cuestión según el interés del propio editor y el gusto que pudieran haber tenido los lectores sefardíes de la época; 2) reeditó la traducción del *Séfer haḥerit* abreviándola y actualizando la ortografía judeoespañola; 3) hizo una recopilación de diversos libros de medicina —probablemente en hebreo— y compuso el *Rijo de la vida* en judeoespañol; 4) tradujo del hebreo al judeoespañol dos novelas, *Bá'al tešubá* y *El asolado en la isla*, adaptándolas a la mentalidad sefardí; 5) editó todo el volumen e incluyó una introducción elocuente que nos habla de la génesis de la obra como asimismo de sus futuros proyectos literarios; 6) se supone que Ben Veniste mismo se ocupó también de recoger suscripciones de los lectores según el sistema de *prenumeranti*, lo que era una práctica usual de autores y traductores sefardíes para poder cubrir gastos de publicación, tal como se refleja en el anuncio de su siguiente obra, *Me'am lo'éz 'al Megilat Rut*. A pesar de tratarse de una publicación trunca (el segundo tomo no nos ha llegado), *Berajá hamešuléšet o las tres luces* nos permite entender cuál fue la reacción de un autor sefardí frente a la modernidad y a la apertura cultural al mundo europeo, que tuvieron lugar a finales del siglo XIX, y cómo lo tradicional y lo moderno pudo convivir solapándose en el ámbito literario sefardí.

A medida que vayan avanzando los estudios filológicos de Kacprzak, López Ortiz y Papo en curso, y cuando dispongamos de ediciones críticas de las obras sefardíes mencionadas podremos emprender un estudio comparativo que seguramente arrojará más luz sobre el opus literario de Refael Yişhac ben Veniste.

Bibliografía

- BEN NAEH, Yaron (2001) “Hebrew Printing Houses in the Ottoman Empire”. En: Gad Nassi (ed.) *Jewish Journalism and Printing Houses in the Ottoman Empire and Modern Turkey*. Istanbul, Isis: 73–96.
- BEN NAĤMIÁS, Eliyahu Leví, ed. (1900) *Berajá hameşulêšet o las tres luces*. Constantinopla, Arditi.
- BEN VENISTE, Refael Yişhac, trad. (1876) *Libro de la forma de el palacio*. Salónica, Eş haşayim.
- BEN VENISTE, Refael Yişhac, ed. (1881) *Berajá hameşulêšet o las tres luces*. Salónica, Eş haşayim.
- BEN VENISTE, Refael Yişhac Meír (1882) *Me’am lo’éz ‘al Megilat Rut*. Salónica, Eş haşayim.
- BESSO, Henry V. (1959) “Bibliography of Judeo-Spanish books in the Library of Congress (Washington)”. *MEAH Sección Hebreo* (Universidad de Granada). 8: 55–134. DOI: <https://doi.org/10.30827/meahhebreo.v8i0.833>
- BOROVAYA, Olga (2003) “The Serialized Novel as Rewriting: The Case of Ladino Belles Lettres”. *Jewish Social Studies* (Indiana University). 10 (1): 30–68.
- BOROVAYA, Olga (2012) *Modern Ladino Culture. Press, Belles Lettres, and Theater in the Late Ottoman Empire*. Bloomington: Indiana University.
- EMMANUEL, Itshac (1972) “Los djidios en Salonique”. En: David A. Recanati (ed.) *Zikhron Saloniki. Grandeza i Destruyicion de Yeruchalayim del Balkan*. Vol. 1. Tel Aviv, El Commitato por la Edition del Livro Sovre la Communita de Salonique: 13–37.
- EMMANUEL, Itshac (1986) “Emprimerias i Empreidores”. En: David A. Recanati (ed.) *Zikhron Saloniki. Grandeza i Destruyicion de Yeruchalayim del Balkan*. Vol. 2. Tel Aviv, El Commitato por la Edition del Livro Sovre la Communita de Salonique: 230–260 (en hebreo).
- FONTAINE, Resianne (2007a) “Natural Science in *Sefer ha-Berit*: Pinchas Hurwitz on Animals and Meteorological Phenomena”. En: Resianne Fontaine, Andrea Schatz y Irene E. Zwiép (eds.) *Sepharad in Ashkenaz: Medieval Knowledge and Eighteenth-Century Enlightened Jewish Discourse*. Amsterdam, Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences: 157–181.

- FONTAINE, Resianne (2007b) “Love of One’s Neighbour in Pinhas Hurwitz’s *Sefer ha-Berit*”. En: Martin F. J. Baasten y Reiner Munk (eds.) *Studies in Hebrew Language and Jewish Culture, Presented to Albert van der Heide on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday*. Dordrecht, Springer: 244–268.
- GARRETT, Leah (2002) “The Jewish Robinson Crusoe”, *Comparative Literature* (Duke University). 54 (3): 215–228.
- GONZALO MAESO, David y PASCUAL RECUERO, Pascual, eds. (1964, 1969, 1970) *Me’am lo’ez: El gran comentario bíblico sefardí*. 3 vols. Madrid, Gredos.
- HARRIS, Monford (1982) “The Book of Covenant: An Eighteenth-Century Quest for the Holy Spirit”. En: Nathaniel Stampfer (ed.) *The Solomon Goldman Lectures. Perspectives in Jewish Learning* 3. Chicago, Spertus College of Judaica: 39–53.
- HASSÁN, Iacob M. (1978) “Transcripción normalizada de textos judeoespañoles”. *Estudios Sefardíes* (CSIC). 1: 147–150.
- HASSÁN, Iacob M. (1988) “Sistemas gráficos del español sefardí”. En: M. Ariza et al. (eds.) *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Vol. I. Madrid, Pabellón de España: 127–137.
- HASSÁN, Iacob M. (1995) “La literatura sefardí culta: sus principales escritores, obras y géneros”. En: Ángel Alcalá (ed.) *Judíos, sefarditas, conversos: La expulsión de 1492 y sus consecuencias*. Valladolid: Ámbito: 319–330.
- HASSÁN, Iacob M. (2008) “Sistemas gráficos del español sefardí”. En: Iacob M. Hassán, Ricardo Izquierdo Benito (coords.) y Elena Romero (ed.) *Sefardíes: Literatura y lengua de una nación dispersa*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: 119–136.
- KACPRZAK, Marta (2020) “La ermoza istorya de Robinzon o la mizerya: Sephardi Versions of Robinson Crusoe” *Colloquia Humanistica* (Institute of Slavic Studies. Polish Academy of Sciences). 9: 224–232. DOI: [10.11649/ch.2020.014](https://doi.org/10.11649/ch.2020.014)
- KACPRZAK, Marta (2021) *Versiones sefardíes de «Robinson Crusoe»*. *Transcripción de textos, glosario y análisis lingüístico-literario*. Tesis doctoral. Universidad de Varsovia.
- LAZAR, Moshe, ed. (1999) *Sefarad in my Heart: A Ladino Reader*. Lancaster, Labyrinthos.
- MARTÍN ORTEGA, Elisa (2017) “Itzhak Benveniste and Reina Hakohén: Narrative and Essay for Sephardic Youth”. En: Mahir Saul y José Ignacio Hualde (eds.) *Sepharad as Imagined Community. Language, History and Religion from the Early Modern Period to the 21st Century*. New York-Bern, etc., Peter Lang: 147–161.
- OTTOLENGHI, Mośé Ya‘acob y BEN VENISTE, Refael Yiśḥac (1885) *Déguel ha-Torá*. Salónica.

- PAPO, Eliezer (en preparación). *Annotated Edition of the Ladino Text of Me'am Lo'ez on Prophets and Writings, accompanied by Transcription, Translation and Introductory Research* (Beer Sheva).
- ROBINSON, Ira (1989) "Kabbala and Science in *Sefer Ha-Berit*: A Modernization Strategy for Orthodox Jews". *Modern Judaism* (Oxford). 9 (3): 275–288.
- ROMERO, Elena (1992) *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid, Mapfre.
- RUDERMAN, David B. (2014) *A Best-Selling Hebrew Book of the Modern Era: The Book of the Covenant of Pinhas Hurwitz and its Remarkable Legacy*. Seattle-London, University of Washington.
- ŠMID, Katja (2019) "Sefer ha-Berit in Ladino: Adaptations and translations of a Hebrew Bestseller for the Sephardi Reading Public". En: Andrzej Kałny, Izabela Olszewska y Aleksandra Twardowska (eds.), *Ashkenazim and Sephardim in European Perspective. Language Miscellanea*. Frankfurt am Main-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Warszawa-Wien, Peter Lang: 109–124.
- STEIN, Sarah Abrevaya (2004) *Making Jews Modern: The Yiddish and Ladino Press in the Russian and Ottoman Empires*. Bloomington, Indiana University.

Agustín Carlos López Ortiz

La novela judeoespañola *Bá'al tešubá* ('El arrepentido'): retos e incertidumbres

Resumen: En este estudio trataremos de los retos e incertidumbres que nos está planteando la novela que lleva por título *Bá'al tešubá* en su transliteración a caracteres latinos y en su análisis filológico. Esta obra se incluye en la edición que realizó Refael Yišḥac Ben Veniste, en 1881, en Salónica, de cuatro obras recogidas bajo el título *Berajá hamešulešet* o *Las tres luces*, escritas en judeoespañol aljamiado.

Nuestros retos e incertidumbres se inician con el desconocimiento del posible autor y fuente de *Bá'al tešubá*, a pesar de las indagaciones perpetradas, y con la escasa información que hemos podido extraer hasta el momento sobre el editor. Junto a esto, la transliteración al español de un texto en judeoespañol aljamiado añade la dificultad de intentar representar sonidos que en el español moderno no son pertinentes.

Tampoco son menos importantes las adversidades que debemos solventar ante las posibles interpretaciones del texto. En el plano léxico nos encontramos con numerosos préstamos de varios idiomas, vocablos que adoptan acepciones nuevas en judeoespañol, arcaísmos, figuras retóricas y expresiones hechas que se unen en un texto mosaico que nos coloca ante un cruce de posibilidades interpretativas que tenemos que ir delimitando. En el plano sintáctico, contamos mayoritariamente con estructuras pertenecientes al español junto con otras que consideramos un calco sintáctico del hebreo. Pero ¿se deben a la traducción de la fuente hebrea o a un modelo de variedad literaria al que pretende emular el autor por cuestiones estilísticas?

Palabras clave: *Bá'al tešubá*, Refael Yišḥac Ben Veniste, novela, judeoespañol, retos e incertidumbres

Abstract: This paper raises challenges and uncertainties developed in the novel called *Bá'al Tešubá* concerning both its transliteration into Latin characters and its philological analysis. It is included in the edition made by Refael Yišḥac Ben Veniste in Salonica in 1881 and consists of four novels whose main title is *Berajá hamešulešet* or *Las tres luces*, written in Aljamiado Judeo-Spanish.

Our challenges and uncertainties begin with the lack of knowledge about the issue. Despite the effort made to find out information, the possible author and the source of *Bá'al Tešubá* remain unknown. Moreover, very little about the editor is known. It must also be considered how complex the transliteration into Spanish from a text written in Aljamiado Judeo-Spanish can be, since sounds that do not exist in former Spanish must be represented.

Not less important are the adversities concerning the different interpretations of the text. As for the lexical system is concerned, we can find numerous loans from different languages, words that take a new meaning in Judeo-Spanish, archaisms, rhetorical devices and idioms. All these features are gathered together in a mosaic text which leads us to different interpretation that must be clearly defined. Finally, regarding the syntactic system, there are structures belonging to Spanish and structures that could be considered a loan translation from Hebrew. Yet are they the result of a translation from a Hebrew source text or a literary model whose author pretended to copy attending to stylistic issues?

Key words: *Bá'al Tešubá*, Refael Yišḥac Ben Veniste, novel, Judeo-Spanish, challenges and uncertainties

Introducción

La producción novelística sefardí en judeoespañol se inicia en el último tercio del siglo XIX en varias ciudades de los Balcanes (Constantinopla, Esmirna, Salónica, Viena, Ruse...). Muchas de ellas son traducciones y adaptaciones de novelas occidentales, otras proceden generalmente de originales en hebreo, yídico, turco y ruso. Será en el primer tercio del siglo XX cuando se publique un número relevante de novelas originales en judeoespañol. En Salónica aparece este interés por el género novelístico con la versión de E. Mošé ben Naḥman de la novela de Eugène Sue *Los misterios de París* (Salónica, 1876) y, ya adentrados en el siglo XX, se desarrolla la publicación de este género a través de colecciones de obras literarias (*Biblioteka Salonicién*, *Biblioteka Bešalel*, *Biblioteka Literaria*, *Biblioteka de La Renacimiento Judio...*).

En este estudio trataremos de los retos e incertidumbres que nos está planteando la novela que lleva por título *Bá'al tešubá*¹ ('El arrepentido') en su transliteración a caracteres latinos y en su análisis filológico. *Bá'al tešubá* es una novela escrita en grafía aljamiada e incluida en la primera edición de *Berajá hamešuléšet o las tres luces* ('La triple bendición o las tres luces'), editada en Salónica, en 1881, por Refael Yišḥac Ben Veniste.

1 Se analizan la grafía y los fenómenos lingüísticos detectados hasta ahora, es decir, aquellos que se enmarcan entre las hojas 1a a la 20a. La numeración de las páginas se acompaña con la letra correspondiente *a* o *b* para indicar el anverso o reverso, respectivamente.

Esta primera edición recoge cuatro obras²: *Séfer haḥerit* ('El libro de la alianza'), (hojas 1a-88b), *Rijo de la vida* (hojas 1a-60b); *Bá'al tešubá* (hojas 1a-39b) y *Asolado en la isla* (hojas 40a-88b). Cada una de estas obras se muestran una debajo de la otra en cada hoja, *Asolado en la isla* reemplazará a *Bá'al tešubá* cuando esta termine.

Berajá hamešuléšet o las tres luces tuvo una segunda edición, también de 1881, publicada en Salónica, y del mismo editor, y una tercera, de 1900, que vio la luz en Constantinopla, cuyo editor fue Eliyahu Levi Ben Naḥmías. Estas dos ediciones no incluyeron *Rijo de la vida*.

1. Genealogía y fuentes

Generalmente, con las obras judeoespañolas, tanto sean originales, adaptadas o traducidas, conocemos su autoría. Esto en ocasiones no ocurre, suponiendo su desconocimiento uno de los retos más complejos al que tiene que enfrentarse el investigador; es lo que sucede con *Berajá hamešuléšet o las tres luces*, que al ser una compilación de varias obras no se menciona al respectivo traductor o traductores. Tampoco Refael Yišḥac Ben Veniste menciona autor ni fuente para *Bá'al tešubá*, aunque consideramos que fue él mismo quien debió traducir dicha obra de una fuente hebrea. Los motivos que nos llevan a afirmar esto es tanto por el contenido que se desarrolla como por algunas de las características estilísticas que se plasman en ella. Más adelante podremos comprobarlo.

A todo esto, se añade, la ausencia de información sobre su persona, y aunque estamos intentado desvelar su identidad y biografía, hasta ahora ha sido en vano³. Solo hemos encontrado algunas menciones en las investigaciones de Elena Romero (1992), Katja Šmid (2019), y Paula Bellomi (2016). Romero

-
- 2 *Séfer haḥerit* fue escrita por Pinḥas Hurwitz Eliyahu (Vilna, 1765-Cracow, 1821) y publicada en hebreo en Brno, Moravia, en 1797. En 1847 fue traducida al judeoespañol por Ḥayim Abraham Benveniste Gateño y se publicó en Salónica; *Rijo de la vida* es una obra moral judía que trata sobre el buen comportamiento, las costumbres alimentarias, la higiene y la salud; *Bá'al tešubá* es una novela moral sobre el arrepentimiento, y, finalmente, *Asolado en la isla* es una adaptación, en judeoespañol, de la historia de Robinson Crusoe, de Daniel Defoe (Šmid 2019).
 - 3 Realizamos la consulta el 22 de julio de 2020 al Jewish Museum of Thessaloniki por correo electrónico. Lucy Nachmia nos respondió que no tienen un archivo tan antiguo debido a los numerosos incendios que quemaron los archivos de la comunidad y a la ocupación alemana que se llevó lo que quedaba ("I'm very sorry to inform you that we don't have such an old archive, due to the many fires that burnt the community's archives and the German occupation that took what's left").

señala en su estudio *La creación literaria en lengua sefardí* (1992: 276) que Refael Yišḥac Ben Veniste es el autor de *Me'am lo'ez de Rut* (1881 o 1882) y tradujo al judeoespañol *Déguel haTorá* ('Bandera de la ley', Salónica, 1885), la primera obra de teatro de la serie de tres que, bajo el subtítulo común *Maḥazé ša'ašun'im* ('Espectáculo divertido'), compuso en hebreo Mosé Ya'acob Ottolenghi.

No podemos afirmar con seguridad que sea la misma persona la que editó el compendio de novelas y la que hizo lo respectivo con la obra de teatro; pero por la coincidencia en el nombre y apellidos, el hecho de que la edición de la pieza dramática fuera en Salónica y de que viera la luz cuatro años más tarde a las dos primeras ediciones de *Berajá hamešuléšet o las tres luces*, nos induce, todo ello, a pensar que probablemente estemos hablando de la misma persona.

2. Contenido

Bá'al tešubá es una novela corta de tipo moral, así nos dice el propio Yišḥac Ben Veniste:

Transcurre entre las hojas 1a y 39b de la primera edición de *Berajá hamešu-*

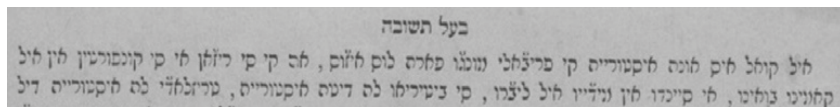


Fig. 1. *Bá'al tešubá*. El cual es una historia que prevale mucho para los hijos, a que se rijan y se comporten en el camino bueno [...] (*Bá'al tešubá*: 1a). Todas las imágenes del texto están tomadas de la RED BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS CSIC. SIMURG. <http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC001678129/27/>.

léšet o las tres luces, en la que 'Azriel, el personaje principal, comete, durante su juventud, multitud de actos penados por la ley judía. Sus padres, avergonzados ante su comunidad por los actos de su hijo y tras perder la esperanza de que se comportara según sus enseñanzas morales y religiosas, reniegan de él y lo expulsan del hogar familiar. 'Azriel emigra a otros países, en uno de ellos se enamora de una muchacha musulmana y se convertirá en mahometano.

Él mismo comprobará cómo la condición de convertido en lugar de provocarle la felicidad y paz que esperaba, le añadirá aún más sufrimiento, anegándole un remordimiento que ningún médico podrá curar. Finalmente, ante la cercanía de la muerte y tras un proceso de arrepentimiento, es consciente del daño que ha provocado a su familia y a él mismo.

3. Sistema de transcripción

La transliteración al español de un texto en judeoespañol aljamiado ya supone de por sí un reto al intentar representar sonidos que en el español moderno no son pertinentes y, para ello, el estudioso debe adoptar un sistema, de los diferentes planteados por investigadores e instituciones académicas, que le parezca el más adecuado para su edición. Los dos sistemas más utilizados son: el de la escuela española filológica, adoptado por la revista *Sefarad* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; el otro sistema es el utilizado por la revista sefardí *Aki Yerushalayim*.

Nosotros hemos elegido el de la escuela española filológica, puesto que es el más cercano al español normativo. Este sistema fue creado por Iacob Hasán y se fundamenta en la ortografía normativa del español a la que se añaden determinados signos diacríticos para representar los rasgos fonéticos específicos del judeoespañol. Véanse sus artículos *Transcripción normalizada de textos judeoespañoles* (1978: 147–150); *Sistemas gráficos del español sefardí* (1988: 127–137) y *El español sefardí (judeoespañol, ladino)* (1995: 117–140).

Ello obliga al especialista y al lector a que considere ciertas equivalencias gráfico-fonéticas⁴ y determinados rasgos generales del judeoespañol, como el seseo y el yeísmo, entre otros.

Para las transcripciones del léxico hebreo hemos simplificado el sistema, de tal manera que, por ejemplo, no distinguimos en la transcripción la oclusividad de la dental sonora [d] ni de la velar sonora [g].

4. Estado del texto, peculiaridades gráficas y signos de puntuación

En general la obra está en buen estado, por lo que se puede leer perfectamente; salvo algunas palabras que por falta de tinta o debido a que algunas hojas presentan cierta doblez que impiden una lectura clara.

Por ejemplo, en la palabra *puerpo*, al final de la línea del siguiente ejemplo, comprobamos cómo a varias grafías les falta tinta:

4 Las equivalencias gráfico-fonéticas: *b*-, *h*, *v* = bilabial oclusiva sonora [b]; *ć*, *ś*, *ź* = alveolar fricativa sonora [z]; *ç*, *š*, *ž* = alveolar africada sorda [š]; *j*, *g* = palatal fricativa sonora [ž]; *č*, *ř*, *š*, *ž* = palatal fricativa sorda [š]; *ĝ*, *ĵ* = palatal africada sonora [j]; ' = faríngea fricativa sonora; *y* *h* = faríngea fricativa sorda [x] o [h].

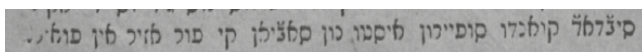


Fig. 2. (*Bá'al tešubá*: 10a).

Un caso de página con doblez lo apreciamos en la siguiente imagen. Una de las palabras afectadas es «cantando», la identificamos como la penúltima palabra de la última línea:

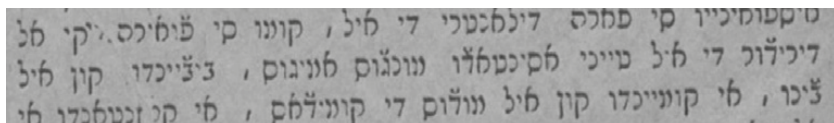


Fig. 3. (*Bá'al tešubá*: 7b)

Para resolver este tipo de problemas tuvimos que acudir a la 2ª edición (Salónica, 1881). Una vez descifradas las palabras dudosas, se incorporaron al texto y en nota a pie de página se añadió la aclaración pertinente.

La puntuación del texto original es muy diferente a la que seguía el español europeo y americano del siglo XIX, más bien se identifica con el hebreo. Así, la coma es el signo de uso preferente en *Bá'al tešubá* y aglutina las funciones de la coma, los dos puntos y el punto y coma, ausentes estos dos últimos en el texto, y en numerosas ocasiones al punto y seguido. Esto dificulta su correcta interpretación, aunque generalmente pueda dilucidarse el sentido de los enunciados por el propio contexto. Este sistema de puntuación, junto a otros rasgos estilísticos, nos induce a pensar que, efectivamente, se trata de una traducción de una fuente hebrea. Como nuestra intención es ser lo más fieles posibles a nuestro original, hemos mantenido generalmente la puntuación tal cual. Solo hemos cambiado la coma por los dos puntos cuando se introduce el parlamento de un personaje en estilo directo y hemos añadido las correspondientes comillas. También hemos incluido los signos de apertura de interrogación y de exclamación, pues en el texto original solo aparecen los signos finales.

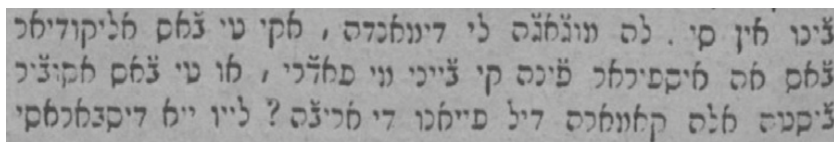


Fig. 4. La muchacha le demanda: «¿Aquí te vas alicudear y vas a esperar fina que viene mi padre, o te vas a_subir de vista a_la cámara del piano de arriba?» (*Bá'al tešubá*: 5a).

Las comillas dobles, que integran palabras o expresiones en hebreo, también las transcribimos, y en algunos casos añadimos en nota a pie de página alguna observación filológica; finalmente, en el glosario anotamos las aclaraciones pertinentes:

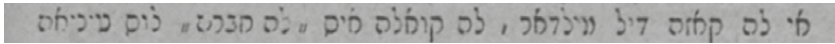


Fig. 5. Y la casa del meldar, la cual es «la *hebrá*» los tenía (*Bá'al tešubá*: 8b).

5. Polimorfismo lingüístico

La diversidad de fenómenos lingüísticos del judeoespañol es tan rica y diversa que conforma un galimatías de difícil resolución para el neófito que se interesa por esta variedad del español. Esta diversidad es una característica intrínseca a su formación, pues viene ligada a los propios orígenes de la variedad lingüística, derivada de los diferentes romances hispánicos medievales y cuya evolución produjo, por un lado, la conservación, y por otro y en paralelo, soluciones diferentes a la evolución del español moderno.

Cuestiones fónicas como la alternancia en la diptongación en las vocales medias en el interior de palabra, *dientro* (1b), *puedía* (3a), y la monoptongación, como en *acodro* (6a), *esforzos* (3a) son frecuentes en nuestro texto. Igualmente, las vocales protéticas mantienen una amplia presencia que, sin embargo, en el continuum español quedó relegado a la variedad rural y al nivel diastrático bajo: formas como *alevantó* (3a), *asentó* (4b), *arelumbrar* (8b), *alimpiada* (2a). El refuerzo articulatorio con la consonante velar [g] en aquellas palabras que llevan la semiconsonante inicial de palabra [w-], *güesos* (4a), *güerta* (9b), que permaneció y aún se registra en la variedad rural del español, por ejemplo, en el español de Canarias. La metátesis [rd] > [dr] se produce abundantemente, véase en *pedrí* (5b) por *perdí*, *tadrí* (4a) por *tardé*, *vedres* (9b) por *verdes*. La neutralización entre la vibrante múltiple /rr/ y la simple /r/, articulándose como vibrante simple. Algunos ejemplos son *caroza* (2b), *corían* (4b), *tiera* (8b). La conservación de la F- inicial latina no es un rasgo general en el texto, encontrándose solo en las formas de *huir*: *fuía* (9a), *fuyendo* (11b), que procede del latín FUGĒRE. Corominas (1980) s. v. *huir* recoge estas formas ya en 1054. También extraemos *foya* (18a), ya registrada, por Corominas s. v. *hoya*, en Berceo.

En el paradigma verbal destaca en nuestro corpus el mantenimiento de ciertas formas arcaicas, son casos como *sos* (5b) para la 2ª persona del singular del presente de indicativo del verbo *ser*; también *estó* (4a) y *vo* (4a) para la 1ª persona del singular de este mismo tiempo y modo de los verbos *estar* e *ir*, respectivamente. Por otro lado, se regulariza la 2ª persona del singular del pretérito

perfecto simple con la terminación en *-s*, véanse casos como *cansates* (5a), *tomastes* (5b). Otro rasgo generalizador que se refleja en nuestro texto es el trueque de sonantes ($n > m$) en los pronombres personales y posesivos de primera persona, así obtenemos *mos* (6a), *muestro/a* (5b), probablemente por influencia de la forma de la primera persona de singular (*me, mí, mío*) que junto al cambio fonético de */nue-/* por */mue-/* se extiende a otras voces (*muevo* por *nuevo*) (García, 2010: 7). Estas variantes difieren de las formas no normativas que adoptan los pronombres personales de la primera persona de plural (*losotros/as, los*) en las zonas rurales de Canarias, Chile, Argentina, Uruguay y países centroamericanos, aunque sufren un proceso paralelo. En este caso el trueque de sonantes se debe a la influencia de las formas (*lo, la, los, las, les*)⁵.

Otra cuestión que nos sorprende es su estructura sintáctica. Si nuestra novela se construye básicamente con una sintaxis hispánica, entonces ¿a qué se deben determinadas peculiaridades sintácticas que no parecen tener paralelismo en ninguna otra variedad del español? ¿Acaso son estructuras arcaicas que han permanecido desde los romances medievales?, ¿son cambios que se producen por influencia de las lenguas de contacto o porque se habían iniciado como una posibilidad intrínseca que ofrecía el propio idioma?, ¿se deben a la traducción de una hipotética fuente hebrea o a un modelo de variedad literaria al que pretende emular el autor por cuestiones estilísticas?, ¿quizás se deban a todas estas posibilidades? Por tanto, toca analizar unas y otras estructuras para no solo responder a las preguntas y a las incertidumbres que nos acechan sino para ofrecer una interpretación consistente del texto que estamos manejando y que queremos exponer al público. Veamos algunos casos que nos hacen pensar que nuestro texto fue traducido del hebreo; otros nos reportan a estructuras inherentes a la evolución interna del judeoespañol:

- 1) La repetición de vocablos o pleonasmos.

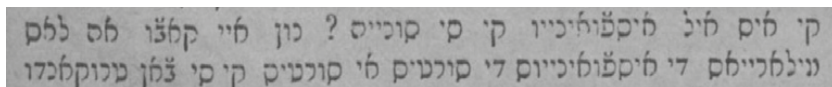


Fig. 6. Non hay cabo a las milarias de esfueños de *sortes* y *sortes* que se van trocando (Bá'al tešubá: 7a).

Un ejemplo recogido por Pueyo (2008: 219) de la Biblia aljamiada oriental *Hélec hašeliš mehaArḇá'á ve'esrim* ('Tercera parte de los Veinticuatro' [libros de

5 Vid. Catalán (1964: 243), López Ortiz (2018) y NGLÉ (2010: 1166, 16.11)

la Biblia judía]), de Profetas posteriores y Escritos, publicada en Salónica, 1568–1572, que se escribió en dos columnas, con el ladino a la izquierda y el hebreo a la derecha⁶, podemos apreciar esta reiteración de vocablos en las estructuras sintácticas:

Y fue denunciado a cašada de David, por decír: Posó real de Aram con Efrayim, y movióse su *corazón y corazón* de su pueblo como moverse árboles de ĵara de delante viento

Estructuras características del hebreo bíblico son aquellas en las que el verbo y su complemento interno se presentan en el interior del enunciado con el mismo lexema. Nuevamente aparecen pleonasmos:

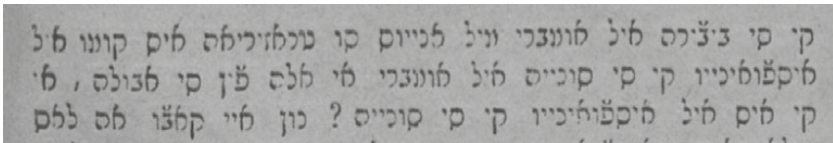


Fig. 7. Que si vivirá el hombre mil años su trasería es como *el esfueño que se soña* el hombre y a_la fin se ayola, ¿y qué es el esfueño que se soña? (*Bá'al tešubá*: 7a).

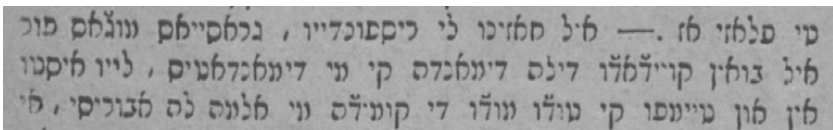


Fig. 8. El ĥacino le respondiú: «Gracias muchas por el buen cuidado de_la demanda que me demandates, yo estó en un tiempo que todo modo de comida mi alma la aĥorece [...]» (*Bá'al tešubá*: 5a).

Ejemplos de este tipo aparecen en hebreo bíblico:

וַיֹּאמְרוּ אֵלָיו--הַלֹּם הִלְמְנוּ, וּפְתַר אֵין אֹתוֹ (mechon-mamre)

Y ellos le dijeron: «*soñamos un sueño*, y no hay quién lo interprete» (*Génesis* 40: 8a).

En el siguiente caso, recogemos la construcción «*de + infinitivo*», que expresa, como menciona Berenguer: “La mezcla de los sentidos temporal y causal” (2016: 251). Como en los casos anteriores, también aparece el pleonasm; pero en esta ocasión tras el verbo.

6 Insertamos solamente la versión en ladino.

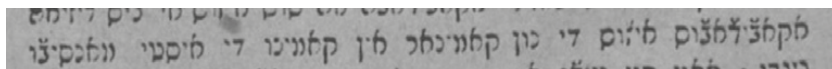


Fig. 9. Acavidavos hijos *de non caminar en camino* de este mancebo (*Bá'al tešubá*: 10a).

Similares estructuras se ofrecen en hebreo bíblico con el infinitivo absoluto o tautológico:

אָמור אֶמְרֵתִי בֵּיתְךָ וּבֵית אָבִיךָ (mechon-mamre)

Decir dije [dije en verdad]: y la casa de tu padre [andarán ante mí para siempre] (1 Samuel 2: 30a).

- 2) La introducción del complemento directo inanimado con la preposición *a*, por traducción de la partícula hebrea *et*. Esta partícula aparece en hebreo cuando el complemento directo está determinado, sea animado o inanimado.

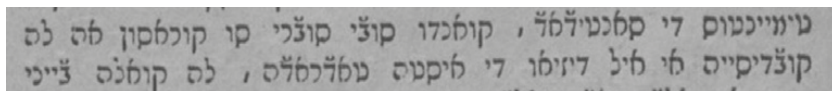


Fig. 10. Sentimientos de santidad, cuando sube sobre su corazón *a la cobdicia* y el deseo de esta tadrada [...]. (*Bá'al tešubá*: 1b).

- 3) La presencia de la partícula *si* en las interrogativas directas totales, “equivalente del llamado *he interrogativum* hebreo” (García Moreno 2010: 15).

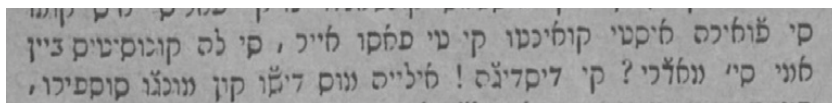


Fig. 11. Si fuera este cuento que te pasó ayer, *¿si la conocites bien a_mi se'*[ñora] madre? ¿Qué desdicha! Ella mos dejó con mucho suspiro [...]. (*Bá'al tešubá*: 6a).

Por todo ello, nos inclinamos por considerar que estas estructuras proceden del texto en hebreo que nuestro editor está traduciendo.

- 4) Evolución propia del judeoespañol del s. XIX es la coaparición del pronombre relativo compuesto *el cual, la cuala, los cualos, las cualas* con el nexo *que* (García Moreno 2015: 157). Consideramos que se debe a que los hablantes

necesitan la manifestación del pronombre relativo compuesto para marcar cuál es su referente con el cambio de género y número, puesto que en el pronombre relativo *que* no se distingue, quedando este como mera marca de subordinación.

Nuestro texto ejemplarizante coincide con la reflexión de García Moreno:

El mantenimiento de construcciones con *que* despronominalizado es mucho más acusado en aquellas obras como las colecciones de relatos ejemplarizantes *Sipuré pelaot* y *Séfer Sipuré noraot* que, aunque aparecidas ya en las últimas décadas del s. XIX, entroncan directamente con la tradición estilística anterior. (2015: 156).

Así, por ejemplo:

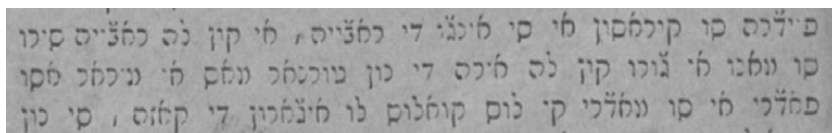


Fig. 12. Piedra su corazón y se hinchó de rabia, y con la rabia ceró su mano y juró con la ira de non tornar más y mirar a _su padre y su madre *que los cualos* lo echaron de casa [...]. (*Bá'al tešubá*: 11b).

En el plano léxico nos encontramos con numerosos préstamos de varios idiomas, voces que adoptan acepciones nuevas, arcaísmos, figuras retóricas y expresiones hechas que se unen en un texto mosaico que nos coloca ante un cruce de posibilidades interpretativas que tenemos que ir delimitando. En nuestro texto, mayoritariamente son hebraísmos, turquismos, algún arabismo y palabras adoptadas de las lenguas europeas (italiano, portugués, francés, etc.).⁷

En su léxico hispano encontramos arcaísmos que dejaron de usarse en el español estándar peninsular y voces que mantuvieron determinadas acepciones que en su progresión diacrónica también las perdieron. Algunos ejemplos de esto sería *podesta* (*podestar*) 'gobernar, regir, mandar', que se registra en el CORDE con la forma conjugada verbal *podesta* con 9 casos en 3 documentos fechados en los siglos xv y xvi con la misma acepción.

7 Los diccionarios consultados: Corominas (1980); Nehama (1977); Redhouse (1968); García Moreno (dir., DHJE).

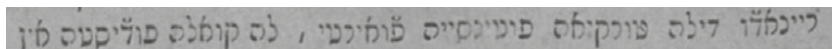


Fig. 13. Reinado de la Turquía potencia fuerte, la cual *podesta* en [...] (*Bá'al tešubá*: 12a).

El vocablo *regmidor* ‘redentor’, lo recoge el CORDE con 25 casos de un mismo documento anónimo, del año 1492.

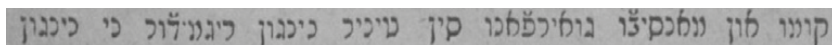


Fig. 14. Como un mancebo güérfano sin tener ningún *regmidor* ni ningún [...] (*Bá'al tešubá*: 11a).

Entre los hebraísmos, podemos extraer *afilú* (9b) ‘incluso’, *aḥarbar* ‘golpear, maltratar’.

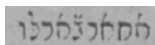


Fig. 15. *Aḥarbar*(lo) (*Bá'al tešubá*: 8b).

La presencia de vocablos y expresiones religiosas hebreas es abundante: *Mo'adim* (9a) ‘festividades’; *Parašá* (5b) ‘perícopa’; *Pésaḥ* (10a) ‘Pascua judía’; *Gan eden* (5b) ‘Paraíso’; *Baruj Hu* (1b) ‘bendito sea’.

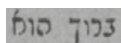
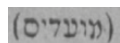


Fig. 16. *Mo'adim*. **Fig. 17.** *Pésaḥ*. **Fig. 18.** *Baruj Hu* (*Bá'al tešubá*: 9a, 10a, 9a).

No hay duda de que el carácter didáctico y moral de la obra obliga a acudir al hebreo. La norma moral se basa en los preceptos y tradición religiosa del judaísmo, por lo que en el texto se manifiesta a través de aquellos miembros de la familia (padre, madre, hijo e hija) que cumplen, como buenos judíos, con las normas y tradiciones religiosas hebreas frente al hijo que, ajeno a esto, destruye la paz de la familia, su honorabilidad y la unidad familiar.

Recogemos algunos turquismos que señalan la influencia de la cultura material otomana en el judeoespañol, como *puplear* ‘poner plumón, llenar de

plumón', que incorpora el sufijo verbal castellano *-ear* en *pupla* para expresar la acción.

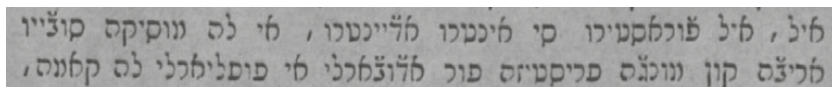


Fig. 19. El forastero se entró adentro, y la mocica subió arriba con mucha presteza por adobarle y *puplear*(le) la cama (*Bá'al tešubá*: 4b).

Voces que se recogen tal cual, como *yastic* 'cojín, almohada', de *yastík*.

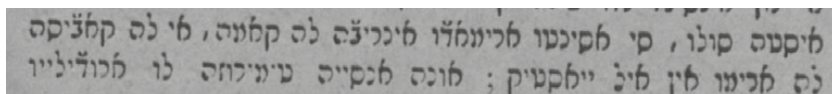


Fig. 20. Está solo, se asentó arimado enriba la cama, y la cabeza la arimó en el *yastic*; una ansia temeroša lo arodeó [...] (*Bá'al tešubá*: 6b).

Conduria 'zapato, calzado', de *kundura*.

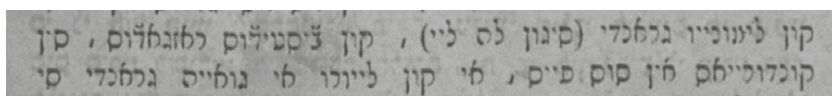


Fig. 21. Con lemuño grande (según la ley), con vestidos rašgados, sin *condurias* en sus pies, y con lloro y guaya grande [...] (*Bá'al tešubá*: 16a).

Otras voces, sin embargo, nos describen el estado de ánimo y el comportamiento moral de los personajes, como *merequía* 'desconsuelo, tristeza, desánimo', de *meraki*.

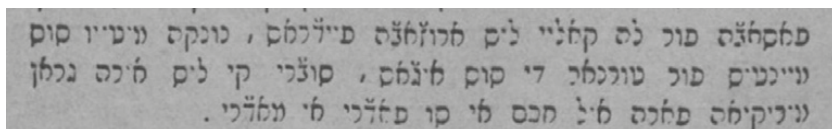


Fig. 22. Pasaba por la calle les arojaba piedras, nunca metió sus mientes por tornar de sus hechas, sobre que les era gran *merequía* para el *hájam* y su padre y madre (*Bá'al tešubá*: 9a).

Italianismos como *capo* ‘jefe de un grupo’; *cualunque* (9a) ‘cualquier’, de *qualunque*; *piano* (4a; 5a; 5b; 6b) ‘nivel, planta’.

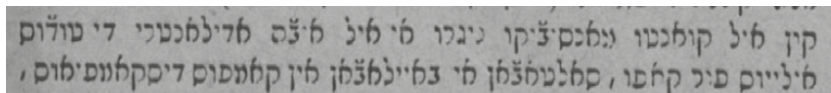


Fig. 23. Con él cuanto mancebico negro y él iba adelante de todos ellos por *capo*, saltaban y bailaban en campos descampios (*Bá'al tešubá*: 9a).

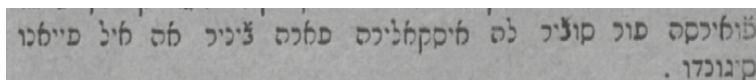


Fig. 24. [...] fuerza por subir la escalera para venir a el *piano* segundo (*Bá'al tešubá*: 4a).

Algunos portuguesesismos como *buracador* ‘perforador, taladrador’, de *buraco*, adjetivo que se ha formado con el productivo sufijo *-dor*.

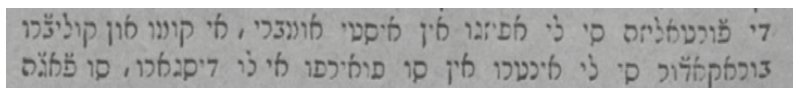


Fig. 25. De fortaleza se le apegó en este hombre, y como un culebro *buracador* se le entró en su cuerpo y lo desgarró [...] (*Bá'al tešubá*: 3a):

Entre los arabismos extraemos *ħacino* ‘enfermo’, de *hazin*; el DA registra s. v. *hazino* «miserable, escaso y apocado». En el CORDE se recogen 12 casos en 11 documentos, todos ellos están comprendidos entre el año 1438 y c 1550; de esta voz deriva *enħacinear* (6a) ‘enfermar’, tras sufrir un doble proceso de afijación, con los formantes *en-* y *-ear*.

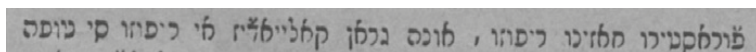


Fig. 26. Forastero *ħacino* reposó, una gran calladez y reposó se topa [...] (*Bá'al tešubá*: 6b).

Hasta el momento solo hemos obtenido unos pocos galicismos, son los casos de *elevo* y *tabló*, que se han adaptado a la estructura fónica del español. Por lo que la influencia de la lengua francesa parece ser marginal.

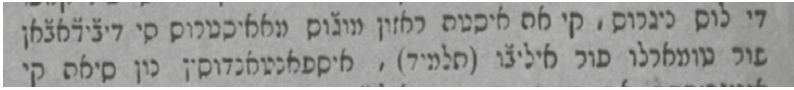


Fig. 27. De los negros, que a esta razón muchos maestros se devedaban por tomarlo por *elevo* (talmid), espantándose non sea que [...] (*Bá'al tešubá*: 9b).

Es importante reseñar que *elevo* está glosado con el hebraísmo *talmid*, una prueba más de que el texto sea una traducción de una fuente en hebreo.

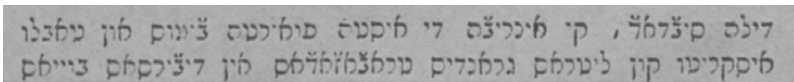


Fig. 28. De la ciudad, que enriba de esta puerta vemos un *tabló* escrito con letras grandes trabajadas en diversas boyás (*Bá'al tešubá*: 4a).

Conclusiones

Sumergirse en este texto judeoespañol es introducirse en unas profundidades abisales repletas de incertidumbres: la escasez de información del autor, traductor, editor y fuente abre un camino a veces inacabable e inabarcable; su naturaleza lingüística poliédrica nos arrastra desde los ancestros del español medieval hasta la diversidad de lenguas con las que entra en contacto, amoldando esta variedad del español como un caso único en el mundo hispánico. Tal naturaleza la hemos podido comprobar, entre otros fenómenos, por la conservación de voces hispanas medievales; por la influencia del hebreo tanto en el plano sintáctico, calcando determinadas estructuras, como en su propio léxico; también por la presión que ejerció el turco por superestrato y la influencia de las lenguas romances, como el italiano, el portugués y el francés. A todo ello habría que añadirle la ausencia de una presión normativa que pudiera regular todos estos fenómenos.

Ante esto, las limitaciones del lector en no disponer de un conocimiento profundo en tal variedad de lenguas y culturas, como la hebrea y la turca, amplían las dificultades a las que se enfrenta. De ahí que el constante uso de gramáticas,

diccionarios y el apoyo en los estudios de otros investigadores, se conviertan en herramientas fundamentales para intentar ofrecer un texto espejo de esta variedad hispánica, mostrar una correcta interpretación de la obra y un análisis lingüístico lo más riguroso posible.

Junto a esto, la propia complejidad de convertir una grafía aljamiada en una grafía latina, creada *ex profeso* para representar la propia pronunciación del judeoespañol y así mismo acercarse a la escritura normativa del español actual, ya representa una tarea que necesita buenas dosis de estudio, empeño, esfuerzo y paciencia. Este texto es representativo de todo ello; sin embargo, la satisfacción de ponerlo en conocimiento del público general y del especialista, después de permanecer durante más de un siglo en la oscuridad, nos anima a continuar con el empeño que en su momento nos propusimos: exponer en una edición crítica la novela de finales del s. XIX, que titulada bajo el nombre *Bá'al tešubá*, fue editada por un hasta ahora casi desconocido Refael Yišḥac Ben Veniste. Todo un reto.

Bibliografía

- BELLOMI, Paola (2016) "Che aria tira? La ricezione dell'opera e del teatro italiani nelle comunità sefardite orientali tra Otto e Novecento". <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/1805/1767> [17.7.2020]
- BERENGUER, Ángel (2016) *Edición y caracterización lingüística del libro sefardí "La güerta de oro" de David M. Atías (Liorna, 1778)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, Diego (1964). "El español en Canarias". En: *Presente y futuro de la lengua española*, vol. I, 239–280. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica
- COROMINAS, Joan; PASCUAL, José Antonio (1980) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos.
- GARCÍA MORENO, Aitor (2010) "El judeoespañol II: características". E-Excellence. <http://www.liceus.com> [23.7.2020]
- GARCÍA MORENO, Aitor (2015) "Historia de la Lengua Sefardí: el caso de las oraciones de relativo (ss. XVI-XX)". En: José Alberto R. Silva Tavim, Maria Filomena Lopes de Barros and Lúcia Liba Mucznik (ed.) *In the Iberian Peninsula and Beyond: A History of Jews and Muslims (15th-17th Centuries)*. Vol. 2. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing: páginas.
- HASSÁN, Iacob M. (1995) "El español sefardí (judeoespañol, ladino)". En: Manuel Seco y Gregorio Salvador (coord.). *La lengua española, hoy*. Madrid, Fundación Juan March: 117–140.

- HASSÁN, Jacob M. (1988) "Sistemas gráficos del español sefardí". En: M. Ariza, A. Salvador y A. Viudas (eds.). *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid, Arco/Libros: 127–137.
- HASSÁN, Jacob M. (1978) "Transcripción normalizada de textos judeoespañoles". *Estudios sefardíes*. 1: 147–150.
- LÓPEZ ORTIZ, Agustín Carlos (2018) «...Y llovió en Los Arbejales», de Orlando Hernández: *El costumbrismo lingüístico. Proceso de creación y edición crítica*. Tesis doctoral. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- NEHAMA, Joseph (1977) *Dictionaire du judéo-espagnol*. Con la colaboración de Jesús Cantera. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Benito Arias Montano.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010) *Nueva gramática de la lengua española*. 2ª tirada, corregida. Madrid, Espasa Libros.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2012) *Ortografía básica de la lengua española*. Barcelona, Espasa Libros.
- REDHOUSE, James (1968) *New Redhouse Turkish-English Dictionary*. Istanbul, Redhouse
- ROMERO, Elena (1992) *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid, Mapfre.
- ŠMID, Katja (2019) "Sefer ha-Berit in Ladino: Adaptations and translations of a Hebrew Bestseller for the Sephardi Reading Public". En: Andrzej Kaṭny, Izabela Olszewska and Aleksandra Twardowska (eds.), *Ashkenazim and Sephardim in European Perspective. Language Miscellanea*. Frankfurt am Main-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Warszawa-Wien, Peter Lang: 109–124

SITOGRAFÍA:

- GARCÍA MORENO, Aitor (dir.): *Diccionario histórico del judeoespañol-DHJE*. <http://esefardic.es/dhje> [junio-noviembre, 2020].
- MECHON-MAMRE: <https://www.mechon-mamre.org/i/t/t0.htm> [6.10.2020].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE). Corpus diacrónico del español. <http://corpus.rae.es/cordenet.html> [24.9.2020].
- RED DE BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS CSIC: SIMURG. <http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC001678129/27/> [junio-noviembre, 2020]

Marta Katarzyna Kacprzak

El asolado en la izla. Huellas de la lengua hebrea en una adaptación sefardí de Robinson Crusoe

Resumen: A lo largo de buena parte de su historia, la literatura sefardí estuvo dominada por los rabinos, que trataban de mostrar la perspectiva judía y de difundir enseñanzas morales por medio de esta. Sin embargo, en el siglo XIX la literatura judeoespañola experimentó un cambio notable: aunque se seguían produciéndose obras religiosas, empezó a cultivarse la literatura profana y aparecieron nuevos géneros literarios. Cabe reseñar que la literatura sefardí moderna se basa principalmente en traducciones o adaptaciones de las novelas occidentales. Entre estas obras encontramos *El asolado en la izla*, una adaptación judeoespañola de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, que se publicó en aljamía hebrea en *Berakhá_h ameshuléshet o las tres luzes* (hb. ‘La triple bendición o las tres luces’); contamos con dos versiones de esta obra, la primera impresa en Salónica en 1881 por Refael Yitshak Benveniste, y la segunda en Constantinopla en 1900 por Elya_h u Levi ben Nahmías.

El asolado en la izla es una adaptación bastante fiel del texto original de Daniel Defoe, aunque es evidente que el autor no se basó en el original sino en una versión hebrea, de ahí que a lo largo del texto podamos observar numerosos hebraísmos tanto a nivel léxico como sintáctico, por tanto, el objetivo del presente artículo consiste en presentar la versión sefardí de *Robinson Crusoe* y comentar la influencia de la lengua hebrea en la traducción del texto al judeoespañol.

Palabras clave: judeoespañol, ladino, literatura sefardí, géneros adaptados, Robinson Crusoe

Abstract: In the second half of the 19th century the Haskalah, an intellectual movement whose objective was to educate and westernize Eastern European Jews, also reached the Sephardic communities in the Ottoman Empire. As a result, there emerged Sephardi modern secular literature, represented mainly by narrative fiction, theatre plays and press. It should be added that modern Sephardi literature is primarily based on translations or adaptations of Western novels. Among these texts we find Sephardi editions of classics of European literature, such as *El asolado en la izla* [The Lone Survivor on the Island], a Judeo-Spanish adaptation of *Robinson Crusoe* by Daniel Defoe, that was published in aljamía in *Berakha hameshuleshet o las tres luzes* [Triple Blessing or Three Lights]. The first one was edited by Refael Yitshak Benveniste and issued by the Etz

he-Ḥayim printing house in Salonica in 1881. The second one, edited by Eliyahu Levi ben Naḥmias, was released by Arditi in Constantinople in 1900.

El asolado en la izla seems to be quite faithful to Defoe's original text, however, the syntax and numerous Hebraisms indicate that Sephardi translations were not based on the original but probably on a Hebrew version. Therefore, the aim of this article is to present the Sephardi version of *Robinson Crusoe* and comment on the influence of the Hebrew language on the translation into Judeo-Spanish.

Keywords: Sephardi literature, Judeo-Spanish, Ladino, adaptation, Robinson Crusoe.

Introducción

El objetivo del presente artículo consiste en presentar el texto de *El asolado en la izla*¹, una versión sefardí de *Robinson Crusoe*, y comentar la influencia de la lengua hebrea en la traducción al judeoespañol. *El asolado en la izla* se publicó en aljamía hebraica en el libro *Beraha_h ameshuléshet o las tres luzes* (hb. 'La triple bendición o las tres luces'); la primera versión, editada por Refael Yitshak Benveniste, se imprimió en Salónica en 1881², mientras que la segunda versión, editada por Elyahu Levi ben Naḥmias, salió a la luz en Constantinopla en 1900³.

En lo tocante al contenido, las dos versiones son casi iguales, es decir, las discrepancias son sutiles y se manifiestan, sobre todo, en los planos gráfico-fonético y léxico. Estas diferencias se deben a la variedad lingüística del judeoespañol y dependen de la variante hablada en el lugar de origen de los autores. El

-
- 1 Temática de la que me ocupo en mi tesis doctoral, titulada *Versiones sefardíes de «Robinson Crusoe»*. *Transcripción de textos, glosario y análisis lingüístico-literario*, en curso en la Universidad de Varsovia, dirigida por el Prof. Gerardo Beltrán Cejudo en codirección con la dra. Katja Šmid del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.
 - 2 Tal y como lo expone Šmid (2019: 120), en 1881 se publicaron dos ediciones de *Beraha_h ameshuléshet*; en la versión de Salónica *El asolado en la izla* apareció junto con *Séfer_h aberit, El rijo de la vida y Bá'al teshuvá*, mientras que en la otra se publicó solo con *Séfer_h aberit y Bá'al teshuvá*. Lamentablemente, la segunda edición carece de portada, por lo cual desconocemos los detalles bibliográficos. A pesar de esto, como los textos de *El asolado en la izla* son iguales, los consideramos una versión. Además, para mi estudio he manejado el siguiente ejemplar *Sefer Haberit Del Gaon Pinhas Elishu Ben L. HR.*, signatura CSIC001678129, asequible en SIMURG, el portal de fondos digitalizados del CSIC.
 - 3 Para mi estudio he utilizado los escaneos del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Israel en Jerusalén, signatura: 990017952170205171.

texto de Constantinopla contiene más rasgos del castellano, por consiguiente, se supone que sería una reedición del texto tesalonicense creado por Refael Yits-hak Benveniste, y que Elyah_u Levi ben Nahmías no sería el autor de la versión constantinopolitana, sino su editor.

Con respecto al texto original de Defoe, las dos ediciones de *El asolado en la izla* parecen ser una traducción bastante fiel, aunque se aprecia que el autor judaizó el texto. Además, conviene destacar que en ninguno de los dos casos sabemos cuál fue el desenlace de la historia, ya que ambas ediciones constan de apenas 10 capítulos por lo que la narración queda sin terminar.

Otro rasgo notorio que llama la atención a la hora de leer *El asolado en la izla* lo constituyen los topónimos. A lo largo del texto podemos hallar nombres tales como *Brazilyen* o *las izlas de Kanaryen* en los que se advierte la huella del yidis o del alemán. Además, observamos numerosos calcos del hebreo, tanto a nivel sintáctico como léxico. Todo ello nos hace pensar que tal vez a Benveniste le sirviera de punto de partida una versión de *Robinson Crusoe* en hebreo o en yidis.

A continuación presentamos algunas características de *El asolado en la izla* y ofrecemos un breve análisis de las huellas de la lengua hebrea en el texto.

1. Introducción a la narrativa sefardí

Durante siglos, los rabinos dominaron la producción literaria sefardí, cuyo objetivo era exponer los puntos de vista judíos y transmitir enseñanzas morales; sin embargo, en el siglo XIX la literatura judeoespañola experimentó un cambio notable: aunque seguían produciéndose obras religiosas, empezó a cultivarse la literatura profana. Este cambio está relacionado con un movimiento conocido como *askalá* (hb. ilustración, educación), llamado también Ilustración judía, que tenía como fin la lucha por la emancipación e integración de los judíos europeos en el entorno secular. De ahí que se crease literatura moderna, seglar, a imitación de las literaturas occidentales y apareciesen nuevos géneros literarios llamados *géneros adoptados*, es decir, el periodismo, el teatro y la narrativa. Fue entonces cuando surgieron los conceptos de la nueva ficción y la novela, convirtiéndose esta última en el género preferido por los escritores sefardíes (Romero 1992: 177; Díaz-Mas 2006: 196; Borovaya 2012: 23). Es digno de ser tenido en cuenta que la prensa sefardí jugó un papel muy importante en la difusión de la creación literaria y los géneros adoptados, dado que era mediante los periódicos como salían a la luz las novelas, las obras teatrales y los poemas (Díaz-Mas 2006: 198).

Cabe resaltar que la literatura sefardí moderna se basa principalmente en traducciones o adaptaciones de las novelas occidentales que se publicaban por

entregas, tanto en series para coleccionar como en folletines incluidos en algún periódico o incluso a veces como ediciones independientes. No obstante, lo que llama la atención es que dichas obras se publicasen como textos *trezladados* ('traducidos'), *rezumidos*, *imitados*, *adaptados* o *reeskritos* sin indicación de la versión fuente y su autor (Romero 1992: 239; Borovaya 2003: 32; Díaz-Mas 2006: 199). La publicación de esas adaptaciones tenía como objetivo, por un lado, crear en el judeoespañol un estilo que correspondía al lenguaje literario o culto en su forma escrita; y, por otro lado, de este modo los autores sefardíes intentaban educar y civilizar a su público (Romero 1992: 235; Borovaya 2003: 32; Linde-Usiekniewicz, Kacprzak 2016: 44).

Merece la pena agregar que esas traducciones o adaptaciones se realizaban sobre todo del hebreo y del francés, aunque no faltan obras que se tradujeron de originales alemanes, griegos, italianos, rusos e incluso ingleses (Borovaya 2003: 32; Díaz-Mas 2006: 199). Es más, en Díaz-Mas (2006: 199) leemos que:

(...) la mayor parte son adaptaciones de obras hebreas y francesas; situación perfectamente explicable por la influencia de los movimientos sionistas (en el caso del hebreo) y de la Alianza Israelita Universal (en el del francés). El papel del hebreo fue, sobre todo, el de una lengua puente: a través de él llegaron a conocimiento de los sefardíes obras de los autores asquenazíes (que originalmente escribieron en yidis, polaco, etc.) e incluso de clásicos como Shakespeare o narradores rusos como Tolstoi, que fueron traducidos desde su lengua al hebreo y de éste al judeoespañol.

No obstante, según Romero (1992: 250) las versiones judeoespañolas de *Romeo y Julieta* de Shakespeare y *Polikushka* de Tolstoi se realizaron a través de traducciones francesas.

De acuerdo con lo expuesto en Díaz-Mas (2006: 199–200), numerosos autores se inspiraron en la producción literaria escrita en francés o traducida a esta lengua. Gozaron de mucha fama los autores prerrománticos, románticos y postrománticos, como Prévost (y su novela *Manon Lescaut* [Jerusalén, 1905]); Bernardin de Saint-Pierre (*Pablo y Virginia* [Jerusalén, 1912]); los Dumas, padre e hijo, (*La dama de camelias* [Salónica 1922], *El Conde de Montecristo* [Salónica, 1926, Nueva York, 1928]); Víctor Hugo (*Los miserables* [Nueva York, 1921]); Eugène Sue (*Los misterios de París* [Constantinopla, 1891]) etc. No obstante, lo que llama la atención es “el total desconocimiento de la novela española”: de hecho, si a los lectores les llegó algo fue a través del francés (Díaz-Mas, 2006: 200).

A ello hay que añadir que los lectores sefardíes querían textos de lectura fácil que les sirvieran para divertirse, por lo tanto, despertaban mucho interés las novelas de carácter sentimental, amoroso o truculento, que trataban de

historias de crímenes, amores desgraciados o niños abandonados. Conviene destacar que muy a menudo se trataba de ediciones abreviadas en las que los autores simplificaban el lenguaje para que la adaptación cumpliera con el objetivo de ser una publicación educativa comprensible tanto para los niños como para la gente sin educación (Romero 1992: 236; Borovaya 2003: 32).

Para terminar, cabe aludir a las novelas de temática judía “con su triple vertiente de recuerdos del pasado histórico judío, vivencias modernas y propagación de las ideas sionistas” (Díaz-Mas 2006: 201). Desgraciadamente, la Segunda Guerra Mundial puso fin no solo a la narrativa judeoespañola, sino también a otros géneros. A pesar de esto, se publicaron algunos libros aislados, como la segunda edición de *El sekreto del mundo* (1953) de Isaac Ben-Rubi, *Entorno de la Torre Blanka* (1982) de Enrique Saporta y Beja o *La megilá de Saray* (1999) de Eliezer Papo (considerada su obra maestra). Merece la pena mencionar que en 2010 Avner Pérez, poeta y traductor israelí de origen sefardí, publicó *El princhipiko*, es decir, una traducción de la célebre novela de Antoine de Saint-Exupéry. La versión judeoespañola fue realizada con Gladys Pimienta e impresa en caracteres latinos y hebreos. Es más, en 2014 salieron a la luz *Las aventuras de Alisia en el paiz de las maraviyas*, la traducción judeoespañola de la novela de fantasía más conocida de Lewis Carroll.

2. El caso de *El asolado en la izla*

Como hemos dicho, *El asolado en la izla* se publicó en aljamía hebraica en *Berahá* _ה *ameshuléshet* o *las tres luzes* (hb. ‘La triple bendición o las tres luces’), donde las obras se presentan unas debajo de otras en cada página; en la versión de Salónica (1881) *El asolado en la izla* aparece junto con *Séfer* _ה *aberit*, *El rijo de la vida* y *Bá’al teshuvá* (vid. fig. 1), mientras que en la versión de Constantinopla (1900) solo está acompañado por *Séfer* _ה *aberit* y *Bá’al teshuvá* (vid. fig. 2), ya que el editor, Levi ben Nahmías, no consiguió los permisos para imprimir *El rijo de la vida* (Šmid 2019: 121).



Fig. 1: Séfer ḥaberit (Salónica, 1881), página 40.

Conviene aludir a que *El asolado en la izla* no es la única adaptación sefardí de *Robinson Crusoe*. Hemos encontrado también una versión juvenil traducida por Ben-Tsiyón Taragán que se publicó en versión íntegra; la primera edición, titulada *Robinzon o la mizerya*, salió a la luz en Jerusalén en 1898, mientras que la segunda se imprimió en Constantinopla en 1924 bajo el título *La ermoza istorya de Robinzon o la mizerya*. No obstante, las diferencias entre dichos escritos son lo bastante sutiles como para que no las consideremos versiones independientes (Kacprzak 2020: 236).

Volviendo a *El asolado en la izla*, su autor, Refael Ytshak Benveniste, fue un rabino, traductor y escritor de Salónica, y también uno de los autores del *Me'am lo'ez*⁴ tardío. Concibió el comentario del libro de Rut, *Me'am lo'ez Megilat Rut*, que se publicó en Salónica en 1882 y en el que Benveniste se declara seguidor del método de Y. Julí y pretende, como él, educar al pueblo. Además, Benveniste tradujo al judeoespañol una obra teatral de contenido moralizante titulada *Dégel_h aTorá* ('estandarte de la Ley') de Moshé. Y. Ottolenghi, que se publicó en 1885 en Salónica en una edición bilingüe en judeoespañol y en hebreo.

En cuanto al segundo autor, Elya_h Levi ben Nahmías, que supuestamente es el editor de la versión constantinopolitana de *El asolado en la izla*, solo hemos conseguido averiguar que fue también editor de la tercera edición de *Beraha_h ameshuléshet o las tres luzes* publicada en Constantinopla en 1900 por la editorial Arditi y que además fue distribuidor del periódico *El Avenir* en Salónica (Šmid 2019: 121).

Como se ha mencionado antes, en lo tocante al contenido, las dos versiones son casi iguales, es decir, las discrepancias son leves y conciernen, sobre todo, al plano gráfico-fonético y al léxico. Para facilitar la orientación en el texto y la localización de los fragmentos concretos se emplean las siguientes siglas:

AI1 = *El asolado en la izla* (Refael Yitshak Benveniste, Salónica 1881).

AI2 = *El asolado en la izla* (Elya_h Levi ben Nahmías, Constantinopla 1900).

4 El *Me'am lo'ez*, considerado una de las obras más representativas del renacimiento literario del judeoespañol, es un extenso comentario de la Biblia iniciado por el rabino Ya'acob ben Meir Julí y continuado por sus seguidores. Este comentario lo leen por fragmentos en voz alta las familias a la hora de celebrar el Shabat y las fiestas, por lo que con el tiempo se convirtió en una obra clave de la cultura sefardita hasta el siglo xx (Romero 1992: 83–85).

A nivel gráfico-fonético, conviene destacar las diferencias en la diptongación como en *Ingletyera* (אינגלאטייררה)⁵/*Inglaterra* (אינגלאטאיררה)⁶; las que conciernen al mantenimiento de *f*- inicial, por ejemplo, *fundimos* (פ"ונדימום) /*undimos* (אונדימום), aunque, no obstante, en ambas versiones leemos *foya* (פ"וליייה) o *fuida* (פ"ואידה), hecho que refleja una vacilación en la AI2. Otro rasgo notorio lo constituyen las formas en las que la *n* cambia por *m*, como es el caso de *enbezarme* (אינבאיזארמי)/*embezarme* (אימבאיזארמי); una peculiaridad más la constituyen los casos en los que se suple una consonante, sirva de ejemplo *daında* (דאאינדה)/*aında* (אאינדה) o en los que se cambia de una vocal *ónde* (אונדי)/*ánde* (אנדי). En el plano morfológico, lo que más llama la atención en la AI1 es la presencia de *a*- protética: *aviajar* (אב"איז"אר); además, en ambas versiones se aprecia la formación de palabras sobre bases hebreas o turcas, respectivamente: *gavyentedad* (hb. גאווה) 'soberbia, orgullo', *beslear* (tc. *besle*-) 'nutrir, mantener', así como la formación de plurales con morfema hispánico sobre base hebrea *haverikos* (hb. sing. חבר) 'amigo, compañero' o turca *vashakes* (tc. sing. *başak*) 'espigas'⁷.

A nivel léxico, en la edición de Constantinopla observamos una acusada preferencia por los vocablos de origen hispano, mientras que en la de Salónica apreciamos más hebraísmos, turquismos o portuguesismos, sirvan de ejemplo las siguientes frases:

AI1: Todo su lazdrado i su **chalishear** le salyó nada.

AI2: Todo su lazdrado i su **pena** le salyó nada.

En este caso el verbo *chalishear* (tc. *çalış-*) aparece en función de sustantivo y significa 'esfuerzo, trabajo duro'. Veamos otro ejemplo:

5 Primero presentamos la variante de AI1 y después la AI2. Todas las transcripciones son nuestras, hemos utilizado el sistema de la revista *Akí Yerushalayim* con algunas modificaciones; entre otras, hemos añadido tildes de acuerdo con las reglas de acentuación del español para facilitar la lectura. Sobre la transcripción de textos judeoespañoles véase Hassán 1978 y sobre el sistema de la revista *Akí Yerushalayim* consúltese Shaul 2004.

6 En la versión constantinopolitana domina la vibrante simple /r/, sin embargo, a lo largo del texto encontramos solo dos ocurrencias de la vibrante múltiple /rr/: *Inglaterra* (אינגלאטייררה [Levi ben Nahmías 1900: 5]) y *perro* (פיררו [Levi ben Nahmías 1900: 49]).

7 Al traducir los vocablos judeoespañoles hemos consultado los siguientes diccionarios: *New Redhouse Turkish-English* de James William Redhouse (1968), *Dictionnaire du judéo-espagnol* de Joseph Nehama (1977), *A lexicon of the Hebrew and Aramaic elements in modern Judezmo* de David M. Bunis (1993) y *Diccionario Histórico del Judeoespañol - DHJE* dirigido por Aitor García Moreno (2013-, recurso en línea).

AI1: Mis **haverikos** por seguro ke se van a_burlar de mí.

AI2: Mis **amigos** por seguro ke se van a_burlar de mí.

Al referirse a los amigos el autor de AI1 utiliza la palabra *haverikos*, es decir, el diminutivo plural de *haver* (hb. חבר). En otro caso observamos el empleo del portuguesismo *londjes* al referirse a mares lejanos, véanse:

AI1: Aviajar en kavos de mundo i mares **londjes**.

AI2: Viajar en kavos de mundo i mares **leshanas**.

Vale la pena mencionar que al cotejar las dos ediciones de *El asolado en la izla* podemos observar también algunas omisiones, como por ejemplo:

AI1: [La nave] paresía komo una paja enriva la mar, **i enpesó la mar a_djugar kon la nave ke la tomó por djugete ke** en vezes la arojava i la suvía a_los syelos.

AI2: [La nave] paresía komo una paja enriva la mar, en vezes la arojava i la suvía a_los syelos.

AI1: I mos yevaron a_mozotros kativados a **«Zoled» porto de naves en la tyera de «Fes» i de aí** yevaron a_toda la djente de muestra nave prezente para el rey.

AI2: I mos yevaron a_mozotros kativados i yevaron a_toda la djente de muestra nave prezente para el rey.

Como acabamos de ver, las diferencias gráfico-fonéticas, morfológicas y léxicas, así como unas cuantas omisiones que apreciamos a la hora de comparar las dos ediciones, nos permiten constatar que la versión constantinopolitana (AI2) en una reedición del texto tesalonicense (AI1), por tanto, a Refael Yitshak Benveniste lo consideramos autor de *El asolado en la izla*, mientras que Elyahu Levi ben Nahmías, a nuestro parecer, es el editor de la segunda versión, obligado a modernizar el texto o introducir algunos cambios lingüísticos a fin de que fuera apto para los lectores de su zona geográfica.

3. Versión sefardí vs. el original de Defoe

Con respecto a la versión original de Defoe, las dos ediciones de *El asolado en la izla* parecen ser una traducción bastante fiel, sin embargo, hay que resaltar que en ambos casos desconocemos cuál fue el desenlace de la historia porque el relato no llega a su fin; las dos ediciones constan de apenas 10 capítulos y terminan en el mismo momento de la historia, cuando se cumple el primer año de la estancia de Robinson en la isla desierta y este celebra el aniversario de haberse salvado del naufragio. Si bien en ambas ediciones encontramos una

nota de los autores que dice *kontinuaremos*, no hemos conseguido encontrar la continuación de la obra.

Otro rasgo notorio que llama la atención a la hora de leer *El asolado en la izla* es que Benveniste judaizó la historia de Robinson para que cumpliera con su objetivo de educar al pueblo, por esta razón se eliminan las menciones a Jesús y las fechas se dan según el calendario hebreo. Además, Robinson encontró el *Tanah*, es decir la Biblia hebrea, en el pecio, mientras que en el texto original inglés Robinson halló una Biblia cristiana. Al mismo tiempo observamos las reflexiones de Robinson acerca de las vicisitudes de su vida y las extensas oraciones a Dios, algunos de cuyos ejemplos vamos a comentar acto seguido.

Cuando Robinson ya está en la isla desierta, tiene remordimientos al pensar en sus padres y la causa de su miseria la achaca a la desobediencia y al deseo de viajar y enriquecerse. En el primer capítulo leemos:

(...) en verdad en mi korasón me arepentí por la negrigura ke ize para mí i para los ke me paryeron. Ma ninguna fuida tengo agora, otro ke esto pensí i lo dishe, ke si el Dyo *baruh* ^{H⁸} me eskapa un día komo este, tengo ke aboniguar [enderechar] mis kaminos i mis ovras i non tengo ke tronar más a_la lokura (*El asolado en la izla*: 43b).

En otro fragmento:

(...) me apretava la verguensa i el repudyo de mi korasón ke me verguensava dizaendo: tu negrigura ke tu izistes te kastiga i tu mankura te razona, esta es la parte de akel ke se trazjera [desvía] del kamino verdadero; esta es la eredasyón de akel ijo ke reveya en dicho de los ke lo paryeron! (*El asolado en la izla*: 51b).

Es más, cuando Robinson se pone enfermo, empieza a rezar y leer fragmentos del *Tanah*:

Avrí el livro por meldar en él un poko, ke en avryéndolo me se avryó en esta karera «*u-keraeni be-yom tsará ahatselahá u-tehabedeni⁹*» yámame en día de angustya te eskapo i te onoro, ke de vista mi korasón disho: a_ti mi Dyo a_ti te yamo, a_ti mi Dyo a_ti demando, tambyén te amanyanearé todo tyempo ke mi esprito está de_dyentro de mí, estas avlas fueron melezinas [cura, remedio] para mi alma, i ize orasyón delante de el Dyo, i después de esto me echí a_la kama i me durmí (*El asolado en la izla*: 86a).

Vale la pena aludir a que la cita de la Biblia hebrea aparece en letra cuadrada y con vocalización. Además, debido a las oraciones y los monólogos de Robinson,

8 Hb. ברוך הוא 'bendito [sea] Él'.

9 Hb. וקראני ביום צרה אהלצך ותכבדני, 'E invócame en el día de la angustia: Te libraré, y tú me honrarás' (Salmos 50:15). Hemos consultado la *Biblia Reina Valera 1909* en <https://bibliaparalela.com/rv/psalms/50.htm>

que muy a menudo parecen sermones, las dos versiones de *El asolado en la izla* se inscriben en el marco de las obras moralizantes que forman parte de la *Berahá* _h *ameshuléshet*.

4. Las huellas del hebreo

Con la ayuda de Chen Malul de la Biblioteca Nacional de Israel¹⁰ hemos conseguido averiguar que Benveniste, autor de *El asolado en la izla*, basó su traducción en una versión hebrea de *Robinson Crusoe* (publicada en Vilna en 1861 y reimpresa en 1872) a cargo de Yitshak ben Moshe Rumsch. Dicha versión, titulada *Séfer kur ‘oni* (lit. ‘El horno de aflicción’), es considerada la primera obra de aventuras en la literatura hebrea infantil y gozó de mucha fama entre los jóvenes de Europa Oriental que sabían leer hebreo (Wolpe 2012: 55). Rumsch era consciente de la necesidad de crear un ambiente literario a través de un estilo sofisticado que deleitara a los lectores y transmitiera implícitamente enseñanzas morales. De ahí que judaizara la trama para que su adaptación cumpliera con el objetivo de crear una obra idónea para el lector judío, por lo cual, a lo largo del texto podemos observar múltiples alusiones al Jardín del Edén y a Adán, así como varias referencias a Dios (Wolpe 2012: 59).

Merece la pena mencionar que, en su obra, Rumsch dejó en yidis tanto el nombre del protagonista como los topónimos. A pesar de esto, en *El asolado en la izla* observamos una vacilación: por un lado, se aprecian topónimos como *Brazilyen* o *las izlas de Kanaryen*, pero por otro lado, al referirse a la capital de Gran Bretaña Benveniste utiliza el nombre *Londra* y no *Landana* como leemos en la versión hebrea. Además, en la primera frase leemos: *La sívdad ke morava mi padre ke aí fui nasido yo se yama «Biorck¹¹», nombre de mi padre Robinzon, la sívdad ke nasyó mi padre fue en «Bremen»*. En el texto original inglés la ciudad se llama York. En la versión hebrea de Rumsch leemos:

בִּיורֶק, עִיר מְגוּרֵי אָבִי, נוֹלַדְתִּי. שֵׁם אָבִי רֹאבִינְזוֹן, עִיר מוֹלַדְתּוֹ בְּרִמֹן.

lit. ‘En York, la ciudad de residencia de mi padre, nací. El nombre de mi padre Rabinzan, la ciudad de su nacimiento Bremen’. Por ende, debería estar escrito *York* dado que la *b-* inicial es la preposición de lugar *be* (ב) equivalente a la preposición *en* castellana, sin embargo, en hebreo la preposición *be* se escribe

10 Muchos de los datos relevantes acerca de las versiones judías de *Robinson Crusoe* se pueden encontrar también en el blog de la Biblioteca Nacional de Israel (https://blog.nli.org.il/en/lbh_robinson-crusoe/).

11 Escrito בִּיורֶק *Biorck*.

junto con la palabra que la sigue. Probablemente Benveniste cometió un error de transcripción, o simplemente tuvo un descuido a la hora de preparar el texto para impresión.

En lo que atañe al lenguaje de *El asolado en la izla*, lo que llama la atención del lector son los numerosos hebraísmos tanto a nivel léxico como sintáctico. En el glosario con el que suplimos la edición de textos en nuestra tesis doctoral hemos incluido 45 voces de origen hebreo; es más, los hebraísmos constituyen el segundo grupo de extranjerismos más numeroso, puesto que en el glosario observamos 107 turquismos, 27 italianismos, 13 portuguesesismos, 11 galicismos y 4 palabras de posible origen neogriego.

A ello hay que añadir que las voces hebreas aparecen intercaladas en el texto sin glosas: aparte de los meses, en hebreo se escriben también los puntos cardinales o palabras tales como *emuná* (אמונה) ‘fe’, *goral* (גורל) ‘destino’, *nedavá* (נדבה) ‘limosna’, *safek* (ספק) ‘duda’, *me‘ará* (מערה) ‘cueva’, *be_hemá* (בהמה) ‘animal, bestia’ o *arnevet* (ארנבת) ‘liebre’. En *El asolado en la izla* podemos observar también numerosos calcos del hebreo, sirvan como ejemplos: *ijo de ombre*, un calco de la locución *ben adam* (lit. ‘hijo de Adán’), es decir, hombre, persona; *otro un poko*, que equivale a la expresión hebrea ‘*od me‘at* (עוד מעט) ‘pronto, en seguida’ o *entre estas i estas*, que se parece a *bein ko va-ho* (בין כה וכה) ‘mientras tanto’. Asimismo, a lo largo del texto se repite varias veces la expresión *topó grasya en sus ojos* que es un calco de la locución *matsá hen be-‘einav* (מצא חן בעיניו) ‘le gustó, le cayó bien’. Del mismo modo se traduce la expresión hebrea *le-‘itim rehokot* (לעיתים רחוקות) ‘raramente, pocas veces’; según leemos: *solo en tyempos londjes* algún *poko* mi *korason* prontí para el *Dyo* en *verdad*.

Otra curiosidad la constituyen las numerosas locuciones con lemas como *la oreja*, *el alma*, *el esprito* o *el korason* que también son calcos del hebreo¹². Veamos algunos ejemplos que nos han parecido más interesantes y representativos:

| CASTELLANO | JUDEOESPAÑOL | HEBREO |
|---------------------------------------|--------------------------------|---------------|
| escuchar, hacerle caso <a alguien> | akostar oreja | היטה אוזן |
| impaciencia | korteza de esprito | קצר רוח |
| alegrarse, entusiasmarse | ancharse <a alguno> el korason | רחב לבו |
| prestar atención, hacer caso <a algo> | meter esto en su korason | שם זאת אל לבו |

12 Al traducir las locuciones hebreas hemos utilizado el diccionario monolingüe hebreo *amilón* אִמִּילוֹן *amerukaz* de Avraham Even-Shoshan (2003).

| CASTELLANO | JUDEOESPAÑOL | HEBREO |
|---------------------------------------|--|--------------------------------------|
| escuchar/hacerle caso a su corazón | tornar <alguno> a su korasón | שבוהשיב אל לבו |
| pensar, recapacitar (algo) | avlar <alguno> a su korasón avlar <alguno> kon su korasón avlar <alguno> a su korasón | אמר אל לבו אמר בלבו נתן אל לבו |
| expresar aflicción, contar la miseria | verter <alguno> su korasón | שפך את לבו |
| defenderse, luchar | pararse <alguno> por su alma sostenerse <alguno> por su alma dayanear ¹³ <alguno> a su alma | עמד על נפשו |

Es digno de ser tomado en cuenta que dichas locuciones fueron traducidas literalmente al judeoespañol, lo que a un lector hispanófono le complica la lectura y comprensión del texto, ya que el sentido no queda claro. Asimismo, merece la pena mencionar que algunas expresiones, como *amad al nafshó*, se traducen con distintos verbos (*pararse*, *sostenerse* o *dayanear*). A ello hay que añadir un rasgo interesante que concierne a sustantivos como *aguas*, *fachas*, *syelos* y *vidas*, que aparecen en plural, fenómeno característico del hebreo, lengua en la que se emplean exclusivamente como *pluralia tantum* a diferencia del castellano, idioma en el que es esperable el uso de singular aunque en ciertos contextos se puedan emplear en plural.

Por otro lado, la influencia del hebreo se manifiesta también en la sintaxis, a lo largo del texto de *El asolado en la izla* se aprecian sintagmas nominales en los que el artículo se repite ante el sustantivo, el adjetivo y el demostrativo, como por ejemplo: *mi idea la buena* o *la ambrera la temeroza*. Estas estructuras han sido adoptadas del hebreo, donde la repetición del artículo ante los componentes de la frase mencionados es obligatoria. Cabe agregar que en *El asolado en la izla* podemos observar también ejemplos de elipsis copulativa, como se puede observar en los siguientes fragmentos: *La sivdad ke morava mi padre ke aí fui nasido yo se yama «Biork», nombre de mi padre Ø Robinzon, la sivdad ke nasyó mi padre fue en «Bremen»* y otro ejemplo: *Aí avía una chika ová al pye de un monte i penya ke de la una parte el monte era muy enpesinyado ke el ke está abasho está seguro i non se espanta de agustyador i enemigo el ke Ø ariva*. En

13 Es decir, sostener, aguantar. Es otro ejemplo de la formación de palabras con morfema hispánico sobre base turca (*dayan-*).

estas frases se omiten los verbos ser y estar, un rasgo característico del hebreo, lengua en la que el verbo ser carece de tiempo presente, y además, no hay distinción entre ser y estar. Asimismo, a veces encontramos ejemplos del uso de la preposición *a* en función de complemento directo precediendo a objetos inanimados determinados como transpositor de *et* en hebreo. De ejemplo nos servirán las frases *Kuánto gusto tomó mi korasón ke el Dyo kitó de mí a_la ambrera la temeroza, o él les da a_sus komidas en sus oras*. Igualmente, a lo largo del texto apreciamos frases largas y muy complejas que también se parecen mucho al estilo propio del hebreo. Si a ello añadimos la puntuación hebrea que difiere mucho del castellano, la lectura resulta muy complicada y requiere bastante esfuerzo por parte del lector para llegar a comprender el texto.

Conclusiones

En resumidas cuentas, las dos ediciones de *El asolado en la izla* son casi iguales, es decir, las discrepancias son sutiles y se manifiestan, sobre todo, en el plano gráfico-fonético y en el vocabulario. Por consiguiente, a Refael Yitshak Benveniste lo consideramos autor de la obra, mientras que Elya_hu Levi ben Nahmías, a nuestro parecer, es el editor de la segunda versión que salió a la luz en Constantinopla.

En lo que atañe al contenido, *El asolado en la izla* es una adaptación bastante fiel al texto original de Daniel Defoe, aunque se nota que Benveniste no se basó en el original, sino en una versión hebrea, de ahí que a lo largo del texto podamos observar numerosos hebraísmos tanto a nivel léxico como sintáctico. Asimismo, numerosas locuciones hebreas traducidas literalmente, así como la sintaxis hebraizante de algunos fragmentos, contribuyen a que la lectura del texto resulte bastante ardua y que al lector le cueste entenderlo.

Además, el autor judaizó el texto para que la adaptación cumpliera con su objetivo de educar divirtiendo a los lectores. Por ende, las referencias a Jesús fueron eliminadas y para expresar las fechas se usa el calendario hebreo; más aún, Robinson lee el *Tanah* y celebra el Shabat. A ello hay que añadir que Benveniste nos ofrece la historia del náufrago como una advertencia en contra de las consecuencias de la desobediencia y de oponerse a la voluntad de los padres.

Bibliografía

BENVENISTE, Refael (1881) *Beraha_h ameshuléshet o las tres luzes*. Salónica, Ets_he-hayim.

- BOROVAYA, Olga (2003) "The serialized novel as rewriting: The case of Ladino belles lettres". *Jewish Social Studies History Culture and Society*. 10 (1): 30–68. DOI 10.1353/jss.2003.0027
- BOROVAYA, Olga (2012) *Modern Ladino Culture: Press, Belles Lettres, and Theater in the Late Ottoman Empire*. Bloomington: Indiana University Press.
- BUNIS, David M. (1993) *A lexicon of the Hebrew and Aramaic elements in modern Judezmo*. Jerusalem, The Hebrew University Magnes Press.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2006) *Los sefardíes: Historia, lengua y cultura*. Barcelona, Riopiedras.
- EVEN-SHOSHAN, Avraham (2003) *Hamilton Haivri Hamerucaz*. Tel Aviv, Hamilton Hehadash.
- GARCÍA MORENO, Aitor, dir. (2013) *Diccionario Histórico del Judeoespañol – DHJE*. <http://recursos.esefardic.es/crews/consulta.php> [15.01.20]
- HASSÁN, Jacob M. (1978) "Transcripción normalizada de textos judeoespañoles". *Estudios Sefardíes*. 1 (1978): 147–150.
- KACPRZAK, Marta (2020) "La ermoza istorya de Robinzon o la mizerya: Sephardi Versions of *Robinson Crusoe*". *Colloquia Humanistica*. 9 (2020): 233–242. DOI: 10.11649/ch.2020.014
- LEVI BEN NAḤMIÁS, Elyahu (1900) *Beraha ḥameshulēshet o las tres luzes*. Constantinopla, Impimeria Arditi.
- LINDE USIEKNIWICZ, Jadwiga; KACPRZAK, Marta (2016) "Gulliver en el país de los sefardíes: Algunas observaciones acerca de *Los dos viajes de Gulliver de Alexandr Ben Ghiat*". *Itinerarios*. 2016 (24): 41–59.
- NEHAMA, Joseph (1977) *Dictionnaire du judéo-espagnol*. Madrid, CSIC.
- REDHOUSE, James W. (1968) *New Redhouse Turkish-English dictionary*. Redhouse Press.
- ROMERO, Elena (1992) *La creación literaria en lengua sefardí*. Madrid, MAPFRE.
- SHAUL, Moshe (2004): "Grafía del djudeo-espanyol al uzo de «Aki Yerushalayim»". *AKI YERUSHALAYIM Revista Kulturala Djudeo-espanyola*. Núm. 75, [en línea] http://www.akiyerushalayim.com/ay/075/075_05_grafya.htm [10.01.2021].
- ŠMID, Katja (2019) "Sefer ha-Berit in Ladino: Adaptations and Translations of a Hebrew Best-Seller for the Sephardi Reading Public". En: Andrzej Kaṭny, Izabela Olszewska y Aleksandra Twardowska (eds.) *Ashkenazim and Sephardim: Language Miscellanea*. Bern, Peter Lang D: 109–124. DOI: 10.3726/b14945
- TARAGÁN, Ben-Tsiyón (1897) *Robinzon o la mizerya*. Jerusalén, [n.p.].

TARAGÁN, Ben-Tsiyón (1924) *La hermosa istorya de Robinzon o la mizerya*. Constantinopla, S.Y. Cherezlí.

WOLPE, Rebecca (2012) “Judaizing *Robinson Crusoe*: maskilic translations of Robinson Crusoe”. *Jewish Culture and History*. 13 (1): 42–67. DOI: 10.1080/1462169X.2012.712885

Sitiografía

BIBLIA PARALELA <https://bibliaparalela.com/rv/psalms/50.htm> [15.01.20]

NATIONAL LIBRARY OF ISRAEL: Blog. *Robinson Crusoe* in the Languages of the Jews. https://blog.nli.org.il/en/lbh_robinson-crusoe/ [15.01.20]

Ana Martínez Bautista

Las huellas de la lengua hebrea en la traducción judeoespañola del *Séfer ben hamélej vehanažir* (Salónica, 1849)¹

Resumen: La primera versión sefardí que se conserva del *Séfer ben hamélej vehanažir* fue vertida al judeoespañol por el rabino Yishac Bejor Amarachi en Salónica en 1849. La otra versión sefardí que conocemos, publicada también en Salónica pero más de tres décadas después, en 1880, es obra de Ya‘acob Yoná. Este artículo se centra en la obra de Amarachi, una traducción que toma como referencia el texto hebreo de Abraham ibn Hasday, que a su vez data del siglo XIII. Esta versión sefardí se compone de 78 hojas en aljamía hebreaica.

El propósito de mi artículo es, precisamente, marcar algunos paralelismos con la versión hebrea, que en ciertos momentos se traduce al judeoespañol de manera literal y en otros muestra la originalidad del traductor, incluyendo adiciones con ideas tanto científicas como morales. Este artículo se basa en una comparación de ambos textos desde un punto de vista lingüístico con el fin de demostrar la influencia que la versión hebrea ejerce sobre la judeoespañola.

Para ello, a lo largo de este artículo, presentaré los hebraísmos que aparecen en la traducción sefardí, incluyendo tanto palabras como expresiones completas, así como ciertos calcos que se producen de la morfología y la sintaxis hebreas en algunos fragmentos. El objetivo es demostrar hasta qué punto la lengua de esta obra de Amarachi está marcada por la versión hebrea en la que se apoya.

Palabras clave: Judeoespañol, traducción, hebreo, Amarachi, *Ben hamélej vehanažir*.

Abstract: The earliest Sephardic version that we have of the *Sefer Ben ha-Melekh ve-ha-Nazir* was translated into Judeo-Spanish by Rabbi Yitzhac Bekhor Amarachi in Thessaloniki in 1849. The other Sephardic version we know of, which was also published in Thessaloniki but more than three decades later, in 1880, was carried out by Ya‘acob Yona. This article focuses on the work of Amarachi, a translation based on the Hebrew text

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto Intramural Especial (PIE) «El príncipe y el monje: la historia de Buda en versión judeoespañola» (ref. 201810I103), desarrollado en el CSIC durante el período 22/11/2018 – 21/11/2020, y cuya investigadora principal es Katja Šmid.

of Abraham Ibn Hasday, which dates back to the 13th century. This Sephardic version comprises of 78 pages in Hebraic letters (*aljamia*).

The purpose of my article is to point out a series of parallels with the Hebrew version, which in some cases is translated into Judeo-Spanish literally and in others shows the originality of the translator, including additions with both scientific and moral ideas. This article is based on a comparison of both texts from a linguistic point of view with the aim of demonstrating the influence that the Hebrew version exerts on the Judeo-Spanish one.

To this end, throughout this article, I will present the Hebraisms that appear in the Sephardic translation, including both words and complete expressions, as well as certain calques that are produced from the Hebrew morphology and syntax in some fragments. The objective is to show the extent to which the language of this work by Amarachi is determined by the Hebrew version on which it is based.

Keywords: Judeo-Spanish, translation, Hebrew, Amarachi, *Ben ha-Melekh ve-ha-Nazir*.

Introducción

El *Séfer ben hamélej vehanažir* (*Libro del príncipe y el monje*) cuenta la conocida historia de Barlaam y Josafat, que ha llegado hasta nosotros en varios idiomas. Como ocurre en este tipo de obras medievales, el relato principal, que en este caso se inspira en la conocida historia de Buda, sirve como marco para la inserción de cuentos, así como para la exposición de refranes sobre diversos aspectos; estos relatos secundarios que se insertan en el principal suelen estar compuestos de un contenido moralizante y tienen como fin adoctrinar al lector. Algunos de los cuentos secundarios que se insertan en la historia marco aparecen de forma similar en otras obras medievales, como es el caso del relato de los tres amigos (capítulo 11, 23a-24b)², cuyo motivo también aparece en *El conde Lucanor* (Rincón Narros en prensa). En general, es destacable dentro de la literatura medieval su interés por la narración imaginativa y didáctica, que se nutre, en gran parte, de la cuentística oriental. Estas obras orientales llegan a Europa principalmente por dos caminos: el primero, trazado desde la India hasta Persia, de Persia a Bizancio y de Bizancio a Europa; y el segundo, a través de la lengua árabe. Las traducciones árabes serán muy importantes en la Península Ibérica, donde, a diferencia de lo que ocurre en otros lugares, la transmisión de las obras no será oral, sino escrita (Bernis y Menéndez Pidal 1955: 176).

2 Todos los ejemplos que se citan en este artículo corresponden a la edición judeoespañola de 1849, salvo que se indique expresamente otra fecha.

En el caso de la historia de Barlaam y Josafat, la obra también llega a Europa gracias a una traducción árabe, que se toma a su vez como ejemplo para realizar las traducciones a otras lenguas, como la hebrea. Ya en el siglo XIX, a las traducciones de la Biblia, que durante siglos fueron prácticamente el único producto literario ofrecido al lector sefardí, se suman otros géneros que llegan de Europa oriental, entre los que se encuentra este tipo de narraciones de intención ejemplarizante (García Moreno 2011: 9). Gracias a ello, en judeoespañol se conservan dos versiones del llamado *Séfer ben hamélej vehanažir*, una de 1849 y otra de 1880, ambas en aljamía hebraica y publicadas en Salónica. La primera es obra de Yishac Bejor Amarachi, que toma como referencia el texto hebreo de Abraham ibn Hasday; este texto hebreo de ibn Hasday, perteneciente al importante legado cultural del judaísmo en la Península Ibérica, data del siglo XIII y probablemente se base, a su vez, en una versión árabe (Peled Cuartas en prensa). La segunda, unas tres décadas posterior, fue publicada por Ya'acob Yoná, que no realiza una traducción nueva, basándose en la versión hebrea, sino que toma la traducción que ya ha hecho anteriormente Amarachi (Šmid 2021).

Por este motivo, las dos versiones sefardíes son muy similares entre sí, salvo por ciertas palabras y diferencias gráficas. Durante mi participación en el proyecto desarrollado en el CSIC y dirigido por Katja Šmid, he podido comparar estos dos textos aljamiados con el fin de entender las diferencias, principalmente lingüísticas, entre ambas versiones sefardíes (Šmid en prensa b). Sin embargo, en el presente artículo voy a centrarme específicamente en la versión judeoespañola de Amarachi, publicada en 1849. Dicha traducción judeoespañola, compuesta por 78 hojas en aljamía hebraica, se aleja del original hebreo en algunos fragmentos, mientras que en otros hace una traducción más literal. Aunque sería interesante hablar también sobre las diferencias principales, tanto de forma como de contenido, entre el texto hebreo y el sefardí, mi principal propósito es revelar las huellas de la lengua hebrea que se perciben en la versión de Amarachi.

Para ello, he realizado una comparación entre ambas obras desde un punto de vista lingüístico. A pesar de que el judeoespañol es una lengua romance y de que la mayoría de las palabras que aparecen en el texto son de origen hispánico, también hay una importante presencia de términos que se toman prestados de otras lenguas, como es el caso del turco o del hebreo. Concretamente, el componente hebreo es de gran relevancia, ya que muchos conceptos esenciales del judaísmo se expresan en esta lengua y se transmiten así durante generaciones, insertándose en las lenguas habladas por los judíos de distintas comunidades.

Amarachi, el autor de la versión sefardí del *Séfer ben hamélej vehanažir* en la que centraré mi trabajo, fue un traductor bilingüe de hebreo. Su forma de

escribir en judeoespañol, como explicaré, conserva las estructuras de la lengua hebrea. Entre las dispares obras de este prolífico traductor se encuentran tratados de historia (como *Tiféret Yisrael*, que cuenta la historia de la familia Rothschild) y de geografía (como *Ma'asé harets* o *Séfer Šebilé 'olam*), así como biografías de diversos personajes (por ejemplo, *Ḥut hamešulaš*, sobre Napoleón III, o *Kéter Šem Tob*, biografía de Moses Montefiore); también traduce varias obras de literatura, como la que nos ocupa (Šmid en prensa a).

A lo largo de este artículo me centraré en dos bloques principales, ilustrando cada uno de dichos bloques con algunos ejemplos relevantes que he seleccionado de entre todos los que el texto ofrece³; creo que estos ejemplos pueden resultar esclarecedores para entender hasta qué punto la lengua hebrea está presente en esta obra judeoespañola. El primero de los dos bloques se centra en los hebraísmos que aparecen en el texto, donde abordaré tanto los préstamos léxicos del hebreo como las expresiones hebreas que se han mantenido sin traducir al judeoespañol en el texto sefardí. Por otro lado, el segundo bloque recoge algunos calcos que se pueden apreciar de la sintaxis hebrea, donde hablaré de diversos subtipos que se repiten de forma habitual. Terminaré con un tercer bloque en el que señalaré brevemente algunas de las diferencias léxicas que existen entre la versión de Amarachi, en la que me centro en los dos bloques previos, y la de Yoná.

1. Hebraísmos

Como explicaba, a pesar de que el judeoespañol es una lengua romance, habitualmente está llena de préstamos de otros idiomas. Estos préstamos pueden darse por motivos geográficos o por motivos religiosos y culturales. Los que se dan por motivos geográficos serían aquellos en los que el judeoespañol toma ciertas palabras de las lenguas con las que está en contacto, como ocurre con las comunidades sefardíes del Oriente, tomando palabras, por ejemplo, del turco, del griego, del búlgaro o del serbo-croata. Sin embargo, los préstamos que se dan por motivos religiosos y culturales funcionan de manera distinta. Son de este último tipo los préstamos hebreos que encontramos de forma habitual en los textos judeoespañoles religiosos, producidos por rabinos sefardíes desde el siglo XVI hasta el siglo XX; se trata, como dice García Moreno, de un “superestrato

3 Todos los ejemplos presentados en este artículo están tomados de la edición crítica de *Ben hamélej vehanažir*, llevada a cabo por Šmid (en prensa b).

cultural” (2018: 15), ya que el judeoespañol está en “contacto ideológico-mental permanente” con la lengua hebrea (2012: 217).

Estos hebraísmos se emplean especialmente para denominar aspectos religiosos, conceptos rabínicos y términos asociados al culto, pero, sin embargo, no es este su único uso. El caso de los hebraísmos y de la influencia del hebreo en el judeoespañol ha sido estudiado por investigadores como el ya mencionado Aitor García Moreno (2014) o Anette Benaim (2008). A continuación, me dispongo a abordar los préstamos léxicos del hebreo, aportando para ello ejemplos, para posteriormente pasar al estudio de las expresiones hebreas que la obra judeoespañola plasma sin recurrir a su traducción, manteniéndolas en su forma hebrea original.

1.1. Préstamos léxicos del hebreo

En el texto, como he explicado, hay ciertos términos que se han mantenido en hebreo. Durante mi participación en el mencionado proyecto del CSIC, también me he ocupado de identificar los hebraísmos que aparecen en el texto sefardí y de recopilar dichos términos en un glosario que he elaborado junto a Katja Smid. Una parte importante de estos términos hace referencia a conceptos rabínicos, asociados a los preceptos y a la práctica religiosa; algunos ejemplos de palabras de este tipo son los siguientes: *corhán* (sacrificio), *din* (juicio), *guet* (divorcio), *ta’anit* (ayuno), *talit* (taled, chal litúrgico que llevan los hombres judíos durante determinadas oraciones), *talmid* (alumno, discípulo). Asimismo, se conservan en hebreo ciertos sustantivos abstractos que son esenciales dentro del judaísmo, como los que cito a continuación: *emuná* (creencia, fe), *gueburá* (poder, fuerza, valor), *hasidut* (piedad, devoción, misericordia), *hojmá* (sabiduría), *kabod* (honor), *mažal* (destino, suerte, fortuna). Otros términos teológicos, como ‘*olam habá*’ (el mundo venidero, el más allá), también se conservan en su forma hebrea.

Para que el uso de estas palabras hebreas dentro de la obra se entienda correctamente, voy a mostrar a continuación algunos de los mencionados hebraísmos contextualizados dentro de la oración, a modo de ejemplo:

- a) “hacía *corhán* para los ídolos [de] palo y piedra hecha de mano de hombre y seencorbaba a ellos hasta que se expandió la *emuná* de los ídolos en todo su reinado” (2b)
- b) “tiene demenester a la habla para darse a entender de la boca de el sabio a su *talmid*” (28b-29a)
- c) “¿Y cómo puedes hacer *ta’anit* en una calor muy grande como esta?” (33a)

- d) “si algún hombre terná reposo en el mundo el este y podrá alcanzar *kabod* grande y será su *mažal* bueno y será honrado entre la gente [...] puede *vivir* cien años” (51a)
- e) “todo este *kabod* y temor que tiene que tener este hijo tiene que ser en temor de el Šy”⁴” (8a)

Sin embargo, también pueden encontrarse en el texto términos en hebreo que no hacen referencia a conceptos religiosos. Se trata de palabras empleadas en el día a día, como objetos cotidianos, lugares y partes del cuerpo. Seguramente, la comunidad sefardí de Salónica conocía bien estos vocablos hebreos y, por ello, su uso se impone a su equivalente en lengua romance. Así, llaman la atención en el texto palabras como *garón* (garganta) o *me'ará* (cueva, gruta). Estas palabras aparecen también en muchos otros textos judeoespañoles, demostrando que su uso era habitual entre los sefardíes. Se puede ver la presencia de estas palabras que he mencionado en oraciones como las siguientes:

- a) “tomó la navaja y la pasó por su *garón*, y siendo la navaja muy aguda se le cortó el *garón* y se murió” (64b)
- b) “lo bušcaron de montaña en montaña y de llanura a llanura hasta que lo toparon en un lugar pedrido en una *me'ará* entre *hayot* de el campo” (2b)

Continuando con los préstamos léxicos del hebreo de uso habitual dentro de la obra, encontramos dos palabras que se repiten frecuentemente: *mélej* (rey) y *nažir* (monje, asceta). El caso de *mélej* es especialmente significativo y, por ello, voy a detenerme brevemente en él. En el título aparece el término *ben hamélej* (hijo del rey, príncipe), que es un estado constructo en hebreo. Sin embargo, a lo largo de la obra es habitual que se haga un híbrido entre el término en lengua romance y el hebreo y, por ello, aparece más frecuentemente “hijo del *mélej*”. Dado que la obra se centra en la relación maestro-discípulo entre el monje (*nažir*) y el príncipe (hijo del *mélej*), estos términos en hebreo aparecen a lo largo de toda la obra, dejando numerosos ejemplos. A continuación, mostraré algunos de ellos, en los que se aprecia el uso de las palabras hebreas dentro de un contexto fundamentalmente romance, así como la relación entre los dos personajes principales, que sirve como hilo conductor de la obra y, al mismo tiempo, como marco para las historias secundarias:

4 Esta es la manera habitual de referirse a Dios dentro de las obras judeoespañolas. Corresponde a las siglas de *Šem yitharaj* (שם יתברך), cuyo significado literal es *el Nombre sea bendito* (Bunis 1993: 435).

- a) “Y enpezó el hijo de el *mélej* por enflorecer con cencia y entendimiento y *miđot* (hábitos, maneras)⁵ buenas y de castigo hasta que se maravillaron de él su ġente” (14a)
- b) “tomó el *nažir* sus libros de *hojmá* y se fue detrás de él” (18b)
- c) “Y como sintió el hijo de el *mélej* a palabras de el *nažir* se maravió mucho sobre muchedumbre de su cencia” (41b)
- d) “Y le enbezó el *nažir* muncha cencia y castiguerio al hijo de el *mélej* hasta que a_poco a_poco se hizo cumplido y sabio grande. Y fue después ansí anduvo el *nažir* a su morada y lo dejó al hijo de el *mélej* poco de tiempo sin vijitarlo por que se enbezara y se usara a sí miśmo” (57a)

Como explicaba en la introducción de este artículo, las versiones sefardíes de 1849 y 1880 son muy semejantes entre sí y son escasas las diferencias reseñables que pueda haber en la segunda respecto de la primera, ya que la mayoría de los cambios afectan únicamente a la grafía de ciertas palabras y partículas. Sin embargo, una de las diferencias más curiosas es la sustitución, en la mayoría de las ocasiones, de la palabra *mélej*, que aparece en la versión de 1849, por su traducción al español. Por este motivo, en la versión de Yoná, unas tres décadas posterior a la de Amarachi, es más frecuente leer “hijo del *rey*” que “hijo del *mélej*”.

Otro híbrido como el ya mencionado “hijo del *mélej*” sería “tener en *ħešbón*” (tener en cuenta). La expresión española se conserva cambiando el término castellano *cuenta* por su equivalente en hebreo, *ħešbón*. La sintaxis que impera en este caso es la romance, respetando la estructura de la expresión española (que se conserva hasta día de hoy en este idioma), pero adoptando el término hebreo dentro de la frase. Se puede apreciar en el siguiente ejemplo extraído del texto: “Y en sentir yo estas palabras le dije: «Come tú y todos tus vinientes que todo tenía en *ħešbón* [...]»” (61a).

1.2. Expresiones hebreas

Al igual que ocurre con las palabras hebreas que se integran dentro de la oración en lengua romance, del mismo modo se insertan en el texto sefardí algunas expresiones hebreas, que a veces se componen de varias palabras en esta lengua. En la versión del *Séfer ben hamélej vehanažir* de Amarachi, se conservan también algunas de estas expresiones, que están enteramente en hebreo, sin

5 En los ejemplos, apporto únicamente la traducción de los hebraísmos que aparecen por primera vez y que, por tanto, no han sido traducidos en este artículo con anterioridad.

mezclarse con palabras en lengua romance, introduciéndose de forma natural dentro del texto. Un ejemplo sería la frase hecha ‘*al kol panim*’ (en todo caso, de todos modos); otro ejemplo importante es *vejú*, que a su vez es una abreviatura de *vejulé* (etcétera). Del mismo modo que he hecho anteriormente para ejemplificar algunos préstamos léxicos del hebreo, en esta ocasión también me parece conveniente mostrar los ejemplos de expresiones hebreas contextualizados dentro de la oración en lengua romance para que se comprendan mejor:

- a) “Y bebían y se enborachaban juntos y beilaban y cantaban delante de él ‘*al kol panim* no había entre ellos otro que comer y beber y *zenut* (prostitución, fornicación)” (2b)
- b) “me dijo que él ya aþoreció este mundo y se quere haþer *naþir vejú*” (12a)

2. Calcos morfosintácticos del hebreo

Si bien el judeoespañol es una lengua romance, y esto es algo que también se aprecia en su sintaxis, en la versión de Amarachi del *Séfer ben hamélej vehanaþir*, el texto mantiene ciertas fórmulas morfológicas y sintácticas características del hebreo y, por tanto, más propias de una lengua semítica que de una romance. Esto se debe, probablemente, a la influencia que ejerce sobre esta versión judeoespañola el texto original: el de ibn Hasday que Amarachi toma como referencia para su traducción. Por ello, en el texto hay frases compuestas enteramente por palabras españolas pero ordenadas con una sintaxis propia de la lengua hebrea; del mismo modo, ciertas palabras en lengua romance adquieren rasgos morfológicos del hebreo, como explicaré más adelante.

Vidal Sephiha llama “judeoespañol calco o *ladino*” a esta lengua que, en vez de mutar, permanece fiel al hebreo, tomando como base el texto bíblico, y destaca la importancia pedagógica y litúrgica de este judeoespañol (2012: 27). Según el autor, esta lengua es producto de una traducción literal, palabra por palabra, del corpus bíblico y de textos litúrgicos, en el proceso de verter estos al español medieval (2001: 61). Asimismo, el autor diferencia entre esta lengua escrita, a la que llama, como ya he mencionado, judeoespañol calco o *ladino*, y lo que él denomina judeoespañol vernáculo o hablado, que sería una lengua muy distinta, desde su punto de vista, debido a que el *ladino* escrito llama la atención del lector por su sintaxis, que hace que la comprensión pueda ser difícil incluso para un hispanófono (1971: 180). Sin embargo, es arriesgado afirmar que la versión sefardí del *Séfer ben hamélej vehanaþir* en la que he centrado mi trabajo cumpla la definición de Sephiha para judeoespañol calco, ya que otra de las características de esta lengua, según el autor, es que no adquiere rasgos de

otras regiones (2012: 27). Se podría decir, en todo caso, que la lengua empleada por Amarachi se encuentra a medio camino, pues, si bien mantiene la sintaxis habitual del hebreo bíblico, también adopta, al mismo tiempo, términos de otras lenguas con las que está en contacto, entre las cuales destaca el turco. No profundizaré en esto, ya que, aunque hay muchos ejemplos interesantes de préstamos del turco en este texto sefardí, el objetivo de este artículo es centrarse en los préstamos del hebreo.

Volviendo, por tanto, a la morfosintaxis hebrea que se aprecia en la obra de Amarachi, abordaré a continuación algunas de las fórmulas más habituales que aparecen en el texto. Las he dividido por subtipos y, junto a cada uno de ellos, aportaré ejemplos, contextualizándolos dentro de las oraciones en las que aparecen dichos casos dentro de la obra, con el fin de que la comprensión de este fenómeno sea más fácil.

Una fórmula que se repite habitualmente en el *Séfer ben hamélej vehanaáz* es la determinación tanto del sustantivo como del adjetivo mediante un artículo determinado delante de cada uno de ellos, algo que no es necesario ni correcto en español, pero que se debe a un calco de la estructura habitual en hebreo. Así, aparece “el día el amargo”, como se muestra en la siguiente frase: “Y mete en tu corazón *el día el amargo* y temeroso, el día que se tiene que abrir los libros de tus *ma’asim* (acciones, obras) y todos tus pecados encubiertos se tienen que descobijar” (43a). Este calco de la sintaxis hebrea llama la atención dentro de una obra formada mayoritariamente con palabras españolas, ya que lo más habitual en la sintaxis de una lengua romance sería *el día amargo* o *el amargo día*, empleando un único artículo determinado. Otros ejemplos similares que siguen esta misma estructura dentro de la obra que nos ocupa son “el mundo el este” (“Por verdad que el desechar *el mundo el este* es llaves de ‘*olam habá* y el que busca ‘*olam habá* lo topa y entra en sus cámaras y en sus palacios”, 27b), “en la hora la esta” (“*En la hora la esta* eñadió el rey aorecer a todo *naázir* y patrón de ley que cayó su espanto sobre su hijo no sea que se fuera detrás de los *neázirim*”, 8b) o “el tejedor el torpe” (“Y en veer *el tejedor el torpe* dijo en su corazón que este oficio es más liviano de todos y se toma munchos dineros”, 65a). También en esta línea podemos encontrar en el texto “tus mercedes las grandes” (24a, 62a), “tus reglas las buenas” (56b) o “su meollo el negro” (58a), donde también se produce esa duplicación del determinante, aunque en estos casos sea combinando un artículo determinado y un posesivo.

Otro fenómeno, en este caso morfológico, que cabe destacar dentro de la lengua empleada en esta obra es el uso de “vidas” en lugar de emplear el singular, como sería lógico en español. Esto se debe a que la palabra *hayim* (vida) es siempre plural en hebreo. Este fenómeno se puede apreciar en frases como “los días

de *vidas* de el hombre de este mundo se esparten en tres” (6a), “esto mostra que las *vidas* no las estimo por nada y no me estremezco de la muerte” (42a), “cada uno [...] que aþorezca las *vidas* y escojga la muerte” (42a) o “acodrándome una coña se estremece mi alma y se adoloria mi corazón y se atorba mi deseo y aþorezco mis *vidas*” (55b). En varios de estos ejemplos se puede observar el contraste entre la palabra *vidas*, siempre en plural, y su contrario (muerte), que siempre aparece en singular; esto demuestra que no se trata de una originalidad del autor, sino de una fórmula ya fijada y heredada del hebreo. Lo mismo ocurre con “*faces*”, que probablemente corresponda a la traducción literal de *panim* (caras, faces), otra palabra que en hebreo solo se usa en plural y, por ello, aparece así también en esta versión judeoespañola del *Séfer ben hamélej vehanazir*, sirviendo de ejemplo frases como “se le demudó sus *faces* hasta que no me pudo hablar” (12a), “me avergüenzo de te hablar y mirarte tus *faces*” (24a), “yo juro por verdad que no vas a_ver más mis *faces* si no me diécs la verdad” (50a) o “se encorvó a *faces* y le besó sus manos y sus pies” (39b).

Una característica destacable de la sintaxis de las lenguas semíticas es la falta de formas verbales en presente para el verbo ser/estar. Esta estructura sintáctica donde no hay verbo se traslada al judeoespañol en este texto de Amarachi, donde encontramos ejemplos en ciertas oraciones en presente, como “que_no mis caminos sus caminos” (en vez de “que no *son* mis caminos sus caminos”, 56a), “a servir a mi Padre que en los Cielos” (en vez de “a servir a mi Padre que *está* en los Cielos”, 51b) o “cuatro reis dijeron cuatro coñas hermosas sobre la habla y estas ellas” (en vez de “cuatro reis dijeron cuatro coñas hermosas sobre la habla y estas *son* ellas”, 51b).

Ocurre algo similar con el llamado *casus pendens*, un fenómeno existente en diversas lenguas y que se da con frecuencia en el hebreo bíblico. En este tipo de frases, empleadas para dar énfasis, el nominativo no es el marcador del sujeto, ya que no hay predicado que se refiera a él, por lo que da la impresión de que la construcción queda *colgada*, sin resolver. Una vez más, este fenómeno se entiende mejor viendo algunos ejemplos extraídos del texto, como “y ella su natura es de hermollecer” (66b), donde la palabra *ella* queda colgada y no cumple ninguna función sintáctica en la oración, ya que no es el sujeto (el verdadero sujeto es *su natura*). Otro *casus pendens* que aparece en esta versión judeoespañola, en la misma línea que el ejemplo anterior, sería “el árbol que quita fruta su fuerza de su alma *hašomaḥat* (la floreciente) es muy fina y esmerada” (67b), donde el sujeto no es *el árbol que quita fruta*, quedando colgada esta parte al principio de la oración, sino *su fuerza de su alma hašomaḥat*.

Otro fenómeno que se da en hebreo es el doble estado constructo o *smijut kefulá*. En este tipo de estado constructo se marca la pertenencia dos veces, algo

que no es habitual en las lenguas romances. De nuevo, es más sencillo entenderlo mediante ejemplos que he seleccionado del *Séfer ben hamélej vehanažir*, como “su cabo de el *ben adam* (ser humano) es el *queber* (la tumba)” (53a). Esta frase en español sería redundante e incorrecta, y habría dos opciones para expresar lo mismo de una forma más apropiada: “el cabo del ser humano es la tumba” y “su cabo es la tumba”; sin embargo, tomando como referencia la estructura hebrea, en esta versión judeoespañola del *Séfer ben hamélej vehanažir* aparece esa duplicación, que a ojos de un hispanohablante resulta innecesaria. Lo mismo ocurre en otros puntos del texto, como en la frase “salvo con su ayuda de el Šy”t (Dios)” (55b), donde lo lógico en español sería escribir “con la ayuda de Dios” o “con su ayuda”, en vez de realizar una suma de ambas opciones. Asimismo, el ejemplo citado anteriormente “su fuerza de su alma *hašomaḥat*” también sería un *smijut kefulá*.

También son destacables en el texto las traducciones literales que se hacen de expresiones hebreas. No se trata de expresiones en hebreo que se mantengan tal cual, como las que he mencionado anteriormente en este artículo, sino que se trata de locuciones que se traducen a la lengua romance: aunque mantienen su estructura hebrea, están formadas por palabras en español. Por tanto, dichas expresiones, que no son conocidas en español, tienen sentido solo para aquellos que conocen la expresión original, lo que demuestra que seguramente los judíos de Salónica estuviesen familiarizados con este tipo de expresiones hebreas. Uno de los casos que aparecen en esta obra de Amarachi es “ponía por su amistad su alma en su palma” (23a), que proviene de la expresión hebrea *poner el alma en la palma de la mano*, empleada hasta día de hoy, cuyo significado es exponerse, ponerse en peligro, arriesgarse. Lo mismo ocurre con “le plació mucho en sus ojos” (36b), que deriva de la expresión empleada desde la Biblia de forma habitual *encontrar gracia a los ojos de alguien*, cuyo significado es gustar o agradecer a una persona.

3. Hebraísmos que desaparecen en la edición sefardí de 1880

Como demuestra el texto en el que he enfocado mi estudio, hacia mediados del siglo XIX el uso de hebraísmos era habitual en judeoespañol, si bien no parece ser así a finales de ese mismo siglo. Es curioso ver cómo algunos de estos términos que en la versión de Amarachi aparecen en hebreo pasan luego a estar en español en la versión de 1880 de Ya‘acob Yoná. El caso más habitual es la ya mencionada sustitución de la palabra hebrea *mélej* por *rey*, como se puede apreciar en el ejemplo que cito a continuación, que es solo uno de muchos: donde en la versión de 1849 pone “Y el *mélej* quijo probar la coša y pensó de decirte

que quiere dejar el reino y dejar vicios de este mundo y hacerse *nažíir*” (12a), en la versión de 1880 encontramos “Y el *rey* quiso probar la cosa y pensó de decirte que quiere dejar el reino y dejar vicios de este mundo y hacerse *nažíir*” (1880, 11b).

Pero, si bien el caso anterior es el que más se repite, me gustaría mencionar alguno más. Por ejemplo, encontramos una oración donde la palabra *matanot* (regalos, dádivas) es sustituida por *moneda*: mientras que en la versión de 1849 podemos leer “y agora yo estó en menester y que me pagues partida de las mercedes que híce con-tigo y que me_des un poco de *matanot*” (23b), en la de 1880 encontramos “y agora yo estó en menester a_que me pagues partida de las mercedes que híce con ti y que me des un poco de *moneda*” (1880, 21b).

Probablemente, este fenómeno responde al gradual alejamiento de los sefardíes de Salónica respecto de la lengua hebrea. Mientras que en 1849 los hebraísmos son numerosísimos, en 1880, si bien muchos hebraísmos se mantienen, parte de ellos son sustituidas por su equivalente en lengua romance, como ocurre en los ejemplos que he mostrado, quizá porque el público que leerá la obra de Yoná ya no conoce tan bien la lengua hebrea. Sin embargo, en ambas versiones se mantiene la llamativa sintaxis hebrea, ya que Yoná toma como referencia el texto de Amarachi y únicamente cambia palabras sueltas o modifica en ocasiones su grafía, sin alterar en ningún momento la estructura de las frases.

Conclusiones

Se podría afirmar que la versión de Amarachi, a pesar de estar en lengua judeoespañola, conserva restos del vocabulario hebreo, así como de la morfología y la sintaxis características de una lengua semítica. Este relevante componente hebreo, que he estudiado a través de ejemplos a lo largo del presente artículo, se encuentra en la mayoría de los textos judeoespañoles que traducen una obra del hebreo, y especialmente en los textos religiosos.

El *Séfer ben hamélej vehanažíir* es una obra moral, que, a pesar de ser tomada de la literatura oriental, como otras colecciones de cuentos medievales, plasma en esta versión judeoespañola de Amarachi, así como en la hebrea en la que este se basa, un importante contenido característico de la religión judía. La obra en la que he trabajado es una colección de cuentos que se enmarca en la narrativa patrimonial sefardí, donde la huella del hebreo está muy presente, como se puede observar también en otras obras judeoespañolas de la misma época. En definitiva, podemos destacar el componente hebreo en la obra, que se inserta y se combina con la lengua romance de una manera sorprendente, pero, al mismo tiempo, no debemos olvidar que no se trata de una excepción.

Bibliografía

- BENAIM, Annette (2008) “Hebrew Lexical Borrowings in Judeo-Spanish as Represented in some of the Sephardic Responsa of the 16th Century”. En: Hilary Pomeroy, Christopher Pountain y Elena Romero (eds.) *Proceedings of the Fourteenth British Conference on Judeo-Spanish Studies*. Londres, University of London: 35–48.
- BERNIS, Elisa; MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1955) Notas a “Traducciones medievales del árabe y ejemplarios piadosos”. En: Ramón Menéndez Pidal (ed.) *Antología de cuentos de la literatura universal*. Barcelona, Labor: 176–177.
- Bunis, David M. (1993) *A Lexicon of the Hebrew and Aramaic Elements in Modern Judezmo*. Jerusalén, Magnes Press.
- GARCÍA MORENO, Aitor (2011) “Towards a new style in nineteenth-century Judeo-Spanish versions of the German novel *Der Rabbi und Der Minister*”. *European Judaism* (Leo Baeck College). 44 (1): 9–21.
- GARCÍA MORENO, Aitor (2012) “Apuntes sobre la ortografía aljamiada del español”. En: Ignacio Ceballos Viro y Raquel Suárez García (eds.) *Aljamías*. Gijón, Trea: 217–232.
- GARCÍA MORENO, Aitor (2014) “Calcos y préstamos en los sipurim de Yišḥac Hakohén Perahiá: ¿variación diafásica o problemas de traducción?”. En: Yvette Bürki y Elena Romero (eds.) *La lengua sefardí. Aspectos lingüísticos, literarios y culturales*. Berlín, Frank & Timme: 89–108.
- GARCÍA MORENO, Aitor (2018) “El judeoespañol”. En: *La influencia económica y comercial de los idiomas de base española*. Madrid, Ministerio de Economía y Empresa: 15–34.
- PELED CUARTAS, Rachel (en prensa) “Entre el *adab* y la literatura sapiencial: *El príncipe y el monje* de Abraham Ibn Hasday”. Actas del XVII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en Roma entre el 26 y el 30 de septiembre de 2017.
- RINCÓN NARROS, Irene (en prensa) “Los ecos de la cuentística medieval en español, hebreo y judeoespañol: Cinco versiones del cuento «Los tres amigos»”. Actas del XX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Jerusalén entre el 7 y el 12 de julio de 2019.
- SEPHIHÁ, Haim Vidal (1971) “Versiones judeo-españolas del Libro de Jeremías impresas en Ferrara y Salónica en el siglo XVI: influencia de los comentaristas”. *Sefarad* (Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo, CCHS). 31 (1): 179–184.
- SEPHIHÁ, Haim Vidal (2001) “The Instruction of Judeo-Spanish in Europe”. *Shofar* (Purdue University Press). 19 (4): 58–70.

- ΣΕΡΗΙΑ, Haim Vidal (2012) *La agonía de los judeo-españoles*. Madrid, Hebraica Ediciones.
- ŠMID, Katja (2021) “El ijo del rey i el nazir: la istorya de Buda en ladino”, *Shadar* (Buenos Aires) 1, 29–31.
- ŠMID, Katja (en prensa a) “Isaac Amarachi”. En: Geoffrey Claussen, Alex Green, Alan Mittleman (eds.), *Jewish Virtue Ethics* (New York, Suny Press).
- ŠMID, Katja (en prensa b) “Las versiones judeoespañolas de *Ben hamélej vehanazir* (Salónica, 1849 y 1880)”. En: Rachel Peled Cuartas (ed.), *El príncipe y el monje: la trayectoria de la versión hebrea de Barlaam y Josafat*, Universidad de Alcalá y CILENGUA.

Études de linguistique, littérature et art
Studi di Lingua, Letteratura e Arte

Dirigée par Katarzyna Wołowska et Maria Załęska

- Volume 1 Teresa Muryn/Salah Mejri/Wojciech Prażuch/Inès Sfar (éds): La phraséologie entre langues et cultures. Structures, fonctionnements, discours. 2013.
- Volume 2 Przemysław Dębowski: La formation diminutive dans les langues romanes. 2014.
- Volume 3 Katarzyna Wołowska: Le sens absent. Approche microstructurale et interprétative du virtuel sémantique. 2014.
- Volume 4 Monika Kulesza: Le romanesque dans les *Lettres* de Madame de Sévigné. 2014.
- Volume 5 Judyta Zbierska-Mościcka: Lieux de vie, lieux de sens. Le couple lieu/identité dans le roman belge contemporain. Rolin-Harpmann-Feyder-Lalande-Lamarche-Deltenre. 2015.
- Volume 6 Izabela Pozierak-Trybisz: Analyse sémantique des prédicats de communication. Production et interprétation des signes. Emplois de communication non verbale. 2015.
- Volume 7 Maria Załęska: Retorica della linguistica. Scienza, struttura, scrittura. 2014.
- Volume 8 Teresa Muryn / Salah Mejri / Wojciech Prażuch / Inès Sfar (éds.): La phraséologie entre langues et cultures. Structures, fonctionnements, discours. 2015.
- Volume 9 Ewa Stala: El léxico español en el *Waaren-Lexicon in zwölf Sprachen* de Ph. A. Nemnich. 2015.
- Volume 10 Paulina Mazurkiewicz: Terminologie française et polonaise relative à la famille. Analyses fondées sur les documents de la doctrine sociale de l'Église catholique. 2015.
- Volume 11 Christophe Cusimano: Le Sens en mouvement. Études de sémantique interprétative. 2015.
- Volume 12 Renata Jakubczuk: Téo Spychalski: Dépassement scénique du littéraire. 2015.
- Volume 13 Katarzyna Gabrysiak: Analyse lexicale des verbes français exprimant la cause. À partir de l'exemple de *déterminer* et de *produire*. 2015.
- Volume 14 Anna Grochowska-Reiter: Commedia all'italiana come specchio di stereotipi veicolati dal dialetto. Un approccio sociolinguistico. 2016.
- Volume 15 Marta E. Cichocka: Estrategias de la novela histórica contemporánea. Pasado plural, Postmemoria, Pophistoria. 2016.
- Volume 16 Anna Krzyżanowska / Katarzyna Wołowska (éds): Les émotions et les valeurs dans la communication I. Découvrir l'univers de la langue. 2016.
- Volume 17 Anna Krzyżanowska / Katarzyna Wołowska (éds): Les émotions et les valeurs dans la communication II. Entrer dans l'univers du discours. 2016.
- Volume 18 Edyta Kociubińska (éd.): Le jeu dans tous ses états. Études dix-neuviémistes. 2016.
- Volume 19 Maria Załęska (ed.): Il discorso accademico italiano. Temi, domande, prospettive. 2016.
- Volume 20 Adrianna Siennicka: Benito Mussolini retore. Un caso di persuasione politica. 2016.
- Volume 21 Regina Bochenek-Franczakowa: Présences de George Sand en Pologne. 2017.
- Volume 22 Andrzej Zieliński: Las fórmulas honoríficas con -ísimo en la historia del español. Contribución a la lexicalización de la deixis social. 2017.
- Volume 23 Ewa Kalinowska: Lire en classe de français. Nouvelles d'expression française dans l'enseignement et l'apprentissage du FLE. 2017.

- Volume 24 Paulina Malicka: Il movimento del dono nella poesia di Eugenio Montale. Rifiutare – ricevere – ricambiare. 2017.
- Volume 25 Anne Isabelle François / Edyta Kociubińska / Gilbert Pham-Thanh / Pierre Zoberman (dirs.): Figures du dandysme. 2017.
- Volume 26 Andrzej Zieliński / Rosa María Espinosa Elorza: La modalidad dinámica en la historia del español. 2018.
- Volume 27 Wojciech Prażuch. Les langues de bois contemporaines. Entre la novlangue totalitaire et le discours débouloisé du néo-populisme. 2018.
- Volume 28 Witold Wołowski (ed.): Le théâtre à (re)découvrir I. Intermédia / Intercultures. 2018.
- Volume 29 Witold Wołowski (ed.): Le théâtre à (re)découvrir II. Intermédia / Intercultures. 2018.
- Volume 30 Gilles Quentel: La genèse du lexique français. 2018.
- Volume 31 Luca Palmari: La lessicografia bilingue italiano-polacca e polacco-italiana dal 1856 al 1946. 2018.
- Volume 32 Anna Krzyżanowska / Jolanta Rachwalska von Rejchwald (éds.): Texte, Fragmentation, Créativité I. Text, Fragmentation, Creativity I. Penser le fragment en linguistique. Studies on a fragment in linguistics. 2018.
- Volume 33 Jolanta Rachwalska von Rejchwald / Anna Krzyżanowska (éds.): Texte, Fragmentation, Créativité II. Text, Fragmentation, Creativity II. Penser le fragment littéraire. Studies on a fragment in literature. 2018.
- Volume 34 Tomasz Szymański : Texte, La morale des choses. Sur la théorie des correspondances dans l'œuvre de Charles Baudelaire. 2019.
- Volume 35 Maciej Durkiewicz : Lingua e testualità dei diari on-line italiani. 2020.
- Volume 36 Nikol Dziub / Tatiana Musinova / Augustin Voegele (éds): Traduction et interculturalité. Entre identité et altérité. 2019.
- Volume 37 Krzysztof Kotula: Voir à travers le texte, lire à travers l'image. Les mécanismes de la lecture du manuscrit médiéval. 2019.
- Volume 38 Edyta Kociubińska (éd.): Le dandysme, de l'histoire au mythe. 2019.
- Volume 39 Katarzyna Wołowska (éd.): Les facettes de l'interprétation multiple. 2019.
- Volume 40 Ewa Urbaniak: La reduplicación léxica en español y en italiano: formas y motivaciones. 2020.
- Volume 41 Alessandro Baldacci / Anna Małgorzata Brysiak / Tomasz Skocki (a cura di): Il futuro della fine. Rappresentazioni dell'apocalisse nella letteratura italiana dal Novecento a oggi. 2020.
- Volume 42 Alessandro Baldacci / Anna Małgorzata Brysiak / Tomasz Skocki (a cura di): Variazioni sull'apocalisse. Un percorso nella cultura occidentale dal Novecento ai giorni nostri. 2021.
- Volume 43 Joanna Jereczek-Lipińska / Mirosław Trybisz / Izabela Pozierak-Trybisz / Joanna Drzazgowska (éds): La Globalisation communicationnelle. Les enjeux linguistiques. 2021.
- Volume 44 Joanna Jereczek-Lipińska / Mirosław Trybisz / Izabela Pozierak-Trybisz / Joanna Drzazgowska (éds): La Globalisation communicationnelle. Les nouveaux défis pour la littérature, la traduction et la didactique de langues. 2021.
- Volume 45 Ágata Cristina Cáceres Szorc: Cicatrices Resonantes Género, violencia y memoria en la obra literaria de Rocío Silva Santisteban. 2021.

- Volume 46 Artur Galkowski / Stefano Cavallo / Katarzyna Kowalik (eds.): Et in Arcadia ego. Roma come luogo della memoria nelle culture europee • Et in Arcadia ego. Rome as a memorial place in European cultures. Le strade che portano alla Città eterna • The roads leading to the Eternal City. 2021.
- Volume 47 Nikol Dziub / Augustin Voegele (eds.): Le prix Nobel de littérature et l'Europe. 2021.
- Volume 48 Andrzej Zieliński (eds.): Las fórmulas de saludo y de despedida en las lenguas románicas: sincronía, diacronía y aplicación a la enseñanza. 2021.
- Volume 49 Anna Dyda: Leggibilità e comprensibilità del linguaggio medico attraverso i testi dei foglietti illustrativi in italiano e in polacco. 2021.
- Volume 50 Brygida Sawicka-Stępińska: Me como las eses hasta en la sopa. Cambio fonético frente a la norma en el español ecuatoriano. Enfoque acústico y sociolingüístico. 2021.
- Volume 51 Katarzyna Popiek-Bernat (ed.): Normatividad, equivalencia y calidad en la traducción e interpretación de lenguas ibéricas. 2022.
- Volume 52 Anna Kaczmarek-Wiśniewska (ed.): Animal(ité). 2021.
- Volume 53 Ewa Urbaniak: Celebrar ritos a través de las palabras. Análisis contrastivo de los rituales lingüísticos en español y en polaco. 2021.
- Volume 54 Marta Katarzyna Kacprzak / Gerardo Beltrán Cejudo (eds.): Retos e incertidumbres: sobre la traducción de literatura en lenguas ibéricas. 2022.

