

UNIVERSIDAD RICARDO PALMA
ESCUELA DE POSGRADO

MAESTRIA EN TRADUCCIÓN



TESIS para optar el Grado Académico de Maestro en Traducción

**FUNCIÓN DE LOS TRADUCTORES LITERARIOS DURANTE LA
REPÚBLICA PERUANA EN EL SIGLO XIX (1850-1900):
EL CASO DE CUATRO TRADUCTORES LITERATOS**

Autor: Bach. Zuazo Mantilla, María del Pilar

Asesora: Dra. Sofía Lévano Castro

LIMA-PERÚ

2018

DEDICATORIA

A María y Rosa

AGRADECIMIENTOS

Durante todo el tiempo de elaboración de esta tesis he contado con el apoyo de muchas personas, entre ellas, mi asesora, la Dra. Sofía Lévano quien supo guiar mi trabajo. Gracias Dra. Lévano por sus consejos y paciencia.

También debo reconocer el apoyo que en su momento me brindaron la Dra. Rosario Valdivia y la Dra. Rosa Luna, ambas asesoraron este trabajo en un momento determinado y a quienes estoy muy agradecida por todo lo aprendido. Sin las doctoras Sofía Lévano, Rosario Valdivia y Rosa Luna no hubiera podido terminar este estudio. Gracias a ellas por tenderme una mano y confiar en mí.

Por último, un especial agradecimiento a mi madre y a mi familia, que estuvieron y están siempre conmigo.

RESUMEN

El papel de los intelectuales de América Latina en la construcción de las nacionalidades e identidades de sus pueblos se ha estudiado desde distintas áreas de las ciencias sociales, y en años recientes, desde la traductología por los aportes que la disciplina brinda como correa de transmisión de conocimientos y espacio dialógico intercultural. Nuestro estudio pretendió determinar la función que cumplieron José Arnaldo Márquez, Ricardo Palma, Pedro Paz-Soldán y Unanue y Manuel González Prada, cuatro literatos comprometidos con los asuntos políticos y socioculturales del Perú republicano, en su faceta de traductores durante el periodo de 1850 a 1900. Desde una metodología cualitativa aplicada que tuvo como método el estudio de casos colectivos basado en los postulados de Robert K. Yin y Robert E. Stake, se pudo conocer la realidad sociológica y cultural, así como sus singularidades y como estas influenciaron en su labor traslativa. Los resultados demuestran la función de manipulación y recreación de estos literatos que entendieron la traducción como una forma de reescritura, apropiándose de obras extranjeras y creando textos propios, en su búsqueda de un sistema cultural diferenciado que permitiera al país interactuar con voz propia en un nuevo contexto internacional.

Palabras claves: Perú, historia de la traducción, apropiación, reescritura, traductor literato.

ABSTRACT

The role of Latin American intellectuals in the construction of the nationalities and identities of their countries has been studied from different areas of the social sciences, and in recent years, from Translation Studies, due to its contributions as a transmission-belt of knowledge transfer, and an intercultural dialogical space. Our study aimed to determine the role played by José Arnaldo Márquez, Ricardo Palma, Pedro Paz-Soldán y Unanue, and Manuel González Prada, four writers engaged with the political and sociocultural issues of Peru, as translators during the period from 1850 to 1900. From an applied, qualitative methodology and using the collective case study based on Robert K. Yin and Robert E. Stake, it was possible to know the sociological and cultural reality, as well as its singularities, and how these aspects influenced in their translational work. The results demonstrate the function of manipulation and recreation of these writers, who understood translation as a form of rewriting, appropriating foreign works and creating their own texts, in their search for a differentiated cultural system that would allow the country to interact with its own voice in a new international context.

Key words: Peru, translation history, appropriation, rewriting, translator-writers.

INTRODUCCIÓN

Traducción, literatura e historia son tres campos de conocimiento de larga tradición en los estudios humanísticos, que articulados facilitan respuestas a antiguas interrogantes y generan nuevas preguntas estableciendo un diálogo felizmente inacabado. Los aportes de la traducción a la difusión del conocimiento y enriquecimiento de las culturas, su papel fundante o renovador de las literaturas nacionales exige reflexionar sobre ella desde la temporalidad: su dimensión diacrónica revela las vinculaciones que mantuvo con las culturas, las lenguas, las literaturas, los autores y otros agentes que determinaron su influencia en distintos contextos geográficos y temporales, y en particular, la forma cómo la concibieron los actores de esta práctica social, cultural e histórica a lo largo del tiempo.

Nuestra visión sobre la traducción se fundamenta en un principio básico: la traducción como recreación. La traducción de textos literarios al operar con obras artísticas constituye un acto de recreación, por cuanto el traductor recrea textos previamente creados por un autor pero destinados a un nuevo lector con otra lengua y otra cultura; en el proceso el traductor sigue al autor en su esencia, por lo que el original siempre está presente, en mayor o menor medida, en la traducción. En consecuencia, la traducción es un acto de reescritura, como también lo son la imitación, la adaptación, la crítica, actividades interrelacionadas cuya diferencia, siguiendo a Lefevere, se encuentra en la interpretación que del texto haga el re-escritor:

The difference between translations, version and imitation lies in the degree of interpretation. The translator proper is content to render the original author's interpretation of a theme (cf.1.1) accessible to a different audience. The writer of versions basically keeps the substance of the source text, but changes its forms. The writer of imitations produces, to all intents and purpose, a poem of his own, which has only title and point of departure, if those, in common with the source text.
(Lefevere, 1975, p. 76)

En el periodo de estudio, los escritores, a diferencia de lo ocurrido en la Edad Media, diferenciaron entre imitación y traducción, por tanto y teniendo como base a Gideon Toury para quien la traducción es lo que en la cultura de destino se considera traducción (Toury, 2014), nosotros hemos acogido esta distinción.

El periodo histórico de observación comprende de los años 1850 a 1900, es decir, parte de lo que la historiografía tradicional ha denominado la República, periodo en el que, junto con el siglo XVI, se produjo la mayor actividad traductora en el Perú (Núñez, 1951). En general, la segunda mitad del siglo XIX se distingue claramente por dos subperiodos con contextos históricos culturales similares, pero distintos a la vez: se trata, en un inicio, del tiempo de construcción y, más tarde, de reconstrucción de la nación. El primero que se inicia unos años antes con la proclamación de la Independencia (1821) y se prolonga hasta la guerra con Chile (1883). Este tiempo se caracteriza por un entorno político y social convulsionado por dictaduras, caudillismos y luchas intestinas, con un breve periodo de estabilidad política y económica, y marcado en lo político por el liberalismo y en lo literario por el final del costumbrismo, y el surgimiento y consolidación del Romanticismo en el Perú, cuando la actividad traductora se habría abocado a configurar una personalidad histórica y cultural propia, teniendo como protagonistas a escritores-intelectuales que participan activamente en la construcción de la nueva nación a través de la elaboración de los textos fundacionales que establecerán las bases jurídico-políticas del Perú, y a la búsqueda de una literatura nacional que identifique sus singularidades. El segundo, abarca desde el término de la ocupación chilena en el Perú hasta finales del siglo, extendiéndose hasta los primeros años del siglo XX: el ambiente es de profunda crisis moral y social tras la derrota ante Chile, y en donde surge una conciencia crítica que enjuicia con dureza el pasado y vuelca sus esfuerzos hacia el resurgimiento nacional. En estas circunstancias, la actividad traductora estaría orientada a la reconstrucción de la nación y de una identidad propia desde una posición crítica en un contexto de frustración y hondos cuestionamientos, que buscaba la independencia cultural definitiva de España.

A lo largo de su historia, los aportes de la traducción al Perú han sido numerosos como canal difusor de nuevas ideas y producciones culturales que fueron configurando su identidad nacional mucho antes incluso de su Independencia y posterior a esta. Gracias a la traducción, pudieron sobrevivir nuestras lenguas nativas al permitir la convivencia con ellas, pero también nuestro pasado prehispánico que hoy se conoce gracias a la traducción y otras formas de reescritura que pudieron rescatar para las actuales generaciones todo un acervo cultural que, sin su contribución, se hubiera perdido. Nuestra literatura pudo consolidarse a través de los siglos hasta alcanzar una expresión propia que hoy cuenta con reconocimiento a nivel mundial. Sin la traducción, el Perú no hubiera podido acceder a las creaciones extranjeras en otras lenguas, ni tampoco nuestra

producción nacional hubiera cruzada las fronteras del mundo hispano. Nuestro propósito es divulgar la importancia de la historia de la traducción en el Perú, de identificar a aquellos que, a través de la traducción, hicieron posible la transmisión de conocimientos e ideas en el Perú, y que contribuyeron a forjar nuestra sensibilidad nacional.

Las razones que nos llevaron a elegir este tiempo histórico se deben a la fuerte actividad traductora del momento, al interés de la clase dirigente por encontrar una identidad nacional propia, que los llevará a establecer contacto con otras culturas, con otros sistemas literarios y, por último, a las personalidades que además de ser escritores comprometidos con la construcción y reconstrucción nacional —o quizás por ello mismo— se entregaron a la traducción como vía para apropiarse de lo ajeno y luego emitir su propio discurso con una voz renovada, enriquecida por múltiples voces y lograron así insertarnos en la modernidad y en las corrientes literarias y de pensamiento del mundo.

Por historia de la traducción no entendemos un recuento de acontecimientos más o menos importantes relacionados con la disciplina, sino el intento de recuperar para la memoria de la traducción en el Perú todos esos textos que, con sus nuevas voces, sus nuevos temas y modos de expresión, contribuyeron a la historia en nuestro país del sistema literario nacional, de las ideas y de la cultura. Por ello, nuestras fuentes principales son los discursos producidos por los traductores como prefacios, comentarios traductológicos, paratextos y, en especial, las propias traducciones a fin de proceder al examen comparativo entre estas y los textos fuente, pero no desde un enfoque prescriptivo sino descriptivo.

El objetivo de este estudio es determinar la función que cumplieron José Arnaldo Márquez, Ricardo Palma, Pedro Paz-Soldán y Unanue y Manuel González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX, periodo 1850-1900. Para lograr este objetivo será necesario analizar los factores sociológicos y culturales que condicionaron las singularidades de estos traductores literatos, lo que implica determinar el contexto histórico, sociocultural, literario, ideológico y traductológico en que crearon sus versiones, a fin de destacar su individualidad recreadora y contextualizarla, lo que nos permitirá conocer de qué manera estos factores condicionaron su obra traductora y determinar la concepción que tuvieron sobre la traducción y el papel que cumplió la traducción literaria en la segunda mitad del siglo XIX, para finalmente establecer la función que cumplieron Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos.

Esta tesis está estructurada en cinco capítulos. El primer capítulo de la tesis, «Planteamiento del estudio», aborda la presentación de la problemática de estudio relacionada con la historia de la traducción de textos literarios en el Perú en el periodo 1850-1900, así como los antecedentes de estudio orientados a la historia de la traducción literaria y las funciones que han desempeñado los traductores literatos a nivel nacional e internacional.

En el segundo capítulo «Marco Teórico», se examinan los planteamientos teóricos que sustentan este estudio. Considerando nuestra concepción sobre la traducción, este estudio se ubica en el marco de los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT), con énfasis en la Escuela de la Manipulación, cuyos postulados plantean el descriptivismo como método, su orientación al sistema de la cultura meta, el carácter complejo de la equivalencia y lo sistémico de las investigaciones. Por otra parte, este movimiento aborda el fenómeno de la traducción, en especial de la traducción literaria, desde una perspectiva centrada en los agentes que intervienen en el proceso, entre los que destaca el traductor como sujeto capaz de manipular los textos debido a propósitos personales o colectivos, o incluso por razones sociales establecidas y, además, permite observar la función que cumple la traducción en determinados contextos históricos y sociales.

Entre los teóricos de este movimiento, nos interesa en especial las visiones de seis autores: James S. Holmes (Iowa, 1924-Amsterdam, 1986) por sus nociones de metapoema y metapoeta, que servirá de base para el análisis de los textos líricos traducidos —la mayoría de la producción literaria del periodo y de los análisis de este estudio—. Itamar Even-Zohar (Tel Aviv, 1939), por su visión sistémica de la literatura traducida; su teoría del polisistema busca explicitar el dinamismo y la heterogeneidad de un sistema en contraposición al enfoque de carácter sincrónico. Gideon Toury (Haifa, 1942–Herzliya, 2016), en particular, por su concepto de las normas y André Lefevere (Bélgica, 1945-EE.UU., 1996) que con su concepto de reescritura ha permitido una definición de la traducción más amplia, por considerarla una práctica escritural ubicada en el centro de las dinámicas culturales. Igualmente, Andrew Chesterman por su enfoque en el traductor como el centro del acto traslativo y su propuesta de explicar la teoría de la traducción mediante las metáforas de los memas. Y por último George L. Bastin por su interés e investigaciones sobre la historia de la traducción en América Latina y su concepto de «apropiación» que resulta fundamental para este estudio.

El tercer capítulo, «Metodología de investigación», presenta el diseño del estudio de casos colectivos que permite profundizar de manera sistemática en el contexto

sociológico y cultural de los cuatro traductores literatos del periodo investigado de modo individual y colectivo, a fin de descubrir los patrones que permitirán establecer la función que cumplieron. El diseño se basa en los postulados de Robert K. Yin y Robert E. Stake. Igualmente se justifican los criterios para la selección de muestras y los instrumentos para la recolección de datos. Para las técnicas de recolección de datos se construyó el protocolo de análisis que permitirá desarrollar de manera organizada y sistemática esta investigación y tiene como base los modelos propuestos por autores como Anthony Pym, Brigitte Lepinette y Olivier Giménez.

El cuarto capítulo «Análisis de resultados y discusión de resultados» donde se sistematizarán y analizarán los datos obtenidos, lo que nos permitirá establecer la función que cumplieron Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos del periodo de estudio y posteriormente se procederá a contrastar los hallazgos obtenidos con los autores incluidos en el marco teórico. Y un quinto capítulo final, «Conclusiones y recomendaciones»,

En este estudio se han mantenido las grafías de las citas textuales que, en algunos casos, corresponde a pasajes de textos obtenidos de los propios traductores literatos u otros que por ser del siglo XIX o principios del XX son distintas a las actuales.

ÍNDICE

RESUMEN	4
ABSTRACT	5
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO	12
1.1 Formulación del problema y delimitación del estudio	12
1.2 Antecedentes relacionados con el tema	18
1.3 Objetivos generales y específicos.....	31
1.4 Limitación del estudio	31
CAPITULO II: MARCO TEÓRICO.....	33
2.1 Bases teóricas relacionadas con el tema	33
2.2 Definición de términos usados	67
CAPITULO III: METODOLOGIA DE INVESTIGACION	75
3.1 Tipo de investigación.....	75
3.2 Método de investigación.....	75
3.3 Universo textual, corpus genérico, específico y corpus peritextual	77
3.4 Sobre la construcción del corpus: fuentes primarias	78
3.5 Modalidad de trabajo	82
3.6 Técnica de recolección de datos	83
3.7 Técnicas de análisis de datos	86
3.8 Modelos de análisis para la historiografía de la traducción.....	86
3.9 Presentación del protocolo de análisis.....	91
CAPITULO IV: ANALISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS	100
4.1 Análisis de resultados	100
4.2 Discusión de resultados	271
CAPITULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	285
Conclusiones.....	285
Recomendaciones	287
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	289
ANEXOS	316

CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO

1.1 Formulación del problema y delimitación del estudio

La actividad traductora se realiza desde épocas inmemoriales y en distintos contextos sociales, históricos y culturales. A lo largo de la historia ha constituido una práctica cuyos exponentes han sido, muchas veces, personajes ilustres que, además de legarnos productos de efectos relevantes que trascendieron su cultura y su tiempo, supieron reflexionar sobre su quehacer dejando documentos valiosos acerca de sus métodos, procedimientos o posiciones respecto a la traducción.

Durante el siglo XX, la reflexión sobre la traducción ha tenido distintos enfoques desde los meramente lingüísticos, pasando por los relacionados con los efectos de la comunicación en los destinatarios hasta los orientados, en los últimos años, hacia otras disciplinas humanísticas, entre las que destaca la historia, llevando su objeto de estudio al traductor como agente dentro de un contexto determinado por un espacio geográfico y temporal específicos que marcarán la posición y función, el proceso y el producto, factores interrelacionados que están condicionados por la cultura que acoge las traducciones, por cuanto estas responden a ciertas necesidades y ocupan espacios vacíos de la cultura meta provocando cambios en ella (Toury, 2004).

Desde la perspectiva histórica, la pertinencia de los Estudios de Traducción ha sido resaltada por muchos teóricos de la disciplina. Al respecto, Lieven D'Hulst (1994) sostiene que habría al menos cinco ventajas para el estudio de la historia de la traducción y estas serían las siguientes:

- Es una vía de acceso excelente a la disciplina.
- Facilita la flexibilidad intelectual al investigador para que pueda adaptar sus ideas a nuevas formas de pensamiento.
- Promueve una mayor tolerancia ante las diversas formas de presentar los problemas de traducción, evitando la adhesión ciega a una determinada teoría, por cuanto permite distinguir con mayor objetividad entre el avance real y la mera reformulación.

- Es el único medio que permite la unidad de la disciplina al mostrar los paralelos y las comparaciones entre las distintas tradiciones de pensamiento y de actividad, reconciliando el pasado con el presente.
- Permite que el traductor recurra a modelos pasados.

De hecho, la traductología¹ ha comprendido ya la importancia que tiene la historia como método de captación, de acceso a la disciplina y a su valoración social, y el interés por los Estudios Históricos de la Traducción ha producido una abundante literatura en diferentes países. Así tenemos que se han escrito algunas historias nacionales de la traducción, otras incluso a niveles supranacionales como es el caso de Eurasia, área de la cual ya se cuenta con una amplia información. En cuanto a Latinoamérica, existe la propuesta de HISTAL (Historia de la Traducción en América Latina), el grupo de investigación de la Universidad de Montreal, Canadá, cuyo objetivo es construir una historia de la traducción e interpretación de la región. Si bien ya se han dado algunos avances —si lo comparamos con la magnitud de la empresa, más de 500 años de historia de un continente muy grande— sobre todo en México, Venezuela y Argentina, aún queda muchísimo por hacer, en particular en el Perú, donde la perspectiva histórica de la traducción apenas si ha sido abordada².

El Perú es un país muy antiguo, por tanto, muy rico en historia; albergó culturas originarias que alcanzaron altos niveles de desarrollo y que aprendieron a convivir en contacto pese a poseer distintas lenguas, por lo que la actividad interpretativa —por su condición de culturas ágrafas no pudo darse la traducción— tuvo que haber sido febril. Como todo país, su pasado está conformado por momentos trascendentales que influyeron profundamente en la vida de sus pobladores, en particular el siglo XVI con la invasión y consolidación del imperio español en suelo peruano, hecho histórico que convierte a nuestro país —al igual que al resto del continente— en un territorio de traducción que perdura hasta hoy y que con la globalización ha retomado la fuerza que tuvo en tiempos de la Conquista e inicios de la Colonia y, posteriormente, en el siglo XIX³ en que se irán

¹ En este trabajo se utilizan como sinónimos los términos traductología y Estudios de Traducción.

² Es preciso resaltar la labor de Estuardo Núñez y, en años recientes, de Ricardo Silva-Santisteban, cuyos trabajos seminales sirven de guía y base a esta investigación.

³ El siglo XIX es un periodo de suma importancia en el mundo occidental por los grandes cambios ocurridos en el tejido social y político: en Europa se inicia con los avances de Napoleón y luego su derrota definitiva en Waterloo, y el Congreso de Viena que pretende reinstaurar el Antiguo régimen mediante una serie de medidas, dando inicio al periodo de la Restauración; es el tiempo de las tres revoluciones: la industrial, la liberal y la burguesa que, junto con la aparición y difusión de las ideas socialistas, generarían serias convulsiones sociales que serían fuertemente reprimidas por los gobiernos

asentando las bases de la nación peruana conforme la conocemos hoy. Esta época se caracteriza por episodios dramáticos y de gran relevancia histórica: la primera parte del siglo está marcada por hechos políticos de gran envergadura que en la historiografía tradicional se conocen como la Emancipación, Independencia, y la instalación y posterior afianzamiento de la República, y la segunda mitad del siglo que se prolonga más allá del siglo XIX, que se caracteriza por la construcción y reconstrucción nacional, así como el forjamiento de ideas propias que configurarán la esencia nacional. Este momento histórico (1850-1900) es, precisamente, el espacio temporal que sirve de contexto al objeto de este estudio.

Según Toury (2004), «los traductores operan ante todo en interés de la cultura para la que traducen» (p. 48), pues las culturas «recurren a la traducción precisamente como principal modo de ir rellenando vacíos, cuándo y dónde se manifiestan tales vacíos, o (muy a menudo) desde una perspectiva comparativa, esto es, en vista de un no-vacío ya existente en otra cultura y que la futura cultura meta tiene razones para admirar y tratar de utilizar» (2004, p. 67). En consecuencia, durante el primer siglo de la República hubo muchos «vacíos» a nivel político, jurídico, literario, social, científico, educativo etc., había que construir un país y una identidad; los agentes políticos y culturales tuvieron que recurrir a otras culturas que habían experimentado transformaciones y experiencias similares a la nuestra o que tenían cubiertos los espacios que nosotros teníamos vacíos, es así como la traducción se convierte en un medio por el que circularán los conocimientos y las ideas provenientes de otras culturas, de otras lenguas. Estas circunstancias contextuales se han registrado, con sus especificidades obviamente, en otros momentos y lugares históricos.

Así, la Roma de los primeros años de Augusto se encontraba sumida en una guerra interna, en este contexto surge el proyecto político del futuro emperador que da inicio al Imperio romano y que trascendió la esfera cultural e histórica pues buscaba la unidad e identidad del nuevo régimen, lo que permitiría la vuelta al orden y el redescubrimiento de los valores espirituales esenciales. En este proceso la literatura se convierte en la herramienta que configurará el espíritu de la nación en un contexto de divisiones profundas. Esta literatura buscará nuevas formas de expresión netamente romanas independientes de las griegas, prevalentes hasta entonces, y es aquí donde la traducción

monárquicos absolutistas en su afán por imponer su autoridad. En América, es el siglo que verá nacer a las repúblicas americanas tras su independencia de España.

cumplirá una función relevante al ser concebida como un ejercicio «basado en la imitación y consistente en la composición o redacción de textos a partir de modelos literarios» (Chico Rico citado por Vargas G. 2009, p. 7). Se trata pues de una función doble: primero de apropiación y luego de transformación sustituidora, según Rico. La traducción se convierte en la correa de transmisión del conocimiento, en el medio de apropiación y de superación cultural, social y lingüística, base de la literatura y la cultura nacionales (Vargas G., 2009).

Consideramos que la República en el siglo XIX experimentó un contexto similar a la Roma de Augusto en cuanto a la búsqueda de un espíritu nacional propio y a la construcción de una nación. La independencia política no era suficiente, había que liberarse culturalmente de España, por tanto había que buscar una literatura y cultura propias, había que elaborar los textos jurídico-políticos fundacionales que tuvieron su origen, directo o indirecto, en documentos escritos en otras lenguas, producto de acontecimientos de resonancia internacional: la Independencia de los Estados Unidos de América, su Constitución y su *Bill of rights*, así como la Revolución francesa y los textos que la alimentaron, y la consolidaron (la Constitución y la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, entre otros textos filosóficos, literarios y políticos) se sabe que ejercieron una fuerte influencia en muchas naciones latinoamericanas en formación, donde el Perú no sería la excepción.

Por otro lado, en el ámbito internacional, la nueva nación entabla relaciones con otros países a través de textos que reflejan los acuerdos; en el plano económico, el *boom* del salitre y del guano, la construcción de ferrocarriles y el emprendimiento de grandes obras públicas se concretaron a través de contratos en español y otras lenguas que establecieron las condiciones de su explotación y ejecución. Asimismo, la educación, las ciencias y, en especial, la literatura —herramienta de transmisión de otras cosmovisiones— llegaron a la nueva República mediante textos en lenguas extranjeras que tuvieron que traducirse en el país, al menos algunos, y luego esas traducciones habrían tenido también un fuerte impacto en el desarrollo de estas disciplinas, de las ideas y por tanto de la construcción de la nueva nación.

Se trataría, por tanto, de un patrimonio histórico, cultural e ideológico considerable cuyo rescate facilitará la reflexión sobre la práctica de esta actividad tal y como se realizó, y concibió en el pasado, lo que redundará en una mejor comprensión de la naturaleza del trabajo traductor en el Perú y en la adopción de una visión propia de la traducción frente a la visión eurocentrista. Y por otro lado nos llevará a identificar y sacar del olvido a

aquellos personajes, textos, acontecimientos y fenómenos relacionados con la traducción, lo que contribuirá a recuperar y valorar con justicia el rol de mediadores creativos e inventivos de los traductores, largamente ignorados en las reconstrucciones tradicionales (Adamo, 2006), como se lamenta Sergia Adamo al cuestionar el papel de la conciencia histórica en la historia de la traducción. Pero también, no menos importante, nos permitiría determinar y reconocer, en gran medida, los valiosos aportes de la traducción a la historia de la cultura, pues la mirada traductológica promueve lecturas distintas de la historia de las naciones como ya lo han comprobado la literatura comparada, la sociología, los Estudios Coloniales y algunas investigaciones desde la traductología.

Pero un trabajo tan extenso que pretenda abarcar las áreas sociales, culturales, jurídicas y políticas que conforman el contexto del renacimiento del Perú en una nueva nación es una misión más propicia para un grupo de investigación, pues excedería en mucho los esfuerzos individuales. En consecuencia, centraremos nuestro estudio en la traducción de textos literarios, por ser la literatura de la época «un espacio fundacional en donde se gestan rasgos constitutivos, se consolidan fracturas perdurables del campo cultural y se diseñan líneas centrales que marcarán el devenir de nuestros heterogéneos sistemas de producción discursiva» (Velázquez, 2004, p. 5) y porque los literatos de la época cumplieron un papel notable ya que supieron armonizar la literatura, la conciencia nacional y el apoyo espiritual como elementos esenciales de su obra (Velázquez, 2004). El contexto sociohistórico objeto de este estudio está influido, principalmente, por dos corrientes literarias: primero, el Romanticismo y, en las postrimerías del periodo, el realismo que surge como respuesta al primero. Son precisamente los románticos peruanos quienes se entregaron con pasión a la traducción destacando por sus muchas y esmeradas versiones. Estudiar un corpus tan vasto ocuparía muchísimo espacio y tiempo, por tanto hemos seleccionado de entre los traductores literatos a José Arnaldo Márquez, Ricardo Palma, Pedro Paz-Soldán y Unanue, y Manuel González Prada por tratarse de personajes representativos del periodo, por la influencia literaria, social y política que ejercieron — y siguen ejerciendo— en la cultura peruana, por sus posiciones ideológicas y su compromiso con la consolidación de la nación peruana, así como por la calidad y caudal de traducciones que nos legaron.

Por lo anterior, en esta tesis nos planteamos la siguiente interrogante:

¿Qué función cumplieron Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX (1850-1900)?

Esta interrogante nos permite identificar tres problemas específicos:

1. *¿Cuál fue el contexto bio-bibliográfico de Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX (1850-1900)?*
2. *¿Cuál es la relación entre los factores sociológico-culturales y las funciones de Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX (1850-1900)?*
3. *¿Qué concepción de la traducción tuvieron Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada durante la República en el siglo XIX (1850-1900)?*
4. *¿Qué papel desempeñó la traducción literaria en la cultura receptora durante la República en el siglo XIX (1850-1900)?*

La aproximación histórica, en particular si el objeto de estudio se centra en el agente, permitirá una visión más completa de la traducción y una conciencia profesional del papel que esta ha desempeñado en la sociedad. A través de ella se puede identificar a los traductores del pasado, conocer su visión de la traducción, sus escritos, las motivaciones que los llevaron a traducir (o no traducir) uno u otro texto, así como los aportes a la historia cultural de las naciones. Por la flexibilidad intelectual que promueve, el investigador podrá adaptar sus ideas a formas de pensamiento relacionadas con la lengua, el poder, la literatura, la otredad.

Desde la Conquista y la Colonia el Perú, como América Latina en general, se convierte en una cultura de traducción, con una actividad febril de mediación lingüística y cultural en donde la traducción desempeñará funciones culturales fundamentales. En un primer momento, permitirá la comunicación entre los grupos nativos y, pese a las graves dificultades y silencios, entre estos y los españoles; luego en la Colonia dará nacimiento a la literatura ya desde un inicio diferenciada de la española (Viereck, 2003); en el siglo XVIII y XIX despertará las conciencias y preparará el camino para la independencia de las nuevas repúblicas, para cuestionar, reconstruir y afianzar la identidad cultural propia durante los siglos XIX y XX, y en años actuales será el instrumento que posibilita la modernidad insertando a nuestro país en el mundo globalizado de los nuevos tiempos.

Espacio de traducciones por excelencia, el Perú no ha demostrado mayor interés en la traducción y sus aportes a lo largo de todos estos siglos, relegando al olvido la obra y contribución de los traductores peruanos a los procesos históricos, sociales y culturales de nuestro país. Sin embargo, hay que resaltar la existencia de algunos trabajos pioneros y fundamentales, como las investigaciones del profesor Estuardo Núñez desde los años 50 y luego, en los últimos años, la labor esmerada de Ricardo Silva-Santisteban, aunque

en ambos casos se trató de una labor solitaria. Ambos autores han realizado esforzados trabajos de recopilación traductográfica y crítica desde la literatura comparada sin los cuales hubiera sido muy ardua esta investigación.

Al respecto nuestro estudio, si bien tiene como base el corpus mencionado en los textos de Núñez y Silva-Santisteban, se diferencia de los anteriores fundamentalmente por su visión traductológica. Nuestra investigación está inserta dentro del campo de los Estudios Históricos de la Traducción en el Perú, en la línea de los Estudios Descriptivos que pone énfasis en la naturaleza histórica de la traducción y la necesidad de contextualización, pero centrándonos en la acción individual del agente traductor —en este caso, cuatro traductores intelectuales, José Arnaldo Márquez, Ricardo Palma, Pedro Paz-Soldán y Manuel González Prada, que ejercieron una fuerte influencia en la cultura peruana y que en los casos de Palma y González Prada trasciende su propia época—, lo que nos permitirá observar la traducción como una actividad ubicada en el centro de las dinámicas sociales y culturales.

Hemos elegido el siglo XIX por ser el espacio de construcción de la identidad nacional, el momento histórico en que se sientan las bases fundacionales de la nación, de aquí la importancia de la traducción como correa de transmisión del conocimiento universal del que debía nutrirse la nueva nación, pues es a través de ella que llegarán las nuevas corrientes literarias, filosóficas, políticas, jurídicas, artístico-culturales. Se trata del momento de formación de la literatura nacional, de búsqueda de nuevas estéticas y formas de expresión que facilitarán la independencia cultural real de la metrópoli y es a través de la traducción que esta irá perfilándose con los aportes de los nuevos movimientos literarios, con las literaturas extranjeras hasta entonces desconocidas.

En consecuencia, esta tesis pretende subrayar y divulgar un aspecto olvidado en la historia de las ideas y la literatura: la función relevante que cumplieron los cuatro traductores literarios y literatos, y por ende la traducción, en los momentos clave de nuestra naciente historia republicana durante los años 1850 a 1900 del siglo XIX, época de fuertes cuestionamientos debido a la debacle política, social y económica en que se forja la identidad cultural nacional.

1.2 Antecedentes relacionados con el tema

Para este estudio hemos dividido los antecedentes en nacionales e internacionales, los que detallamos a continuación.

Antecedentes internacionales

Montoya (2014), realiza la investigación titulada *Traducción y transferencia cultural en la reforma educativa radical en Colombia: Descripción y análisis de La Escuela Normal (1871-1879)*, presentada ante la Universidad de Montreal, para obtener el título de doctor en Traducción. En este trabajo, la autora estudia la relación entre traducción y educación durante la reforma educativa llevada a cabo por el grupo político conocido como los radicales liberales. La metodología es cuantitativa, cualitativa y empírica; se privilegia el estudio de caso único (solo se estudia un periódico). Al ser de tipo empírico se realiza un proceso de descripción y análisis del hecho traslativo, analizando las traducciones publicadas en el periódico oficial de la reforma, *La Escuela Normal (1871-1879)*, así como el contexto de recepción y la influencia que ejerció el contexto político, social y educativo de la época en la selección de las temáticas y de los autores que se tradujeron en el periódico.

Las conclusiones del estudio son, entre otras, las siguientes:

1. La Reforma Educativa implementada por el grupo político de radicales liberales tuvo una fuerte influencia del pensamiento educativo moderno de Europa y Estados Unidos, debido a las traducciones que se publicaron en el periódico. Además, esta actividad intercultural está determinada por las relaciones de poder inscritas en las culturas. Por ello, la selección de lo que se tradujo y la manera en que se tradujo obedecieron a los intereses e ideología de los radicales liberales.
2. Se demuestra el papel fundamental que desempeñó la traducción en la construcción del área educativa en el siglo XIX en Colombia, aporte valioso a la historia de la educación y, en general, a la historia cultural del país.
3. Se evidencian los aportes a la historia cultural de Colombia en el siglo XIX, a las metodologías para hacer historia de la traducción en Colombia, a la relación entre traducción y poder, a la descripción y concepción decimonónica de la traducción, y a la historia de la traducción en Colombia.

Este trabajo se relaciona con nuestra investigación por el marco teórico y metodológico, muy similar a nuestro estudio, por aplicar los Estudios Descriptivos de la Traducción, el modelo sociológico-cultural propuesto por Lépinette (1999) que permite observar el fenómeno desde el contexto del texto fuente, el proceso traslativo y la recepción de la traducción, esto es, la traducción entendida como un hecho de la cultura

meta —sin descuidar las estrechas relaciones con el texto y cultura fuente—, lo que permite observar la función que cumple el traductor y otros agentes del proceso.

Navarro, (2014), realizó el estudio *Las intervenciones del sujeto traductor en la Gaceta de Caracas (1808-1822)* presentado ante la Universidad de Montreal, para obtener el título de doctor en Traducción. En esta investigación, Navarro analiza el papel que desempeñaron los traductores de la *Gaceta de Caracas* durante el proceso emancipador en Venezuela desde 1808 hasta 1822, al propagar sus ideologías, a través de sus intervenciones, a favor de la monarquía española o la independencia. Teniendo como marco los Estudios Descriptivos de la Traducción, la autora examina las decisiones traslativas de estos traductores, deteniéndose en los motivos, manifestaciones y efectos de sus decisiones a fin de determinar la función de la traducción en el proceso de independencia de Venezuela.

La metodología es cualitativa, descriptiva, específicamente tiene como marco los Estudios Descriptivos de la Traducción según la propuesta de Toury (2004) y el modelo sociológico-cultural de Lépinette & Melero (2003). Se desarrolla un modelo compuesto por tres etapas: 1) el contexto del texto fuente, 2) el proceso traslativo y 3) la recepción de la traducción.

Entre las conclusiones del estudio destacan las siguientes:

- 1) Desde un inicio, la traducción ocupa un lugar sustancial en la *Gaceta de Caracas*. Los primeros años (entre 1808 y 1814), la actividad traslativa es mucho más intensa que en el resto de las etapas, en particular durante el primer periodo realista y los periodos republicanos. La traducción durante los dos primeros años está muy relacionada con Andrés Bello. En los periodos republicanos la actividad traslativa es bastante importante, debido al esfuerzo de los traductores redactores en guiar la interpretación del lector y ganar su apoyo en el proceso independentista. El declive del periódico trae como consecuencia una disminución de la actividad traductora, debido principalmente a que después de la era napoleónica (1815), las noticias extranjeras que se traducían en la *Gaceta* afectaban poco la estabilidad del continente europeo y, menos aún, la de Hispanoamérica: la traducción dejó de tener la importancia que tuvo en los inicios del periódico.
- 2) Sobre las lenguas de origen, la mayoría de las noticias fueron traducidas del inglés (en primer lugar Reino Unido y luego EE.UU.) seguido del francés (Francia). En el nivel microtraductológico, las intervenciones del traductor-

redactor se manifiestan a través de los procedimientos de explicitación o implicación, la omisión o añadidura de información del texto fuente y las modificaciones visibles (notas al pie, preámbulos y comentarios). Las omisiones podrían relacionarse con factores de espacio, aunque otras responden a razones ideológicas: el traductor-redactor omitía información potencialmente desestabilizadora para su lector. Las añadiduras pueden responder al interés del traductor-redactor por facilitar la comprensión de su lector del contexto fuente. Otras hacen evidente la posición ideológica del traductor, puesto que en muchas de ellas se aclara, se corrige, se critica o se comenta el texto fuente.

- 3) En el nivel macrotraductológico, las intervenciones se manifiestan por medio de diversas estrategias, entre otras, la apropiación y la traducción.
- 4) Los traductores redactores utilizaron diversos recursos a su disposición para hacer de la traducción un arma tan eficaz como las que se utilizaron en el campo de batalla.

Como en el caso anterior, se relaciona con nuestro estudio por su similitud con el marco teórico y metodológico, en donde se aplican los Estudios Descriptivos de la Traducción, el modelo sociológico-cultural de Lépinette (1997) y la metodología propuestas por Pym para la historia de la traducción (1998).

Bastin (2011), realizó el estudio «Traductores comprometidos con la independencia: el caso venezolano» donde se ilustra y resalta la importancia de la traducción en su papel de difusora de las ideas independentistas y su relevancia como disciplina de apoyo de la historia. La metodología es cualitativa, dentro del marco de los Estudios Descriptivos de la Traducción, con la aplicación del modelo sociológico-cultural de Lepinette que tiene como objeto de estudio el peritexto, esto es, «todos los acontecimientos y fenómenos que acompañan la producción de un texto o conjunto de textos traducidos y su aparición en un contexto sociocultural receptor, el cual determina las características de la traducción y permitirá explicar su influencia» (citado en Bastin, 2011, pp. 36-37), así como el modelo histórico-descriptivo que aborda los metatextos traductológicos para analizar los conceptos metatraductológicos y también el estudio de las opciones elegidas por los traductores de uno o varios textos traducidos de un mismo texto fuente.

Entre sus conclusiones destacan las siguientes:

1. La traducción en Venezuela constituyó una estrategia de difusión de las ideas emancipadoras.

2. Pese a que muchas traducciones estarían más orientadas a la cultura fuente (literal), la estrategia ‘particular y común’ fue la apropiación, como se observa en las versiones de Andrés Bello, José Martí, Jorge Luis Borges, además de numerosos traductores comprometidos con la independencia.
3. Estas apropiaciones propias de la traducción forman parte integral de la literatura latinoamericana; lo que no implica, de ninguna manera, una copia de modelos foráneos, en particular europeos, sino que se erigen como evidencias de la creatividad y protagonismo de los traductores venezolanos.

Este estudio se relaciona con nuestra investigación en cuanto a la metodología utilizada, en particular los modelos propuestos por Lepinette, así como la insistencia en la apropiación como estrategia de traducción propia de América Latina.

Vargas (2009) realizó el artículo de investigación titulado «Un pájaro azul en Costa Rica: la función de la traducción de *L’Oiseau bleu* en la Costa Rica de 1912» donde el autor describe la función que cumplió la traducción de Brenes Mesén en el contexto histórico en que surge. La metodología empleada es cualitativa, descriptiva, aplicándose el modelo sociológico-cultural de Lepinette, que implica el análisis de datos de tipo contextual y extratextual, además de los relacionados con la recepción del texto traducido en la cultura meta, así como las etapas descritas de Anthony Pym sobre el proceso de investigación histórica en traducción: arqueología, crítica y explicación.

Entre las conclusiones del estudio destacan las siguientes:

1. *El pájaro azul* funcionó como medio de propagación de las ideas modernistas e idealistas, convirtiéndose en un instrumento de disidencia y transformación ideológico, social y estético-literario.
2. Su carácter subversivo y modificador estuvo en consonancia con la ideología y poética modernistas que no eran las dominantes. Su producción fue el resultado de los intereses de un mecenas, un profesional y un lector meta que no correspondían al sector dominante de la cultura meta.

Este estudio se relaciona con nuestra investigación por los postulados teóricos y metodológicos. En cuanto a los postulados teóricos, el artículo se inscribe dentro de la teoría de los Polisistemas que aborda la traducción como práctica concebida dentro de un contexto cultural e histórico, y las traducciones como producto de una cultura. El estudio se basa en los postulados de Gideon Toury y André Lefevere que son autores fundamentales en nuestro marco teórico.

Bastin (2006a), en el artículo de investigación «Francisco de Miranda, “precursor” de traducciones» analiza la labor propagandística, periodística y traductora de Miranda, así como su trayectoria y perfil durante el movimiento emancipador como actor y agente de la transculturación, entendida esta no solo como la adquisición de una cultura distinta sino como el proceso de pérdida o desarraigo que implica de una cultura anterior. La metodología es cualitativa, centrada en aspectos descriptivos mediante el análisis de contenido. El análisis peritextual incluye una exposición sucinta de la vida intelectual de Miranda, el análisis de la traducción de la carta de Juan Pablo Viscardo y Guzmán, *Lettre aux Espagnols américains*, que incluye el contexto de creación del texto fuente, así como el análisis comparativo que permite identificar las intervenciones de Miranda como traductor, editor y propagador de la *Carta*, y la importancia que tuvo esta traducción para América Latina. Posteriormente, se centra en la función de Miranda (desde su casa en Londres) como agente promotor de la traducción y difusión de textos de interés para la creación de las nuevas repúblicas americanas. Por último, se detiene en algunas empresas editoriales que van apareciendo en el entorno propagandístico que crea Miranda en Londres y cuyo objetivo era elevar la cultura y conciencia política de los pueblos de Hispanoamérica.

Su conclusión demuestra su hipótesis en el sentido de que Miranda, a través de la traducción, contribuyó con el proceso emancipador, con la creación de una identidad nacional y la construcción de una cultura propia para la región

Consideramos pertinente para nuestra investigación este artículo, en particular, por la relación que tiene con la naturaleza de nuestra unidad de análisis: función del traductor y algunas de las dimensiones como concepción de la traducción y papel de la traducción en la cultura receptora. El estudio se centra en el traductor como actor y agente, como sujeto que pertenece a un entorno sociológico y cultural que actúa como observador o protagonista de los acontecimientos y fenómenos que rodean la reescritura del texto en un contexto cultural de recepción, así como a los demás participantes del proceso. Asimismo, nos interesa por la hipótesis planteada por Bastin y que compartimos plenamente: consideramos que la traducción tuvo una función trascendental durante el proceso emancipador en nuestro país y, ya lograda la independencia, en especial, en la creación de una identidad nacional y la construcción de una cultura propia para el Perú.

Bastin, junto con otros miembros del Grupo de Investigaciones en Historia de la Traducción en América Latina (HISTAL), realizó la investigación «La traducción en América Latina: propia y apropiada» (Bastin *et al*, 2004) en donde los autores se proponen

demostrar que la apropiación fue la estrategia de traducción prevalente en América Latina. La metodología aplicada es cualitativa, centrada en aspectos descriptivos a través del análisis de contenido de la obra traductora de autores como Andrés Bello, José Martí y Jorge Luis Borges, y de personajes políticos traductores de textos fundacionales latinoamericanos. Las conclusiones son las siguientes:

- 1) Después de demostrar la presencia de la apropiación —como una modalidad creativa de la traducción orientada a consolidar la identidad de la comunidad meta despojando el término de toda connotación negativa— en las estrategias traslativas de Bello, Martí y Borges, Bastin *et al* explican que la elección de esta concepción de la traducción estaría relacionada con los tres proyectos por los que se manifiesta la emancipación: sociocultural, político y educativo. Sociocultural, pues era preciso iniciar la construcción de un hombre nuevo producto del mestizaje racial impuesto; político, expresado en sublevaciones, rebeliones, guerras y se expresa en pasquines, canciones, arengas, cartas, ensayos filosóficos y textos oficiales, y educativo, pues se relaciona con la formación de las generaciones de relevo imbuidas del saber universal, pero con espíritu americano.
- 2) Concluye que, si bien aún es temprano para trazar la evolución de la traducción en América Latina, esta sería muy distinta a la europea, por cuanto no habría oscilado entre la traducción libre y la literal, sino que se trataría más bien de una traducción ‘comprometida’ social, política, educativa y culturalmente, por tanto, sería una práctica y un espacio «propio y apropiado».

La investigación de G. Bastin *et al* resulta muy pertinente para nuestro estudio ya que creemos que la apropiación, conforme la definición que hacen los autores, habría sido la estrategia de traducción que tuvieron los traductores peruanos o extranjeros que publicaron en Perú durante 1850 a 1900.

Antecedentes nacionales

Viereck (2003), realizó la investigación titulada *La traducción como instrumento y estética en la literatura hispanoamericana del siglo XVI*, para optar al grado de doctor por la Universidad Complutense de Madrid. En su tesis el autor intenta demostrar, mediante el análisis de las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala, el lugar protagónico de la traducción como eje central y generador de una textualidad diferenciada, la literatura hispanoamericana del siglo XVI, que permite

comprender las tensiones entre oralidad y escritura, así como las posibles soluciones según la perspectiva ideológica con que se interprete la traducción al interponerse entre el cronista y su proyecto: En el caso del Inca será una «relación de confianza», pues entiende la tensión traslativa como «síntesis»; la traducción funciona, salvo en los casos defectuosos en que Garcilaso critica las opciones y legitima su retraducción. Para el Inca, la traducción es un instrumento «útil», con el cual se superan las tensiones entre oralidad y escritura, y ambas lenguas se concilian sin interferencias; la traducción no es una imposición cultural. Muy diferente es el caso de Guamán Poma de Ayala; para el cronista indio, la traducción es un instrumento impuesto, un estorbo, en consecuencia, su «relación es de desconfianza», pues entiende la tensión traslativa como «conflicto». Desde esta perspectiva, las obras de Garcilaso y Guamán Poma serían el resultado textual de una forma distinta de entender la traducción ideológicamente que además implica una solución simbólica de las tensiones que esta impone. En ambos autores la traducción experimenta una suerte de «primera elevación» a un rango estético, más allá de su dimensión práctica, pues es el elemento organizador del discurso cronístico. Más que una crónica mestiza y otra indígena, se trata de dos crónicas mestizas que difieren en la interpretación de la traducción y, en consecuencia, también del mestizaje por cuanto ambos generan tensiones que pueden ser resueltas como «síntesis» (visión más oficial, europeizante) o «conflicto» (literaturas alternativas).

Entre las conclusiones del estudio destacan las siguientes:

1. La traducción podría designarse como una «matriz estética», generadora de al menos dos posibilidades textuales, dos estéticas literarias, diferenciadas pero complementarias. Su código genético se proyecta hasta posibilidades que tensionan los límites entre la historia y la literatura, pero también entre la ficción y la no ficción, la literatura y el mito. Ello explicaría que en Hispanoamérica la ficción siempre compita con la historia, que la literatura encubra al mito y la escritura a la oralidad, que convivan unidas o separadas. Explicaría también que la utopía invada el espacio de la historia y que el intento traslativo solo alcance el éxito en lo simbólico, territorio donde las letras hispanoamericanas resolverían las tensiones de la oralidad indígena⁴.
2. *Los Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega y la *Nueva Crónica y el buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala son dos casos canónicos de

⁴ Nota: todos los términos resaltados entre comillas en el párrafo anterior y en este párrafo corresponden al autor de la tesis, Vierick.

retraducción hispanoamericana, dos formas distintas de traductividad, de entender ideológicamente la traducción, a la vez que una propuesta de “solución” simbólica de la tensión que esta impone.

El estudio de Vierick se relaciona con el nuestro en cuanto a su concepción amplia de la traducción, que va más allá del texto fuente escrito, como una forma de reescritura que no puede considerarse accidental, inocua, sino como «un elemento protagónico, central y generador, hasta el punto incluso de convertirse simbólicamente de medio en fin» (2003, p. 551). Porque a lo largo de su investigación, Vierick demuestra la función que cumple la traducción en el Perú e Hispanoamérica como concepto estructurante y organizador del pensamiento crítico literario hispanoamericano, esto es, un concepto teórico esencial y no solo como un apoyo instrumental, porque en las letras del subcontinente, la traducción «no es un mero instrumento, sino una estética [...] y si se quiere todavía más, un verdadero gesto cultural, un modo de estar en el mundo» (p. 551).

Fossa (2008)⁵ realizó la investigación titulada «El difuso perfil de Juan de Betanzos como traductor de lenguas indígenas». Se trata de una crítica prescriptiva, con un enfoque lingüístico y traductológico, bastante dura de la labor traductora de Betanzos, a quien la autora califica como agente de colonización. Por el análisis del léxico, Fossa concluye algunos datos socioculturales de Betanzos, en donde destaca su base pluriétnica y pluricultural en que se combinan aspectos árabes, mozárabes y conversos con un castellano de registros vulgares, por lo que habría pertenecido a un grupo social y racial mixto, y a un estatus social bajo. Debido a su escasa escolaridad formal, el castellano careció de lustre y de riqueza de vocabulario, si bien este se enriqueció con el indígena caribeño y andino con su llegada a América. A partir de este análisis, Fossa destaca su falta de conciencia lingüística al no poder diferenciar los términos árabes y tampoco las diferencias entre el quechua, aimara y puquina. En cuanto al análisis traductológico, la autora cuestiona las competencias de Betanzos como mediador lingüístico y cultural, en especial cuando compara las intenciones del español con los resultados. Mediante ejemplos y basándose en el Inca Garcilaso de la Vega, la autora afirma que Betanzos tenía muy poca destreza de la lengua quechua. Reconoce que utiliza una amplia variedad de técnicas traductorales para las formas lingüísticas, si bien no es consistente, tampoco en cuanto a la estrategia, pues pese a declarar su inclinación extranjerizante, su versión es más bien domesticada europeizante.

⁵ Publicado en TRANS, número 12, 2008, dossier 51-65.

Entre las conclusiones destacan las siguientes:

1. Betanzos no pudo cumplir con su función de traductor cultural debido a su ignorancia o desinterés por la cultura indígena. Sus traducciones pierden en contenido semántico y simbólico, por considerar que habría perfecta sinonimia entre las equivalencias interlingüísticas que propone. Además, hay un cambio de perspectiva en su traducción, pues Betanzos destaca aspectos importantes para la cultura meta que no se resaltan en la cultura fuente, lo que produciría un impacto determinante sobre la idea que se hace el lector del valor cultural de la sociedad: en sus versiones prevalece la perspectiva europea, relegando la indígena. Por tanto, para Fossa, Betanzos es un agente de colonización pues sus versiones están al servicio de los intereses españoles.
2. Como agente de colonización, contribuye a construir la representación colonial de los indígenas como personas poco efectivas, lerdas, inferiores.

El estudio de Fossa se relaciona con nuestro estudio en cuanto al análisis componencial del texto español que arroja la función que cumplió Betanzos como traductor, en este caso la de agente colonizador. Fossa reconoce las posibilidades de manipulación de los textos por parte del traductor que involucran restricciones como la ideología (en este caso, Betanzos como agente al servicio de la colonización. Igualmente, porque la autora concibe la traducción desde una perspectiva amplia y no la tradicional que implica necesariamente la presencia de un texto fuente escrito para que exista realmente traducción. También resulta interesante el análisis de los paratextos, según los cuales Fossa llega a la conclusión que Betanzos no es coherente con su estrategia de traducción, pues declara que su aproximación es extranjerizante, sin embargo, el análisis textual revela lo contrario: su versión es domesticada, dando una visión europeizada de la vida del Inca.

Los estudios de la historia de la traducción en el Perú, si bien son aún escasos y fragmentarios, es indiscutible que, en los últimos años, han despertado el interés de traductores y, también, de otros especialistas. Desde los trabajos pioneros de Estuardo Núñez, pasando por los aportes de investigadoras como Lydia Fossa y Mariana Mould de Pease, hasta las investigaciones de Ricardo Silva-Santisteban, sin olvidar los estudios sobre el Perú de dos españoles especializados en la historia de la traducción: Julio César Santoyo y Miguel Ángel Vega Cernuda, o las últimas investigaciones de Roberto Viereck Salinas y la investigadora estadounidense Rolena Adorno sobre Guamán Poma de Ayala. Dentro de los trabajos que resultan esenciales para este estudio son los de Estuardo Núñez

y Ricardo Silva-Santisteban por facilitarnos el inventario de traductores y traducciones —y no solo del periodo de estudio, ya que ambos autores han realizado estudios generales que pretenden abarcar todo el espectro de la traducción en el Perú—.

El ensayo de Estuardo Núñez «Las traducciones literarias en el Perú» (1951), estudio pionero en su género, y sus obras *Autores germanos en el Perú* (1953), *Autores ingleses y norteamericanos en el Perú* (1956), *Las letras de Italia en el Perú* (estudios de literatura comparada); florilegio de la poesía italiana en versiones peruanas (1968) y *Las letras de Francia y el Perú. Apuntaciones de literatura comparada* (1997) constituyen un aporte esencial para la historiografía de la traducción literaria y los traductores de literatura en el Perú. Eduardo Núñez es el primero en establecer un repertorio de traductores desde la Conquista hasta el siglo XX, así como las traducciones y las lenguas de procedencia. Tras un recorrido histórico descriptivo, si bien iniciativo como el mismo Núñez declara, el autor concluye en la importancia de la traducción como instrumento formativo del estilo y dominio de los recursos de la lengua materna, y la necesidad de contar con traductores que puedan verter al español la vasta bibliografía en lenguas extranjeras sobre asuntos peruanos o de interés para el país.

Estas obras, vigentes pese al tiempo transcurrido, nos interesan por cuanto serán la fuente que nos permitirá crear nuestra arqueología, el universo de donde extraeremos el corpus de nuestro estudio.

Una obra globalizadora de la historia de la traducción literaria en nuestro país es la *Antología general de la traducción en el Perú* (Tomos I-IX, 2007-2016), proyecto de Ricardo Silva-Santisteban publicado por la Universidad Ricardo Palma de Lima, que en sus nueve tomos recoge traducciones de textos literarios narrativos, líricos y dramáticos, algunas adaptaciones e incluso algunos «textos contaminados y hasta reminiscencias» (2007, p. 28) desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Se trata de una recopilación de textos literarios procedentes de lenguas extranjeras y vernáculas vertidos en español que fueron realizados por autores peruanos que residieron en Perú o que dejaron el país sin retornar jamás, así como españoles o americanos que tuvieron al Perú como residencia o cuya estadía en el país fue decisiva para su producción literaria. Los nueve tomos siguen un orden cronológico, los traductores se han ordenado por fecha de nacimiento y los autores traducidos también dentro de la selección de cada traductor; solo se registran libros y folletos publicados, si bien se incluyen algunas publicaciones periódicas cuando se trata de textos de importancia para el recopilador.

La *Antología* de Silva-Santisteban es fundamental para este estudio ya que, junto con los textos de Estuardo Núñez, nos sirve de fuente para la arqueología de traducciones del periodo, nos brinda información valiosa sobre quiénes fueron los traductores, qué tradujeron y de qué lenguas. Igualmente nos facilita, muchas veces, la identificación de la primera publicación de la traducción e incluso, en algunos casos, del texto base por lo que podremos hacer el rastreo correspondiente.

Otro texto esencial de Ricardo Silva-Santisteban es la *Breve historia de la traducción en el Perú* (2013), donde el autor hace un inventario de los traductores peruanos (ya sea por nacimiento o por su estancia en nuestro país) desde los inicios de la Colonia hasta la actualidad. Identifica a los traductores y los textos traducidos a lo largo de estos cinco siglos, incluye los títulos de los textos traducidos en un discurso narrativo matizado con valoraciones propias del autor, en donde destaca la importancia que Silva-Santisteban dedica a los textos traducidos de lenguas vernáculas. Este breve libro está dividido en tres partes: la primera es un ensayo general que en casi treinta páginas el autor hace un recuento de todos los traductores y las traducciones literarias en el Perú desde el siglo XVI hasta nuestros días. Una segunda parte que lleva por título «Contribución a la bibliografía de la traducción en el Perú» en donde incluye estudios y antologías realizadas por autores peruanos y donde destacan los textos sobre literatura vernácula. Por último, la tercera parte contiene la relación cronológica de los traductores nacidos en el Perú o cuya obra se desarrolló en nuestro país, con los títulos de las traducciones, así como medio, lugar y año de publicación, e incluso género de la traducción (verso, prosa).

Al igual que la *Antología*, a la que complementa, nuestro interés en este texto radica en que constituye una de las fuentes imprescindibles del repertorio de traductores y traducciones que serán parte de nuestra arqueología.

Otro estudio relacionado es el artículo «Garcilaso de la Vega Traductor» (2010) de Ricardo Silva-Santisteban, para quien el Inca Garcilaso de la Vega es «actor principal de la historia de la traducción peruana durante el siglo XVI, que podemos llamar, sin ninguna duda, el Siglo de Oro de la traducción en el Perú, gracias a las versiones de Juan de Betanzos (1510-1576) *Suma y narración de los Incas* (recién publicada completa en 1987); Enrique Garcés (1522?-1593/6?), *Los sonetos y canciones de Francisco Petrarca, Los Lusíadas y Del Reyno y de la Institución del que ha de Reynar*, todos de 1591» (p. 238), entre otros. Silva-Santisteban se detiene en la labor de escritor y crítico del Inca, que con su trabajo contribuye a la construcción de la Edad de Oro de las letras peruanas.

Otro artículo correspondiente a la Colonia y en particular a la traducción monacal es el texto de Rosario Valdivia Paz-Soldán, «La traducción de los franciscanos en el Perú: historia y evangelización. Sobre Jerónimo de Oré: investigador, misionero y traductor» (2012). Valdivia centra su estudio en la labor traductora misionera de Oré, a partir de los datos obtenidos en libros y entrevistas producto de su recorrido por bibliotecas y archivos de los hermanos franciscanos del Perú. Pese a las limitaciones debidas al celo de los guardianes de bibliotecas y archivos, así como a la falta de un catálogo automatizado sobre los traductores franciscanos en el Perú o de la dificultad de accesibilidad, la autora inicia su estudio con un breve reconocimiento a la labor misionera e intercultural de los franciscanos en el Perú, destacando la importancia que la orden concedía al conocimiento de las lenguas y culturas nativas, a los métodos de evangelización impuestos por la orden en todo el continente y que contribuyeron en gran medida al éxito de su misión, dado el estilo de vida sencillo. Tras detenerse brevemente en los conventos de La Recoleta de Arequipa y el de Ocopa en La Concepción, Junín, donde la autora menciona algunas de las traducciones encontradas, Valdivia brinda información biográfica y bibliográfica de Oré, así como su método evangelizador, mediante cánticos y música que traducía al quechua, y la estrategia de adaptación propia de los evangelizadores traductores franciscanos.

En la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma hay una tesis de pregrado de Joly Mamy Goya Oshiro para optar el título de licenciatura en Traducción e Interpretación, *Los llamados intérpretes de las conquistas de Perú y México y los principales problemas a los que se enfrentaron* (2007), cuyo objetivo era determinar el tipo de problemas que enfrentaron los intérpretes de las conquistas del Perú y México. Teniendo como base las crónicas, en particular las de Bernal Díaz del Castillo, quien había servido en el ejército de Cortés y, por tanto, fue testigo presencial de los hechos en México y para el caso de Perú se basa en las crónicas de Pedro Cieza de León y los estudios posteriores de Porras Barrenechea.

En la Biblioteca de la Universidad Femenina del Sagrado Corazón (UNIFE) encontramos un trabajo de tesis de pregrado de Mirella María Crippa Ulloa y María Teresa Romero Quintanilla para optar el diploma de licenciado, titulada *Diagnóstico situacional de la Traducción literaria en el Perú: siglo XX* (Lima, 1999), investigación orientada a identificar a los traductores literarios del periodo, su campo de acción y revisión de los tipos de textos empleados que incluye desde poesía hasta ensayo. El estudio pretende dar una visión global y objetiva de la traducción literaria, a partir de un

banco de datos de 2 275 personas encargadas de la traducción que incluye sus textos traducidos, referencias bibliográficas, el autor del texto fuente, idiomas de trabajo, géneros traducidos, métodos y la dirección en que las traducciones fueron realizadas. La tesis está dividida en cuatro capítulos: el primero aborda una breve reseña histórica de la traducción literaria en el Perú desde el siglo XVI al XIX, basada en el trabajo pionero de Estuardo Núñez «Las traducciones literarias del Perú» (1951) y en el prólogo de William Hurtado de Mendoza para la revista TIKRAY N°1 (1987). El segundo capítulo trata los antecedentes —los trabajos de Núñez y Hurtado ya citados—, la base teórica según la teoría semiótica de Octavio Paz y la teoría de los Polisistemas. El tercer capítulo describe la base metodológica y el cuarto los resultados de la investigación y sugerencias.

1.3 Objetivos generales y específicos

El objetivo general de este estudio es determinar la función que cumplieron Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX, periodo 1850-1900.

1. Conocer el contexto bio-bibliográfico de Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada durante la República en el siglo XIX, periodo 1850-1900.
2. Determinar la relación entre los factores sociológico-culturales y las funciones de Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX (1850-1900).
3. Analizar la concepción de la traducción de Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX (1850-1900).
4. Determinar el papel que desempeñó la traducción literaria en la cultura receptora durante la República en el siglo XIX, periodo 1850-1900.

1.4 Limitación del estudio

Existen dos limitaciones encontradas en este estudio. En primer lugar el hecho de no contar, la mayoría de las veces, con evidencias de los textos fuente (año y lugar de publicación, edición, etc.) que utilizaron los traductores para realizar sus reescrituras. En segundo lugar, se han extraviado muchas de las revistas y periódicos de la época en que se publicaron por primera vez estas traducciones, lo que nos impide acceder a la primera traducción publicada y así poder comprobar y observar los posibles cambios realizados

por los traductores y que nos darían alguna información sobre el proceso traductor o las razones histórico-sociales de estos cambios.

CAPITULO II: MARCO TEÓRICO

2.1 Bases teóricas relacionadas con el tema

En este apartado nos centraremos en las orientaciones teóricas que sirvieron de base para analizar y sustentar las unidades de análisis y las dimensiones del problema de estudio. El marco teórico se inscribe en el campo de la historia de la traducción en el Perú en el siglo XIX y tiene como marco traductológico los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT).

Estudios Históricos de la Traducción

El interés por la historia de la traducción no es reciente. Los traductores en distintas épocas han tenido siempre la curiosidad por conocer quiénes y cómo tradujeron aquellos que los precedieron. Los primeros trabajos sobre historia de la traducción se remontan al siglo XVII. Ya en 1661 Pierre Daniel Huet en *De interpretatione libri dúo* dedica la segunda parte, «De claris interpretibus»⁶, a la historia de la traducción, lo que constituye el primer ensayo de historia de la disciplina. Huet reflexiona sobre los traductores de la Antigüedad como Cicerón y Quintiliano, a quienes compara con San Jerónimo, Erasmo y otros más, presentando sus logros y concepciones con el fin de determinar cómo debía traducirse. Luego en 1759, Samuel Johnson en *The Idler*, revisa la historia de la traducción en los números 68 y 69 de la serie, que abarca desde la Grecia antigua hasta el siglo XVII en Inglaterra y en donde hace una defensa férrea de la traducción literal (Woodsworth, 1998).

Posteriormente, en el siglo XX, se realizan estudios de tipo histórico como los trabajos de Flora Ross Amos *Early theories of Translation* (1920) —un intento por seguir las huellas de la evolución de la teoría de la traducción según la formularon los escritores en inglés—; Eric Jacobsen *Translation: A Traditional Craft* (1958)— un estudio sobre Christopher Marlowe, dramaturgo, poeta y traductor inglés del período isabelino, y su contexto de traducción en el siglo XVI—; George Mounin en su obra *Les belles infidèles. Essai sur la traduction* (1955) —donde el autor, si bien en realidad aborda el tema de la

⁶ La primera parte, «De optimo genere interpretandi» (1680), escrita en forma de diálogo platónico, fue la poética sobre traducción más extensa que se había escrito hasta entonces, en donde el autor resaltaba la utilidad de la traducción como vehículo de formación de estilo y aprendizaje de lenguas extranjeras.

imposibilidad de la traducción, uno de los subtemas es la forma de traducir en Francia en un momento histórico determinado—; Edmond Cary, *La traduction dans le monde moderne* (1956)—el autor presenta hechos sobre traductores y traducciones a lo largo de la historia—. Destacan, especialmente, los estudios de George Steiner, Susan Bassnett y Louis Kelly que incluyen información histórica como parte del tratamiento del tema. Steiner y Bassnett se abocan en la historia de la teoría de la traducción, mientras Louis Kelly aborda la teoría y la práctica de la traducción en Occidente.

Sin embargo, el proyecto de abordar la historia de la traducción desde un enfoque mundial se debería al profesor y traductor húngaro Gyorgy Radó, quien durante el IV Congreso de la Federación Internacional de Traductores, FIT (Dubrovnik, 1963) plantea, por primera vez, la necesidad de escribir una historia universal de la traducción que reitera en el siguiente Congreso de la FIT en 1966. Incluso llega a publicar un artículo en la revista *Babel* donde exponía el programa general de esta gran historia, conforme la concebía. Esta debería abarcar todos los campos de la traducción durante veinticinco siglos en un buen número de países y lenguas. Se propusieron comités de investigación para llevar adelante tan monumental tarea que preveía más de veinticinco siglos de historia en los cinco continentes y que abarcaría cientos de lenguas. Pero esta iniciativa pronto fue abandonada ante el escepticismo general. Habría que esperar hasta el XII Congreso Mundial de la FIT (Belgrado, 1990) en que se acuerda diseñar análisis temáticos y selectivos.

Sin embargo, ya anteriormente durante en el Congreso de Lahiti (Finlandia, 1966), Radó había presentado cómo debía ser esa historia universal, lo que llevó a la FIT a crear el Comité para la Historia de la Traducción. La empresa requería formar varios grupos de investigadores, cada uno de ellos dirigidos por un redactor principal, pero también era necesario estructurar la organización del material. Radó planteó un programa de seis puntos: (1) Introducción, ¿qué ha sido la traducción para la historia del mundo? (2) Primeros rastros de la traducción en la prehistoria. (3) Contactos entre las antiguas naciones. (4) Contactos entre las naciones durante la Edad Media. (5) Traducción y lenguas modernas. (6) Tarea supranacional de la traducción (Delisle y Woodsworth, 2012). Pese al gran interés y entusiasmo que despertó la convocatoria de Radó, el proyecto de escribir una historia universal de la traducción conforme la planeó el traductor húngaro ha sido desechado; sin embargo, en los próximos años, y hasta nuestros días, abundarían las investigaciones sobre la historia de la traducción, si bien con restricciones de tipo temporal, geográfico o temático.

Desde los años ochenta, los investigadores de la traducción han insistido en la importancia de la perspectiva histórica, por tratarse de un oficio milenario realizado en contextos y circunstancias muy distintas, por lo que conocer las condiciones en que se realizó esta actividad y cómo se reflexionó sobre ella ayudarían a comprender mejor el fenómeno de la traducción (Delisle, 2003). Una de las razones fundamentales de la historia de la traducción es, según Delisle, el que nos permita conocer las múltiples funciones históricas de la traducción, desde su función primaria, instrumental y mediadora por cuanto permite el acceso a la producción extranjera, sea textos literarios, religiosos, científicos, etc., constituyéndose en un poderoso agente del progreso.

Otras funciones de la traducción serían la genética, en la medida en que los traductores contribuyen a dar forma a una lengua aún en gestación, como lo ocurrido con las lenguas vernáculas durante la Edad Media. Estilística, ya que los traductores con sus versiones enriquecen los medios de expresión de las lenguas al introducir nuevas estructuras sintácticas, nuevo léxico y nuevos efectos. Literaria, al importar a su cultura géneros literarios desconocidos hasta entonces, el caso de Chaucer en Inglaterra es paradigmático pues aclimató la balada, el romance, el *faibliau*, etc. a la literatura inglesa. La función interpretativa, ya que las sucesivas retraducciones de una obra revelan nuevas facetas de esta; se trata de actualizaciones de una obra producto de las lecturas de los traductores en distintos contextos culturales, geográficos y temporales, baste pensar en los clásicos que siguen vivos y siempre nos sorprenden con nuevas interpretaciones gracias a esas traducciones. Una función formadora, pues la traducción ha servido siempre para formar y mejorar el estilo de los escritores; por ejemplo, sabemos que el Inca Garcilaso de la Vega fue puliendo su prosa sobria y elegante gracias a traducciones como *Diálogos de amor* de León el Hebreo, diálogo armonioso entre el autor del original y el de la traducción que le permitió al Inca adquirir no solo el ansiado prestigio público, sino el rigor estilístico que tanto había admirado en los clásicos.

Continuando con las funciones, Delisle también menciona la identitaria, en cuanto la obra colectiva de traductores de un tiempo y pueblo determinado ha nutrido la conciencia de dicho pueblo respecto a su identidad, ha despertado el fervor nacionalista y ha desarrollado el sentimiento patriótico; aquí Delisle afirma que existen muchos ejemplos sobre esta función de la traducción; podríamos citar el caso de la emancipación de las repúblicas hispanoamericanas que tuvieron en la traducción de algunos textos fundacionales las semillas del movimiento emancipador. Entre estos textos, habría que mencionar la *Carta dirigida a los españoles americanos* del jesuita peruano Juan Pablo

Viscardo que alentó a tantos precursores americanos de la independencia. La función paliativa, ya que la traducción puede desbaratar la censura durante los regímenes totalitarios; por ejemplo, la práctica subversiva de la traducción durante la Italia fascista, en donde se creó una verdadera «industria» de la traducción que se convertiría en una actividad política. La función democrática en la medida en que la traducción cumple un papel fundamental como vulgarizadora del conocimiento, ejemplo de ello, la traducción a las lenguas vernáculas durante la Edad Media que permitió socavar los privilegios, entre otros, del clero.

Y todas estas funciones son solo algunas de las que desempeñó la traducción a lo largo de la historia. Delisle menciona unas veinte más, lo que demuestra la importancia de la práctica traslativa y la fuerte relación que existe entre la traducción, una actividad en absoluto «inocente» o meramente utilitaria, y el contexto sociocultural e histórico en el que los traductores, muchas veces comprometidos política o socialmente con su entorno, ejercen su actividad de mediación e intervención.

Si bien la importancia de la historia de la traducción para la traductología, la formación de traductores y la práctica de la disciplina ya no representa duda alguna, no ocurre lo mismo con otros aspectos relevantes a la subdisciplina. Hay cuestiones que aún no han sido resueltas, como determinar el concepto de historia de la traducción, de la diferencia entre historia e historiografía, el objeto de estudio, la periodización, cómo debe escribirse la historia de la traducción, si se trata de una historia para la traducción o para la historia, cuál es el método más apropiado. A continuación abordaremos brevemente estos aspectos.

Historia e historiografía: el objeto de estudio

Algunos autores no diferencian entre historia e historiografía, mientras otros sí hacen la distinción entre ambas. Así José Lambert (1993) considera que la historia es el material histórico, el objeto de estudio del investigador y la historiografía el discurso del historiador (si bien este discurso también puede ser objeto de estudio). En este sentido su concepción concuerda con la de Judith Woodsworth (1998) para quien, siguiendo al historiador británico Edward Hallett Carr, la historia tiene dos significados: la investigación que realizan los historiadores y la serie de hechos reales del pasado sujetos de dicha investigación. De aquí la necesidad de distinguir entre historia, o sea los acontecimientos del pasado relatados de modo narrativo, e historiografía que es el discurso de los datos históricos organizados y analizados conforme a ciertos principios.

La autora también menciona un tercer término: historiología que se refiere a la metodología para escribir la historia, aunque reconoce que con frecuencia se le confunde con la historiografía. Anthony Pym, por el contrario, considera la historia e historiografía como conceptos similares, en donde la ‘historiografía’ solo sería un término *less pretty*. Para Pym (2012), la investigación en historia de la traducción puede darse en tres áreas interdependientes: la arqueología de la traducción, esto es, la recopilación de material histórico; la crítica histórica que explora la evaluación de los efectos de los actos traslativos pasados, y la explicación de por qué ocurrieron estos elementos descritos en la investigación arqueológica y qué influencia ejercieron sobre el entorno. Si bien compartimos la diferenciación que hace Woodworth y Lambert respecto a historia e historiografía, dado que en este trabajo nos basaremos en cuanto al objeto de estudio — el traductor— y a la metodología historiográfica en los postulados de Pym (además de Lépinitte) sobre la metodología de este estudio, la diferencia entre historia e historiografía no será relevante.

Respecto al objeto de estudio, existen diversas posiciones, desde las que adscriben la historia de la traducción a un campo de conocimiento concreto, como la literatura y la religión, áreas en las que se han centrado la historia de la traducción y la traductología; otro objeto de estudio han sido las traducciones sucesivas de una obra o la recepción de grandes autores, o también cuando el objeto de estudio son los grandes momentos de la historia de la traducción. En particular, respecto al objeto de estudio, consideramos interesantes los aportes de Judith Woodworth y Anthony Pym.

Woodworth sostiene que el objeto de estudio puede centrarse en la teoría, en la práctica o en ambas. La historia de la práctica de la traducción aborda preguntas como: ¿qué se tradujo?, ¿quién, en qué circunstancias y en qué contexto social o político? Mientras la historia de la teoría o el discurso sobre la traducción aborda preguntas como: ¿qué dijeron los traductores sobre su práctica, arte, actividad?, ¿cómo se evaluaron las traducciones en diferentes periodos?, ¿qué tipo de recomendaciones hicieron los traductores?, ¿cómo se enseñó la traducción?, ¿cómo se relaciona este discurso con otros discursos del mismo periodo? Por último, la historia de la teoría y de la práctica abordaría las siguientes preguntas: ¿cómo se puede determinar la fiabilidad o importancia de los textos sobre traducción? ¿Qué relación hay entre prácticas y reflexión sobre la traducción?

Pym sostiene que el estudio de la historia de la traducción no solo tiene importancia para la traductología, sino también para la historia general de la literatura y de las ideas. Considera que el objeto central de la historia de la traducción no es el texto traducido, ni tampoco el sistema contextual o las características lingüísticas, sino el traductor —el gran excluido de dichos campos de investigación por los idearios nacionales—, pero a partir de unas bases metodológicas que no se detengan en las anécdotas ni las biografías. En consecuencia, la historia de la traducción tendrá como protagonistas a los traductores, verdaderos actores y sujetos históricos de la traducción, y las circunstancias socioculturales en que vivieron y desempeñaron su labor.

Por otra parte, Pym establece cuatro principios en los que deberá poner énfasis la historia de la traducción: 1) En la causalidad, la historia de la traducción debe abordar cuestiones de causalidad social, debe explicar por qué se produjeron las traducciones en un tiempo y lugar determinados. 2) En el traductor, objeto fundamental del conocimiento histórico, pues como ser humano es el único responsable de la causalidad social. Solo por los traductores y su entorno social —clientes, mecenas, lectores— se podrá comprender por qué se produjeron esas traducciones en un tiempo y lugar específico; pero este enfoque debe centrarse en la subjetividad condicionada socialmente como paso preliminar para la historia de la traducción. 3) En la pertenencia intercultural, pues si la historia del traductor se centra en el traductor, esta deberá organizar su mundo en torno a contextos sociales en donde vivieron y trabajaron los traductores, que no siempre son las culturas metas, sino muchas veces, los traductores, como el propio Pym, no pertenecen a monoculturas, sino que se encuentran en intersecciones o superposiciones culturales (interculturales), como otros mediadores, desde diplomáticos y comerciantes hasta espías y contrabandistas. 4) En la prioridad del presente, pues se aborda el pasado para resolver problemas que afectan nuestra propia situación (Pym, 2012).

Periodización

Definir el espacio puede implicar algunas precisiones que resuelvan en gran parte los problemas propios de esta restricción; por ejemplo, en nuestro estudio, las restricciones espaciales se limitan al Perú⁷, en consecuencia, se observarán las obras vertidas al español desde el inglés, francés y alemán por traductores nacidos en nuestro

⁷ Pese a que en el periodo de estudio (1850-1900), la geografía peruana era algo distinta; además el surgimiento de las nuevas repúblicas no significó necesariamente una delimitación territorial acabada, como lo demostrarían después los conflictos con pérdidas o ganancias territoriales, según sea el caso, posteriores a la Independencia de las naciones hispanoamericanas.

territorio o que mantengan lazos esenciales con nuestro país —ya sea por haber residido en el Perú por algún tiempo o porque su obra traductora se relaciona con el país—. Sin embargo, determinar el espacio temporal implica siempre una mayor complejidad, pues estructurar los hechos del pasado imponiéndoles restricciones puede considerarse una decisión casi siempre arbitraria; determinar cuán amplia o limitada debe ser la división, qué tan válida es esta, será siempre cuestionable.

En líneas generales, la historia de la traducción ha replicado distintas restricciones temporales, desde la periodización tradicional de la historia de la cultura hasta otras basadas en combinaciones de tiempo y espacio, como el estudio de la traducción durante el Romanticismo en Alemania. Pero los historiadores de la traducción también han dividido el pasado de la actividad según los acontecimientos que han querido resaltar o teniendo en cuenta el surgimiento de una nueva reflexión teórica. George Steiner, en su libro *Después de Babel* (1980) divide la teoría, la práctica y la historia de la traducción en cuatro etapas. La primera fase se inicia con el precepto de Cicerón en el año 46 a.C., incluido en su *Libellus de optimo genere oratorum*, de no traducir *verbum pro verbo* y termina con los comentarios de Hölderlin incluidos en sus traducciones de Sófocles en el año 1804. Se trata de la fase empírica de la traducción: Los traductores reflexionan sobre la traducción a partir de una perspectiva empírica, teniendo como base su propia experiencia traslaticia. Steiner incluye en este periodo a autores tan diversos como San Jerónimo, Lutero, Montaigne, Chapman, Dryden, Pope, Florio o Huet. La segunda etapa empieza con la obra de Alexander Fraser Tytler, *Essay on the Principles of Translation*, en 1790 y con el texto fundamental de Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, en 1813, y se extiende hasta la publicación de *Sous l'invocation de Saint Jérôme* de Valéry Larbaud el año 1946: Esta época se caracteriza por la teoría e investigación hermenéutica; es el tiempo de definición y teoría filosófico-poética, lo que confiere una categoría filosófica al problema de la traducción. Esta etapa incluye a grandes personajes como Schlegel, Humboldt, Goethe, Schopenhauer, Arnold, Paul Valéry, Ezra Pound, Walter Benjamin y Ortega y Gasset. La tercera etapa comprende la corriente moderna, se inicia con el texto de Larbaud y termina en los años setenta: En esta fase surgen los primeros artículos sobre la traducción automática a fines de 1940 y los herederos del formalismo ruso aplican la teoría lingüística y los métodos estadísticos. Se crean asociaciones de traductores profesionales y se multiplican las revistas especializadas. Y por último la cuarta fase que empieza en los años setenta con autores como Benjamin, Heidegger y Gadamer y se prolonga hasta la actualidad: Se caracteriza

por el contacto entre la traducción y otras disciplinas como la antropología, la psicología, la sociología, la etnolingüística y sociolingüística.

En el ámbito hispano, Santoyo también divide la historia de la traducción en cuatro fases: la primera denominada ‘de la traducción oral’ empieza con la aparición del lenguaje. La segunda, ‘de la traducción escrita’ se inicia con la escritura. La tercera comienza con Cicerón quien introduce el análisis de la actividad traductora y la cuarta fase ‘de la teorización’ que se inicia con Alexander F. Tytler (1791) y Schleiermacher (1813) y se prolonga hasta la actualidad (Santoyo, 1987).

Las clasificaciones de Steiner y de Santoyo corresponden a la historia de la traducción en Europa y no podrían aplicarse al Perú por tratarse de realidades y evoluciones distintas.

En este estudio, contemplamos tres posibilidades de periodización: En un primer momento, dada la tipología textual: la traducción de textos literarios, se consideró que la división sería según la periodización literaria. El periodo de estudio elegido está marcado por el Romanticismo, movimiento tardío en Perú y en América Latina en general. Sin embargo, la descartamos porque creemos en la concepción polifónica, entendemos que ningún periodo literario existe de manera exclusiva, sino que, por el contrario, convive con movimientos que fueron dominantes en el pasado y otros que habrán de convertirse en dominantes en el futuro. Una segunda posibilidad fue la división generacional propuesta por Alberto Varillas (1992) para la literatura decimonónica peruana, basada en la teoría de las generaciones. En su propuesta, Varillas sigue un esquema específico para cada generación, para la que establece quince años como intervalo, en donde crea un listado de los integrantes de la generación y presenta dos cuadros: el primero con información biográfica y el segundo de las obras. Examina aspectos sobre actividades profesionales, relaciones interpersonales, liderazgos, contexto histórico que pudieran haber marcado al grupo y luego las relaciones con generaciones precedentes y posteriores, así como la producción literaria. Si bien, la teoría de las generaciones —como la historia literaria en general— se centra en el autor, lo que coincide con nuestro objeto de estudio, el traductor, descartamos esta propuesta pues preferimos relacionar a los traductores y su producción con otros agentes del proceso traslativo, con procesos sociales, ideologías, corrientes de pensamiento o movimientos literarios. En consecuencia, optamos por la división tradicional de la historia cultural peruana, en este caso un lapso de cincuenta años, 1850-1900 (aproximadamente, pues habrá flexibilidad cuando así el estudio lo requiera) de nuestra historia republicana.

Cómo escribir la historia de la traducción

Jean Delisle (1997-1998) sostiene que hay muchas formas de escribir la historia, pero cinco no corresponden con las exigencias modernas de la investigación histórica: (1) el género crónica o anales (narración cronológica de los hechos relacionados con la traducción), (2) la recopilación de traducciones pasadas, (3) la recolección de testimonios, ideas preconcebidas o generalidades sobre la traducción, (4) los relatos anecdóticos sobre la traducción, salvo que satisfagan tres exigencias a) que sean verídicos, b) verificables y c) pertinentes y, (5) la colección de biografías de traductores o teóricos. Por el contrario, el autor propone que la historia de la traducción se escriba de manera profesional.

La historia se construye a partir de premisas, de la búsqueda fidedigna de las fuentes, de la selección adecuada de los documentos, de la interpretación y finalmente del juicio de valor del historiador; porque la historia—a semejanza de la traducción— es en esencia una cuestión de interpretación de los hechos en una situación determinada, e interpretar los hechos es darles sentido, y para ello hay que responder a la pregunta ¿por qué? En otras palabras, el estudio de la historia es el estudio de las causas, jerarquizadas por orden de importancia, a fin de reconstruir el pasado de manera coherente.

Historia para la traducción o para la historia

En un foro organizado por la revista *The Translator* (2014, vol. 20, n° 1, 2-8)⁸, Rundle sostenía que cuanto más nos sumergimos en el campo histórico elegido, nuestros interlocutores más naturales son los investigadores de dicho campo histórico y cada vez tenemos menos en común con otros investigadores de los Estudios de Traducción. En un trabajo anterior, Rundle (2012) afirmaba que cuando realizamos una investigación en historia de la traducción nos enfrentamos a una elección básica: nuestros hallazgos descubiertos en el contexto histórico están orientados a contribuir con una historia de la traducción más amplia, general y global, haciendo nuestro trabajo más accesible a los Estudios de Traducción en general o, más bien, nos dirigimos a los investigadores que comparten nuestro tema histórico y los introducimos a la perspectiva que puede ofrecer el estudio de la traducción. En resumen, la traducción es objeto de nuestra investigación o es el

⁸ El 30 de marzo del 2012 se publica en la revista *Translation Studies* este artículo de Christopher Rundle, profesor de la Universidad de Bolonia e investigador de la Universidad de Manchester, sobre la relación entre las disciplinas de Historia y los Estudios de Traducción, foro en el que participaron tres distinguidos académicos de la traducción: Paul St-Pierre, Theo Hermans y Dirk Delabastita.

lente por el que investigamos nuestro objeto histórico. Para este autor ambos enfoques no se corresponden pues se trata de dos áreas de investigación que utilizan metodologías (la lingüística de corpus) y discursos distintos (EDT). Para Rundle, los EDT son accesibles a muchos historiadores de la traducción, una comunidad poco experta en el tema y bastante reducida, pero no para la mayoría de los investigadores que centran sus temas de estudio en la perspectiva histórica y que son quienes tienen los fundamentos para apreciar la importancia histórica de la investigación. Sin embargo, si queremos vernos como historiadores y contribuir a la historiografía del tema que abordamos, es preciso que tomemos distancia de algunas metodologías que forman parte de los Estudios de Traducción. Por último el autor intenta demostrar que los métodos y prioridades de los EDT son incompatibles con estos objetivos, puesto que los Estudios Descriptivos tratan de establecer patrones de comportamiento que se construyen científicamente y cuantitativamente como normas usando datos empíricos abstraídos, distanciándose de las características específicas a los contextos históricos. Habría que diferenciar aquí lo singular de lo específico, siguiendo a Veyne, Rundle sostiene que lo singular se relaciona con la experiencia real del sujeto histórico, su vida, mientras lo específico es lo que la vida del sujeto representa para aquellos que la estudian como parte del pasado, independiente de la forma en que el sujeto la experimentó. Rundle cuestiona la idea generalizada de que la historia de la traducción deba contribuir a la historia global de la traducción formulada desde los Estudios Descriptivos.

Para St. Pierre (marzo, 2012), los argumentos de Rundle contra los EDT se dirigen más al marco metodológico, lo que resultaría excesivo, puesto que los EDT son solo un marco más y, por otro lado, el tema de la relación de los patrones de comportamiento con la especificidad de los contextos históricos requiere mayor estudio.

Por su parte, Theo Hermans (marzo, 2012) considera que Rundle mezcla la finalidad de la investigación en historia de la traducción con observaciones de tipo metodológico, concentrándose en su ataque contra los EDT. Sin embargo, para Hermans los cuestionamientos serían específicamente contra la propuesta de Gideon Toury en su obra *Descriptive Translation Studies and Beyond*, inspirada en el estructuralismo, que busca rastrear patrones y regularidades, cuyo propósito es hacer generalizaciones mayores a fin de obtener una explicación integradora de la naturaleza de la traducción en el tiempo y espacio. Pero los EDT no deben

confundirse con la línea descriptiva que es mucho más amplia, ya que el descriptivismo adquiere su nombre por oposición al prescriptivismo, en cuanto prefiere estudiar la traducción tal como realmente fue y no como el investigador hubiera preferido que sea; no busca alcanzar abstracciones ni supuestas leyes; podría llamarse también funcionalismo por cuanto busca entender la traducción por los fines que persigue y los efectos que produce. En este sentido la gran mayoría de las investigaciones históricas en traducción es descriptiva. Por otro lado, Hermans discrepa con la oposición planteada por Rundle entre los estudios que busquen contribuir con el conocimiento histórico y los que contribuyan con la historia de la traducción, pues para apreciar el papel que ejerció la traducción en una configuración histórica específica, primero es preciso conocer cómo se practicó y percibió la traducción en un momento histórico determinado. Los datos podrán indicar una coherencia de cierto tipo, pero solo la perspectiva del investigador da coherencia y línea global a la historia. La historia de la traducción no difiere de la historia del arte, de la literatura, pues ambas tampoco tienen una unidad orgánica, pero sí se pueden entrelazar trabajos y discursos que consideramos de un tipo determinado en series distintas. Estas series pueden institucionalizarse y contar sus propias historias que pueden o no ser similares a las historias que los investigadores nos cuentan de ellas. Se trata de un proceso de dos etapas: es preciso tener una idea de cómo fue la traducción en un momento histórico específico en un contexto determinado antes de que podamos evaluar qué papel desempeñó.

Un tercer aspecto con el que Hermans no está de acuerdo con Rundle es lo «específico» del conocimiento histórico, pues es el historiador quien convierte lo «singular» en «específico» al hacerlo parte del relato histórico. En este sentido, Rundle malinterpreta al filósofo e historiador estadounidense Hayden White, pues este sostenía que los historiadores interpretan y explican los hechos a modo de tipos narrativos familiares, pero estas narrativas son distintas pues no solo reproducen o reflejan la secuencia de acontecimientos reales, sino que «traducen» —según White— estos acontecimientos de distintas formas dándoles coherencia y significado. Existe una relación directa entre lo específico de la narrativa del historiador y los tropos, y las figuras que utiliza el historiador para transformar la singularidad de los hechos en una historia inteligible. Incluso al comentar sobre los nuevos historicistas, White afirmó que estos comprendieron que no existía un enfoque histórico específico, sino una variedad de enfoques según las distintas

perspectivas ideológicas y filosofías de la historia. En conclusión, para Hermans si definimos nuestra área elegida como historia, traducción, historia de la traducción o traducción en la historia, podemos trabajarla de diversas perspectivas con los beneficios que ello implica.

Por último, Dirk Delabastitia reconoce que existe una tensión intrínseca entre la historia y los Estudios de Traducción, pero considera exagerado el planteamiento de Rundle, pues es posible, por obra del investigador, lograr el diálogo entre ambas fuerzas opuestas: la historia como disciplina, entendida como el enfoque en lo específico del proyecto de traducción que se investiga y los Estudios de Traducción, orientados a modelos de traducción más generales. En este sentido, la tensión es innegable pero no perjudicial, sino más bien favorable para alcanzar el conocimiento histórico profundo.

Hay un aspecto del planteamiento de Rundle que preocupa más a Delabastitia: la interdependencia lógica entre generalidad y especificidad. Cuán específicos son los datos del historiador, cuán seguros podemos estar de que tengan un cierto grado de especificidad salvo que se comparen con datos de áreas afines o comparables de la actividad humana. De hecho para el historiador habrá una diferencia si el acontecimiento es, en sentido estricto, un hecho excepcional o si se han observado acontecimientos similares en circunstancias análogas o históricamente próximas. Que los hechos históricos sean siempre excepcionales, en sentido estricto, no quiere decir que sean completamente fortuitos. Sus especificidades irreducibles se hacen visibles a la luz de las características recurrentes, mientras que, por el contrario, las características recurrentes se oponen a las especificidades históricas. Y es cuando los Estudios de Traducción demuestran ser indispensables, ya que proporcionan un metalenguaje que permite un entendimiento más sólido de las diferencias y similitudes, y también porque ofrecen narrativas hipotéticas que nos ayudan a comprender los patrones que puedan surgir. Ambas narrativas, vistas como una sola narrativa compleja, revelan las profundas afinidades con los marcos históricos de los promotores de los EDT como Toury, Lambert e Itamar Even-Zohar, quienes fueron los primeros en teorizar y demostrar la importancia para la traducción de las normas preliminares, de los repertorios culturales, las instituciones, los mecanismos de importación y exportación culturales, y sus relaciones con la fortaleza o debilidad de los sistemas fuente y meta, etc.

Por lo demás, el cuadro que Rundle presenta de los EDT es incompleto: solo muestra una disciplina científica que aborda la traducción como un fenómeno natural y que busca descubrir normas mecánicas y universales de la traducción que puedan explicar y predecir el comportamiento humano; en este sentido los EDT no podrían ocuparse de la especificidad de los hechos históricos como actividad humana; sin embargo este enfoque de los EDT es parcial, las normas también son fenómenos históricos cuyo efecto no anula la posibilidad de las especificidades históricas. Para Delabastita, los EDT abarcan toda una amplia gama de acciones traslativas, desde entidades individuales y comportamientos idiosincráticos hasta fuertes regularidades, y pueden albergar un amplio abanico de hipótesis interpretativas. De hecho los EDT fueron los primeros en enfatizar la naturaleza histórica de la traducción y la necesidad de su contextualización, incluso facilitaron el surgimiento de posiciones políticamente intermedias en la práctica traductora. No se trata de una escuela dogmática y rigurosamente científica o universalista, es mucho más amplia y flexible que como Rundle la presenta.

Para concluir este apartado sobre las orientaciones historiográficas, consideramos, como Delisle, que la historia de la traducción es una rama:

...de la traductologie dont l'objet principal est l'étude, sous tous ses aspects, du phénomène de la traduction au cours des âges. Ce phénomène peut être abordé de divers points de vue: théorique, comparatif, culturel, littéraire, ethnologique, sociologique. Mais quel que soit l'angle sous lequel on l'aborde, l'histoire de la traduction ne peut s'écrire indépendamment de l'histoire des empires, des cultures, des religions, des littératures, des sciences ou des échanges commerciaux. (Delisle, citado en López Alcalá 2001, pp. 110-111)

En consecuencia, el objeto de estudio es amplio, puede centrarse en la teoría, en la práctica, en la teoría y práctica, en un campo de conocimiento específico, en la cultura y, por supuesto, en el traductor y los agentes que intervienen en el proceso. Como Hermans, creemos que la historia de la traducción se puede trabajar desde diversas perspectivas y los enfoques orientados a la historia de la traducción o a la traducción en la historia no tienen por qué contraponerse, sino más bien deben complementarse para alcanzar un conocimiento histórico más exhaustivo. En este estudio nos proponemos seguir el proceso de dos etapas que menciona Hermans: primero observar cómo fue la traducción en un momento concreto de nuestra

historia (1850 a 1900) cuando el contexto político y sociocultural peruano atravesaba una de las mayores crisis de nuestra historia por conflictos internos e internacionales, y por la fuerte sensación de fracaso que experimentó la sociedad peruana, solo entonces podremos evaluar qué función cumplieron los cuatro traductores literatos de nuestro estudio y qué papel desempeñó la traducción en la literatura o en la historia de las ideas durante el periodo 1850 a 1900 en nuestro país.

Los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT)

Partimos de la convicción de que todo texto que se traduce, cualquiera sea el género o tipología, implica una interpretación y, por tanto, es inevitable su manipulación como consecuencia de la reescritura. Luego de revisar las principales propuestas teóricas actuales y considerando nuestra visión amplia de la traducción, creemos que la Escuela de la Manipulación nos brinda la teoría que mejor sostiene nuestro planteamiento de analizar desde un enfoque descriptivo, sistémico y cultural una serie de textos literarios traducidos durante un periodo determinado. Asimismo, coincidimos con su postulado en el sentido que toda traducción implica transformación debido a una serie de factores y nunca equivalencia total, y que su objetivo es la literatura traducida en la cultura meta, sin descuidar las relaciones con la cultura fuente. Pero revisemos cómo surgen los Estudios Descriptivos de la Traducción.

A principios de los años setenta, la traducción surge como disciplina independiente a raíz del artículo que escribió James S. Holmes —figura trascendental en los estudios modernos de la traducción— titulado «Name and nature of Translation Studies», considerado el texto fundacional de los *Translation Studies* y el inicio de la traducción como disciplina independiente, en donde el autor separa la traducción de la lingüística aplicada y la literatura comparada, áreas a las que estuvo tradicionalmente vinculada. En este texto, Holmes hace una reflexión metateórica sobre el estado de la traducción en los años setenta y la confusión existente debido a los diversos modelos y métodos de análisis dispersos en distintas publicaciones, así como sobre el interés de los investigadores por circunscribirla dentro de sus propios campos de estudio, situación que afectaba incluso el propio nombre de la disciplina.

At first glance, the resulting situation today would appear to be one of great confusion, with no consensus regarding the types of models to be tested, the kinds of methods to be applied, the varieties of terminology to be used. More than that,

there is not even like mindedness about the contours of the field, the problem set, the discipline as such. Indeed, scholars are not so much as agreed on the very name of the field. (Holmes, 2005b, 68)

Tras identificar los problemas, Holmes da a la disciplina un objeto y metodología propios. Para Holmes los Estudios de Traducción debían cumplir con los objetivos fundamentales de analizar, comprender y predecir los fenómenos propios de la traducción. Así elaboró su hoy famoso esquema en el que distingue dos grandes ramas en los Estudios de Traducción: los puros y los aplicados. Los puros se subdividen en Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT) —centrados en el proceso, orientados al producto o a la función—, y tienen como objetivo *to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience* y los Estudios Teóricos de Traducción (ETT) que pueden ser generales o parciales⁹, y cuyo objetivo es *to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted* (Holmes, 2005b, p. 71). Por su parte, los estudios aplicados comprenden a su vez la formación de traductores, que implica el desarrollo de métodos de evaluación, técnicas de prueba y diseño de currículo; las herramientas de traducción como los recursos terminológicos, lexicográficos (diccionarios, glosarios institucionales, etc.) y gramaticales, y la crítica de traducciones, cuyo propósito es brindar principios relevantes respecto a la traducción para hacer críticas más cuidadosas y menos intuitivas. Toury postula la interdependencia de estas tres subramas, con énfasis en los estudios orientados a la función.

Los EDT están en la base de la disciplina. Resultan fundamentales por el contacto estrecho que mantienen con los fenómenos empíricos que son el objeto de estudio, pues solo a partir de los datos empíricos será posible teorizar o formular aplicaciones válidas.

Al abordar los Estudios Descriptivos orientados al producto y los orientados a la función, Holmes introduce la variable sincrónica y diacrónica, y sostiene que la meta para los ED orientados al producto podría ser la historia general de la traducción. Mientras que para los ED orientados a la función la meta sería la historia de traducciones e historias literarias. Holmes afirma además que existen otras dos dimensiones relacionadas con los

⁹ Según Holmes (2005b), los ETT generales se centran en explicaciones generales sobre la Traducción, de relevancia para todas las áreas de estudio. Los ETT parciales están restringidos a unos aspectos específicos de la teoría y se subdividen en seis: al medio (traducción oral, escrita, mecánica, humana, ambas); al área (enfoque en la comparación de lenguas o culturas); al nivel (palabra, frase, texto); al tipo de texto (literaria, científica, técnica, etc.); a la época (contemporánea o antigua); a los problemas específicos (equivalencias, nombres propios, metáforas, cognados, etc.).

Estudios de Traducción, por tanto corresponden a todas las ramas: la dimensión metodológica y la histórica. La primera tendría como propósito seleccionar los mejores métodos de investigación para los ET y la histórica se encargaría de registrar el avance diacrónico de los ET teóricos. La dimensión histórica correspondería a los estudios teóricos, pero también a la historia de la descripción de traducciones y de los estudios aplicados (Holmes, 2005b).

La propuesta visionaria de Holmes permitiría el desarrollo de la disciplina, en particular, de los Estudios Descriptivos de la Traducción que a lo largo de las últimas décadas se han enriquecido con los aportes de diversos estudiosos y han abierto diversas áreas de investigación. En un primer momento surge la Escuela o Teoría de la Manipulación cuyos autores apuestan por el enfoque descriptivo sistémico y tienen como base la teoría de los Polisistemas de Even-Zohar. Sus miembros se agrupan con distintos nombres y no se conocen entre sí, hasta la celebración de un evento académico que consolidó el nuevo paradigma. Más tarde, en los ochenta y noventa surge el giro cultural que sitúa la cultura con sus problemáticas en un lugar privilegiado en las investigaciones, pues las traducciones no surgen en el vacío, los traductores actúan en una cultura determinada en un tiempo específico; la manera cómo se entiendan a sí mismos y a sus culturas será uno de los factores que influenciará la forma en que traducen (Lefevere y Bassnett, 1992)¹⁰.

La escuela o teoría de la Manipulación¹¹ surge, de manera oficial, a raíz del coloquio «Literatura y traducción» celebrado en la Universidad Católica de Lovaina en 1976, que

¹⁰ En los últimos años asistimos al giro sociológico de los EDT, paradigma que pretende incluir las variables sociales en el estudio, como el contexto de producción y recepción, los agentes del proceso —que ya estaban incluidos en las propuestas de Toury, Lefevere, Bassnett, Lambert, D’Hulst y Pym, el mismo Even-Zohar, entre otros—. La que ha despertado mayor atención entre los investigadores de los ET es la sociología del campo literario de Pierre Bordieu, según se aprecia por la cantidad de artículos que abordan la aplicación del modelo sociológico francés al estudio de la traducción.

Nuestro estudio se basa en los postulados teóricos de la Teoría de la Manipulación. Consideramos que los aspectos sociológicos ya están cubiertos por autores como Itamar Even-Zohar, Gideon Toury y André Lefevere que se complementa con los postulados metodológicos historiográficos de Brigitte Lépinette y Anthony Pym. Respecto a las relaciones teóricas entre Bordieu y Even-Zohar ver la tesis doctoral de Jorge Díaz Martínez, *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto, y sistemas integrados* (2014), https://www.academia.edu/10198437/Teor%C3%ADas_sist%C3%A9micasdelaliteraturaPolisistemacamposemi%C3%B3tica_del_texto_y_siste-mas_integrados y entre Bordieu y Lefevere ver el artículo de María Cruz Cristófol y Sel «Canon y censura en los estudios de traducción literaria: algunos conceptos y pautas metodológicas para la investigación» (2008) en http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_12/t12_189-210_MCCristofol.pdf

¹¹ Aunque Theo Hermans (2014a) sostiene que no se trata de una escuela: *The group is not a school, but a geographically scattered collection of individuals with widely varying interests, who are, however,*

reunió a un grupo diverso de académicos, en cuanto a sus intereses y planteamientos, provenientes de países más bien «pequeños» y que con el tiempo se convertirían en los principales exponentes de esta escuela. Su nombre se debe a una frase del editor, Theo Hermans, incluida en la introducción del libro *The Manipulation of Literature* publicado por primera vez en 1985: *From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose* (2014a, p. 11); la traducción como acto de manipulación, lo que ya indica, de manera explícita, una posición distinta al concepto tradicional de «fidelidad» al texto fuente.

En su interior se distinguen, principalmente, dos tendencias que, además, están ubicadas en zonas geográficas diferentes: por un lado el grupo o eje de Tel Aviv con su propuesta de la teoría de los Polisistemas y la teoría de las normas, que tiene como máximos representantes a Even-Zohar y a Gideon Toury, y por el otro, al grupo o eje europeo-norteamericano conformado por Theo Hermans, James Holmes, José Lambert, André Lefevere y Susan Bassnett¹² con una orientación más ideológica y, en un primer momento, centrada en la traducción literaria, con un enfoque en la dependencia cultural de los textos traducidos, para luego evolucionar hacia las relaciones de poder. Además de estos dos circuitos, hay investigadores que comparten este enfoque en Brasil, España, Corea, etc.

Según Hermans (2014a), se trataba de un grupo de académicos que venían trabajando de forma aislada en sus respectivos países y compartían algunas ideas en torno a la traducción literaria:

What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in interaction between literatures (pp.10-11).

broadly in agreement on some basic assumptions – even if that agreement too, is no more than relative, a common ground for discussion rather than a matter of doctrine (p. 10).

¹² Conocidos también como «eje de Tel Aviv-Lovania o Eje de los Países Bajos, aunque para Hermans (1999) estas denominaciones son inapropiadas pues excluyen a teóricos de otras regiones: *Descriptive translation studies cannot be reduced to two or three individuals or centres. It is not a unified approach* (1999, p. 8).

El enfoque se centra, en particular, en los siguientes conceptos: la literatura como un sistema complejo y dinámico que no puede estudiarse como una entidad aislada sino integrada a su contexto social, histórico y cultural; el descriptivismo como método; la orientación a la lengua y cultura meta, y el interés por las normas y restricciones que rigen la producción y recepción de traducciones, al igual que las relaciones entre textos traducidos y otros tipos de textos (reescrituras), y el lugar y la función de las traducciones dentro de una cultura, así como la interacción con otras culturas (sistemas literarios).

El nuevo paradigma opone lo «descriptivo» a lo «prescriptivo» que había primado hasta entonces. El objetivo principal ya no es encontrar modelos de traducción que sirvan para su aplicación y la formación de traductores, ahora lo esencial es observar y describir las traducciones, y al traductor en faena, lo que permitirá extraer conclusiones sobre políticas traslativas, culturales e ideológicas. Y tampoco se limita a comparaciones bilaterales entre texto fuente y texto traducido, como había ocurrido hasta entonces, en gran medida, por herencia de los estudios de la lingüística contrastiva y la literatura comparada, sino que permite el estudio de otras relaciones: distintas versiones de un original, relaciones entre textos traducidos y textos fuente en una misma cultura, relaciones entre traducciones y el discurso sobre la traducción en un cultura específica, etc.

La Escuela de la Manipulación fundamenta sus conceptos en la teoría de los Polisistemas del académico israelí Even-Zohar que, a su vez, se basa en el formalismo ruso y el estructuralismo de la Escuela de Praga. Según esta teoría, la literatura se concibe como un conglomerado de sistemas dispares y dinámicos que alberga en su seno oposiciones internas y cambios constantes. Uno de estos sistemas es el literario que, a su vez, se compone de múltiples subsistemas, en el que la traducción es un subsistema propio donde se observan dos elementos: por un lado, los prototextos (textos fuente) que los elige la cultura receptora, por cuanto decide qué textos, a través de la traducción, se incorporarán a los textos publicados en dicha cultura, y por el otro, los metatextos (textos traducidos) que tienen comportamientos específicos, ya que su vida en el sistema literario de la cultura meta es totalmente independiente del prototexto y, como texto, ejerce una influencia específica.

En la teoría de los Polisistemas existen dos conceptos de gran valor para la Escuela de la Manipulación: las normas y la equivalencia (Toury, 1980 y [1995] 2004)¹³, temas

¹³ Las dos obras de Gideon Toury donde se abordan dichos conceptos son *In Search of a Theory of Translation* (1980) y *Descriptive Translation Studies and Beyond* publicado por primera vez en 1995.

que abordaremos en el siguiente apartado, desde el enfoque de Gideon Toury, traductólogo del grupo de Tel Aviv.

Factores sociológicos y culturales

Desde la perspectiva de los Polisistemas, la traducción se convierte en un factor importante por cuanto puede desempeñar un doble papel en la cultura receptora: conservador (secundario) cuando el sistema de la literatura traducida es periférico o innovador (primario) cuando el sistema de la literatura traducida es dominante. Este papel conservador o innovador que desempeña la literatura traducida dependerá de ciertos factores. Así, la literatura traducida será innovadora si se cumplen algunas de las siguientes circunstancias:

- (1) Si el sistema de la cultura receptora es nuevo, si aún está en proceso de formación, aún no está consolidado, si se trata de una literatura joven, por tanto, que carece de recursos y, en consecuencia, está abierta a estímulos externos que derivan de obras extranjeras traducidas.
- (2) Si el sistema de la cultura receptora atraviesa una fase de cambios, de crisis o vacíos literarios.
- (3) Si el sistema de la cultura receptora es una literatura periférica respecto a la dominante a nivel mundial o sus obras son de escasa relevancia.

Por el contrario, si la literatura traducida es periférica, o sea, cumple un rol secundario respecto a otros sistemas de la cultura receptora, su papel será conservador, pues su función se limitará a reforzar los modelos que rigen el polisistema literario meta.

La traducción como actividad inmersa en un contexto sociológico-cultural, está sujeta a ciertas pautas de comportamiento: normas. Norma es un concepto introducido por Toury a los Estudios de Traducción que lo extrae de la sociología y la psicología social. Se trata de valores e ideas que comparte una comunidad respecto a lo que está bien y lo que está mal, lo que es adecuado y lo que no lo es. «En la medida en que una norma esté activa y sea efectiva, se podrán observar regularidades de comportamiento en situaciones recurrentes del mismo tipo, lo que hace que el concepto de regularidad sea la fuente primordial de información para el estudio de las normas» (2004, p. 96). El concepto de norma se refiere a «aquellas pautas de comportamiento traductor que, sin ser

En este estudio el texto de consulta fue la versión en español traducida por Rabadán y Merino, publicada por en 2004: *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción.*

reglas absolutas (como las gramaticales) determinan qué actuaciones traductoras se consideran aceptables y válidas en una cultura dada en un período histórico determinado» (Rabadán en Thomas, 2009, p. 2); es decir, que estas establecen qué textos y cómo se van a traducir. Para Toury la traducción es el resultado de un tipo de actividad que está inmersa dentro de un contexto social y que conlleva a un grado de manipulación del texto original con un propósito determinado. Según Toury, las normas se encuentran tanto en el proceso como en el producto y las divide en tres grandes grupos: la norma inicial, las normas preliminares y las operacionales¹⁴.

La norma inicial es la posición del traductor respecto a la postura que adoptará durante la traducción, esto es, si se regirá por las normas del sistema de partida (traducción adecuada), en este caso la traducción se orientará a la lengua y a la cultura fuente —que en los conceptos de Venuti sería la extranjerización—, o si se inclinará por las normas del sistema de llegada (traducción aceptable) —familiarización o domesticación, según Venuti—, la orientación es a la lengua y cultura meta.

Las normas preliminares corresponden a la política de traducción (factores que rigen la elección del texto y tipos de textos que se van a importar a la cultura meta en un momento concreto) y el grado de tolerancia a las traducciones mediadas o indirectas (a través de una traducción).

Y por último, las normas operacionales que están relacionadas con las decisiones que adopta el traductor durante el proceso y abarcan las normas matriciales y las textuales y lingüísticas: las primeras se ocupan de la segmentación textual y las segundas determinan la elección del traductor sobre relaciones que habrán de funcionar como equivalencia en los binomios textuales.

Toury reconoce lo difícil que puede ser detectar las normas de traducción, debido, fundamentalmente, a dos rasgos inherentes a estas y que no son exclusivos de la traducción: su especificidad sociocultural y su inestabilidad. La norma no afecta a todos los sectores de la sociedad y tampoco se aplica necesariamente entre culturas. Se trata de entidades inestables y cambiantes, que a veces suelen cambiar de forma muy rápido, mientras otras duran más, por lo que no resultaría extraño que en una cultura convivan las normas dominantes o primarias —que están en el centro del sistema y, por tanto,

¹⁴ A las normas de Toury, Rabadán agrega una categoría más, las normas de recepción que operan en la fase preliminar y durante el proceso. Estas normas determinan la actuación del traductor según el tipo de destinatario del texto en la cultura meta, y se caracterizan porque definen el marco de negociabilidad de la comunicación.

obligan a seguir una conducta determinada— junto con las normas secundarias o previas, y las normas nuevas que se encuentran en la periferia e intentan posicionarse en el sistema. Además, la identificación de las normas se complica aún más porque «lo que en realidad observamos no son las normas sino casos particulares de comportamiento regulado por normas y, para ser más exactos, los productos de dicho comportamiento» (Toury, 2004, p. 107). Por tanto, el hecho de no ser observables directamente constituye «una razón de peso para incluirlas en la *descripción* del comportamiento del traductor» (Toury, 2004, p. 107). Según el autor, habría dos fuentes principales para la reconstrucción de las normas:

1. Textuales o primarias: válidas para todo tipo de normas y son las más inmediatas y confiables, por ejemplo los textos traducidos y para las preliminares los inventarios analíticos de traducciones.
2. Extratextuales o secundarias: declaraciones o reflexiones de traductores y editores en prólogos, e introducciones de las obras, o escritos de otros agentes involucrados en la traducción, evaluaciones de traducciones, etc. Si bien se trata de información menos objetiva, sí puede arrojar luz sobre algunos aspectos relacionados con la recepción de las traducciones y la evolución de las normas.

En cuanto a la equivalencia, se trata de una noción distinta a la tradicional que consideraba traducción a todo texto que se ajustara al principio de fidelidad al original, si se apartaba, entonces se trataba de una adaptación, recreación o imitación, entre otros conceptos. El concepto de equivalencia se concibe como la relación dinámica —aquí puede verse la influencia de los trabajos de Eugene Nida y la noción de equivalencia dinámica o funcional— e histórica que se establece entre un texto escrito en una lengua fuente y las traducciones que puedan surgir. Según esta visión, no existe la traducción correcta, sino que es traducción todo aquello que se considere como tal en el polisistema literario meta.

Por ende, estos razonamientos tienen consecuencias en las estrategias traslativas: las traducciones en los polisistemas receptores fuertes, con normas literarias muy sólidas y en periodos de esplendor suelen estar dominadas por la estrategia de adaptación a las normas de la cultura receptora, esto es, la traducción está marcada por criterios de «aceptabilidad», según Toury, el prototexto se somete a los cánones de la cultura receptora, produciéndose la apropiación¹⁵ del otro (Berman, 1984) y su invisibilidad

¹⁵ En el sentido de Berman, Venuti, entre otros y no el de George Bastin, sin carga negativa, que es el que recogemos en esta tesis.

(Venuti, 2008). Por el contrario cuando la traducción cumple un papel innovador, las estrategias traslativas son independientes de los cánones de la cultura receptora, por ser estos débiles y porque el polisistema receptor es más abierto a la innovación, al enriquecimiento de otras culturas, dando cabida a lo extraño, respetando lo ajeno, por lo tanto la traducción mantiene las normas de la cultura fuente, está orientada al polo de la «adecuación», el método resultante será una traducción filológica con notas explicativas o glosarios.

El traductor como agente histórico

A fines de los ochenta, algunos representantes de la Escuela de la Manipulación empiezan a alejarse de la teoría de los Polisistemas y van más allá del modelo polisistémico por considerarlo muy formalista y restrictivo, y se inclinan hacia un contexto cultural más amplio (giro cultural). Se centran en el estudio de las manipulaciones de traducciones, así como a la intervención de las instituciones de prestigio y poder en una cultura. Autores como Lambert y Van Gorp exhortan a los estudiosos para que no solo se detengan en las relaciones entre autores, textos, lectores y normas, sino que vayan más allá, estableciendo relaciones entre las intenciones del autor y del traductor, entre la pragmática y la recepción en la cultura fuente y la cultura meta, incluso entre los sistemas literarios y los aspectos sociológicos de ambas culturas, como publicación y distribución (Gentzler, 2001).

Por otro lado, André Lefevere se aboca a las presiones ideológicas del traductor durante la recreación del texto y a las estrategias de la traducción para influenciar el entorno intelectual, a fin de cumplir la función asignada en la cultura receptora. Para Lefevere el traductor no puede ser separado de su contexto cultural, por lo que durante el proceso traslativo este se ve influenciado por su cultura, las políticas vigentes, la ideología, entre otros factores socioculturales. Lefevere y Bassnett (1992) proponen una nueva concepción de la traducción como un tipo de «reescritura» que implica una manipulación al servicio de determinadas corrientes ideológicas o poetológicas, o limitada por estas.

All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewriting can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is

the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulation processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live. (p. vii)

La traducción entendida como una de las más importantes formas de reescritura — junto con la crítica, la edición, la antologización, las versiones reducidas, las historias literarias, obras de consulta— refleja una ideología y poética, por cuanto manipula la función de la literatura de una sociedad. Puede contribuir al desarrollo de una literatura mediante nuevos conceptos, géneros, temas, etc.; pero también puede reprimir la innovación, distorsionarla, detenerla. En *Translation, history and culture* (1992) André Lefevere y Susan Bassnett proponen incorporar al análisis conceptos como ideología y mecenazgo a fin de penetrar en el centro del poder y en las relaciones que mantiene con la producción cultural de la que forma parte la traducción.

Lefevere estudia los mecanismos de control que actúan sobre los sistemas como restricciones. Por un lado, los mecanismos que lo rigen desde fuera y afianzan la literatura: el mecenazgo y la ideología. Y por el otro, los mecanismos que actúan desde dentro del sistema y se encargan de mantener el orden dentro del sistema literario: la poética y un grupo de profesionales que denomina expertos, especialistas, críticos, profesores, reescritores.

El mecenazgo lo constituyen las personas o instituciones (poderes) que pueden impulsar o dificultar la traducción. Lo ejercen individuos, instituciones, grupos, sistemas corporativos o educativos, el gobierno, clases sociales, partidos políticos, editores, medios de comunicación, etc. y condicionan la traducción a sus perspectivas ideológicas. El mecenazgo decide qué traducciones se publicarán e incluso tiene un rol fundamental en la selección de los textos que se van a traducir, en el proceso traslativo y en la presentación de las traducciones. Está conformado por tres elementos que interactúan entre sí: ideológico, económico y de prestigio. El componente ideológico determina la relación entre la literatura y otros sistemas sociales, y cómo debe ser esta relación; actúa como restricción en la selección y desarrollo de la forma y el contenido. El económico se relaciona con las dinámicas que rigen el comportamiento de la industria editorial, entre otros, las remuneraciones, subvenciones, etc. El prestigio tiene que ver con los círculos de poder que se tejen a través de los mecenas cuando los traductores trabajan para las elites.

La ideología es *the conceptual grid that consists of opinions and attitudes deemed acceptable in a certain society at a certain time, and through which readers and translators approach text* (Lefevere, 1998, p. 48). Se refiere a la ideología del traductor y sus lectores que se aproximan a los textos a través de la ideología, esto es, la red conceptual conformada por opiniones y actitudes consideradas aceptables para una sociedad, en un momento determinado, la manera en que el traductor —y también el lector— percibe su cultura o la impuesta por el mecenazgo, por tanto la ideología puede determinar la forma en que se traduce.

La poética comprende dos componentes: por un lado, un inventario de recursos literarios, géneros, motivos, situaciones y personajes prototípicos y símbolos, y por el otro, una idea de cuál es o cuál debería ser el papel de la literatura en el sistema social en su conjunto. Los traductores moldean las traducciones según las estéticas dominantes en un tiempo y una época determinados, y con las que el público se siente familiarizado.

El universo del discurso son todos los saberes, conceptos, ideologías, objetos, costumbres propios de una cultura determinada, a los que los escritores hacen referencia y que puede entrar en conflicto el universo del discurso de la cultura del traductor al tratarse de sistemas de valores diferentes, pues toda transferencia cultural implica un encuentro de dos universos, dos sistemas culturales distintos, por lo que el traductor debe lograr el equilibrio entre el universo del discurso de la cultura fuente y el universo del discurso de su propia cultura.

Translators have to strike a balance between the Universe of Discourse (i.e. the whole complex of concepts, ideologies, persons, and objects belonging to a particular culture) as acceptable to the author of the original, and that other Universe of Discourse which is acceptable and familiar to the translator and his or her audience (Lefevere, 1992, p. 35).

Ideología, mecenazgo, poética y universo del discurso son las cuatro restricciones mencionadas por Lefevere que actúan como factores condicionantes que habrán de tenerse en cuenta en el estudio de textos traducidos. No se trata, sin embargo, de factores absolutos, pues los traductores, como con las normas de Toury, siempre pueden optar por someterse a ellos, permaneciendo dentro de los perímetros marcados por estas restricciones o ir contra ellos y avanzar más allá. La traducción como reescritura está vinculada a la autoridad, a la legitimidad y al poder, en consecuencia debe estudiarse en relación con los conceptos de poder y mecenazgo, de ideología y poética, pero también con el concepto universo del discurso.

La historia que nos interesa se centra en el agente principal de la traducción: el traductor, el actor primordial del contexto histórico en el proceso traslativo. En este sentido y siguiendo a autores como Pym y Chesterman, el traductor será nuestro objeto de estudio fundamental y solo después de él, los textos. Nos interesan sus motivaciones personales, las razones por las que tradujeron un texto determinado, por qué decidieron traducir. Creemos que para determinar la función que cumplieron los traductores literarios en el Perú durante el periodo objeto de estudio, podríamos valernos del uso de metáforas, ya que como bien afirma Lakoff (parafraseado por C. Martín de León, 2005, p.1168), «estas permiten estructurar y comprender ámbitos de la experiencia que carecen de estructura preconceptual», por lo que la metáfora podría ayudarnos a estructurar y comprender mejor el fenómeno de la traducción observado desde el sujeto, ya que no se trata de meros recursos literarios o adornos que embellecen el discurso, sino de herramientas cognitivas que permiten organizar el espacio mental.

En su artículo «The Name and Nature of Translator Studies» (2009)¹⁶, Andrew Chesterman propone el concepto de *Translator studies*, es decir un estudio de la disciplina que tenga como centro a los traductores e intérpretes.

Partiendo del supuesto de que los *Translation studies* tengan cuatro grandes ramas: textual, cultural, cognitiva y sociológica, considera estas tres últimas pertinentes para su propuesta¹⁷. La cultural, por cuanto comprende los valores, ética, ideologías, tradiciones e historia al observar los roles e influencias de los traductores e intérpretes a lo largo de la historia como agentes de la evolución cultural. La cognitiva en cuanto considera los procesos mentales, de toma de decisiones, el impacto de las emociones, actitudes ante las normas, la personalidad, etc. Y por último la sociológica que se ocupa del comportamiento observable de traductores e intérpretes como individuos o grupos, o instituciones, sus redes sociales, estatus y procesos de trabajo, sus relaciones con otros grupos y con la tecnología. Todas estas ramas comprenden los estudios teóricos y descriptivos, así como los puros y aplicados (Chesterman, 2009).

Siguiendo la ontología de Karl Popper (1972) que se basa en la idea de la existencia de tres mundos: el de los sujetos o estados físicos es el mundo 1; el de los estados mentales

¹⁶ El título de su artículo parafrasea el célebre texto seminal de Holmes «Name and nature of Translation Studies». Publicado en el número 42 de la revista «Hermes – Journal of Language and Communication Studies» (2009).

¹⁷ La rama textual se relacionaría con los textos, por tanto queda fuera de su propuesta para abordar el fenómeno del traductor como objeto de estudio.

es el mundo 2 y el de los contenidos del pensamiento objetivo es el mundo 3, la rama cultural se encontraría principalmente en el mundo 3; la cognitiva en el mundo 2 y la sociológica estaría en parte en el mundo 1 (acciones, comportamientos), pero también en el mundo 2 (ideologías y actitudes) y el mundo 3 (estatus, imagen pública). Por tanto, la rama sociológica sería la más compleja desde un enfoque ontológico. Esta perspectiva sociológica nos lleva a ajustar los modelos tradicionales del objeto de investigación; ya no bastarían los tres modelos generales de la traducción: el modelo comparativo –el que compara dos textos, ya sea el texto fuente y el meta o traducciones y no traducciones; el modelo del proceso que observa las fases del proceso de traducción en el tiempo tanto a nivel cognitivo de toma de decisiones o el nivel observable de comportamiento del traductor y los procedimientos de trabajo, y un tercer modelo causal con muchas variantes. Para Chesterman, las nuevas tendencias que se observan en las investigaciones de la *Translator Studies* demuestran que se está usando otro modelo que ya no tiene como foco los textos ni el proceso traductor, sino los traductores y otros agentes que participan en el proceso, por tanto propone denominarlo *agent model* «modelo del agente» (Chesterman, 2009, p. 20).

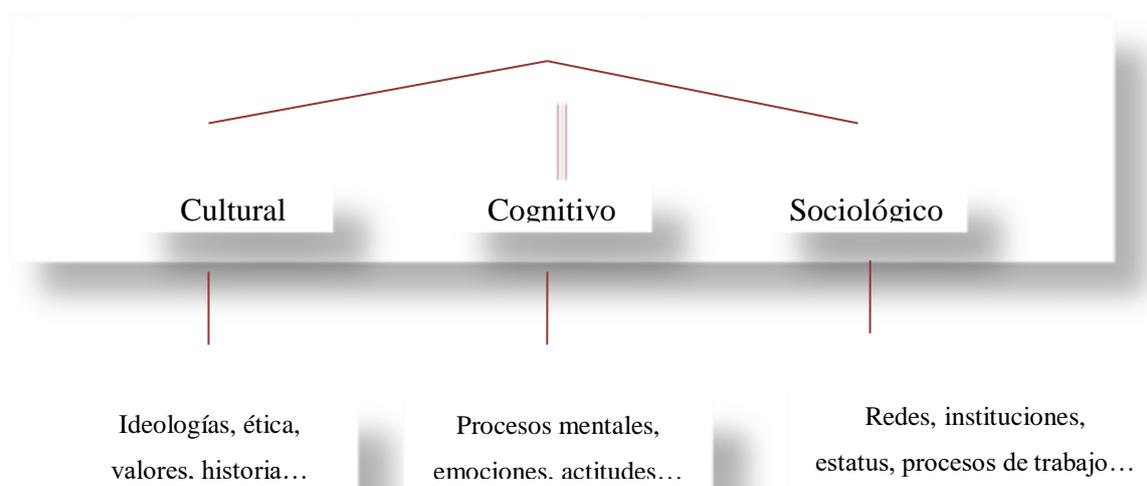


Figura 1: Esquema de *Translator Studies*. Copyright Chesterman, 2009 p. 19

En conclusión, su *Translator Studies* propone una investigación que se enfoque fundamentalmente en los agentes que participan en la traducción, en sus actividades o actitudes, en su interacción con otros contextos sociales y técnicos, o con su historia o influencia. Por consiguiente, las dimensiones que nos interesan analizar sobre los traductores del periodo estudiado son los datos bio-bibliográficos, que incluyen indicadores como el entorno familiar y amical, los estudios realizados, la trayectoria

profesional y la ideología, a fin de destacar su individualidad recreadora y poderlo contextualizar en la situación política y literaria de la época, Por otro lado también identificaremos las obras traducidas, el género literario —narrativo, lírico y dramático— determinando lugar y fecha de publicación de la obra, el contexto sociohistórico y cultural, el encargo de traducción, la editorial o el medio en que se publica la obra, otros agentes del proceso como el mecenazgo, el destinatario y el impacto del texto en la cultura meta.

Por su parte, Anthony Pym en su *Method of Translation History*, donde propone una metodología historiográfica para la historia de la traducción, ubica al traductor en el centro del proceso. En su artículo «Humanizing Translation History» (2009) propone convertir a los traductores, los productores humanos de las traducciones, en objetos legítimos de estudio. Con el objeto de humanizar los estudios de traducción, Pym sugiere dos principios metodológicos: por un lado, estudiar en primer lugar a los traductores como mediadores culturales y solo entonces se podrá proceder al estudio de los textos que produjeron, y en segundo lugar buscar las interculturas profesionales. Según Pym, ambos principios se oponen al antihumanismo implícito de los estudios sistemáticos, el formalismo e incluirían también gran parte de la lingüística de corpus y por otro lado permitirían enfoques que harían posible observar a los traductores operando en contextos culturales y desde sus perspectivas éticas.

Las funciones del traductor: Andrew Chesterman

En su obra *Memes of Translation* (2000a), Andrew Chesterman explica la evolución de la teoría de la traducción a lo largo de la historia, a través de la metáfora de los memas¹⁸ y supermemas¹⁹, ideas que, al igual que los genes, se difunden y replican. El autor presenta los cinco supermemas que han tenido una gran influencia en la traducción: la metáfora fuente-meta, la idea de equivalencia, el mito de la intraducibilidad, la dicotomía literal-libre y la idea de que toda escritura es una forma de traducción.

Respecto a la metáfora fuente-meta en donde subyace la idea de movimiento, el traslado de A hacia B, Chesterman sostiene que este supermema si bien capta, en parte,

¹⁸ Concepto de la sociobiología acuñado por Dawkins en su libro *The Selfish Gene* (1976), cuando este autor buscaba un término próximo a ‘gen’ para describir la evolución de los fenómenos culturales. Un mema es una unidad de transmisión cultural o imitación; como los genes, los memas son replicadores, conceptos que pueden definirse y utilizarse en varios niveles de generalidad (Chesterman: 2000a).

¹⁹ Chesterman utiliza este concepto para los memas con altos niveles de generalidad; se trata de ideas con influencia dominante y que surgen una y otra vez en la historia aunque con aspectos ligeramente distintos.

el valor de la traducción, pierde en un aspecto importante: si el objeto va de A hacia B, al llegar a este punto deja de ser A. Mientras la traducción no elimina la presencia de A, por tanto ‘no se mueve’, se replica, se difunde, de allí que el autor sugiera la metáfora de propagación, difusión, extensión, incluso evaluación (metáfora genética).

El mema de equivalencia, la idea más discutida en traducción, que adopta formas binarias (equivalencia formal y dinámica de Nida, semántica o comunicativa de Newmark, abierta o cubierta de House, documental o instrumental de Nord, etc.).

El mema de la intraducibilidad que está vinculado al mema anterior y está en el centro del problema de Mounin, y en el ensayo de Ortega y Gasset, la traducción como ‘tarea utópica’. Este mema se relaciona con la traducción literaria, con la traducción de poesía. Según el autor existen raíces filosóficas y religiosas en este supermema, entre otros la leyenda bíblica de Babel, recogida por Derrida, que pretende explicar la imposibilidad comunicativa entre las lenguas.

El supermema libre versus literal, dicotomía que Barkhudarov define a partir de la unidad de traducción: a menor sea esta, el resultado será más literal y, a mayor unidad, la traducción será más libre. Y esta unidad de traducción depende del tipo de texto. Entre los teóricos, el autor cita a Peter Newmark en el polo de la traducción literal (siempre será preferible la traducción literal, cuando sea posible) y a Robinson (el traductor tiene derecho a traducir como mejor le parezca, eligiendo entre un amplio rango de relaciones existentes entre el polo fuente y el meta). Este mema está estrechamente vinculado con la equivalencia: la traducción literal va de la mano con la adherencia a la equivalencia formal, mientras la traducción libre prioriza la equivalencia funcional; el grado de literalidad o libertad dependerá, en parte, del tipo de texto y otros factores.

Por último, la idea de que toda escritura es traducción, este supermema refuerza la posibilidad de la traducción, su familiaridad. Traducir se convierte en una forma de escritura que resulta en una reescritura. Aprender a hablar consiste en aprender a traducir significados en palabras. En el centro de esta perspectiva hermenéutica de la traducción se encuentran George Steiner y F. Paepcke, y también en los enfoques postmodernos de la intertextualidad desde Benjamin a Derrida. En este caso el argumento principal es que ningún texto es original, sino que deriva de terceros, los escritores no crean sus propios textos, sino que toman prestados y combinan elementos de otros autores que los precedieron. Nuestras palabras no nos pertenecen ya que se usaron antes, por tanto no existen ‘originales’, todo lo que podemos hacer es traducir (Chesterman, 2000a).

El autor traza la evolución del pensamiento teórico de la traducción en Occidente en ocho momentos importantes sobre el fenómeno de la traducción. Los memas²⁰ que siguen teniendo un rol en el trabajo y práctica actual de los traductores serían los siguientes:

1. Palabras: relacionado con la metáfora del traslado, lo que se transporta es el significado contenido en las palabras, la función del traductor sería la del «constructor, albañil», pues deconstruye la estructura del original y con los mismos ladrillos construye una nueva estructura en otro lugar.
2. La palabra de Dios: la traducción asociada a los textos bíblicos, la palabra es sagrada, la idea que predomina es la traducción palabra por palabra, la traducción literal. La metáfora dominante es el «traductor como copista»; los traductores no tienen autoridad, están sujetos totalmente al texto fuente, son simples copistas que no pueden desviarse del original porque es pecado.
3. Retórico: es el Renacimiento, la traducción se acerca más a la interpretación, al comentario, a la adaptación. Son prioritarias las necesidades y gustos del lector. La metáfora dominante es el «traductor imitador»; se trata de enriquecer la lengua, por primera vez el péndulo se inclina hacia la cultura meta, hacia el receptor de la traducción. Según el autor, otra de las manifestaciones recientes de este mema sería la traducción como acto de «canibalismo» de los postmodernistas; esto es, apropiarse del texto fuente, absorberlo y asimilar lo ajeno, para luego transformarlo y así enriquecer la lengua y cultura meta.
4. Logos: mema que surge con el Romanticismo alemán, con Schleiermacher que rechaza la copia y la imitación; la traducción de literatura debe apuntar a lo ajeno, que el lector sienta lo extraño en la traducción y que vaya hacia el autor, hacia la cultura fuente. El péndulo oscila otra vez a lo literal. Este mema se caracteriza por dos factores: el resurgimiento de la hermenéutica que permite una alternativa filosófica al lenguaje y refuerza su función como instrumento de comunicación, expresión y creación, y por la situación geográfica y política de Alemania que buscaba su unificación por la lengua, dado que esta es el espíritu de la nación, y esta también puede enriquecerse con la lengua. En este entorno, el traductor es un artista que forma la lengua, la metáfora es el «traductor creador». Las malas traducciones niegan la otredad, hay que

²⁰ Es decir, las ideas sobre cómo traducir y cómo no, cuándo es imposible, etc., el autor se centra en las ideas sin entrar en detalle respecto a las causas socioculturales.

- preservar a toda costa lo extraño. A diferencia del mema retórico que refuerza la adaptación a la cultura meta y familiariza la traducción, el logos refuerza la otredad.
5. La ciencia lingüística: cambio de foco, se sale de la traducción literaria para abordar otro tipo de textos. Traducir es decodificar y luego recodificar, el traductor es un «transcodificador».
 6. Comunicación: la traducción como comunicación, la metáfora dominante es el traductor mensajero que se ubica en el centro, el mediador entre el escrito del texto fuente y el lector de la traducción, que debe fidelidad a ambos, el traductor como «mediador».
 7. Meta: la orientación está en la cultura meta, se deja lo prescriptivo para adoptar lo descriptivo. Se observan los textos traducidos en la cultura receptora, su estatus como textos independientes comparados con los textos no traducidos. Como el mema retórico, orientado a la cultura meta, pero no como forma de enriquecimiento de la cultura meta, sino que abarca un ámbito mayor de funciones, incluye un mayor rango de textos como traducción. Aquí la metáfora es el traductor «manipulador».
 8. Cognición: el centro de la operación está en la mente del traductor, en sus decisiones, el traductor como un agente de toma de decisiones.

Nos interesan, en particular, las imágenes dominantes del traductor copista, imitador, creador y manipulador porque consideramos que estas metáforas sirven mejor a los objetivos de este estudio. Las dos primeras porque abarcan las dos dicotomías de la traducción, consideradas por Chesterman como supermemas, el traductor copista es el que opta por la traducción literal, orientado a la lengua fuente; mientras el traductor imitador se decanta por la traducción libre, la adaptación, la imitación, además porque una de las manifestaciones más interesantes de este mema se encuentra en algunas ideas posmodernas de la traducción: el canibalismo, esto es, absorber el valor del texto original y así nutrir la cultura y lengua meta: la traducción es más una interpretación, comentario, adaptación, incluso explicación. Los traductores atienden más las necesidades y gustos de sus lectores. Cuando el traductor cumple la función de imitador se esfuerza por buscar nuevas formas de expresión que den identidad a las letras y también a la nación.

Igualmente hemos incluido la metáfora del traductor creador y manipulador. La primera por dos razones fundamentales: en primer lugar, porque el Romanticismo en el Perú se ubica en el momento objeto de este estudio; segundo lugar, porque comprende la etapa en que nuestra literatura «se encuentra» con la germánica a través de la traducción. Si bien consideramos que los traductores literatos estudiados se inclinan al traductor

imitador-manipulador, creemos que pudieron coexistir otras funciones, aunque no fueran las dominantes. Y la metáfora del traductor manipulador por estar relacionada con la teoría en que se fundamenta esta tesis, y por el poder de manipulación que tienen los traductores (y otros actores en el proceso de reescritura), debido a otros factores socioculturales que intervienen en sus decisiones y actitudes, pues ellos también son manipulables. Aquí interesa la forma cómo ‘funcionan’ las traducciones en la cultura meta ya sea ajustándose a las normas vigentes o rompiéndolas.

No hemos considerado los otros memas porque, de una u otra manera, ya están incluidos en los cuatro seleccionados. Así en los memas «palabras» (albañil o constructor) y «palabra de Dios» predomina de manera absoluta la invariante de significado, por lo que los hemos congregado en uno solo. En cuanto a los memas comunicación y cognición, creemos que los traductores, cualesquiera sean sus funciones, son mediadores y sus procesos implican una constante toma de decisiones, además ambos memas pueden perfectamente incluirse en el mema manipulador: Y, por último, el mema «ciencia lingüística» que no nos parece pertinente en este estudio, está más centrado en los análisis contrastivos de textos no literarios.

Función de copista. A lo largo de la historia, el traductor ha desempeñado diversas funciones relacionadas directamente con la forma cómo concibieron la traducción. La función copista consiste en el papel que desempeñaron los traductores de los primeros textos bíblicos, se entiende aquí, según la propuesta de Andrew Chesterman, como copia, esto es el traductor como copista, más cercano al texto original; su objetivo es hacer accesible al lector textos escritos en lenguas extranjeras.

Función de imitador. Cuando el traductor concibe la traducción como una apropiación, manipulando los textos a su voluntad e intereses a fin de recrear un texto que manifieste el mestizaje cultural, que refleje la hibridación de la sociedad y, por tanto, que cree una identidad distinta, nutrida de lo ajeno, pero cuyo producto sea un texto donde se han recogido conceptos y estrategias nuevas que construyan una identidad nacional. Los traductores dan prioridad a las necesidades y gustos de sus lectores y ponen de relieve la importancia del enriquecimiento de la lengua meta.

Función de creador. Orientada a la cultura fuente. El respeto a la otredad, la traducción se entiende como un cambio orgánico de la forma, como un velo transparente que no debe ocultar la luz del original. El traductor mantiene las extrañezas, acerca al lector y a la cultura meta al autor y su cultura. El traductor como enriquecedor de la lengua

y, por ende, también de la nación, adquiere un gran estatus y responsabilidad por sus traducciones.

Función de manipulador. Orientado a la cultura meta. Abarca un amplio rango de funciones de traducción. El texto traducido ocupa un lugar en el polisistema junto a la literatura nacional. El enfoque descriptivo se impone ante el prescriptivo. El traductor tiene gran poder de manipulación, pero es consciente de que no es un agente libre, sino que está sujeto a restricciones que afectan no solo sus decisiones respecto a qué se traduce, sino al mismo proceso, lo que incluye la ideología, el mecenazgo, las normas poéticas de la cultura meta, el universo del discurso y las propias naturalezas de las lenguas fuente y meta.

Metapoema y metapoeta: James Stratton Holmes

Considerando los géneros propios de la literatura que incluye textos narrativos, dramáticos y líricos, y dada la gran cantidad de textos líricos que conforman nuestro corpus, creemos fundamental contar con una teorización apropiada a nuestra postura de la traducción como recreación y reescritura, y es aquí donde los postulados y las categorías de Holmes sobre la traducción de poesía nos resultan de gran utilidad.

En la traducción de textos artísticos, en particular de poesía versificada, es indudable que la forma es consustancial al fondo siendo ambos partes del sentido. Para muchos autores las mayores dificultades en el trasvase de poesía se centran en los elementos formales; sin embargo, creemos que los problemas se dan en ambos planos. En cuanto al fondo, los significados mantienen la pluralidad de los sentidos. La poesía implica una mayor concentración y densidad, significaciones ambiguas, una fuerte acumulación de imágenes y elementos simbólicos que añaden complejidad a la comprensión e interpretación del poema. En cuanto a los aspectos formales, la métrica, la rima y el ritmo producen la musicalidad propia de cada lengua y, por tanto, su traslado exacto sería imposible.

La práctica de la traducción demuestra que los traductores han tenido diversos enfoques al momento de trasladar los textos líricos versificados de la lengua fuente a la lengua meta, que podríamos identificar como tres formas de traducir poesía: (1) los que han vertido los poemas en prosa, (2) los que han utilizado el verso libre y (3) los que optan por la traducción métrica (Holmes, 2005a).

Los dos primeros parten de la idea de la imposibilidad de la traducción de poesía, de trasladar todos sus componentes característicos, así que deciden centrarse en el fondo,

transferir únicamente el contenido pues los elementos formales son consustanciales al original, a la lengua y a la cultura que gestó el poema, y de aquí la imposibilidad de su traslado a otra lengua y cultura. Hay que reconocer que no les falta razón, si se considera la traducción como una imitación del original, una equivalencia exacta de todos sus elementos. Según esta visión, sería imposible transferir la musicalidad del original que es innata a la lengua y la cultura; y, de hecho, como el verso no puede existir fuera de la lengua, entonces el traductor no podrá conservar la forma del original, aun cuando sus nomenclaturas sean similares o se trate de lenguas emparentadas (Holmes, 2005a). Por otro lado, están los que optan por la traducción métrica, pues entienden que en poesía existe una unión íntima entre forma y contenido reconociendo el metro, la rima, los elementos fónicos del poema como parte misma del sentido.

Holmes no solo dio inicio al cambio de perspectiva que pasó de los modelos prescriptivos a los descriptivos, también ha contribuido con otros conceptos asumidos por la teoría de la manipulación y que se relacionan directamente con la traducción de poesía: ‘metapoema’ y ‘metapoeta’, nociones que serán de gran utilidad durante el análisis de los textos líricos traducidos. El autor elabora una taxonomía de los distintos productos que pueden derivarse de un poema (Holmes 2005a) y son los siguientes:

1. Comentario crítico del poema escrito en la lengua del poema: Aquí el comentarista pese a los problemas interpretativos que deberá afrontar, tiene la ventaja de resolverlos dentro del mismo sistema lingüístico en que fue escrito el poema.
2. Ensayo crítico: Escrito en otra lengua que, como el comentario, tiene una extensión indeterminada, aunque en cierto modo ‘traduce’ el poema a otro sistema lingüístico, al tiempo que hace una interpretación crítica de este.
3. Traducción en prosa: Implica, a su vez, distintos subproductos como la traducción interlineal, literal, palabra por palabra, *rank-bound translation* y *unbounded translation*. Tienen en común el uso de la prosa y están determinadas por la extensión y el tema.
4. Traducción en verso: como las demás, su propósito es la interpretación, está determinada por la extensión y el tema, y a la vez, es fundamentalmente distinta de las demás. Utiliza como medio el verso y, por ende, aspira a ser un poema «por derecho propio».
5. Imitación: Procede de un poema original, pero de forma indirecta, parcial; el poema original sirve de inspiración pero solo de manera general, vaga. Como la anterior, utiliza el verso como medio de recreación.

6. Poema sobre el poema.

7. Poema inspirado en el poema.

De todos estos posibles productos, Holmes, como traductor de poesía, opta por la traducción en verso, ya que solo en ella tiene lugar una serie de complejas relaciones entre el poema original, su lengua y tradición poética, y la de la lengua meta. Estas relaciones producen diversas tensiones que están ausentes, o no están presentes de manera enfática, en los demás tipos de metaliteratura.

Para Holmes toda traducción implica un acto de interpretación crítica, pero hay traducciones de poesía que son muy distintas de cualquier forma interpretativa por cuanto su objetivo también conlleva un acto poético, aunque no referido a objetos y fenómenos que son externos del lenguaje, como sugiere Barthes, sino a otro objeto lingüístico: el poema original. En consecuencia, la traducción de poesía está muy cercana a la crítica literaria, por cuanto ambas constituyen actividades metaliterarias, pero también lo está a la actividad creativa de escribir literatura. Desde esta perspectiva, el traductor interpreta el texto (labor de crítico) y luego lo recrea en otra lengua (creador). El nuevo texto recreado por el traductor ha sido objeto, inevitablemente, de manipulación. Este poema vertido de un poema en otra lengua es un 'metapoema' y, por tanto, distinto del poema del cual se deriva, su relación con el poema fuente es la misma que la que tiene el poema fuente con la «realidad».

The relation of metapoem to poem is in this regard similar to that of an analysis or explication of a poem to that poem. In either case the author, whether as metapoet or as critic, is making a comment about the original poem, and as he tries to clarify what the poem is doing, what it is about, he inevitably falls into the fallacy of paraphrase, shifting emphases and distorting meanings, since the poem is 'a verbal object whose value is inseparable from the particular words used' (Holmes, 2005a, pp. 110-11).

El metapoema, la traducción que aspira a ser poema en otra lengua, es de todas las formas de traducción la única que conjuga interpretación y creación. El objetivo no es producir una copia que sea reflejo exacto del original, sino un texto nuevo creado con intención poética y cuyas cualidades literarias sean reconocidas en la cultura meta.

El problema ahora es elegir la forma del metapoema, decisión que tomará el traductor al inicio y que será determinante a lo largo de todo el proceso.

Al respecto, Holmes distingue cuatro posibilidades de traducción métrica que los traductores han adoptado en distintos momentos históricos:

1. Forma mimética (*mimetic form*).
2. Forma analógica (*analogical form*).
3. Forma orgánica (*organic form*).
4. Forma extraña (*extraneous form*).

La forma mimética, *mimetic form*, traslada la misma estructura métrica que el original, obviamente con algunas variaciones, y cita el caso del hexámetro griego utilizado por los poetas alemanes. El efecto conseguido es la ‘exotización’ del texto meta, aproximándolo a las convenciones de la tradición literaria de la cultura fuente.

La forma analógica, *analogical form*, tiene como base la función de la forma del texto fuente y se busca una forma en la lengua meta que cumpla una función similar (equivalente cultural): por ejemplo, al verso de la épica griega le correspondería en inglés el *heroic couplet* o verso blanco inglés. Aquí se ‘naturaliza’ el metapoema acercándolo a las convenciones de la tradición literaria de la cultura meta.

Estas dos primeras alternativas de la traducción métrica se consideran formas derivadas del texto fuente, en donde el traductor busca la equivalencia a través de la forma externa del poema.

Luego, la forma orgánica, *organic form*, consiste en buscar el verso que mejor se adapte para transferir el contenido. El traductor parte del material semántico y deja que este adopte su propia forma poética a medida que la traducción va avanzando.

La forma extraña o desviada, *extraneous form* o *deviant form*, por la que el traductor elige la forma que más le guste, sin que exista relación con la métrica del texto fuente. El texto meta no está implícito en la forma ni el contenido del texto fuente.

Estas dos últimas posibilidades son independientes del original y la equivalencia no se basa en la forma, sino en el contenido del poema *content-derivative* (Holmes, 2005a, pp. 23-34).

2.2 Definición de términos usados

Definición de las unidades de análisis

Concepción de la traducción:

Definición conceptual: La manera cómo entendieron y ejercieron la labor de mediadores culturales los traductores literatos objeto de este estudio, determinando si esta fue explícita (formulada en paratextos, obras propias, etc.) o implícita (por deducción e inducción de los análisis textuales: peritextuales, macrotextuales y microtextuales).

Definición operacional: se determinará la concepción a través del protocolo de análisis que implica hacer el recorrido total del proceso de traducción desde su inicio en la cultura meta, la cultura fuente y las relaciones entre ambas, pasando por el proceso de traducción que implica factores previos y extratextuales, así como el análisis contrastivo de las fuentes textuales o primarias (textos traducidos comparados con el texto fuente) y del análisis de contenido de las extratextuales o secundarias (paratextos, prólogos, declaraciones, etc.), según la terminología de Toury (2004). Teniendo en consideración que las fuentes primarias son las más objetivas y que las secundarias se analizarán también a la luz de los textos traducidos (resultado del análisis contrastivo entre el texto fuente y la traducción) y, por último, observando el contexto de recepción.

Contexto bio-bibliográfico

Definición conceptual: Se refiere a los datos relacionados con la vida del autor-traductor (breve reseña de los aspectos más relevantes) y el entorno histórico, político, económico, social, literario y traductológico en que está inmerso. Incluye también el catálogo de obras o escritos propios y la relación de sus obras traducidas, así como la ideología política, filosófica y religiosa del autor-traductor que permitirán explicar la función que desempeñaron como traductores literatos.

Definición operacional: El contexto bio-bibliográfico se sistematizará a partir de los datos biográficos, bibliográficos, los aspectos sociológico-culturales (entorno histórico, económico, político, social, literario, traductológico) y la ideología política, filosófica y religiosa del autor-traductor.

Factores sociológico-culturales

Definición conceptual: Se refiere a la contextualización del texto traducido que implica desde su contexto de producción en la cultura fuente, pasando por el proceso de traducción y la recepción en la cultura meta.

Definición operacional: Los factores sociológico-culturales se determinarán en tres momentos o etapas: en primer lugar, a través del análisis del contexto de producción que incluye el entorno histórico y sociocultural, así como la finalidad, cultural y social del texto en la cultura fuente; en segundo lugar, mediante la observación del proceso de traducción que incluye identificar las normas de traducción y, por último, determinar el impacto del texto traducido.

Función:

Definición conceptual: corresponde al papel (rol) que cumplen los traductores como agentes del proceso, sujetos a normas y a su concepción de la actividad traslativa inmersa en la cultura receptora.

Definición operacional: En este estudio se determinará la función de los traductores según las categorías de Chesterman (2009a): copista, imitador, creador y manipulador descritas en las bases teóricas relacionadas con el tema de este capítulo. Estas funciones se identificarán a través del protocolo de análisis, en particular mediante la determinación de las normas operacionales e inicial.

Papel de la traducción literaria:

Definición conceptual: Teniendo en cuenta los postulados de la teoría de los Polisistemas (Even-Zohar, 1999), se refiere al papel que cumplió la traducción en el sistema literario del periodo de estudio. Este puede ser: innovador, cuando la literatura traducida tiene una función primaria, pues su posición en el sistema literario es central; puede crear nuevos géneros, estilos, etc. y genera ampliaciones y reestructuraciones del repertorio; o bien conservador, cuando la literatura traducida tiene una función secundaria, su posición en el polisistema es periférica, se construye conforme a las normas establecidas, la traducción se constituye en un medio para preservar el gusto tradicional.

Definición operacional: Este doble papel de la traducción se determinará según sea el caso, (1) si es innovador, por la posición central de la traducción, es decir la condición dominante, si se cumplen algunas de las siguientes condiciones: (1) si se trata de una literatura joven, en proceso de construcción; (2) cuando la literatura es periférica o débil y (3) cuando existe crisis o vacíos literarios; o (2) si es conservador, por la posición periférica de la traducción, es decir la condición dominada, si no se ven cambios importantes en el polisistema o si los cambios no se efectúan mediante la traducción.

Traductor literato:

Definición conceptual: Sujeto mediador en el acto de comunicación entre dos o más culturas y lenguas distintas que traduce diversos géneros y subgéneros de textos literarios, y que además de su actividad traductora, se desempeña como escritor o autor de obras literarias. Variantes: traductor literario o también autor-traductor y escritor-traductor.

Definición de términos polisémicos:

Para concluir este capítulo, es necesario hacer algunas precisiones respecto al uso de algunos términos en el estudio que pudieran dar lugar a cierta confusión debido a los diversos usos que tienen en el campo de la traducción.

Estrategias y procedimientos de traducción. Se trata de los términos quizás más polémicos de la disciplina sobre los cuales aún no existe un consenso. Sin detenernos en una revisión de las definiciones propuestas por los traductólogos a lo largo de los últimos años, en este estudio hemos optado por las definiciones de ‘estrategia’ (en vez de método) y ‘procedimiento’ (en vez de técnica) de traducción según las propuestas de Delisle, Lee-Jahnke y Cormier en su *Terminología de la traducción* (1999) —y también Bastin que cooperó con la traducción de los términos al español y utiliza estos términos. Precisamente, Bastin es uno de los autores fundamentales en este estudio—, por tratarse de una obra considerada autoridad en la disciplina, al haber contado con un «equipo de trabajo de unos veinte docentes y terminólogos universitarios de varios países cuyo objetivo era “poner un poco de orden en la terminología de la didáctica de la traducción” (1999, p. 214). El resultado: unas doscientas nociones claves en cuatro idiomas (inglés, francés, alemán y español) útiles para la enseñanza de la traducción.

- *Estrategia de traducción:* Según la *Terminología de la traducción*, estrategia de traducción se refiere al enfoque global que adopta el traductor respecto al texto, a diferencia de las decisiones puntuales (procedimientos de traducción). El traductor puede optar por distintas estrategias de traducción que podríamos clasificarlas en: (A) orientadas a la cultura fuente: (1) traducción palabra por palabra, se traslada el texto sin alterar el orden, cumple una función metalingüística esencial pues «puede mostrar la estructura gramatical y léxica de una lengua antigua o poco conocida, e incluso de una lengua moderna en la enseñanza de idiomas» (Delisle *et al*, 1999, p. 300); (2) exotizante o extranjerizante cuando en la traducción se reproduce la forma y se incorporan algunos elementos lingüísticos y culturales del texto fuente, y (3) traducción literal, se respetan las particularidades formales del texto fuente y el resultado es una traducción correcta en cuanto a lo gramatical y a los usos de la lengua meta (1999).
- (B) Orientadas a la cultura meta: (1) traducción naturalizante (o naturalizadora) o domesticante (o domesticadora), se traduce de manera natural, siguiendo los usos

convencionales de la cultura meta; (2) traducción libre respeta el sentido, pero se aleja de la forma, y (3) la apropiación.

Se identificarán las estrategias de traducción a partir de los procedimientos de traducción que reflejarán las operaciones de aproximación o alejamiento ya sea a la cultura fuente (extranjerización, norma inicial de adecuación) o la meta (domesticación o norma inicial de aceptabilidad).

- *Procedimiento de traducción:* Según la *Terminología* de Delisle *et al.* se trata del «método de transferencia ‘lingüística’» (1999, p. 277) y «se refieren a segmentos textuales del ‘microcontexto’». Son visibles en el texto e implican las intervenciones que hace el traductor por razones estructurales (respecto a las normas lingüísticas) o subjetivas.
- Se medirán las operaciones y manipulaciones a nivel macrotextual y microtextual (identificación de intervenciones del traductor) para lo cual se utilizará la taxonomía de Henrik Van Gorp (1978), quien adapta los principios de la antigua retórica, utilizada por el grupo Mu y que comprende los siguientes procedimientos:
 - 1) Adjunción (*adiunctio*) o adición: incremento de elementos en los niveles microtextual y macrotextual. Suponen una información inexistente en el texto fuente, a menos de manera explícita, o para añadir precisiones no formuladas en el texto fuente. Puede comprender todo tipo de ampliaciones, desde paratextos (prefacios, prólogos, notas del traductor, glosarios al final del texto, digresión, epílogo) hasta metatextos (anotaciones, comentarios, glosas, explicitaciones).
 - 2) Supresión (*detractio*): omisión o reducción (compresión) de elementos (a nivel de la palabra, pasajes, párrafos, etc.). Puede comprender fragmentos, resúmenes.
 - 3) Sustitución (*immutatio*): o también supresión-adjunción. Se elimina un elemento (supresión) y se cambia por otro (adjunción): puede incluir la paráfrasis, la adaptación, la parodia.
 - 4) Permutación (*transmutatio*): implica un cambio del orden, mas no de la naturaleza de los elementos.

Hasta aquí las operaciones retóricas son transformaciones no idénticas.

- 5) Repetición: transformación idéntica, inspirada en los trabajos de Julia Kristeva. Se reproduce el texto puede ser cita directa, préstamo, calco, alusión, plagio, etc.

El uso de estos procedimientos a nivel de las unidades más pequeñas (léxico), las medianas (a nivel de verso, estrofa, párrafo) y las mayores (poema, escenas, capítulos) que busca alterar el ritmo y configuración del texto fuente y su ritmo, se analizará dentro del contexto sociológico cultural del traductor y permitirá interpretar los efectos producidos, y determinar si el objetivo del traductor fue naturalizar el texto fuente, acercándolo a la cultura meta (operadores de aproximación o naturalización) o, por el contrario, distanciarlo, exotizarlo (operadores de distanciamiento o extrañamiento).

Intervención del sujeto traductor: Entendida como sinónimo de mediación, como acción consciente que realiza el traductor, como sujeto social que goza de cierta libertad, a través de sus decisiones y opciones, y que se expresan mediante procedimientos y técnicas de traducción. Para George Bastin, el traductor toma decisiones atendiendo a limitaciones lingüísticas o textuales, las instrucciones (de editoriales o profesionales) del iniciador de la traducción o incluso de las estrategias de traducción (proyecto de traducción) que adopta. Estas intervenciones pueden ser objetivas (*shifts*) pues dependen del texto y ocasionan diferencias de sentido o estructura entre la traducción y el texto fuente; algunas pueden ser sugeridas por los iniciadores (los que encargan la traducción: profesionales, editoriales) y las subjetivas que responde exclusivamente a la voluntad del traductor por razones históricas, ideológicas, políticas o de pertenencia a una comunidad sociocultural. Denominadas por Bastin intervenciones deliberadas pues nada, objetivamente, obliga la intervención del traductor y son las que dan como resultado traducciones exotizantes o extranjerizantes y traducciones naturalizantes (domesticantes) (Bastin, 2007). El autor define la intervención del sujeto traductor como:

un acte, un geste, une démarche de traduction qui consiste à s'éloigner de la littéralité du texte de départ; une déviation par rapport à ce que la transparence de texte à texte exige objectivement. Une telle démarche, souvent une stratégie [encore une fois, dans le sens de projet de traduction], qui peut aller du strict respect (chose oh combien difficile !) de la lettre à l'appropriation en passant par la paraphrase, est subjectivement motivée par une cause externe au texte et liée à la situation de transfert. Cette cause peut être, d'une part, le statut du texte source, la nature de la situation de réception du texte traduit ou une contrainte imposée par le donneur d'ouvrage ; de l'autre, elle peut être une stratégie propre au traducteur. C'est cette dernière que nous qualifions de 'délibérée'. (p. 40)

La intervención deliberada, según Bastin, se caracteriza por las siguientes razones:

- a) Responde a un proyecto de traducción no neutro, enunciado en general de manera pública.
- b) Es visible, responsable y libre.
- c) Es atrevida y arriesgada.
- d) Es una lectura o reescritura irreverentes de la herencia del pasado, según Borges.
- e) Es una modalidad de traducción creativa que intenta consolidar la identidad de la colectividad del traductor.
- f) Es un acto de traducción selectiva en donde se destaca o se conserva solo lo que el traductor considera conveniente (Bastin, 2007).

Las intervenciones deliberadas del traductor se identificarán a partir de los procedimientos y estrategias dentro del contexto sociológico-cultural, así como de los datos bio-bibliográficos del traductor.

Obra propia: Producto intelectual de un agente. Se consideran obras propias las creaciones literarias (género narrativo, dramático, lírico) o de otra índole producidas por un autor o traductor literato.

Traducción: Suscribimos la definición de Lefevere sobre la traducción como una de las principales formas de reescritura que, como otras, refleja cierta ideología y poética, e implica una manipulación. Introduce nuevos conceptos, nuevos géneros, nuevas tecnologías, nuevos conocimientos. Por ello, la historia de la traducción es también la historia de la innovación o de la represión de la innovación. Se trata de una actividad determinada no solo por factores lingüísticos y textuales, sino especialmente por factores sociológicos y culturales, y los valores propios de la cultura meta (Lefevere, 1992a).

Traducción directa: cuando un texto ha sido traducido directamente del texto fuente.

Traducción intermedia, mediada o indirecta: también llamada mediatizada o de segunda mano, cuando el texto meta resulta del traslado de un texto que es, a su vez, una traducción directa del texto fuente.

Traductor: Sujeto mediador en el acto de comunicación entre dos o más culturas y lenguas distintas. Algunas variantes en el estudio son: *traductor literario o traductor literato; también autor-traductor*. En este estudio solo se observará la labor de los traductores literarios (traducen textos de diversos géneros de la literatura) que además de

su actividad traductora, son escritores, literatos o autores de obras literarias. Se analizará la vida, obra y contexto histórico cultural del sujeto traductor a partir de los datos biográficos que proporcionan las fuentes escritas primarias y secundarias.

Cultura meta: Sistema cultural hacia el que se traduce una obra o texto escrito en una lengua que no es la de la cultura meta. Se aplica también para el caso de la interpretación. En este estudio la cultura meta es el Perú y en particular la lengua española que si bien no es la única, sí la dominante (central).

Cultura fuente: Se refiere a la cultura donde se origina la obra que habrá de importarse a la cultura de la traducción. En este estudio las culturas fuente son únicamente las siguientes: (a) alemán: solo el sistema cultural de Alemania. (b) francés: solo el sistema cultural de Francia. (c) inglés: solo los sistemas culturales de Gran Bretaña y Estados Unidos. Estas restricciones obedecen a nuestras limitaciones de la investigación (son las tres lenguas que conocemos) y a las interrelaciones que entonces mantenía el sistema cultural peruano.

CAPITULO III: METODOLOGIA DE INVESTIGACION

En este capítulo describimos el marco metodológico que sustentó este estudio, es decir, las técnicas y procedimientos que utilizamos para dar respuesta al problema de nuestra investigación.

3.1 Tipo de investigación

En primer lugar, debemos señalar que se trató de una investigación cualitativa aplicada —por cuanto utiliza los conocimientos en la práctica—, descriptiva —pues se describen los datos y características del fenómeno—, y está orientada a conocer y entender mejor la función que cumplieron los cuatro traductores literatos y el contexto en que realizaron sus traducciones durante el periodo de estudio. Por los medios utilizados para la obtención de los datos, se trató de una investigación documental pues se apoyó en fuentes documentales de tipo bibliográfico, hemerográfico y archivístico.

El diseño es no experimental del tipo transeccional. No experimental (*ex pos-facto*) porque al haber ocurrido los hechos no hay manipulación de la unidad de análisis, esta se observa en su contexto natural. Tipo transeccional pues las observaciones se realizan en un momento en el tiempo (de 1850 a 1900).

3.2 Método de investigación

El método de investigación utilizado fue el estudio de casos²¹, esto es, los «estudios que al utilizar los procesos de investigación cuantitativa, cualitativa o mixta, analizan profundamente una unidad para responder al planteamiento del problema, probar hipótesis y desarrollar alguna teoría» (Hernández Sampieri y Mendoza, 2010, p. 163).

Se abordó el estudio desde el paradigma constructivista (Stake, 2006), porque permite el entendimiento y la reconstrucción de las interpretaciones del investigador

²¹ Para autores como Hernández Sampieri y Mendoza (2008) y Stake (2006) el estudio de casos más que un método es un diseño y una muestra. Estos autores afirman que el estudio de casos puede incluir diversos métodos, sin embargo, más que discutir sobre si se trata de un método o un diseño, para estos autores lo importante es su uso. Para Blatter y Hammersley, los estudios de caso, en realidad, son un método, un diseño y una muestra, además tienen sus propios procedimientos y tipos de diseño (Hernández Sampieri y Mendoza, 2010).

sobre el mundo. En este sentido, el conocimiento radica en las interpretaciones, en consecuencia, no es único, sino múltiple según sean las condiciones sociopolíticas o de género. El investigador como sujeto que interpreta el fenómeno es fundamental para entender la realidad; por su rol de puente entre el objeto de estudio y las interpretaciones de los diversos actores, su función es interpretar los datos.

Como otros diseños o métodos de investigación, el estudio de casos permite observar diversos tipos de fenómenos y ofrece interesantes beneficios como obtener información completa sobre el objeto de estudio. Un caso puede ser un individuo, un grupo, un fenómeno o evento, un proceso, un programa, una organización y otros elementos. Sin embargo, el estudio de casos, según sea una o varias unidades de análisis, puede comprender un caso, múltiples casos (evaluar cada caso de manera holística e integral para luego establecer tendencias y patrones) o múltiples casos cruzados o entrelazados (el estudio pretende, desde un inicio, revisar comparativamente los casos entre sí, a fin de encontrar similitudes y diferencias) (Stake, 2006). Los estudios de casos colectivos, en donde se investiga más de un caso pero con fines instrumentales, sirven para construir un cuerpo teórico (sumar hallazgos, encontrar elementos comunes y diferencias, y acumular información).

En cuanto a la validez externa, Yin afirma que la lógica que subyace en la selección de casos es la de la réplica que le da validez externa al estudio y permite esperar que en casos con condiciones similares se puedan realizar estudios que arrojen resultados similares o parecidos. En consecuencia, el estudio de casos es fiable si se obtienen resultados similares siguiendo el mismo protocolo que los desarrollados por los anteriores investigadores.

Esta investigación optó por el método o diseño del estudio de casos colectivos que permite conocer a profundidad y de manera sistemática la realidad sociológico-cultural de los cuatro traductores literatos del periodo, pero además del plano individual, nos interesaba descubrir patrones que nos llevaran a determinar la función que cumplieron los cuatro traductores literatos durante el periodo investigado. Si bien el estudio tiene un enfoque cualitativo, para el método o diseño de estudio de casos nos basamos en los postulados de Yin y Stake.

Para este diseño colectivo, se consideraron los mismos instrumentos de recolección de datos y el proceso en general —la aplicación del protocolo de análisis—, el esquema de secuencia se muestra en la figura 2.

La selección de los cuatro casos no se realizó conforme a una lógica de muestreo ni al criterio del tamaño de muestra, pues para el estudio de casos estos aspectos son irrelevantes según Yin. Se realizó conforme al criterio de relevancia intelectual y producción literaria y traductora de los cuatro casos.

Respecto a la generación de instrumentos para recolectar datos, el estudio de cada uno de los cuatro casos se realizó conforme al protocolo de análisis.

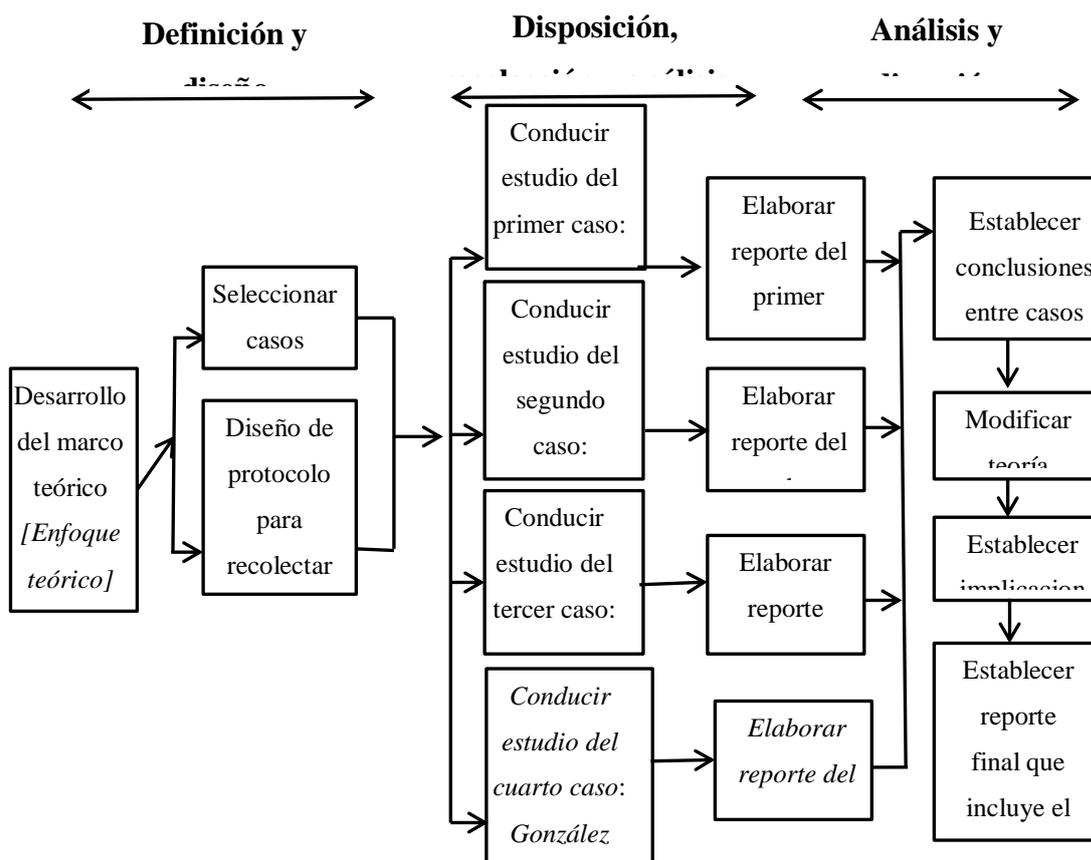


Figura 2: Diseño de estudio de casos colectivos. Copyright Robert K. Yin, 1994, p. 57, con leves variantes para adaptarlo a nuestro estudio: incluye un cuarto caso y los nombres de los traductores literatos, que van en cursivas.

3.3 Universo textual, corpus genérico, específico y corpus peritextual

Para la construcción del corpus nos hemos basado en la propuesta de aplicación de la técnica de corpus al campo de la traducción de la profesora Rosa Luna García (2002) que define el corpus traductor como «el conjunto de enunciados producidos en un

determinado código con sus versiones o variantes de traducción en otro(s) código(s) que serán objeto de análisis (2002, p. 59). El corpus se compone de los textos del traductor que comprende las traducciones y sus textos fuente, así como los preámbulos, notas del traductor, o pasajes dispersos en su obra propia sobre su posición respecto a la traducción (solo en el caso del corpus específico). En consecuencia, se trata de dos corpus: por un lado, el corpus paralelo compuesto por traducciones realizadas por los cuatro traductores objeto de estudio, así como por los textos fuente respectivos y un segundo corpus compuesto por los paratextos de estos cuatro traductores autores, al que llamaremos corpus paratextual.

En nuestro caso, el tipo de corpus más apropiado para el objeto de estudio era el corpus según la autoría que comprende traducciones consideradas como versiones y como variantes (Luna, 2002), que en este caso se refiere al traductor literato, por estar este estudio orientado a la cultura meta y al sujeto traductor.

3.4 Sobre la construcción del corpus: fuentes primarias²²

*Corpus de traducciones y los textos fuente respectivos*²³: En un primer momento se procedió a construir la *fuentes o universo textual*, esto es, el «conjunto de versiones origen y meta que servirán de punto de partida para la extracción del corpus genérico» (Luna, 2002, p. 64). En ese momento se elaboró la relación (o lista) de las traducciones del periodo —o las consideradas traducciones en el tiempo de estudio, no se incluyen las imitaciones²⁴—, realizadas desde las lenguas alemana, francesa e inglesa, conforme a las restricciones lingüísticas de este estudio y, dado el enfoque de esta investigación, solo se observaron las vertidas al español [traducción directa], teniendo como base los textos de Estuardo Núñez Hague y Ricardo Silva-Santisteban²⁵ y se identificaron los textos fuente.

²² Utilizamos las categorías que Toury (2004, pp.107-108) establece para el estudio de las normas, ya que los textos de este corpus nos permitirán reconstruirlas al ser el producto del comportamiento regulado por normas. Según Toury, las fuentes pueden ser primarias, fuentes textuales, (representaciones inmediatas: los textos traducidos que se utilizan para observar todo tipo de normas) y secundarias, fuentes extratextuales (se incluyen «las formulaciones semi-teóricas o críticas», en este estudio solo incluiremos los paratextos del traductor.

²³ «Al igual que el investigador especializado en Ciencias Sociales determina su universo, población y muestra de trabajo, el analista traductor desagrega su corpus traductor para poder hacerlo manejable, es decir sistematizarlo de manera que garantice un análisis cuantitativo y cualitativo adecuado. Los componentes del corpus reflejan un proceso de concretización y operacionalización que pasa por tres fases:» (Luna, 2002, pp. 63 y 64). En primer lugar, construir la fuente o universo textual, luego determinar el corpus genérico y finalmente los enunciados objeto de análisis por su pertenencia.

²⁴ En el periodo (1850-1900) se diferenciaba entre traducciones e imitaciones, lo que fundamenta la definición de Toury (2004), que traducción es todo lo que se considere así en la cultura meta.

²⁵ Los textos de Estuardo Núñez son los siguientes:
- «Las traducciones literarias en el Perú» (1951).

Corpus genérico: Luego se procedió a determinar el corpus genérico, esto es, el «conjunto de todos los enunciados origen y meta extraídos de la fuente en función del problema de investigación» (Luna, 2002, p. 64). Mediante la técnica lingüística de la extracción, seleccionamos los textos traducidos por los traductores literatos Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada, junto con los correspondientes textos fuente. Después se procedió a la clasificación en dos categorías: 1) por lengua, que a su vez se subdivide en las tres lenguas de estudio a) alemán b) francés e c) inglés. Y 2) por género, que también se subdivide en tres: a) dramático, b) lírico y c) narrativo.

Corpus específico: Y por último, la construcción del corpus específico, esto es, el «grupo de enunciados origen y meta que serán objeto de análisis en función de su pertinencia» (2002, p. 64) —respecto a los textos meta, se tuvo en cuenta las versiones y las variantes, de ser el caso—. Este corpus se subdivide en dos partes: a) por un lado, las traducciones y sus textos fuente seleccionados conforme a ciertos criterios que se explican a continuación (fuentes primarias según Toury) y el corpus de paratextos del traductor que comprende prólogos, prefacios, introducciones, notas del traductor, comentarios, reflexión sobre la traducción dispersa en distintos pasajes de la obra propia de los cuatro traductores del estudio (fuentes secundarias según Toury, 2004).

Los criterios aplicados para la selección del corpus específico obedecen a los siguientes aspectos:

1. Autores extranjeros más traducidos que escribieron en alemán, francés e inglés o ejercieron mayor influencia en el Perú durante el periodo 1850-1900.
2. Autores extranjeros que escribieron en alemán, francés e inglés de mayor prestigio internacional durante el periodo 1850-1900.
3. Proporcionalidad relativa con relación al número de textos traducidos por lengua —corpus genérico— (aproximativo).

Conforme a los criterios anteriores, nuestro corpus específico se dividió en cuatro partes, correspondiente a los cuatro traductores literatos y que describimos a continuación. Sobre la extensión de los textos, dado que la mayoría corresponde al género lírico, esto es, textos por lo general breves, los análisis se hicieron del universo textual

-
- *Autores germanos en el Perú* (1953).
 - *Autores ingleses y norteamericanos en el Perú* (1956).
 - *Las letras de Francia y el Perú. Apuntaciones de literatura comparada* (1997).
De Ricardo Silva-Santisteban son los siguientes:
 - *Antología general de la traducción en el Perú*, tomos I al V (2007-2010).
 - *Breve historia de la traducción en el Perú* (2013).

(todo el poema). Para el caso de los textos dramáticos (nuestro corpus específico no cuenta con textos narrativos ya que no encontramos este género en el universo de textos de nuestros traductores literatos) se analizaron únicamente pasajes representativos del texto.

Corpus específico de José Arnaldo Márquez

Los textos traducidos por Márquez son, en su mayoría, bastante extensos. Para el análisis elegimos un poema corto traducido por propia elección del traductor y un drama, del que, por su extensión, se analizaron solo pasajes representativos si bien la observación será global. Los textos seleccionados son los siguientes:

Tabla 1

Corpus específico de J.A. Márquez

Traducción del francés	Título original (año escritura, aparición)	Título en español (año escritura o aparición)
1 Lir. André Chénier	«Tout homme a ses douleurs» (1819)	«No envidiéis» (1878)
<i>Traducción del inglés</i>	<i>Título original</i>	<i>Título en español</i>
2 Dr. W. Shakespeare	<i>The winter's tale</i> (1610-1611)	<i>Cuento de invierno</i> (1884)

Corpus específico de Ricardo Palma

Palma es el único —según su propia afirmación— cuyo corpus específico incluye traducciones mediadas o intermedias de textos líricos de Heine, a través de las traducciones en prosa de Gérard de Nerval. En estos casos, el análisis se hizo del texto traducido (traducción intermedia), contrastándolo con la versión francesa de Nerval, pero también se comparó con el texto alemán de Heine. El corpus específico de Ricardo Palma es el siguiente:

Tabla 2

Corpus específico de Ricardo Palma

	Traducción del alemán (mediada)	Título original (año escritura, aparición)	Título en español (año escritura, aparición)
1	Lir. Heine Heinrich	«Rhampsenit» (1848-1849)	«Rhampsenit» (1886)
	<i>Traducción del francés</i>	<i>Título original</i>	<i>Título en español</i>
2	Lir. Hugo Victor Marie	«Confrontations» (1852)	«Confrontaciones» (1865)
3	Lir. Hugo Victor Marie	«A ma fille Adèle» (1857)	«A mi hija» (1911)
4	Dr. Royer e G. Vaëz	<i>La favorite</i> (1840)	<i>La favorita</i> (1852)
	<i>Traducción del inglés</i>	<i>Título original</i>	<i>Título en español</i>
5	Lir. Longfellow, Henry	«Psalm of life» (1838)	«El salmo de la vida» s/f)

Corpus específico de Pedro Paz-Soldán y Unanue

La obra traducida en alemán, francés e inglés de Paz-Soldán es bastante fragmentaria, en particular en sus versiones de lenguas vivas; algunas traducciones solo ocupan una o dos líneas. Los textos seleccionados son los siguientes:

Tabla 3

Corpus específico de Pedro Paz-Soldán y Unanue

	Traducciones del alemán:	Título original (año escritura o aparición)	Título en español (año escritura o aparición)
1	Lir. Goethe, Wolfgang J.	«An die Entfernte» (1788)	«Lejos del objeto amado» (1887)
2	Lir. Goethe, Wolfgang J.	«Gefunden» (1813)	«Encontrada» (1887)

Corpus específico de Manuel González Prada

El más prolífico de todos los traductores del periodo (1850-1900), en especial de textos de la lengua alemana (55 traducciones, todos traducidos en verso). En el caso de González Prada se ha seleccionado el corpus según dos criterios generales ya expuestos: los autores más traducidos en el Perú y los autores más reconocidos a nivel internacional durante el periodo 1850-1900.

Tabla 4

Corpus específico de Manuel González Prada

Traducción del alemán	Título original (año escritura o aparición)	Título en español (año escritura o aparición)
1 Lir. Goethe, W. Johann	«Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?» (1794)	«Mignon» (1871-1879)
2 Lir. Uhland, Ludwig	«Das Schloß am Meere» (1805)	«El castillo» (1871-1879)
3 Lir. Heine Heinrich	«Der Asra» (1846)	«El asra» (1871-1879)
<i>Traducción del francés</i>		
4 Lír. Hugo, Victor Marie	«L'Attente» (1828)	«La espera» (1871-1879)
<i>Traducción del inglés</i>		
5 Lír. Tennyson Alfred,	«Tears, Idle Tears» (1847)	«Los días pasados» (s/f)

Sobre la construcción del corpus paratextual: fuentes secundarias

Este corpus está compuesto por todos los preámbulos o prólogos, notas, crítica de traducciones de terceros o propias, o escritos sobre la traducción de los traductores literatos José A. Márquez, Ricardo Palma, Pedro Paz-Soldán y Manuel González Prada, que aparecieron en vida de los traductores literatos de manera aislada o que se encuentran dispersos en sus obras propias. Se trata de un universo textual dado que el número de textos que lo componen es limitado.

3.5 Modalidad de trabajo

Sobre la modalidad de trabajo, para nuestro estudio de corpus utilizamos la primera modalidad, crítica de traducciones, comparando el texto fuente con la traducción (versiones o variantes), mediante una perspectiva descriptiva que sirve de base para la fase explicativa, en donde interpretamos y valoramos los resultados de los análisis y la lectura de los datos obtenidos. Por último, respecto al criterio de científicidad, aplicamos el criterio de representatividad que consiste en la «constitución de una muestra de enunciados origen y meta que represente toda la heterogeneidad del corpus genérico. En caso que el corpus genérico sea abundante, se aplica este criterio» (Luna, 2002, pp. 68-69).

Por último, el corpus paratextual se sometió al análisis de contenido y se contrastó con las versiones y variantes de los traductores literatos, a fin de comprobar si existe o no coherencia entre sus reflexiones y la práctica traslativa.

3.6 Técnica de recolección de datos

La técnica e instrumentos de recolección de datos es el análisis de corpus que está constituida por las fuentes de información, es decir los medios que nos permitan satisfacer las necesidades de conocimiento del problema presentado, que será utilizado para lograr los objetivos esperados. Estas fuentes son primarias (Toury, 2004) o sea las traducciones, versiones o variantes, de los cuatro traductores literatos objeto de estudio y fuentes secundarias (Toury, 2004) por tratarse de datos que obtuvimos de la literatura secundaria: paratextos, documentación propia de la investigación histórica, reseñas de traducciones, correspondencia del traductor, biografías, información relacionada con la traducción en obra propia del traductor literato, etc. La investigación bibliográfica se realizó en los repositorios de la Biblioteca Nacional del Perú, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma, Biblioteca de la Universidad Femenina del Sagrado Corazón, el Instituto Riva Agüero y bibliotecas virtuales y privadas.

Para la recolección de datos se elaboró una lista (corpus universal) y una ficha (corpus genérico) a fin de registrar la información recabada para la primera y segunda etapa de la investigación respectivamente.

Tabla 5:

Lista: Relación de traductores (universo textual)

DE: LENGUA EXTRANERA ALEMÁN AL ESPAÑOL								
Nº	Género	Traductor	Título traducción	Autor	Título Obra fuente	Medio publicación TM	Lugar-Año publicación TM	Observaciones

La lista incluye el universo textual de traductores del periodo 1850 a 1900 en el Perú, es decir la relación de traductores de textos literarios de las lenguas alemán, francés e inglés. La primera división es por lengua (ver el ejemplo de ficha que corresponde a las traducciones del alemán al español), esto es, se elaboraron tres fichas con los siguientes campos:

- Campo lengua: del alemán (francés o inglés) al español.
- N°: el número asignado a cada traducción.
- Género literario: narrativo, lírico o dramático.
- Traductor: nombres y apellidos, además, de ser el caso, se incluirá el seudónimo, el orden es alfabético.
- Título de la traducción: título de la obra traducida en español.
- Autor: nombres y apellidos, de ser el caso, el seudónimo, en orden alfabético.
- Título de la obra fuente: en alemán, francés o inglés.
- Medio de publicación del TM: medio en que se publica la traducción por primera vez y otra publicación 'relevante'.
- Lugar y año de publicación del TM: fecha y país o ciudad de la primera publicación de la traducción y de la publicación relevante si la hubiere.
- Observaciones: datos considerados 'de relevancia'. Por ejemplo, si existen textos relacionados con la crítica de traducciones, prólogos, notas de traducción, otras lenguas de traducción, otras publicaciones de la traducción, alguna traducción destacada por la crítica del periodo o posteriormente, etc.

Los criterios para 'de relevancia' son los siguientes:

- 1) publicación en una antología de autores nacionales o internacionales reconocidos,
- 2) publicación en alguna colección de obras propias y
- 3) publicación por una ocasión especial.

Tabla 6

Ficha – Corpus genérico

Nº de ficha

Traductor literato

Lenguas de traducción:

Nº total de traducciones:

Nº de traducciones del alemán

Nº de traducciones del francés

Nº de traducciones del inglés

Nº de traducciones de otras lenguas

Reflexión sobre traducción:

Observaciones:

La ficha cuenta con la siguiente información:

- Número de ficha
- Traductor literato: nombres y apellidos del traductor, y seudónimo.
- Lenguas de traducción
- Número de traducciones (especificar género literario)
- Número de traducciones del alemán (especificar género literario)
- Número de traducciones del francés (especificar género literario)
- Número de traducciones del inglés (especificar género literario)
- Número de traducciones de otras lenguas (especificar lenguas y género)
- Reflexión escrita sobre la traducción: prólogos, introducciones, prefacios, notas del traductor, pasajes insertos en obra propia (citar qué obras) y comentarios de terceros (crítica sobre la traducción, citar autor de la crítica y medio, año y lugar en el que apareció). Se determinó qué tipo de paratexto o texto utilizó el traductor para dejar sus reflexiones sobre la traducción; se incluyó el título, si lo tuviere, en qué obra o

canal apareció y un muy breve resumen sobre su posición respecto a su actividad traductora.

- Observaciones: se incluirá información sobre crítica relacionada con la labor traductora.

3.7 Técnicas de análisis de datos

Es preciso señalar que la etapa metodológica de este estudio consta de dos momentos y son los siguientes:

- 1) En primer lugar, la arqueología de los traductores y los textos correspondientes al periodo de estudio de 1850 a 1900, pudiéndonos exceder algunos años antes o después de la fecha señalada en aras de la unidad del estudio. Esta primera fase permitió establecer el material de análisis y realizar el inventario correspondiente, que reunió el conjunto de discursos relacionados con las preguntas de investigación (todas o algunas de estas): ¿quién traduce?, ¿qué?, ¿de qué lenguas?, ¿qué géneros?, ¿por qué canal o medio? Para este efecto, se elaboró, en un primer momento, la lista de traductores en donde se registró la información relevante sobre los traductores y los discursos relacionados.
- 2) La segunda fase se centró en el estudio de los cuatro traductores: José A. Márquez, Ricardo Palma, Pedro Paz-Soldán y Manuel González Prada. Se elaboró y llenó la ficha del corpus genérico. Luego de seleccionar el corpus específico, este se sometió al estudio cualitativo conforme al protocolo de análisis que se describe a continuación —estructurado según los modelos metodológicos de este estudio— en el que se han incluido algunas preguntas posibles a modo de guía de la investigación.

3.8 Modelos de análisis para la historiografía de la traducción

Para el desarrollo de esta investigación se partió de un protocolo de análisis que es una plantilla donde constan los pasos que se siguieron en este estudio y que facilitaron la organización del trabajo. El protocolo tiene como base los modelos de análisis de Anthony Pym, Brigitte Lepinette y Olivier Giménez.

La metodología incluye modelos de análisis propios de los EDT, esto es, una perspectiva descriptiva, explicativa y sistémica, pues entendemos la traducción como parte del conglomerado de sistemas dinámicos de las culturas, que tiene un rol fundamental en la red de conexiones que se establece entre estos sistemas y en donde

ejerce una serie de funciones. La traducción también es un producto independiente en la cultura meta y una actividad regida por normas, y controlada por restricciones que condicionan la producción y recepción de las traducciones, pero donde la subjetividad del traductor tiene un rol fundamental. En consecuencia, la traducción debe estudiarse como un fenómeno integrado a su contexto social, histórico y cultural, pues traducciones y traductores están fuertemente influenciados por el contexto —factores políticos, históricos, sociales, culturales o de otra índole, y otros agentes que intervienen en el proceso—; pero las traducciones y los traductores influyen, a su vez, sobre la sociedad receptora mediante los cambios socioculturales que introducen en la cultura meta. En este sentido, siguiendo los fundamentos teóricos planteados por los EDT (Itamar Even-Zohar, Gideon Toury y André Lefevere) estudiamos el corpus de traducciones y de los respectivos textos fuente, del cual se obtuvieron datos y, luego, a partir del corpus específico se realizó el análisis de contenido de estos textos y de los paratextos de los traductores para determinar las motivaciones, manifestaciones y efectos de las decisiones traslativas de los traductores literatos, que nos llevó a establecer la función que cumplieron Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literarios durante la República en el siglo XIX (1850-1900). Esta perspectiva se complementó con los lineamientos metodológicos historiográficos propuestos por historiadores de la traducción como A. Pym (1998) y B. Lépinette (1997 y 2003).

Para los modelos de análisis operativos de la historiografía de la traducción se han elegido dos autores que consideramos fundamentales por sus contribuciones al tema: por un lado, Anthony Pym que en 1998 publica *Method in Translation History*, una obra completa sobre los aspectos metodológicos en la historia de la traducción, con propuestas surgidas al enfrentarse, el propio autor, a problemas prácticos durante su labor investigadora. Pym nos interesa, especialmente, por poner al traductor en el centro de la investigación histórica, situando así a los protagonistas de la traducción en un primer plano, para lo cual parte de bases metodológicas que van más allá de la biografía. Y por el otro, Brigitte Lépinette que reflexiona sobre una delimitación de la práctica del historiador de la traducción y explicita sus estrategias, logrando así sistematizar la investigación de la disciplina (Lépinette, 1997). Complementamos los aportes de estos autores con los postulados metodológicos de Olivier Giménez sobre la recepción de textos literarios traducidos.

El modelo de análisis de Pym abarca tres áreas, que son las siguientes:

1. Arqueología de la traducción: llama así al conjunto de discursos relacionados con todas o partes de las siguientes preguntas: ¿Quién traduce qué?, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿para quién? y ¿con qué efecto?
2. Crítica histórica: que incluye el grupo de discursos que evalúa la forma en que las traducciones contribuyeron u obstaculizaron el progreso.
3. Explicación: es la parte de la historia de la traducción que intenta explicar por qué ocurrieron estas traducciones, cuándo y dónde se hicieron y cómo se relacionaron con los cambios. A diferencia de la arqueología y la crítica histórica que se relacionan con hechos y textos individuales, la explicación remite a la causalidad de estos datos, en especial la causalidad que atraviesa las relaciones de poder; es en este campo donde los traductores pueden ser considerados realmente actores sociales.

A la pregunta quién, dentro del contexto, responde la arqueología; a cuándo o en qué circunstancias, la contextualización; cómo es la descripción del proceso, y el porqué es la interpretación-explicación de los elementos anteriores. Es precisamente la «explicación» el área en que se da importancia al traductor como centro del término causalidad en donde se reflejan las relaciones de poder.

Asimismo, el autor establece cuatro principios en los que debe poner énfasis la historia de la traducción, que son los siguientes: la causalidad, el traductor, una hipótesis que proteja la pertenencia intercultural y la prioridad en el presente.

De Brigitte Lépinette tomamos el modelo sociológico-cultural que toma en cuenta los factores sociales y culturales del fenómeno de la traducción durante su producción en la cultura fuente y su recepción en la cultura meta; su objeto privilegiado de estudio es el peritexto. En el modelo sociológico-cultural es importante observar el antes y después del proceso de traducción y de edición, por ello se tienen en cuenta tres aspectos (Lépinette 2003) que son los siguientes:

- 1) Contexto de producción: observar el contexto histórico, sociocultural e intelectual donde se produjo el texto, así como su finalidad social, ideológica y cultural en el país de origen.
- 2) Proceso de traducción: determinar las decisiones traslativas motivadas por factores externos o internos del texto, además de los prólogos de traductores que permiten explicar la relación del traductor con el texto y su acción sobre este, mediante omisiones, adiciones, críticas, etc.

- 3) Contexto de recepción: observar el impacto de la traducción en el contexto histórico, sociocultural e intelectual de la cultura receptora.

Para el análisis de los textos fuente y meta, seguimos el modelo histórico descriptivo contrastivo que se orienta hacia las opciones traductoras en uno o más textos meta respecto a un texto fuente. Aquí lo fundamental es «determinar los niveles del análisis traductológico y las unidades de distintos tipos que pueden ser consideradas para este análisis, así como mostrar su relación con la historia de la lengua» (Lépinette, 1997, p. 3).

El contexto de recepción de las traducciones se complementará con la propuesta metodológica de Olivier Giménez López (2008) que permite observar una serie de factores externos e internos muy pertinentes para el fenómeno de la traducción a partir de una serie de preguntas de investigación. Este modelo permite contemplar el fenómeno receptivo de textos literarios a la luz de la historia de las traducciones. Su modelo consiste en someter dialécticamente los textos traducidos a una serie de preguntas que permitan descubrir aspectos concretos de su condición de textos literarios receptivos. La estructuración de estas interrogantes se deriva de un planteamiento metodológico de análisis externo e interno de siete fases que describimos brevemente a continuación:

Análisis externo: comprende tres elementos introductorios.

1. Disposición de la obra traducida. Responde a la pregunta ¿qué? e implica las siguientes posibilidades: ¿Qué obras del corpus literario del autor son traducidas y qué obras son ignoradas? ¿Por qué razón? ¿En qué orden se traducen? ¿Por qué este orden? ¿Qué versión es la traducida?
2. Localización espacio-temporal de la traducción. Responde a la pregunta ¿cuándo? y ¿dónde?, lo que demuestra que la recepción literaria presta una fuerte atención al contexto sociocultural y político pues este puede influir y determinar, o ayudar a aclarar la descripción histórica de la recepción literaria de un autor. En este caso, se harán las siguientes preguntas: ¿Cuándo y dónde aparece la traducción? ¿En qué circunstancias históricas, políticas, sociales? ¿En qué medida (hasta qué punto) estas circunstancias condicionan o censuran la traducción de ese autor y la forma como será leída? ¿Guardan relación estas circunstancias con las circunstancias históricas, políticas y sociales de la obra traducida?
3. Soporte de la traducción (o canal de difusión), responde a la pregunta ¿a través de qué medio? Comprende las siguientes posibilidades: ¿En qué medio aparece

la traducción? ¿Por Internet? ¿Se ha llevado a escena en caso de obra teatral? ¿Aparece la traducción en una revista de gran difusión, en una revista minoritaria, aunque de culto y calidad? ¿Es una revista especializada? ¿Aparece la traducción en una editorial importante, de gran difusión también, o bien todo lo contrario? ¿Aparece en una colección determinada? Las respuestas obtenidas pueden dar idea sobre la difusión, el posible sesgo ideológico que se dio a la traducción o sobre el perfil ideológico y estético del lector receptor. En esta fase se puede valorar también la presentación del texto, el número de tirada, las reimpressiones, ventas y, asimismo, valorar la posible existencia de textos complementarios tales como reseñas en la prensa. Analizar hechos como tipo de edición, si es bilingüe, el sesgo ideológico de la editorial y sus lectores. Si la traducción lleva una introducción o prólogo, deberá preguntarse ¿qué aspectos de la obra traducida destaca y qué aspectos silencia o ignora? ¿Quién es el autor de la introducción? ¿Es el traductor? Aquí se deberá observar si se destacan aspectos de la obra traducida, si se mencionan estrategias de traducción, si se detectan prejuicios valorativos.

Análisis interno

4. Autoría de la traducción. Responde a la pregunta ¿quién? Y se relaciona con la identidad «del autor o autora o autores de la traducción» (Giménez, 2009, p. 44). Comprende las siguientes preguntas: ¿Quién traduce? ¿Quién es el autor (o quiénes son los autores) de la traducción? ¿Se trata de un traductor profesional desconocido o conocido? ¿Se trata de un crítico literario, de un académico? ¿Se trata de un traductor que también es autor literario? Si fuera un autor literario, se plantearían las siguientes preguntas: ¿Tiene los suficientes conocimientos prácticos y teóricos de la lengua que traduce? ¿Ha tenido algún tipo de apoyo? Además, Giménez propone que sería conveniente conocer la obra de este autor-traductor, así como investigar sobre el traductor pues podría indicar qué concepción de la literatura tendría tras algunas decisiones traslativas; valorar las posibles afinidades artísticas o ideológicas que pueda compartir con el autor que traduce. Según Giménez cuando los traductores también son poetas, la traducción tiene mayores posibilidades de ser fruto de una afinidad electiva, de una empatía retrospectiva.
5. Motivación. Responde a la pregunta ¿por qué? ¿Por qué se traduce? ¿Por placer, por encargo y necesidad económica, por simpatía o por necesidad espiritual

creativa, por ser actividad profesional? Las motivaciones pueden ser muy diversas y difíciles de concretar, pero vale la pena intuir o deducir las motivaciones que preceden a la publicación de una traducción. Giménez considera que la razón principal de conocer las motivaciones es que amplía la perspectiva de análisis.

6. Criterios de traducción. Responde a la pregunta ¿cómo? ¿Cómo se ha traducido? ¿Cuál ha sido el criterio seguido (o no) por el traductor durante la reescritura? Habrá que valorar de manera formal la traducción. Giménez advierte que habría que considerar seriamente las dificultades propias de la lengua desde la que se traduce y de la traducción literaria en general, en particular los problemas que plantean los textos líricos cuando están en verso, sus características intrínsecas. Luego de considerar los obstáculos, se analizará la forma en que los ha enfrentado el traductor: si ha respetado la sonoridad, si ha renunciado a la exactitud métrica y a las rimas, si el resultado es una paráfrasis semántica, señalar las irregularidades o errores por comprensión defectuosa e indicar a qué tipo de traducción poética corresponde. Según Giménez, para valorar la traducción desde la recepción literaria es necesario que el enfoque se oriente al sistema de acogida, pues solo aquí las traducciones tienen función estética.
7. Destinatario. Responde a la pregunta ¿para quién? Se trata de saber en qué medida el lector ha determinado los criterios de traducción. Comprende las siguientes interrogantes: ¿Para quién o pensando en quién se traduce? ¿Se trata de un lector ideal capaz de comprender todos los sentidos que el traductor ha creído ver en el texto fuente? ¿Quién ha sido el destinatario real, el lector empírico, grupos minoritarios, intelectuales, círculos poéticos, etc.? (Giménez, 1997 y 2008).

3.9 Presentación del protocolo de análisis

Para el desarrollo de esta investigación se partió de un protocolo de análisis que tiene como base los modelos de Pym, Lepinette y Giménez. Este protocolo es una plantilla donde constan los pasos seguidos en este estudio y que facilitaron la organización del trabajo. El protocolo de análisis implica los siguientes pasos:

Contextualización del periodo 1850 a 1900 en el Perú



Figura 3: Contextualización del periodo 1850-1900 en el Perú. Elaboración propia.

- *Contexto histórico*: hitos históricos del periodo. ¿Cuáles fueron los acontecimientos históricos más importantes del periodo? ¿Qué influencia tuvieron sobre la traducción y los traductores literatos estudiados?
- *Contexto ideológico*: ideas políticas, filosóficas y religiosas del periodo. ¿Cuáles fueron las ideas políticas, filosóficas y religiosas más relevantes del periodo? ¿Qué influencia tuvieron sobre la traducción y los traductores literatos estudiados?
- *Contexto sociocultural*: condiciones sociales y culturales del periodo. ¿Cuáles fueron las condiciones sociales y culturales del periodo? ¿Qué influencia tuvieron sobre la traducción y los traductores literatos estudiados?
- *Contexto literario*: las corrientes literarias del periodo y las relaciones entre el sistema literario peruano, y los sistemas literarios de las lenguas de estudio (inglés, francés y alemán) durante el periodo 1850-1900. Para el inglés se estudiará brevemente la literatura inglesa y estadounidense del periodo. Para el francés, la literatura francesa y para el alemán la literatura alemana del periodo.

- *El Romanticismo*: ¿Qué características tuvo el romanticismo en el Perú? ¿Quiénes fueron sus más importantes exponentes? ¿Qué vínculos mantuvieron con el poder? ¿Qué relación tuvieron con la traducción?
- *El realismo*: ¿Qué características tuvo el realismo en el Perú? ¿Quiénes fueron sus más importantes exponentes? ¿Qué vínculos mantuvieron con el poder? ¿Qué relación tuvieron con la traducción?
- *Relaciones con las culturas fuente*, esto es, sistemas culturales literarios de Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos: ¿Qué relación existe entre la cultura fuente y la meta durante el periodo de investigación? ¿Cambió la relación con el tiempo, y de ser así cómo cambió? ¿Cuáles fueron los escritores más importantes e influyentes en cada una de las culturas fuentes? ¿Cuáles fueron los autores más traducidos y relevantes en la cultura meta? ¿Fueron los mismos en la cultura fuente y en la cultura meta?
- *Contexto traductológico del periodo*. Comprende dos factores:
 - *Posición de los traductores y la traducción en las culturas fuente y meta*: ¿Cuál es la posición de los traductores y la traducción en la cultura fuente y en la receptora?
 - *Otros traductores literarios y sus obras traducidas*: Relacionado con la fase arqueológica de Anthony Pym, trabajo de compilación basado en los estudios pioneros de Estuardo Núñez y Ricardo Silva-Santisteban. Comprende el universo textual del periodo que incluye los tres géneros literarios en las lenguas inglesa, alemana y francesa, y aborda las siguientes preguntas: ¿Quiénes traducen?, ¿qué?, ¿qué género?, ¿de qué lenguas?, ¿cuándo?, ¿dónde publican?
 - *Restricciones*: Se abordan las restricciones según Lefevere: mecenazgo, ideología, poética y universo del discurso ¿Qué otros agentes participan en el proceso?

Contexto bio-bibliográfico del traductor

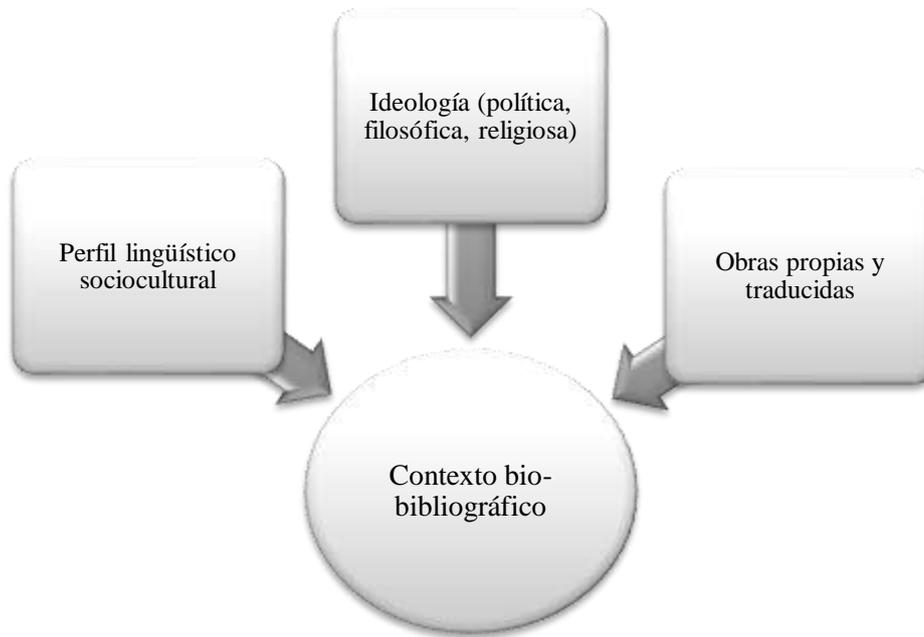


Figura 4: El traductor: contexto bio-bibliográfico y factores sociológico-culturales. Elaboración propia.

Comprende el análisis de los factores sociológicos y culturales de cada uno de los traductores literatos que condicionaron sus características e incluye los siguientes aspectos:

Perfil lingüístico y sociocultural. Datos biográficos del traductor relacionados con su formación, familia, perfil socioeconómico, cultura lingüística, conocimientos literarios, etc. Preguntas: ¿Quién traduce? ¿Quién es el autor (o quiénes son los autores) de la traducción?

Ideología: política, filosófica, religiosa. Preguntas: ¿Cuál es su ideología política, filosófica y religiosa? ¿Formó parte de la vida política del país? ¿De qué manera?

Obras propias y traducidas. Preguntas ¿Qué géneros literarios compuso? ¿En cuál destacó más? ¿Cuál es su posición dentro del sistema literario del país en su tiempo de vida y en la actualidad? ¿Tuvo algún tipo de apoyo (agentes del proceso)? ¿Escribió sobre la traducción, dejó poéticas explícitas o implícitas? ¿Además de traductor, tuvo otro rol como agente de traducción? ¿Qué autores, géneros, obras tradujo? ¿De qué lenguas? ¿Se encargó el mismo de la selección de textos por traducir o recibió el encargo de traducción, de quién lo recibió? ¿Qué textos no tradujo si fue él o el mandante (iniciador de la traducción) quien seleccionó los textos por traducir?

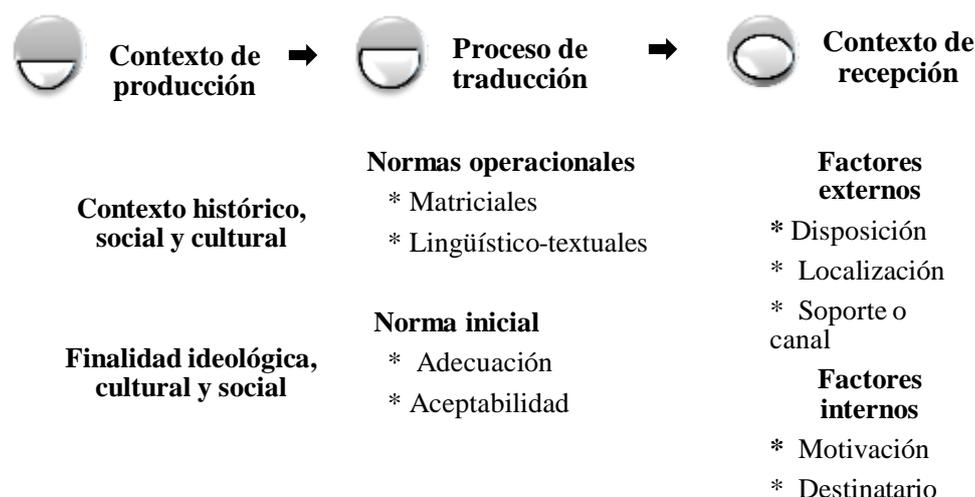
Factores sociológico culturales

Contexto de producción (cultura fuente)

Contexto histórico, social y cultural del texto fuente. Preguntas: ¿Quién es el autor y cuál es su trascendencia en la cultura fuente? ¿En qué contexto histórico, social y cultural surge el texto fuente? ¿Qué impacto tuvo sobre sus receptores y la crítica en general en su cultura fuente y en otras culturas?

Finalidad ideológica, cultural y social del texto fuente. Preguntas: ¿Cuál fue la finalidad ideológica, cultural y social del texto fuente?

Proceso de traducción



Comentarios finales de los análisis

Normas preliminares

- * Políticas de traducción
- * Nivel de tolerancia a



- ❖ Análisis de contenido TF/ TM
- ❖ Análisis contrastivo del TF/TM
- ❖ Análisis traductológico – Procedimientos: *adjunción, sustitución, supresión, permutación, repetición*

Figura 5: Proceso de traducción. Adaptado de A. Navarro, 2014, p. 90. Tabla 1. *Propuesta teórico-metodológica para el análisis de la traducción en la GdC*

El proceso de traducción está directamente relacionado con el texto traducido extraído del corpus específico. Comprende un breve análisis de contenido del texto fuente y del texto meta, y luego el análisis traductológico contrastivo a partir de la identificación de intervenciones y manipulaciones más importantes, que se identificarán mediante los procedimientos o técnicas de traducción según la taxonomía de Van Gorp (1978) y que son: adjunción o adición, supresión, sustitución, permutación y repetición (véase pp. 69-70).

Para este momento del análisis utilizaremos el modelo de reflexión historiográfica que Lépinette denomina descriptivo-contrastivo, el cual «se centra en las opciones traductorales elegidas por los traductores en un texto meta o en una serie de textos meta

correspondientes a un mismo texto fuente» (1997, p. 3). El análisis traductológico contrastivo permite detectar las normas de traducción.

En esta fase se hace un análisis breve (de contenido y extratextual) y luego en el análisis contrastivo se identifican las normas de traducción. Las preguntas que guían esta etapa son las siguientes:

Normas operacionales: relacionadas directamente con el proceso y decisiones traslativas; pueden ser las matriciales y las lingüístico-textuales. Para las primeras que abordan los aspectos macroestructurales las preguntas serán: ¿cuál es la macroestructura, se mantiene en la traducción?, ¿se mantiene el texto completo o solo una parte de este?, ¿la segmentación textual ha sido manipulada, es distinta a la del texto fuente? Respecto a las normas lingüístico-textuales las preguntas serán ¿qué operaciones, manipulaciones o intervenciones ha realizado el traductor a nivel lingüístico?, ¿qué omisiones, adiciones, supresiones, repeticiones, permutaciones se han realizado? En el análisis se determinarán las intervenciones del traductor, las que nos llevarán a su estética de traducción. Mediante operaciones como la adjunción o la supresión a nivel de las unidades más pequeñas (léxicas), las medianas (párrafo, estrofa) y las más amplias (capítulo, acto, etc.).

Norma inicial: las preguntas serán ¿cómo se ha traducido?, ¿qué criterio ha seguido el traductor durante la reescritura? Para los textos líricos se observará ¿cómo ha solucionado el traductor los problemas relacionados con la métrica, el ritmo, la rima?, ¿a qué tipo de traducción poética corresponde el metapoema?, ¿cumple realmente una función estética en la cultura meta, se le puede considerar un poema? Se observará el efecto producido y los procedimientos de traducción permitirán identificar si el traductor se propuso distanciar el texto al orientarse a la cultura fuente (extranjerización, adecuación) —operaciones de distanciamiento o incluso de extrañamiento— o acercarlo orientándose a la cultura meta (naturalización/ domesticación, aceptabilidad) —operaciones de aproximación e incluso apropiación— (Pageaux, 1994).

Las *normas preliminares* se desarrollarán en el apartado «Discusión de resultados» a nivel global y a nivel individual en «Comentarios finales de los análisis» de cada uno de los traductores literatos. Estas normas se refieren a aspectos previos a la traducción y pueden ser de dos tipos: las que regulan las políticas de traducción y los umbrales de tolerancia. Las primeras responden a las siguientes preguntas: ¿existe o existió una política de traducción?, ¿qué factores determinaron la elección de obras, autores, géneros y la literatura de la cultura fuente que se tradujeron?, ¿qué agentes participaron en el proceso?, ¿quién ejerció el mecenazgo?, ¿qué ideología condicionó la traducción?,

¿cuáles y cómo fueron las relaciones de poder entre los participantes en el proceso? Respecto al umbral de tolerancia, las posibles preguntas serían: ¿se permitió la traducción indirecta?, ¿cuáles fueron las lenguas de mediación permitidas, toleradas, preferidas o prohibidas?, ¿de qué sistemas o movimientos literarios se permitió o no se toleró la traducción mediada?, ¿existía alguna obligación para reconocer que se trataba de una traducción mediada o se ignora?, ¿se ofrece información sobre la lengua intermedia?, ¿se menciona al traductor de la lengua intermedia? (Toury, 2004).

Contexto de recepción (cultura meta)

Factores externos:

Disposición de la obra traducida. Preguntas: ¿Qué obras del corpus literario del autor son traducidas y qué obras son ignoradas?, ¿por qué razón?, ¿en qué orden se traducen?, ¿por qué este orden?, ¿qué versión es la traducida?

Localización espacio-temporal de la traducción. Preguntas: ¿Cuándo y dónde aparece la traducción?, ¿en qué circunstancias históricas, políticas, sociales?

Soporte de la traducción (canal de difusión). Preguntas: ¿En qué medio aparece la traducción?, ¿se ha llevado a escena en caso de obra teatral? ¿Aparece la traducción en una revista de gran difusión, en una revista minoritaria, aunque de culto y calidad?, ¿es una revista especializada?, ¿aparece la traducción en una editorial importante, de gran difusión también, o bien todo lo contrario?, ¿aparece en una colección determinada? ¿cómo es la presentación del texto?, ¿qué información hay sobre el número de tirada, las reimpressiones, las ventas?, ¿hay reseñas en la prensa, qué dicen de la obra?, ¿qué tipo de edición?, ¿es bilingüe?, ¿se percibe el sesgo ideológico de la editorial y sus lectores?, ¿se incluye una introducción o prólogo antes de la traducción?, de ser así, ¿qué aspectos de la obra traducida destaca y qué aspectos silencia o ignora? ¿Quién es el autor de la introducción?, ¿es el traductor?, ¿se mencionan estrategias de traducción?, ¿se incluyen prejuicios?, ¿se mencionan estrategias de traducción?

Factores internos:

Motivación. Preguntas: ¿Por qué se traduce?, ¿por placer, por encargo y, por simpatía o por necesidad espiritual creativa, por ser actividad profesional?

Destinatario. Preguntas: ¿Para quién, o pensando en quién, se traduce?, ¿se trata de un lector ideal capaz de comprender todos los sentidos que el traductor ha creído ver en el texto fuente?, ¿quién ha sido el destinatario real, el lector empírico, grupos minoritarios, intelectuales, círculos poéticos, etc.?

Se responderán a todas estas preguntas en la medida en que accedamos a todos los datos relacionados.

CAPITULO IV: ANALISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

4.1 Análisis de resultados

Contextualización general del periodo: de 1850 a 1900

Contexto histórico

El periodo de 1850 a 1900 se caracteriza en el Perú por una serie de acontecimientos que marcarían profundamente la vida social, económica, política y cultural del país. Se inició con el tiempo denominado por Basadre como la «prosperidad falaz» debido a las ingentes cantidades de dinero que, tras décadas de recesión, ingresaron súbitamente a las arcas fiscales producto de las rentas de las exportaciones de guano y que, paradójicamente, terminaría con graves consecuencias para el país como la crisis económica y bancarrota de la República, y el desastre de la guerra con Chile cuyo doloroso desenlace fue la ocupación del territorio nacional y la posterior pérdida definitiva de las provincias peruanas de Arica y Tarapacá. El periodo albergó la asunción al poder del primer partido político dirigido por civiles y que, tras la pausa del segundo militarismo, tendría un papel hegemónico durante la etapa conocida en la historiografía nacional como la República Aristocrática, que se prolongará hasta 1919 con el inicio del oncenio del presidente Augusto B. Leguía.

Desde fines del siglo XVIII surge una economía mundial globalizadora, interdependiente que tiene a Europa como el centro del capitalismo comercial, con supremacía de Inglaterra, proceso relacionado directamente con la segunda fase de la Revolución industrial. El nuevo sistema tuvo como base una distribución del trabajo mundial con un centro generador de tecnologías y de productos manufacturados, y la periferia como abastecedora de materias primas. Asimismo, se inician las grandes migraciones internas (del campo a la ciudad) y externas (de Europa hacia América, en particular a Estados Unidos). Hacia mediados del siglo XIX, se produce en Europa y EE.UU. un rápido crecimiento económico, promovido por la industrialización que, a su vez, trae como resultado un incremento considerable del comercio y avances tecnológicos y científicos, en particular en las comunicaciones y la medicina. La burguesía, la fuerza

radical transformadora desde el siglo XVIII que promovió las revoluciones liberales, se fortalece como clase dominante y adopta posiciones más conservadoras frente a una nueva clase social, el proletariado, conformada por campesinos empobrecidos que abandonan el campo para trabajar en las fábricas y que lucha por mejorar sus condiciones de vida. El movimiento obrero se fortalece mediante organizaciones políticas y sindicales, y en particular por dos hechos fundamentales, por un lado la aparición de las obras el *Manifiesto comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels (1848) y *El Capital de Karl Marx* (1864) y, por el otro, con el surgimiento de asociaciones que unirían a los obreros a nivel internacional: la Asociación Internacional de Trabajadores (AIT) o Primera Internacional de los trabajadores (PIT) (Londres, 1864) que agrupa a sindicalistas ingleses, anarquistas y socialistas franceses e italianos republicanos, y la Segunda Internacional (1889) conformada por los partidos socialistas y laboristas.

Inglaterra era la potencia marítima, comercial y militar; sustentaba su crecimiento económico en el desarrollo comercial y el libre comercio, de allí que promovía la eliminación de cualquier obstáculo. Era pues una economía que compraba materias primas y alimentos, y vendía artículos industriales. La segunda potencia era Francia que, junto con Inglaterra, contaba con la mayor cantidad de líneas férreas en Europa, señal del desarrollo al que ambos países habían llegado. La hegemonía industrial y comercial de ambas potencias facilitó la expansión del control y dominio sobre vastos territorios, en particular desde finales del siglo XIX, proceso de apropiación territorial que se intensificó con el surgimiento de Alemania como nación y sus afanes por competir con Inglaterra y Francia. En este contexto de globalización surgen las repúblicas hispanoamericanas, entre ellas, el Perú.

Desde la Independencia hasta los años cuarenta del siglo XIX, la situación política y económica del Perú estuvo marcada por las guerras civiles que provocaron los caudillos militares y el estancamiento socioeconómico. En lo político se rompen los lazos con España, bastante debilitados desde fines del siglo XVIII por una serie de cambios que afectaron la estructura interna de España y su relación con las colonias de ultramar, a partir del ascenso al trono de la dinastía borbónica, así como también por los conflictos bélicos que enfrentó la metrópoli, lo que ocasionó que fuera perdiendo presencia en Hispanoamérica. Desde mediados del siglo XVIII, Carlos III ordena la supresión de las barreras al comercio internacional, permitiendo el libre comercio entre España y algunas de sus colonias. Esta medida implicó la apertura de varios puertos españoles y otros tantos en América, lo que significaba el fin del monopolio comercial de Cádiz y Lima,

promoviendo así la competencia y la reducción de precios. Estas reformas incrementaron el tráfico comercial e incentivaron las exportaciones, con el consiguiente ingreso fiscal.

Sin embargo, no todas las regiones disfrutaron del mismo desarrollo. El Perú no gozó de esta prosperidad, por el contrario, entró en un largo periodo de estancamiento, debido a que su economía se había basado fundamentalmente en dos pilares: el monopolio comercial que ejercían los comerciantes peruanos y la explotación y exportación de minerales. El primero había sido suprimido en favor de la libertad de comercio y el segundo por la creación del virreinato del Río de la Plata con la consecuente pérdida de las minas de Potosí y el rompimiento oficial del mercado interno. Los más afectados con esta situación fueron los comerciantes cuyos ingresos se redujeron notablemente ante la libre competencia, el contrabando y el ingreso masivo de productos europeos que redujo notablemente el margen de ganancias y el precario mercado interno. En consecuencia, la clase propietaria peruana se encontraba en verdadero deterioro, sus fortunas habían desaparecido desde hacía mucho tiempo, agravando su situación las guerras de Independencia y las constantes guerras civiles que protagonizaron los caudillos militares durante la primera mitad del siglo, y que se extendería aún hasta fines de la centuria. Su situación cambiaría con la explotación del guano de las islas, poderoso fertilizante utilizado por los antiguos peruanos y que sería redescubierto para el mundo debido a las circunstancias políticas y sociales que surgieron en Europa y EE.UU. (Bonilla y Spalding, 1972).

Hacia mediados del siglo XIX los países desarrollados requerían de alimentos y materias primas debido a la expansión de la demanda mundial, así como abonos para sus productivos campos, es cuando el guano adquiere un precio muy elevado favoreciendo el auge de las exportaciones, con el guano como producto principal del cual el Perú tenía el monopolio y el Estado era el propietario, además de minerales como el salitre y cobre, y bienes agroindustriales como el azúcar y el algodón.

Tras décadas de recesión y retroceso social y económico, el Perú se convirtió en una nación rica, ingresó mucho dinero a las arcas fiscales. Pero ni los Gobiernos ni la clase propietaria estuvieron preparados para iniciar la industrialización y modernización del país. En 1845 Ramón Castilla²⁶ llegó a la presidencia inaugurando el primer momento de estabilidad política y administrativa que gozó el Perú en su vida republicana. Los ingresos del guano le permitieron crear una burocracia estatal, mayormente militar,

²⁶ Gobernó por dos períodos, de 1845 a 1851 y de 1855 a 1862.

consolidando así el Estado y centralizando el poder frente a los caudillos locales. No obstante, no pudo transformar la economía ni acabar con la fragmentación histórica de la sociedad peruana.

Durante la segunda mitad del siglo, el Perú soportó tres guerras internacionales, las dos primeras breves pero costosas: la que enfrentó contra el Ecuador (1858-1860) que no pudo zanjar el problema limítrofe (habría que esperar hasta 1995 con la Declaración de Paz de Itamaraty); la otra guerra fue la que mantuvo contra España, conocida como el Combate del 2 de mayo en 1866 que tuvo fuertes repercusiones económicas por la ocupación española de las islas de Chincha, productoras de guano, y el endeudamiento por gastos militares en los que incurrió el Perú para afrontar el conflicto. Pero la que tuvo consecuencias más dolorosas fue, sin duda, la Guerra del Pacífico o Guerra del Guano y del Salitre (1879 y 1883) que enfrentó a Perú y Bolivia contra Chile.

Las rentas del guano habían ocasionado un desorden en el gasto, mucha corrupción y el enriquecimiento de la clase propietaria, mientras el pueblo se empobreció y el Estado, dueño del guano, acumuló una deuda pública enorme que en la década del setenta llevó al país a la quiebra. Es cierto que los ingresos del guano generaron cierta apertura del mercado interno, que contribuyó a la creación de una administración pública nacional y que se hicieron algunas obras de infraestructura, pero nada de esto pudo neutralizar los efectos perniciosos. Asimismo, la depresión mundial de 1873 afectó fuertemente las exportaciones peruanas y en 1876 el país fue declarado en bancarrota. En estas duras circunstancias llega al poder Manuel Pardo y Lavalle y el Partido Civil que no pudieron hacer nada por revertir la situación; por el contrario, algunas medidas, como el recorte de gastos en armamento militar por razones de austeridad y quizás por acabar con los afanes del militarismo, obligaron al Perú a enfrentar a Chile sin preparación alguna, de manera deplorable. (Bonilla, 1984).

Tras la derrota y la humillante ocupación del territorio por los chilenos, el Perú inició una difícil etapa de reconstrucción nacional. El país había quedado destruido económica, política y socialmente. Sus riquezas habían colapsado: el guano se había agotado y aparecieron los sustitutos químicos que pronto ganaron la aceptación de los compradores, el salitre estaba en manos chilenas, el aparato productivo totalmente desarticulado, la deuda externa era acuciante y los acreedores británicos exigían el pago. A nivel interno, los análisis fueron muy ácidos y punzantes, dividiendo aún más a la sociedad. Con el desprestigio del Partido Civil, sin dirigentes civiles capaces de emprender la reconstrucción, surge el segundo militarismo y nuevas guerras civiles como

la que sostuvieron Andrés Avelino Cáceres contra Miguel Iglesias (1884-1885) y, posteriormente la que enfrentó a Cáceres contra Piérola (1894-1895) que terminó con el advenimiento de este a la presidencia (1895-1899) y el inicio de la República Aristocrática (1885-1919), periodo que se caracteriza por un rápido crecimiento económico que coincidió con la explotación y exportación de la plata, del caucho en la selva y del petróleo, y la agricultura de exportación agroindustrial. A nivel político, el periodo goza de una relativa armonía política —con hegemonía del Partido Civil—, surgen nuevos partidos políticos que aglutinarán las distintas posturas de la población²⁷.

Contexto ideológico

En el contexto internacional, el liberalismo y el nacionalismo surgidos en el siglo XVIII son las ideologías que sirven de fundamento a las transformaciones políticas, económicas y sociales del nuevo orden, que se impondrán a través de las revoluciones liberales, apoyadas por los sectores populares, y cuya consolidación abarcará gran parte del siglo XIX. En Europa, el liberalismo surge como una ideología revolucionaria contra el absolutismo y permitirá el establecimiento del estado liberal que promoverá la igualdad ante la ley, la defensa de la libertad personal, la propiedad privada, la división de poderes y la eliminación de restricciones a la libertad comercial. El nacionalismo, por su parte, surge como reacción a las anexiones territoriales de Napoleón. La nación se concibe como una comunidad que comparte una cultura, una lengua y un pasado común que busca convertirse en un Estado donde se defienda la soberanía nacional y que el poder recaiga en manos de los ciudadanos. A ambas ideologías se suma el Romanticismo como movimiento cultural que rechaza el neoclasicismo y las normas académicas, constituyéndose en una actitud ante la vida que exalta la libertad individual frente a la opresión social, las emociones frente al predominio de la razón de la ilustración y su admiración por el pasado, la Edad Media, oponiéndose a una industrialización y burguesía que se adueña del poder.

²⁷ El Partido Civil, que tuvo como fundador y primer presidente civil del Perú a Manuel Pardo y Lavalle, fue fundado en 1871, fecha considerada formalmente como el inicio de los partidos políticos en el Perú. Nicolás de Piérola funda en 1882 el Partido Nacional, pero por discrepancias internas se retira y funda el Partido Demócrata que tuvo el apoyo de los adversarios de Cáceres (1884); el Partido Constitucional, liderado por Andrés Avelino Cáceres, que tuvo como adherentes a los excombatientes de la Breña, los opositores de Iglesias y el Tratado de Ancón, y en un principio a los civilistas (1884); el Partido de los Liberales, dirigido por José María Quimper. En 1891 surgen el Partido Unión Nacional, de tendencia radical, liderado por Manuel González Prada y el Partido Unión Cívica fundado por Mariano Nicolás Valcárcel. (Haya de la Torre, 2004)

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la ideología dominante sigue siendo el liberalismo moderado propio de una burguesía consolidada que convivirá con las doctrinas revolucionarias: el socialismo, el anarquismo y el comunismo. A nivel filosófico prevalece el positivismo, opuesto al idealismo romántico, que influirá en los países industrializados desde donde se difundirá a otras partes del mundo. Su prevalencia se debió al alto nivel de desarrollo de las ciencias experimentales, separadas de la filosofía.

En el Perú, el liberalismo llevó a la independencia de España, pero no implicó la conquista de la libertad ciudadana, al no implicar la integración de la sociedad peruana. El siglo se caracteriza por las luchas entre liberales y conservadores cuando a mediados de la centuria surge el positivismo que se identificaría con la búsqueda de la modernización. El Perú salía de una guerra internacional que lo sumió en una profunda crisis socioeconómica y política, que incluso lo llevó a un fuerte cuestionamiento de su condición de nación y de su identidad. En este contexto se impondrán, en particular, los conceptos de orden y progreso, un positivismo con características propias: en lo religioso no hubo mayor discusión sobre la preponderancia y exclusividad de la Iglesia católica, pues esta era considerada un elemento unificador del Estado y de la sociedad, un Estado que en sus cartas constitucionales del periodo se confesaba católico y excluía cualquier otra religión²⁸.

Contexto sociocultural

El Perú de mediados del siglo XIX se caracterizaba por la fragmentación social heredada desde la época colonial que dividió a los criollos fundadores de la República y a las grandes masas indígenas excluidas. El nuevo modelo político de Estado de origen europeo negó la diversidad cultural y lingüística a los indios, como ocurrió en Europa donde los grupos periféricos fueron las minorías étnicas (los gitanos, los pueblos minoritarios como los vascos o los inmigrantes). Pero en el caso peruano la situación resultó paradójica si consideramos que la gran mayoría de los habitantes eran indios. Esta situación creó una fractura social muy profunda y que tuvo como base la idea de nación

²⁸ «Art. 3º.- Su Religión es la Católica, Apostólica, Romana, que profesa sin permitir el ejercicio de cualquier otro culto.» (Constitución de 1839) «Art. 4º.- La nación profesa la Religión Católica, Apostólica, Romana. El Estado la protege por todos los medios conforme al espíritu del Evangelio y no permite el ejercicio público de otra alguna.» (Constitución de 1856); «Artículo 4.- La Nación profesa la Religión Católica, Apostólica, Romana: el Estado la protege, y no permite el ejercicio público de otra alguna.» (Constitución de 1860); «Art.3o.- La Nación profesa la Religión Católica, Apostólica, Romana. El Estado la protege y no permite el ejercicio público de otra alguna.» (Estatuto Provisorio, 1879).

que se impuso en el Perú: una visión criolla-mestiza, católica, liberal y anti-indígena, que veía lo indio como un obstáculo para la modernización de la República. El viejo racismo encontró en el siglo XIX fundamentos científicos —con el positivismo también llegó el darwinismo social— que promovían la supremacía del blanco sobre otras razas. Esta cosmovisión con sus secuelas de marginación, exclusión y racismo terminará negando la ciudadanía al indio, quien se convirtió en un «problema» cuya solución pasaba por su segregación o asimilación. Así en el Perú se dio la convivencia de dos cosmovisiones distintas: la criolla-mestiza que tenía más cosas en común con la cultura de los antiguos conquistadores, la cultura europea y occidental en general, y la indígena que era a su vez multivariada y multiétnica (Manrique, 2005).

Esta tesitura llevó a las elites gobernantes a considerar el país como un espacio «vacío» que había que poblar a fin de lograr el desarrollo, lo que solo era posible «importando» población europea, como ocurrió en otros países de América Latina. Si bien llegaron algunos flujos migratorios, la lejanía del Perú respecto a otras naciones latinoamericanas, así como la crisis económica, la Guerra del Pacífico y las políticas migratorias peruanas poco atractivas hicieron que esta iniciativa no fuera exitosa desde la propuesta del Estado, aunque sí funcionó mejor la migración libre que no fue cuantitativamente considerable, pero sí importante por las contribuciones de los migrantes como iniciadores e impulsores del desarrollo de la industria nacional. Los migrantes europeos se dedicaron al sector comercial y empresarial; la mayoría vino como empleado o asociado de una firma extranjera o como independiente, como fue el caso de los ingleses y alemanes; mientras los italianos y españoles lo hicieron generalmente por inserción familiar o paisana²⁹.

Una migración muy diferente fue la asiática, tanto china como japonesa, ya que en ambos casos no se buscaba un «blanqueamiento» o desarrollo del país mediante el mestizaje, sino más bien mantener la economía peruana. Los inmigrantes chinos llamados culíes, en su mayoría cantoneses, vinieron para trabajar en las haciendas azucareras y algodoneras de la costa (1849-1879), en remplazo de la mano de obra esclava, en la construcción de los ferrocarriles, en la extracción del guano y como sirvientes; se trataba de trabajos «menores», realizados en condiciones de esclavitud, por lo que sufrieron discriminación y engrosaron la fila de los pobres, a diferencia de los blancos que eran acogidos entre las clases privilegiadas o mesocráticas. Su situación fue bastante penosa,

²⁹ Los primeros inmigrantes llamaban a parientes o paisanos luego de un periodo de ambientación en el país; esta modalidad habría permitido una mayor adaptación al medio local. (Bonfiglio, 1986)

por lo que hubo protestas de la comunidad internacional y el Gobierno chino tuvo que intervenir para frenar este primer flujo migratorio³⁰. Los aportes de la inmigración china a la cultura e identidad peruana son fundamentales: con su trabajo y esfuerzo contribuyeron no solo con el progreso económico de la clase privilegiada y el surgimiento de la burguesía limeña que participó en política, sino también con la inserción del país en la economía internacional. A ello hay que agregar sus considerables aportaciones al comercio minorista y a la gastronomía peruana.

Otra inmigración asiática importante fue la japonesa, posterior a la anterior y menos traumática. En un principio los japoneses llegaron como mano de obra para trabajar como agricultores en las haciendas azucareras y algodoneras (producción de exportación). Muchos de ellos, al término de sus contratos, emprendieron la migración del campo a la ciudad, donde se establecieron dedicándose a la venta ambulante, al servicio doméstico o abriendo negocios pequeños de pulpería, peluquería, relojería y fotografía. Aquellos que permanecieron en el campo siguieron en las haciendas como empleados o iniciaron modestos negocios en la hacienda, incluso se convirtieron en pequeños arrendatarios dedicados al cultivo de algodón.

La conformación social de la población peruana de la segunda mitad del siglo XIX estuvo compuesta por una clase alta pequeña, principalmente productora y exportadora de azúcar y algodón, y dedicada a la explotación minera, que logró insertar al país en la economía internacional y que imitaba a las sociedades europeas y estadounidense, y despreciaba lo nativo; estaba unida por lazos de parentesco y creó espacios comunes y excluyentes donde se reunía: los clubes. La nueva burguesía invirtió su capital en actividades productivas, además de la creación de bancos, construcción de redes ferroviarias y negocios menores, mas no en proyectos industriales, por lo que no puede considerarse una burguesía industrial, pero tampoco rentista y parasitaria, aunque sí aristocratizante.

En el periodo surgió una clase media que, a su vez, imitaba a la clase alta y estaba compuesta por intelectuales, pequeños comerciantes, propietarios urbanos, descendientes de inmigrantes, empleados de empresas comerciales o extranjeras que, en muchos casos, aspiraban a ocupar un cargo público o entrar al servicio de las Fuerzas Armadas. Igualmente apareció una clase obrera compuesta por campesinos migrantes que trabajarán

³⁰ En estos veinticinco años se calcula que llegaron al Perú alrededor de 100 000 chinos. Posteriormente continuó la inmigración, aunque en condiciones más favorables; entre 1903 y 1908 arribaron al país 11 742 inmigrantes; desde entonces el flujo de inmigrantes ha sido constante. (Rodríguez Pastor, 2005)

en los complejos agroindustriales y centros mineros, situación que permanecerá hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial. El pueblo bajo estaba conformado por artesanos, obreros, vendedores ambulantes y las grandes masas indígenas cuya condición era aún más precaria que las anteriores, pues no gozaron de derechos ciudadanos ni de la bonanza del periodo, además de la fuerte discriminación de que eran objeto. A estos grupos hay que sumar los inmigrantes europeos, en particular los alemanes, irlandeses, italianos, ingleses y franceses, y los inmigrantes chinos y japoneses que terminarán contribuyendo con la modernización del país y perfilando la identidad nacional. Son innegables sus aportaciones a la creación de riqueza al haber estado muy relacionados con los sectores de mayor enriquecimiento (la agricultura de exportación, el guano, los minerales, el comercio).

Contexto literario

A nivel literario, la segunda mitad del siglo XIX está marcada por el Romanticismo y el realismo, ambos movimientos tardíos en el Perú.

El Romanticismo tiene su origen en Alemania en el *Sturm und Drang*, encabezado por Goethe y Schiller, «como una exaltada defensa de las licencias poéticas y la fusión de las artes» (Oviedo, 2002, p. 14) y también en Inglaterra, tras la publicación en 1798 de *Lyrical Ballads* (manifiesto de Wordsworth y Coleridge), como manifestación de la «fascinación por lo misterioso, pintoresco y legendario» (Oviedo, 2002, p. 14). Desde estos dos países se expandirá primero a Francia y España, y después al resto de Europa y América. El movimiento surge como reacción contra el racionalismo de la Ilustración y el clasicismo. Su esencia es la búsqueda de la libertad. Fue una forma de concebir el mundo, de allí que se trate de un movimiento con características particulares en cada país, incluso con diferencias dentro de una misma nación. Hispanoamérica seguirá especialmente la influencia y modelos del Romanticismo francés y español, pero también modelos germanos e italianos.

En el Perú, el Romanticismo ha recibido fuertes críticas por su marcada condición imitativa y espuria. Se inicia en 1840 y se extiende hasta fines de siglo, conviviendo con otros movimientos. Surge en un contexto social, político y económico muy distinto al europeo: eran los tiempos de Ramón Castilla que habían dado al país cierta estabilidad política y un modesto desarrollo económico, además durante su Gobierno se apoya por primera vez a los intelectuales incluyéndolos al servicio público, en particular al servicio diplomático. Por ello, mientras en Europa el movimiento se rebeló contra lo burgués,

nuestros románticos en cambio eran parte de la burguesía —o lo más parecido a esta— y se sentían cómodos con ella.

Como en Europa, el movimiento se caracterizó por el predominio del sentimiento sobre la razón, pero también por la búsqueda de la libertad de expresión, la afirmación de la vida y las costumbres nacionales, el desapego de España y el sentimiento americanista. La lírica fue el género preferido por los románticos y luego el drama. Al igual que sus pares europeos que mostraron un gran interés en los temas históricos, los románticos peruanos tuvieron una fuerte curiosidad por la historia como noción de continuidad y pertenencia a un pasado que los distinguiera como individuos con sus propias características, y fuera fuente de la renovación poética de cuya urgencia tenían plena conciencia. Si bien la literatura romántica continúa la imitación a España y a Francia, se advierte en sus miembros el sentimiento nacionalista, la necesidad de contar con una literatura propia de allí que se busquen temas y formas en literaturas menos conocidas o desconocidas hasta entonces, como la inglesa, alemana, italiana, etc. Hubo intentos por incorporar elementos culturales nativos, aunque estuvieron muy lejos del mestizaje cultural.

Pese a los cuestionamientos que ha recibido el Romanticismo peruano, es innegable que promovió el desarrollo de los aspectos culturales: por un lado, surge por primera vez un grupo de escritores con grandes intenciones de producir una literatura propia, que establecieron lazos amicales, que escribieron de manera abundante y discutieron ampliamente sobre aspectos no solo literarios, sino también políticos y sociales. Difundieron sus ideas, creencias y creaciones en revistas, folletines y periódicos con lo que motivaron que los sectores menos ilustrados se interesaran por el fenómeno literario. Reunieron sus obras dispersas en libros y muchos crearon sus propios periódicos o revistas; algunos compilaron antologías nacionales y americanas. Seducidos por el teatro, escribieron y representaron sus obras ante un público entusiasta, ávido de obras locales, compuesto no solo por las élites, sino también por las clases no selectas que llenaban la galería y platea. Alternaron las obras de dramaturgos extranjeros que traducían para la audiencia nacional con autores peruanos, bajo el mecenazgo del Estado al apoyar la producción peruana.

Los principales exponentes del Romanticismo en el Perú fueron Carlos A. Salaverry —considerado el máximo poeta del movimiento—, Luis Benjamín Cisneros, José Arnaldo Márquez, Manuel Nicolás, Corpancho, Clemente Althaus, Manuel Atanasio Fuentes y Ricardo Palma Soriano.

El realismo, considerado la manifestación literaria del positivismo, es un movimiento cultural que se inicia hacia mediados del siglo XIX y surge como oposición al Romanticismo con el que convive, además de otros movimientos finiseculares como el naturalismo, el parnasianismo y simbolismo francés, o el modernismo en Hispanoamérica. Surgió en Francia y se inició con Honoré de Balzac y Stendhal, y se desarrolló con Gustave Flaubert. Se caracteriza por la representación objetiva de la realidad, de la manera más fiel posible y con el máximo grado de verosimilitud. Está muy ligado a los acontecimientos sociales del periodo y en particular a la burguesía que ya había logrado convertirse en la clase dominante, pero también a la nueva clase obrera.

El contexto está fuertemente influenciado por los avances científicos como la formulación de las leyes de la herencia genética de Gregor Mendel, la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin y la teoría de las luchas de clases de Karl Marx; al igual que por los avances tecnológicos como el ferrocarril a vapor para el traslado de pasajeros, la bicicleta de pedales, el telégrafo, el teléfono, la luz eléctrica, el cine, inventos que cambiarán profundamente la vida cotidiana y servirán de modelo a los escritores.

La literatura realista tiene como base los principios científicos y como método la observación. Se caracteriza por la observación y descripción de una realidad próxima; su propósito es la crítica social y política. Los autores sitúan sus obras en lugares próximos, conocidos por ellos y en el tiempo presente, en oposición al exotismo, lejanía, el pasado del Romanticismo; se apartan del subjetivismo y la fantasía para describir lo cotidiano. De allí que algunos autores conservadores describan la realidad para demostrar la degradación y proclamar el retorno a los viejos valores tradicionales; mientras otros la describen para denunciar las lacras que perviven debido a la mentalidad conservadora que impide el avance hacia un mundo nuevo y mejor.

El realismo llega al Perú a fines del siglo XIX, también de manera tardía, influenciado por el realismo francés, en especial por las novelas de Balzac, Flaubert y Zola. La transición del Romanticismo hacia el realismo se dio de manera lenta, «casi imperceptible en ciertos momentos del proceso: son tendencias antagónicas que aparecen como si fuesen complementarias o fases salidas de un mismo molde.» (Oviedo, 2002, tomo 2, p. 137). Así a finales del siglo XIX el realismo convive de manera simultánea con el Romanticismo en su fase final y el modernismo inicial.

Sus géneros preferentes fueron la novela, como en otras partes del mundo, donde mejor se adaptó la necesidad de observar y explicar la vida íntima, y el ensayo, canal en

que los autores expusieron sus ideas y reflexiones sobre el destino del país. Sus representantes más destacados fueron sobre todo mujeres, Mercedes Cabello de Carbonera, Clorinda Matto de Turner y Teresa Gonzáles de Fanning en la novela, y en el ensayo Abelardo Gamarra y Manuel Gonzáles Prada.

Relaciones con las culturas fuente

Las relaciones del Perú con Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos se inician con la República, pues durante la Colonia fueron muy pocos y esporádicos los contactos debido a las leyes indianas y la persecución de la Inquisición contra los protestantes. Luego de la Independencia, Inglaterra en 1823, Estados Unidos y Francia en 1824 fueron los primeros en reconocer la República y abrir consulados en el Perú. Con los estados alemanes, las relaciones consulares se inician en 1828 con el primer Consulado General de la República y Ciudad Hanseática Libre de Hamburgo en el Perú. Los contactos se establecen a nivel de la movilización de personas en una solo vía: extranjeros que llegaron al Perú.

Según Fabián Novak (2004) los primeros inmigrantes germanos llegan durante la Colonia, se trataba de mercenarios, misioneros y exploradores que pudieron llegar al Perú gracias a permisos especiales concedidos por la Corona española. En 1612 y 1615 arribaron jesuitas alemanes que junto con sus pares españoles cumplieron una importante labor misionera y artística hasta que la orden fue expulsada de América Latina. Luego, a fines del siglo XVIII llegó a México y Perú un grupo numeroso de inmigrantes mineros contratados por la Corona, entre ellos el barón Fürchtegott Leberecht von Nordenflycht, jefe de la misión mineralógica, que vinieron a estudiar y modernizar la minería peruana.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la dictadura del general Salaverry emitió un decreto en 1835 para promover la inmigración europea, pero la iniciativa no favoreció la llegada de inmigrantes en gran número; aunque, sí llegaron visitantes ilustres como Alexander von Humboldt, el descubridor de la corriente marítima peruana que recorrió gran parte América, Europa y Asia, y Ernst Middeldorf que tuvo una larga estadía en el Perú, viajando por la costa y sierra. Igualmente vivieron en el Perú dos oficiales alemanes que participaron en las guerras de Independencia de América: Otto Philipp Braun que se unió a la causa emancipadora de Simón Bolívar y el barón Clemens Anton Althaus von Hessen-Philippsthal, miembro de la Expedición Libertadora del Perú bajo las órdenes del general José de San Martín, padre del poeta y traductor Clemente de Althaus.

Es a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando se incrementa la presencia germánica en el Perú con la primera gran inmigración alemana, a la que hay que agregar la llegada de científicos alemanes que realizaron estudios en el Perú y de ingenieros que participaron en la construcción de carreteras y ferrocarriles, y en la creación de actividades industriales, así como con la llegada de profesores alemanes que participan en la reforma educativa, estableciéndose en Lima, Cuzco, Piura, Puno y Chiclayo. Es el periodo en que se inicia el contacto con la literatura alemana: a partir de 1850 aparecen en revistas y periódicos de Lima y provincias las primeras poesías y relatos alemanes vertidos al español, eran traducciones realizadas por Ricardo Palma, Pedro Paz-Soldán y Unanue, Eugenio Larrabure y Unanue, Manuel González Prada entre otros. Según Núñez (1953), el interés por las letras germánicas tendría un fuerte impulso con el prestigio que alcanza lo alemán en el mundo entero a partir de la victoria de Prusia sobre Francia en la guerra de 1870 y la unificación alemana emprendida por el canciller Otto von Bismarck con la fundación del Segundo Imperio.

Para Estuardo Núñez (1953) los tres introductores de las letras germanas en el Perú fueron Ricardo Palma, Pedro Paz-Soldán y Unanue y Manuel González Prada. Consideramos, como David Sobrevilla, que el último es el gran traductor y promotor de la literatura germana en el Perú. Sus reescrituras no solo se limitaron a introducir el «elemento objetivo» de la balada alemana o a utilizar una lengua que fuera más comprensible para las mayorías a fin de contrarrestar el elemento subjetivo y retórico del Romanticismo, sino que se esforzó por incorporar la balada en la literatura peruana, reescribiendo el género con temas peruanos y generales, esfuerzo fallido pues la balada no llegó a germinar en nuestras letras. Sin embargo, es innegable el impulso que sus traducciones y propuestas tuvieron en las generaciones futuras de escritores. Para Sobrevilla, esta influencia trasciende a la próxima generación de literatos como José María Eguren y César Vallejo, ambos considerados fundadores de la literatura peruana contemporánea; el primero de la poesía pura y el segundo de la social, aunque también hizo poesía pura en *Trilce*. Eguren asimila las figuras y símbolos de la mitología germánica y nórdica en general, además de haber compuesto baladas. Vallejo, por su parte, más que la influencia de la literatura alemana, asimila el pensamiento alemán: tanto de Marx, al crear una poesía marxista (*Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz*), como de Feuerbach (sus cuentos últimos y artículos finales). Ambos autores germanos permitieron a Vallejo construir una literatura marxista, con una dialéctica también marxista que tiene como centro al hombre (Sobrevilla, 1998).

La influencia que ejerció Francia desde el inicio de la República es enorme en los terrenos comercial, bancario, social, de ayuda comunal, así como en los estudios científicos y la cátedra universitaria. Los contactos iniciales con Francia se producen a través de viajeros, navegantes, comerciantes y científicos franceses desde finales del siglo XVII³¹. Pero es a partir del siglo XVIII que el Perú experimentará una profunda atracción por la cultura francesa debido al prestigio intelectual, literario, científico e ideológico alcanzado por Francia durante el Siglo de las Luces. El advenimiento de la dinastía de los borbones al trono español, facilitará la circulación de las ideas de los enciclopedistas quienes ejercerán una fuerte influencia en los intelectuales, el clero y las familias de la clase alta peruana. La contribución del pensamiento francés a la Independencia se vio reforzada en nuestro país por el activismo por las nuevas ideas que hicieron los pocos ciudadanos franceses residentes en Lima y por la participación directa en la gesta libertadora de oficiales franceses con experiencia en las guerras napoleónicas, como Carlos Luis Federico de Brandsen, Giroust Eugenio, entre otros (Novak, 2005).

Con la República se inicia un flujo de inmigración creciente de viajeros, comerciantes itinerantes, pero también de artesanos, comerciantes al por menor y profesionales o inmigrantes con una especialidad determinada que querían radicar en el país. Las relaciones que se establecen son regulares y continuas, y la influencia de lo francés se extenderá a distintos ámbitos: la forma de gobierno interior con la figura de los prefectos y división por departamentos; se adoptó el parlamentarismo y el republicanismo de las instituciones francesas, y también el presidencialismo, pues el constitucionalismo peruano ha bebido siempre de dos grandes fuentes: Estados Unidos y Francia. El Código Civil de Santa Cruz y el Código Civil de 1852 tendrán como base fundamental el Código de Napoleón, si bien no se trataría de meros calcos, en ambos casos se habría buscado «lo propio» (Trazegines, 2008). Respecto a la educación, el Perú toma como modelo la instrucción primaria gratuita y obligatoria de la legislación francesa, lo mismo sucede con la administración pública, las municipalidades y el servicio militar obligatorio. En la economía del siglo XIX, esta influencia no solo es a nivel de pensamiento —la influencia de Juan Bautista Say y su *Tratado de Economía Política* (1803) que se divulga por América a partir de 1826, sentará las bases para el Banco Auxiliar de Papel Moneda, creado por Hipólito Unanue cuando fue Ministro de Hacienda del Gobierno de San

³¹ Si bien existen referencias que se remontan al siglo XVI, como es el caso del luterano francés Mateo Salado, quien tuvo el triste privilegio de haber participado en el primer auto de fe y de haber sido el primero en ser quemado vivo por la Inquisición de Lima.

Martín—, sino por el aporte de la actividad de ciudadanos franceses que residen en el Perú³².

Las relaciones más constantes se dan a nivel cultural, principalmente por el papel de Francia como difusor de ideas que germinarán en el pensamiento filosófico y político de las elites peruanas que redundarán en la formación de la conciencia nacional³³ y por la fuerte influencia que ha ejercido su literatura desde los tiempos de la Ilustración. Los escritores preferidos del periodo fueron Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Pierre-Jean de Beranger, Alfred de Musset, quienes fueron leídos en su lengua original y luego traducidos e imitados ampliamente: La fascinación que ejercieron no solo se limitó a sus obras, sino a su condición de escritores comprometidos como el caso de Hugo. Además, como ya lo advirtió Núñez (1997), hubo dos factores que indican la predilección por Francia: los viajes que tenían como lugar preferente París y las publicaciones de libros literarios o de historia y geografía que se hicieron en París, El Havre y Nancy. Sobre las publicaciones de libros peruanos en Francia, si bien no puede negarse el factor prestigio que implicaba para los autores, las razones económicas eran importantes. Se vivía en un entorno globalizado, como el actual, y Francia se convirtió en el polo difusor de bienes culturales, desde donde se exportaban libros en francés y traducciones francesas de otras literaturas europeas. Ya desde la Revolución francesa se facilita el comercio de libros ocasionando una proliferación de publicaciones, en general efímeras, que se expandieron por toda Francia y el mundo. La aparición del folletín populariza la lectura y permite el surgimiento de nuevos lectores que podían acceder a las obras a precios módicos. La mayoría de novelas de la época habían aparecido antes en folletines, aunque no todas las novelas en folletines se convirtieron en libros. Esta situación se da en Francia, en Europa, en Hispanoamérica y en el Perú. La globalización del libro, de las revistas y folletines favoreció en gran medida a los traductores de la época que en un entorno universalista (*Weltliteratur*) y de búsqueda de una identidad nacional que distinga a las repúblicas hispanoamericanas se embarcaron en la tarea de traducir.

El primer inglés que pisó estas tierras, y que además está estrechamente ligado a la traducción, fue el corsario Richard Hawkins (1562-1622) quien fue capturado durante sus correrías por el Pacífico sur. Hawkins durante su traslado a Lima escribió una carta a su

³² Esa predilección por lo francés prevaleció en toda Hispanoamérica y se expandió a la arquitectura, la pintura y las artes, pero también a las costumbres y a la moda. El francés fue una materia obligatoria en la enseñanza secundaria y superior (Núñez, 1997).

³³ El primer *Mercurio Peruano* (1791-1794) registra en sus índices una gran cantidad de autores franceses en el campo de la literatura, la filosofía, el derecho, las ciencias políticas y también la medicina.

padre que sería traducida muy pronto, de la cual se sacaron dos copias una fue enviada a España y la otra al impresor Antonio Ricardo: fue la primera traducción que se hizo y publicó no solo en el Perú sino en toda América (Santoyo, 2006). Hubo que esperar hasta el siglo XIX para que se establecieran los contactos con la cultura inglesa y estadounidense.

El interés por la cultura inglesa en el Perú se inicia los años previos y posteriores a la Independencia, en particular por los filósofos, economistas y tratadistas ingleses, escoceses, irlandeses, además del estadounidense Thomas Paine. Los lazos con Inglaterra se consolidan a partir de los movimientos independentistas por los fuertes intereses que esta tuvo, lo que se evidenció en los préstamos y créditos que Inglaterra concedió para la compra de armas y provisiones. Muchos oficiales ingleses participaron de las expediciones libertadoras³⁴ y tras el establecimiento de la nueva República muchos de ellos se afincaron en el país, además de otros compatriotas que llegaron como empleados de compañías inglesas producto de la expansión comercial británica. Ante el posicionamiento de Inglaterra como potencia dominante y su expansionismo económico en un contexto de globalización, la economía peruana se hizo más dependiente de los mercados europeos, en particular del inglés, ubicándose en la periferia como exportadora de materias primas. Ante la coyuntura económica del *boom* del guano (1840-1880), se incrementó el número de empresas inglesas que se dedicaron a actividades portuarias, mercantiles, financieras, así como a la agricultura, la construcción de ferrocarriles, y a las compañías de gas y agua. Se abrieron muchas sucursales inglesas que operaron en el Perú y contrataron ejecutivos, ingenieros, técnicos y operarios, con lo que se crea una importante colonia inglesa³⁵ que influirá en la esfera pública y las costumbres: se crean espacios de esparcimiento y socialización como los clubes creados por las colonias extranjeras y en particular por los ingleses (Lima Cricket Club en 1859, English Rifle Club en 1864), dando inicio a las primeras actividades deportivas cuya utilidad fue entendida y acogida muy pronto por el Estado y la elite. Se crea la Biblioteca Inglesa (1844), donde se podían leer periódicos extranjeros, especialmente ingleses, franceses y españoles, tratados comerciales y obras literarias. En 1844 la Biblioteca Inglesa y el Salón

³⁴ Personajes como el Mariscal William Miller y el Almirante M. George Guise participaron en las guerras de Independencia. El Mariscal Miller pasó un buen tiempo en Boston, camino a Inglaterra, donde se encontró con Prescott quien entonces redactaba la *History of the Conquest of Peru* (Nueva York, 1847). Sus relatos sobre su estadía en nuestro país sirvieron para ambientar la obra de Prescott sobre el Perú (Mould de Pease, julio, 1985).

³⁵ La inmigración de ingleses al Perú se da en un contexto de irrupción del capital extranjero y la bonanza económica coyuntural.

de Comercio se fusionaron, dando lugar al Club Inglés que no era exclusivo de la comunidad inglesa, pues muchos peruanos se hicieron miembros.

La Independencia de EE.UU. generó nuevas expectativas en Hispanoamérica, por tratarse de la primera colonia en liberarse de una gran potencia; no fue poco el impulso que generó entre quienes promovían la emancipación de España, si bien no fue la causa según la historiografía actual, su influencia como fuerza motriz es incuestionable. Las ideas y la acción de hombres como George Washington, Benjamin Franklin, James Madison, Alexander Hamilton, Thomas Jefferson o Thomas Paine, con sus propuestas de nuevas formas de vida jurídica y social, serían acogidas e imitadas por Hipólito Unzué, Manuel Lorenzo Vidaurte y Javier de Luna Pizarro. Luego, el éxito del gobierno republicano y constitucional de Estados Unidos fue un modelo que las repúblicas hispanoamericanas admiraban y ansiaban imitar. Entre 1834 y 1838, los diarios de Lima y Cuzco publicaban los mensajes presidenciales de John Q. Adams y Martin Van Buren (Núñez, 1956), lo que indica que los primeros contactos con EE.UU. se dan a nivel de los escritores políticos que son traducidos y difundidos antes que los autores creativos (Núñez, 1956).

Las relaciones comerciales con EE.UU. cobran un fuerte impulso a raíz del restablecimiento de la economía agrícola costeña (1850 a 1870) y de la expansión ferroviaria (década de 1870). Si bien Gran Bretaña —que siguió ejerciendo su control sobre el comercio peruano— y otros países de Europa continúan siendo las fuentes de capital, el material requerido para las vías ferroviarias y el equipamiento de las haciendas provino principalmente de EE.UU.: el poderío británico irá cediendo su posición hegemónica ante la tecnología moderna e innovadora estadounidense. La Guerra del Pacífico, la navegación a vapor, las actividades empresariales de W.R. Grace constituyen el inicio de la inversión estadounidense en el Perú, que se afianzará con la creación de los primeros enclaves agromineros controlados por grandes empresas estadounidenses, lo que llevará a una subordinación de la economía peruana a la expansión industrial estadounidense: la Primera Guerra Mundial consolidará este proceso y terminará con el control que ejerció Inglaterra y, en menor escala, otras potencias europeas desde inicios del siglo XIX (Bonilla, 1980).

El interés por las letras inglesas empieza en el siglo XIX, siendo los autores de mayor influencia en la literatura peruana Alexander Pope, Lord Byron —quien, junto con Hugo y Heine, fue uno de los autores que despertaron mayor entusiasmo entre los poetas y traductores literatos peruanos; como Hugo, este fervor no solo se debió a su obra, sino a

su vida romántica, llena de heroísmo y rebeldía—, Shakespeare, el escocés Walter Scott y el irlandés Thomas Moore, además de ser los autores más traducidos. De EE.UU., los que despertaron mayor interés fueron Henry Wadsworth Longfellow y Edgar Allan Poe.

Contexto traductológico

A nivel internacional, el siglo XIX se caracteriza por la fuerte expansión de la práctica traductora. Debido al desarrollo de las comunicaciones y las ciencias se traducen diferentes tipos de textos y diversos idiomas, como dice Miguel Ángel Vega (1997):

Se traduce todo (filosofía, literatura, teología, medicina, etc.) de todos los idiomas (sánscrito, húngaro, finés, persa). La competencia establecida entre la sociedad laica y la sociedad religiosa, y dentro de aquella, entre dos partes de la sociedad de signo político diverso —de derechas y de izquierdas— aumentan las necesidades de información con fines apologéticos y aumenta la demanda de lectura y cultura. (p. 82)

Los avances tecnológicos y las mejoras en la educación habían facilitado el surgimiento de un mayor número de lectores. En un entorno de globalización, una burguesía decidida a ampliar sus redes comerciales con otras nacionalidades y un público cada vez más consciente de la necesidad de educación y esparcimiento convirtieron la traducción de literatura y de material educacional en una industria floreciente e impulsora sujeta a las fuerzas del mercado, donde aún no se habían establecido los derechos de autor (la Convención de Berna se firmó en 1886). Poco a poco la traducción se convierte en un oficio, aunque muy pocos vivían de esta de modo exclusivo. Muchos fueron traductores fantasmas que elaboraban el texto bruto y luego pasaba a una figura conocida que solo prestaba su nombre como traductor. Quienes siguieron gozando de visibilidad fueron los escritores para quienes la traducción no era la actividad principal. En Francia, se traducen y retraducen obras de la antigüedad greco-latina y oriental, así como autores contemporáneos: Leconte de Lisle (1818-1894) tradujo a los poetas clásicos de Grecia y Roma, como Teócrito, Homero, Hesíodo, Eurípides, Horacio orientándose a la cultura fuente, y Charles Baudelaire (1821-1867) traduce durante quince años a su «hermano literario», Edgar Allan Poe.

En Inglaterra también se traducen los clásicos y la literatura oriental, pero también las novelas cortas de autores alemanes como E.T.A. Hoffmann, Heinrich von Kleist o Theodor Fontane. Entre los traductores destaca la obra de Thomas Carlyle (1795-1881) que traslada a Goethe, Schiller y autores románticos como Hoffmann, Tieck, Friedrich H.

de la Motte Fouqué, además de publicar apuntes biográficos y análisis críticos de importantes autores germanos, así como numerosos artículos sobre Alemania y su cultura. Por su parte, en Alemania se traduce a los escritores británicos del periodo romántico que llegaron a ser muy populares durante todo el siglo XIX, difundiéndose la obra de autores como Walter Scott (1771-1832), Robert Burns (1759-1796), Thomas Moore (1779-1852), George Gordon Byron (1788-1824) y William Wordsworth (1770-1850) entre otros. En este siglo se realizaron grandes traducciones como el *Wilhelm Meister's Apprenticeship* de Goethe traducido por Carlyle y publicado en 1824 y *Rubaiyat* de Omar Jayam en versión de Edward Fitzgerald (1809-1883), publicado en 1859 y que en vida del traductor tuvo cinco ediciones con revisiones.

Como en Hispanoamérica, en EE.UU. sus escritores reclamaban a necesidad de contar con una literatura nacional propia, de alta calidad. El poeta más famoso de ese tiempo, Henry W. Longfellow, traducía desde los inicios de su vida literaria; su primer libro publicado es la traducción de *The Coplas of don Jorge Manrique* (1833) con un prefacio donde incluye reflexiones sobre la traducción. En 1845 recoge varias de sus traducciones en *The Poets and Poetry of Europe*, casi cuatrocientos autores de diez lenguas: anglosajón, islándico, danés, sueco, alemán, holandés, francés, italiano, español, portugués; la obra abarcaba textos de poesía italiana desde la Edad Media hasta Heinrich Heine. La colección fue muy popular y aclamada por la crítica, y tiene el mérito de haber introducido a los lectores estadounidenses en la poesía europea no inglesa. Otra traducción importante de Longfellow es *Divine Comedy* de Dante, publicada en 1867.

En cuanto a los enfoques, la traducción en Europa, como a lo largo de la historia, siguió moviéndose en las antípodas, entre quienes privilegian la lengua y cultura fuente, y los que optan por la lengua y cultura meta; dos visiones distintas de la traducción: por una parte, aquellos que consideraban la traducción una categoría de pensamiento, con el traductor como genio creativo, el individuo capaz de enriquecer la literatura y la lengua nacional, y por otra parte, quienes veían al traductor como el sujeto que ejercía una función mecánica y se limitaba a trasladar un texto y a un autor conocido (Bassnett-McGuire, 1991). Ambas visiones se observan en la labor de los traductores: en Francia, por ejemplo, algunos traductores privilegian la traducción calco, la literalidad, frente a otros que prefieren respetar el genio de la lengua meta. En Inglaterra, los victorianos buscan una mayor fidelidad, los lectores deben sentir que están leyendo un texto clásico extranjero. Sin embargo, el poeta Edward Fitzgerald traduce una colección de poemas persas escritos en cuartetos de Omar Jayam que titula *Rubaiyat* (1859) orientándose a la

cultura meta. Es también en Inglaterra donde se da el debate más interesante sobre la traducción entre el crítico y poeta victoriano Matthew Arnold y el escritor Francis W. Newman, a propósito de la traducción que el último hace de la *Iliada* de Homero. Newman pretendía comunicar la extrañeza arcaica del original, lo que generó la réplica de Arnold en tres conferencias en 1860 y una contraréplica de Newman.

En el Perú, la segunda mitad del siglo XIX se caracteriza por una intensa actividad traductora, debido especialmente a la labor de los miembros del Romanticismo, pero también de otros traductores literatos del periodo. En general, se trata de intelectuales dedicados al cultivo de las letras que participaron, en su mayoría, en los hechos históricos y políticos de su tiempo, involucrándose en las luchas políticas ya sea apoyando o censurando a los caudillos militares o civiles del periodo, de las que algunas veces salieron seriamente afectados, como el caso del bohemio trujillano, y también traductor, Fernando Casós, quien al aceptar la secretaría general de la intentona golpista de Tomás Gutiérrez, selló definitivamente su carrera política y se vio obligado a partir al exilio en Francia³⁶. Muchos llegaron a cumplir funciones importantes en las instituciones del Estado y se convirtieron en la elite cultural que desde la prensa y las revistas culturales y científicas contribuyeron con la construcción de la identidad y la memoria histórica de la nación.

Los traductores literatos del periodo no tuvieron como principal ocupación o fuente de ingresos económicos la traducción. Esta fue solo una de las tantas facetas que cultivaron, la mayoría de las veces sin recibir un pago a cambio, durante parte de su trayectoria intelectual, pero contribuyó, en gran medida, a la creación de su obra literaria, a su acercamiento a otras culturas y a la consolidación de sus ideas. La traducción fue el vehículo a través del cual asimilaron otras estéticas e ideologías, si bien —como sostienen los críticos— muchos no pudieron remontar la mera copia o imitación, algunos supieron trascender hasta lograr una obra y un pensamiento original como Ricardo Palma y Manuel González Prada, los dos literatos más destacados de la segunda mitad del siglo XIX.

³⁶ Tras los violentos acontecimientos producto de la rebelión de los hermanos Gutiérrez contra el Gobierno de José Balta ocurridos el 22 de julio de 1872 en Lima y que acabaron con la muerte del presidente y luego de tres de los hermanos coroneles, Casós viajó a Francia donde permaneció dos años; allí publicó dos novelas: *Los amigos de Elena* que tiene como fondo los acontecimientos de la sublevación de los esclavos de Chicama en 1848, en la que colaboró como partidario de la abolición, y *Los hombres de bien*, la primera parte del *Becerro de Oro*, donde pretendía narrar los acontecimientos políticos del Perú desde 1867 hasta 1874; las otras dos *El Olimpo* y *Los seis coroneles* no llegaron a publicarse. A su regreso al Perú, ejerce la abogacía y escribe en *El Nacional*. Murió durante la ocupación chilena a los 53 años (1881).

Sin embargo, como traductores la mayoría de los literatos del periodo se destaca por la creatividad de sus versiones y tienen el mérito de haber enriquecido el sistema literario peruano con las traducciones de obras de autores extranjeros hasta entonces desconocidos para la cultura peruana. La mayoría de estos traductores de textos literarios llegaron a ocupar cargos públicos como es el caso de los cuatro traductores literatos objeto de este estudio y de otros como Clemente Althaus, Mariano Amézaga, Narciso Aréstegui, Juan Arguedas Prada, Manuel Nicolás Corpancho, Trinidad Fernández, José Antonio Lavalle y Arias de Saavedra, José Toribio Mansilla, todos integrantes de la bohemia romántica. Casi todos ejercieron el periodismo o colaboraron con periódicos y revistas de la época, no solo en cuestiones literarias, sino también políticas o sobre temas de actualidad, como Enrique Alvarado y Trinidad Fernández, ambos periodistas y miembros de la bohemia, y Juan Francisco Larriva. También fueron profesores como el bohemio Narciso Aréstegui, profesor y secretario de la Universidad San Antonio del Cusco y rector del Colegio Nacional de Ciencias y Artes de Cusco; Clemente Althaus profesor de San Marcos, Mariano Amézaga profesor del Colegio Guadalupe y la Escuela Militar; José Sebastián Barranca profesor de San Marcos. Algunos llegaron a formar parte del parlamento peruano como Fernando Casós –diputado y senador— y José Antonio Lavalle y Arias de Saavedra, senador de la República al igual que Palma.

Estos traductores literatos también tienen en común su pasión por los viajes. Ya sea por estudios, como en el caso de Ignacio Noboa, José Toribio Mansilla, Eduardo Forga, Juan Manuel de Berriozábal o Manuel Nicolás Corpancho quien fue enviado a Europa en viaje de estudio y perfeccionamiento (Núñez, 1988); sea porque ocuparon cargos diplomáticos debido a su cercanía con los gobernantes de turno –Castilla, Echenique, Pezet, Prado y Balta– como Luis Benjamín Cisneros, Gabino Pacheco Zegarra, entre muchos otros, o porque lo hicieron por iniciativa propia, por la fascinación que ejerció EE.UU. y en particular Europa, como es el caso de Pedro Paz-Soldán y Unanue, Clemente Althaus o Carlos Augusto Salaverry quien estudia en Chile, viaja por Estados Unidos y Europa, y también ocupa el cargo de cónsul del Perú en Inglaterra.

Estos viajes tienen la trascendencia de influir fuertemente en la formación espiritual de estos traductores literatos, acercándolos a otras estéticas, rescatando a autores del pasado o conociendo a autores vigentes en el momento de sus viajes. Es el caso de Clemente Althaus, quien quedará fuertemente impactado por la cultura italiana como queda demostrado por sus traducciones de autores renacentistas como Petrarca, Dante,

Ariosto, Miguel Ángel, Victoria Colona, Torcuato Tasso y también por los románticos italianos Guisti, Foscolo y Manzoni, a quienes vertió en sonetos.

Entre los traductores literatos³⁷ de textos líricos franceses destacan, además de los cuatro casos estudiados en esta tesis, Pedro Ignacio Noboa y Benavides, Manuel Adolfo García³⁸, Juan José Calle, Juan Vicente Camacho, Luis Benjamín Cisneros, Flores Galindo y Manuel Nicolás Corpancho con sus traducciones de Hugo; Arturo Morales Toledo, Ricardo Rosell³⁹, Renato Morales de Rivera y Samuel Velarde con sus traducciones de Lamartine; Valenzuela Teodoro⁴⁰, Abel de la E. Delgado⁴¹ y Simón Martínez Izquierdo con sus traducciones de Musset y ya a finales del siglo Constantino Carrasco publicó sus *Trabajos poéticos* (Lima, Imp. del Estado, 1878) donde incluyó traducciones de poetas franceses, además de ingleses, italianos, portugueses y latinos.

En la traducción de dramas destacan José Palacios que tradujo *Mahoma o el Fanatismo* (Cuzco, 1840) de Voltaire y José Toribio Mansilla que tradujo en verso *Marión Delorme* de Hugo, estrenado en Lima, según consta en el *Diccionario Teatral del Perú* de Manuel Moncloa y Covarrubias (1905; reedición Ensad Editores, 2016). En prosa resaltan las versiones de Montaigne y Hugo que hizo Noboa; igualmente Eduardo Francisco Forga traduce el *Discurso sobre la historia universal* de Jacques B. Bossuet, *Conferencias* de Lamartine y *La mujer* de Jules Michelet y, hacia fines del siglo, Manuel A. San Juan traduce una serie de prosas críticas de Voltaire que tituló «Opúsculos

³⁷ Véase en el anexo A, la relación de traductores literatos que vertieron al español desde las lenguas inglesa, francesa y alemana. Para un resumen sobre los traductores literarios véanse los textos pioneros sobre el tema de Estuardo Núñez «Las traducciones literarias en el Perú» (1951), *Autores germanos en el Perú* (1953), *Autores ingleses y estadounidenses en el Perú* (1956), *Las letras de Italia en el Perú* (Lima, UNMSM, 1968), *Las letras de Francia y el Perú. Apuntaciones de literatura Comparada* (1997). Así como los textos de Ricardo Silva-Santisteban *Antología general de la traducción en el Perú*. Tomos I, II, III y IV (2008, 2009 y 2010) y *Breve historia de la traducción en el Perú* (2017).

³⁸ Abogado, militar, fue uno de los fundadores de Sociedad Amigos de las Letras. Estudió en el convictorio San Carlos, llegó a ser jefe de sección del Ministerio de Guerra. La miseria extrema que vivió durante los años de la ocupación chilena y el suicidio de su hija, terminaron por sumirlo en la demencia. No fue el único bohemio peruano que sufrió la miseria, recuérdese el caso de José Arnaldo Márquez, ni tampoco el único que perdió las facultades mentales, véase el caso de Carlos Augusto Salaverry. Tradujo «La mañana» de *Odes et ballades*, el poema XXIV de *Los rayos y las sombras* ambos en octosílabos, además de «El estatuero de David», «La Historia», «Las dos islas», «La nube de tempestad», «Su nombre», «Sombras», «El cielo de fulgores lleno», «Al Arco del triunfo», «Dios está siempre allí», «Décima», «Balada». Todas estas citadas por Estuardo Núñez (1997, p. 128), pero a las cuales no hemos tenido acceso.

³⁹ Morales Tolero y Federico Flores Galindo tradujeron «Tristeza», ambas fueron publicadas en *El Correo del Perú*, en el número 10, año VII, 11/3/1877 y en el número 29, año VII, 22/7/1877 respectivamente, y Rosell tradujo «El valle», publicado en J.M. Gorriti, *Veladas literarias de Lima* (Buenos Aires, 1892) (Núñez, 1997).

⁴⁰ Tradujo «Rapelle-toi», publicada en *La Sociedad*, N° 124, Lima 2/11/1870; fue reproducida en *El Correo del Perú*, año III, N° 5, en octubre de 1873 (Núñez, 1997).

⁴¹ Publicó en *El Correo del Perú* «Tú y yo» (Núñez, 1997).

volterianos», que fueron publicados en varios números de la revista *El Ateneo* (Lima, 1900).

En lo que respecta a los traductores literatos del alemán, la obra de González Prada destaca ampliamente por el volumen y la calidad poética de sus versiones, a la que habría que sumar la labor traductora de Pedro Paz-Soldán y Unanue, y el historiador Nemesio Vargas y sus traducciones de los dramas de Gotthold Ephraim Lessing, así como las mediadas que hace Palma de Heine, la de los *lieder* de Goethe vertidas por Modesto Molina y Eugenio Larrabure y Unanue⁴², las de los *lieder* de Heine por José Mendiguren⁴³ o las de Manuel Rafael Valdivia⁴⁴. Estos autores, Heine, Goethe, Lessing, además de los románticos germanos son precisamente los autores más traducidos de la lengua alemana.

Además de las versiones por encargo realizadas por José A. Márquez de algunos dramas de Shakespeare, trasladaron también al dramaturgo inglés Ignacio Noboa y Nemesio Vargas Ugarte, constituyendo dos casos muy interesantes de traductores. Destacan también las traducciones líricas de obras de Lord Byron que hicieron Clemente Althaus⁴⁵, Modesto Molina⁴⁶ o Manuel Ferreyros⁴⁷. También se vertieron otras obras de Byron como «La isla» en versión de Víctor Mantilla (1865-1907)⁴⁸, «El infiel» por José A. Márquez⁴⁹, «El Adiós» de D.O. Granados y «La Patria» de Temístocles Tejada⁵⁰. Asimismo, cabe resaltar las versiones de los dos autores estadounidenses de mayor difusión en nuestras letras: Edgard Allan Poe y Henry W. Longfellow: de Poe, su cuento lírico más traducido *El Cuervo* fue vertido al español por José Ramón Ballesteros y Felipe

⁴² De Modesto Molina «Adiós», «Lejos de ella», «Hansel» publicadas en *El Correo del Perú* (1874) y de Larrabure y Unanue «Elegía romana», «La primera noche de Walpurgis», «Canto de los espíritus sobre las olas» y «Las cerezas de San Pedro», las cuales fueron recogidas posteriormente en *Manuscritos y publicaciones* (1934) junto con una serie de artículos que escribió sobre Goethe. Se trató en todos los casos de traducciones mediadas de las versiones de Henry Blaze de Bury (Sobrevilla, 1993).

⁴³ Publicadas en *El Progreso*, Lima, 1884.

⁴⁴ Tradujo *Balada alemana* de Heine publicada en *La Lira Arequipeña* (Arequipa–1889). *El epitafio de la joven* de Johan Ludwig Rüenberg, Arequipa – 1889.

⁴⁵ «Al mar», versión fragmentaria del canto IV de *Childe Harold's Pilgrimage*, publicada en *La Patria*, Lima, 16 de noviembre de 1872. Coincidimos con Núñez en que más que una imitación, como la calificó Althaus, se trata de una traducción libre, pero fiel a la esencia del texto fuente.

⁴⁶ «A Inés» versión de la estrofa 84 de *Childe Harold's Pilgrimage*, fechada en octubre de 1877, publicada en *El Correo del Perú*, N° XLIII, año VII, Lima 28 de octubre de 1877.

⁴⁷ Tradujo la obra completa de *Childe Harold's Pilgrimage* que publicó en *La Revista de Lima*, tomos I y II (1873) con notas aclaratorias y ampliatorias.

⁴⁸ Publicada en *El Radical* N° 8, Lima 1888, pp. 122-124.

⁴⁹ Versión inconclusa, publicada en la *Ilustración Sudamericana*, N° 1 y 3, Lima 1892, pp. 10 y 30- 31. La versión completa fue encontrada por Silva-Santisteban en 1977.

⁵⁰ Publicadas en *La Sociedad*, Lima, agosto de 1870 y en *La Patria*, Lima 1876, respectivamente.

G. Cazeneuve, ambas versiones prologadas⁵¹ y «Sombra» de Carlos Oliveira. Tradujeron a Longfellow, además de Palma, Simón Martínez Izquierdo y Román Mayorga Rivas⁵².

De los traductores literatos de la segunda mitad del siglo XIX, nos parece muy interesante la labor traductora de Ignacio Noboa y Nemesio Vargas. Noboa destaca no solo por la calidad y cantidad de los textos traducidos del francés e inglés, sino por su función como promotor e introductor de autores que eran aún desconocidos, o en todo caso poco conocidos, en el sistema literario peruano. Fue un intelectual muy activo, publicó trabajos de derecho, economía y literatura en la *Revista de Lima* —de la cual fue colaborador regular entre 1859 y 1861—, en la *Lira Arequipa* y en *La Gaceta Judicial*. Traductor de Pierre de Beranger, Joseph Joubert y Victor Hugo, promovió a autores como Shakespeare, Montaigne y el mismo Hugo. Del primero tradujo la primera escena del acto quinto de *Hamlet* publicado en *La Revista de Lima* en 1860 junto con un estudio titulado «Una escena de Shakespeare», precedido de un prólogo donde destacaba las virtudes democráticas del autor inglés y su condición de hombre del pueblo. De Montaigne tradujo el ensayo «De las costumbres», publicado también en *La Revista de Lima* (1861) y de Hugo no solo nos ha legado hermosas versiones, sino que fue también un comentarista devoto de sus primeras obras literarias (Núñez, 1997).

Respecto a Manuel Nemesio Vargas (1849-1921), hasta donde sabemos es el primer traductor de Gotthold Ephraim Lessing en el Perú y América Latina; de quien vertió el *Laokoon* (Lima, 1895) y *Emilia Galotti* (Lima, 1896). El *Lakoon* tiene varias citas en griego, latín, francés, inglés e italiano, para lo cual Vargas recurrió, en algunos casos, a versiones españolas ya existentes (como las de Ignacio Luzán de Safo y la de Gómez Hermosilla de Homero) y, en otros, contó con la participación de intelectuales peruanos de la época, resultando una traducción colaborativa (Sobrevilla, 1998). Otra empresa traductora de Vargas es el traslado de *Hamlet* de Shakespeare al español (1898), versión bastante criticada por el uso del lenguaje popular, que bien merecería un estudio desde la perspectiva traductológica.

El periodo también destaca por el interés hacia la literatura quechua, no solo en el Perú sino también en el extranjero, debido en particular a las reescrituras de su obra más

⁵¹ Publicadas en *El Correo del Perú*, en agosto de 1874 (XXII, 244-246) y la versión de Cazeneuve escrita probablemente entre 1887 y 1890, publicada en México cuando era cónsul en este país, posteriormente se publicó en *El Modernismo*, Lima 1901.

⁵² De Martínez Izquierdo es la versión «¡Nada se pierde!» publicada en *La Revista Social* N° 123, Lima, 1887 y de Mayorga «El canto de la fecha» que apareció en *El Perú Ilustrado*, Lima, 1890.

emblemática, el *Ollanta*⁵³. En el Perú se publica la versión en prosa del naturalista José Sebastián Barranca (Lima, 1868)⁵⁴, que constituye la primera traducción al español⁵⁵. Luego aparecería la versión bilingüe también en prosa de José Fernández Nodal (Ayacucho, 1870) y dos versiones en verso, la de Constantino Carrasco (Lima, 1878) en diversos metros —considerada la mejor lograda, la de mayores cualidades literarias (Núñez, 1951), la «versión poética, inspirada y fiel» (Silva-Santisteban, 2013, p. 22)— y la de Gabino Pacheco (Cusco, 1881) en romance octosílabo. De las traducciones en español del periodo, existe un quinto texto anónimo publicado en Madrid en 1886 y se trataría de una versión mediada del texto francés de Gabino Pacheco Zegarra⁵⁶.

Además de las traducciones decimonónicas en prosa y verso en español, *Ollanta* fue vertido al alemán, inglés, francés e italiano, igualmente fue adaptado a la ópera con música de José María Valle Riestra y libretos de Federico Blume y Corbacho Luis Fernán Cisneros, estrenada en 1900. El naturalista, lingüista y explorador suizo Johann Jakob von Tschudi publicó por primera vez en Viena (1853), sin traducción, el texto quechua extraído del código dominico cusqueño en su libro *Die Kechua Sprache*. Posteriormente, en 1875, también en Viena, Tschudi publicó una nueva edición separada traducida en prosa al alemán con comentarios, titulada *Ein altperuanisches Drama aus der Kechuasprache* con el texto quechua al frente, a partir de un manuscrito supuestamente más antiguo (La Paz, 1735)⁵⁷. En 1876 el poeta austriaco Albrecht Capello Wickenburg publicó *Ollanta: Peruanisches Originaldrama der Inkazeit*, su versión alemana en verso

⁵³ Durante el siglo XVIII, *Ollanta* se representaba públicamente; sin embargo, a raíz de la revolución de Túpac Amaru II, el rey de España prohibió cualquier representación de dramas populares quechuas y ordenó la destrucción de todos los escritos. Fue rescatado del olvido a raíz de la publicación de unas reseñas que hiciera José Palacios, otro traductor literato, en el *Museo Erudito o periódico político histórico literario moral* (Cusco, 1837) sobre la rebelión de Ollanta, extraída del manuscrito de Antonio Valdez; artículo que fue reproducido posteriormente por Pio Benigno Meza en *Los anales de la ciudad del Cuzco* (1866) (Basadre, 1964, Tomo IV).

⁵⁴ Barranca fue científico naturalista, maestro y filólogo. Como científico realizó trabajos notables sobre plantas indígenas que fueron publicados en revistas europeas de botánica y mineralogía. En su faceta de maestro fue uno de los fundadores de la Facultad de Ciencias de la Universidad Mayor de San Marcos. Como filólogo, aprendió lenguas indígenas durante su estadía en la sierra por razones de salud, lo que le permitió traducir al quechua la *Doctrina cristiana*. Estudió francés e inglés, y de manera autodidacta, el alemán.

⁵⁵ Según Basadre, Barranca utilizó para su traducción una de las copias de Justo Pastor Sahuaraura (uno de los cuatro manuscritos que se conservan del *Ollanta*), cuyo origen era el manuscrito de Antonio Valdés, aunque tomó en cuenta parte del texto quechua que incluyó Tschudi en su obra sobre la lengua quechua) (Basadre, 1964, Tomo IV).

⁵⁶ Dato que menciona Estuardo Núñez, versión «singularmente adaptada al habla doméstica madrileña» (Núñez, 1951, p. 23) y que también recoge Milagros Font Bordoy, coincidiendo en que se trata de una traducción mediada del texto de Bernardino Pacheco y cuyo título es *Ollantay. Drama en verso quechua de tiempos de los Incas* (Font Bordoy, 2003).

⁵⁷ Solo Tschudi tuvo acceso a este manuscrito; actualmente se desconoce su paradero e incluso se duda de su validez (Itier, 2006).

a partir de la traducción de Tschudi y en 1890 Ernst W Middendorf publicó la versión alemana *Ollanta, ein Drama der Keshuasprache* (Leipzig).

La versión al inglés *Ollanta. An ancient Ynca Drama. Translated from the original quichua* publicada en Londres en 1871 estuvo a cargo de Clements R. Markham. En 1878 aparece en París la versión en francés con el texto en quechua del peruano Gabino Pacheco Zegarra, que incluía un estudio, apéndice y vocabulario. En 1885, Pacheco vertió el texto en español con prólogo de Francisco Pi y Margall (Madrid) y en 1897 aparece en Buenos Aires *Ollantay*, texto quechua con traducciones al español, francés e inglés de J.H. Gybbon Spilsbury⁵⁸.

Si bien las escritoras tuvieron una participación muy activa en la prensa y asistían a las tertulias literarias, como traductoras su presencia es mínima, comparada con la de sus pares varones. Se han rescatado las traducciones que hicieron de Byron Mercedes Belzú de Dorado⁵⁹, Laura M. de Cuenca⁶⁰ y Aurora Esther Prieto⁶¹, y Adriana Buendía con sus traducciones de Heine⁶². Entre las traductoras literatas, destaca especialmente por su labor traductora Clorinda Matto de Turner que vertió del quechua al español el drama en prosa en tres actos, *Hima-Sumac*, estrenado en el Teatro de Arequipa el 16 de oct. de 1884 y representado en el Olimpo de Lima el 27 de abril de 1888, publicada en la Imprenta «La Equitativa», Lima, 1892, y durante su exilio en Argentina las versiones al quechua por encargo de la Sociedad Bíblica Americana de los *Hechos de los Apóstoles*, el *Evangelio de San Juan*, el *Evangelio de San Lucas*, la *Epístola de San Pablo a los romanos* (Buenos Aires, 1901), el *Evangelio de San Marcos* y el *Evangelio de San Mateo* (Buenos Aires, 1903 y 1904 respectivamente).

Entre los autores más traducidos del periodo y que mayor influencia ejercieron sobre los traductores literatos figuran Víctor Hugo, Alphonse de Lamartine y Alfred de

⁵⁸ En este estudio nos hemos limitado a las traducciones vertidas al español del alemán, francés e inglés; sin embargo, el interés por la literatura peruana no se restringió al quechua. Por Palma sabemos que Ludwig Darapsky publicó en Leipzig, en 1860 un libro de traducciones en alemán de autores sudamericanos titulado *Andina. Eine auswahl aus südamerikanischen Lyrikern spanischer zunge*. Entre los peruanos vertió a Arnaldo Márquez, Nicolás Corpancho, Manuel Castillo, Luis Benjamín Cisneros, Clemente Althaus y Ricardo Palma.

⁵⁹ Publicada en *El Nacional*, en Lima, 1869. Mercedes Belzú fue hija del general Manuel Isidoro Belzú, Presidente de Bolivia, y de la novelista argentina Juana Manuela Gorriti; nació en La Paz, pero vivió en Arequipa y Lima. Tradujo a la escritora francesa Mélanie Waldor, a Hugo, Lamartine y Shakespeare. Colaboró con periódicos de la época en particular peruanos.

⁶⁰ «La Partida» (*Stanzas to a Lady on leaving England*) publicado en *El Lucero*, Lima 15/12/1889 y «Alma mía» (*Lines written beneath a picture*) también en *El Lucero*, Lima 20/05/1904.

⁶¹ «Adiós a Inglaterra» (*Fare Thee Well England*) publicado en *El Correo del Perú*, Lima, 12 de agosto de 1877.

⁶² Los poemas traducidos son «Su imagen» (*Wenn ich auf dem Lager liege*), publicado en *El Correo del Perú*, Lima 1873 y «Mi corazón» (*Du schönes Fischermädchen*) en *El Correo del Perú*, Lima 1873.

Musset, los tres miembros del movimiento romántico francés. Heinrich Heine es el autor alemán más traducido del periodo, la conmoción que provocó entre los románticos peruanos solo es comparable con la que ocasionó Hugo como lo evidencian las múltiples traducciones e imitaciones que se hicieron de su obra; pero en general podría decirse que durante el periodo los autores románticos germanos fueron los favoritos de los traductores literatos, si bien hubo interés por los clásicos, en particular por Goethe. En lo que respecta a los autores ingleses, los más traducidos y con mayor influencia en las letras peruanas fueron Alexander Pope (1688–1744), Lord Byron (1788–1824), Shakespeare (1564–1616), Walter Scott (1779-1852) y Thomas Moore (1771-1832). Percy Bishe Shelley (1792-1822), William Blake (1757-1827), John Keats, Alfred Tennyson (1809–1892), William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1770-1834) y Robert Southey (1774-1843) fueron descubiertos ya en el siglo XX, y entre los estadounidenses, Henry W. Longfellow (1807–1882) y Edgar Allan Poe.

Restricciones: Mecenazgo, ideología y poética

Lefevre (1992) estudia los mecanismos de control que actúan sobre los sistemas como restricciones: por un lado, los mecanismos que rigen el sistema desde fuera y afianzan la literatura: el mecenazgo y la ideología, y, por el otro, los que actúan desde dentro: la poética y grupo de profesionales, y el universo del discurso. En este apartado nos centraremos en el mecenazgo, revisando brevemente los otros mecanismos de control.

Las relaciones entre los traductores literatos del periodo de estudio y el poder se caracterizan por el apoyo u oposición que mantuvieron con los caudillos militares y civiles desde la prensa, los círculos literarios, el fuero parlamentario o inclusive las armas. En este contexto resulta interesante el mecenazgo que ejercen los Gobiernos de turno y la prensa, si bien este no fue un apoyo sistemático en favor de la actividad traductora. Este mecenazgo se caracteriza por la cooptación, permitiendo que los traductores literatos y otros intelectuales ocupen cargos en el Estado, y también por el apoyo a la publicación de sus obras, ya sea propias o traducciones⁶³.

El primer Gobierno del mariscal Ramón Castilla (1855 a 1862) significó un tiempo de estabilidad política, al establecer alianzas entre los liberales y conservadores, así como acuerdos con diversos sectores políticos, perdonando a sus antiguos rivales. Este entorno

⁶³ El mecenazgo del Gobierno abarcó, además de la literatura, el teatro en particular, y la traducción y la prensa.

de paz social y política se vio favorecido por los ingresos de las exportaciones de guano, que le permitieron modernizar el país y hacer importantes reformas, e implementar una política de mecenazgo estatal. Desde el inicio de su Gobierno, Castilla se rodeó de intelectuales de amplia cultura y propició la creación de una elite política, económica e intelectual civil que hiciera frente al caudillismo militar, sin importar su posición o pasado político. Para ello hizo importantes reformas educativas, otorgando becas a los estudiantes de bajos recursos y estableció un plan de cooptación de las elites del país, en particular de jóvenes intelectuales que formaron parte del círculo de poder: Nicolás Corpancho fue favorecido con una beca de estudios de especialización en Francia y Adolfo García ocupó un puesto burocrático en el Ministerio de Hacienda. En su segundo periodo (1854-1862) siguió su política de apoyo a los jóvenes intelectuales, si bien ya no se mostró tan tolerante a sus críticas. Deseoso de contar con un cuerpo de intelectuales brillantes para que representaran al Perú en el extranjero, incorporó a Luis Benjamín Cisneros al Ministerio de Relaciones Exteriores, motivando así a otros jóvenes escritores a apoyar y participar del Gobierno, en particular los miembros de la bohemia limeña, como Carlos A. Salaverry, Enrique Alvarado y Manuel Nicolás Corpancho, quien llegó a ser diputado del Congreso en la lista parlamentaria de Castilla; mientras otros fueron removidos de sus cargos por su afinidad con el Gobierno anterior. Algunos incluso partieron al exilio como Ricardo Palma por apoyar la conspiración liderada por José Gálvez o Márquez quien desde *El Herald de Lima* atacaba a Castilla, por lo que fue arrestado y luego deportado a Chile.

El Gobierno del General José Rufino Echenique (1851-1854) continuó con el plan de cooptación de jóvenes intelectuales, para ello tuvo como principal impulsor al abogado Miguel del Carpio, primer vicepresidente del Consejo de Estado, vocal de la Corte Suprema y principal mecenas del grupo de los bohemios, además de censor de teatros (Palma, 1899), quien sostenía, según Palma, que resultaba conveniente «que [la] nación favorezca á estos muchachos, que son casi pobres de solemnidad, con un sueldecito que les permita seguir estudiando sin ser gravosos á sus familias» (1899, p. 17). Gracias a los oficios de del Carpio y al hecho de ser afines al Gobierno de Echenique⁶⁴, Márquez y

⁶⁴ Holguín afirma que Palma había laborado como periodista en *El Correo de Lima*, diario opositor a Echenique, pero al incorporarse a *El Intérprete del Pueblo*, periódico oficialista, cambio su imagen de amigo y simpatizante del Gobierno (1994).

Palma⁶⁵ fueron nombrados, en distintos momentos, tercer oficial del Cuerpo Político de la Armada y Corpancho cirujano de primera clase de esta institución. Márquez fue nombrado secretario del presidente, cargo que lo llevó a la cima del poder político y que mantuvo hasta la caída del régimen.

Los próximos presidentes continuaron con la cooptación de intelectuales, muchos de ellos traductores literatos. Juan Antonio Pezet (1863-1865) también supo premiar la adhesión de algunos jóvenes que desde la prensa apoyaban al Gobierno: Palma es nombrado Cónsul General del Perú en Pará, Brasil, gracias a la red de amistades que había tejido⁶⁶ y Márquez Cónsul General del Perú en California, convocado por Pezet en 1864. Durante la campaña revolucionaria del coronel José Balta, Palma es nombrado secretario privado, alcanzando así la cima del poder; luego con Balta en el Gobierno (1868-1872), sería elegido senador por Loreto. Otros traductores literatos se unen a Balta, entre ellos Carlos A. Salaverry que fue nombrado secretario de la legación peruana en Estados Unidos, Inglaterra, Francia e Italia. Con la llegada de Manuel Pardo y Lavalle al poder (1872-1876), los traductores literatos gozan del mecenazgo del nuevo Gobierno: Luis Benjamín Cisneros fue nombrado inspector general de la educación primaria (1872) y José A. Márquez pudo publicar en Nueva York, gracias al apoyo del nuevo régimen, el periódico dirigido a los maestros *El Educador Popular* que difundía métodos y contenidos para la instrucción popular en el país.

La crisis financiera y la Guerra con Chile marcan el descenso drástico del mecenazgo del Estado, si bien los traductores literatos seguirán ocupando plazas importantes en el Estado: en 1883 Ricardo Palma es nombrado director de la Biblioteca Nacional por el presidente de la República, general Miguel Iglesias, cargo en el que permanecería hasta su renuncia en 1912. En su remplazo, asume la dirección Manuel González Prada (1912-1914 durante el Gobierno de Guillermo E. Billinghurst y 1915-1918, durante el Gobierno de José Pardo).

⁶⁵ Holguín teniendo como fuente a Riva-Agüero (1919) sostiene que Palma habría sido amanuense de un ministerio, el que habría sido su primer puesto en el Estado durante el Gobierno de Castilla, también gracias a las influencias de Miguel del Carpio (1994).

⁶⁶ Holguín, citando a Porras Barrenechea (1957) sostiene que el cargo pudo haberlo obtenido por la intervención de Miguel del Carpio, entonces senador de la República (1864) o los ministros de Pezet: Ignacio Novoa en la cartera de Hacienda o Juan Antonio Ribeyro, Ministro de Relaciones Exteriores. Por su parte, Holguín cree que pudo haber sido Juan Antonio Ribeyro, Manuel Anastasio Fuentes quien era director del diario oficialista *El Mercurio* o Juan Vicente Corpancho, redactor del diario quien además ocupaba un alto cargo en el Ministerio de Relaciones Exteriores. (Holguín, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/palma-cnsul-en-el-par-0/html/01875660-82b2-11df-acc7-002185ce6064_18.html#I_1_)

Otra institución que actúa como mecenas de la traducción es la prensa. Por sus manifestaciones discursivas y visuales, la prensa escrita es una fuente representativa para la historiografía, de allí la importancia de las relecturas de revistas, diarios, periódicos, hojas sueltas a fin de reconstruir o renovar los conocimientos sobre los procesos socioculturales y políticos nacionales. En los últimos años, en el Perú se observa un creciente interés por el estudio de las publicaciones periódicas, desde enfoques globales como la *Historia de la prensa peruana 1594-1990* de Juan Gargurevich (Lima, 1991) o *El periodismo en la historia del Perú. Desde sus orígenes hasta 1850* de Alberto Varillas Montenegro (Lima, 2008), pasando por enfoques parciales como *La república instalada: formación nacional y prensa en el Cuzco 1825-1839* de Luis Miguel Glave (Lima, 2004), *Periodistas peruanos del siglo xix. Itinerario biográfico* de Manuel Zanutelli Rosas (Lima, 2005) —que tiene como objeto de estudio a hombres y mujeres periodistas, los actores centrales del proceso de construcción y consolidación del periodismo en el siglo XIX, *La república de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX* de Marcel Velázquez Castro, compilador (Lima, 2009), hasta casos individuales como *El verdadero origen. La historia del Diario Oficial El Peruano* de Víctor Arrambide Cruz (Lima, 2006) o *Sociedad colonial y vida cotidiana en Lima a través de las páginas de El Investigador [del Perú], 1813-1814* de Luis Manuel Morán (Lima, 2008), entre otros. Entre los relacionados con la traducción, el artículo de Cecilia Lozano Espinoza, «La traduction du *Mercurio Peruano*: à la recherche de l'Autre» (Lima, 2002) donde la autora analiza el enfoque traslativo del famoso diario peruano a la lengua alemana.

La prensa permitió la democratización de la cultura por su capacidad de acceso a diversos sectores sociales, haciendo posible que el público pudiera conocer la literatura extranjera a través de traducciones de literatos peruanos que ya contaban con prestigio en las letras u otras disciplinas, o bien que labraron este prestigio a partir de sus traducciones u obras propias. La literatura se convierte en consumo popular, al alcance de un público mayor, en particular urbano por un canal de difusión que abarata costos y por la traducción que pone al alcance de un público desconocedor de otras lenguas, la obra de creadores y científicos que publicaron sus obras en otras lenguas. En este sentido, los periódicos y las revistas tienen un papel fundamental para la difusión y promoción de las traducciones, cumpliendo estas una función de mecenazgo importante junto con el Estado. La prensa fue el soporte material preferente de la producción literaria en sus diversos géneros y, por ende, también lo fue de las traducciones. Muchas obras propias y traducidas del periodo aparecieron primero en diarios y revistas, y no todas se publicaron

posteriormente en formato libro. Es destacable que tanto las obras propias como las traducciones tenían el mismo «estatus» en la prensa escrita, hecho que podría explicarse por dos razones: la necesidad de hacer conocida la obra de autores extranjeros o por el prestigio que tenían los traductores, en su mayoría también escritores, periodistas y hombres públicos, que en la mayoría de casos estuvo en el centro del debate político. En todo caso, los escritores y directores de la prensa escrita eran conscientes de la importancia de la traducción como canal de difusión y vulgarización de la literatura, la circulación de las ideas y el conocimiento en general, en un entorno de búsqueda de lo propio y de la modernización del Estado y la sociedad. Desafortunadamente, muchos de estos periódicos, diarios o revistas están incompletos por lo que muchas traducciones se habrían perdido.

La ideología entendida como la red conceptual conformada por opiniones y actitudes consideradas aceptables para una sociedad, en un momento determinado, la manera en que el traductor percibe su cultura o la impuesta por el mecenazgo (Lefevere, 1998), se caracteriza por la búsqueda de una forma de expresión propia y diferenciada que permita la ruptura con la cultura hegemónica española y, por tanto, la apertura hacia el mundo, en particular Europa y hacia finales del siglo hacia EE.UU. como sistemas culturales dominantes y prestigiosos, por ello los traductores literatos beberán de estas fuentes foráneas. Gracias a esta ideología predominante, el universo del discurso acogió otros sistemas culturales sin mayor conflicto. Por último, la poética concibió la literatura como creadora de la identidad nacional dispuesta a albergar nuevos temas, motivos y símbolos.

Caso 1: José Arnaldo Márquez traductor

Contexto bio-bibliográfico

Sobre el autor: perfil lingüístico sociocultural e ideológico

José Arnaldo Márquez (Lima, 10/1/1832⁶⁷-id. 5/12/1903) fue poeta, prosista y dramaturgo, militar, periodista, editor, diplomático, inventor, traductor, pedagogo, comerciante, asesor presidencial e incluso, en algún momento, se desempeñó como portero. Dueño de una personalidad cosmopolita y de una erudición admirable, en parte

⁶⁷ Considerando los datos de la partida encontrada por Mauricio Arriola, Martel (2011) hace un rápido cálculo respecto a la fecha de nacimiento del autor, estableciéndola el 10 de enero de 1832).

gracias a su conocimiento de once idiomas (Martel P., 2011), que le permitió acceder a fuentes documentales extranjeras, y también a los múltiples viajes que realizó.

Nació en Lima en el seno de una familia de clase media criolla venida a menos, amante de las letras: sus hermanos Manuela Antonia Márquez (1844-1890) y Luis Enrique Márquez (1846-1888) también fueron literatos. Su condición de criollo del sector medio le permitió gozar de relaciones amicales y de parentesco que apoyaron sus trabajos literarios y su carrera política profesional. A los 11 años obtuvo una beca para estudiar en el Convictorio de San Carlos, fue un alumno aplicado de Bartolomé Herrera y formó parte del círculo de sus discípulos.

A los 14 años publica el que sería su primer poema: *La miseria*, dedicado a su madre (*El Talismán* 23: 1, 4 oct. 1846) y a los 17 años escribe su drama patriótico *La bandera de Ayacucho* cuyos versos, según Palma «entusiasmaron al público; pero argumentos, caracteres y situaciones dramáticas no había» (Palma, 1899, p.19); luego seguirían *Pablo o la familia del Mendigo* y *La cartera del Ministro* (1849), obras que terminaron de convencerlo de que sus aptitudes para el drama no eran las mejores (Palma, 1899). En ese entonces también dirige y edita en Lima el semanario político y literario de corte liberal —muy crítico con el parlamento— *La Semana* (el primer número apareció el 17 de setiembre de 1851 y el último a fines de enero de 1852), que tuvo entre sus colaboradores a su amigo Ricardo Palma. Poco después, ingresó a la Marina del Perú donde alcanzó el grado de sargento mayor y fue nombrado ayudante de Estado Mayor. Por ese tiempo, gracias a sus dotes intelectuales formó parte del grupo los bohemios, siendo también víctima de la «filoxera literaria», que surge desde 1848 hasta 1860 (Palma, 1899), movimiento que se vio beneficiado por los abundantes ingresos del guano.

Su precocidad intelectual también se evidenció en sus motivaciones políticas. A los 22 años inicia su vínculo con el Estado: es nombrado secretario privado del presidente Echenique —puesto que ocupaban hombres de entera confianza, que debían ser letrados y con buen dominio de la pluma (Pérez Garay, 2010)—, cargo que desempeñó hasta el derrocamiento del régimen en 1855. Es hecho prisionero y luego desterrado a Chile por el presidente Castilla donde escribe *La Ramoniada* (Valparaíso, 1855), libro de versos satíricos en el que se burla de Castilla. Para entonces ya había publicado *La flor de Abel*, poema moral (Lima, 1853) y *La humanidad* (Lima, 1856) dedicado a Francisco de Paula González Vigil.

Tras la amnistía decretada para los echeniquistas, regresa al país y es nombrado cónsul en California. Durante este tiempo escribe su crónica de viaje *Recuerdos de un*

viaje a los Estados Unidos, 1857 -1861 (1862), en el que examina los problemas estructurales del Perú y de algunos países de América Latina contrastándolos con la cultura política, el desarrollo económico y tecnológico de EE.UU., nación por la que siente una gran fascinación considerándola paradigma del ideal republicano. Durante su estadía en EE.UU. escribe su colección de poesías en dos volúmenes, *Notas perdidas* (1862). Ante la amenaza española a los países del Pacífico sur, Márquez manda a construir dos barcos de guerra para la flota peruana, pero es desautorizado por el Gobierno de Juan A. Pezet y relevado de su función consular. Permanece en EE.UU. dedicándose a actividades comerciales hasta el ascenso al poder de Mariano Ignacio Prado quien lo reincorpora al Estado, nombrándolo Primer Oficial del Ministerio de Gobierno y, a la vez, edita la revista *El Cosmorama* y escribe *El Perú y la España moderna* publicada en 1866, en esta obra:

...evidencia sus dotes de ideólogo nacionalista. [...] es un detallado estudio comparativo de los procesos históricos de ambos países. El objetivo de corte comparativo era mostrar las consecuencias que las luchas internas tuvieron en el progreso, tanto del Perú como de una España a la que Márquez consideraba como verdadero “escombros del mundo feudal”. (Mc Evoy, 2010, p.2 2)

En 1867 es nombrado cónsul en Nueva York, pero renuncia al cargo ese mismo año por falta de apoyo estatal; la revolución de Balta lo aleja, otra vez, del mecenazgo del Estado. En Nueva York promueve su invento: una imprenta cuyos planos se encuentran en la Biblioteca Nacional (Martel, 2011), proyecto en el que agotará sus esfuerzos y recursos económicos. Durante este tiempo se dedica a actividades intelectuales, en particular de tipo pedagógico, a tiempo completo. Gracias al mecenazgo de Henry Meiggs y al apoyo del Gobierno de Manuel Pardo, Márquez publica el periódico bisemanal impreso en Nueva York *El Educador Popular*, medio cuyo objetivo era difundir los nuevos métodos y contenidos para promover la revolución cultural entre los maestros, y donde publicará traducciones de obras pedagógicas importantes (Mc Evoy, 2010). Asimismo, dirigirá el diario *El Trabajo* desde donde denunciará la confianza improductiva en la prosperidad del guano y promoverá que el trabajo y la producción son los factores fundamentales para alcanzar el desarrollo. Su público son los artesanos honrados, quienes con su amor al trabajo terminarán con la crisis que azota al Perú.

El término del primer Gobierno civilista, la muerte de su líder y la guerra con Chile marcan el fin de la colaboración de Márquez con el Estado y el inicio de años muy difíciles como narra el escritor argentino Martín García Mérou en *Recuerdos literarios*

(1890). Es en este tiempo cuando Márquez vende la traducción de ocho obras de Shakespeare que publica la Biblioteca Artes y Letras. Luego viaja a Chile donde escribe en diversos periódicos y revistas, y traduce por encargo *El infiel* de Lord Byron, además de otros textos pedagógicos. Regresa a Lima donde colabora con el diario *El Comercio*, además de ganarse la vida como escritor y traductor de obras pedagógicas. Muere el 6 de diciembre de 1903 de un ataque al corazón; el Gobierno se hizo cargo de los gastos de su sepelio.

Márquez fue nacionalista y americanista, que entendió lo segundo como una dimensión mayor de su nacionalismo como lo demuestra su afán por promover la participación de todas las repúblicas hispanoamericanas en la Independencia de Cuba y luego de Puerto Rico. Fue también antihispanista (*El Perú y la España moderna*) y cristiano (la poesía, según él, venía de Dios), pero un cristianismo socializante y tolerante que le permitía propugnar la secularización del Estado y la libertad de credos, aceptando la «competencia» entre estos, aunque pronosticó la supremacía de la fe católica:

La verdadera civilización será la que resulte de una sociedad donde todas las ideas tengan igual derecho e iguales medios para ser oídas y para hacer valer su mérito porque, igualadas las condiciones de la competencia para cada una de ellas, el triunfo no podrá recaer sino en las que sean más verdaderas, más benéficas, más justas para la felicidad de los hombres. [...] la fé católica se desarrolla y extiende en una proporción tal respecto de las otras religiones que no parece aventurado asegurarle la supremacía en los espíritus de la nación en una época más o menos lejana. (Márquez, 1862, pp. 62-63)

Formó parte del Círculo Literario radical y positivista como Manuel González Prada, pese a haber sido liberal durante su juventud. Sin embargo, lo que más destaca en su pensamiento es el republicanismo que vio realizado en EE.UU. y que lo convirtió en promotor de la revolución cultural que tanto deseaba para Hispanoamérica y, en particular, para el Perú, que tenía su base en la educación, el trabajo y la libertad. La educación como mecanismo de movilidad y nivelación social; el trabajo como motor de desarrollo y la libertad como promotora de la virtud y el mérito.

Sobre su obra: propia y traducida

Su obra surge en un momento de plena efervescencia cultural y cierta estabilidad política, gracias al Gobierno de Castilla, y de precaria seguridad económica por las

ganancias del guano. Se enmarca dentro del Romanticismo peruano, en particular en la corriente filosófica:

«Márquez supo armonizar el sentimiento individualista romántico con el examen de las tensiones básicas de su tiempo y una precoz y precursora adhesión a los ideales socialistas.» (Cornejo, 2000, p.153).

Abarca diversos géneros: drama, lírico y prosa, destacando sobre todo en la lírica donde su reflexión filosófica armoniza plenamente con la solidaridad humana y los altos ideales republicanos, y también en sus ensayos en prosa donde plasma su proyecto ideológico-político. Según Cornejo, a diferencia de los demás románticos que idealizaron la Colonia, Márquez intentó crear una especie de mitología basada en el incanato, de allí su famosa leyenda en verso *Manco Cápac*. (Cornejo, 2000).

Sus obras propias son las siguientes:

Lírica: La flor de Abel (1853); *La Ramoniada* (Valparaíso, 1855); *La humanidad* (Lima, 1856); *A orillas de un lago* (1861); *Notas perdidas* (Lima, 1862 y 1878, aunque con distinto contenido); *Poesías* (1863); *Canto a San Martín* (Buenos Aires, 1899, y Lima, 1901); *Prosa y versos* (Lima, 1901-1902), recopilación de sus obras completas.

Drama: La bandera de Ayacucho, Pablo o la familia del mendigo (Lima, 1849), *La cartera del ministro*, las tres estrenadas en Lima, (1849), *La novia del colegial* (1887) zarzuela, *El cordón sanitario* (Santiago de Chile, 1887) comedia, *Colón* (Lima, 1892) juguete dramático en un acto.

Narrativa: estudios y ensayos: Recuerdos de un viaje a los Estados Unidos, 1857 - 1861 (Lima, 1862); *El consulado del Perú en San Francisco* (San Francisco, 1864); *El Perú y la España moderna* (2 vols., 1866); *Ratos de estudio sobre filosofía espiritualista* (1873); *La orgía financiera del Perú. El guano y el salitre* (Santiago de Chile, 1888) — publicado de manera anónima tras aparecer como artículos en el periódico chileno *La libertad electoral*.

Márquez también fue autor de numerosos artículos periodísticos y textos escolares como *El alfabeto* (1872), dedicado a H. Meiggs, y *Sílabas y palabras* (1873), tomos I y II respectivamente de la Serie de Instrucción Primaria y *Manual de la escuela* (1874), publicados en Nueva York, en la imprenta de N. Ponce de León; las dos primeras fueron publicadas posteriormente en Lima en 1892 por la Imprenta del "Comercio". *Nuevo Método de Aritmética* (1887), publicado en Santiago de Chile, Imprenta la Libertad Electoral. *Al ir a la escuela [canciones para canto y piano]* (1899), coautoría con

Woldemar Franke publicado en Santiago de Chile en Litografía Nueva Alemana. Por último, *Nociones elementales de versificación castellana* (Lima, 1891).

Obra traducida: Entre su obra traducida figuran las traducciones de ocho obras de Shakespeare por encargo de la Biblioteca «Arte y Letras», recogidas en dos volúmenes, y que son las siguientes: primer volumen (1883) —segundo de la colección de traducciones de Shakespeare que tuvo cuatro tomos— el drama histórico *Julio César* y las comedias *Como gustéis*, *Comedia de las equivocaciones* y *Las alegres comadres de Windsor*. El segundo volumen (1884) —tercero de la colección— que contenía las comedias *Sueño de una noche de verano*, *Medida por medida* y *Cuento de invierno*, y el drama histórico *Coriolano*.

Tradujo además el prólogo de *Jocelyn* de Lamartine (*El Nacional* 19/12/1865) y en Chile, por encargo, el poema *El infiel* de Lord Byron (publicado en la *Revista de Artes y Letras*, 1867 y en Lima en 1892 en la *Ilustración Sudamericana*, números 1 y 3, pero en esta de manera incompleta [Núñez, 1956]). Igualmente, en Chile traduce por encargo del Ministro de Instrucción Pública, Julio Bañados Espinosa, las siguientes obras pedagógicas, publicadas en Santiago de Chile: *Educación e Instrucción (Éducation et instruction)*, cuatro volúmenes, de Octave Gréard, vice rector de la Academia de Paris y miembro de la Academia Francesa (Imprenta Nacional, 1889) y *Programas de enseñanza secundaria en Francia, Sajonia e Italia* (Imprenta Cervantes, 1889).

Según Estuardo Núñez, Márquez habría traducido también a Longfellow, Moore y Whitman. Del primero sería la versión *Tarde febrero*, publicada de manera anónima en *El Correo del Perú*, N° XXIV, año IV, Lima, junio de 1874, de los otros dos autores Núñez no da ningún poema ni nosotros hemos encontrado nada al respecto.

Factores sociológico-culturales

En este apartado realizaremos el análisis textual de los textos y metatextos correspondientes al corpus específico de José Arnaldo Márquez, que comprende los siguientes:

Traducción del francés	Título original	Título en español
1 Lir. André Chénier	«Tout homme a ses douleurs» (1819)	«No envidiéis» (1878)
<i>Traducción del inglés</i>	<i>Título original</i>	<i>Título en español</i>
2 Dr. W. Shakespeare	<i>The winter's tale</i> (1610-1611)	<i>Cuento de invierno</i> (1884)

«No envidiéis» de José Arnaldo Márquez

«Tout homme a ses douleurs. Mais aux yeux de ses frères ...» André Chenier	«No envidiéis» José A. Marquez
<p>Tout homme a ses douleurs. Mais aux yeux de ses frères Chacun d'un front serein déguise ses misères. Chacun ne plaint que soi. Chacun dans son ennui Envie un autre humain qui se plaint comme lui. Nul des autres mortels ne mesure les peines, Qu'ils savent tous cacher comme il cache les siennes ; Et chacun, l'oeil en pleurs, en son coeur douloureux Se dit : " Excepté moi, tout le monde est heureux. " Ils sont tous malheureux. Leur prière importune Crie et demande au ciel de changer leur fortune. Ils changent ; et bientôt, versant de nouveaux pleurs, Ils trouvent qu'ils n'ont fait que changer de malheurs.</p>	<p>Todo hombre tiene sus dolores: todos de sus hermanos en presencia, están ocultando su angustia y sus miserias, de una tranquila frente en el disfraz. De los demás humanos nadie mide toda la intensidad del padecer: que todos ¡ay! disfrazan sus dolores, como disfrazan sus dolores él; Nadie se apiada de otro. En su congoja envidia cada cual a otro infeliz que se queja como él, y en cuyos ojos se siente alguna lágrima bullir. Y presa cada cual de su amargura, exclama en su angustiado corazón: «todos en este mundo son felices! «¡Ah! Todos son felices.... menos yo!» Todos son desgraciados. Su plegaria clama importuna al cielo sin cesar para pedirle cambio la fortuna que condena a su angustia a cada cual. Sí: cambia; mas al punto en nuevo llanto bañándose angustiado el corazón halla que no ha hecho mas al fin de todo, que cambiar de desgracia y de dolor.</p>

Contexto de producción de «Tout homme a ses douleurs. Mais aux yeux de ses frères ... » de André Chénier

Poema compuesto por André Chénier (Constantinopla, 1762 – París, 1794), poeta neoclásico y escritor comprometido con los acontecimientos políticos y sociales de su tiempo. Compartió las ideas de la Ilustración, creía en el ideal revolucionario de la libertad, aunque sus ideas fueron moderadas. Mas ante la escalada de violencia y terror, se convierte en opositor de los grupos extremistas, en particular, los jacobinos. Desde el *Journal de París* escribió artículos, panfletos y estrofas satíricas contra sus adversarios políticos. Perteneció al Club de los *Feuillants*, grupo de ex jacobinos que defendían la monarquía constitucional y que contaban entre sus miembros con el Marqués de Lafayette, Sieyès y Talleyrand, entre otros. Acusado de crímenes contra el Estado, fue arrestado y conducido a la prisión de Saint Lazarre donde escribirá los yambos, así como su poema más famoso, la oda *La jeune captive*. Fue ejecutado en la guillotina a los 31 años por orden de Robespierre —tres días antes que este también fuera ejecutado— y enterrado en una fosa común en el actual cementerio Picpus de París.

Su obra trunca e inconclusa empieza a publicarse en 1819 y lo convierte en uno de los principales exponentes del helenismo en Francia y precursor del Romanticismo francés, pues los primeros románticos vieron en su obra los albores del despertar poético vivido en Francia a inicios del siglo XIX. Sin embargo, su predilección por el clasicismo helenizante, la inspiración y la forma vienen de la Grecia antigua. Su poesía es un intento por encontrar la armonía entre la mentalidad de su tiempo y la estética clásica, en donde predomina el culto a la perfección formal y la medida en la expresión, así como la claridad y fluidez de su lenguaje poético, sin olvidar su dominio de los recursos retóricos de los poetas de la Antigüedad.

En vida solo publicó dos poemas: «Jeu de paume» (1791) y «Hymne sur les Suisses» (1792), hasta que en 1819 el novelista y poeta Henri de Latouche editó su poemario que tuvo una entusiasta acogida, en particular, por los románticos como Victor Hugo y Alfred de Musset. No solo su estilo poético ejercerá una fuerte influencia en todo el siglo XIX, sino también la leyenda de su martirio que lo convirtió en el símbolo del poeta héroe. Umberto Giordano compuso la ópera *André Chenier* basado en la vida del autor que fue estrenada en La Scala de Milán el 28 de marzo de 1896 y siguió representándose con frecuencia hasta la primera mitad del siglo XX. Entre sus obras, aparecidas póstumamente destacan el poemario publicado por Latouche que comprenden las secciones tituladas «Elégies» —que incluye “La jeune captive” y “Tout homme a ses

douleurs...” —, «Bucoliques» —que presenta el idilio "La jeune tarentine" y el poema "L'aveugle"—, «Iambes» —los versos satíricos que Chénier dedica a sus verdugos desde la prisión de Saint Lazarre, pero también contra la traición, la vileza, el deshonor de los antiguos amigos que lo abandonaron en su desgracia—, además de los poemas cortos inconclusos "L'Hermès" y "L'Amérique". En prosa destaca el libelo antijacobino *Les autels de la peur* y sus reflexiones *Essai sur les causes et les effets de la perfection et décadence des lettres et des arts*, obra también inconclusa.

Es en Francia donde el neoclasicismo adquiere su mayor desarrollo. Coincide con la ilustración y el racionalismo francés, y en lo político y social con la Revolución francesa y la época del Terror. Esta corriente pretende recobrar e imitar la literatura y arte de la Antigüedad clásica, donde el artista neoclásico encuentra finalmente la belleza. La mayoría de los neoclásicos influyeron no solo en el contexto cultural, sino también político y militar de su tiempo (otra razón más para ubicar a Chénier dentro del neoclasicismo francés; recuérdese que además de su actividad poética y política, fue militar antes de decantarse por su vocación literaria).

Proceso de traducción de «No envidiéis» de José Arnaldo Márquez

Análisis del poema «Tout homme a ses douleurs....» de André Chénier

El poema pertenece al subgénero elegía, que desde ya anuncia que está inserto en el movimiento neoclásico. Se trata de la elegía número XXV del libro primero, que apareció publicada por primera vez en el poemario editado por Henri de Latouche. Escrita en versos dísticos alejandrinos con rima consonante, doce versos en total, con la cesura en la sexta sílaba, siendo la mayoría de los versos llanos, salvo el V1, V4, V5 y V11. Aparece publicada por primera vez, de manera póstuma, en 1819 (Latouche), no se ha establecido la fecha de su escritura, quizás después de su viaje a Suiza, en 1784, cuando imita los modelos de la Antigüedad clásica, inspirándose en su pasión por Michelle Guesnon de Bonneuil o por la pintora italo-inglesa Maria Cosway.

El hablante lírico tiene una actitud enunciativa, el tono es moderado, ajeno a cualquier efusión desbordada; la emoción es contenida, la gracia equilibrada y la correlación entre las formas y los conceptos es armoniosa.

Entre las figuras retóricas destaca el encabalgamiento presente en todos los versos impares, igualmente las repeticiones, las anáforas (V2 y V3, V9, V11 y V12), los paralelismos (V3), políptotes del V6 (*catcher, cache*), del V8 y V9 (*heureux, malheureux*, V10, V11 y V12 (*changer, changent, changer*)).

El poema aborda el tema del sufrimiento como herencia natural y sentimiento humano y privado, que las personas suelen ocultar y que lleva a pensar en lo desdichado que somos mientras los demás son felices. De esta conclusión se llega a la envidia y a orar para cambiar de suerte, sin pensar que lo único que cambia es el tipo de desgracia. Entre los motivos figura la envidia, la incapacidad del hombre para ver la desdicha de los demás.

Resalta la fluidez y claridad del lenguaje poético, la negatividad del poema se manifiesta en el léxico, con términos como *douleur* (V1), *misères* (V2), *ennui* (V3), *envie* (V4), *peines* (V5), *malheurs* (V12), *plaindre* (V3 y V4). Predomina el uso de pronombres o adjetivos impersonales que se repiten a lo largo de la elegía: *Tout, chacun, nul, tous*. Todos los verbos están en presente salvo el pretérito perfecto *ont fait* (V12) que es un pasado cercano, que perdura en el presente, dando a la elegía el tono lastimero, doloroso que reflejaría los momentos difíciles del poeta. Respecto a la sintaxis destaca la semejanza estructural mediante la colocación simétrica de las palabras, en particular en los versos 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11 y 12, con un primer verso corto con 5, 4 y 2 palabras, que acaba con punto seguido en los versos impares y luego un segundo verso largo que empieza en el verso impar y termina en el par siguiente.

Análisis del metapoema «No envidiéis» de José A. Márquez

El metapoema habría aparecido publicado por primera vez en la segunda edición de la colección *Notas perdidas*, de la Imprenta del Universo, en 1878. Puede ubicarse dentro del Romanticismo —movimiento al que perteneció el traductor—. Tiene seis estrofas, cada una es un cuarteto con versos endecasílabos, los impares son llanos y los pares agudos (diez sílabas con la última acentuada). El hablante lírico es enunciativo y el tono bastante emotivo. Entre las figuras retóricas destacan sobre todo los hipérbatos, como en los dos primeros versos y el encabalgamiento presente en casi todos los versos, salvo quizás el V15 y el V16. Las estrofas impares tienen estructuras muy similares: un primer verso del cuarteto que es corto separado con un punto y coma del siguiente que solo es una palabra (primera estrofa) o tres, o dos después del punto seguido (tercera y quinta estrofas). Las estrofas impares también se asemejan en la estructura, en particular la segunda y cuarta. La rima es asonantada y está presente en todos los versos pares.

El metapoema trata del sufrimiento del hombre y de su imposibilidad de ver el dolor en los demás, lo que lleva a que envidie al otro creyendo que el único infeliz es él. El tema es el sufrimiento del hombre que ni la oración puede eliminar de su vida.

En el léxico abundan los términos relacionados con el sufrimiento: ‘dolores’, ‘angustia’, ‘miserias’, ‘padecer’, ‘congoja’, ‘infeliz’, ‘lágrimas’, ‘amargura’, ‘angustiado corazón’, ‘desgracia’, ‘desgraciados’, ‘llanto’, la mayoría sustantivos. Igualmente destacan los indefinidos, ya sea pronombres (nadie, todos), adjetivos (todo) o locuciones pronominales (cada cual) que se repiten varias veces.

Análisis contrastivo

La estructura del poema y el metapoema son distintas (sustitución); el poema tiene una sola estrofa de doce versos con rima pareada; mientras que el metapoema dobla el número de versos (24), distribuidos en seis estrofas de cuatro versos cada una con rima asonantada en los versos pares. El tema y contenido es el mismo, el traductor sigue en todo momento al autor, si bien hace varias intervenciones. El tono del metapoema es más lastimero y emotivo, agrega incluso dos interjecciones: «Ay» y «Ah» que expresan, aflicción y pena respectivamente. El poema, en cambio, tiene una emoción más contenida, propia del movimiento en que está inserto. En este sentido, se puede decir que el poema neoclásico se convierte en un metapoema romántico, ambos corresponden a la estética de sus respectivos autores (sustitución).

El título es distinto (sustitución): el poema tiene un título más largo que corresponde al primer verso del poema; mientras en el metapoema el título es corto, pero tiene relación con el contenido.

Intervenciones más resaltantes del traductor:

Adjunción: a nivel macrotectual, destaca el número de versos mayor (doble) en el metapoema. A nivel microtextual observamos la inclusión de ciertas palabras que acentúan la negatividad y dan más emotividad al metapoema. Por ejemplo, la adición de un sustantivo que da más fuerza al enunciado: «su angustia y sus miserias» (V3) cuando el poema solo dice *misères* (V2) y «de desgracia y de dolor» (V24), mientras en el poema solo aparece *malheurs* (V12). «...nadie mide/toda la intensidad del padecer» (V5 y V6), cuando el poema solo dice *mesure les peines* (V5) —mide las penas [el padecer]—, «toda la intensidad», en este caso una adición hiperbólica. Asimismo, «a otro infeliz/ que se queja como él,...» (V10 y V11), donde el poema dice *envie un autre humain qui se plaint comme lui* (V4) —envidia a otro humano que se queja como él—; «... Su plegaria/clama importuna al cielo sin cesar» (V17 y V18) y el poema dice *Leur prière importune/crie et demande au ciel de changer leur fortune* (V9 y V10) —su plegaria importuna clama y pide al cielo cambiar su fortuna—; «halla que no ha hecho más al fin de todo» (V24),

cuando el poema dice *qu'ils n'ont fait que...* (V12) —que no han hecho más que...—. O las adjunciones que no figuran en el poema: «todos en este mundo son felices» (V15) o «bañándose angustiado el corazón» (V22), además de las interjecciones que no figuran en el poema (V8 y V16).

Permutación: destaca el cambio de V3 y V4 del poema que aparecen en el metapoema después de los V5 y V6: «De los demás humanos nadie mide» (V5 y siguientes, segunda estrofa) que corresponde a la traducción de los V5 y V6 aparece antes en el metapoema; mientras «Nadie se apiada de otro...» (V9 y siguientes, tercera estrofa) que corresponde a la traducción de los V3 y V4 del poema.

Repetición: «Todo hombre tiene sus dolores» que es una traducción literal de *Tout homme a ses douleurs*. (V1 en ambos textos) o «Nadie se apiada de otro» (V9) en el poema *Chacun ne plaint que soi* (V3).

Sustitución: el título: *No envidiés por Tout homme a ses douleurs...*

Cuento de invierno de José Arnaldo Márquez

Contexto de producción de *A Winter Tale de William Shakespeare*

William Shakespeare (Stratford-upon-Avon 26/4/1564–id. 23/4/1616) es el autor más importante de la literatura inglesa, en particular como dramaturgo, cuya influencia alcanza a casi toda la literatura y cultura universal. Su carrera transcurrió durante el periodo de dos reyes Isabel I y Jacobo I, convirtiéndose para ambos monarcas en uno de los principales dramaturgos, contando siempre con su apoyo. Incluso Jacobo I nombró a los miembros de la compañía de Shakespeare los «actores del rey». Shakespeare pertenece al Renacimiento en la Inglaterra isabelina cuando se da un gran florecimiento de las letras, gracias a ello se traduce la Biblia a la lengua del pueblo, lo que origina un gran interés por la lectura.

Su reconocimiento fue tardío en Europa y aún más en América: tras haber permanecido postergado e incluso desacreditado por los teóricos neoclásicos, con la llegada del Romanticismo se pondrá en evidencia su genialidad y formará parte del canon universal. Su obra ha sido traducida a numerosas lenguas y ha experimentado a lo largo de la historia muchísimas adaptaciones.

En el Perú, Shakespeare llama poderosamente la atención de los románticos. Según Estuardo Núñez habría sido el poeta venezolano Juan Vicente Camacho quien habría sembrado en los bohemios la inquietud por Shakespeare. En las revistas y periódicos

peruanos de la época empiezan a publicarse imitaciones —en *El Herald de Lima* (1854) que sería la primera presencia de Shakespeare en Perú—, ensayos y traducciones de Shakespeare como las de Ignacio Noboa en *La Revista de Lima* (1860). Entre sus traductores peruanos durante la segunda mitad del siglo XIX figuran, además de Márquez, Nemesio Vargas y su traducción erudita y localista de *Hamlet*, y las traducciones poéticas de Germán Legía y Martínez; en los tres casos los traductores hicieron sus versiones directamente del inglés. Igualmente se llevaron a escena *Macbeth* y *El Mercader de Venecia* en 1865⁶⁸ (Núñez, 1956).

The Winter's tale corresponde al periodo final de su carrera, probablemente entre el 1610 y 1611; se habría llevado a escena por primera vez el 15 de mayo de 1611 en el Globe Theatre y se publicó póstumamente en el *First Folio* de 1623⁶⁹. Se trata de una obra de la etapa de madurez de Shakespeare, cuando el autor ya contaba con amplia popularidad y excelente reputación, así como con buena salud y seguridad económica, además del apoyo del monarca. En 1610 Shakespeare había escrito ya sus grandes dramas y comedias, contando siempre con el entusiasmo y asistencia del público; sin embargo, el ascenso del puritanismo y su rechazo contra el teatro —recuérdese que la facción puritana del parlamento ordenó la clausura de los teatros en 1642, al inicio de la primera Guerra civil (entre monárquicos y parlamentaristas, 1642-1645)— hizo que las clases medias dejaran de asistir, por lo que el público se redujo únicamente a la aristocracia. Este habría sido uno de los motivos que llevó a Shakespeare a dejar Londres. *The Winter's tale* —junto con *Enrique VIII*, *La Tempestad*, *Cimbelino* y *Pericles*— corresponde a la última etapa creadora del autor, cuando ya no vivía en Londres, aunque la visitaba con frecuencia para participar en eventos en la corte, dirigir obras teatrales y atender asuntos comerciales privados (Bloom, 2010).

Si bien en vida del autor *The Winter's tale* tuvo una buena recepción del público, incluso durante toda la era jacobina —se representó en la Corte en los años 1618, 1619,

⁶⁸ Núñez afirma que Noboa sostuvo que antes de 1860 se había representado una obra titulada el *Hamleto* en Lima pero que se trataría, según Núñez, de «alguno de los convencionales arreglos españoles.» (Núñez, 1956, p. 56). Creemos que Núñez tenía razón y que se trataría de *Hamleto*, *Rey de Dinamarca* atribuida a Ramón de la Cruz, la cual se considera la primera versión al español de Hamlet y que fue representada en Madrid en 1772, texto que habría sido traducido de la versión francesa de Jean-Francois Ducis (1769) que es a su vez una retraducción de la versión de Pierre-Antoine de La Place (1749) (Bistué, 2013).

⁶⁹ Shakespeare, como muchos dramaturgos de su tiempo temerosos de la piratería, jamás tuvo interés en publicar su obra, por lo que no sabemos cuáles provienen de los manuscritos del autor. Las impresiones modernas de esta obra se basan en la publicación *First Folio*.

1624 y 1634⁷⁰—, posteriormente la crítica no le fue favorable, ni siquiera en su propio país.

Proceso de traducción de *Cuento de invierno* de José Arnaldo Márquez

Análisis del drama The winter's tale de William Shakespeare

Se trata de una obra dramática del tipo tragicomedia por cuanto está estructurada en dos partes: del acto 1 al 3 es una tragedia que ocurre en una Sicilia invernal y del 4 al 5 es una comedia que ocurre en una Bohemia costera en los meses de primavera-verano, con un final reparador propio de las comedias de Shakespeare. Por esta estructura, los críticos la consideran dentro del subgénero comedias de conflictos o problemáticas, *problem plays* (aquí también se incluyen *Pericles*, *Cimbelio* y *La Tempestad*), por abordar dramas psicológicos intensos y, a la vez, la comedia con final feliz. También se le considera uno de los «romances tardíos», por abordar las relaciones familiares y la reconciliación en un entorno mítico.

Esta obra también es famosa por no respetar las tres unidades aristotélicas: 1) unidad de acción: una sola acción sin desviarse en acciones secundarias; 2) unidad de tiempo: la acción debe transcurrir dentro de las 24 horas, debe ser lineal sin saltos temporales al pasado o futuro, y 3) unidad de lugar: se debe representar un solo espacio geográfico. Si bien Shakespeare ignoró siempre estas unidades clásicas de la literatura, *The Winter's Tale* rompe aún más el esquema, al introducir en escena el personaje del Tiempo en el cuarto acto, el que informa que han transcurrido dieciséis años y ya no estamos en Sicilia sino en Bohemia.

Gran parte de la obra se basa en el *Pandosto. The Triumph of time* de Robert Greene (publicado en 1588), romance pastoral basado en una antigua tradición griega. También tiene como fuente el mito de Pigmalión, incluido en el libro X de *Las Metamorfosis* de Ovidio.

Resumen de contenido: el rey Leontes de Sicilia invita a su amigo de infancia, el rey Polixenes de Bohemia a visitar su reino, pero motivado por los celos se convence de que su esposa, la reina Hermione, es amante de Polixenes. Decide envenenarlos, pero el

⁷⁰ Tras el cierre de los teatros que no se reabrieron hasta 1660, *The Winter's tale* tuvo que esperar hasta 1741 para ser puesto en escena. La obra original fue suplantada durante el siglo XVIII por la adaptación de Macnamara Morgan, *The Sheep-Shearing: or Florizel and Perdita* (1754) y la obra de David Garrick *Florizel and Perdita, A dramatic Pastoral* (1756). En el siglo XIX, John Philip Kemble vuelve a escenificar la obra original, pero sin el personaje coral del tiempo (1802). En el siglo XX se convirtió en una de las obras de Shakespeare más escenificadas en Inglaterra tanto por profesionales como por amateurs (Gale, 2007).

rey de Bohemia es advertido de los planes de su amigo, por lo que huye del lugar. Indignado acusa públicamente a su esposa de infidelidad y de que la niña que lleva en el vientre es ilegítima. La envía a prisión y ordena a dos súbditos ir al oráculo de Delfos para que confirmen sus sospechas. Entretanto su único hijo muere y la niña es abandonada en Bohemia donde es criada por un pastor. Hermione es declarada muerta por su amiga Paulina y el rey se sume en una profunda tristeza al enterarse, además, de que el oráculo dijo que su esposa era inocente y que no tendría herederos hasta que no encuentre a su niña. Pasan dieciséis años y la niña se enamora del hijo de Polixenes, que la despreciaba por ser pastora, pues desconocía sus orígenes. Los jóvenes enamorados huyen de la ira real del padre hacia Sicilia. Allí todo se aclara e incluso Hermione vuelve a la vida.

Los temas principales son los celos y la reconciliación. Los celos y sus consecuencias destructivas que incluso llevan a la muerte, tema que Shakespeare aborda en varias de sus obras, en particular en *Otelo*. Celos y tiranía que llevan a Leontes a destruir a su familia —el hijo muere y los demás miembros se separan— y una amistad de toda la vida, un subtema muy importante en la obra: la amistad entre hombres, *bromance*, que era muy apreciado en el renacimiento, por encima del matrimonio u otra relación con mujeres. Y la redención, que es posible por la compasión y el perdón que permite la reunificación de la familia y el final feliz. Los tres primeros actos están marcados por el dolor y sufrimiento que desencadenan los celos de Leontes; mientras los dos actos finales abordan la redención.

Otros subtemas que destacan son el tiempo, que en esta obra incluso llega a ser un personaje, y las diferencias generacionales: el error de los mayores que ocasiona sufrimiento, destrucción, desunión y la misión restauradora de los jóvenes que permiten la unión y reconciliación.

Como otras obras de Shakespeare, está escrita en verso y prosa, salvo el drama histórico Ricardo II, completamente en verso. Los pasajes en verso están en pentámetros yámbicos sin rima, aunque no siempre son versos perfectos pues Shakespeare suele utilizar extensiones más largas o cortas, como en el siguiente ejemplo: *The **bug** which you would **fright** me **with**, I **seek**./ To **me** can **life** be **no** **commodity***⁷¹, donde el primer verso es pentámetro yámbico y el segundo tetrámetro. En las obras de Shakespeare los personajes de la nobleza suelen expresarse en verso y las clases bajas en prosa, pero en *The Winter's tale* también la nobleza se expresa en prosa, si bien muy formal y con

⁷¹ Hermiona ante el tribunal acusada de adulterio y conspiración, tercer acto, escena II.

decoro, con un lenguaje complicado que ha hecho que se considere esta obra como una de las más difíciles de leer: *They were trained together in their childhoods; and there rooted betwixt them then such an affection, which cannot choose but branch now.*

El léxico es arcaico, muy formal y complicado; el tono es oscuro y hasta agobiante en los tres primeros actos, mientras en los dos últimos es festivo, si bien se oscurece algo con las amenazas de Polixenes a los enamorados, al final termina siendo jubiloso cuando la familia se reúne y reconcilia, y Hermione vuelve a la vida.

Análisis del metatexto «Cuento de invierno» de José A. Márquez

Tragicomedia en cinco actos. La traducción es producto del encargo que recibe Márquez de la Biblioteca «Arte y Letras»⁷² de Barcelona para verter al español algunos textos de la colección *Dramas de Guillermo Shakespeare* (1881), cuyo primer tomo fue traducido por Marcelino Menéndez y Pelayo, quien no pudo continuar, por lo que fue sustituido por Márquez. Este traduce el segundo tomo de la colección (1883) que incluía *Julio César, Como gustéis, Comedia de las equivocaciones y Las alegres comadres de Windsor* y el tercero (1884) que comprendía *Sueño de una noche de verano, Medida por medida, Coriolano y Cuento de invierno*. Ambos tomos contaban con ilustraciones (dibujos y grabados al boj) de artistas alemanes; las de *Cuento de invierno* fueron hechas por Max, Klimsch, Kaeseberg y Treibmann.

La versión de Márquez está en prosa y tiene el mérito de haber sido la primera traducción en español y de haber tenido varias reediciones, incluso hasta los años setenta del siglo XX y aún la crítica le es positiva:

Márquez confiere a su traducción un carácter moderno, exento de localismos y envejecimientos artificiales, que trata de acercar el original al lector sin alejarse nunca significativamente del primero. Su objetivo es lograr un texto conciso y claro, para lo que reconoce en una nota al pie las supresiones de determinados «nombres y versos de canciones», nunca tan llamativas como las de las traducciones de Menéndez y Pelayo, de cuyo estilo traductor logra separarse casi por completo. Por ello, en definitiva, el texto de Márquez, a diferencia de los de otros traductores cercanos a su tiempo, consigue mantener su frescura de modo que, a pesar de su evidente antigüedad, sigue siendo una traducción plenamente vigente a ambos lados del Atlántico. (Zaro, 2016).

⁷² Sobre la historia de la Biblioteca «Arte y Letras» consúltese el artículo de Borja Rodríguez Gutiérrez «Noticias sobre la Biblioteca «Arte y Letras» (Barcelona 1881-1898)». <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/1511>

Análisis contrastivo

Contrastando el texto de Shakespeare con el metatexto de Márquez observamos que el traductor sigue en todo momento al autor, si bien realiza una serie de intervenciones —supresiones, adjunciones, sustituciones, permutaciones— a fin de acercar el texto a su nuevo receptor. Entre las transformaciones destacan las siguientes:

1. Texto escrito en verso y prosa, mientras el metatexto está íntegramente en prosa (sustitución). En ambos casos la prosa es culta y refinada, y si bien ambos textos resultan arcaizantes por el tiempo en que fueron escritos, el metatexto de Márquez mantiene una frescura que contradice al filólogo y helenista español José S. Lasso de la Vega:

La vida del original se renueva en la traducción, como el viejo tronco rebrota. [...] el original es eternamente joven en tanto que eternamente retoñe. Su palabra madura en la palabra de la traducción, [...] La traducción, en cambio, envejece y se corrompe, traspone siempre y se esfuma con el tiempo. Se enrancia y se nos aja. Condicionada por la época, por el día, por la hora, la traducción, ayer óptima, nos parece hoy aviejada, archiaveriada. (Citado en Martínez, 2001, p.2)

En este caso, el texto de Márquez resulta extraordinariamente actual; mientras es obvio el envejecimiento del texto shakesperiano (además, fue escrito casi dos siglos y medio antes), la traducción parece invulnerable «al diente del tiempo» (Lasso de la Vega, 1966; p.132).

2. El texto fue escrito para ser representado, mientras el metatexto para ser leído (sustitución), se trata pues del escopo de las teorías funcionalistas (Vermeer, Reiss, Nord), por cuanto la traducción se subordina a un propósito que determina todo el proceso. Shakespeare escribió su texto —y según sus críticos, todas sus obras— con la intención de ser representado; Márquez, seguramente por disposición del editor o la editorial, lo hizo para ser leído. Las obras teatrales escritas para ser representadas contienen códigos visuales y dramáticos que no se encuentran en las obras para ser leídas. Por tanto, las obras teatrales se dirigen a dos destinatarios distintos: el lector y el espectador. A ello le sumamos que los destinatarios de las traducciones tienen contextos muy diferentes, a lo que habría que agregar la distancia en el tiempo.
3. El metatexto mantiene los mismos temas y subtemas del texto (repetición); se observa que el traductor ha seguido al autor, pero pensando, en todo momento, en su receptor-lector, lo que se refleja en las continuas intervenciones —adiciones,

sustituciones, supresiones, permutaciones— que realiza para acercar a su lector a la obra original.

Intervenciones más resaltantes del traductor

Observaremos las intervenciones del traductor en dos pasajes del texto. El primero corresponde a la primera parte: Acto I, escena II, p. 19 (Shakespeare, 1821, p. 263; Márquez, 2007, p. 328), en donde Leontes continúa fabricando la «prueba» de que, en efecto, Hermiona y Políxenes lo traicionan, interpretando los gestos corporales de su esposa y su supuesto amante. Como Otelo, ambos personajes reflexionan de manera irracional y están completamente convencidos de que sus esposas les son infieles; con la diferencia que los celos de Otelo son alimentados por Iago, mientras los de Leontes se basan en sus propias elucubraciones.

LEONTES

Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? is meeting noses?
Kissing with inside lip? Stopping the career
Of laughter with a sigh?--a note infallible
Of breaking honesty;--horsing foot on foot?
Skulking in corners? wishing clocks more swift;
Hours, minutes; noon, midnight? and all eyes
Blind with the pin and web but theirs, theirs only,
That would unseen be wicked?--is this nothing?
Why, then the world and all that's in't is nothing;
The covering sky is nothing; Bohemia nothing;
My is nothing; nor nothing have these nothings,
If this be nothing.⁷³

LEONTES

¿Será nada el hablarse en baja voz, reclinar la mejilla del uno en la de la otra? ¿Será nada besarse y cortar la expansión de la risa con un suspiro, infalible gemido de la honradez que sucumbe, y andar guareciéndose en los rincones, y desear que se adelante el reloj y vuelen las horas, los minutos, el día, la media noche? ¿Y los ojos de todos están ciegos, y sólo ven los de ellos, los de ellos solos, que inobservados buscan la maldad? ¿Es nada todo esto? Pues entonces el mundo entero y cuanto hay en él es nada: nada el firmamento, nada Bohemia, nada mi esposa, y en suma, no hay sino una gran nada que contiene todas estas nadas.

Adjunciones: a este nivel las intervenciones son menores, en un caso necesaria como en *wishing clocks more swift; Hours, minutes; noon, midnight?* «y desear que se adelante el reloj y vuelen las horas, los minutos, el día, la media noche?», donde se sustituye «que los relojes vayan más rápido» por «que se adelante el reloj», lo que obliga al traductor a incluir un verbo que encaje mejor con la enumeración posterior: se incluye «vuelen». En la siguiente adjunción, se incluye el adjetivo indefinido «todo» que refuerza la pregunta: *is this nothing?* «¿Es nada todo esto?». Por último, la inclusión de un conector «y en suma» y el adjetivo «gran» que refuerzan también un segmento en el que aliteran las «n» en inglés y también en español, y se repite el término *nothing* (3 veces) y el

⁷³ Este pasaje es una muestra de cómo Shakespeare se aleja en muchos segmentos de sus textos del pentámetro yámbico regular, invirtiendo las sílabas acentuadas: *Kissing with inside lip? Stopping the career;* *Skulking in corners?* *wishing clocks more swift?*; e incluso agregando más acentos (hasta seis), como se aprecia en el siguiente ejemplo: *Hours, minutes? Noon, midnight? And all eyes/Blind with the pin and web but theirs; theirs only,* con varias pausas internas (cesuras) que dicen mucho de su irracionalidad.

equivalente «nada» (2 veces) ; *nor nothing have these nothings, / If this be nothing*. «y en suma, no hay sino una gran nada que contiene todas estas nadas.

Permutación: wishing clocks more swift; «desear que se adelante el reloj».

Supresiones: el metatexto tiene menos preguntas pues el traductor ha unido dos en una o incluso cinco en una sola, haciéndolas más extensas, sin caer en lo ampuloso. Haber transferido el periodo corto natural en el inglés al español hubiera resultado cacofónico y monótono; mientras el periodo largo permite una secuencia más ligada y trabada. En un caso, *Is whispering nothing? / Is leaning cheek to cheek?*, ambas se unen en el metatexto con una coma (asíndeton): «¿Será nada el hablarse en baja voz, reclinar la mejilla del uno en la de la otra?».

Mientras en la fusión de más miembros oracionales la partícula de transición utilizada es la conjunción copulativa «y» (polisíndeton) que da mayor intensidad y refuerza las palabras, dando un tono pueril propio del pensamiento irracional, del delirio paranoico de Leontes: *Kissing with inside lip? Stopping the career / Of laughter with a sigh? -- a note infallible / Of breaking honesty; -- horsing foot on foot? / Skulking in corners? wishing clocks more swift; / Hours, minutes; noon, midnight?* «¿Será nada besarse y cortar la expansión de la risa con un suspiro, infalible gemido de la honradez que sucumbe, y andar guareciéndose en los rincones, y desear que se adelante el reloj y vuelen las horas, los minutos, el día, la media noche?».

Supresiones: En el metatexto se han eliminado algunos segmentos que no afectan el sentido y que de haberlos trasladado, quizás hubieran recargado mucho el texto: *is meeting noses?* (narices que se encuentran) *with inside lip?* ([besarse] con el interior de los labios); *-- horsing foot on foot?* (...montar a caballo, pie con pie) *with the pin and web* (locución antigua para referirse a las cataratas). La eliminación del verbo *is* que está implícito en la traducción: *The covering sky is nothing*; por «nada el firmamento».

El siguiente pasaje corresponde a la segunda parte de la obra, el acto V, escena III, (Shakespeare 1821, p. 127; Márquez, 2007, p. 418): la reina Hermione milagrosamente vuelve a la vida y se reencuentra con su hija.

HERMIONE: You gods, look down
And from your sacred vials pour your graces
Upon my daughter's head! Tell me, mine own.
Where hast thou been preserved? where lived? how
found
Thy father's court? for thou shalt hear that I,
Knowing by Paulina that the oracle
Gave hope thou wast in being, have preserved
Myself to see the issue.

HERMIONA. — Dignaos mirarla ¡oh
dioses! y derramad vuestras mercedes
sobre la cabeza de mi hija! Dime, alma
mía, ¿cómo has sido salvada? ¿dónde
has vivido? ¿Cómo pudiste hallar la
corte de tu padre? Has de saber que
Paulina me informó del oráculo, y he
querido vivir para ver su cumplimiento.

Permutaciones: En el primer segmento de la primera oración, el traductor invierte la posición de los elementos «Dignaos mirarla ¡oh dioses!» dándole más fuerza al segmento final que se ve reforzado además por los signos de exclamación. Llama la atención la omisión del signo de exclamación al inicio del segundo segmento en una edición tan esmerada como la colección de *Biblioteca «artes y letras»*⁷⁴.

Supresiones: *And from your sacred vials pour your graces...* (Y derramad vuestras mercedes...), se omite el adjetivo *sacred* y el sustantivo *vials* (viales sagrados), pero ambos términos están implícitos (*sacred* en *gods* [dioses] y *vials* en ‘derramad’, economía lingüística que permite una mayor fluidez. Otra omisión interesante es *Gave hope thou wast in being*, (me dio la esperanza de que estabas viva) que no aparece en el metatexto de manera explícita, aunque sí implícita; su eliminación no afecta en nada, dando por el contrario mayor fluidez al pasaje, pues ya por el texto sabemos que el oráculo predijo que la niña estaría viva.

Sustituciones: La traducción de *where* (dónde) por «cómo», al traductor más que saber el lugar en que estuvo todo este tiempo a salvo, le interesa saber de qué manera, qué circunstancias rodean el hecho, lo que resulta más abarcador.

⁷⁴ A diferencia de otras lenguas, el español requiere de los signos de apertura y cierre en los signos dobles, como la exclamación y la interrogación; sin embargo, hasta mucho después de la segunda edición de la *Ortografía* de la Real Academia en 1754 cuando adquiere carácter preceptivo, el uso habitual y generalizado por las imprentas hasta mediados del siglo XIX en España era el signo único; en Hispanoamérica vemos que algunas imprentas sí lo utilizan. Estas omisiones tipográficas parecen ser más producto de la premura. Véase: <http://www.elcastellano.org/¿por-qué-usamos-signo-de-interrogación-inicial>

Contexto de recepción

Factores externos: Según Martel (2011), Márquez tenía conocimiento de once idiomas; pero en cuanto a la traducción, sabemos que vertió obras literarias y pedagógicas del francés e inglés. Del francés tradujo además de «No envidiéis» de Chenier (1878) analizado en este estudio, «Fragmento a la muerte de su hija» que se publicó en *La Epoca*, Lima y «A la muerte de su hija» en 1862, posteriormente aparecido en *El Nacional* en 1865, publicó su versión en endecasílabos del prólogo de «Jocelín» y un poco después «El delirio de Jocelín», todas de Lamartine, el autor favorito de su juventud. Márquez recibe la influencia del Romanticismo español traída por Fernando Velarde, pero el suyo fue más un Romanticismo francés que para el peruano tiene en Lamartine el máximo exponente. Márquez no solo admiraba su poesía, sino también ese maridaje entre su acción literaria y su actividad política e ideológica. Como Márquez, Lamartine ocupó cargos públicos; fue miembro del cuerpo diplomático o parlamentario; ambos autores sufrieron los embates de los vaivenes y conflictos políticos de sus respectivos países. Por ello, no extraña que lo haya vertido al español. Respecto a Chenier, se trata de otro autor comprometido con su sociedad y su tiempo, cuya vida trágica y desaparición temprana inspiraron muchas obras dramáticas, poemas y pinturas, y lo convirtieron en una leyenda, es el poeta héroe que Márquez debió admirar, como sus pares, los románticos franceses.

Sus versiones del inglés son las que han tenido mayor éxito, en particular las traducciones por encargo de los dramas de Shakespeare, publicados en la Biblioteca «Arte y Letras» (Barcelona, 1833-1884) que aparecieron en la Casa Editorial Maucci en cuatro tomos, junto con otros traductores Marcelino Menéndez Pelayo y Leandro Fernández de Moratín, dos ilustres hombres de letras que no pudieron superar la modernidad y frescura de las traducciones de Márquez que han sido reeditadas con frecuencia en Argentina, México y Perú incluso en el siglo XX. Su participación se debió a razones fortuitas pues tuvo que remplazar en la tarea a Menéndez Pelayo.

La Biblioteca «Arte y Letras» fue una de las más importantes colecciones de fines del siglo XIX que surgieron en Barcelona, destacando no solo por los títulos y autores de las obras publicadas, sino por la calidad de sus grabados e ilustraciones. Pese al prestigio alcanzado incluso a nivel internacional, la empresa no parece haber sido rentable (Rodríguez, 2009-2010). Las traducciones de Márquez aparecieron en dos de los cuatro tomos de los *Dramas de Guillermo Shakespeare*; el segundo tomo contiene *Julio César*, *Cómo gustéis*, *Comedia de las equivocaciones* y *Las alegres comadres de Windsor*, la primera edición fue en 1883 y la segunda en 1884, Imprenta de E. Domenech y Ca., y una

tercera edición con la Editorial Maucci. El tercer tomo comprende *Sueño de una noche de verano*, *Medida por medida*, *Coriolano* y *Cuento de invierno*, primera edición en 1884, Barcelona, Daniel Cortezo y segunda edición S.a. Barcelona, Editorial Maucci. Hubo una edición facsimilar de ambos tomos con la editorial Amigos del círculo de bibliófilos en 1980.

Otra de sus versiones del inglés es *El infiel (The Giaour)*⁷⁵ de Lord Byron que fue publicada en la *Revista de Artes y Letras* (Santiago de Chile, 1887), cuya versión completa se desconocía hasta que Ricardo Silva-Santisteban la encontró en 1977 en la Biblioteca Nacional de Chile y la publicó unos años después, en 1985. En el Perú se publicó por primera vez una versión incompleta de la traducción en *La Ilustración Sudamericana* (Lima, 1892), en los números 1 (1 de setiembre de 1891), p. 10 y 3 (1 de octubre de 1891), pp. 30-31. Un fragmento introductorio recogido de *La Ilustración Sudamericana* fue publicado por Estuardo Núñez en *Autores ingleses y norteamericanos*, Lima, Cultura, 1956, pp.293-302. Todas las traducciones de Márquez se publicaron en ediciones monolingües.

Factores internos: Márquez no escribió prefacios ni introducciones de sus obras literarias traducidas ni hemos encontrado nada sobre la traducción en su obra propia, salvo notas al pie como en el caso de *Cuento de invierno*, la obra que hemos analizado en este estudio. Esto se explicaría en parte porque la traducción fue una más de las actividades que tuvo que realizar el traductor literato para vivir, como sostiene su amigo el poeta y ensayista Martín García Merou, cuando ambos se encontraban en España, donde había viajado Márquez tras haber permanecido un tiempo en Argentina intentando vender su linotipo:

«[...] consiguió llegar con dificultad a Barcelona, donde se vio obligado a librar mil contratiempos e inconvenientes en la construcción de su máquina, gastando hasta el último céntimo que llevaba en el bolsillo, apoderándose de él una cruel miseria, sin atenuaciones. Vióse precisado a traducir algunos dramas de Shakespeare con el valor de cuya venta pudo defenderse del hambre un reducido tiempo teniendo que trasladarse a Paris, siempre con el corazón lleno de esperanzas». (Citado en Martel, 2011, p. 83) [el subrayado es nuestro].

⁷⁵ Según Silva-Santisteban, Teodomiro González Elejalde en su tesis *José Arnaldo Márquez: la época, su vida, sus obras* ante la Universidad Mayor de San Marcos (Lima, 1915[?]), afirma que Márquez tradujo el poema de Byron en 1886 durante su estadía en Chile por encargo del señor Vergara. <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletinira/article/view/9493/9898> Núm. 13 (1984).

Fue el único de los cuatro casos de este estudio que cobró ocasionalmente por sus traducciones, si bien por la nota anterior se puede deducir que la paga no habría sido muy buena. Sin embargo, tradujo obras literarias y pedagógicas, dos de sus pasiones que realizó con magistral destreza (al menos las literarias, pues las pedagógicas no hemos podido analizar), siendo él mismo literato y buen conocedor de los temas de educación, como lo afirma Gootenberg: *Peru's best-known nineteenth-century educator* (1993, p. 160). Aunque muchas de sus traducciones conocidas fueron por encargo, Márquez parece haber disfrutado vertiendo las obras de Shakespeare y también la de Byron, autor muy traducido y preferido por los románticos. Respecto a las traducciones en francés, no extraña que haya elegido a Lamartine, autor al que admiraba realmente, más bien sorprende que no haya traducido más obras de este, quizás lo hizo y se perdieron por haberlas publicado en revistas y periódicos de corta duración, y que nos han llegado incompletas. Por ejemplo, Núñez menciona que tradujo a Longfellow y Whitman, pero que nunca encontró estos textos. Sus versiones estuvieron dirigidas al lector hispanohablante, más allá del peruano. Zaro (2016), sostiene que Márquez tradujo a Shakespeare en español peninsular. En los textos analizados en este estudio, hemos comprobado que sus versiones están exentas de cualquier localismo o peruanismo, haciéndolas así accesibles a un público mayor.

En resumen, se puede decir que para Márquez la traducción tuvo dos motivaciones: por un lado, aquellas que publicó en revistas y diarios, en particular las del francés, obedecen a la simpatía que sintió por el autor traducido, además de una necesidad creativa relacionada con la búsqueda de nuevas estéticas para hallar un estilo e identidad propios que diferenciara la literatura peruana de la española. Por el otro, fue una actividad profesional, aunque infrecuente, que le sirvió de sustento en algunos momentos de su vida itinerante y errática.

Comentarios finales sobre el caso 1: José Arnaldo Márquez traductor

Ambas versiones de Márquez son textos recreados con fines estéticos. El poema de Chenier es un metapoema analógico en la versión de Márquez, según la taxonomía de Holmes. Los problemas de métrica, ritmo y rima se han solucionado mediante la forma española, lograda mediante una serie de intervenciones deliberadas, una modalidad creativa que busca consolidar la identidad del traductor y su colectividad. La versión se orienta a la cultura meta, por cuanto sus opciones aproximan el texto a la cultura receptora. Respecto al texto de Shakespeare, es probable que haya recibido algún encargo

de la editorial, como utilizar la variante española o que se haya ceñido a las normas de aquel tiempo (la traducción de los nombres propios, por ejemplo), sin embargo no se trata de una traducción literal, Márquez interviene continuamente y de manera deliberada, a fin de acercar el texto a su lector (los periodos largos o cervantinos así lo demuestran). La versión del drama es un texto moderno incluso hoy, orientado a la cultura meta, si bien en todo momento sigue al autor: la esencia del autor está en el metatexto pero este es una recreación. En consecuencia, la norma inicial en ambos textos es la aceptabilidad (naturalización o domesticación). Respecto a las normas preliminares, la traducción del poema de Chenier obedece a una motivación personal, mientras la traducción de Shakespeare al tratarse de un encargo, pudo estar sujeta a algunas políticas de traducción (como la elección de la variante peninsular); sin embargo, en ambos casos se trata de versiones recreativas que siguen patrones similares. No hemos hallado nada que nos lleve a concluir que Márquez fuera contrario a la traducción mediada, él no requirió este tipo de traducción debido a su conocimiento de diversas lenguas, pero muchos de sus amigos y colegas más cercanos, en particular los bohemios, sí recurrieron a lenguas intermedias, en especial el francés, para sus versiones, lo que hizo quizás que fuera tolerante respecto a estas mediaciones.

Desde muy joven Márquez empezó a crear sus obras propias y sus traducciones, lo que seguirá ocurriendo a lo largo de su vida; por tanto, podemos decir que en él, la traducción constituye una actividad formativa, que va perfilando su propio estilo; pero sobre todo destaca el hecho de apropiarse de los textos y recrearlos con los recursos de su propia lengua como se aprecia en sus traducciones de encargo que tienen el extraordinario mérito de resultar modernas aun un siglo después, o en la versión de Chenier, donde el traductor interviene deliberadamente transformando métrica, ritmo, rimas para reexpresarlo en la creatividad del español y poder, así, transmitirlo a su receptor final, el peruano e hispanoamericano, para quien escribía.

Caso 2: Ricardo Palma traductor

Contexto bio-bibliográfico

Sobre el autor: perfil lingüístico sociocultural e ideológico

Ricardo Manuel Palma Soriano (Lima 7/2/1833–ib. 6/10/1919) es una figura esencial de la literatura peruana; escribió poesía, drama, narrativa, además de ensayos históricos, artículos literarios y bibliográficos. Fue una personalidad polifacética,

traductor del francés, inglés e italiano, editor, crítico, periodista y político, habiéndose desempeñado como funcionario electo y de confianza. Destaca, además, como crítico y editor, así como por sus aportes a los estudios lexicográficos y por su labor de organizador y reconstructor de la Biblioteca Nacional.

Nació en Lima, hijo de padre mestizo, de oficio vendedor ambulante y de madre mulata, analfabeta⁷⁶, ambos provincianos, de origen muy humilde, que legalizaron su unión solo unos años después del nacimiento del hijo. Su condición socioeconómica, bastante desventajosa en la Lima decimonónica, no fue impedimento para el ascenso social de Palma y para que recibiera una educación solvente, debido a tres factores: en primer lugar, gracias a sus dotes intelectuales y a la red de relaciones que Palma supo tejer; en segundo lugar, a la ayuda de su padre que invierte en la educación del hijo al enviarlo a escuelas privadas prestigiosas y, en tercer lugar, debido, en parte, a la relativa estabilidad política durante el primer periodo de Castilla y al impulso que el Gobierno dio a la educación, lo que permitió el ascenso de los sectores más bajos de la sociedad. Asistió a escuelas privadas prestigiosas (la de Clemente Noel y de Antonio Orengo) donde recibió una educación esmerada (entre otras materias, el inglés, francés y latín), y donde pudo compartir con personas de distinto nivel social. En este tiempo ingresa al grupo de los bohemios (1848), se inicia en el periodismo y asiste a las tertulias de Miguel Carpio⁷⁷.

Ingresó al Convictorio de San Carlos —representante de las fuerzas conservadoras del país que tenía como rector a Bartolomé Herrera; mientras el Colegio Guadalupe, dirigido por el profesor español de ideas liberales Sebastián Lorente, era considerado sinónimo de progreso y libertad— entre 1849 y 1851 aproximadamente, si bien no concluyó la carrera (8 años de duración). Aquí nació su amistad con otros bohemios como Luis Benjamín Cisneros, José Arnaldo Márquez y Manuel Nicolás Corpancho, por los dos últimos Palma tuvo siempre una admiración especial. Otros románticos carolinos fueron José A. de Lavalle, José T. Mansilla, Carlos A. Salaverry y Clemente Althaus, todos pertenecientes a medios sociales muy distintos a los de Palma.

Desde muy joven se dedicó a las labores literarias, periodísticas y políticas. Entre las periodísticas, se desempeñó como corrector de pruebas, cronista, redactor, crítico teatral y taurino, editor, responsable de la sección literaria, corresponsal, colaborador de

⁷⁶ La procedencia racial de Palma será motivo de descalificación de muchos rivales durante las disputas que sostuvo, en particular, durante su juventud.

⁷⁷ Miguel del Carpio (1795-1869) fue un destacado jurista y político; llegó a ser vicepresidente del Consejo de Estado (1852 y 1854) y vocal de la Corte Suprema. Los bohemios solían reunirse en su casa, gracias a su generosidad fue el mecenas del grupo.

diversos diarios y revistas nacionales y extranjeras. En 1848 participa, como otros bohemios, en el semanario político satírico de oposición al Gobierno *El Diablo*; fue cronista en el diario liberal *El Correo Peruano*, *El Correo de Lima*, sucesor del anterior, y de los diarios gobiernistas *El Intérprete del Pueblo*, *El Mensajero* y *El Heraldo de Lima*; fue redactor de *El Burro* y de diversos periódicos como el bisemanario político literario *El Liberal*, el diario *El Mercurio* dirigido por Manuel A. Fuentes (1864), el semanario de oposición *El Constitucional*, redactor principal del semanario *La Campana* (1867); colaborador de *La Semana* de su amigo José Arnaldo Márquez, del semanario político *La Broma*, de *La Zamacueca Política*, bisemanario opositor donde publica las semblanzas de los diputados y senadores del Congreso Extraordinario y en particular de la *Revista de Lima* (Holguín, 1994).

Fue periodista gobiernista durante el mandato de José R. Echenique, de Miguel de San Román, de Juan A. Pezet, de José Balta, de Nicolás de Piérola, de Miguel Iglesias, cuando asume una actitud política conservadora que lo lleva a defender el orden e institucionalidad de país. Y fue periodista de oposición durante los Gobiernos de Ramón Castilla, Mariano I. Prado, Manuel Pardo y Francisco García Calderón, cuando adopta una actitud política liberal al enfrentarse al autoritarismo que lo lleva a participar en motines y revoluciones de su tiempo, en particular contra Castilla (Pérez G., 2010).

Su interés por la política se remonta a su infancia, debido a la influencia paterna, con su simpatía por Andrés de Santa Cruz. Desde su labor como literato y periodista se ocupó de los aspectos políticos del país, y gracias al círculo de relaciones que gestó en el grupo de los bohemios, en particular por su protector y mecenas Miguel del Carpio, se hizo funcionario del Estado como oficial tercero del Cuerpo Político de la Armada (1853-1860), donde es nombrado contador. Durante este tiempo lee a los clásicos españoles, viaja por gran parte de la costa del Pacífico, escribe poemas que luego publica con el título de *Poesías* (1855) y colabora de manera activa con la *Revista de Lima* y *El Diario*. Siendo marino participa en la revolución del general Manuel I. Vivanco (1857) contra Castilla y luego en 1860 se une con un grupo cívico militar de tendencia liberal, liderado por José Gálvez, con quienes participa en el asalto a la casa del presidente Castilla; intentona golpista que fracasa y obliga a Palma a partir al exilio en Chile; país donde realizará una fecunda labor literaria y periodística, además de entablar contactos con numerosos intelectuales.

Regresa al Perú en 1862 debido a la amnistía concedida por Castilla. Fue nombrado cónsul en Pará (Brasil) por el Gobierno de Juan Antonio Pezet; pero jamás ejercería el

cargo (Holguín, 1994). En cambio, aprovechó su destino para visitar Londres, París, Venecia, El Havre. A su regreso permanece por un tiempo en Nueva York. Durante su estancia en París publica la *Lira americana, colección de las mejores poesías de Perú, Chile y Bolivia* (1865), un poemario que venía preparando desde Chile, así como su segundo libro de poesías *Armonías, libro de un desterrado* (1865), con poemas que ya había publicado en Chile con el título de *Armonías del destierro* (1861). En Francia entabla contacto con ilustres personajes sudamericanos como Ignacio Merino, el brasileño Antônio Gonçalves Dias y el colombiano Torres Caicedo, y en París con Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Gautier, Baudelaire, Banville. Asimismo, asiste a los cafés literarios, los salones de pinturas y las librerías. En este tiempo, por sugerencia de Gonçalves Dias, lee y traduce a Heine. Según Estuardo Núñez, el viaje de Palma a Europa «depuró el romanticismo lacrimoso y sensiblero de sus primeras composiciones. Lamartine y Hugo dejaron de ser sus modelos preferidos» (Núñez, 1989, p. 117). Tras este viaje, Palma deja de escribir poesía y se concentra en la narrativa con la que obtendrá sus mayores logros.

Participó en el Combate del 2 de mayo de 1866 junto a José Gálvez. Luego tomó parte en la sublevación del coronel José Balta, por lo que fue hecho prisionero y después desterrado a Guayaquil. Con el ascenso de Balta al poder (1868), Palma es nombrado secretario privado y posteriormente senador por Loreto, cargo que ejerce hasta 1872, año en que Balta fue asesinado. Este hecho marca el final de su vida política militante y se dedica a la literatura, si bien la política seguirá siendo una de sus mayores preocupaciones, como se evidencia por su correspondencia.

Como lexicógrafo, Palma dio una dura batalla con la Academia de la Lengua para la introducción de peruanismos y americanismos que expuso en sus libros *Papeletas lexicográficas* y *Neologismos y americanismos*, aunque la Real Academia Española se negó a acogerlos en un primer momento. Fue el creador de la Academia Peruana de la Lengua (1887), de la que fue presidente y luego director honorario. Como director de la Biblioteca Nacional, cuenta con amplio reconocimiento por su labor de recuperación del patrimonio bibliográfico del país.

Tras una larga vida, fallece en su casa de Miraflores el 6 de octubre de 1919, recibiendo honores de ministro de Estado y el reconocimiento a su labor literaria.

Como muchos de su generación, Palma estuvo influenciado por el Romanticismo y el liberalismo, dos movimientos, cultural el primero y político el segundo que marcaron profundamente el siglo XIX. El Romanticismo con sus ideales de libertad, nacionalismo y

heroísmo, y el liberalismo, el pensamiento político predominante que propugna la democracia, la igualdad, el poder civil pero también el antimilitarismo y anticlericalismo. Palma siempre fue un defensor de las libertades individuales, la igualdad y el progreso del país. Y también fue muy crítico con los autoritarismos, el militarismo de su tiempo y la Iglesia. Pero no siempre fue consecuente con sus ideas. Admiró las hazañas heroicas de caudillos militares y civiles. Apoyó a militares autoritarios como Echenique, Balta y Vivanco, y a un católico ultramontano como Piérola. Como senador defendió el estado de derecho, la prohibición de la pena de muerte —¿quizás por influencia de Hugo?—, los avances en la educación, la política de obras públicas del Gobierno, entre otros. Radical e incluso intransigente en materia religiosa, votó en el Congreso por la prohibición de permanencia de la orden jesuita en el Perú.

Se puede decir que el liberalismo de Palma es flexible y adaptable, un «liberalismo criollo», según Pérez Garay (2010), quien sostiene:

Como la mayor parte de los liberales peruanos del siglo XIX, Palma fue también un claro ejemplo de “liberal criollo” (liberal conservador o liberal moderado, perteneciente a la elite intelectual criolla limeña), que atenuó su pensamiento liberal (inconsecuente, incoherente y heterodoxo) en pro de sus propios intereses y proyectos personales. (p. 260)

Sobre su obra: propia y traducida

Sus inicios literarios se desarrollan en un contexto de relativa estabilidad política y del auge económico del guano, situación que permitió el surgimiento de una intensa producción intelectual no solo en Lima, sino en varias ciudades del país. Fue uno de los miembros más destacados del Romanticismo peruano, movimiento del que se aleja y critica con severidad en la madurez, como muchos de sus miembros. Formó parte del círculo literario que él mismo denominó los «bohemios», grupo intelectual que reunió a adultos y jóvenes conscientes de la necesidad de cambios y renovación en nuestra literatura, como sostiene el propio Palma (1869): «...hasta que en 1848 empezó a presentarse una juventud ávida de gloria y llena de fe en el porvenir.» (Prólogo, p. IV)⁷⁸. Incursionó en la poesía, drama y narrativa, destacando en este último género con su obra cumbre las *Tradiciones Peruanas*.

Lírica: El 31 de agosto de 1848, publica en el diario *El Comercio* su primera poesía: «A la memoria de la Sra. Doña Petronila Romero», iniciando así su labor literaria.

⁷⁸ Firmado por Palma el 2 febrero de 1858.

Aparece su primer poemario *Poesías* (1855); los editores Rosa y Bouret publican en París (1865) sus poemarios *Armonías. Libro de un desterrado* y *Lira americana. Colección de poesías de los mejores poetas del Perú, Chile y Bolivia*; en El Havre publica (1870) *Pasionarias*. Benito Gil, editor, publica el poemario festivo *Verbos y gerundios* (1877). El editor David Torres Aguirre publica sus *Poesías, Juvenilia, Armonías, Cantarcillos, Pasionarias, Traducciones, Verbos y gerundios, Nieblas*, con un prólogo titulado «La bohemia de mi tiempo» (1887). Unos años más tarde aparece su librito de poesías *Filigranas... Aguinaldo a mis amigos* (1892). Y en 1911, la editorial Maucci de Barcelona publica sus *Poesías completas*.

Drama: Su primer drama fue *El Hijo del Sol* (1849). En 1851, se representa en el Teatro de Variedades su drama *La hermana del verdugo* y ese mismo año en el Teatro Principal su melodrama patriótico *La muerte o la libertad*. Un año más tarde, presenta en el Teatro Principal, con cierto éxito, su drama *Rodil*, que había sido publicado a fines del año anterior por Juan Sánchez Silva. Posteriormente desde 1855 hasta 1858 se representarán en el Teatro Principal las petipiezas (comedias breves) *Los piquines de la niña, Criollos y afrancesados, ¡Sanguijuela!* Y la comedia que escribió con Manuel Ascencio Segura, *El santo de Panchita*.

Narrativa: entre sus obras históricas figuran los folletos *Corona patriótica, apuntes biográficos de personajes de la Independencia* (1853), *Anales de la Inquisición de Lima* (1863), *Monteagudo y Sánchez Carrión. Páginas de la historia de la independencia* (1877) y *Refutación a un compendio de historia del Perú* (1886), obra que ocasionó una fuerte polémica internacional; publica *Sobre observaciones del Ejecutivo a una Resolución del Congreso* (1904). A estas habría que agregar *Apuntes para la historia de la Biblioteca de Lima* (1912), en respuesta a la *Nota informativa sobre la Biblioteca Nacional de Lima* de Manuel González Prada.

Su prosa literaria comprende el romance histórico *Lida* y el romance nacional *Mauro Cordato* (1853); escribe el prólogo del libro *Teatro* de Manuel A. Segura (1858); aparece publicado en *La República* la tradición «Don Dimas de la Tijereta» (1864); en la Imprenta del Estado se publica la primera serie de las *Tradiciones* (1872); la segunda aparece publicada en la Imprenta Liberal de *El Correo del Perú* (1874); la tercera serie es editada por Benito Gil (1875) y la cuarta, siempre con Gil como editor (1877). Aparecen varias tradiciones en la *Revista Peruana* (1879). Carlos Prince publica la primera colección de tradiciones con las cuatro series conocidas y dos nuevas (1883). José Gregorio García publica en Nueva York *El Demonio de los Andes y Tradiciones*

históricas sobre el conquistador Francisco de Carvajal (1883). Publica *Ropa vieja*. Séptima serie de tradiciones (1889). En Argentina el editor Juan S. Mujica publica el primer tomo —el único de los ocho proyectados— de las *Tradiciones* (1891). Publica *Ropa apolillada* (Octava y última serie de tradiciones) (1891). Montaner y Simón publicaron en Barcelona una colección ilustrada de las ocho series de *Tradiciones*, en cuatro volúmenes (1893-1896); se publica en Buenos Aires *Recuerdos de España* *Notas de viaje*. *Neologismos y americanismos* (1897); aparece *Cachivaches* (1900); la Casa Editorial Maucci publica en Barcelona *Mis últimas tradiciones peruanas* y *Cachivachería* (novena serie) (1906) y en 1910 la misma editora publica *Apéndice a Mis últimas tradiciones peruanas* (décima y última serie); A.J. Sagrestán y Cia. Publican en el Callao *Tradiciones selectas del Perú* (4 vol.) (1911); Ventura García Calderón publica en Barcelona la selección titulada *Las mejores tradiciones peruanas* con una «Autobiografía» que Palma escribe a pedido suyo (1917).

Su obra filológica y lingüística incluye *Neologismos y americanismos* (1896) — aparece una nueva edición en Buenos Aires en 1897—; *Papeletas lexicográficas* y *Dos mil setecientas voces que hacen falta en el Diccionario*. (1903).

Obras editadas: Flor de Academias y Diente del Parnaso (1899). *Descripción del Perú* (1901), por Tadeo Haenke, socio de las Academias de Ciencias de Viena y Praga; *Anales del Cuzco 1600 a 1750* (1901), con prólogo de Palma; *Apuntes Históricos del Perú y Noticias cronológicas del Cuzco* (1902); *Anales de la Catedral de Lima* de José Manuel Bermudes, con prólogo de Palma (1903). *Memorias Histórico Físico Apologéticas de la América Meridional que a la majestad del Señor don Carlos III dedica don José Eusebio de Llano Zapata* (1904), se trataba de un manuscrito adquirido por Palma en 1904 en Cádiz (una de las copias que Llano Zapata hizo circular) y que había permanecido inédito hasta entonces. A estas habría que agregar el *Catálogo de los libros que existen en el Salón América* de la Biblioteca Nacional (1891).

Obra crítica: Teatro de Manuel A. Segura (1858); *Lira Americana, una colección de poesías de los mejores poetas del Perú, Chile y Bolivia*, recopiladas por Palma, quien además se encargó de la semblanza crítica y biográfica de los poetas (1865); *Santa Rosa de Lima* de Luis Antonio de Oviedo y Herrera (1867), contiene comentario del poema realizado por Palma; *Perú, Tradiciones Cuzqueñas* de Clorinda Matto de Turner (1884). *Artículos, poesías y comedias de Manuel Asencio Segura* (1885), incluye un prólogo sobre Segura, así como la evolución del teatro peruano.

En distintos semanarios y diarios aparecen muchas publicaciones suyas, tanto en prosa (tradiciones, críticas) como en verso (poesías propias y traducidas), entre estos, en la *Zamacueca Política*, bisemanario de oposición, publica las semblanzas de los diputados y senadores del Congreso Extraordinario (1859); en *La Revista de Lima* publica poesías propias y traducciones, además de tradiciones (1859-1863); durante su estadía en Chile cumple una intensa labor periodística, publicando poesía, narrativa, historia y crítica literaria en la *Revista de Sud-América* y la *Revista del Pacífico* (1860-1862); colabora con la revista académica *El Ateneo* (desde 1866) y en el semanario ilustrado *El Correo del Perú* publica poesías, tradiciones, crítica literaria (1871-1876); en *El Perú Ilustrado* (1887-1892) publica textos en prosa y verso. En 1915 publica en el diario *La Prensa* de Buenos Aires «Una visita al mariscal Santa Cruz. Reminiscencias históricas», su última tradición.

Obra traducida: Sobre sus traducciones poéticas del francés, la mayoría son de Victor Hugo e incluyen poemas de varias de sus colecciones como *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Rayons et les Ombres* (1840), *Les Châtiments* (1853), *Les Contemplations* (1856), *L'Année terrible* (1872), *Les Quatre Vents de l'esprit* (1881) y la *Légende des siècles* (escrita de manera intermitente entre 1855 y 1876, y publicada en tres series (1859, 1877 y 1883). Las versiones palmianas de Hugo son: «La Conciencia», «Confrontaciones», «Esperanza de Dios», «Nomen, numen, lumen», «Dios es amor», «Sedan», «Desdén», «A mi hija», «Fragmento», «El estanque», «Necedad de la guerra». De la literatura alemana tradujo poemas de Heine a través de las versiones francesas de Gérard de Nerval, como él mismo lo reconoció y que publica como *Enrique Heine. Traducciones por Ricardo Palma* (Lima, 1886); los poemas proceden de sus poemarios *Lyrisches Intermezzo* (1822-1823), *Atta Troll. Ein Sommer-nachtstraum* (1847), *Romanzero* (1851) y son los siguientes: «El mensaje», «Amor peligroso», «Doña Clara», «Herodías», «Mi aspiración», «Fragmentos», «Una mujer», «Rhampsenit», «En Octubre de 1849», «Al rey de Prusia», así como el poema «Tenacidad» cuya autoría se atribuye a trovadores provenzales. Del inglés traduce «*El salmo de la vida*» de Henry W. Longfellow. Estas traducciones aparecen en las publicaciones *Traducciones* (1888), *Poesías completas* (1911 y 1915 publicadas por la Editorial Maucci de Barcelona) y *Poesías completas* (1952, Editorial Castrillón de Lima).

En el género dramático traduce del francés, junto con José Toribio Mansilla, *La Favorite* (*La Favorita*) de Alphonse Royer y Gustave Vaëz, música de Gaetano Donizetti, ópera que se representa en Lima el 12 de noviembre de 1852, publicada por la Imprenta

de J.M. Masías (1852) y luego reproducida por Juan Miguel Bákula Patiño en *Don Ricardo Palma en Colombia: tres de sus primeros impresos* publicada por Talleres Gráficos P.L. Villanueva (1958) y unos años después el drama en cinco actos *Paris, le bohémien* del francés Joseph Bouchardy que titula *El gitano o la terrible venganza* y se representa el 5 de setiembre de 1854.

Factores sociológico-culturales:

En este apartado realizaremos el análisis textual de los poemas y metapoemas correspondientes al corpus específico de Ricardo Palma, que comprende los siguientes textos:

	Traducción del alemán*	Título original	Título en español
1	Lir Heine Heinrich <i>Traducción del francés</i>	«Rhampsenit» (1848-1849) <i>Título original</i>	«Rhampsenit» (1886) <i>Título en español</i>
2	Lir Hugo Victor Marie	«Confrontations» (1852)	«Confrontaciones» (1865)
3	Lir Hugo Victor Marie	«A ma fille Adèle» (1857)	«A mi hija» (1911)
4	Dr Alphonse Royer e Gustave Vaëz <i>Traducción del inglés</i>	<i>La favorite</i> (1840) <i>Título original</i>	<i>La favorita</i> (1852) <i>Título en español</i>
5	Lir Longfellow, Henry W.	«Psalm of life» (1838)	«El salmo de la vida» (s/f)

«Rhampsenit» de Ricardo Palma

«Rhampsenit» - Gérard de Nerval	«Rhampsenit» – Ricardo Palma
Lorsque le roi Rhampsénit entra dans les salons dorés de sa fille, sa fille riait, toutes ses femmes riaient avec elle.	A sus caros y fieles vasallos del Egipto y la etrusca región. amistad y salud les promete
Les noirs aussi, les eunuques, joignaient leurs rires au sien. Tout riait, même les momies, même les sphinx, au point qu'ils pensaient en crever.	Rhampsenit, por la gracia de Dios. En la noche del cuatro de junio atrevido robóse un ladrón
La princesse dit : « J'ai cru un instant saisir le voleur du trésor, mais il m'a laissé un bras mort dans la main.	las alhajas del reino, y tan solo mi corona y mi cetro dejó. A nuestra hija, la augusta princesa, encargamos guardase las dos bajo llave, en su estancia sagrada...

<p>« Je comprends maintenant comment le voleur pénètre dans tes demeures secrètes et te dérobe tes trésors malgré serrures, verrous et crochets.</p> <p>« Il possède un passe-partout enchanté, les portes les plus solides n’y résistent pas.</p> <p>« Je ne suis pas une solide porte, je n’ai pas résisté. Pendant que je gardais tes trésors cette nuit, un trésor m’a été enlevé. »</p> <p>Ainsi parle en riant la princesse, et elle danse par la chambre, et femmes et eunuques se remettent à éclater de plus belle.</p> <p>Le même jour, tout Memphis riait ; les crocodiles eux-même dressaient en riant leurs têtes hors des eaux jaunes et limoneuses du Nil,</p> <p>Lorsque le tambour tout à coup retentit à leurs oreilles, et qu’ils entendirent le rescrit suivant, lu sur le quai du fleuve par le crieur de la chancellerie :</p> <p>« Rhampsénit, par la grâce de Dieu roi d’Égypte et des Égyptiens, à ses très-féaux et très-chers sujets, salut et amitié.</p> <p>« Dans la nuit du trois au quatre juin de l’année treize cent vingt-quatre avant la naissance du Christ,</p> <p>« Un voleur détourna de notre trésor une masse de bijoux; plus tard encore il réussit à nous voler.</p> <p>« Afin de connaître l’auteur du vol, nous fîmes coucher notre fille auprès du trésor, et le rusé la vola aussi.</p> <p>« Pour arrêter un tel brigandage, et. en même temps pour témoigner au voleur notre sympathie, notre admiration et notre amour,</p>	<p>y á nuestra hija también se robó.</p> <p>Por poner á los robos un dique, y simpático siendo el raptor; le acordamos la mano de aquella con derecho á reinar, muerto Nos, Dado el trece de junio del año al arribo de Cristo anterior, setecientos catorce <i>-firmado-</i> Rhampsenit, por la gracia de Dios.</p> <p>Y el ladrón con la princesa se casó:</p> <p>Rampsenit bajó á la huesa y al trono el ladrón subió. Y se lee para su gloria, en la historia nacional, que dejó buena memoria á Egipto el ladrón real.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

« Nous lui donnons notre fille unique pour épouse nous l'élevons à la dignité de prince et le désignons comme successeur de la couronne.

« L'adresse de notre futur gendre ne nous étant pas connue jusqu'à ce jour, ce rescrit lui apprendra la grâce que nous lui accordons.

« Fait le trois janvier treize cent vingt-six avant la naissance du Christ. Signé par nous, Rhampsénit, rex. »

Rhampsénit a tenu parole ; il a pris le voleur pour gendre, et le voleur, après la mort du roi, a hérité de la couronne d'Égypte.

Le voleur régna comme les autres, il protégea le commerce et les talents; tant qu'il fut roi, on vola très-peu, dit l'histoire.

Contexto de producción de «Rhampsenit» de Heinrich Heine

Poema extenso escrito entre 1850 y 1851 por Heinrich Heine (Düsseldorf 1797- París 1856). Inicia el primer libro «Historias» del *Romancero*, tercer y último poemario de Heine publicado en 1851. El autor había vivido los últimos veinticinco años primero como hombre libre y después como exiliado en París, donde frecuentó los salones y conoció a los personajes más destacados de la vida cultural francesa, pero no se integró realmente al ambiente cultural parisino, convirtiéndose en un extranjero en Francia y despreciado en Alemania donde se le acusaba de denigrar a su país. Los últimos ocho años de su vida estuvo postrado en cama, muy enfermo y medio ciego, pero lúcido hasta su muerte. Según el propio poeta, la última vez que salió de casa fue en 1848 para ver la Venus de Milo en el Louvre, ante la cual se desmayó.

Heine fue poeta, escritor satírico, periodista, crítico, político y ensayista, destacando su talento como panfletario. Figura controvertida, amado y detestado por sus contemporáneos debido a sus críticas irónicas generalizadas y por sus cambios de posición política: admiró a Napoleón mientras vivía en Alemania y fue un patriota alemán en Francia; fue liberal, monárquico, republicano durante el régimen de Federico

Guillermo IV, además de simpatizante del socialismo utópico (sansimonismo) pues admiraba su filantropía, su condición moral, el llamado a la fraternidad y unión que hacía a la clase proletaria. Es reconocido como una de las personalidades artísticas claves del siglo XIX que llegó a despertar un verdadero culto en muchos países de Europa y América. No solo influyó en poetas y escritores, sino también en políticos, historiadores e intelectuales en general. Su éxito tiene precisamente por testimonio todas las traducciones que se hicieron a diversas lenguas, en particular de su obra poética (Andreani, 2015).

Su obra original aparecida en formato libro abarca el género lírico, narrativo y dramático. Sus obras originales comprenden: *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo* (1823) —incluye sus dos únicas tragedias: «Almanzor» y «Ratcliff»— *Reisebilder I* (1826), *Reisebilder II* (1827), *Buch der Lieder* (1827), *Reisebilder III* (1830), *Einleitung zu Kahldorf über den Adel sowie Reisebilder* (1831). *Neue Gedichte* (1844) y *Romanzero* (1851).

Heine fue el poeta alemán preferido por los románticos peruanos e hispanoamericanos en general. Como en el caso de Hugo, la vida de Heine, su condición de poeta y prosista comprometido con los aspectos sociales y políticos de su tiempo que se reflejan en su obra, contribuirá profundamente a la admiración que generó en los peruanos. La recepción de Heine en el Perú durante el siglo XIX e inicios del siglo XX se puede comprobar por la influencia que ejerce en algunos poetas peruanos, desde Carlos Augusto Salaverry hasta Ricardo Palma —el carácter festivo y el sarcasmo de este recuerdan a Heine— y, en especial, por las numerosas traducciones e imitaciones. Estuardo Núñez (1951, 1953) afirma que es Palma uno de sus primeros traductores en el Perú: en octubre de 1867 aparecen las primeras versiones de *El Cancionero* en *El Nacional*, N° 594 y en 1872 «El mensaje» publicada en *El Correo del Perú*, algunas recogidas posteriormente en *Enrique Heine – Traducciones* (Lima, 1886, Imprenta del Teatro). Otros traductores de Heine fueron José Mendiguren, cuyas versiones se hicieron del francés y el arequipeño Samuel Velarde que traduce «Salomón» en 1901 pero apareció en *Prisma*, N°15 en diciembre de 1905, y González Prada escribe la crítica sobre Heine, en su discurso del Ateneo en 1886, publicada en *Páginas Libres*. La influencia de Heine se prolonga hasta el siglo XX en autores como José María Euguren, Abraham Valdelomar y Martín Adán.

Gérard de Nerval, traductor de Heine

Considerado uno de los más importantes traductores de Heine al francés, además de uno de sus mejores amigos, Nerval, cuyo verdadero nombre era Gérard Labrunie (1808-1855), fue uno de los más puros poetas del Romanticismo francés y precursor del surrealismo, como el mismo André Breton (1924) lo reconoció en su *Manifeste du surréalisme*:

Àphis juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des Filles du feu. Il semble, en effet, que Nerval posséda à merveille l'esprit dont nous nous réclavons, Apollinaire n'ayant possédé, par contre, que la lettre, encore imparfaite, du surréalisme et s'étant montré impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne. (p.11-12)

Tuvo una existencia trágica, vivió en la miseria y sufrió recurrentes episodios psicóticos, además de una severa depresión que lo llevaron a hospitalizarse varias veces y que, finalmente, terminaron con su suicidio.

En vida no alcanzó el éxito, si bien tuvo el reconocimiento de autores como Charles Baudelaire y el mismo Heine. Perteneció al «Club de los hachisianos», fundado por Gautier, donde se reunían intelectuales destacados como Baudelaire, Dumas (padre), Balzac, Flaubert y el pintor Delacroix deseosos de conocer nuevas experiencias sensoriales inducidas por drogas como el opio y el hachís. Estas experiencias llevan a Nerval a escribir el cuento *La historia del califa Hakem*, en donde el personaje principal describe los efectos del hachís. Como buen romántico, fue asiduo vagabundo de las calles parisinas, en particular durante sus periodos de depresión y trastorno, y viajó por distintos países de Europa, en particular Alemania e incluso estuvo en el Cercano Oriente, donde visita El Cairo, Beirut y Constantinopla.

Sus principales obras son: *Viaje al Oriente* (1851); *Los Iluminados* (1852); *Sylvia* (1853) que es parte de *Las hijas del fuego*, pero fue publicada un año antes en la *Revue de deux mondes*, considerada por Umberto Eco (2005) —su traductor al italiano— uno de los libros más bellos que se hayan escrito—; *Las hijas del fuego* (1854), la colección de poemas *Las Quimeras* (1854) que incluye su célebre soneto «El desdichado», y *Aurelia* (1855), su último libro, trascendental para los surrealistas.

Nerval tuvo una fuerte influencia de Alemania, país al que amaba intensamente. A los 19 años tradujo el *Fausto* de Goethe, cuya versión agradó mucho al poeta alemán, también tradujo a Schiller. En 1848 redactó un primer artículo sobre Heine que publicó en la *Revue de deux mondes*, así como las traducciones de los poemas, vertidos en su

mayoría en prosa como *Lyrisches Intermezzo* que luego aparece en *Poèmes et Légendes* (1855) y tras la muerte de Nerval en *Œuvres complètes de Henry Heine* (1857) con prólogo de Heine.

La afinidad entre ambos escritores fue muy notoria, no solo en el aspecto personal, ambos se sentían atraídos por los humildes, sino también en el literario: Gautier se pregunta si la obra propia de Nerval podría considerarse traducciones de Heine; su delicadeza y emoción contenida, la leve barrera entre lo real y lo imaginario, entre la naturaleza y el sueño serían de Nerval o de Heine (Andreani, 2015).

Sobre sus traducciones del poeta alemán, Nerval decía que sus versiones eran lo más fiel posible. En una carta que dirige a Heine desde Bruselas el 6 de noviembre de 1849, le confiesa que tuvo grandes problemas no para comprender, sino para reformular en francés algunos segmentos. Declara también que ante la riqueza admirable de algunos detalles no sabía si germanizar la frase u optar por un equivalente francés, por lo que dejó aquellos sentidos dudosos, aquellos segmentos más difíciles para consultarlos con Heine. La colaboración entre ambos poetas queda confirmada por el propio Heine en el prefacio de *Poèmes et Légendes* de 1857 —Nerval ya había fallecido—, donde el germano rememora con emoción aquellas tardes de marzo de 1848 cuando ambos trabajaban juntos en las traducciones, sumergidos en discusiones estéticas, incluso idílicas.

Las traducciones de Nerval hicieron que el público conociera la faceta más lírica, plástica y melodiosa de Heine. Tuvieron una acogida muy favorable no solo en Francia —país que hizo de Heine uno de sus escritores más importantes y que contribuyó a su reputación en muchos países—, sino también en Europa y posteriormente en Hispanoamérica; muchos traductores utilizaron las versiones francesas de Nerval para sus traducciones, como en Italia, (Ippolito Nievo o Francesco Scremin) e incluso aquellos que conocían bien el alemán, como Giuseppe Del Re, tuvieron las versiones de Nerval durante el proceso traslativo (Andreani, 2015). En España ocurrió lo mismo, pues durante la primera mitad del siglo XIX es Francia la que transmite a España lo alemán, así la traducción en prosa de Manuel María Fernández quien se basa en las versiones de Gérard de Nerval y Saint-René Taillandier, y en el Perú, Palma lo traducirá de las versiones de Nerval.

Según Andreani (2015) es probable que Nerval haya traducido algunos poemas a partir de algunas versiones anteriores (retraducción). En todo caso, Heine (1855) quedó muy satisfecho con las traducciones del amigo, si bien admitía que *sans comprendre la langue allemande, Gérard devinait mieux le sens d'une poésie écrite en allemand, que*

ceux qui avaient fait de cet idiome l'étude de toute leur vie (Préface, p. VII). Sobre la traducción *Livre de Lazare*, Heine (1855) dijo que era obra de un literato tan sagaz como elegante que supo apropiarse, mejor que muchos de sus compatriotas, de los tesoros intelectuales de la Alemania circumspecta y docta, pero sin sacrificar las cualidades razonables y generosas del genio francés.

Proceso de traducción de «Rhampsenit» de Ricardo Palma

Dado que se trata de una traducción mediada del francés, en este caso haremos el análisis del poema de Heine y luego de la versión francesa de Nerval que es el texto, según el propio Palma, de donde realizó su metapoema.

Análisis del poema «Rhampsenit» de Heinrich Heine

El poema de Heine está inserto en su último poemario *El Romancero*⁷⁹; es el primer poema del primero de los tres libros de que consta la colección: «Historias» (1851), el segundo es «El libro de Lázaro» y el tercero «Melodías hebreas». Según el propio Heine la mayoría de los poemas fue escrito entre 1848 y 1849, en un momento en que Heine había perdido la esperanza en el liberalismo moderado y veía al comunismo como otra forma más de autoritarismo. Su enfermedad lo tenía postrado y se agravó a partir del fracaso de la revolución de marzo de 1848 sumiéndolo en un deterioro físico y espiritual, sin afectar en absoluto sus capacidades mentales y creativas como lo demuestra su *Romancero*—. Como todas sus obras, el poemario tuvo una buena e inmediata acogida.

Difícil ubicar «Rhampsenit» dentro de una corriente literaria: está presente el orientalismo —que tanto sedujo a los románticos— representado por un monarca egipcio y su entorno —que tanto cautivó a los franceses de su tiempo—, la historia —o mejor la anécdota, lo cronológico no existe— de un personaje que es más leyenda que realidad e incluso el propio título del poemario: *Romancero* —Heine tenía una admiración especial por la literatura española, en particular la barroca. Además, España tenía para Heine mucho de oriental—. Sin embargo, si el romance español tradicional rinde tributo a acontecimientos históricos, en Heine es motivo de sátira y desmitificación. Además, no hay «evasión» en el poema, sino más bien una crítica al absolutismo, la avaricia⁸⁰ del gobernante y sus injusticias, teñida de tonos eróticos y grotescos, e incluso una crítica

⁷⁹ Los dos poemarios anteriores fueron *Buch der Lieder* (1827) —, *Neue Gedichte* (1844). Algunos de sus poemas fueron musicalizados por Franz Schubert, Robert Schumann, Franz Liszt, Johannes Brahms y Hugo Wolf.

⁸⁰ En el texto de Herodoto es evidente la avaricia del faraón. Creemos que Heine, pese a las libertadas que se toma en la reescritura, sigue de cerca a Herodoto. <http://www.piney.com/Herodotus2.html>

moral: ante la pérdida de la virginidad de la hija, el padre decide casarla con el perpetrador. Respecto al género lírico se trata de una balada poco convencional, en todo caso, balada-romance.

El poema narrativo tiene diecinueve estrofas (76 versos en total), cada una de cuatro versos y, a su vez, cada verso tiene cuatro troqueos, riman los versos pares, como el romance español. Igualmente, la temática coincide con el romance: se trata de una vieja leyenda helénica registrada por Herodoto, pero recreada con ciertas libertades.

En cuanto al fondo, el hablante tiene una actitud enunciativa, se narran los hechos con tono humorístico y sarcástico, para lo cual se vale de una serie de absurdos, anacronismos y estereotipos. El tiempo que es un aspecto esencial en los temas históricos está lleno de incoherencias: las fechas se confunden (en los V42 y V43 dice «en la noche del 3 a 4 de junio de 1324...» y en los V65 y V66 el rescripto da como fecha 3 de enero de 1326); mezcla los calendarios juliano y gregoriano en cuanto a los meses (*Junius* es «junio» en el juliano y *Jänner*⁸¹ es «enero» en el gregoriano; además de ser anacrónico, pues el calendario gregoriano sustituyó al juliano recién en 1582, pero los hechos del poema son anteriores). La expresión «antes de Cristo» para las fechas, es también anacrónica. Por otro lado, en la fecha que da el poema, Menfis ya no era la capital de Egipto y los eunucos, que existieron en muchos imperios, como el chino, babilónico, persa, árabe, turco, o los *castrati* del barroco europeo, los *hijras* de la India, y hasta hace poco los *skoptsy* en Rusia, pero no había eunucos en Egipto.

En la primera y segunda estrofa destaca la risa imprevista: el lector no sabe aún por qué la princesa, las doncellas, los eunucos y otros personajes estereotípicos ríen; se trata de un inicio sorpresiva para el lector, con un tono humorístico. De la tercera a sexta estrofa, la princesa narra a su padre, el faraón, su experiencia con el ladrón: el lector entiende que el faraón es visitado por un ladrón astuto que roba sus tesoros y que la princesa urdió un plan para atraparlo, pero cayó rendida ante el carismático visitante quien además robó la virginidad de la joven real. La séptima y octava estrofas narran la risa y baile de la princesa ante las risas sonoras de los presentes que se va extendiendo por todo Menfis. De la novena a la décimo séptima estrofas aparece un pregonero de la Cancillería

⁸¹ Según el diccionario de los hermanos Grimm, *Jänner* es utilizado por Lessing en 1749, pero posteriormente en una carta de 1753, ya utiliza la forma actual *Januar*, si bien se siguió utilizando de manera muy restringida. En la actualidad es el término utilizado para ‘enero’ en Austria y muy poco frecuente en el sur de Alemania y en Suiza. Al respecto, Martin Neubauer (2014) ve en la expresión *von Gottes Gnaden* («por la gracia de Dios») incluida en el poema, una crítica al neoabsolutismo representado entonces por el emperador austriaco Francisco José.

que detalla los hechos ocurridos la noche del 3 al 4 de junio de 1324 y se ofrece como recompensa la mano de la princesa, y el derecho a reinar del ladrón tras la muerte de Rhampsenit. Las dos últimas estrofas nos cuentan el desenlace: el ladrón se casa con la princesa y a la muerte del faraón, accede al trono, hace un buen gobierno en el que se registran pocos robos.

El tema es la decisión absurda de un déspota que gobierna según sus caprichos, rodeado de una corte frívola y sensual. Entre los motivos figuran las relaciones entre personas de distintas, y opuestas, clases sociales, el robo del tesoro, la recompensa, en este caso disparatada.

El poema habla de momias, esfinges, cocodrilos, lo que evidencia que la historia que le interesa a Heine es la de los estereotipos, propia del siglo XIX: Egipto era un país exótico, que todos querían conocer, motivados por la expedición de Napoleón Bonaparte (1798-1801), pero que muy pocos podían visitar. Heine juega y se burla con ellos: el cocodrilo que se ríe (como todos) es lo opuesto a «lágrimas de cocodrilo», expresión que existe en alemán, inglés, francés y español; además era un objeto decorativo que solía adornar las farmacias en Francia y en muchos otros países, como también en el Perú.

El sarcasmo y lo grotesco tienen como base estos anacronismos y estereotipos en un poema donde la sensualidad recorre todo el texto que, por lo demás, resulta subversivo: un ladrón se convierte en faraón y gobierna con éxito.

Análisis del poema «Rhampsenit» de Gérard de Nerval

La versión de Nerval está en prosa, no tiene rima, pero sí mucha musicalidad y lirismo. El contenido es casi exacto, se mantiene no solo el tema y motivos, sino también las imágenes, los estereotipos, anacronismos, la sensualidad y lo grotesco. Fue publicado en la *Revue de deux mondes*, en octubre de 1851 (pp. 339 y 340) con el título de Romancero, *poésies inédites* (pp. 337-355), autoría de Henri Heine. Y posteriormente en formato de libro en *Poèmes et Legendes*, en *Œuvres complètes de Henri Heine*, (pp. 296–298), Paris, Calmann Lévy, 1855, con prólogo de Heine (fechado 25 de junio de 1855), donde además de reconocer la labor traductora de su difunto amigo Nerval, admite los riesgos de reproducir en la prosa de una lengua romance una obra métrica escrita en una lengua germánica: *La pensée intime de l'original s'évapore facilement dans la traduction, et il ne reste que du clair de lune empaillé, comme a dit une méchante personne qui se moquait de mes poésies traduites* (Préface, p. IX). Se evapora lo íntimo del original y solo queda algo parecido al resplandor de luna disecado.

La estructura asemeja la del poema de Heine: sigue el número de estrofas, si bien las líneas son en su mayoría tres, salvo la tercera, quinta, décimo primera, décimo segunda y décimo tercera que son dos, aunque el contenido está completo. Igualmente mantiene el estilo indirecto (parte narrativa) y directo cuando habla la princesa, y cuando se proclama el rescripto, cerrado entre comillas en ambos casos.

Análisis del metapoema «Rhampsenit» de Ricardo Palma

Se trata de un romance asonantado de dos estrofas, la primera de veinte versos endecasílabos, donde riman de modo asonante los pares que en todo caso son agudos (9 + 1 = 10) y la segunda de nueve versos que mezcla, sin orden determinado, versos octosílabos con tetrasílabos, con rimas ABABCCDCD. Metapoema narrativo, con una primera estrofa que corresponde al rescripto y está en estilo directo, si bien no se incluyen comillas y la segunda en estilo indirecto, a modo de colofón de la historia. Se publica por primera vez como parte de un libro de poemas traducidos de Heine, con el título de *Enrique Heine. Traducciones*⁸², Imprenta del Teatro, Mercaderes 150, Lima (1886⁸³, pp. 10 y 11).

La fecha de creación del metapoema debe haber sido después de 1864 cuando regresa de su viaje por Europa y cuando conoce a Heine a raíz de un ejemplar del autor que le obsequia el poeta brasileño Golçálvez Díaz. A partir de entonces se convierte en su poeta predilecto y decide «poner en verso castellano no sólo los fragmentos que hoy recopiló por complacer a usted, sino algunos más que perdí en la catástrofe de Miraflores. Después, apenas, he traducido, y no literalmente, dos composiciones del libro de “Lázaro” y la titulada “Mensaje”» (Palma, 2005, Tomo VII, Vol 1º, p. 293). Para la posible fecha de creación, Palma ya era un literato y periodista afamado, había entablado relaciones con intelectuales y personalidades importantes durante su estadía en Chile y en Europa, además de ser un político experimentado, había participado en dos revueltas —contra Castilla y contra Vivanco— que le costaron el exilio en el primer caso, y la prisión y

⁸² El volumen comprende «Fragmentos» (de *Intermezzo*, *Nocturnos* y *Hojas Volantes*); «Amor peligroso» «Herodías» (*Atta Troll*), «Rhampsenit» (*Romancero*); «Una mujer» y «Doña Clara» (*Nocturnos*); «En octubre de 1849» y «Al rey de Prusia» (*Germania*); «Buenos Consejos» (*Lázaro*), además de «La gata zapatera», «En el álbum de Elvira Lavallo», «El Mensaje», «Camino del Cielo».

⁸³ En *Poesías completas*, publicada en 1911 por la casa editorial Maucci, Palma sostiene que coleccionó la mayor parte de las traducciones que presenta en el apartado «Traducciones» (p.143), en un libro de circulación casi privada en 1888 fecha que repite Estuardo Núñez en *Las letras de Francia y el Perú: apuntes de literatura comparada* (1997, p. 127). El prólogo es la carta que Palma envió a González Prada fechada 25 de diciembre de 1885.

destierro en el segundo, además de su participación en el Combate del 2 de Mayo y de haber sido nombrado secretario privado del presidente Balta.

El hablante lírico tiene una actitud enunciativa, con tono sarcástico; el metapoema tiene incoherencias lingüísticas, cronológicas y geográficas: la expresión «por la gracia de Dios» V4 y V19, cuando el faraón era dios, absurdo que también está presente en el poema de Heine y la versión de Nerval; la fecha del rescripto es anterior a Cristo V18, también presente en los textos anteriores, y «la etrusca región» V2, ¿a qué región se refiere, a Etruria?

El tema —al igual que el poema de Heine y la versión de Nerval— es la decisión absurda de un gobernante autócrata motivado por la avaricia; está el motivo del rapto y de la seducción de una noble por un villano, además delincuente (diferencia social). Pero lo más absurdo aún: que el ladrón tuvo un buen gobierno y la historia se lo reconoce.

Análisis contrastivo

Al comparar los textos de Nerval y Palma vemos que el traductor ha tenido varias y profundas intervenciones. A nivel macro, la diferencia en la extensión de los poemas es notable (supresión): las treinta y tres líneas de la versión de Nerval se convierten en veintiocho líneas en la de Palma, además en este los versos son más bien cortos: cuatro y ocho sílabas, que se acrecienta aún más si consideramos que el español tiende a ser más extenso que el francés.

Intervenciones más resaltantes del traductor.

Repetición: se repite la confusión de las fechas, si bien en el metapoema son distintas (sustitución), no así las de Nerval respecto a Heine: Palma ubica los hechos en la noche del 4 de junio, mientras Nerval lo ubica en la noche del 3 al 4 de junio de 1324 a.C. (Palma no da año) y el final del rescripto tiene fecha 13 de junio 714 a.C, Nerval 13 de enero de 1326 a.C., los tiempos están totalmente invertidos en todos los casos, si bien es menor en Palma.

Supresión: el procedimiento más visible es la supresión; el traductor ha omitido una buena cantidad de contenido. En el texto de Palma no habla la princesa, solo nos encontramos, desde un inicio, con el rescripto. Ese ambiente festivo de los textos de Heine y Nerval no se traslada al texto de Palma: la palabra ‘risa’ y otras variantes del verbo ‘reír’ no están en el metapoema de Palma. La sensación de asombro también ha desaparecido o es mucho menor en el metapoema. Los estereotipos tan marcados en Heine y Nerval, Palma los ha omitido, lo que resultaría comprensible: la Francia de los dos primeros veía

en Egipto el destino exótico ansiado que todos, pero muy pocos, podían visitar. En Palma, ese destino ansiado era Francia.

Sustitución: En la versión de Nerval, como en el poema de Heine, el ladrón roba la virginidad de la princesa que cae rendida a sus encantos; en el metapoema de Palma esos puntos suspensivos después de «en su estancia sagrada...» V11, el traductor insinúa que, en efecto, pasó, pero que raptó a la joven: «y a nuestra hija también se robó.» V12 o luego «y simpático siendo el raptor.» V14.

«Confrontaciones» de Ricardo Palma

«Confrontations» de Victor Hugo	«Confrontaciones» de R. Palma
<p>Ô cadavres, <u>parlez</u> ! quels sont vos <u>assassins</u> Quelles mains ont plongé ces <u>stylets</u> dans vos seins ? Toi d'abord, que je vois dans cette ombre apparaître, Ton nom ? — Religion. — Ton <u>meurtrier</u> ? — Le prêtre. — Vous, vos noms ? — Probité, pudeur, raison, vertu. — Et qui vous égorgea ? — L'église. — Toi, qu'es-tu ? — Je suis la foi publique. — Et qui t'a poignardée ? — Le serment. — Toi, qui dors de ton sang inondée ? — Mon nom était justice. — Et quel est ton bourreau ? — Le juge. — Et toi, géant, sans glaive en ton fourreau ? Et dont la boue éteint l'auréole enflammée ? — Je m'appelle Austerlitz. — Qui t'a tué ? — L'armée. <i>Jersey, le 30 janvier 1852.</i> Libro 1 – XV</p>	<p>Hablad! ¡hablad, cadáveres! Decidme ¿quiénes son los asesinos pérfidos que así el puñal feroz en vuestro seno mísero hundieron á traición? ¿Quién eres tú? respóndeme. ¿ Tu nombre ?—Religión. —¿Y tu asesino?—El tímido ministro del Señor. ¿Y á ti que, en cálida sangre, te agitas ¿(quién te hirió, quien? ¿cuál es tu nombre? —Justicia. ¿quién es tu asesino?—El Juez.</p>

Contexto de producción de «Confrontaciones» de Victor Hugo

«Confrontations» es un poema de Hugo (1802-1885) creado durante su exilio en Jersey, con fecha 30 de enero de 1852 —días antes, el 14, se promulga la nueva Constitución que reforzaría los poderes del ejecutivo y a fin de año, 2 de diciembre, se proclama el Imperio— y es parte de *Les châtiments*, una selección de 98 poemas que tuvo una primera edición clandestina en 1853 —ya para 1850 Hugo había escrito algunos poemas que luego formarían parte de la colección—. Posteriormente, en 1870, aparecería la versión oficial en Francia. Estos poemas constituyen el arma del poeta para desacreditar y luchar contra

el sangriento golpe de Estado de Napoleón III y el establecimiento del Segundo Imperio. Hugo parte al exilio, primero a Bruselas de donde es obligado a salir por presiones diplomáticas, luego a las islas de Jersey y, por último, a la de Guernsey. Durante los años de exilio, su creación literaria se hará más rica, original y poderosa, llegando a escribir los poemas más importantes. Hugo escribió el panfleto *Napoleón el pequeño* (1852), *Los castigos* (1853), *Las contemplaciones* (1856) y el primer volumen de su poema épico *La leyenda de los siglos* (1859-1883). En Guernsey completó *Los miserables* (1862), novela donde describe y condena la injusticia social de la Francia del siglo XIX.

A diferencia del panfleto *Napoleón el pequeño*, *Les Châtiments*, su versión complementaria en verso, no tuvo la acogida inmediata del público francés: hubo que esperar diecisiete años para que los franceses la entendieran e hicieran suya. Lejos ya del entusiasmo de los primeros meses del golpe de Estado, cuando los voceros del régimen imperial anunciaban el advenimiento de una nueva era gloriosa, los franceses sufrían las consecuencias de las políticas de Napoleón III que enriquecieron a la burguesía mientras se reprimían libertades fundamentales del pueblo. La obra llena de ira, con su mensaje universal de justicia y libertad, se convirtió en la memoria colectiva de un tiempo histórico reciente de los franceses. Sus versos con las predicciones del poeta prepararon el regreso triunfal de Hugo a Francia en 1870.

El objetivo de Hugo con *Les Châtiments* es doble: por un lado, promover los valores más preciados para Hugo como la libertad, la igualdad, la fraternidad y, por el otro, asumir el rol de poeta comprometido con la historia, con los acontecimientos de su tiempo. Destaca por su valor testimonial: el poeta alza la voz como intérprete de la historia y de la palabra de Dios, desenmascarando mitos y falsedades, anunciando el futuro como los profetas, presagiando un nuevo orden mundial más justo. En este sentido la obra es encarnación del Romanticismo por su lirismo y alcance social, político, histórico y espiritual.

Hugo tuvo una trayectoria exitosa que abarca gran parte del siglo XIX, cultiva el Romanticismo y el realismo. Su obra es prolífica y abarca todos los géneros, fue poeta, novelista, dramaturgo, ensayista, folletista, crítico y además dibujante y pintor. Gozó de reconocimiento por su talento, pero también fue siempre objeto de las más duras críticas en particular por el movimiento parnasiano y el simbolista.

Según Estuardo Núñez (1957), Hugo fue el autor francés que más influyó en la segunda mitad del siglo XIX, convirtiéndose en un «paradigma de renovación y un hito de modernidad» (1997, p. 126). La admiración por Hugo no solo fue por su obra literaria,

sino también por su compromiso con los aspectos políticos y sociales de su tiempo. Participó activamente en política como miembro de la Asamblea Constituyente (1848), de la Asamblea Legislativa (1849), Diputado por París (1871), miembro del Senado (1875). Fue designado Caballero de la Legión de Honor (1825), Miembro de la Academia Francesa (1841), tras dos intentos fallidos en 1836 y 1839, y Par de Francia (1845) por decisión de Luis Felipe de Orleans. Fue testigo y protagonista de los eventos más trascendentales de su país: estuvo en las barricadas de 1848, organiza la resistencia al golpe de Estado de Luis Napoleón Bonaparte por lo que abandona París y parte al exilio. Su pensamiento político evoluciona a través de los años, pasó de ser monárquico a republicano moderado, a progresista y reformista. Su obra lírica pierde actualidad, no ocurre lo mismo con su narrativa: *Los miserables* y *El jorobado de Notre Dame* son aún acogidas por el público sea en versión escrita, película, o musical. Y lo mismo ocurre con su discurso político y social que sigue vigente: luchó por la laicidad y gratuidad de la enseñanza, por la abolición de la pena de muerte y en contra de la miseria.

La influencia de Hugo se demuestra por las traducciones e imitaciones que se hicieron durante 1850 a 1900, en particular de su poesía y drama, en un primer momento, y luego de su narrativa. Su obra literaria y su acción política y social despertaron el interés de escritores, intelectuales, así como de revistas y periódicos. Según Núñez el primer peruano que traduce a Hugo es Felipe Pardo y Aliaga que traslada en 1827 «À la Colonne de la place Vendôme»⁸⁴ de su libro *Odes et balades* (1826). Destacan también, además de las de Palma por el número y la calidad, las traducciones que hizo Pedro Ignacio Noboa de varios poemas de *Las contemplaciones* publicadas en *El Constitucional* de Arequipa, en abril y mayo de 1858 y posteriormente en 1860 en *La Revista de Lima*⁸⁵; asimismo son meritorias las versiones de Manuel Adolfo García, Manuel González Prada, Manuel A. Mansilla, José Toribio Mansilla, Víctor Mantilla, Federico Barreto, Juan José Calle, entre otros. (Núñez, 1997)

Proceso de traducción de «Confrontaciones» de Ricardo Palma

Análisis del poema «Confrontacions» de Victor Hugo

⁸⁴ Aunque publica esta traducción solo treinta años después en la *Revista de Lima* (tomo IV, 1862). Núñez, 1997).

⁸⁵ En *El Constitucional* se publicaron «Epitafio», «A una niña», «La vida», «La infancia» y «La Aparición» y en *La Revista de Lima* «Elegía a la muerte de una joven», «En el borde del infinito», «La vida», «Dios», «La infancia», «La aparición», «Siempre guerra», «La vi al pie de un arroyo», «El hombre y su destino», «El hombre de genio», «La niña del cabello de Oro». Además de la imitación de Hugo «El Cóndor de los Andes». (Núñez, 1997, p. 127)

La obra tiene las características propias del compromiso político de muchos escritores e intelectuales del siglo XIX que participan directamente de los problemas de su tiempo ya sea mediante la acción —ocupan cargos públicos, intervienen activamente en política, van al encuentro del pueblo hasta las barricadas, como el caso de Hugo—, o bien se expresan a través de libros, panfletos o manifiestos, y representan el poder de las palabras contra los regímenes absolutistas. Ponen su arte al servicio de las ideas a fin de crear opinión y abordar asuntos actuales como la defensa de la República, la pena de muerte, la abolición del absolutismo, etc.

Está escrito en alejandrinos franceses (doce sílabas), estilo característico de Hugo, con libertades respecto a la acentuación. Poema corto, como la mayoría de *Les châtiments*, de doce versos con rimas pareadas. Destaca la estructura dialógica: preguntas retóricas con respuestas muy cortas. Figuras importantes son la alegoría y la prosopopeya, además de las repeticiones léxicas (*Toi*) y sintácticas (*Ton nom?*, *Ton meurtrier?*). El hablante lírico tiene actitud apostrófica y el tono es bastante violento, por el léxico: *assassins, stylets, meurtrier, égorgea, poignardée tué*; la forma en que se plantean las preguntas y cómo se enuncian las respuestas simulan un interrogatorio, pero también la exclamación del primer verso que «ordena a los cadáveres que hablen»: *Ô cadavres, parlez!*

«Confrontations» es el poema número XV correspondiente al primer libro «La Société est sauvée», el cual aborda en particular los acontecimientos del golpe de Estado, como en este poema —el último del libro—, donde se resalta la traición de la iglesia francesa, además de otros culpables: la justicia representada por el juez y el ejército. El poeta alza su voz justiciera y entabla diálogos de alegorías (la personificación de lo abstracto: *Religion, serment, justice*) haciendo uso de la prosopopeya para dar vida a los «personajes». El sacerdote y la iglesia por un lado y el juramento, el juez y el ejército, por el otro, son los grandes traidores y asesinos de los valores morales de Francia.

Análisis del metapoema «Confrontaciones» de Victor Hugo

El poema meta aparece en *Armonías* en 1865, luego en *Poesías* de Ricardo Palma en 1887 y en *Poesías completas*, de 1911 con ligeras variantes; en las dos ediciones el poema aparece en la sección «Traducciones». Solo en *Armonías* está incluido junto con otros poemas propios de Palma sin formar parte de un capítulo dedicado a las traducciones: tras el título del poema, viene a modo de subtítulo «Victor Hugo —

Chatiments [*sic*]⁸⁶», indicación que se repite en las dos obras posteriores (Victor Hugo), aunque no así el nombre del poemario.

El metapoema consta de catorce versos distribuidos en dos estrofas: la primera de diez versos, todos heptasílabos, versos irregulares, rimando los pares V2 con V4 y el V6 con el V8; los demás versos de la estrofa quedan sueltos. La segunda estrofa es un cuarteto de versos octosílabos, verso blanco, catorce versos.

La versión de *Poesías* (1887) tiene algunas variantes, pero solo a nivel de la puntuación y uso de mayúsculas iniciales en todos los versos, y omisión de puntos u otros signos al final de los versos —en el caso de *Armonías*—, que al parecer se deben a cuestiones de imprenta, pero en ningún caso hay cambios léxicos o sintácticos que alteren el sentido. No ocurre lo mismo con la versión de *Poesías completas* (1911) —texto utilizado en este estudio para los análisis—, en la que sí se observan algunas variantes respecto a la de *Armonías* (1865), aunque sin afectar el sentido: dos cambios lexicales; en el V4 «traidor» se ha cambiado por «feroz», donde las vocales «e» y «o», junto a la fricativa «f» suavizan el verso; luego el V6 se cambia «¡vive Dios!» por «a traición». Hay dos cambios a nivel de puntuación: V7 y V8, en el primer caso se sustituyen los puntos suspensivos por el punto y la raya por el punto. Luego en la segunda estrofa, el V12 hay un cambio en la grafía: «ajitas» por «agitas» y, finalmente, en el último verso (V) se sustituye una minúscula «juez» por la mayúscula «Juez».

Análisis contrastivo

A nivel formal el poema alejandrino de doce versos, una sola estrofa, se convierte en un metapoema de dos estrofas (sustitución), la primera con diez versos en heptasílabos, donde destacan las esdrújulas (V1, V3, V5, V7, V9), y una segunda estrofa de cuatro versos con octosílabos irregulares. Al igual que el texto francés, el sacerdote y el juez son los «culpables» (repetición), no está la «iglesia» (supresión), si bien está implícita en el sacerdote. No así el juramento ni el ejército que no aparecen en este poema (supresión). Se mantienen las preguntas retóricas, las analogías y prosopopeyas (repetición) pero el tono no es tan fuerte como el texto de Hugo (sustitución).

El hablante lírico tiene actitud apostrófica, como en el poema (repetición). El tono exhortativo del poema es mucho más fuerte que el metapoema, recordando más el interrogatorio policial (sustitución). La esencia del poema está presente en el metapoema, si bien se perciben algunos cambios.

⁸⁶ Sin acento circunflejo en el libro (*châtiments*), p. 86.

Intervenciones más resaltantes del traductor

Adjunción: Palma agrega tres adjetivos que no están en el poema: «pérfidos» V3, «feroz» V4 y «mísero» V5, así como la locución adjetiva «a traición» V6, que no consideramos se deba a cuestiones métricas o de rima, sino al mismo proceso de recreación y apropiación del texto.

Supresión: es la intervención que más destaca. Se elimina la conjunción exclamativa francesa *Ô* que se remplaza por la repetición del imperativo ¡Hablad! Igualmente se elimina *prêtre* «sacerdote» del V4 del poema y se sustituye por la paráfrasis «el tímido ministro del Señor» en el V9 y V10 del metapoema. Igualmente, se eliden los V5, V6, V7 y parte del V8 *le serment* «el juramento» y gran parte del V10 y los V11 y 12 no aparecen en el metapoema.

«A mi hija» de Ricardo Palma

«A ma Fille Adèle» -Victor Hugo (1802-1885)	«A mi hija» - Ricardo Palma
<p>Tout enfant, tu dormais près de moi, rose et fraîche, Comme un petit Jésus assoupi dans sa crèche; Ton pur sommeil était si calme et si charmant Que tu n'entendais pas l'oiseau chanter dans l'ombre; Moi, pensif, j'aspirais toute la douceur sombre Du mystérieux firmament.</p> <p>Et j'écoutais voler sur ta tête les anges; Et je te regardais dormir; et sur tes langes J'effeuillais des jasmins et des œillets sans bruit; Et je priaï, veillant sur tes paupières closes; Et mes yeux se mouillaient de pleurs, songeant aux choses Qui nous attendent dans la nuit.</p> <p>Un jour mon tour viendra de dormir; et ma couche, Fait de d'ombre, sera si morne et si farouche Que je n'entendrai pas non plus chanter l'oiseau; Et la nuit sera noire ; alors, ô ma colombe, Larmes, prière et fleurs, tu rendras à ma tombe Ce que j'ai fait pour ton berceau.</p> <p>4 octobre 1857.</p>	<p>Como un niño Jesús, allá en tu infancia, dormías junto a mí, y a perturbar tu sueño no alcanzaba el cántico del ave en el jardín; y sobre tí sus alas a los ángeles los sentía batir, y yo sobre tu almohada deshojaba clavel, rosa, jazmín; y lágrimas mojaban mis mejillas en la noche, al pensar, del porvenir. Ya llegará mi noche, vida mía, mi turno de dormir; sombras me envolverán, y ese silencio canción no turbará de ave gentil. En esa negra noche ¡oh mi paloma! noche eterna, sin fin, vuelve a mi tumba lágrimas y flores, lo que a tu cuna di.</p>

Contexto de producción de «A ma fille Adèle» de Victor Hugo

Poema de Victor Hugo, correspondiente al Romanticismo francés, que apareció inserto en el poemario *Dans Les quatre vents de l'Esprit* publicado en 1881. Por la correspondencia que mantiene con su amigo, el novelista y dramaturgo francés Paul Meurice (carta del 26 de mayo, 1902) sabemos que la obra estaba lista para lanzarla y que la intención de Hugo era publicarla en setiembre —antes que *Los Castigos*—, en dos tomos, cada uno con dos partes: primer tomo 1) el libro satírico, subtulado «El Siglo» y 2) el libro dramático, «El Amor», y el tomo 2 que contiene 1) el libro lírico, «El Destino» y el libro épico, «La revolución». Sin embargo, las circunstancias sociopolíticas de Francia —la guerra franco prusiana, la Comuna, el establecimiento de la Tercera República— retrasaron su publicación (31 de mayo de 1881) en favor de obras más en sintonía con los acontecimientos: *Châtiments*, *l'Année terrible* y *l'Histoire d'un crime*.

La colección en general, incluido el poema, pertenece a la época más fecunda del autor (que se prolonga hasta 1875 según algunos autores) y obedecería al primer proyecto de Hugo de reunir toda su poesía, por lo que el poemario sería parte de *Toute la Lyre* obra póstuma recogida por Paul Meurice, según las indicaciones de Hugo y que fue publicada en dos partes: en 1888 et 1893. Según la crítica, el poemario no está al nivel de *Orientales*, *Châtiments* o *La Légende des Siècles*, pero su valor está en que refleja el pasado de Hugo, sus opiniones de un tiempo anterior a estos últimos.

«A ma Fille Adèle» (4 de octubre de 1857) es el poema XVI de los cincuenta y seis del primer tomo del segundo libro *Livre lyrique*, «La Destinée». Su tono es cercano al de *Les Contemplations*. La mayoría de poemas fue compuesta entre los años 1855 y 1857.

Proceso de traducción de «A mi hija» de Ricardo Palma

Análisis del texto fuente «A ma fille Adèle» de Victor Hugo

Se trata de un poema lírico, de tono triste. Por la fecha y lugar de creación (4 octubre de 1857, el exilio en Guernsey) ya había fallecido Leopoldine, la hija mayor a quien dedica los hermosos versos de *Les Contemplations*, Hugo llevaba mal su exilio y Adèle, la hija menor, empieza a mostrar signos de problemas mentales desde 1856, que la sumirían en una profunda obsesión y en su manía persecutoria del joven amado que la apartaría del hogar paterno, para desconsuelo y preocupación de la familia que no siempre podía seguirle el rastro. El poema aparece en el poemario *Les Quatre Vents de l'esprit*, en el libro tercero, «Le libre lyrique. La destinée», poema XVI.

Consta de dieciocho versos, divididos en tres estrofas, cada una de seis versos, los cinco primeros alejandrinos con cesuras en las sextas sílabas en todos los casos. Los últimos versos de cada estrofa (sexto, décimo segundo y décimo octavo) tienen ocho sílabas. En cada estrofa el primer y segundo versos riman, igual que el cuarto y el quinto, y el tercero y el sexto; en todos los casos se trata de rimas ricas, con alternancia entre rimas femeninas (terminan en 'e' muda, como en *closes* y *choses*, V10 y V11) y las masculinas (*bruit* y *nuit*, V9 y V12). Se observa pues que los versos tercero y sexto (además V9, V12 y V15 y 18) son masculinos, siendo los demás femeninos.

El hablante lírico relata con actitud carmínica los hechos desde un pasado tranquilo, cuando un padre extasiado velaba el sueño de su hija, el objeto lírico (*Tout enfant, tu dormais près de moi, rose et fraîche*). Pero a la vez vislumbra las sombras que más tarde se cernerían sobre la niña. La comparación con Jesús en el pesebre recuerda la creación y salvación por la Natividad, pero también lo inexorable del destino que espera a Jesús y también a Adèle (*Comme un petit Jésus assoupi dans sa crèche*). Y hay tanta paz en ese sueño profundo que es difícil percibir ese sombrío futuro, representado por el ave que canta desde la oscuridad, que es la locura y la muerte (*Ton pur sommeil était si calme et si charmant/Que tu n'entendais pas l'oiseau chanter dans l'ombre*). En la segunda estrofa es por los sentidos (oír, ver, tocar: *j'écoutais... je te regardais..., j'effeuillais...*) como el padre rinde adoración a la niña con jazmines y claveles, como mucho antes, los Reyes Magos lo hicieron ante el pesebre de Jesús llevando oro, incienso y mirra. Pero otra vez el padre presagia la tragedia en ciernes.

En la última estrofa el verbo cambia: ahora es el futuro en donde se resalta la muerte como un hecho inexorable. (*Un jour mon tour viendra de dormir ; et ma couche, faite d'ombre, sera si morne et si farouche*). Pero también, por piedad filial, es ahora la niña convertida en adulta quien deberá proteger el alma del padre; es el pago por todos los años de protección del padre a la hija. Por desgracia, la locura de Adèle impedirá que esta cumpla con este deber de reciprocidad y Hugo lo supo o lo vislumbró ya desde que escribió este poema donde, mediante la alegoría del sueño (*dormir, sommeil, songer*) que a veces es sinónimo de tranquilidad, de ensueño o de muerte, el lirismo se convierte en la expresión dolorosa del amor del padre, un canto a la paternidad.

La figura retórica que resalta es la perífrasis: Hugo evoca la muerte sin mencionarla; en su lugar utiliza palabras como *dormir, sommeil, songer*. Igualmente, el símil en el V2 y las anáforas en V7 y V8, V10 y V11.

El tema es el amor del padre hacia la hija, que ve el pasado con dulzura y optimismo y el futuro sombrío debido a su propia muerte; la relación del sueño con la muerte. Los motivos son la muerte, la noche, el sueño, la naturaleza representada por el ave, el jardín, las flores. Todo ocurre de noche.

Análisis del metapoema «A mi hija» de Ricardo Palma

Romance de una sola estrofa, con versos endecasílabos y heptasílabos (silva), con rima asonante en los versos pares, todos estos heptasílabos oxítonos. Fue publicado en *Poesías completas*, en la sección «Traducciones», pp.148 y 149 (Barcelona, Editorial. Maucci, 1911). Se trata de un metapoema del Romanticismo, por la tipología (romance) y también por los motivos. El tema, el amor del padre a la hija, esa relación del sueño con la muerte, así como los motivos (la naturaleza: el ave, el jardín, las flores; la noche — todo ocurre de noche—, el sueño) están presentes en el metapoema (repetición).

El romance relaciona el sueño (dormir) con la muerte; en el primer caso, el sueño es tranquilo porque se relaciona con la infancia, no hay sombras para la hija pequeña; pero después, vienen las sombras, el silencio, la negra noche pues se vincula con la muerte del padre.

El hablante lírico tiene una actitud carmínica: es subjetiva e intimista; el poeta expresa su interioridad anímica, revela sus sentimientos y reflexiones. Se dirige a la hija (objeto lírico) que no puede oírlo porque duerme. El tono es emotivo y triste, el padre ve con temor el futuro.

Como el poema de Hugo, la figura retórica que destaca es la perífrasis (repetición): el padre evita la palabra «muerte», evocándola sin citarla, para lo cual utiliza términos como «noche», «negra noche», «noche eterna, sin fin», «dormir», «sombras», «silencio». Igualmente, observamos el símil del V1, las anáforas V3, V5, V7 y V9, encabalgamiento de los versos 3 y 4, 5 y 6, 7 y 8, 9 y 10, 11 y 12, 13 y 14, y los hipérbatos: V1 y V2, V3 y V4, V5 y V6, V13 y V14.

Respecto al léxico, se repite la palabra «dormir», «sueño», «noche». Y en cuanto a la sintaxis, se caracteriza por el uso de hipérbatos y el encabalgamiento en gran parte del poema.

Análisis contrastivo

En ambos casos se trata de poemas líricos, insertos en el Romanticismo (repetición). En los dos textos el hablante lírico es el padre que vela el sueño de la hija o hijo, en el metapoema, pues no se define el sexo (repetición). El tono es emotivo, triste y pesimista

(repetición), es algo más descriptivo y tierno en el texto de Hugo, sin caer en el sentimentalismo. El contenido, el tema y los motivos son los mismos, si bien el metapoema de Palma ha hecho algunas omisiones (supresiones).

La diferencia más notable es la macroestructura: el poema francés tiene tres estrofas con un total de dieciocho versos, aunque el contenido está distribuido de manera similar y se distinguen dos partes: la primera (las dos primeras estrofas) se refieren a la niña que duerme ajena a todo lo que le rodea y lo que está por venir), y la segunda (la tercera estrofa) se centra ahora en el sueño o muerte del padre. El metapoema tiene solo una estrofa (sustitución), pero con igual número de versos, dieciocho (repetición) y también mantiene las dos partes bien definidas (repetición) y que lingüísticamente se separan con un punto (del verso uno al diez la primera parte y del once al dieciocho la segunda). El ambiente de misterio y oscuridad es mayor en el poema y está determinado por *l'oiseau chanter dans l'ombre* del V4 («el ave que canta en la sombra»), *Moi, pensif, j'aspirais toute la douceur sombre /du mystérieux firmament* de los V5 y V6 («yo, pensativo, aspiraba toda la dulzura oscura/del misterioso firmamento»), estos versos fueron omitidos en el metatexto (supresión), si bien sí se transfiere, en otro momento, el verbo 'pensar'; además, en el poema al hablante lírico los «ojos se le llenan de lágrimas al pensar lo que les pueda deparar la noche» (V11 y V12), mientras en el metapoema el hablante lírico nos dice que «y lágrimas mojaban mis mejillas/en la noche, al pensar, del porvenir», V10 y V11 (sustitución).

Intervenciones más resaltantes del traductor:

Adjunción: la única adición es la palabra «rosa» que crea la enumeración en el metapoema clavel, rosa, jazmín (V4), mientras en el poema solo menciona jazmines y claveles (V9), enumeración que coincide con los tres regalos de los Reyes Magos.

Permutación: se repiten varias figuras retóricas (repeticiones), si bien con cambios de posición. El simil *Tout enfant, tu dormais près de moi, rose et fraîche, /Comme un petit Jésus assoupi dans sa crèche* (V1 y V2), donde la comparación está en el V2, se traslada en el metapoema con algunos cambios (sustituciones: *rose et fraîche* se remplaza por «en tu infancia» y permutación: el segmento de la comparación pasa en el metapoema al V1, al inicio del texto. Igualmente se repiten las anáforas, aunque en distinta posición: en los V7, V8, V10, V11 del poema y en los V3, V5, V7 y V9 del metapoema.

Supresión: en el metatexto se han eliminado las alusiones a la religión, solo se ha mantenido el nombre de Jesús. Se han eliminado palabras como *crèche* (pesebre, nacimiento [referido a la escena del nacimiento de Jesús]) relacionada con la Natividad y *priais* (oraba), lo que reflejaría la religiosidad de Hugo. Igualmente se han omitido los versos 5,6, 8 y 10.

Sustitución: en el poema aparece la metonimia *rose et fraîche* (V1) que sustituye a la «infancia», que es el término que usa el traductor en el metapoema (V1). Igualmente, en el V4 del poema el hablante lírico narra que la niña no podía oír el canto del ave en la sombra, que en el metapoema se reescribe el «cántico del ave en el jardín». Es de noche, en ambos textos, por tanto el jardín está a oscuras.

La favorita de Ricardo Palma

Contexto de producción de *La favorite* de A. Royer, E. Scribe y G. Vaëz

La favorite corresponde al subgénero *grand opéra* (ballet, larga duración, marco histórico) que surge en Francia en el siglo XIX y tuvo su edad dorada entre 1830 a 1850. Consta de cuatro actos —si bien originalmente fueron tres—, con música de Gaetano Donizetti que la crea a partir del material de otras óperas anteriores como *Adelaide*, *L'assedio di Calais* (1836), *Pia de' Tolomei* (1837), *El ángel de Nisida*. Fue representada con otros títulos como *Naiïla*, *Leonora di Gusman*, *Ricardo e Matilde*.

El libreto en francés corresponde a los compositores franceses Alphonse Royer y Eugène Scribe, y al belga Gustave Vaëz, basado en el drama de *Les Amans malheureux, ou Le comte de Comminge*, del dramaturgo francés François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud (1718-1805). La ópera introdujo dos cambios a la tradición italiana: el personaje principal es el tenor y el papel femenino principal, Leonora, es para una mesosoprano⁸⁷.

Respecto a los autores del texto francés, Alphonse Royer (París 1803-París 1875) tuvo una carrera literaria muy relacionada con Jean-Nicolas-Gustave Van Nieuwen-Huysen, conocido como Gustave Vaëz (Bruselas 1812-París 1862), con quien produjo comedias, dramas, numerosas obras de teatro, novelas, libretos para ópera tanto originales como traducciones. Royer llegó a ser director de L'Opéra, cargo al que renuncia tras la muerte de Vaëz y a partir de entonces se retira de la actividad teatral para dedicarse a los estudios literarios: traduce del francés el *Théâtre d'Alarcon* de Juan Ruiz de Alarcón y

⁸⁷ Este drama se representó en la Ópera de París, que tenía como estrella a la mesosoprano Rosine Stolz, amante del director, quien habría exigido para la Stolz el papel protagónico. Esta sería la explicación de por qué el papel principal no es para una soprano.

Mendoza (1865), *Théâtre de Tirso de Molina, traduit pour la première fois de l'espagnol en français*, de Tirso de Molina y del italiano *Théâtre fiabesque* de Carlo Gozzi (1865), en los tres casos se trató de las primeras versiones al francés. Publica su *Histoire universelle du théâtre* (Franck, París 1869-1877) y posteriormente *Histoire de l'opéra* (Bachelin-Deflorenne, París, 1875) con motivo de la inauguración de la nueva sala de L'Opera. Con Vaëz traduce *Don Pasquale* ópera bufa en tres actos, música de Donizetti, representada en Francia por primera en el Teatro lírico nacional el 9 de setiembre de 1864. *Lucía de Lammermoor*, libreto de Salvatore Cammarano; drama trágico en tres actos, basado en *The bride of Lammermoor* de Walter Scott. Fue llevado a escena en París por primera vez en el Théâtre de la Renaissance el 6 agosto de 1839 y *The tragedy of Othello, or The Moor of Venice* drama en tres actos de Shakespeare, fue representado por primera vez en Francia en la Académie royale de musique, el 2 de setiembre de 1844.

Por su parte, Gustave Vaëz publicó en Bélgica varias obras de teatro, antes de asociarse con Royer. Fue director adjunto del teatro Odeón y de la Opéra de París.

Y, por último, Augustin Eugène Scribe dramaturgo y miembro de la Academia Francesa que alcanzó gran fama en su país y en el extranjero. Fue un autor prolífico, cuenta con unas quinientas obras, entre comedias, dramas, libretos de ópera y vodeviles.

El estreno de la *La Favorite*, en la versión francesa, tuvo lugar en la Ópera de París el 2 de diciembre de 1840 y en su versión italiana en 1847.

Proceso de traducción de *La favorita* de Ricardo Palma

Análisis del texto La favorite de Royer, Scribe y Vaëz

Es una obra dramática, subgénero tragedia, consta de cuatro actos y está escrita en verso. La versificación es irregular, con versos sueltos y rimados de arte mayor que se entremezclan con otros de arte menor. Muchos críticos ven en esta obra un antecedente al tema abordado por Verdi en *La traviata*, por Massenet en *Manon* y por Puccini en *Manon Lescaut*. La obra fue escrita para ser escenificada.

El marco histórico es la España de 1340, cuando Alfonso XI, rey de Castilla, vence a los moros en Tarifa. La obra aborda el triángulo amoroso con desenlace fatal entre el rey, su favorita y un joven novicio. Se trata de una ficción con algunos elementos históricos como los amores —en la obra, totalmente distorsionados—, entre el monarca y su favorita, la noble sevillana Leonor de Guzmán.

Análisis del metatexto La favorita de Ricardo Palma

El teatro fue el espectáculo por excelencia de los limeños de mediados del siglo XIX, el entretenimiento preferido por las clases altas y medias, que también compartió el pueblo⁸⁸. Las entradas se vendían con anticipación y las funciones se presentaban a sala llena. Constituido como espacio de actividad intelectual, social y artística, el teatro mereció la atención y pasión de los bohemios que asistían a las representaciones e intervenían con sus críticas —casi siempre parcializadas cuando se trataba de sus amigos— y como autores en busca de fama y prestigio, en un contexto en que el Gobierno de Castilla apoyaba las actividades teatrales, privilegiando las obras nacionales respecto a las extranjeras, y premiándolas con dinero y entradas gratuitas. Ricardo Palma frecuentó el teatro desde niño y este fue muy importante en su vida como lo demuestran los dramas, comedias y traducciones que escribió. Su interés por el teatro no declinó con el paso del tiempo, como se aprecia en su epistolario cuando confiesa al literato y político mexicano Vicente Riva Palacio (1832-1896), que había leído las cuatro obras dramáticas de Peón Contreras que el mexicano le había enviado y que desearía contar con su colección dramática completa⁸⁹ o cuando admite la superioridad del teatro dramático catalán sobre el castellano, reconociendo su capacidad no solo de entusiasmar a las clases cultas sino también al pueblo llano⁹⁰.

La efervescencia dramática ocasionó muchas veces discusiones acaloradas e incluso mordaces en las que, entre otros, participó más de un bohemio, obviamente, también Palma. La traducción surge en un momento de fuerte polémica entre los partidarios de la soprano Clotilde Barilli de Thorn de la compañía de ópera italiana y los actores O’Loghlin y su esposa, ambos amigos de Palma.

La favorita es una ópera en cuatro actos, traducida en versos castellanos. La versificación es irregular, con versos sueltos y rimados de arte mayor que se entremezclan con los de arte menor. Entre los versos de arte mayor predominan los endecasílabos, aunque también encontramos alejandrinos, pero en mucho menor número; entre los de arte menor destacan los octosílabos y heptasílabos, y también se observan metros menores. Fue traducida por José Toribio Mansilla, que rescribe el primer acto y por Ricardo Palma que se encarga del segundo y cuarto actos, y el tercer acto es abordado por ambos traductores, entonces miembros del grupo los bohemios. Tuvo dos presentaciones

⁸⁸ Cuenta Palma que en los colegios se puso de moda celebrar el cumpleaños del director o el final de los exámenes con la escenificación de un drama (1899).

⁸⁹ *Epistolario*, carta del 3/4/1885.

⁹⁰ *Epistolario*, carta del 5/4/1901 dirigida al escritor e historiador catalán Antonio Rubió y Lluch.

en el Teatro Principal, la primera el 12 de noviembre de 1852 y la segunda dos semanas después. La obra tuvo una crítica y recepción favorable, si bien, como señala Holguín, esta provendría del mismo Palma o Mansilla (1994). Días antes de la función habría aparecido el folleto con la versión en español publicado por la Imprenta de J.M. Masías de Lima, en cuya portada se lee que fue un obsequio que hicieron los traductores a la mesosoprano francesa Clarisse de Cailly que se encontraba en Lima. El texto estuvo perdido por mucho tiempo hasta que, en diciembre de 1956, el historiador, escritor y diplomático peruano Juan Miguel Bakula Patiño descubrió en Bogotá un ejemplar —que según Holguín pudo haber pertenecido a Julio Arboleda— en el Fondo José María Quijano Otero de la Biblioteca Nacional de Colombia y que publica junto con otras dos obras de Palma —*Lida. Romance histórico* (publicada en 1853 por la Imprenta del «Mensajero») y *Mauro Cordato. Romance Nacional* (en 1853 por Tipografía del Mensajero)— con el título de *Don Ricardo Palma en Colombia: tres de sus primeros impresos* (Lima, 1958, Separata de la *Revista FENIX*, N° 12).

Análisis contrastivo

El metatexto, como ya hemos dicho, fue traducido por Mansilla y Palma; en este análisis abordaremos únicamente los pasajes traducidos por Palma, quien vertió la mayor parte.

Ambos textos corresponden a las características de los textos dramáticos: se subdivide en actos (cuatro) y escenas, si bien el texto fuente tiene un cuadro (titulado *Changement*) que no figura en el texto meta (supresión). En ambos casos se trata de textos líricos, aunque la métrica es distinta (sustitución): el texto fuente obedece a la métrica francesa, con versos irregulares de arte mayor y menor, donde se distingue el alejandrino francés. Mientras el texto fuente está en métrica española; también con versos irregulares de arte mayor y menor; entre los primeros predomina el endecasílabo y entre los de arte menor, los octosílabos y heptasílabos, además de los pentasílabos y tetrasílabos. El metatexto sigue bastante cerca al texto fuente, siendo en algunos pasajes muy literal, mientras en otros se toma amplias libertades, sobre todo cuando interviene omitiendo. Es precisamente, la supresión el procedimiento que predomina, y sorprende, pues se han eliminado escenas completas como en el primer acto donde no figuran en el metatexto las dos escenas finales, la sexta y la séptima (este acto fue traducido por José Toribio Mansilla). En el tercer acto que fue traducido por ambos autores también se observa la

supresión de pasajes considerables de texto, tanto en las acotaciones (texto secundario) como en los diálogos, monólogos, apartes (texto principal).

Respecto al acto segundo, traducido solo por Palma, hay supresiones de algunas acotaciones, que en su mayoría se dejarían entender por los conocimientos extralingüísticos de los espectadores⁹¹ o por el contenido de los diálogos (por ejemplo en la página 24 del TF, al inicio de la escena VI, hay una acotación que describe la gran agitación que causa entre los asistentes la presencia de Baltazar, lo que suprime el texto meta; sin embargo por los diálogos de la escena sabemos que, en efecto, su aparición causa conmoción entre la gente de la corte), sobre todo, las relacionadas con la acción; pero no siempre las relacionadas con los personajes (por ejemplo, la escena final del segundo acto, cuando Baltazar maldice a Leonor y ordena a todos que se alejen de ella para que no les alcance el castigo divino, el texto fuente incluye una acotación que nos dice que Leonor sale consternada, ocultando el rostro entre sus manos, acotación sobre los movimientos y gestos del personaje que no aparece en el texto meta. También hay pequeñas omisiones de segmentos de los diálogos, en especial la escena IV que aparece bastante recortada. En el cuarto acto se repiten las supresiones, en particular, una vez más a nivel de las acotaciones.

<i>La Favorite - Royer, Scribe y Vaëz</i>	<i>La Favorita – Ricardo Palma</i>
SCENE 1 ^{ER}	ESCENA I
LE ROI, DON GASPAR	EL REY – DON GASPAR
Le Roi	
Jardins de l’Alcazar, délices des rois Maures !	<i>El Rey:</i>
Que j’aime à promener sous vos vieux	Jardines del Alcázar! Delicia de los moros!
sycomores	Cual contemplar me place tus viejos sicomoros
Les rêves amoureux dont s’enivre mon cœur !	Que traen al pecho mío recuerdos de mi amor!
Don Gaspar	
Du vaincu le palais appartient au vainqueur.	Don Gaspar:
Par vous le Christ triomphe, Ismaël fuit et	La casa del vencido le toca al vencedor.
tremble.	Por vos Ismael huye, y triunfa por vos Cristo.
Le Roi	
Oui, les rois de Maroc et de Grenade ensemble	<i>El Rey:</i>

⁹¹ Por ejemplo, en la página 19 del TF, los autores han incluido, a modo de nota al pie, información sobre la victoria de Alfonso XI de Castilla sobre Tarifa y sobre el personaje histórico de Leonor de Guzmán; datos considerados quizás ‘irrelevantes’ para Palma, dado que por tratarse de España muchos espectadores conocían la victoria sobre los reyes moros, creemos factible que también hayan conocido el romance con Leonor.

Ont près de Tarifa vu tomber le croissant*

Don Gaspar

A vous la gloire, sire !

Le Roi

Oui, grâce au bras puissant

De Fernand, ce héros qu'un seul jour fit connaître,

Qui rallia l'armée et qui sauva son maître...

Je l'attends à Séville, et je veux dans ma cour

Aux yeux de tous honorer son courage.

Don Gaspar

Du Saint-Père on annonce un important message.

Le Roi, avec impatience et à part

De son sceptre sacré le poids devient trop lourd...

(Don Gaspar, à qui le roi fait signe de se retirer, s'incline avec respect et sort.)

* En 1340, Alphonse XI, roi de Castilla, remporta près de Tarifa et sur les bords du Salado, une victoire complète sur les rois de Maroc et de Grenade réunis.

Sí de Granada y Mároc los reyes hemos visto

Muy cerca de Tarifa temblar cobardemente.

Don Gaspar:

A ti la gloria Alfonso!

El Rey:

Sí, y al brazo potente

Del héroe valeroso, del ínclito Fernando,

Que destrozó al contrario á su Señor salvando.

En Sevilla lo aguardo, y ante mi Corte quiero

Rendirle un homenaje a su valor. Le espero.

Don Gaspar:

Del Sto. Padre anuncian un mensaje importante.

El Rey (aparte y con impaciencia):

De su sagrado cetro la caña es vacilante.

Intervenciones más resaltantes del traductor:

Supresión: hay tres en este pasaje que consideramos relevantes: en primer lugar, la eliminación del término *croissant* en la segunda intervención del Rey (*Ont près de Tarifa vu tomber le croissant*, «vieron caer la media luna cerca de Tarifa»). Se trata de un símbolo clásico del islam que ha sido omitido en el metatexto; creemos que no se trata de una omisión importante ya que, en la época de Palma, el islam y sus simbolismos no tenían las connotaciones políticas, culturales y religiosas que tienen hoy. Otra supresión importante es la nota al pie con información sobre la victoria de Tarifa de Alfonso XI. Y, por último, la acotación al final del texto que no se transfiere en el texto meta. Es cierto que la segunda escena (II) del metatexto empieza con una acotación que dice: «El rey (*mirando a Don Gaspar que se aleja*)», pero se pierde el gesto del monarca para que se retire y la reverencia de don Gaspar hacia su rey: la inclinación, que en ningún momento se transfiere en el metatexto pese a aparecer varias veces en el texto fuente, ¿acaso una actitud antimonárquica de Palma y su compañero traductor? Es curioso pues en este mismo pasaje se omite *rois (délices des rois Maures!*, «reyes») de la primera línea que se transfiere como: «Delicia de los moros!» y luego en la primera intervención de don

Gaspar en este pasaje, se omite la palabra *palais* (palacio) —*Du vaincu le palais appartient au vainqueur*—, que se traduce, haciendo una inversión de posiciones (permutación) por «La **casa** del vencido le toca al vencedor», se sustituye «palacio» por «casa», lo que pareciera afirmar la fuerte convicción republicana del joven y apasionado Palma a quien, al parecer, le repelen hasta los términos monárquicos de una ficción.

Sustitución: A nivel macro, la métrica francesa es sustituida por la española: el alejandrino francés del texto es endecasílabo español en el metatexto. El francés combina los versos de doce sílabas con los de seis sílabas; mientras el español combina los endecasílabos con heptasílabos. Otra sustitución se da en cuanto a la imagen del pasaje: en el texto francés el rey disfruta el paseo bajo los viejos sicomoros; mientras en el metatexto, el rey se complace al contemplar los viejos sicomoros.

«El salmo de la vida» de Ricardo Palma

«A Psalm of life» - Longfellow	«El salmo de la vida» – Ricardo Palma
TELL me not, in mournful numbers, Life is but an empty dream! — For the soul is dead that slumbers, And things are not what they seem.	¡Ah ¡no! No me digáis con voz doliente que la vida es un sueño que el alma muere donde el cuerpo acaba, que es nuestro fin incierto.
Life is real! Life is earnest! And the grave is not its goal ; Dust thou art, to dust returnest, Was not spoken of the soul.	Polvo que vuelve al polvo es la sentencia funesta para el cuerpo; pero el alma, que es luz, en luminosa región busca su centro.
Not enjoyment, and not sorrow, Is our destined end or way ; But to act, that each to-morrow Find us farther than to-day.	Placeres y amarguras no son sólo de la existencia objeto; la vida es acción viva, afán perenne; la vida es lucha, es duelo.
Art is long, and Time is fleeting, And our hearts, though stout and brave, Still, like muffled drums, are beating Funeral marches to the grave.	La obra del tiempo es lenta, y el tiempo huye rápido como el viento; y el corazón la marcha del combate sigue siempre batiendo.
In the world's broad field of battle, In the bivouac of Life,	¡Alerta! En la batalla de la vida reposar un momento

<p>Be not like dumb, driven cattle! Be a hero in the strife!</p> <p>Trust no Future, howe'er pleasant! Let the dead Past bury its dead! Act, — act in the living Present! Heart within, and God o'erhead!</p> <p>Lives of great men all remind us We can make our lives sublime, And, departing, leave behind us Footprints on the sands of time;</p> <p>Footprints, that perhaps another, Sailing o'er life's solemn main, A forlorn and shipwrecked brother, Seeing, shall take heart again.</p> <p>Let us, then, be up and doing, With a heart for any fate; Still achieving, still pursuing, Learn to labor and to wait.</p>	<p>es torpe cobardía ... la victoria es hija del esfuerzo.</p> <p>Da un adiós al pasado, y del mañana no te ofusque el destello; pon la esperanza en Dios, en Dios tan sólo, y lucha con denuedo.</p> <p>La Historia nos lo dice: la constancia, el valor y el talento engrandecen al hombre. ¡Fe y audacia! También grandes seremos.</p> <p>Y más tarde ¡quién sabe si otro hermano al cual agobie el peso del infortunio, revivir se sienta siguiendo nuestro ejemplo!</p> <p>Trabajar es luchar. A la obra, a la obra, sin desmayar, obreros! Grabemos esta máxima en el alma:— Trabajar y... esperemos.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Contexto de producción de «Psalm of life» de Henry W. Longfellow

Henry Wadsworth Longfellow (Portland, 1807 – Cambridge, 1882) fue poeta, traductor y profesor de lenguas europeas modernas en Bowdoin y en Harvard. Vivió varios años viajando por Europa (de 1826 a 1837), durante este tiempo no escribió poemas, pero sí tradujo mucho, sobre todo del español. De allí que sus críticos digan que el «Psalm of life» es una obra donde se entremezclan una serie de influencias literarias, desde *La Biblia*, pasando por autores como Goethe⁹², Poe, Dante hasta Novalis y, en particular, Jorge Manrique y sus *Coplas*.

Escribió sobre temas históricos de Estados Unidos, entre estos destacan los poemas épicos *Evangelina: un romance de Acadia* (1847), *El canto de Hiawatha* (1855) y *El*

⁹² La influencia de Goethe fue percibida desde un inicio, incluso se llegó a afirmar que se trataría de una traducción, lo que fue desmentido por el autor, si bien admitió la influencia que ejerció Goethe mientras escribía su poema. En efecto, este poema nos recuerda mucho a *Das Heilige* de Goethe (1783) por su vitalidad y fuerza exhortativa, por la semejanza del tema: en Goethe, los hombres deben aspirar a un determinado ideal o bien, esforzarse por alcanzarlo; en Longfellow, la necesidad de actuar sin desmayo, el esfuerzo constante.

cortejo de Miles Standish (1858). Entre sus obras más importantes figuran los poemarios *Voices of the Night* (1839), *Ballads and Other Poems* (1841), *Poems on Slavery* (1842), *The Belfry of Bruges and Other Poems* (1845), *The Seaside and the Fireside* (1850), *Hyperion, a Romance* (1839) y las obras de teatro. *The Spanish Student. A Play in Three Acts* (1843), *The New England Tragedies* (1868). Entre sus traducciones destacan las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique y *La divina comedia*, de Dante, que publicó en 1867.

Como en el caso de los traductores literatos de este estudio, Longfellow fue miembro del Romanticismo estadounidense que determina el momento en que la literatura buscaba separarse de la inglesa y procuraba su propia voz e identidad. Longfellow intentó vincular las letras de su país con las tradiciones europeas, más allá de la inglesa, como lo demuestran sus traducciones de Dante, de autores alemanes como Uhland y Heine, de grandes autores españoles como Jorge Manrique o Lope de Vega y de otros tantos de la literatura francesa, sueca, danesa y portuguesa.

Contemporáneo de afamados e influyentes autores de la literatura estadounidense como Herman Melville, William C. Bryant, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Henry D. Thoreau, Walt Whitman y Emily Dickinson, Longfellow fue el más popular y leído de su tiempo; sin embargo, su estrella declinó muy pronto y hoy se le recuerda más por ser el poeta de los textos escolares de su país.

En el Perú Longfellow fue, junto con Poe, el poeta norteamericano preferido por los poetas de la segunda mitad del siglo XIX. Generó gran entusiasmo entre los poetas de su generación; sin embargo, luego fue decayendo hacia finales del siglo. Según Núñez (1951, 1956), Márquez habría traducido algunos de sus poemas durante su estadía en Estados Unidos, sin embargo no se ha encontrado ninguna versión. Para Palma, sus versiones del «Salmo de la vida» y «La conciencia» de Hugo fueron creaciones de las que se sintió muy satisfecho, pues habían «merecido encomio de renombrados críticos literarios» (1911, p. 139).

Proceso de traducción de «A Psalm of life» de Ricardo Palma

Análisis del poema «A Psalm of life» de Longfellow

Fue publicado por primera vez en la revista literaria *The Knickerbocker* de Nueva York en octubre de 1838 y posteriormente apareció en su primer poemario *Voices of the Night* en 1839; para 1842 ya habían aparecido seis ediciones, y entre 1848 y 1888 el poema se había traducido a varias lenguas, entre otras el francés, alemán, holandés,

italiano, portugués, danés, ruso, chino y español. Se trata de un poema del Romanticismo, que recoge el pensamiento protestante sobre la importancia del trabajo y el esfuerzo al servicio de la sociedad. Por su sencillez y su mensaje inspirador atrajo muy pronto la atención del público convirtiéndose en uno de los poemas más leídos y admirados, e hizo muy popular a su autor, para quien llegó a ser uno de sus poemas más preciados, donde plasma su intención de brindar consejos a los jóvenes. El texto expresa los sentimientos del poeta que se debatía por salir de la inercia y depresión que le provocó la muerte de su primera esposa.

Poema escrito en tetrametro (cuatro unidades o pies) trocaico (de dos sílabas, la primera tónica y la segunda átona): *Tell me not in mournful numbers* (Dime que no en los números tristes). Consta de nueve estrofas de cuatro versos cada una totalizando treinta y seis. La rima es consonante cruzada, riman el primer con el tercer verso y el segundo con el cuarto; los versos impares constan de ocho sílabas y los pares de siete. El hablante lírico tiene una actitud apostrófica, el tono exhortativo u optimista corresponde al mensaje didáctico que el poeta quiere transmitir, lo que refuerza con las exclamaciones.

Entre las figuras retóricas destacan las referencias y alusiones bíblicas, ya desde el título *Psalm*, *numbers* (V1) se refiere al número de versos de la Biblia y la sentencia *Dust thou art, to dust returnest* (V7) que se refiere al pasaje del Génesis 3, 19. Los símiles *Still, like muffled drums, are beating* (V15) y *Be not like dumb, driven cattle!* (V19); las metáforas *field of battle, In the bivouac of Life* (V17 y 18), donde la vida se compara con un campo de batalla en el que debemos luchar para sobrevivir o *footprints on the sands of time* (V28) que se refiere al tiempo que pasa, evoca la imagen del reloj de arena, son los logros; además destacan las metáforas *Life is but an empty dream!* (V28), *For the soul is dead that slumbers*, (V3); los paralelismos *Life is real! Life is earnest!* (V5), *Art is long and Time is fleeting*⁹³ (V13), *Still achieving still pursuing* (V35, donde también se da la asonancia de la 'i'); las aliteraciones *grave is not its goal* (V6), *Find us further* (V12), *dumb driven cattle* (V19), *Learn to labour* (V36).

En la primera estrofa el joven poeta se dirige al salmista y rechaza que este diga que la vida no tenga sentido, pues el alma que dormita, ya está muerta. En la segunda, el primer verso de esta estrofa tiene un tono estimulante, mediante el uso de las dos exclamaciones con una cesura entre ambas que obligan a la pausa. La vida no puede tomarse a la ligera. La muerte no es el fin, pues la sentencia divina: «Polvo eres y al polvo

⁹³ Paráfrasis de la cita latina *Ars longa, vita brevis* traducida de *Aforismos* de Hipócrates (I, 1).

volverás» no se aplica al alma. En la tercera, el poeta nos dice cómo debemos vivir, obrando con sabiduría cada día de nuestra vida, para así construir un futuro mejor. La cuarta estrofa nos dice que la vida es corta y pese a que nuestros seres queridos mueren, nuestros corazones siguen latiendo y tenemos que seguir viviendo. En la quinta, la vida se presenta como un campo de batalla, mas no hay que temer ni dejarse llevar por los demás; hay que tener determinación y enfrentarse como los héroes. En la sexta estrofa, el poeta nos exhorta a no pensar en el futuro ni el pasado, sino solo a vivir y actuar en el presente sin perder la fe en Dios. En la séptima, el poeta nos pide que veamos a los grandes hombres como ejemplo y hagamos nuestras vidas sublimes; que no nos vayamos de este mundo sin dejar nuestras huellas, como lo hicieron los grandes hombres que nos precedieron. Estas huellas de nuestras vidas —como dice la octava estrofa— pueden servir a otros que no viven plenamente la vida. Nuestro legado puede servir de lección para esta gente. Y por último, la novena estrofa nos exhorta a que vivamos con valentía, a que logremos nuestras metas y a que trabajemos duro, esperando con paciencia la recompensa.

El tema es la necesidad de actuar y no lamentarse por el pasado ni dar por hecho el futuro. Los motivos son la muerte, el valor de no sucumbir ante las adversidades. El léxico es sencillo y religioso; la sintaxis destaca por las exclamaciones y las formas imperativas de los verbos.

Análisis del metapoema «Psalm of life» de Ricardo Palma

El metapoema está escrito en endecasílabos alternados con heptasílabos; consta de cuatro estrofas, treinta y seis versos. La rima es asonante: el segundo verso con el cuarto, el primero y tercero son versos sueltos. Todos los endecasílabos tienen acento en la sexta y décima sílabas, con ritmos marcados en distintas sílabas. El hablante lírico tiene actitud apostrofica, como el poema, y el tono es optimista y exhortativo (repetición).

En la primera estrofa el poeta rechaza la idea de que la vida termina en este mundo, con el cuerpo. En la segunda estrofa: el primer verso parafrasea la sentencia bíblica: Polvo eres y en polvo te convertirás. El poeta acepta la muerte del cuerpo pero reivindica la eternidad del alma. En la tercera, el poeta dice que la vida es trabajo, acción, es lucha, no solo simples placeres y amarguras. En la cuarta, que la vida es corta y el tiempo pasa rápido. Muchos seres queridos mueren, pero debemos seguir viviendo. En la quinta, el poeta recuerda que en la batalla por la vida no es posible detenerse, solo el esfuerzo llevará a la victoria. En la sexta, el poeta sostiene que no hay que pensar en el pasado ni en el

futuro, hay que tener fe en Dios y luchar siempre. En la séptima, nos dice que la constancia, el valor y el talento son las cualidades que engrandecen a los hombres. Con fe y audacia seremos también grandes. En la octava, que nuestra vida puede ser un ejemplo para otros. Y en la novena, que el trabajo es lo importante, mientras vivamos debemos trabajar mucho.

Análisis contrastivo

Respecto a la macroestructura, observamos más semejanzas que diferencias: ambos textos tienen la misma cantidad de versos (36) y estrofas (9); ambos poemas se dividen en nueve cuartetos (repetición). En cuanto a las rimas, el poema tiene rimas consonantes: riman el primer con el tercer verso y el segundo con el cuarto; mientras el metapoema tiene rima asonante: riman el segundo y cuarto versos de los cuartetos, y el primero y tercero versos sueltos (sustitución).

Intervenciones más resaltantes del traductor

Permutación: En la segunda estrofa, la sentencia bíblica está parafraseada en ambos textos *Dust thou art, to dust returnest* – «Polvo que vuelve al polvo es la sentencia», pero no ocupa la misma posición. En el poema está en el tercer verso y en el metapoema al inicio. En la sexta estrofa se ha invertido la posición de los elementos de los dos primeros versos: el inglés habla primero de no confiar en el futuro por más promisorio que parezca y luego de enterrar el pasado. El español primero pide dejar atrás el pasado y no dejarse ofuscar por el brillo del mañana. Se observan cambios en el tercer y cuarto verso, si bien lo esencial se mantiene en el metapoema. El inglés exhorta a obrar en el presente, con todo el corazón y teniendo a Dios como guía. El español aconseja poner toda esperanza en Dios y luchar ‘con denuedo’. El inglés resulta más fuerte, más exhortativo pues todos los versos son exclamativos; mientras el español el tono es más suave, el poeta aconseja al lector; no hay oraciones exclamativas en el metapoema. En la décima estrofa, ambos textos utilizan las repeticiones, pero en lugares distintos, el poema en el tercer verso (paralelismo) y en el metapoema en el primer verso (paralelismo).

Repetición: en cuanto al contenido, en la primera estrofa de ambos textos está la queja del joven poeta al salmista: la vida sí tiene sentido y no acaba con el cuerpo. En la segunda estrofa, ambos textos se refieren a la eternidad del alma. En la tercera estrofa, en ambos textos el poeta dice al lector cómo se debe vivir; la vida no es solo placeres y amarguras, hay que obrar con sabiduría cada día así tendremos un futuro mejor. En la cuarta estrofa, en el poema y el metapoema se transfiere la alusión al aforismo latino

parafraseado en ambos textos [*life is short, the art (craft/skill) long*, «la vida es breve, el arte, largo»]. En general el contenido de los dos textos se repite: la vida es muy corta para cumplir nuestra misión y aunque mueran nuestros seres queridos, nuestra vida sigue. En la quinta estrofa vemos las siguientes repeticiones: en el tercer y cuarto verso del poema y del metapoema se observa la anáfora: *be – es*. Respecto al contenido, en ambos textos la vida es una batalla, pero en el inglés el poeta aconseja no tener temor ni dejarse llevar por los demás, sino enfrentarse a la vida como héroes. En el texto español, no hay tiempo para el descanso pues solo con el esfuerzo se logrará la victoria. En la sexta estrofa el contenido se repite en ambos textos: los poetas piden no pensar en el futuro ni en el pasado, solo en el tiempo presente —explícito en el inglés, implícito en el español—, vivir y luchar sin perder la fe en Dios. En la octava estrofa, ambos textos hablan de la posibilidad que nuestras vidas se conviertan en ejemplo para otros, para los que vienen después, si bien el poema utiliza imágenes más fuertes: *footprints, sailing o'er life's solemn main, shipwrecked brother*. En la décima estrofa, ambos textos resaltan la importancia del trabajo y así poder esperar la recompensa. El tono exhortativo con el uso del imperativo en los versos primero y cuarto del inglés que en español se sustituye por el infinitivo y también por la frase exclamativa: «A la obra, a la obra». Por último, en el segundo verso hay una alusión a la obra de Calderón de la Barca: *La vida es sueño* (repetición), aunque la metáfora varía: en inglés: *Life is but an empty dream!* (¡Que la vida es un sueño vano!) y en la traducción ... «que la vida es un sueño».

Supresión: En la primera estrofa el metapoema omite la frase inicial *What the Heart of the Young Man...*, con la que Longfellow desea introducirnos al ambiente del poema desde un sujeto-emisor: corazón del joven, quien a su vez le habla al salmista-receptor del mensaje.

Sustitución: en la primera estrofa hay una sustitución, *in mournful numbers*, se omite la alusión a los versos de la Biblia: los números de los Salmos. Se han omitido los dos primeros versos y se han cambiado por los dos últimos versos que se centran en el alma como la luz que en la región luminosa busca un lugar; estos versos no están en el poema.

En la segunda estrofa, el cuarto verso del inglés que es el segundo del español también sufre una transformación que resulta más negativa en español: la sentencia bíblica es ‘funesta para el cuerpo’, mientras el inglés dice ‘*Was not spoken of the soul*’, (no se refiere al alma). En la tercera estrofa, el metapoema suprime el paralelismo antitético en el primer verso; en español se añaden (adjunción) en los versos tercero y cuarto. En la quinta estrofa

hay dos paralelismos en el primer y segundo verso del poema que se ha omitido en el metapoema. En su lugar Palma recurre a una exclamación y el encabalgamiento del primer con el segundo verso (sustitución). En la séptima estrofa se transforma la vida de los grandes hombres en el inglés que en el español se sustituye por los valores que estos han demostrado. Igualmente, los versos tercero y cuarto en donde el poeta exhorta a dejar huellas en este mundo (poema) se omite y se transforma en la grandeza a través de los valores. En esta estrofa se observan los mayores cambios, si bien la esencia se mantiene: en el poema el poeta exhorta a que sigamos el ejemplo de los grandes hombres y que dejemos nuestra huella en este mundo. En el metapoema el poeta afirma que solo la constancia, el valor y el talento hacen grande al hombre, y si tenemos fe y valor también seremos grandes. El poema tiene como foco los grandes hombres, el metapoema sus valores.

Contexto de recepción

Factores externos: Palma tradujo del francés e inglés, y algo del italiano y portugués⁹⁴, si bien la mayor parte de su producción traslativa proviene del francés. Los autores traducidos por Palma fueron Victor Hugo, Heinrich Heine y Henry W. Longfellow⁹⁵; los dos primeros traducidos del francés, si bien en el caso de Heine fueron traducciones mediadas, y el último del inglés. De los tres, Palma solo habría conocido a Longfellow durante su viaje a EE.UU. (durante su estadía en Europa, Heine ya había fallecido y Hugo estaba en el exilio). Se trata de tres autores a los que Palma admiraba realmente, si bien Hugo y Heine serán quienes ejercen mayor influencia en su obra y, coincidentemente, los más traducidos por este.

Respecto a las versiones que realizó de Heine por intermedio de Nerval, Palma traduce fragmentos de *Intermezzo*, *Nocturnos* y *Hojas volantes*; «Amor peligroso» y «Herodías» de *Atta Troll*; «Rhampsenit» del *Romancero*; «Una mujer» y «Doña Clara» de *Los Nocturnos*; «En Octubre de 1849» y «Al rey de Prusia» de *Germania*, y «Buenos consejos» de *Lázaro*, que aparecieron traducidas al francés por Nerval en *Poèmes et légendes* (1854), editada por Calmann-Lévy, reunidas todas en el poemario *Enrique Heine traducciones*⁹⁶, publicadas por la Imprenta del Teatro de Lima (1886). Estas

⁹⁴ En *Poesías completas*, en el capítulo «Traducciones» figuran poemas que bajo el título aparece «del italiano» o «de autor italiano» (pp. 168 y 169), «del portugués» (p. 166) y los poemas «La envidia» y «La ingratitud» de la marquesa de Alorna, la prerromántica portuguesa (pp.166 y 167).

⁹⁵ Nos centramos en nuestras tres lenguas de estudio: alemán, francés e inglés.

⁹⁶ En *Verbos y gerundios* (1877) apareció también «Herodías» (p. 38), «Corazones» (p. 46) «Amor peligroso» (p. 79) «Doña Clara» (p. 114 - 118).

versiones se crearían después del viaje a Europa de Palma (aproximadamente en 1864), cuando regresa al Perú. Heine habría de convertirse en uno de sus poetas favoritos mientras su devoción por Hugo empieza a decaer. Sabemos por la carta que Palma envía a González Prada —y que figura como prólogo de *Enrique Heine traducciones*— que algunas versiones de Heine se perdieron durante el incendio de su casa de campo en Miraflores ocasionado por las huestes chilenas en enero de 1881, donde perdió, según el propio Palma, su biblioteca personal compuesta de cuatro mil volúmenes mayormente de autores americanos, que había recopilado durante años (Palma, 1886).

En esta carta también sostiene que conoció a Heine por Gonçálvez Días, quien le entregó un ejemplar de sus obras; no sabemos si se trataba de *Poèmes et Legendes*, aparecido por primera vez en 1855 o de alguna edición posterior, en todo caso, la versión de Nerval, que Palma obtuvo para emprender la traducción de «Rhampsenit», no registra cambios. Esta traducción habría aparecido por primera vez en formato libro inserto en *Verbos y Gerundios* (1877, p. 64) y en *Enrique Heine Traducciones* (1886, pp. 10 – 11)⁹⁷, pero en este estudio hemos tomado la edición catalana Maucci (1911, pp. 158 y 159), que tampoco ha tenido cambios. Cuando surge el metapoema, Palma era ya un hombre público, literato e intelectual reconocido. Había sufrido el exilio, había ocupado cargos públicos y había publicado varias obras, entre estas algunas tradiciones tanto en periódicos como en formato libro. Pese a la crisis económica y a la turbulencia social que vivía el país, las plumas de Heine y Palma contaban con fuerte acogida de los lectores, pues se trataba de dos autores apreciados en la cultura meta.

La primera traducción que hace Palma de Hugo es «La Conciencia» (*La Revista de Lima*, tomo V, 1860), fragmento de *La Leyenda de los siglos*, publicada en 1859 y que recogió revisada después del viaje a Francia en 1864 en su libro *Traducciones* (Lima, 1888) con otros poemas de *La leyenda de los siglos* (1859), *Las Contemplaciones* (1855) y *Los Castigos* (1853); algunas de estas poesías figuran en *Armonías* (París, Librería de Rosa y Buret, 1865) mezcladas con sus poesías propias⁹⁸; posteriormente en *Verbos y gerundios* (Lima, Imprenta de Benito Gil, 1877) publica «Sedan», «Desdén» y «Necedad de la guerra»; en *Filigranas* (Lima, Imprenta de Benito Gil, 1892) aparece solo «El estanque» (p. 29), y en *Poesías completas* (Barcelona, Editorial. Maucci, 1911) en el

⁹⁷ No hemos podido comprobar si se publicó en alguna revista o diario de la época.

⁹⁸ «O no insultéis a la mujer caída» (pp. 49 - 50), la primera versión de «La conciencia» (pp. 77 – 80), «Confrontaciones» (pp. 86 - 87), «Esperanza en Dios» (pp. 158 – 159), «Nomen, numen, lumen» (pp. 211 – 212).

capítulo «Traducciones» recoge fragmentos de los poemarios *Las hojas de otoño* (1831), *Los cantos del crepúsculo* (1835), *Los rayos y las sombras* (1840), *Los castigos* (1853), *Las contemplaciones* (1856), *La leyenda de los siglos* (1859-1877), *El año terrible* (1872), *Los cuatro vientos del espíritu* (1881); se trata de las siguientes versiones: «La Conciencia», «Confrontaciones», «Esperanza en Dios», «Nomen, numen, lumen», «Dios es amor», «Sedan», «Desdén», «A mi hija», «Fragmento», «El estanque» y «Necedad de la guerra».

La versión «Confrontaciones» aparece ya en *Armonías* (1865), con «A mi hija», ambas están en *Poesías completas* (1911) que es el texto del que obtuvimos las traducciones para los análisis.⁹⁹ Las colecciones de 1865 y 1911 corresponden a editoriales extranjeras de renombre. En el caso de *Armonías*, la editorial es la Librería de Rosa y Bouret de París¹⁰⁰, que contaba con gran prestigio y se constituía en un agente catalizador en la difusión de la cultura, pues no solo publicaba literatura, su catálogo incluía diversos temas y campos de conocimiento jurídico, didáctica, religión, ciencias médicas y farmacéuticas, manuales, etc., además de muchas traducciones. Esta librería tuvo particular interés en los lectores de Hispanoamérica como lo demuestra el hecho de haberse establecido en México en 1820, donde Charles Bouret se convirtió en el editor más famoso en ese país durante el siglo XIX traduciendo y publicando numerosos libros. Es probable que Palma haya tenido acceso a esta editorial por su amigo y colega colombiano José María Torres Caicedo (1830-1889) quien era redactor principal de *El Correo de Ultramar*, revista parisiense que circulaba en español en Hispanoamérica con gran difusión. Torres Caicedo era en París un entusiasta propagandista de los nuevos valores de las letras hispanoamericanas. Es muy probable que Torres Caicedo haya presentado a Palma a los editores parisinos, como sostiene Holguín (2007).

En cuanto a la Casa Maucci, se trata de otra editorial prestigiosa que publicó varias antologías de poesía hispanoamericana a las que titulaba «Parnasos» que aparecieron en el siglo XIX, en particular desde las guerras de Independencia y durante los primeros años del siglo XX. La editorial abrió sucursales y centros de distribución en América; elaboró ediciones de lujo, si bien la mayoría de su producción no era de gran calidad material pues estaba destinada al consumo masivo con precios moderados. Publicaba libros

⁹⁹ No tuvimos acceso a *Traducciones* (1888), por lo que no sabemos si ahí también figura «A mi hija», aunque sí estaría «Confrontaciones».

¹⁰⁰ Con los editores franceses también publica *Lira americana. Colección de poesías de los mejores poetas del Perú, Chile y Bolivia* (1865).

traducidos del francés, inglés e italiano, y además de literatura, en su catálogo se pueden encontrar textos escolares, de medicina popular, diccionarios, enciclopedias, entre otros. La editorial apoyó mucho la difusión de las obras hispanoamericanas, en particular a los autores jóvenes.

En ambos casos, las editoriales publicaron ediciones monolingües —al parecer era lo común en la época—, no hay información sobre la tirada, ni tampoco sobre las reimpressiones o ventas. En ambos casos, las ediciones cuentan con prólogo: en el caso de *Armonías*, está a cargo de José María Torres Caicedo, firmado en París, en enero de 1863. y se trata de un resumen del artículo que el autor colombiano escribió sobre Palma, el cual fue publicado por primera vez en *El Mercurio* de Lima, el 25 de enero de 1864, año 11, 378, p. 3, col. 6, y 4, cols. 1-3, sec. «Variedades» y, posteriormente, fue reproducido por Torres Caicedo en la «Segunda serie» de sus *Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales poetas y literatos hispano-americanos* (1868). El prólogo informa sobre algunos datos bibliográficos de Palma y resalta sus cualidades literarias, mas no menciona nada sobre las traducciones o las estrategias de transferencia, pero sí incluye las traducciones junto con los poemas propios del autor, como ya hemos señalado.

Sobre la traducción de *La Favorita*, como hemos visto se trató de un folleto publicado por la Imprenta de J.M. Masías de Lima para el día de la puesta en escena. Este texto estuvo perdido por mucho tiempo hasta que Juan Miguel Bakula Patiño lo descubrió en Bogotá y lo publicó muchos años después (Lima, 1958), cuando Palma había fallecido y su capacidad literaria, debida especialmente a sus tradiciones, era ampliamente reconocida en el Perú y en el extranjero.

Factores internos: En Palma, como en muchos de sus contemporáneos, la traducción constituye una búsqueda de lo propio enriquecido en las tradiciones europeas, en particular en la francesa, si bien no abandona a los maestros del Siglo de Oro español, ni autores españoles contemporáneos como Zorilla o Becquer constituyendo en ambos casos formas diversas de reescritura. Esa necesidad de encontrar lo original, la identidad tiene en la traducción el crisol en el que se funden diversas estéticas para extraer una obra propia que tendrá en las *Tradiciones* su mejor expresión.

Palma tradujo por esa necesidad de encontrar un estilo y literatura propios, pero también por simpatía hacia los pocos autores que trasladó, como lo confiesa en su carta del 25 de diciembre de 1885 a González Prada al referirse a sus traducciones de Heine: «No se emplea el tiempo en traducir a un autor por quien no se siente uno encariñado»

(Palma, 2005, Vol. 2, p. 293). Y tradujo pensando siempre en su lector, no solo peruano, sino hispanoamericano e hispano en general. Escribió y tradujo no para una elite, sino para amplios sectores.

Comentarios finales sobre el caso 2: Ricardo Palma traductor

En el caso de «Rhampsenit» el metapoema de Palma es un poema en la cultura receptora: el traductor ha hecho una interpretación de la obra y ha recreado un texto nuevo que cumple con los estándares estéticos en la cultura meta, pero siguiendo al autor. Según la taxonomía de Holmes la reescritura corresponde a la categoría analógica, los problemas de métrica y ritmo se han solucionado conforme a la tradición española (romance asonantado), mediante una serie de intervenciones deliberadas, entre las que destaca la supresión, que evidencian su intención creativa y su afán por consolidar la identidad de su colectividad, pero también se trata de un acto de traducción selectiva, en el que el traductor ha conservado solo aquello que consideró conveniente (Bastin, 2017). La norma inicial es la aceptabilidad (naturalización o domesticación según Venuti), pues el traductor aproxima el texto a su cultura. Se observa lo mismo en «Confrontaciones», que por sus fines poéticos gracias a la estructura métrica y rítmica española, se ubica dentro de la categoría analógica de Holmes. La norma inicial también es la aceptabilidad. En «A mi hija» y «El salmo de la vida», Palma, una vez más, ha seguido de cerca al autor, pero teniendo presente la cultura receptora, como se observa en la tipología lírica: el romance asonantado, donde se mezclan endecasílabos y heptasílabos por lo que se ha orientado a la cultura meta (naturalización). El método utilizado corresponde al analógico de Holmes y la norma inicial es la aceptabilidad, pues el traductor se inclina por las normas del sistema de llegada, como se aprecia en la estrategia para enfrentar los problemas métricos y rítmicos que se han solucionado mediante la métrica y ritmo del español. En todo caso, los textos traducidos cumplen una función estética, pues Palma, con sus intervenciones deliberadas, ha recreado metapoemas con su propia musicalidad y ritmo que se ajustan a la estética de la cultura meta.

Por último, en *La Favorita*, la traducción de Palma tiene como característica principal la literalidad y luego las supresiones continuas. La primera no afecta necesariamente la normativa, el autor y su coautor optaron por permanecer lo más cercanos posible al texto. Respecto a las supresiones, aquí sí creemos que la premura del tiempo hizo que los autores —más Mansilla que Palma— recortaran algunos pasajes que resultan fundamentales para el texto, en el caso de Mansilla, mientras Palma ha sido más

cuidadoso en estas omisiones. Otro aspecto que demostraría la precipitación y cierto descuido, en este caso de los editores, es la ortotipografía, en particular el uso correcto de los signos dobles: la mayoría de las veces se ha omitido el signo inicial tanto en las preguntas como en las exclamaciones¹⁰¹.

Respecto a las normas preliminares, los análisis de las versiones de Palma indican que la ideología del traductor no solo es hacer conocido a los autores vertidos, sino la búsqueda de textos recreados orientados a lo propio, lo original, para lo cual tuvo plena autonomía, si bien también se vio favorecido por el contexto literario y cultural. Practicó la traducción mediada, a través del francés, la lengua intermedia más utilizada en el Perú y otros países hispanoamericanos e incluso la misma España, siendo esta una práctica traslativa aceptada que va perdiendo este umbral de tolerancia hacia fines del siglo.

Caso 3: Pedro Paz-Soldán y Unanue traductor

Contexto bio-bibliográfico

Sobre el autor: perfil lingüístico sociocultural e ideológico

Pedro Paz-Soldán y Unanue, (Lima, 29/5/1839¹⁰²-id. 5/1/1895), cuyo seudónimo era Juan de Arona¹⁰³, fue poeta, traductor, periodista, historiador, diplomático, satírico y crítico, profesor de literatura, y de latín y griego, además de destacado lexicógrafo, es considerado el padre de la lexicografía peruana por su obra *Diccionario de peruanismos* (1883-1884). Dueño de una vasta cultura resultado de su formación, así como de sus lecturas y de su gran curiosidad intelectual, observador preclaro del paisaje geográfico y social, Paz-Soldán tuvo una personalidad compleja, carácter irascible y sarcástico que lo llevó a participar en varias polémicas con intelectuales de su tiempo como Salaverry, Márquez, Palma y González Prada, además de haber sufrido represalias por los ataques personales que infligía.

Provino de una familia adinerada de intelectuales, por las ramas materna y paterna, que destacaron por su erudición, su aporte a las ciencias y a la política nacional, y cuyos

¹⁰¹ Véase la cita 74, página 151 de este estudio.

¹⁰² Considerando los datos de la partida encontrada por Mauricio Arriola, Martel (2011) hace un rápido cálculo respecto a la fecha de nacimiento del autor, estableciéndola el 10 de enero de 1832).

¹⁰³ Según José Domingo Cortés (1871), además de «Juan de Arona» —debido al nombre de la hacienda familiar de Cañete, donde transcurrió su infancia y adolescencia— que es el seudónimo más conocido de Paz-Soldán, escribió bajo los nombres de «Jenaro Vanda», «Evandro Jana», «Pipus», «Iván Rodeanof», «Martín del Río», «Crispulo Mor-Diente», «Sajitario Mayor» y «Juan Guijón». Núñez, por su parte, sostiene que también usó el seudónimo «Juan sin tierra» cuando pierde la hacienda y empieza su tiempo de estrechez económica (Núñez, 1989).

miembros llegaron a ocupar cargos públicos de importancia. Entre sus parientes más ilustres figuran sus tíos paternos Mateo Paz-Soldán, geógrafo y científico, José Gregorio Paz-Soldán y Ureta, jurista, canciller de la República y fiscal de la Corte Suprema, y Mariano Felipe Paz-Soldán y Ureta el primer historiador independiente, además ministro de Relaciones Exteriores y de Justicia e Instrucción, y en particular su abuelo materno Hipólito Unanue, prócer de la independencia. Transcurre su infancia en la hacienda azucarera de Cañete donde inicia su formación bajo la tutela del preceptor vasco, el médico Faustino Antoñano, mientras aprovecha al máximo la biblioteca del célebre abuelo y, gracias a su esfuerzo autodidacta, adquirirá una cultura clásica sólida y diversa que le permitirá traducir a autores como Virgilio, Plauto y Terencio. Durante este tiempo surgirá también su amor por la tierra y la naturaleza, ese paisaje costero que retratará en sus poemas, y además recorrerá la costa peruana hasta Iquique. Luego continúa sus estudios en el Convictorio de San Carlos donde alcanza una esmerada educación. Durante este tiempo se une a las veladas político-literarias que Miguel Del Carpio y Melgar auspiciaba en su casa donde se reunía la generación de los bohemios.

A los 18 años viaja a Valparaíso donde reside un año en casa de la hermana del historiador y político Benjamín Vicuña Mackenna (Altuve, 2005) y luego, en 1859 viajará a Europa en un largo periplo que será fundamental para su formación literaria y humanística, así como para el perfeccionamiento de sus conocimientos de lenguas extranjeras (conoce el inglés, francés, italiano, alemán, griego moderno, además de las lenguas clásicas: griego y latín). Llega a Londres, luego a París y posteriormente a España donde pudo conocer a Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega gracias a Felipe Pardo y Aliga; igualmente alternará con los escritores chilenos Benjamín Vicuña Mackenna y Diego Barros Arana. Después viaja a Alemania, Austria, Italia —donde pasa varios meses estudiando a los clásicos—, Egipto, Grecia, Hungría, Turquía y otros países. En Francia, Paz-Soldán permanece casi dos años: estudia Humanidades en la Sorbona y Derecho en el Colegio de Francia, además toma lecciones de Historia Natural en el Jardín de las Plantas. En Francia también escribe algunas de las composiciones que más tarde recoge en su primer poemario *Ruinas* (1863).

A su regreso al Perú se establece en la hacienda familiar y emprende una actividad prolífica; escribe poesías, traducciones, papeletas de lingüista e incursiona en el campo periodístico colaborando en diversos diarios y revistas: escribe artículos críticos y de costumbres en *El Nacional* y *El Comercio*. En 1869 funda *La Saeta*, semanario satírico con orientación literaria que redacta íntegramente, aunque solo dura dos meses.

Ingresa al Ministerio de Relaciones Exteriores en 1872. En un inicio estuvo asignado a la jefatura de la Sección de Ultramar y luego a la jefatura de la Sección Diplomática. En 1877 fue designado Primer Secretario de la Legación en Santiago y, posteriormente, fue ascendido a Encargado de Negocios de la misión, tiempo en que tuvo que hacer frente a los acontecimientos anteriores a la guerra con Chile, participando con sagacidad en las conversaciones para evitar el conflicto. Regresa al Perú y continúa con sus labores en la Cancillería hasta que esta es disuelta durante los años de la ocupación. Retiradas las tropas chilenas y restablecida la normalidad en el país, es nombrado Oficial Mayor y luego Ministro Plenipotenciario en Argentina y Uruguay, y ante el Emperador del Brasil por lo cual tiene que residir en Buenos Aires (1883-1885)¹⁰⁴. Concluidas sus gestiones, regresa al Perú y publica el folleto *Páginas diplomáticas del Perú* (1885; tuvo edición ampliada en 1891) y *La inmigración en el Perú* (1891), ambos textos producto de su experiencia en la administración; el primero demuestra su interés por construir una historia y el segundo por los asuntos sociales nacionales.

En sus últimos años edita el diario satírico *El Chispazo* (octubre de 1891 a junio de 1893), que al igual que *La Saeta* —del cual sería la segunda época, pese a que este era de orientación literaria mientras el primero político-literaria— escribe él solo y publica *Sonetos y chispazos* cuando el pesimismo, desencanto y la amargura hiriente se habían agudizado en él por completo, en particular a partir de la muerte de su esposa (1886). Fue miembro correspondiente de Academia Peruana de la Lengua. Pedro Paz-Soldán fallece en Lima el 5 de enero de 1895.

Hombre de formación clásica y amplísima cultura, como muchos de sus contemporáneos sus ideas están influenciadas por el positivismo; creía firmemente que debía insertar al país en la modernidad y se irrita ante la demora. Utiliza el periodismo — en particular en *El Chispazo*— para realizar su función social: reformar las costumbres y hacer crítica desde su posición de letrado para atacar con sátira e ingenio a la sociedad y sus autoridades, a quienes conoce muy bien. Personalidad muy contradictoria en todos los aspectos de su vida, su pensamiento se caracteriza por su fuerte nacionalismo que en la literatura lo lleva a buscar el tema peruano en el paisaje costeño de su infancia y adolescencia, en donde se gestó ese profundo amor por la patria y también en el habla de los peruanos que posteriormente se verán plasmados en su obra en general y en particular

¹⁰⁴ Además de desempeñar las funciones propias del cargo, Paz-Soldán colaboró con la prensa argentina y publicó su *Diccionario de Peruanismos* por entregas, que también apareció en Lima por el mismo tiempo.

en su *Diccionario*, en que se observa el empleo de términos locales como expresión de un nacionalismo que el encanto por la cultura europea, de la que se nutrió profundamente con sus lecturas y viajes, no pudo amainar. Pero este nacionalismo también se expresa en sus feroces críticas sociales y políticas, producto de esa relación conflictiva con su entorno social y cultural que fue acrecentándose con los años ante experiencias vitales (la impotencia y falta de lucidez del Gobierno para encarar la situación que llevaría al país a la guerra con Chile, la muerte de su esposa, la pérdida de la hacienda familiar) que determinaron su desencanto, pesimismo, amargura y aislamiento. Y el positivismo también se expresa en ese darwinismo social que le hace creer en la superioridad del blanco por sobre otras razas como el indio, el negro, el cholo y el chino. Su visión sobre estos grupos es prejuiciosa y racista, como la de muchos de sus contemporáneos, al extremo que sobre el cholo llega a afirmar que este es:

Una de las muchas castas que infestan el Perú; es el resultado del cruzamiento entre el blanco y el indio. El cholo es tan peculiar á la costa, como el indio á la sierra; y aunque uno y otro se suelen encontrar en una y otra, no están allí más que de paso, suspirando por alzar el vuelo; el indio por volverse á sus punas y á su llama, y el cholo por bajar á la costa, á ser diputado, magistrado ó presidente de la República; porque, sin duda por exageración democrática, los primeros puestos de nuestro escenario político han estado ocupados con frecuencia por cholazos de tomo y lomo. Es pues un grandísimo error creer que con decir cholo está designado el pueblo peruano, como lo están en Méjico y Chile cuando se dice lépero y el roto. El cholo aquí no es más que un individuo del pueblo, ó de la sociedad, ó de la política. (Paz-Soldán, 1883, p. 238).

De este pasaje se desprende que Paz-Soldán desprecia la poca preparación y capacidad del cholo para el Gobierno, se trataría de la soberanía de la inteligencia de la que fue su máximo exponente Bartolomé Herrera, rector de San Carlos hasta 1852, donde estudió Paz-Soldán¹⁰⁵.

Respecto al chino tenía una visión utilitarista, por su condición de terrateniente, consideró que los trabajadores chinos habían contribuido al progreso del país al solucionar el problema de la mano de obra en la agricultura exportadora; sin embargo, no los consideraba un «elemento civilizador» ni que pudieran aportar a la mejora de la raza (Paz-Soldán, 1883).

¹⁰⁵ Según la cronología de Altuve (2005), Paz-Soldán ingresó al Convictorio de San Carlos en 1850 y habría dejado la institución hacia 1853.

Sobre su obra: propia y traducida

Paz-Soldán es un escritor satírico por excelencia con tendencia criollista —lo vernáculo siempre está presente en su creación— como lo demuestra su vasta producción artística que abarca diversos géneros: lírico, dramático y narrativo, además de sus artículos y ensayos periodísticos, pero fundamentalmente, su labor lexicográfica. Como poeta destaca por su descriptivismo y la presencia del paisaje costeño como motivo constante. Julio Ortega (1966) no cree que Paz-Soldán haya recurrido al paisaje por una cuestión romántica, sino más bien por la voluntad de abordar el tema peruano, lo que lo lleva también a utilizar peruanismos, detallar objetos típicos peruanos e incluso a hacer uso de una forma oral y sencilla, confirmando así su voluntad de hacer poesía peruana.

Su producción es vasta, aunque muchos de sus proyectos quedaron incompletos; según el propio Paz-Soldán (1891) por la falta de «aliento» del público lector que no fomenta, paga ni protege a sus autores. Su obra puede dividirse en lexicográfica, historiográfica, literaria y traductora.

Lírica: Escribe sus primeras poesías en 1854 luego de haber ingresado al Convictorio de San Carlos (1850) y es cuando asiste al salón literario de Miguel del Carpio, donde solían reunirse los bohemios románticos. Durante su estadía en Chile escribe su poema *A mi patria* y publica poesías en varios periódicos chilenos. Ya de regreso en Perú, cuando residía en la hacienda de Cañete, aparece en París su poemario *Ruinas* (1863); luego el soneto patriótico *A la entrada triunfal del ejército* (1866), escrito con motivo del Combate del 2 de mayo, y *Canción de los bomberos de Lima* (Lima, 1866). Igualmente, durante los problemas y enfrentamiento con España publica en formato folleto *La España tetuánica* —publicada por primera vez en *El Comercio* con el seudónimo de Jenaro Vanda— y *La Pinzonada* (1867)¹⁰⁶ —publicada por primera vez el 8 de octubre de 1864 en *El Tiempo*, con el seudónimo de Bagruiel de los Marros—, se trata de sátiras políticas escritas durante la presencia de la Escuadra española en las islas Chincha, como confiesa el autor. Publica *Cuadros y episodios peruanos* (1867) y *Los Médanos* (1869 y 1883), poemario descriptivo escrito en pentasílabos. Tras la declaratoria de guerra de Chile al Perú, compone *Los Rotonautas* (Lima, 1880), poema satírico contra Chile en momentos de la Guerra del Pacífico. En 1885 aparece *Sonetos y chispazos* y al año siguiente *La venganza de la muerte* (1886), poema filosófico en un canto y *Canto a Lesseps* con una traducción francesa del autor. Para Paz-Soldán 1887 es un año fecundo,

¹⁰⁶ Aunque ambos poemas están firmados en Cañete, 1864.

pues publica, entre otras, su obra más leída, *Cuadros y episodios peruanos*, colección de poemas descriptivos con el uso abundante de peruanismos y en 1890 *El Brasil republicano* en formato folleto. En 1976, la Academia Peruana de la Lengua publica *Poesías completas*.

Drama: Mientras residía en Chile escribe *El intrigante castigado* que publica varios años después (Lima, 1867), una comedia de costumbres criollas, en dos actos, escrita en verso. En 1871 publica *Más, menos y ni más ni menos* (Lima, 1871) juguete cómico en un acto y en verso que se estrenó en el Teatro Principal la noche del 19 de enero de 1871. Durante su estadía en España (julio a octubre de 1859) escribe el *Retruécano cómico: Pasada pesada en posada* que publica y estrena en Lima en 1884, y el drama alegórico en un acto y en verso *Las sombras inmortales de la patria* (1890) inspirado en *El pabellón peruano* del poeta romántico Luis Benjamín Cisneros.

Narrativa: estudios y ensayos: En 1872 prologa la novela de Narciso Aréstegui *El ángel salvador*. Durante los años de ocupación chilena, escribe *Vivir ¡es defenderse!* (Lima, 1872), posteriormente *Dificultades de Basilia al través de la vida limeña* y *Diario de un pensador* (ambos publicados en Lima en 1883). Durante su permanencia en Argentina publica por partes su *Diccionario de peruanismos* tanto en Lima como en Buenos Aires (1883-1884). En 1894 edita *La línea de Chorrillos y Memorias de los viajes efectuados en Europa y el Cercano Oriente entre 1859 y 1883*, en el que se aprecia su patriotismo y arraigo al Perú, obra donde narra sus observaciones y experiencias de viajes que fue publicada de manera dispersa en diversos diarios como *El Comercio*, *El Correo del Perú*, *El Nacional* y, en especial, en *El Chispazo* (1891-1892), publicado de manera póstuma en 1971.

Su labor lexicográfica, donde obtuvo los mayores reconocimientos, incluye *Galería de novedades filológicas* (Londres, 1861), su texto germinal —en el sentido amplio del término, por cuanto es el primer libro que publica, pero también por tratarse de la obra embrionaria, donde ya se aprecia su tendencia criollista (como sucede con su poemario *Ruinas*), además de los prejuicios raciales—, que verá su culminación en el *Diccionario de Peruanismos* (Lima 1884 y en Buenos Aires por entregas, 1884), con un índice alfabético de términos peruanos que aparece en *Cuadros y episodios y otras poesías nacionales y diversas* (Lima, 1867). Esta vocación filológica y lingüística se aprecia en otras obras como *Páginas diplomáticas del Perú* donde en el índice alfabético incluye (trabajo que espera que otros continúen) «todas las voces más usadas ó de posible uso en

cancillería [...], á fin de que los principiantes tengan la aplicación práctica de ellas ó sea el ejemplo, en casos nacionales» (Paz-Soldán, 1891, «Prologo», pp.VI y VII).

Su producción historiográfica está compuesta por *Páginas diplomáticas del Perú* (Lima, 1891) y *La inmigración en el Perú* (Lima, 1891).

Obra traducida: Su obra traducida es muy interesante pero fragmentaria, destacando en particular las versiones de los clásicos. Traductor de Virgilio, vertió al español *Las Geórgicas* (1867), mas solo el primer libro, versión que había aparecido ya un año antes en el folletín *El Nacional* (septiembre) y que algunos lustros después incluye en su libro *Poesía latina* (1882). La obra cuenta con un prólogo, la introducción, la versión del primer libro, las notas, fragmentos de traducciones del libro II y III en verso, y otro fragmento en prosa del libro II; igualmente figuran algunas muestras de poesía antigua: de Virgilio sus versiones de la «Égloga V» de *Las Bucólicas*, «libre y jocosamente traducida», y fragmentos de algunos libros de la *Eneida*, «paráfrasis jocosa», según el propio autor. También se incluyen fragmentos de la *Iliada* de Homero y las sentencias de Publio Syro. El texto concluye con la discusión que sostuvo con José Arnaldo Márquez sobre la traducción del libro que el autor titula «Detonaciones destempladas» y consta de los sonetos que fueron publicados por Márquez en *El Cosmorama* y «Clamores de Virgilio contra los ladridos de Asnaldo» que constituye la respuesta de Paz-Soldán a las críticas de Márquez. Por último, incluye una crítica positiva sobre su traducción firmada por Morán.

Es interesante, en particular, la introducción que en una primera parte contextualiza el texto fuente; en la segunda hace un recuento de las traducciones de la obra al español, incluida la crítica y la tercera que constituye su poética de traducción, lo que convierte a Paz-Soldán en el único de los autores estudiados que reunió en un texto su concepción de la traducción. El texto contiene notas al pie breves que no distraen la lectura y una sección titulada «Notas del libro primero» que evidencian la erudición del traductor, su profundo conocimiento no solo de la lengua fuente, sino también de la mitología, geografía y la temática, la agricultura.

Otra traducción es *La matrona de Efeso* de Petronio (1872 y una segunda edición en 1874), incluida en los capítulos CXI y CXII de la novela *El satiricón*. Por último, *Poesías latinas*¹⁰⁷ (Lima, 1884) donde además de *Las Geórgicas* y otros poemas antiguos,

¹⁰⁷ Esta edición surge ante el pedido que le hace Marcelino Menéndez Pelayo que tenía previsto publicar una Biblioteca de traductores castellanos, que finalmente no se completó y se publicó en forma póstuma. (Silva-Santisteban, 2011, «Prólogo»)

se incluyen traducciones sueltas aparecidas en los diarios, si bien son fragmentarias y habrían sido publicadas «con un apresuramiento editorial causante de un desorden que perfectamente pudo evitarse. Más que el fruto de un trabajo ordenado y deliberado, sus traducciones adolecen de cierto repentismo producido por una inspiración y una dedicación inconstantes» (Silva-Santisteban, «Prólogo», 2011) y *Poesía latina. Traducciones completas por Juan de Arona*, edición, presentación y notas de Ricardo Silva-Santisteban (Lima, 2011, p. 2).

Factores sociológico-culturales:

En este apartado realizaremos el análisis textual de los poemas y metapoemas correspondientes al corpus específico de Pedro Paz-Soldán y Unanue, que comprende los siguientes poemas:

Traducciones del alemán:	Título original	Título en español
1 Lir. Goethe, Wolfgang J.	«An die Entfernte» (1788)	«Lejos del objeto amado» (1887)
2 Lir. Goethe, Wolfgang J.	«Gefunden» (1813)	«Encontrada» (1887)

«Lejos del objeto amado» de Pedro Paz-Soldán y Unanue

«An die Entfernte» Johann W. Goethe	«Lejos del objeto amado [An die Entfernte]» Pedro Paz-Soldán y Unanue
-------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------

*It was the lark, the herald of the morn
/SHAKESPEARE, Romeo and Juliet*

So hab' ich wirklich dich verloren?	¿Y para siempre, ay Dios, te habré perdido?
Bist du, o Schöne, mir entflohn?	¿Y huyes, ídolo mío, de mi asiento,
Noch klingt in den gewohnten Ohren	cuando como hasta ayer suena en mi oído
Ein jedes Wort, ein jeder Ton.	cada palabra tuya, cada acento?

So wie des Wandrers Blick am Morgen	Como el viajero al despuntar el día del aire explora la región callada,
Vergebens in die Lüfte dringt,	cuando perdida en el azul le envía la alondra desde lo alto su tonada:
Wenn, in dem blauen Raum	

alemán no fue un movimiento literario, sino más bien un espacio y momento: en lo espacial se limita a la ciudad de Weimar y en lo temporal al tiempo de vida de Schiller y Goethe, sus máximos exponentes que además forman parte del *Sturm und Drang* y son considerados autores de la *Weltliteratur* —también suele incluirse en este periodo a autores como Karl Philipp Moritz (1757-1793), Jean Paul (1763-1825), Heinrich von Kleist (1777-1811) y Friedrich Hölderlin (1770-1843) cuya obra ya presenta fuertes rasgos del Romanticismo—. Sus autores conciben la literatura como un instrumento para transmitir valores como igualdad, fraternidad, justicia y rechazo a la tiranía, entre otros.

El periodo clásico surge en un momento fundamental para Europa: el estallido de la Revolución francesa en 1789 que provocará una fuerte convulsión internacional. En este tiempo, los estados que hoy conforman Alemania se agrupaban bajo la denominación de Sacro Imperio Romano Germánico, un imperio atrasado, con una burguesía pequeña constituida por los intelectuales y una nobleza que ostentaría el poder hasta la República de Weimar en el siglo XIX. En un principio la Revolución francesa sería acogida con entusiasmo, pero ante la violencia desatada, los intelectuales la rechazan y es en este momento cuando surge la literatura clásica, la cual —a diferencia del Romanticismo o del *Sturm und Drang* (el movimiento precursor)— pierde interés por la naturaleza para volcarse al ser humano y los valores que ha de tener: sus personajes sociales serán la nobleza y la burguesía. Lo nacional cede ante lo universal, surge la literatura de los valores universales, *Weltliteratur*, con dos conceptos que contribuirán a transmitirlos: la belleza, que se encuentra en la Antigüedad greco-latina como perfección y equilibrio, y la verdad que es la esencia de las cosas. El clasicismo es una actitud ponderada y mesurada, más acorde con la personalidad de Goethe.

En el Perú, el interés por Goethe es bastante tardío, como lo fue en España y otros países de Hispanoamérica. Surge en la segunda mitad del siglo XIX, a través de fuentes y versiones francesas y españolas. Paz-Soldán es uno de los introductores de Goethe y la literatura germana junto con González Prada, y fue de los primeros en traducir directamente del alemán. Además de Goethe, trasladó a otros autores germanos como Heine, Schiller, Bürger y Freiligrath, cuyas versiones publicó en diversos medios de expresión. Para sus traducciones del alemán contó con la ayuda de dos connotados docentes germanos: Leopold Contzen y August Herz, quienes habían llegado al Perú para participar en la reforma de la educación.

Proceso de traducción de «Lejos del objeto amado» de Pedro Paz-Soldán

Análisis del poema «An die Entfernte» de Wolfgang Goethe

Balada creada en 1788 y publicada por primera vez en 1789. Se inserta dentro del clasicismo alemán por su valor universal que no se limita a un espacio o tiempo concreto, además la actitud del hablante lírico es ponderada, propia del clasicismo.

Consta de tres estrofas, cada una de cuatro versos yámbicos tetrámetros (cuatro pies de yambos), doce versos en total, con rimas cruzadas ABAB y cadencias alternadas femeninas los versos impares y masculinas los pares.

La actitud del hablante lírico es carmínica, aunque adopta por momentos actitudes apostrofica (V2) y enunciativa (tercera estrofa) y destaca por su mesura. El tono es emotivo, pero objetivo, exento de cualquier afectación.

Las figuras que prevalecen son las de repetición, como la aliteración (el sonido *ich* en el V1: *So hab' **ich** wirklich **dich** verloren?* (¿Acaso te he perdido realmente para siempre?). La 'o' y la 'e' en el V3: *Noch klingt in den gewohnten **Ohren*** (Aún suenan en mis oídos). La ,w' y la ,e' en el V5: *So **wie** des **W**andrer**s** Blick am **M**orgen* (Así como la mirada del viajero por las mañanas). La anafora, repetición de la palabra *So* al inicio de cada estrofa (V1, V5 y V9) y el paralelismo del V4: *Ein jedes Wort, ein jeder Ton*. Una figura que destaca es el simil ampliado que abarca seis versos: toda la segunda estrofa y los dos primeros versos de la tercera. Otras figuras son los encabalgamientos (V3, y V5, V6 y V7, y V9), los hipérbatos (V3 y V4, *Noch klingt in den gewohnten Ohren/Ein jedes Wort, ein jeder Ton* (Aún suenan en mis oídos/ cada palabra, cada sonido); V9 y V10, *So dringet ängstlich hin und wieder/Durch Feld und Busch und Wald mein Blick* (Así ansiosa atraviesa aquí y allá/mi mirada el campo, el matorral y el bosque); y el V11, *Dich rufen alle meine Lieder* (a tí te cantan todas mis canciones); polisíndeton en el V10 *...Feld und Busch und Wald*). Y por último las preguntas retóricas de los dos primeros versos: *So hab' ich wirklich dich verloren? /Bist du, o Schöne, mir entflohn?* (¿Acaso te he perdido realmente para siempre?/¿Has huído, oh bella, de mí?).

El tema es la pena por la pérdida del ser amado, los motivos son la lejanía, la búsqueda en vano del ser amado, el caminante, la naturaleza. En cuanto al léxico, hay sustantivos que pertenecen al campo de la naturaleza: *Feld* (campo), *Busch* (matorral), *Wald* (bosque) (V10); igualmente destacan los verbos de movimiento *entfliehen* (huir) (V2), *dringen* (atravesar) (V6 y V9), *zurückkommen* (volver) (V12); los relacionados con el campo de los sentidos, tanto verbos como sustantivos: *klingen* (sonar) (V3), *singen* (cantar) (V8) y *Ohren* (oídos) (V3), *Ton* (sonido) (V4), *Blick* (mirada) (V10). Cabe

resaltar el uso mayoritario del tiempo presente *klingt* (V3), *dringt* (V6 y V9), *singt* (V8), *rufen* (cantar) (V11), *komm* (vuelve) (V12) y el pretérito perfecto de los dos primeros versos que es un pasado reciente, que se prolonga hasta el presente. La sintaxis se caracteriza por las inversiones (hipérbatos) que se observa en todas las estrofas (V3 y V4, V5 al V8 y V9 al V11). La segunda estrofa es una sola oración; solo en los V1, V2 y V12 cada verso comprende una sola oración.

Análisis del metapoema «Lejos del objeto amado» de Pedro Paz-Soldán

El metapoema fue publicado por primera en *El Perú Ilustrado* N° 14 de Lima, el 13 de agosto de 1887, p. 8. Parece más propio del Romanticismo —movimiento al que perteneció el traductor—, de hecho, como hemos visto, el clasicismo alemán solo se dio en Weimar y para la fecha de publicación del poema, este periodo literario alemán hacía mucho que había concluido (1832 con la muerte de Goethe).

El metapoema se ha vertido en endecasílabos; consta de tres cuartetos con rima consonante cruzada (ABAB). El hablante lírico tiene una actitud carmínica, pero también mantiene la actitud apostrófica (V2) y la enunciativa (segunda estrofa y dos primeros versos de la tercera). El tono es emotivo.

Entre las figuras retóricas destaca el *simil ampliado* (V5 al V10), las *preguntas retóricas* (V1 y V2 al V4), igualmente el *polisíndeton* (V10) y los *encabalgamientos* (V2, V3, V4; los cuatro versos de la segunda estrofa y los V9 y V10 de la tercera) y los *paralelismos* (V4 y V10).

El hablante lírico ha perdido a su amada, pero no acepta la lejanía; la busca haciendo uso de sus sentidos. El tema es la lejanía y pérdida del objeto amado. Los motivos son el viajero, la naturaleza.

El léxico está relacionado con los sentidos, «oído» (V3), «mirada» (V9) y la naturaleza, «aire» (V6), «alondra» (V8) y «espesura», «prado», «bosque» (V10). Las oraciones son largas: una se extiende desde el inicio de la segunda estrofa (V5) hasta el V10 (el *simil*). Solo hay una oración corta: la pregunta retórica del primer verso; la otra abarca tres versos. Estas oraciones largas dan cierta sensación de calma al poema.

Análisis contrastivo

El metapoema mantiene la macroestructura del poema: tres estrofas, cada una de cuatro versos, con un total de doce versos (repetición). El cambio se da a nivel de la métrica: versos yámbicos tetrámetros del poema frente a los endecasílabos del metapoema (sustitución). Respecto al contenido, el traductor lo mantiene, incluso puede trasladar

muchas de las figuras retóricas (repetición): está el *simil ampliado* y en la misma posición del poema (en ambos casos del V5 al V10); ocurre lo mismo con el *polisíndeton* que se traslada y se mantiene en la misma posición del poema, aunque con intervenciones (*Feld*, campo, se convierte en ‘espesura’). Lo mismo ocurre con la segunda pregunta retórica: en el poema (V2) ocupa solo un verso, mientras en el metapoema se extiende hasta tres versos, V2, V3 y V4 (sustitución).

Intervenciones más resaltantes del traductor

Adjunción: en el V1 el traductor agrega las palabras ‘ay Dios’ que no están en el poema, dándole mayor énfasis a la pregunta y cierto tono religioso. Asimismo, en el V12, el traductor repite el verbo ‘vuelve’, repetición que no existe en el poema; esta intervención también enfatiza más el enunciado.

Sustitución: se trata de uno de los procedimientos más recurrentes, como hemos visto con la métrica y la segunda pregunta retórica. Otras sustituciones son las anáforas que en el poema se encuentran al inicio de cada estrofa con la palabra *So* (V1, V5 y V9), mientras en el metapoema se han eliminado y sustituido por dos anáforas en los dos primeros versos al inicio de las preguntas retóricas. Otra sustitución se da en el V11, donde *hin und wieder* (de rato en rato) se ha remplazado por [mirada] ‘loca’ y se ha omitido *ängstlich* (temeroso). En el poema el hablante lírico mira de rato en rato ‘temeroso’ entre el campo y los arbustos y el bosque; en la traducción el hablante lírico tiende su mirada ‘loca’ por la espesura y prado, y bosque ‘umbrío’ que no está de manera explícita en el poema (adjunción implícita).

«Encontrada» de Pedro Paz-Soldán y Unanue

«Gefunden» - Wolfgang Goethe

«Encontrada» - P. Paz-Soldán y Unanue

Ich ging im Walde
so für mich hin,
und nichts zu suchen,
das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich
ein Blümchen stehn,
wie Sterne leuchtend,
wie Äuglein schön.

Ich wollt es brechen,
da sagt' es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?

Ich grub's mit allen
den Würzlein aus,
zum Garten trug ich's
am hübschen Haus.

Und pflanzt' es wieder
am stillen Ort;
nun zweigt es immer
und blüht so fort.

Me entré en el bosque, de mí mismo lleno,
de nada en pos y a todo plan ajeno;

cuando en la oscuridad vi que descuella
linda una flor como luciente estrella:

quise arrancarla y tímida me grita:
«¿Dónde me llevas? ¿A morir marchita?»

Con sus raíces íntegra saquéla
y a otro sitio en mi huerto trasportéla,

y hoy trasplantada en el lugar callado
vive y florece como en su otro estado.

En *El Perú Ilustrado* N° 16. Lima, 27 de agosto de
1887, p. 8.]

Contexto de producción de «Gefunden» de Wolfgang Goethe

Poema escrito por Goethe para su esposa Christiane Vulpius (1765-1816), con quien se casó en 1806 en Weimar, hecho que legalizó una unión que llevaba muchos años, desde 1788. Muchas de las elegías que sitúa en Italia¹⁰⁸, en las que aparece en brazos de su amada, fueron en realidad escritas en los inicios de su relación con Christiane y se

¹⁰⁸ Se refiere a las *Römische Elegien*.

refieren a ella (Domenech, 2012, p.360). Fue musicalizado, entre otros autores, por Richard Strauss en 1903-1906, junto con otras 6 *Lieder* (Op. 6).

Como en el caso anterior, el contexto histórico social está marcado por la Revolución francesa (1789) y el movimiento literario cultural por el clasicismo alemán.

Proceso de traducción de «Gefunden»

Análisis del poema «Gefunden» de Wolfgang Goethe

El poema pertenece al género balada y fue escrito en 1813 (incluso tiene fecha: 26 de agosto de 1813, día del vigésimo quinto aniversario en que Goethe encontró a quien sería su esposa: Christiane Vulpius). Se inserta dentro del clasicismo alemán. Hay una actitud ponderada, a través del léxico, la sintaxis y el ritmo, que discurre por el poema.

Consta de cinco estrofas, cada una de cuatro versos, pie yámbico, cada verso de dos pies, riman los versos pares, salvo la segunda estrofa, quedando sueltos los impares (abcb), cadencia alternada: masculina en los versos pares, femenina en los impares — salvo los V5 y V19 que son masculinos—. Se trata de un poema narrativo —donde también hay diálogo, cuando la florecilla pregunta si se marchitará cuando la saquen de su entorno, V11 y V12, *Soll ich zum Welken/Gebrochen sein?*—. El hablante tiene una actitud carmínica, el tono es emotivo, pero mesurado, narra en tono objetivo su encuentro casual en el bosque (la naturaleza) con una florecilla salvaje que brilla entre sombras y decide trasplantarla al jardín de una hermosa casa donde sigue floreciendo y creciendo. Se trataría de una alegoría a Christiane, una florista de extracción social humilde, concubina de Goethe durante mucho tiempo y que, debido a los prejuicios sociales de la sociedad weimariana, era conocida como la ama de llaves de Goethe (la florecilla que vive en el bosque, a la sombra). Con el matrimonio, Christiane sale de la clandestinidad y sube socialmente al convertirse en la esposa (la flor sigue creciendo y floreciendo para el poeta en el jardín de una hermosa casa).

La figura retórica que destaca es, en particular, el contraste entre la naturaleza salvaje, que aquí representa lo oscuro (*Wald*, bosque y *Schatten*, sombra; V1 y V5) y lo cultural, el jardín de la hermosa casa de los V15 y V16 (*Garten*, jardín y *hübschen Haus*, hermosa casa). El contraste también se da en el símil de los V7 y V8 en que compara la florecilla que está en la sombra, pero que destaca porque brilla como las estrellas o como ojillos hermosos: *wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön*. Y por último el encabalgamiento que se repite en todas las estrofas.

El tema es el amor a la naturaleza y la belleza que se puede encontrar en la oscuridad; los motivos son el bosque, el cambio de lugar, la belleza, la armonía entre el hombre y la naturaleza. El poema transmite un valor fundamental, propio del clasicismo alemán: el cuidado y respeto que debemos tener con la naturaleza y cómo esta puede recompensarnos: la florecilla que al sacarla con cuidado de su hábitat y trasplantarla a un lugar tranquilo puede seguir creciendo y floreciendo, sin marchitarse.

El léxico es sencillo, destacan los diminutivos *Blümlein* (florecilla) (V6), *Äuglein* (ojitos) (V8) *Wurzlein* (raicilla) (V14); respecto a la sintaxis, cada estrofa es una oración, con encabalgamientos que se dan en los primeros y terceros versos de cada una de las cinco estrofas, lo que obliga al lector a marcar pausas que hacen más lento y regular el ritmo. A nivel morfológico, los verbos hasta la cuarta estrofa están en pasado, cambiando los dos últimos al tiempo presente.

Análisis del metapoema «Encontrada» de Pedro Paz-Soldán y Unanue

El metapoema fue publicado por primera en *El Perú Ilustrado* N° 16 de Lima, con fecha 27 de agosto de 1887, p. 8. Como el texto anterior, parece corresponder más al Romanticismo.

Es un metapoema endecasílabo en cinco estrofas, cada una de dos versos con rima consonante. El hablante lírico tiene una actitud carmínica y el tono es más emocional que el poema. Se dirige también al lector. Entre las figuras destaca el símil «como luciente estrella» (V4) «como en su otro estado» (V10). Otra figura resaltante es el encabalgamiento que se repite en las cinco estrofas.

Aquí el tema es el cuidado y respeto que hay que tener con la naturaleza y la recompensa que esta da como respuesta a estas atenciones. Los motivos son la naturaleza, la belleza, la armonía entre el hombre, aquí representado por el hablante lírico, y la naturaleza.

A nivel lexical, el tenor es más alto que el poema, destaca el uso de pronombres encíclicos «sáquela» (V7), «transportéla» (V8), y respecto a la sintaxis, el metapoema consta de dos oraciones: la primera comprende las tres primeras estrofas y la segunda, las dos últimas.

Análisis contrastivo

Se trata de poemas narrativos, ambos incluyen diálogo. El hablante lírico en ambos poemas narra un hecho desde su emotividad (repetición). Igualmente, se repite el tema

del cuidado y respeto por la naturaleza, que recompensa las atenciones recibidas (repetición). Los motivos son los mismos (repetición).

Las mayores diferencias se dan a nivel del tenor: el poema tiene un léxico simple, casi coloquial, mientras el metapoema tiene un tenor más elevado, no exento de cierta afectación. Este cambio de tono correspondería más a la naturaleza de las lenguas y, en particular, al léxico sencillo y el estilo próximo a la oralidad de Goethe. En ambos textos destacan como figuras retóricas el encabalgamiento y el símil. El contraste no es tan marcado en el metapoema.

Intervenciones más resaltantes del traductor

Permutación: en cada estrofa del metapoema están incluidas los cuatro versos del poema, solo que se han unido dos versos en uno solo.

Supresión: se elimina el V8 *wie Äuglein schön* (como bellos ojitos) y el V16 *am hübschen Haus* (en la bella casita; aunque aquí el diminutivo alemán es para el adjetivo 'bella').

Sustitución: *Schatten* (sombras) (V5) se elimina y sustituye por «oscuridad» (metonimia). Los V4 y V5 se eliminan y se sustituyen por un solo verso «de nada en pos y a todo plan ajeno» que no cambia el sentido, aunque sí el tenor. Igualmente, el verbo del V6 *stehn* (está) se sustituye por «descuella» que implicaría una hipérbole y cambio de tenor. Se eliminan los diminutivos que se sustituyen, pero se mantienen los vocablos correspondientes perdiendo el valor apreciativo que tienen en el poema. Se sustituye el V10 *da sagt' es fein* (me dijo suavemente) por «y tímida me grita» (V5). Igualmente, la pregunta retórica tiene una fuerte intervención del traductor: *Soll ich zum Welken/Gebrochen sein?*, V11 y V12 (¿me marchitaré cuando me arranques?) se elimina y en su lugar se añade «¿Dónde me llevas? ¿A morir marchita?» (V6)

Repetición: destaca la repetición de los tiempos verbales, la mayoría en pasado y el presente de los dos versos finales del poema (verso final del metapoema).

Contexto de recepción

Factores externos: Paz-Soldán tradujo del latín y griego a los clásicos, además de autores como Dante y Leopardi del italiano, Boileau, Racine, Hugo del francés, a Pope, Byron, Longfellow del inglés y a von Hagedron, Freiligrath y Goethe del alemán, siendo el primero en traducir directamente del alemán (Núñez, 1951). Sus traducciones aparecieron en periódicos de la época antes de que las recogiera en dos libros, *Las Geórgicas* publicadas por la Imprenta de «El Comercio», dirigida por J.M. Monterola

(Lima, 1867)¹⁰⁹, en formato folleto *La Matrona de Efeso* de Petronio incluido en los capítulos CXI y CXII de su novela *El satiricón*, Imprenta de Carlos Prince (Lima, 1872), más una imitación, como bien lo señala el propio traductor en el prólogo y *Poesía latina* (Lima, 1882), en el que reúne su labor de traductor de textos de la Antigüedad clásica, textos que habían permanecido dispersos en publicaciones periódicas o en algunos casos versiones inéditas. Este último libro se editó ante un pedido de Marcelino Menéndez Pelayo que en esa época acopiaba información para una *Biblioteca de traductores castellanos* (Silva-Santisteban, 2019).

Teniendo como referencia la edición de Ricardo Silva-Santisteban (2010) de *Poesía Latina*, observamos que sus versiones en lenguas modernas aparecieron en su obra propia o en periódicos de la época. Así en *Descripción de los tres principales balnearios marítimos que rodean Lima* (1894) se encuentran los versos de Dante vertidos del italiano junto con un par de versos de Boileau; en *Memorias de un viajero peruano* (1971), versos traducidos del italiano de Miguel Angel Buonaroti y Leopardo Ferrigni, del francés un verso de Racine y cuatro de Hugo; en *Cuadros y episodios peruanos y otras poesías nacionales y divesas* (1867), del francés «De un triolet», del inglés unos versos de Lord Byron. En *Sonetos y chispazos* (1885), una estrofa de «Fantômes» de Hugo traducida del francés y una estrofa de Hagedorn traducida del alemán. En *El Chispazo* (1892) N° 50 tradujo una estrofa de *Las peregrinaciones de Childe Harold* de Byron a modo de epígrafe de un poema y en el N° 15 «El arroyuelo» de Goethe, traducción directa del alemán. En *La Neblina* N° 24 publicó «Versos de oro» de Longfellow¹¹⁰ (Lima, 14 de julio de 1894) y en *El Perú Ilustrado* «Lejos del objeto amado» y «Encontrada», ambas de agosto de 1887. En su antología *Los Románticos*, Ventura García Calderón recoge su versión «La venganza de las flores» de Ferdinand Feiligrath traducida del alemán. Tradujo también unos fragmentos del *Ensayo sobre la crítica* de Alexander Pope, que podría tratarse de una traducción inédita pues no figura fecha de publicación. Igualmente, *La Batracomiomaquia*, un antiguo poema atribuido a Homero, en versión italiana de Giacomo Leopardi, también es fragmentaria. En la edición de 1867 solo aparece una estrofa del libro II.

¹⁰⁹ *Las Geórgicas* apareció por primera vez en el folletín *El Nacional* en 1866.

¹¹⁰ No hemos encontrado ningún poema de Longfellow que pudiera ser el texto fuente de «Versos de oro»; en cambio, existe un poema de Coppée en francés que, sin duda, es el texto base de la versión de Paz-Soldán.

De todas sus traducciones líricas, solo las vertidas del alemán —y la atribuida a Longfellow, pero que corresponde de Coppée— están completas y en todos los casos se trata de poemas cortos. En general, sus traducciones del inglés, francés y alemán están en versos castellanos, y en todo momento siguen al poeta, pero el traductor se toma sus libertades. Todas estas versiones constituyen metapoemas, tienen un fin estético y están orientadas a la cultura meta.

De todas sus versiones, *Las Geórgicas* resulta muy interesante por cuanto además de la traducción, incluye un prólogo, una introducción, las notas sobre el libro primero, además de fragmentos del libro segundo (en la edición de 1867). La edición de 1882 —a la que no tuvimos acceso— incluye además sus traducciones del italiano y del inglés, y la del 2010 de Silva-Santisteban además de todo lo anterior, añade una sección adicional titulada «Otras traducciones» donde aparecen las traducciones fragmentarias del latín, del italiano, inglés y francés, y las completas de alemán. El prólogo informa sobre la primera publicación de *Las Geórgicas*, y también sobre la recepción de este libro. La introducción y las notas del primer libro de *Las Geórgicas* constituyen la estética traslativa de Paz-Soldán, el único de los cuatro traductores literatos de este estudio —y hasta donde sabemos, del siglo XIX—, en haber legado sus reflexiones sobre su labor traslativa (textos secundarios, según la taxología de Toury, 1995), el cual analizaremos en el próximo apartado y lo contrastaremos con las traducciones analizadas de Paz-Soldán en esta investigación.

Según el prólogo de *Las Geórgicas*, la recepción de su traducción no fue la esperada para Paz-Soldán. Por su propia confesión sabemos que en el Perú, la crítica «que en lo privado nos fue enteramente lisonjera, no hizo en lo público manifestación ninguna, porque no podemos considerar en tan distinguida categoría a alguno que otro ladrido destemplado de la impotencia pretenciosa»¹¹¹ (Paz-Soldán, 2010, «Prólogo», p. 15). De *La Crónica de Nueva York*, sin embargo, vino un inesperado reconocimiento por su labor. Años después, Menéndez Pelayo¹¹² emitió un juicio favorable sobre su labor de traductor, aunque mezclado con algunos reparos. El santanderino reconoce méritos a su versión, por cuanto se lee con agrado y demuestra ser un versificador fácil e ingenioso en las rimas; igualmente destaca sus conocimientos del latín, aunque afirma que no es «profundo

¹¹¹ Ese «ladrido destemplado» hace referencia a la polémica surgida con Márquez, incluida en el libro.

¹¹² La crítica de las traducciones de *Las Églogas* y *Las Geórgicas* de Paz-Soldán aparecen en dos textos de Menéndez Pelayo: *Traductores de las Églogas y Geórgicas de Virgilio*, Madrid: Imprenta Central a cargo de Víctor Saiz. Colegiata, núm. 6, 1880, y *Bibliografía hispano-latina clásica. Virgilio-Vitruvio*, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes. C. S. I. C., Santander, 1950-1953- t.9.

humanista». Resalta las ventajas de Paz-Soldán en lo que respecta a su conocimiento del campo en su condición de:

[...] rico labrador que pasó gran parte de su vida en sus haciendas y que tenía grande afición a las labores rústicas. De aquí la precisión, exactitud y abundancia de su vocabulario, cuando no le extravía el empeño de adaptarle a la agricultura moderna. (1950-1953, p. 75)

Pero critica su falta de respeto al original, aduciendo que su versión no alcanzó:

[...] ni remotamente, el sello de la perfección, porque a ello se oponían la dejadez habitual de su estilo, el hábito de la improvisación, que en esta materia no es tolerable, y las tendencias cómicas de su espíritu que le llevaban a desfigurar con rasgos familiares y burlescos la más alta poesía, cual si afectase tomar todas las cosas en broma,... (1950-1953, p. 75)

Asimismo, compara su traducción con la imitación de Bello y la versión de Caro, considerándola inferior, afirmando «[Paz-Soldán] abundante poeta descriptivo, aunque no de la severa escuela de Andrés Bello, y la muy elegante que de todo el poema nos ha dado el insigne humanista colombiano D. Miguel Antonio Caro, traductor de todas las obras de Virgilio.» (1950-1953, p. 75). O cuando se refiere a su opción por las silvas, en contraste con las de Caro en su traducción de *Églogas* y *Geórgicas*:

Poco importa el metro en que una cosa se dice si la cosa está bien dicha, y estas silvas no son ligeras y abandonadas como las de Arona, sino trabajadas con el mismo amor y esmero que las octavas de la Eneida. (1980, p. LXIII)

La crítica de Menéndez Pelayo hecha desde un enfoque prescriptivista, sobre la obra traductora de Paz-Soldán es la única que hemos encontrada sobre las versiones de los cuatro traductores literatos de este estudio y, aunque por momentos severa, resulta interesante por provenir de un contemporáneo, además de crítico reconocido en el mundo hispano.

Factores internos: Las traducciones de Paz-Soldán obedecen a su espíritu humanista y clásico aficionado a las lenguas e investigaciones idiomáticas, forjado en sus estudios, lecturas y viajes por Europa y cercano Oriente. Hay en él una necesidad espiritual creativa, un goce estético que le produce la traducción, pero también esa búsqueda común a su generación de buscar nuevas fuentes, pero en Paz-Soldán resalta, desde sus inicios literarios, su anhelo por independizar la poesía peruana no solo de España sino de la omnipresente influencia Europea: «Las cuerdas de mi cítara sencillas,/Que cantar las no

vistas maravillas/De naciones extrañas y remotas», y más adelante: «Sin que nombre jamás en mis cantares/*Alondras, sicomoros, ni abedules.*/ Solo en tu inculto campo, patria mía,/Asunto buscará mi poesía» (1863, p. 35). Traduce para un público peruano, hispanoamericano e incluso español, a todos ellos quiere mostrarle el paisaje de su tierra, quiere que España acepte e incorpore los peruanismos y americanismos.

Sobre las reflexiones traductológicas de Paz-Soldán y Unanue

La reflexión traductológica de Paz-Soldán está incluida en la introducción de su versión de *Las Geórgicas*. Su estética de traducción resulta interesante y actual. Comienza con el análisis del contexto sociohistórico del poema, resaltando la importancia que otorgaban los romanos a la agricultura, para luego abordar los aspectos literarios y filológicos, así como las motivaciones de creación del texto fuente, relacionándolas con la propia intención del traductor. A continuación, desde una orientación prescriptiva opina sobre la forma en que debería traducirse a Virgilio y después comenta varias traducciones del poema realizadas al español en distintas épocas: desde la versión de Juan de Guzmán, pasando por las de Fray Luis de León, hasta la imitación de Andrés Bello (el único de los hispanos cuyo traslado es de pleno agrado de Paz-Soldán). Los análisis contrastivos que realiza le sirven para resaltar su propia versión. También comenta algunas traducciones realizadas en francés, portugués, italiano e inglés, confesando su preferencia por la versión inglesa de Joseph Warton, que merece sus elogios dirigidos más a la estilística de la lengua inglesa, para finalmente centrarse en su propia traducción: justifica la opción métrica de su versión, analiza los problemas relacionados con las semejanzas y diferencias estilísticas de las lenguas y el uso de algunos modismos, giros, locuciones, neologismos modernos. Es de destacar la erudición y dotes poéticas de Paz-Soldán (véase el análisis de contenido de la obra en octava real) y las claves que da a los lectores para la mejor comprensión del texto.

Según el propio traductor, sabemos que el poema de Virgilio se ha vertido en versos llanos y precisos contruidos en silvas, con un estilo sencillo pues cualquier «amaneramiento, ficción, primor, elegancia demasiado exquisita, es falsear a Virgilio». Justifica así su versión en silvas, apoyándose en el uso que de esta hicieron autores clásicos como Lope de Vega y Calderón, y modernos como Espronceda y Zorrilla, entonces muy afamados en España e Hispanoamérica. La defensa de su opción métrica lo lleva a desdeñar otras posibilidades como los endecasílabos blancos de Guzmán o las octavas, liras o prosa de Fray Luis. Luego se detiene en los problemas de las semejanzas

y diferencias entre las lenguas, para lo cual se sirve de ejemplos y los contrasta con otras lenguas: por ejemplo, destaca la elegancia del español que le permite verter pasajes de manera literal o las combinaciones extrañas que se amoldan perfectamente por su sonoridad y extrañeza a la lengua española, algo que, según Paz-Soldán, sería muy difícil en otras lenguas. Pero también resalta esas diferencias que le obligan a recurrir a adjunciones, debido a la esencia sintética del griego y el latín, a diferencia de la condición analítica de las lenguas modernas. Por último, justifica el uso de ciertos localismos, neologismos, barbarismos por el solo hecho de la modernidad, de presentar un texto actual para sus lectores.

El traductor confiesa cuál ha sido su posición traductora: «Nuestro principal deseo ha sido interpretar el espíritu y el colorido del poeta latino [...] podemos asegurar que nuestra versión es tan *fiel* al texto cuanto se necesita para no rayar en infiel, como le ha acontecido a tantos que han ido a parar a este extremo, deseosos de triunfar del *mot à mot*, o sea del ridículo empeño de traducir palabra por palabra» (pp. 12-13). Se trata pues de la norma inicial de Toury: la aceptabilidad, orientación a las normas de la cultura meta. Asimismo, se infiere la convivencia entre distintas normas, dando la impresión de que la norma dominante para traducir textos clásicos era la literal¹¹³: «No por esto se crea que hemos desoído el clamor por la literalidad que se elevaba de nuestra alma educada en el más escrupuloso respeto de Virgilio» (p. 13). Interesa su concepto sobre la fidelidad: ser tan fiel para no ser infiel. La fidelidad al texto entendida como la traducción *mot à mot* es, en realidad, ser infiel, no está ni el autor ni el traductor. Para Paz-Soldán la fidelidad es más funcionalista: para ser fiel a Virgilio hay que traducirlo en un estilo «noblemente sencillo», pues cualquier «amaneramiento, ficción, primor, elegancia demasiado exquisita, es falsear a Virgilio (Paz-Soldán, 2010, p. 22).

Comentarios finales sobre el caso 3: Pedro Paz-Soldán y Unanue traductor

Los metapoemas de Paz-Soldán corresponden a la forma analógica de Holmes, pues ha utilizado la métrica española: versos de arte mayor, endecasílabos, pareados con rima consonante —que cumple una función equivalente a la de los poemas—. En «Lejos del objeto amado» ha mantenido la rima cruzada y en «Encontrada» sí hay un cambio, pues ha trasladado el poema en versos pareados; en ambos casos la rima es consonante. Ha

¹¹³ Lo mismo se puede deducir de las críticas que Menéndez Pelayo (1880) y Caro hacen de la traducción de Paz-Soldán. Si bien el siglo XIX hubo una tendencia a la traducción orientada a la cultura fuente, en particular para los clásicos, hemos visto que la otra orientación convivió, pero su situación no habría sido tan periférica.

solucionado los problemas de ritmo y rima según la estética castellana. El contenido, la esencia de los poemas se han mantenido, están completos, pero con modificaciones que revelan intervenciones deliberadas del traductor, logrando versiones creativas que pretenden consolidar la identidad de su colectividad (Bastin, 2007). Se trata de versiones estéticas, orientadas a la cultura meta, a un público mayor, no a una elite. La norma inicial en los dos casos es la aceptabilidad (naturalización).

En cuanto a su poética de traducción plasmada en la introducción de *Poesías latinas*, los análisis evidencian que existe coherencia entre su práctica traslativa y su concepción y posición traduccional. En la esencia de los comentarios de Paz-Soldán está la concepción de la traducción como manipulación y reescritura; la literatura como parte de un polisistema complejo inserto dentro de otro mayor: la cultura. Paz-Soldán tradujo *Las Geórgicas* con pleno conocimiento de la cultura de Virgilio, pero también de la crítica sobre el autor latino y de aspectos fundamentales como la métrica de los sistemas literarios, del genio de diversas lenguas (latina, castellana, francesa, inglesa) y del contenido de la obra para lo cual contribuyó su conocimiento de la tierra por ser él mismo hacendado.

Se confirma la aplicabilidad de las normas de Toury: desde la norma inicial, el traductor ya en la introducción se decanta por la aceptabilidad, que coincide, a su vez, con sus prácticas traslativas. La importancia que concede a la cultura meta queda también demostrada en su defensa del uso de localismos, neologismos y barbarismos en aras de una modernidad que facilitase que un mayor número de lectores contemporáneos pudieran tener acceso a un texto clásico. Respecto a las normas operacionales, según la introducción, destaca ampliamente la adjunción a nivel microtraductológico, por el tema de lo sintético del latín versus lo analítico del español (genio de las lenguas). En los poemas analizados, estas intervenciones son diversas, si bien a nivel macrotraductológico destaca la sustitución: la elección de la métrica española se debe a decisiones funcionalistas, el estilo de Virgilio se vierte de modo sencillo, es el método analógico de Holmes que se repite en los poemas analizados. Lo fragmentario de su obra traslativa no nos permite afirmar que fue una labor selectiva en la que solo conserva lo que considera conveniente o propicio para sus intereses (Bastin, 2007), pues él mismo lamenta no haber podido concluir muchos de sus proyectos por falta de apoyo del Estado y del público: solo traduce un libro de *Las Geórgicas*, solo escribe unas cuantos cuadros de la *Historia diplomática en el Perú* (Paz-Soldán, 1891), por tanto, esta incapacidad para terminar sus obras propias o traducir las versiones completas se debería más a su carácter desordenado y su actitud pesimista y conflictiva con su entorno. Si bien no lo explicita, nos queda claro

la norma preliminar: Para Paz-Soldán es fundamental traducir de la lengua fuente, pues esta es cultura; Paz-Soldán es, ante todo, un filólogo, traduce de las lenguas y culturas que conoce; no hemos encontrado nada que indique rechazo a la traducción mediada, pero dada su compleja personalidad y su sólida erudición, no creemos que estuviera a favor de esta práctica. En su introducción a *Las Geórgicas* se advierte la convivencia de las normas en los sistemas: para la traducción de los clásicos, la norma era la adecuación, orientarse a la cultura fuente, por el prestigio del autor y de la obra, pese a que muchos de los traductores de Virgilio no se ciñeran a esta norma, como el caso de Paz-Soldán.

Por último, Paz-Soldán solía incluir en algunas versiones ya sea el nombre del autor o, en menor grado, el título del poema en su lengua original (como con los dos poemas estudiados; en otro caso utiliza el epígrafe, pero no se trata del primer verso, sino de un verso de un tercer autor, como en «Lejos del objeto amado» en que incluye una línea de Romeo y Julieta de Shakespeare.

Manuel González Prada traductor

Contexto bio-bibliográfico

Sobre el autor: perfil lingüístico sociocultural e ideológico

Manuel González Prada (Lima, 5/1/1844–id., 22/7/1918) es uno de los intelectuales y literatos más importantes de fines del siglo XIX y parte del siglo XX en el Perú. Su pensamiento, en un inicio radical y, luego, anarquista, influirá en la evolución de las ideas en el país. Considerado por sus críticos como hombre de transición entre el pasado y la modernidad, buscará sacar al Perú de la impronta colonial para llevarlo al siglo XX. Su apostolado, solitario e incomprendido en su tiempo, tendrá sus seguidores en los principales poetas e intelectuales del siglo XX como José María Eguren y César Vallejo, y Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre.

Nació en el seno de una familia aristocrática y católica de fortuna y abolengo. Su padre, reconocido magistrado, había ocupado importantes cargos públicos, llegando a ser ministro de Estado en el Gobierno del presidente Echenique, además de alcalde de Lima y decano del Colegio de Abogados. A los siete años partió con su familia a Valparaíso, a donde acompañó a su padre que se había autoexiliado para no sufrir las represalias del nuevo Gobierno de Ramón Castilla. Allí estudió en un colegio inglés donde tuvo por maestros a Herr Blumm y Mr. Goldfinch, quienes transmitieron su entusiasmo y filiación filológica por el alemán y el inglés respectivamente. Al regresar al Perú, ingresó por

decisión familiar al Seminario de Santo Toribio —donde tuvo como compañero a Nicolás de Piérola, quien años después sería uno de los blancos de su diatriba—, centro del que fugó para luego matricularse en el Colegio San Carlos. De esta época dataría su anticlericalismo. En el Convictorio de San Carlos se inscribió en derecho pero también abandonó los estudios debido, según las confesiones que hiciera a Guillermo Luna Cartland (Pinto; 1985, 116), al curso de Derecho romano que lo aterró y lo obligó a dejar trunca su carrera. Tras la muerte de su padre quiso estudiar ingeniería en Bélgica, a lo que su madre se opuso. En este tiempo empezaría su afición por la literatura y, en particular, por la alemana. Fue admitido en el Círculo Literario que a la sazón estaba presidido por Francisco Ventura Calderón, presidente del Perú durante el periodo de la ocupación chilena y padre de los escritores Francisco y Ventura García Calderón Rey.

Durante su juventud vivió casi aislado en la hacienda que tenían sus padres en Mala, allí se dedicó a la crianza de gusanos de seda, al sembrío de la yuca y a la producción del almidón¹¹⁴, industria que le resultó muy rentable por lo que decidió expandirla; por desgracia la guerra con Chile¹¹⁵ frustraría sus proyectos empresariales, pero, en cambio, engendraría al agitador que denunciaría los males que afectaban al Perú desde antes de la guerra.

Entre 1891 y 1898 vivirá en Europa. En París visitará bibliotecas y asistirá a las clases de Renan en el Collège de France y a las lecciones de Filosofía de Luis Menard. En Barcelona toma contacto con los grupos anarquistas e intelectuales españoles entre los que destaca Francisco Pi i Margall, Ramón de Campoamor y Miguel de Unamuno. En Francia y España se dedicó a la lectura, a las conferencias y a entablar relaciones con intelectuales europeos, además de profundizar en el parnasianismo. Publicó en algunos periódicos franceses y es en Francia donde aparece su obra en prosa más destacada: *Páginas libres* (París, 1894). Durante este tiempo escribió muchos de los poemas de *Exóticas* (Lima, 1911). Al llegar a Lima crea el periódico *Germinal*, de corta vida. En 1902 se aleja del partido Unión Nacional, que había fundado, por la alianza suscrita con los partidarios de Piérola. La ruptura con la Unión Nacional lo llevó a afirmar sus vínculos

¹¹⁴ Al respecto escribió un artículo titulado «Algo sobre el almidón y sus derivados» incluido en la cuarta parte de *El tonel de Diógenes*.

¹¹⁵ La vida y obra de González Prada tuvieron su punto de inflexión en la Guerra con Chile (1879-1883). Prada se enroló en el ejército y combatió en la batalla de Miraflores (15 de enero de 1881), allí fue testigo de la humillante derrota y la actitud vergonzosa de oficiales y soldados peruanos. Estos acontecimientos serían posteriormente narrados por el autor en su artículo «Impresiones de un reservista» (publicado en *El tonel de Diógenes*, obra póstuma publicada en México en 1945). Durante la ocupación de Lima, como confiesa en este artículo, no salió un solo día de su casa y ni siquiera se asomó a la calle pues muy grande era su indignación.

con los anarquistas, escribiendo en varias publicaciones de esta tendencia. Durante el Gobierno de Augusto B. Leguía, tras algunos cargos que fueron rechazados por Prada, aceptó la dirección de la Biblioteca Nacional lo que provocaría un segundo choque con Ricardo Palma¹¹⁶ y el cuestionamiento de sus críticos que vieron en este acto una incongruencia con su posición de intelectual independiente.

En sus últimos años de vida, Prada fue un hombre muy admirado por los jóvenes, en especial los escritores. Falleció en Lima el 22 de julio de 1918.

Sobre su obra: propia y traducida

Su obra surge en un contexto en que la derrota frente a Chile profundiza aún más la crisis económica, social y política del país. El militarismo surgido tras la independencia, las pugnas políticas entre civilistas y pierolistas, la mala conducción de las finanzas durante la época del guano, la pérdida del salitre, ahora en manos chilenas ante la pérdida de los territorios del sur, la corrupción y la frustración, a lo que habría que añadir la ausencia de un proyecto nacional de desarrollo, todo ello había postrado al Perú que ahora, vencido y humillado, se debatía en una atmósfera decadente y en una realidad asfixiante. En este entorno surge González Prada para denunciar los males que corroían al Perú, desenmascarando a todos los elementos de la sociedad con sus diatribas lanzadas desde folletos, periódicos y tribunas. Pese a su verbo encendido y sus frases hirientes, destaca la lucidez y profundidad de sus reflexiones, expresadas en una prosa en la que «no hai afeites, remilgamientos ni altisonancias: todo fluye i se desliza con llaneza, desenfado i soltura.» (González Prada, 1976, «Conferencia en el Ateneo de Lima», p. 14).

Al hacer un análisis de su obra, el historiador Jorge Basadre sostiene que hasta 1894 esta tiene un contenido patriótico que lo lleva al antichilenismo; un contenido iconoclasta al condenar por igual a hombres, cosas, instituciones existentes y pasadas del Perú; un contenido social que se caracteriza por su amor a los desheredados y humillados; un contenido indigenista al reclamar para el indio su condición de hombre y de ciudadano; un contenido político al proponer un cambio radical que tuviera como protagonistas a la juventud y los intelectuales; un contenido anticlerical y antirreligioso que recorre toda su obra; un contenido filosófico al alentar la fe en la ciencia; un contenido literario y

¹¹⁶ El primero fue a raíz de las traducciones de Heine que hizo Palma del francés y que aparecen en su «Conferencia en el Ateneo de Lima» publicado en *Páginas libres*.

lingüístico al enunciar normas modernizadoras y enriquecedoras de idioma¹¹⁷ (Basadre, 1964).

En los últimos años de vida su pensamiento está impregnado del anarquismo y de los años duros de la acción política, sin abandonar su preocupación por nuevas formas y nuevos metros, escribiendo poesía, actividad que lo acompañará hasta su muerte.

Lírica: Respecto a la lírica, se le considera uno de los poetas más eruditos y cosmopolitas del Perú e Hispanoamérica, siempre profundamente consciente del tecnicismo de la poesía y de su voluntad de renovación que persistiría a lo largo de su vida y que lo llevó a indagar en diversas fuentes como poesías extranjeras o en diversos movimientos como el parnasianismo, el simbolismo e incluso en teorías métrico-rítmicas, este último aspecto, ha quedado plasmado en su *Ortometría. Apuntes para una rítmica* (1877), texto en el que «revela un conocimiento profundo de las particularidades del ritmo castellano; un intento de sistematización de ciertos aspectos de la métrica española; el propósito de abordar el estudio de algunos tipos de estrofa como el rondel; una perspectiva estilística comparada, pues confronta las características del verso latino con las del verso castellano, hecho que evidencia una sólida formación filológica, basada en el análisis contrastivo e intertextual» (Fernández, 2006, pp. 227-228).

En vida solo llegó a publicar tres libros de poemas *Minúsculas* (1901), un intento de adaptación al español de los rondeles y *triolet*s franceses, estornelos, *rispetto* y *pantum* italianos, *espenserina* inglesa; *Presbiterianas, colección de versos anticlericales* (1909) y *Exóticas*, (1911) libro donde destacan sus novedades métricas: ritmos continuos y proporcionales, polirritmos sin rima; póstumamente aparecieron *Trozos de vida* (1933), *Baladas peruanas* (1935; Lima, 2004), *Grafitos* (1937) y *Adoración* (1946).

Narrativa: Donde más ha trascendido su producción es en la prosa, por su naturalidad, concisión y musicalidad debido a ese afán por la perfección formal. Producto de su madurez, sus ensayos son breves y se caracterizan por su heterogeneidad. Destaca

¹¹⁷ Un aspecto de su obra, aún poco estudiado, es el feminismo de González Prada. Aquí, como en otros casos, su pensamiento se aleja de la misoginia de Proudhon, con el que comparte su anarquismo y la idea de una sociedad que se ha convertido en una «pornocracia» que para el francés se debe a la emancipación de la mujer, mientras en el peruano sería la consecuencia de la educación católica. Para González Prada la complementariedad entre el hombre y la mujer es fundamental: «Si algunos hombres respiran el aire sano del siglo XIX, casi todas las mujeres se asfixian en l'atmósfera de la Edad media. La mujer, la parte sensible de la Humanidad, no pertenece a la parte pensadora: está en nuestros brazos, pero no en nuestro cerebro; siente, pero no piensa con nosotros, porque vive en místico desposorio con el sacerdote católico, porque ha celebrado bodas negras con los hombres del error, de la oscuridad i de la muerte». «Para salvar a la mujer i con la mujer al niño, nos veremos frente a frente del clero secular, disperso en reducidas agrupaciones, abroquelado con la Lei de Imprenta i armado con la Teolójía.» (G. Prada, 1976, «Discurso en el Teatro Olimpo», p. 30).

sobre todo *Páginas libres* (París, 1894) y *Horas de lucha* (Lima, 1908), ambas publicadas en vida del autor. Otras obras son *Nuevas páginas libres* (Santiago, 1937), *Bajo el oprobio* (París, 1933), *Anarquía* (Santiago, 1936), *Prosa menuda* (Buenos Aires, 1941) y *Ortometría. Apuntes para una rítmica* (1877).

Obra traducida: esta es abundante y de calidad. Según nuestras fuentes, tradujo 75 textos¹¹⁸ que se encuentran publicadas en sus obras. Entre los autores germánicos traducidos figuran, Goethe, (8), Schiller (1), Heine (5), Uhland (13), Rückert (1), Lessing (9), Kerner (3), Chamisso (3), Lappe (1), Müller (1), Rückert (1), Grün (1), Herder (1), Kaufmann (1), von Platen (1), Möricke (1) y Zedlitz (1), así como un poema de autor anónimo y sin título¹¹⁹. Igualmente destacan sus traducciones del francés de autores como Víctor Hugo (1), Dumas (1), Pécontal (1), Merimée (1), Gautier (3)¹²⁰, Martin (3), Coran (1), Maclair (1) y Mickeiwcz (1), de Pierre-Jean de Béranger (2)¹²¹, además de un poema de autor desconocido y la fábula de Antoine Vincent Arnault (1). También tradujo del italiano a Juan Prati (1). Todos estos autores fueron recogidos en el Libro Tercero de *Baladas*¹²² (sesenta y siete baladas y fábulas traducidas del alemán, francés, italiano, etc., destacando en número las vertidas del alemán), en las que se incluye una sección dedicada a «Imitaciones», donde el autor recoge temas o ideas de otros autores que nutre con su creación personal, «algo de traducido, otro tanto de adaptado y una buena dosis de propia cosecha. El tema ajeno resulta pretexto para la creación personal» (Núñez: 1959, p. 126). Del inglés tradujo a Shelley (1) y Tennyson (1).

¹¹⁸ No se incluye el poema épico *Canto de los Nibelungos* que según Núñez el autor destruyó (1951).

¹¹⁹ Se ha incluido el sexteto «El otoño» publicado en *Cantos del otro siglo* (p. 128), traducido del francés según consta entre paréntesis al lado del título y el poema de cuatro cuartetos sin título traducido del alemán (p.194) que no hemos podido identificar quienes fueron los autores.

¹²⁰ Una de las traducciones de Gautier fue publicada en *Minúsculas* (p. 59) con el título «Las mariposas», en francés *Les papillons* y la segunda en *Cantos del otro siglo* (p. 1) con el título «A la orilla del mar», *Au bord de la mer*.

¹²¹ Ambos poemas «El senador» y «La abuela» incluidos en *Cantos del otro siglo* (pp. 55 a 59). Del primero, dice L.A. Sánchez en nota al pie que se trataría de una adaptación —quizás mejor una imitación—; sin embargo, creemos que se trata más de una traducción libre, se respeta la macroestructura, si bien la métrica cambia, el sentido es el mismo, en todo momento el traductor sigue al autor, aunque hay varios cambios como observamos en todas sus traducciones. En conclusión, consideramos que no sería una adaptación pues no solo está la esencia sino también la forma, y tampoco una imitación pues la relación con el texto fuente no es marginal (Lefevere, 1975), como ya hemos explicado.

¹²² Libro Segundo en *Obras*, tomo III, volumen 6. Lo cierto es que *Baladas* y *Baladas Peruanas* eran una sola obra en los manuscritos de González Prada: baladas de temas generales, de temas peruanos y las traducciones, pero debido a la singularidad de las baladas peruanas, por tratarse de creación de poemas autóctonos en Perú, extrajeron este segundo libro y lo publicaron con el nombre de *Baladas Peruanas* en 1935 con la Editorial Ercilla. Posteriormente Alfredo González Prada las reuniría y publicaría en París con el nombre de *Baladas* en 1939.

Factores sociológico-culturales:

En este apartado realizaremos el análisis textual de los poemas y metapoemas correspondientes al corpus específico de Manuel González Prada, que comprende los siguientes poemas:

	<i>Traducción del alemán</i>	<i>Título original</i>	<i>Título en español</i>
1	Lir. Goethe, W. Johann	<i>Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?</i> (1794)	<i>Mignon</i> (1871-1879)
2	Lir. Uhland, Ludwig	<i>Das Schloß am Meere</i> (1805)	<i>El castillo</i> (1871-1879)
3	Lir. Heine Heinrich	<i>Der Asra</i> (1846)	<i>El asra</i> (1871-1879)
	<i>Traducción del francés</i>	<i>Título original</i>	<i>Título en español</i>
4	Lír. Hugo, Victor Marie	<i>L'Attente</i> (1828)	<i>La espera</i> (1871-1879)
	<i>Traducción del inglés</i>	<i>Título original</i>	<i>Título en español</i>
5	Lír. Tennyson Alfred,	<i>Tears, Idle Tears</i> (1847)	<i>Los días pasados</i> (s/f)

«Mignon» de Manuel González Prada

«Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?» Johann Wolfgang Goethe	«Mignon» - Manuel González Prada <i>Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen..</i> GOETHE.
------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen, Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen, Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht? Kennst du es wohl? Dahin! Dahin Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.	¿Conoces, dime, la tierra donde crece el limonero, donde en el verde follaje brillan frutas de oro y fuego, donde bajan a los campos suaves ráfagas del cielo, donde laureles y mirtos se entrelazan en los huertos? ¿Conoces, dime, la tierra? Los dos, al momento, ¡oh amado de mi alma, partamos, volemós!
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach.	¿Conoces, dime, la casa? En columnas posa el techo,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,	la rica sala deslumbra,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:	lanzan luz los aposentos,
Was hat man dir, du armes Kind, getan?	y cien estatuas de mármol
Kennst du es wohl?	me ven con pena diciendo:
Dahin! dahin	«Pobre niña ¿qué te aflige?»
Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.	¿Quién te causa tanto duelo?»
	¿Conoces, dime, la casa?
	Los dos, al momento,
	¡oh amado de mi alma,
	partamos, volemós!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?	¿Conoces, di, la montaña
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;	con la cúspide en el cielo?
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;	Las acémilas rastrean
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut!	entre nieblas el sendero,
Kennst du ihn wohl?	viejos dragones se ocultan
Dahin! Dahin	en cavernas de misterio,
	ruedan bloques de granito,
	torrentes caen rugiendo.
	¿Conoces, di, la montaña?
	Los dos, al momento,
	¡oh amado de mi alma,
	partamos, volemós!

Contexto de producción de «Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?» de Johann W. Goethe

«Kennst du das Land wo die Zitronen blühn?» es una balada de Johann Wolfgang Goethe¹²³ (Fráncfort 28/8/1749-Weimar 22/3/1832) que apareció por primera vez en 1794, junto con otros textos líricos, en la novela de formación o de aprendizaje (*Bildungsroman*) *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*¹²⁴, compuesta por ocho libros y que demandó veinte años de elaboración, tiempo durante el cual sufrió numerosas variaciones y contó con las valiosas contribuciones de Schiller¹²⁵. Tiene su antecedente

¹²³ Sobre la influencia de W. Goethe en en Perú, véase el apartado sobre Paz-Soldán, pp. 214-215 de esta tesis.

¹²⁴ Goethe escribió los tres primeros libros de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* en 1794 —el canto de *Mignon* aparece en el tercer libro, capítulo 1—, año en que inicia su amistad con Schiller; en 1795 escribe los libros 4, 5 y 6 y termina la obra en 1796. Se habla de veinte años de escritura pues se tiene en cuenta el *Ur-Meister*.

¹²⁵ Durante todo este tiempo, Goethe realizará una serie de actividades —además de viajes, como el de Italia—, estudia mineralogía, ocupa cargos públicos (en 1782 asume la administración financiera de la

en el *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (*La misión teatral de Wilhelm Meister*) — *Ur-Meister*, Meister primitivo— que Goethe empezó a escribir en 1777 y que interrumpe por su viaje a Italia en 1785. Esta versión no fue publicada con la autorización del autor (el texto se hizo conocido de manera fortuita: el autor había roto el manuscrito, pero antes se lo había dado a su amiga Barbara Schulthess quien, con su hija, hizo una copia que Gustav Billeter publicó en 1910). Ya en esta versión está el poema (desde una perspectiva formal, resulta interesante la inclusión de textos líricos en la narrativa que tiene la función de presentar la esencia de los capítulos de la novela) que, según algunos críticos, debió haber sido creado en 1783.

Tanto la obra como el poema surgen en contextos históricos y sociales fundamentales para Europa: en 1789 estalla la Revolución francesa que tendrá fuerte repercusión en todo el continente. Alemania era entonces un archipiélago de diversos estados, cada uno con estructura política propia, donde predominaba Prusia, un estado más moderno y rico. Alemania, por el contrario, era una división administrativa y política, denominada *Das Heilige Römische Reich Deutscher Nationen*, un imperio atrasado, no contaba con una burguesía como clase dirigente fuerte y poderosa que pudiera emprender el desarrollo y unificación de las naciones germánicas; la función política y social de la burguesía la desempeñaban los intelectuales que deseaban un cambio. Entretanto, los nobles ostentarían el poder hasta el siglo XIX, con la República de Weimar.

En un inicio, los intelectuales alemanes ven con simpatía la Revolución francesa; sin embargo, después de la ejecución de Luis XVI y su familia, estos critican la violencia desatada. Schiller y Goethe consideran que hay que educar al pueblo para que en Alemania la revolución sea pacífica; ello será posible mediante el cambio del espíritu de los individuos, que se logrará a través de la educación estética: la literatura será el medio para la educación estética del individuo. Surge así la literatura clásica, cuya función es dar una educación estética al individuo que permita el cambio social pacífico. Por ello, el clasicismo presenta una realidad idealizada que tenía como meta alcanzar una sociedad justa. Su enfoque es el ser humano y los valores que debe tener; sus personajes sociales son la nobleza y la burguesía, quienes emprenderán el cambio. En conclusión, el

corte y en 1791 la dirección del Teatro de Weimar), además de escribir otras obras como el poema *Grenzen der Menschheit* (1778), el drama *Torquato Tasso* (lo inicia en 1780 en Weimar, aunque la mayor parte la escribió durante su estadía en Italia en 1786 y 1788, y se culminó en 1790), su poema clásico *Das Göttliche* (1783), *Egmont* (1787), comienza el *Faust*, las *Römische Elegien* (1788) y las *Xenien* (1795).

clasicismo es una actitud mesurada que marca la distancia con la violencia de la Revolución francesa y la que encierran las obras del *Sturm und Drang*.

La obra de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhem Meister* dio inicio a un nuevo género narrativo que Wilhelm Dilthey denominó en 1870 *Bildungsroman*, que se caracteriza por presentar la evolución del protagonista, su desarrollo físico, psicológico, moral o social, por lo general, desde la infancia hasta la madurez.

La novela y el poema tuvieron una crítica y recepción muy importantes en Alemania y Europa. El personaje de Mignon es particularmente interesante; el corpus que se ha generado en torno a ella incluye novelas, relatos, poemas, obras de teatro, canciones, operas, películas, desde niveles culturales altos y obras canónicas hasta representaciones populares. De hecho, muchos compositores crearon canciones para el poema, entre ellos, Beethoven, Schumann, Liszt, Schubert, Wolf.

Proceso de traducción de «Mignon» de Manuel González Prada

Análisis del poema «Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?» de Goethe

El poema, quizás el más popular de Alemania junto con la *Lorelei* de Heine, es una balada que en la literatura alemana constituye un género mixto entre épico, lírico y dramático, según lo definió el propio Goethe. En 1815, el poema aparece por primera vez en una selección lírica con el título de *Aus Wilhelm Meister*. En un principio no tenía título hasta que fue publicada, de manera independiente de la novela, llevando como título el primer verso del poema. La obra en que está inserto el poema corresponde al clasicismo; sin embargo, la balada tiene todas las características, temas y motivos del Romanticismo alemán goetheano, como veremos más adelante.

Consta de tres estrofas, cada una de siete versos, los cuatro primeros versos de las tres estrofas son pentámetros yámbicos (diez sílabas) con rima pareada consonante (AA, BB), *Kadenz* masculina, ya que termina en sílaba tónica, en la mayoría de los casos palabras monosilábicas (*blühen/glühen, weht/steht, Dach/ Gemach, an/getan, Wolkensteg/Weg, Brut/Flut*) como se muestra a continuación:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen, xXxXxXxXxX

Los tres últimos versos constituyen el estribillo final que se repite con cambios mínimos en la segunda estrofa y cambios mayores en la tercera. Los versos quinto y sexto son yámbicos con dos acentos y el sétimo es un pentámetro yámbico al igual que los cuatro primeros versos y rima de manera imperfecta (*unreimer Reim*) con el verso anterior (*dahin/ziehn*). En los estribillos de las tres estrofas cambia el destinatario: *Geliebter*

(amado), *Beschützer* (protector) y *Vater* (padre). Si se uniera el verso cinco con el seis (doce con el trece y diecinueve con veinte) tendríamos, en los tres casos, un verso yámbico pero con cuatro acentos:

Kennst du es wohl? Dahin! Dahin xXxXxXxX

La balada trata de un personaje secundario en la novela, Mignon, la adolescente enigmática de origen italiano, de quien no se sabe nada hasta el final de la obra en que descubrimos que es fruto de un incesto. Mantiene una relación confusa con el protagonista, en quien busca la protección paterna, pero quien le inspira una pasión que provocará una crisis y terminará con su vida. Es Mignon, la adolescente-mujer que no entiende sus sentimientos, quien entona la canción.

En la primera estrofa, el poeta retrata un paisaje bucólico e idílico, pero lejano: el país donde florece el limonero (*Zitronen*) y las naranjas doradas (*Gold-Orangen*) brillan entre el follaje oscuro (*im dunklen Laub*), allí donde una brisa suave (*ein safter Wind*) sopla bajo el cielo azul (*vom blauen Himmel*), donde yacen el silencioso mirto (*Myrte*) y el laurel (*Lorbeer*) que crece alto. Es la primavera en Italia, país admirado por Goethe, del que acaba de retornar y que cambiaría su perspectiva poética. En la segunda estrofa se representa el arte clásico de ese país lejano, un palacio lleno de mármoles, quizás la casa del hablante lírico y se oye la pregunta dolorosa y sorprendida: *Was hat man dir, du armes Kind, getan?*, que indica que algo grave ha sucedido. Esta estrofa refleja la oposición entre la perfección artística y deslumbrante de la arquitectura como expresión de felicidad y se trasluce en verbos plenos de luz como: *glänzen* (brillar), *schimmern* (resplandecer) y las desgracias del ser humano que se deduce de esa pregunta absorta que no tiene respuesta. Y la tercera estrofa rompe la continuidad de las dos anteriores (la primera refleja la armonía de la naturaleza con el hombre: Romanticismo; y la segunda (la felicidad de una arquitectura deslumbrante y la infelicidad del ser humano): el paisaje no es sureño, está lleno de niebla (*Nebel*) —muchos críticos han visto aquí el paso de los Alpes, el camino de Alemania a Italia. Pero se trata de un camino tenebroso pues allí viven los dragones (*Drachen*) en cavernas.

El hablante lírico —sabemos por la obra que es Mignon— tiene una actitud apostrófica, expresa su nostalgia, tristeza y amor, pero también nos da pistas de que esconde un secreto (V12 en la segunda estrofa, cuando las estatuas le preguntan: *Was hat man dir, du armes Kind, getan?*, «Dime, mi pobre niña, ¿qué te han hecho?»), y sabemos también por la obra que se dirige a Wilhelm. El tono es evocativo, nostálgico y triste.

La figura retórica que resalta en todo el poema es la perífrasis o circunlocución, pues en la primera estrofa, en particular los cuatro primeros versos, se evoca, sin citar, a Italia; la segunda quizás el hogar de Mignon, y la tercera tal vez Alemania o el camino que lleva a Alemania. Igualmente las preguntas retóricas como *Kennst du es wohl?*; asonancias, como en este caso la ,i': *Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn* y los paralelismos en los versos 1, 5, 8, 11 y 15. Por lo demás, resalta el hecho de que las palabras más significativas del poema estén acentuadas, tal es el caso de los sustantivos (*Land, Zitronen, Laub, Myrte*), los verbos (*blühen, glühen, glänzt, ruht*) y adjetivos (*dunkel, sanft*).

El poema tiene como tema el *Sehnsucht*, la nostalgia, o, mejor aún, *Fernweh*, la añoranza por un país lejano, por lo que si bien la novela que lo alberga pertenece al periodo clásico, el poema, por la temática, los motivos (la armonía del hombre con la naturaleza, los dragones que recuerdan al Medioevo), la estructura y la expresividad, es más propio del Romanticismo —recuérdese que Mignon implica lo irracional en la novela, es impetuosa y rebelde (solo baila cuando ella quiere), inquieta y apasionada, muere de amor. La descripción de la naturaleza (otro tema y motivo del Romanticismo) en la primera estrofa y de la arquitectura en la segunda (clasicismo) nos hacen pensar en Italia, como el propio Wilhelm lo verbaliza en la obra.

El léxico es sencillo. Escrito en *Hochdeutsch* y no incluye variantes de otras regiones de Alemania, por lo que a este nivel no habría, en principio, problemas de traducción. Además, la simbología corresponde a la cultura occidental: el mirto y el laurel están asociados a la tradición literaria occidental; el mirto (*Myrthe*) simboliza la sensualidad, pasión y fidelidad; mientras el laurel (*Lorbeer*) es símbolo de poetas y guerreros. Ambas plantas junto con los limones (*Zitronen*) y naranjos (*Orangen*) constituyen un paisaje paradisíaco mediterráneo, muy extraño para la Alemania del tiempo de Goethe. En el poema destacan los términos monosilábicos y bisilábicos, lo que sí planteará problemas de traducción, especialmente en el caso de poesía. El adverbio *dahin* (el alemán suele utilizar mucho este tipo de adverbios de movimiento) que se repite seis veces en el texto, suele ser difícil de traducir al español pues en la mayoría de los casos resulta redundante; sin embargo, además de ser un término muy musical, imprime al texto mucho movimiento.¹²⁶

¹²⁶ Téngase en cuenta que el alemán es una lengua que tiende a la nominalización, por ello estos adverbios permiten el movimiento que en español lo dan, entre otros, los verbos, al ser esta una lengua que prefiere la verbalización.

Al igual que el léxico, la sintaxis también es sencilla, coloquial, propia de la lengua oral. Una singularidad del poema es lo que Holmes (1998) señala como el efecto característico de Goethe:

Much of the effect of this line lies in the characteristically Goethean combination of the exotic image of lemon trees in blossom with the straightforward syntax of everyday interrogative speech: “Kennst du das Stück, das jetzt im Theater spielt?” “Kennst du das Haus, das gestern verbrannt ist?” (p. 12)

Análisis del metapoema «Mignon» de Manuel González Prada

Romance octosílabo creado, según su hijo y editor, Alfredo González Prada, en sus años de juventud en la hacienda familiar de Tútume, entre 1871 y 1879, tiempo de la predilección del autor por la balada como género lírico. «Mignon» estaría dentro del grupo de traducciones que permanecieron inéditas hasta 1939, en que su hijo las publica de forma póstuma en París con el nombre de *Baladas*.

El metapoema mantiene el mismo tema y los mismos motivos —así como el contenido, como veremos en el próximo apartado—, por lo que puede considerarse un poema del Romanticismo, sin afectación alguna. Consta de tres estrofas, cada una de doce versos, con rima asonantada en los versos pares y libres en los impares, de acuerdo a la forma típica del romance español. Dado que el metapoema aparece solo, puede decirse que el hablante lírico es femenino —aquí coincide también con el poema—, segundo verso del estribillo: *¡oh amado de mi alma, ...*, el tono es emocional, nostálgico y triste, el hablante lírico nos habla de su nostalgia por la tierra lejana y de su amor, y esconde también un misterioso secreto que lo aflige, cuando las cien estatuas le preguntan apesadumbradas: «Pobre niña ¿qué te aflige?/¿Quién te causa tanto duelo?», V19 y V20 de la segunda estrofa. La figura retórica que destaca es la paráfrasis que da un halo de misterio al poema.

Análisis contrastivo

Lo primero que resalta en la traducción es la tipología del poema: la balada alemana se convierte en romance asonantado, versos octosílabos (sustitución). Se trata de dos géneros «emparentados», de versos breves, ambos son de origen popular, resaltan por su simplicidad, su preferencia por lo histórico e incluyen estribillos. El romance, verso tradicional de la poesía hispánica, es rejuvenecido por González Prada mediante la apropiación de un tema nuevo, así como de la objetividad y el espíritu de la forma germana, características de la poesía alemana tan admiradas por González Prada. El texto

está completo, consta de tres estrofas como el original, aunque con intervenciones del traductor, como el número de versos, el metapoema dobla el número del poema (12 frente a 6). En las tres estrofas está el contenido con algunas variantes.

Intervenciones más resaltantes del traductor:

Adjunción: en el metapoema, en el V5 se agrega la palabra «cien» que no está en el poema, aunque en ambos textos está la idea de que son muchas las columnas de mármol. Luego el V6 del metapoema «me ven con pena diciendo» que en el poema está implícito.

Sustitución: En el primer verso *blühen* es florecer, pero por razones silábicas, se trata de un monosílabo en alemán que daría un trisílabo en español, lo que alargaría mucho el verso, por ello Prada opta por «crecer» que es más corto. En una variante anterior de esta versión que figura en las «Notas» de *Baladas*, Prada había optado por «donde florece el limonero?», verso eneasílabo que finalmente dio paso al octosílabo. Una segunda intervención, aunque mínima, es «limonero» por *Zitronen* que en alemán significa «limones». Hay una opción más lejana, «en el verde follaje», el tercer verso del metapoema por *Im dunkeln Laub*, «en el oscuro follaje», segundo verso del original. La diferencia aquí es ese efecto de contraste entre la oscuridad y el brillo que refleja el texto alemán y no está en la traducción. En la versión en eneasílabos, Prada opta por: «entre follajes verdinegros/allí susurran por los campos», que es más «fiel» al fondo, mas no a la forma elegida.

En la segunda estrofa vemos las siguientes intervenciones de sustitución mínima, el cambio del singular del poema, V2 (*es schimmert das Gemach*) por el plural en el metapoema V4 («lanzan luz los aposentos»). Luego en el poema, el V4 (*Was hat man dir, du armes Kind, getan?*) hay un cambio que en español, V7 y V8, el énfasis se consigue mediante la doble pregunta («¿qué te aflige?/¿Quién te causa tanto duelo?»).

Y por último en la tercera estrofa, las siguientes intervenciones de sustitución: en la tercera estrofa, el término *Wolkensteg* (puentecillo de nubes), una imagen bella que recuerda a Alemania, el país de las nieblas, por oposición a Italia, el país de la luz brillante. Hay en este término connotaciones no solo geográficas, sino también la sensación de peligro, un lugar donde la visibilidad no es clara, el paisaje es hostil, lo que no queda tan claro en el español: «¿Conoces, di, la montaña/con la cúspide en el cielo?».

En donde sí se han dado los mayores alejamientos del original es en el estribillo. En el alemán, como sostuvimos líneas arriba, el estribillo sufre tres cambios fundamentales, cuando el hablante lírico se dirige a su interlocutor lo llama, en la primera estrofa *mein Geliebter* «amado mío», en la segunda *mein Beschützer* «mi protector» y en la tercera

(donde el verso cambió casi por completo) *O Vater* «¡Oh padre!», lo que demuestra la confusión de Mignon y también un sentimiento incestuoso (Mignon fue fruto de un incesto) y que la traducción no refleja, al entregar un estribillo uniforme, que nada dice de los sentimientos encontrados de la joven. Sin embargo, en la versión de eneasílabos¹²⁷, Prada sí reflejó estos cambios: «oh, solo amado de mi vida», «oh protector de mi existencia» para la primera y segunda estrofa, en la tercera aparecen esos versos en blanco. Lo que demuestra que Prada era consciente de estas diferencias, ¿por qué las descartó? ¿Conocía la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre*? ¿O solo la canción publicada en forma separada? En todo caso, no creemos que se deba solo a una cuestión de conteo de sílabas.

Decíamos en el análisis textual del poema original que el lenguaje era simple, casi coloquial, que era parte del estilo de Goethe combinar lo coloquial y sencillo de la lengua con imágenes exóticas (Holmes, 1988). Pues bien, este efecto no está en la traducción: la imagen es muy cercana para nosotros, como para los lectores de poesía del tiempo de Prada y a nivel léxicosemántico, es evidente que el metapoema tiene un tenor más alto que el poema, por razones connaturales al español, lo que no lo desmerece en absoluto; de todas formas, creemos que sería muy difícil trasladar esa fuerza coloquial propia de la estructura del alemán.

«El Castillo» de Manual González Prada

«Das Schloß am Meere» - Ludwig Uhland	«El Castillo» – M. González Prada
Hast du das Schloß gesehen, Das hohe Schloß am Meer? Golden und rosig wehen Die Wolken drüber her.	<i>Hast du das Schloss gesehen, das hohe Schloss am Meer?</i> UHLAND «¿Viste el castillo elevado en las bálticas riberas? Con nube de oro y de rosa coronaba sus almenas,»
Es möchte sich niederneigen In die spiegelklare Flut;	

¹²⁷ En el apartado «Notas y variantes» de Alfredo González Prada de Baladas (pp. 283 y 284) se incluyen dos variantes del metapoema «Mignon»: en primer lugar, la primera estrofa en octosílabo con ligeras variantes en los versos 3 («allí entre el verde follaje»), 5 («allí descienden al campo») y 7 («allí laureles y mirtos») que consideramos tienen un tenor más alto que la versión final. Y después la versión incompleta en eneasílabos.

Es möchte streben und steigen

In der Abendwolken Glut.

"Wohl hab ich es gesehen,

Das hohe Schloß am Meer,

Und den Mond darüber stehen,

Und Nebel weit umher."

«Yo vi el castillo elevado

en las bálticas riberas,

mas con brumas en su base,

con la Luna en su cabeza.»

Der Wind und des Meeres Wallen

Gaben sie frischen Klang?

Vernahmst du aus hohen Hallen

Saiten und Festgesang?

«¿Brisas y ondas a tu oído

repitieron cantinelas?

¿Escuchaste alegres himnos

exhalados de sus puertas?»

"Die Winde, die Wogen alle

Lagen in tiefer Ruh',

Einem Klagelied aus der Halle

Hört' ich mit Tränen zu.

«Ondas y brisas callaban;

mas oí rumor de quejas

que me arrancaban el llanto,

que me helaban de tristeza.»

"Sahest du oben gehen

Den König und sein Gemahl?

Der roten Mäntel Wehen,

Der goldnen Kronen Strahl?

«¿No divisaste a los Reyes,

con el manto y la diadema,

Führten sie nicht mit Wonne

Eine schöne Jungfrau dar,

Herrlich wie eine Sonne,

Strahlend im goldnen Haar?

conduciendo de la mano

a hermosísima Princesa?»

"Wohl sah ich die Eltern beide,

Ohne der Kronen Licht,

Im schwarzen Trauerkleide;

Die Jungfrau sah ich nicht."

«Vi de lejos a los Reyes,

sin el manto y la diadema,

con vestiduras de luto;

mas no vi yo a la Princesa.»

Contexto de producción de «Das Schloss am Meere» de Ludwig Uhland

«Das Schloss am Meere» es una balada escrita por Ludwig Uhland (Tubinga 26/4/1787 – id. 13/11/1862) que obtuvo una recepción muy favorable por parte del público.

Ludwig Uhland, además de ser licenciado en derecho por la Universidad de Tübingen, ocupaba una cátedra de Lengua y Literatura Alemanas en dicho centro. Su obra destaca por su marcado carácter popular, así como por la sencillez de sus versos, de su léxico y de sus estrofas. Fue uno de los primeros autores en estudiar la evolución del *Tagelied* (alba) género lírico medieval, subgénero de la lírica culta trovadoresca. Uhland, quien solía reunirse con los escritores del Círculo de Heidelberg, pertenece a los últimos románticos del Círculo de Suabia, que junto con Wilhelm Hauff y Gustav Schwab son los autores más representativos de este grupo. Aunque entre ellos continúa la nostalgia, la añoranza por la belleza y el espíritu romántico, entienden que la cosmovisión romántica es incompatible con la nueva realidad que imponen los avances científicos y técnicos del siglo XIX. Estos últimos románticos, incluso, muestran actitudes burguesas, un hecho impensable en el Romanticismo alemán.

Proceso de traducción de «El Castillo» de Manuel González Prada

Análisis del poema «Das Schloss am Meere» de Uhland

La balada fue escrita en 1805 y aparece por primera vez en 1807, y luego en la recopilación *Gedichte (Ausgabe letzter Hand)*, en la sección «Balladen und Romanzen» de 1815. Pertenece al Romanticismo alemán, los motivos de la corriente, los castillos medievales, los reyes y la princesa, las fuerzas de la naturaleza, la luna, la tristeza, la añoranza, todos son propios de este movimiento.

Consta de ocho estrofas, cada una de cuatro versos, con rimas cruzadas (esquema abab) y cadencias femeninas (sílabas final no acentuada) y masculinas (sílabas final acentuada) alternas en todo el poema y cumple la función del *Volkslied* (canción popular). El número de acentos varía, pero en general siempre hay 3 o 4 en cada verso. Está escrita de manera dialógica, con dos hablantes líricos que se hacen preguntas y describen lo que ven en el castillo en el mar, lo que la asemeja al poema narrativo. Por la estructura dialógica del poema, la balada tiene muchas preguntas que van entre comillas — estructura que tampoco es ajena al género—, en algunos casos, como la séptima estrofa, una pregunta abarca toda la estrofa o dos preguntas en toda una estrofa, como en la sexta.

Ambos hablantes líricos tienen una actitud enunciativa por cuanto utilizan la descripción del pasaje, pero es también apostrofica al transmitir el discurso a un «tú» al que interpela; hay una mezcla de objetividad y subjetividad. El tono es distinto, según el hablante lírico, y está marcado por el uso de adjetivos, verbos y sustantivos que dan distintas connotaciones a la subjetividad lírica: para el primero es un recuerdo hermoso,

cautivante, alegre, es el pasado siempre positivo para los románticos y que por el uso de adjetivos como *golden* (dorado) y *rosig* (*rosa*) que indican una pintura luminosa del castillo, es el atardecer, hay fiesta, música y cantos; la armonía entre la naturaleza y los objetos se refleja en verbos como *sich niedernaigen* (inclinarse), *streben* (dirigirse), *steigen* (subir). El segundo hablante lírico, en cambio, describe el presente, mas bien gris y sombrío. El uso de los sustantivos *Mond* (luna) y *Nebel* (bruma, niebla) muestran un escenario oscuro, inquietante, es de noche. Todo está quieto y silencioso: no hay fiesta y el mar está quieto, solo un canto fúnebre (*Klagelied*) que provoca las lágrimas del hablante lírico.

Entre las figuras retóricas destaca, en particular, la personificación o prosopopeya, o también falacia patética, recurso literario por el cual el poeta atribuye los sentimientos humanos a la naturaleza, fenómenos naturales u objetos inanimados en su afán por eliminar la separación entre el espíritu (*Geist*) y la naturaleza, entendida como un ente dinámico en constante movimiento y siempre en íntima relación con la voz poética. Desde los inicios del Romanticismo se convertirá en una de las principales características del movimiento. Esta figura se observa en varios versos del poema de Uhland en especial en la segunda estrofa, V5 a V8: *Es möchte sich niederneigen/In die spiegelklare Flut;/Es möchte streben und steigen/In der Abendwolken Glut.*, donde no solo la naturaleza está en movimiento, sino también el castillo que desea acercarse a la naturaleza. Otra figura relevante es el hipérbaton como en los V3 y V4 *golden und rosig wehen/Die Wolken drüber her*, donde también hay encabalgamiento.

El poema aborda la conjunción entre el hombre, los objetos y la naturaleza. Ante la muerte de la princesa —que Uhland deja entrever, pero no la verbaliza— las personas, los objetos, las fuerzas de la naturaleza expresan un solo sentimiento, muy distinto al pasado que es descrito por el primer hablante lírico.

El tema es la relación entre las personas (el rey, la reina, la princesa), lo inanimado (sobre todo el castillo) y la naturaleza (el mar, el viento, las nubes, la bruma) que se expresan por la personificación o, falacia patética o antropomórfica. Entre los motivos: el lamento y la melancolía transitoria, la muerte, el caballero y el medioevo representados por el castillo, los reyes, la princesa, la naturaleza y el paisaje. Estos motivos, además de las sagas, la poesía, el poeta, el tono didáctico son típicos de Uhland.

En cuanto al léxico, este es sencillo y se relaciona con la naturaleza, lo que corresponde al movimiento en que se inserta. La sintaxis también es sencilla — características de la balada romántica—, destacando las oraciones paratácticas o

yuxtapuestas. Y también es sencilla la construcción de los versos y de las estrofas. Esta sencillez, tan propia de Uhland como del género balada, constituye parte del encanto del poema, le da belleza y armonía, pero además indica que Uhland deseaba conectarse con las tradiciones del pueblo alemán. Sin embargo, también encontramos estructuras más complicadas como el uso del genitivo alemán: *der Abendwolken Glut* (plural de genitivo que significa «resplandor de las nubes vespertinas») o *der goldenen Kronen Strahl* («brillo de las coronas de oro») y también el término *spiegelklar* («claro espejo»).

Análisis del metapoema «El Castillo» de Manuel González Prada

Al igual que el anterior, se trata de un romance octosílabo creado en sus años de juventud (1871-1879), según su hijo Alfredo González Prada, y no habría sido publicado en vida del autor, sino hasta 1939 en *Baladas*.

Consta de seis estrofas, cada una de cuatro versos, con rimas asonantes en los versos pares (conforme al romance). Repite la forma dialógica del poema, por lo que también tiene dos hablantes líricos. Si bien el tono sigue siendo emotivo, triste, es más ‘objetivo’ que el poema. La figura retórica que destaca es la pregunta retórica y el encabalgamiento que se da en todos los versos. También hay personificación, pero muy poca.

El metapoema mantiene el mismo tema y los motivos, si bien se omiten algunos elementos de la naturaleza, lo que da un ambiente más «realista» a la versión de Prada, aunque puede considerarse un poema del Romanticismo.

Análisis contrastivo

Una vez más la balada germana se convierte en un tradicional romance asonantado, ambos géneros populares (sustitución). La macroestructura es similar: cada estrofa es un cuarteto en el poema y el metapoema, pero el número de estrofas varía: ocho en el poema versus seis en el metapoema. Se ha eliminado todo aquello que quita «objetividad» al poema, por ejemplo: la imagen del castillo que se inclina para verse en las aguas cristalinas y quiere elevarse hacia las nubes del atardecer (V5 al V8 de la segunda estrofa del poema) no aparece en el metapoema de Prada.

Hay dos aspectos que resaltan: el poema solo usa comillas para introducir al segundo hablante lírico, mientras el metapoema aplica las comillas para las intervenciones de ambos hablantes, respetando la norma española. Solo en la segunda estrofa del metapoema el traductor ha explicitado el pronombre personal (adjunción), suponemos para marcar la intervención del segundo hablante lírico.

Intervenciones más resaltantes del traductor:

Permutación: los dos últimos versos (V11 y V12) del tercer cuarteto del poema *Und den Mond darüber stehen,/Und Nebel weit umher*, presentan algunos cambios en el metapoema, en particular la inversión de *Mond* (luna) que en el metapoema está en el verso final del cuarteto (V8) y en el poema en el V11 y *Nebel* (‘neblina’, ‘bruma’) aparece en el metapoema un verso posterior a su ubicación en el cuarteto del poema. La sexta estrofa del poema cuyos dos primeros versos 17 y 18 *Die Winde, die Wogen alle/Lagen in tiefer Ruh'*, se resume en un solo verso en el metapoema (cuarta estrofa, V13 y V14) y termina con el verso *Hört ich mit Tränen zu* (V20) que con cambios en el metapoema ocupa el verso penúltimo de este cuarteto «que me arrancaban el llanto» (V15). Y el V19 donde se aprecia una permutación y supresión: *Einem Klagelied aus der Halle* (el canto lastimero que salía del salón) se elimina y en el último verso de esta estrofa del metapoema se sustituye por: «que me helaban de tristeza».

Supresión: El poema tiene ocho estrofas de cuatro versos cada una. El metapoema tiene seis estrofas de cuatro versos cada una. En el metapoema se omite la segunda estrofa del poema. Luego las estrofas seis y siete del poema se resumen en una sola —quinta estrofa— en el metapoema. Si bien está la esencia¹²⁸, faltan algunos detalles: el movimiento ondeante del manto, el resplandor que emite la diadema, de la sexta estrofa y los símiles de la séptima, «magnífica como un sol, con cabellos dorados refulgentes»; se han suprimido los colores «rojo» (*rot*) de las capas y «dorado» (*gold*) de la corona, así como el movimiento de las capas «*wehen*» y el brillo «*Strahl*» de la corona.

Sustitución: Entre las sustituciones destaca el V2 y el V10, *Das hohe Schloß am Meer?* (*El alto castillo sobre el mar*) del poema, se ha eliminado en el metapoema y se ha sustituido por «bálticas riberas» (V2 y V6).

«El Asra» de Manuel González Prada

«Der Asra», Heinrich Heine	«El Asra» de González Prada
	<i>Täglich ging die wunderschöne Sultanstochter auf und nieder...Heine</i>
Täglich ging die wunderschöne Sultantochter auf und nieder um die Abendzeit am Springbrunn,	Siempre va la Sultanida, al caer la luz del Sol, a mirar surgir el agua

¹²⁸ La traducción literal de ambas estrofas es: ¿Viste en lo alto/ al rey y a su esposa?/Con los mantos ondeando/con la corona resplandeciente?//¿No llevaban con deleite/una hermosa doncella/ magnífica como un sol/con cabellos dorados refulgentes?

wo die weißen Wasser plätschern.	del alegre surtidor.
Täglich stand der junge Sklave um die Abendzeit am Springbrunn, wo die weißen Wasser plätschern, täglich ward er bleich und bleicher.	Y diariamente el Esclavo, al caer la luz del Sol, sale a contemplar las aguas del alegre surtidor.
Eines Abends trat die Fürstin auf ihn zu mit raschen Worten: »Deinen Namen will ich wissen, deine Heimath, deine Sippschaft.«	Al verle pálido y triste la Sultanida exclamó: «Tu nombre, patria y linaje dime, Esclavo ¿cuáles son?»
Und der Sklave sprach: »Ich heiße Mohamet und bin aus Yemen, und mein Stamm sind jene Asra, welche sterben, wenn sie lieben.	«Mohamed por nombre tengo, natural del Yemen soy, y nací de aquellos Asras que si aman, mueren de amor.»

Contexto de producción de «El Asra» de Heine

Poema de Heinrich Heine¹²⁹ (Düsseldorf, 13/12/1797-París, 17/2/1856), autor cuya fama radica, en particular, en su poesía. Dueño de un lenguaje sencillo, cotidiano y preciso, lleno de lirismo y de espíritu satírico, se le considera uno de los principales y más influyentes poetas germanos, junto con Goethe y Schiller. Heine creó muchos de los *Lieder* más conocidos de la lírica germana que han sido traducidos a diversas lenguas. Pese a autodenominarse el último de los románticos, a menudo criticó esta corriente por su falta de compromiso social y político; también se le considera representante del realismo. En el periodo turbulento antes de 1848, propugnó una nueva literatura alemana que abordara temas importantes actuales como los derechos humanos, la emancipación de la mujer y la igual representación de las masas en el gobierno nacional. Su obra tuvo una gran influencia en España e Hispanoamérica.

Proceso de traducción de «El Asra» de Manuel González Prada

Análisis del texto fuente «Der Asra» de Heinrich Heine

¹²⁹ Sobre la influencia de Heine en el Perú, véase el apartado sobre Ricardo Palma, pp. 166-168 de esta tesis.

Der Asra fue escrito, probablemente, entre junio y agosto de 1846, tiempo en que Heine residía en París y ya había contraído la enfermedad en la columna que lo mantuvo postrado hasta su muerte en 1856, periodo durante el cual escribe algunas de sus obras más notables. La balada tiene como inspiración un fragmento titulado «Del diván del amor», de una colección de historias de amor árabes recopiladas por Ebn-Abi-Hadglat que Stendhal recoge en su ensayo *De l'amour* (1822), en el capítulo LIII, destinado a las costumbres amorosas en Arabia:

Sahid, fils d'Agba, demanda un jour à un Arabe : «De quel peuple es-tu? — Je suis du peuple chez lequel on meurt quand on aime, répondit l'Arabe. — Tu es donc de la tribu de Azra? ajouta Sahid. — Oui, par le maître de la Caaba ! répliqua l'Arabe. — D'où vient donc que vous aimez de la sorte? demanda ensuite Sahid. — Nos femmes sont belles et nos jeunes gens sont chastes» répondit l'Arabe. (p. 178)

Los críticos, en general, no han coincidido con la interpretación de la balada: para unos se trata de un retorno de Heine a la poesía romántica de su juventud; para otros el fracaso del amor sería el fin de la poesía romántica, y no falta quienes ven en el destino del Asra la condición de marginal exiliado de Heine.

Cuenta con cuatro estrofas, cada una de cuatro versos. La métrica utilizada es el troqueo de cuatro pies (tetrámetro trocaico), con cadencia femenina, no tiene rima. La historia nos la cuenta un observador que en la segunda estrofa nos da a entender que algo grave ocurre con el esclavo, pues cada día está más pálido (*V8, täglich ward er bleich und bleicher*) y que luego en la tercera y cuarta estrofa cede la voz mediante citas directas a la hija del sultán primero y al esclavo después.

La balada trata del amor prohibido entre la hija de un sultán y un esclavo, una barrera infranqueable que terminará con la muerte del joven. Consta de dos partes: la primera —primera y segunda estrofa— en donde el narrador presenta a los protagonistas y la segunda —tercera y cuarta estrofas— es narrada por un profano quien en las dos últimas estrofas cita a los protagonistas de este amor. Puede entenderse también como una crítica social al tratarse de un amor entre una noble y un esclavo.

El hablante lírico es enunciativo, utiliza la descripción para ubicarnos en el contexto. Luego cede la voz al personaje femenino, la hija del sultán, quien tiene una actitud apelativa, interpela al esclavo y, por último, el segundo personaje, el esclavo cuya actitud es carmínica. Respecto al tono, es emocional y diverso según sea el hablante lírico o los personajes quienes se expresen: el hablante lírico narra la historia (actitud enunciativa) con un tono despreocupado y alegre cuando se refiere a la sultanita que siempre está

apurada (V2, *auf und nieder*, va de un lado a otro); pero esa alegría se transforma en preocupación cuando observa al esclavo. En el primer personaje, el tono es exhortativo (la sultanita, tercera estrofa, V11 y V12 cuando lanza la pregunta con rapidez (V11 y V12). Y por último, sombrío y triste en el esclavo (cuarta estrofa, (V16 ...[*die Asra*] *welche sterben, wenn sie lieben* [que mueren cuando aman]).

Entre las figuras retóricas destaca el encabalgamiento presente en las cuatro estrofas y las repeticiones (*Täglich* V1, V5 y V8), los versos que se repiten de modo idéntico (V3 y V4 de la primera estrofa y el V6 y V7 de la segunda estrofa), también el caso de *bleich und bleicher* (pálido y más pálido) del V8 de la segunda estrofa que tiene mayor énfasis por la forma comparativa. Asimismo, destaca la enumeración del V12 de la tercera estrofa y las anáforas *und* en los V13, V14 y V15 en la cuarta estrofa. Igualmente se observa la aliteración de la «W» en los V3 y V6.

Por la tipología, el tema (el amor no realizado), los motivos (el amor y la muerte que en la balada están estrechamente relacionados: morir por amor; [el amor] prohibido), lo exótico (el Oriente) —típico de Heine—, el poema se inserta en el Romanticismo. Fue publicado por primera vez el 2 de setiembre de 1846 en el *Morgenblatt für gebildete Stände*, la más importante revista literaria de la primera mitad del siglo XIX en Alemania. Luego fue incluida en la sección «Historien» del *Romanzero* (1851).

El lenguaje es simple, fácil de entender; las repeticiones facilitan aún más la comprensión del poema. Heine logra un efecto lírico simbólico mediante el uso de los adjetivos de color: *weißen* (blanco), que tiene una valoración positiva frente a *bleich* (pálido), *bleicher* (más pálido) de valoración negativa pues indica que el joven muere un poco cada día. La sintaxis es igualmente sencilla: la mayoría de oraciones son paratácticas, salvo los V4, 7 y 16).

Análisis del metapoema «El Asra» de M. González Prada

Como en los casos anteriores, el metapoema pudo haber sido escrito entre 1871 y 1879 y se publicó de manera póstuma en *Baladas* en 1939. Es un romance con cuartetas asonantadas (tirana), donde los versos pares tienen rimas asonantes y los impares quedan sueltos; consta de cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Como en el poema, observamos tres voces: el hablante lírico con actitud enunciativa, y un tono confiado y alegre (aquí es más claro que en el poema) cuando describe a la sultanita, pero algo preocupado y triste cuando se refiere al esclavo; la sultanita cuya actitud es apelativa y en el esclavo, carmínica.

El tema y motivos son los mismos que el poema, al igual que el contenido. Puede considerarse un poema del Romanticismo. Repite la estructura narrativa del poema, así como las dos voces de los personajes a través de la cita directa. Igualmente, mantiene algunas repeticiones. El léxico es sencillo, el tenor alto y respecto a la sintaxis, cada estrofa es una oración. Como en el poema, en la traducción la figura retórica que destaca es el encabalgamiento (V1 a V4; V5 a V8; V9 y V10; V11 y V12, y V13 a V16). Igualmente, se observa la aliteración de la silbante 's' (en el poema de la 'w' [sustitución], en especial en la primera estrofa, algo menos en la segunda y tercera, y la aliteración de las 'm' y 'n' (cuarta estrofa).

Análisis contrastivo

El poema y el metapoema tienen la misma función en sus respectivas culturas: la balada alemana y el romance español (sustitución). Ambos textos son de versos breves y de origen popular (repetición). El tema y los motivos del poema, y en general el contenido se repiten en el metapoema. Tienen la misma estructura: cuatro estrofas de cuatro versos cada una. El léxico en ambos casos es simple. Es el narrador quien presenta a los protagonistas del poema y del metapoema, que se centran en el encuentro de los personajes en la fuente. El metapoema mantiene algunas figuras como los encabalgamientos y las repeticiones con algunas variantes. El tema del amor y de los motivos de amor prohibido no realizado, el amor imposible por razones sociales (crítica social), así como los motivos de amor y muerte se encuentran en los dos textos. Una diferencia que resalta es que el poema tiene términos más oscuros, tristes, mientras que en el metapoema son más luminosos («al caer la luz del sol», «alegre surtidor»)

Intervenciones más resaltantes del traductor

Adjunción: el V3 del poema se descompone en dos versos en el metapoema para lo cual se han hecho adiciones. Así, *um die Abendzeit* (al atardecer) se convierte en «al caer la luz del Sol» que está dentro del mismo campo semántico, aunque algo más extenso y *am Springbrunn* (a la fuente) por «a mirar surgir el agua». El metapoema se interesa más por «para qué va», mientras el poema responde a «dónde va»; en todo caso, en ninguno de los textos se dice que el esclavo va o está allí para ver a la sultanita. En la tercera estrofa, el metapoema adiciona el primer verso, que en realidad está en la estrofa anterior.

Permutación: en el último verso se altera el orden de los elementos, en alemán dice «que mueren si aman» y el metapoema dice «que si aman, mueren de amor» (además de la adición 'amor'), que tampoco altera en nada el contenido. En el poema los versos V3

y V4 de la primera estrofa se repiten en los V6 y V7 de la segunda estrofa; mientras en el metapoema las repeticiones V2 y V4 de la primera estrofa se repiten en los V6 y V8 de la segunda. Se ha cambiado la posición del último verso de la segunda estrofa, *täglich ward er bleich und bleicher* (cada día estaba pálido y más pálido), que se incluye en el primer verso de la tercera estrofa en el metapoema con algunos cambios.

Supresión: en la primera estrofa el adjetivo *wunderschöne* (hermosísima) no aparece en el metapoema. Tampoco está explícito el «ir y venir» de la sultanita *auf und nieder*, de «arriba» (el palacio), «abajo» (a la fuente). En la tercera estrofa, *Eines Abends trat die Fürstin/auf ihn zu mit raschen Worten* (Una tarde se le acercó la princesa/con presurosas palabras) estos dos primeros versos del poema se reducen a un verso con algunos cambios en el metapoema «la Sultanida exclamó». En la cuarta estrofa del metapoema se omite el discurso atributivo *Und der Sklave sprach* (y el esclavo dijo), sin alterar el contenido.

Sustitución: *Täglich* (día a día, todos los días, a diario) se convierte en «Siempre» que viene a ser lo mismo. *Sultantochter* (la hija del sultán) se convierte en la «Sultanida» que significa lo mismo, salvo en diminutivo. En la segunda estrofa se mantiene la repetición idéntica, solo que en distintos lugares. En el cuarto verso sí hay mayores cambios: de *wo die weißen Wasser plätschern* (donde murmuran las blancas aguas) por «del alegre surtidor» que no refleja el sonido de estas aguas (*plätschern* es verbo onomatopéyico).

«La espera» de Manuel González Prada

	«La espera» de M. González Prada
«L'attente» de Victor Hugo	<i>Monte, écureuil, monte au grand chêne, sur la branche des deux prochaine... V. HUGO</i>

Monte, écureuil, monte au grand chêne,
Sur la branche des cieux prochaine,
Qui plie et tremble comme un jonc.
Cigogne, aux vieilles tours fidèle,
Oh ! vole et monte à tire-d'aile
De l'église à la citadelle,
Du haut clocher au grand donjon.

Ardilla, sube a la encumbrada encina
y busca en su frondoso pabellón
la más crecida rama, la que tiemble
a manera de junco cimbrador;

cigüeña, eterno huésped de las torres,
despliega el vuelo, aléjate veloz
del templo, a la ruinoso ciudadela,
del campanario, al viejo torreón;
águila, asciende en tu espiral de plumas
al centenario monte vividor
que un riguroso y eternal invierno
de inaccesible nieve circundó;

Vieux aigle, monte de ton aire
A la montagne centenaire
Que blanchit l'hiver éternel.
Et toi qu'en ta couche inquiète
Jamais l'aube ne vit muette,
Monte, monte, vive alouette,
Vive alouette, monte au ciel !
Et maintenant, du haut de l'arbre,
Des flèches de la tour de marbre,
Du grand mont, du ciel enflammé,
A l'horizon, parmi la brume,
Voyez-vous flotter une plume
Et courir un cheval qui fume,
Et revenir mon bien-aimé ?

y tú, que huyendo de tu agreste nido
rompes en himnos al venir el Sol,
alondra matinal, remonta el vuelo
a la infinita, celestial región;
y decidme: del árbol, de la torre,
del monte, del espacio brillador,
entre las blancas brumas, a lo lejos,
¿veis un penacho desplegarse al Sol,
y galopar un palafrén fogoso,
y regresar a mi esperado amor?¹³⁰

¹³⁰ «*La Espera*. Traducción de «L'Attente» de Victor Hugo (1802-1885), en *Les Orientales*. En la estrofa 2, el autor ha subrayado la vocal tónica en las palabras “cigüeña”, “eterno”, “huésped”, “despliega”, “vuelo”, “aléjate”, “templo”, “ciudadela” y “viejo”, para una posible corrección que no se llegó a hacer. Variante. Verso 20: y galopar un arrogante potro.» en «Notas y variantes», *Baladas*, 2004, p.296).

Contexto de producción de «l'Attente» de Victor Hugo

Poema corto y sencillo de Victor Hugo¹³¹ (Besanzón 26/2/1802-París 22/5/ 1885), extraído del poemario *Les Orientales*.

«L'Attente» tiene como fecha de creación 1 de junio de 1828, corresponde pues al tiempo de su juventud. El contexto sociohistórico en que se enmarca el poema es el final de los días de la restauración francesa representada por Carlos X, quien heredó el trono tras la muerte de Luis XVIII. Tiempo de fuerte convulsión política y social debido a las tensiones que generaron las pretensiones ultramonárquicas del régimen y la burguesía francesa, representada por grupos políticos liberales que, gracias al amplio apoyo popular, controlaban la Cámara de Diputados. Situación que tendría como corolario la revolución de 1830 —conocida también como la revolución de julio o las *Trois Glorieuses*, las tres jornadas revolucionarias de París que terminaron con la abdicación de Carlos X y llevaron al trono a Luis Felipe I de Francia—, una serie de revueltas protagonizadas por las clases medias y populares, y que se expandió por gran parte de Europa con distinto resultado: Bélgica logró la independencia de Holanda, en Alemania e Italia los movimientos fueron de tipo nacionalista y en Polonia nacionalistas disgregadores.

El contexto cultural está marcado por el Romanticismo, siendo Hugo uno de sus principales exponentes; es más, el prefacio de *Les Orientales* es considerado un segundo manifiesto breve del movimiento después del de *Cromwell*.

En cuanto a Víctor Hugo, es imposible separar al escritor del político; su vida, por los acontecimientos trascendentales de que fue testigo, está fuertemente influenciada por factores políticos que están reflejados en su obra: siendo un monárquico en su juventud por influencia familiar y propia convicción, terminó convirtiéndose en un republicano irreversible en su madurez. En el contexto internacional, el poemario coincide con el final la guerra de independencia de Grecia. Y si bien el autor participó del filhelenismo europeo, el poemario es sobre todo una celebración a la libertad en la política y en el arte.

Proceso de traducción de «La espera» de Manuel González Prada

Análisis del poema «l'Attente» de Victor Hugo

El poema aparece en 1829 inserto en *Les Orientales* (poema número XX) de los 41 de la colección. La armonía entre la naturaleza y los seres vivos (*écureuil, aigle, cigogne, alouette*), y la complicidad de estos con el hablante lírico —quien les pregunta por su amada— indican que el poema se inserta plenamente en el Romanticismo. De hecho, *Les*

¹³¹ Sobre la influencia de Hugo en el Perú, véase el apartado sobre Ricardo Palma, pp. 176-178 de esta tesis.

Orientales, según los críticos, supone la ruptura de Hugo con la poesía tradicional y el inicio de la estética romántica.

El poema consta de veintiún versos distribuidos en tres estrofas, cada una de siete versos octosílabos, la mayoría versos femeninos (V1, V2, V4, V5, V6, V8, V9, V11, V12, V13, V15, V16, V18, V19 y V20). En cada estrofa riman (consonante) los dos primeros versos (V1 y V2; V8 y V9; V15 y V16). Igualmente, el V4, V5 y V6 de la primera estrofa; V11, V12 y V13 de la segunda, y V18, V19 y V20 de la tercera. Y por último el tercer verso con el último de cada estrofa (V3 y V7; V10 y V14, y V17 y V21).

Trata sobre la espera del hablante lírico por la persona amada, la complicidad con la naturaleza y los seres vivos, y en especial la libertad de todos los personajes. El tema es el amor, los motivos la distancia del ser amado, la Edad Media representada por la ciudadela (V5), el torreón (V6), el mito representado aquí por *le cheval qui fume* (V20), que haría alusión a Iván Mazeppa¹³², el héroe cosaco que, según la leyenda, por haber seducido a una noble polaca fue amarrado desnudo a un caballo salvaje.

El hablante lírico tiene una actitud apostrofica, se dirige de modo apelativo a los animales: la ardilla (símbolo de previsión, agilidad, independencia), el águila (representa la belleza, la fuerza, el prestigio), la cigüeña (símbolo de prosperidad y fecundidad) y la alondra (ave diurna, símbolo de la alegría de vivir y también de la unión de dos fuerzas antagónicas: el mundo celestial y el terrenal). Estos animales tienen en común que pueden volar: el águila, la cigüeña y la alondra por ser aves y la ardilla, al parecer, se trata del tipo «voladora», que si bien «no vuela» realmente da saltos muy largos que le permite planear cuando se desliza de un árbol a otro. Por lo demás, este tipo de ardillas tiene un estilo de vida muy parecido a las aves, pues viven en nidos o huecos de los árboles. Las aves de «l'Attente» pueden volar muy alto y tienen un vuelo muy hermoso. En todo caso, todos estos animales, además del caballo, representan la libertad, uno de los temas fundamentales de la colección. En cuanto al tono, es emotivo, lírico, evidencia ansiedad ante la situación de espera.

Entre las figuras retóricas destaca, en particular, el encabalgamiento presente en la mayoría de versos, el paralelismo (V5, V6, V17), la anadiplosis (V13 y V14), el simil (V3), la anáfora (V20, V21), la exclamación (V5, V13, V14), la pregunta retórica (V19, V20, V21).

¹³² Personaje que inspiró el poema narrativo *Mazeppa* de Lord Byron y el poema sinfónico de Franz Liszt que lleva el mismo nombre.

Respecto al léxico, resalta el campo semántico de los animales (*écureuil, cheval*) y de las aves en especial por la belleza y altura de su vuelo; igualmente el campo semántico correspondiente a la naturaleza (*chêne, jonc, arbre, mont, montagne, ciel*) y el campo semántico del Medioevo (*tours, citadelle, clocher, donjon, feche, église*). Respecto a la sintaxis, se trata de oraciones largas: las dos primeras estrofas se componen de dos oraciones, la primera que se extiende por tres versos en ambas estrofas y la segunda por los cuatro restantes. En la tercera estrofa solo hay una oración larga que abarca los siete versos de la estrofa. En general, el poema destaca por el movimiento expresado en los verbos: *monter, plier, trembler, voler, flotter, courir*; pero también por otros recursos gramaticales como la locución adverbial *à tire-d'aile*, las preposiciones *de...à* (V6), *du...au* (V7), lo que refleja una sensación de alegría, vivacidad, movimiento (*aube, alouette*).

Análisis del metapoema «La espera» de Manuel González Prada

Versión reescrita en versos endecasílabos, romance heroico, perteneciente a los años de juventud de González Prada (1871-1879), fue publicada en 1939 en *Baladas*.

Consta de veintidós versos (uno más que el poema), distribuidos en cinco estrofas, las cuatro primeras tienen cuatro versos cada una y la quinta estrofa de seis, con rimas asonantes en los versos pares. El hablante lírico tiene una actitud apostrofica, se dirige a los personajes, en este caso animales, aves en su mayoría, mediante un tono emotivo y apelativo, expectante, aunque optimista. La figura retórica que destaca es el encabalgamiento y la pregunta retórica.

Como en el poema, el metapoema trata sobre la espera por la persona amada, la complicidad con la naturaleza y los seres vivos que la pueblan, así como la sensación de libertad de todos los personajes. El tema es el amor y los motivos la armonía entre los elementos de la naturaleza y quizás también el mito, en este caso la leyenda de Mazeppa¹³³. Todos los elementos del metapoema, como el poema, corresponden al Romanticismo.

¹³³ Ivan Mazeppa (1639-1709), héroe de los cosacos ucranianos que luchó por la independencia política y militar de Ucrania; fue muy popular en su país y también en el resto de Europa. Según la leyenda fue atado desnudo a un caballo indómito al ser descubierto por el marido de una dama polaca a quien había seducido, castigo que sirvió de inspiración a escritores como Lord Byron en su novela *Mazeppa*, Alexander Pushkin en el poema *Poltava* y Victor Hugo que le dedica el capítulo XXXIV «Mazeppa» de *Les Orientales* —además de la supuesta alusión que hace en «L'Attente», donde varios críticos sugieren esta hipótesis— y en las artes plásticas, el famoso cuadro de Louis de Boulanger *Le supplice*

A nivel sintáctico destaca el hecho de que todo el metapoema constituye una sola oración, pues los versos solo se separan con comas, y punto y coma entre estrofas, siendo coherente el uso de la minúscula en todas las palabras iniciales de los versos salvo en el primero.

Análisis contrastivo

A nivel de la macroestructura se observan diferencias: mientras el poema tiene tres estrofas de siete versos cada una, donde las dos primeras desarrollan cada una dos ideas distintas —en la primera, el hablante lírico se dirige primero a la ardilla y luego a la cigüeña, y en la segunda primero al águila y luego a la alondra—; el metapoema tiene cinco estrofas, las primeras de cuatro versos cada una, con una idea abordada por estrofa —, de aquí que las dos estrofas del poema se dupliquen en el metapoema. La quinta estrofa de seis versos desarrolla solo una idea donde, como en el poema, el hablante lírico se dirige a los cuatro animales a quienes pregunta por el caballo y su amada.

Las figuras retóricas, el encabalgamiento y la pregunta retórica se repiten, al igual que el *simil*: en el poema V3 (*Qui plie et tremble comme un jonc*) y en el metapoema en los V3 y V4 («...la que tiemble/a manera de junco cimbrador»). Igualmente, se repiten las *anáforas* de los dos versos finales del poema (/V20 y V21), en el metapoema V21 y V22. El contenido es el mismo en ambos textos, así como el tema y los motivos. En el metapoema se reflejan todas las ideas del poema con algunas modificaciones.

Intervenciones más resaltantes del traductor

Adjunción: entre las adjunciones podemos citar algunos adjetivos como «ruinosa» (V7), «vividor» (V10), «riguroso» (V11), «inaccesible» (V12), que en todos los casos están implícitos en el poema de Hugo.

Permutación: *Sur la branche des cieux prochaine* (V2) (sobre la rama más próxima a los cielos) traducida por «la más crecida rama,» (V3) ha cambiado de posición del V2 del poema al V3 del metapoema.

de Mazepa tema que luego fue recogido por otros maestros franceses como Théodore Géricault y Eugène Delacroix. Precisamente, es a Boulanger a quien Hugo dedica el poema XXXIV. Y el tema también fue inmortalizado en la música por Piotr Tchaikovsky que compuso la ópera *Mazepa* a partir de un libreto que tuvo como base el poema de Pushkin; asimismo, Franz Liszt que le dedicó un poema sinfónico en 1851.

Supresión: entre las supresiones destaca la elisión de los signos exclamativos del V5 y V14, el metapoema no presenta ninguna exclamación, dándole un tono más moderado. Por otro lado, se han eliminado las repeticiones, donde Hugo utiliza términos sencillos, que dan fuerza al poema. Por ejemplo, el verbo en imperativo *monte* que se repite varias veces en el poema: V1 y V13 hasta dos veces en el mismo verso respectivamente y en el V5 y V14 una vez; su traducción sería «sube» que solo se encuentra una vez en el metapoema (V1). Otras supresiones se dan a nivel de los adjetivos: se ha eliminado *vieux* V8 y *vive* V13 —adjetivo que además se repite en los versos 13 y 14 del TF— que califican a águila (*aigle*) y alondra (*alouette*) en los versos 9 y 15 del metapoema.

Sustitución: Entre las sustituciones observamos cambios a nivel gramatical y, en particular, de tenor, si bien se mantienen dentro del mismo campo semántico: Por ejemplo, se sustituye *grand chêne* (V1) (gran roble) por «encumbrada encina» (V1) y *grand donjon* (V7) (gran torreón) por «viejo torreón» (V8), cambio de categorías gramaticales (adjetivo y sustantivo) y además a nivel de tenor, solo en el primer caso, pues el metapoema tiene un adjetivo de registro más alto. *Sur la branche des cieux prochaine* (V2) (sobre la rama más próxima a los cielos) se sustituye por «la más crecida rama,» (V3). También *aux vieilles tours fidèle*, (V4) (a las viejas torres fiel) se sustituye por «eterno huésped de las torres» (V5) donde el tenor del metapoema es más alto. *Monte de ton aire* (V8) (sube desde tu nido) se sustituye por «asciende en tu espiral de plumas» (V9) y *Jamais l'aube ne vit muette* (V12) (jamás el alba vio callada) se sustituye por «rompes en himnos al venir el Sol,» (V14) donde, en ambos casos, además de las modulaciones, el metapoema ofrece un tenor más alto, manteniendo siempre el sentido e imágenes similares. Otra sustitución que destaca es el verbo imperativo *monte* —como ya hemos visto en el apartado anterior— que se repite hasta seis veces en el poema, solo la primera vez (V1) se traduce por «sube», en otras se elimina (V1 poema - V1 metapoema, V13 poema - V13 solo aparece una vez contra dos en el poema, y V14 poema - V16 metapoema se elimina), otras es «asciende» (V8 del poema, V9 del metapoema), «remonta» (V13 poema, V15 metapoema); en todos los casos que se sustituye el tenor del metapoema es más alto.

Otra sustitución se da a nivel de cambio de categoría verbal: *Qui plie et tremble comme un jonc*. (V3) (que se encorve y tiemble como un junco) se traduce por «la que tiemble/a manera de junco cimbrador;», donde se repite solo el segundo verbo y el

primero además de convertirse en adjetivo «cimbrador» ha cambiado de posición (permutación), asimismo el verso del poema se convierte en dos versos en el metapoema.

«Los días pasados» de Manuel González Prada

«Tears, Idle Tears» de Tennyson	«Los días pasados» de G. Prada
<p>Tears, idle tears, I know not what they mean, Tears from the depth of some divine despair Rise in the heart, and gather in the eyes, In looking on the happy autumn-fields, And thinking of the days that are no more.</p>	<p>¡Lágrimas, lágrimas locas! ¡Ah yo no sé qué me quieren Esas lágrimas nacidas De una tristeza celeste, Esas lágrimas del alma Que de mis ojos descienden Al ver los campos de Otoño Donde se doran las mieses, Al recuerdo de los días Alejados para siempre.</p>
<p>Fresh as the first beam glittering on a sail, That brings our friends up from the underworld, Sad as the last which reddens over one That sinks with all we love below the verge; So sad, so fresh, the days that are no more.</p>	<p>Como rayo matutino Que en las velas resplandece De la nave que regresa Con los amigos ausentes; Como rayo vespertino, Que en las velas resplandece De la nave que regresa Con los amigos ausentes; Así son aquellos días Alejados para siempre.</p>
<p>Ah, sad and strange as in dark summer dawns The earliest pipe of half-awakened birds To dying ears, when unto dying eyes The casement slowly grows a glimmering square; So sad, so strange, the days that are no more.</p>	<p>Como en aurora sombría Tristes y extraños parecen Los gorjeos de las aves Al oído del que muere, Del moribundo que mira Su ventana fijamente Y ve las luces del cielo Poco a poco ennegrecerse; Así son aquellos días Alejados para siempre.</p>
<p>Dear as remembered kisses after death, And sweet as those by hopeless fancy feigned On lips that are for others; deep as love, Deep as first love, and wild with all regret; O Death in Life, the days that are no more!</p>	<p>Como beso ayer en boca Que hoy es ya ceniza inerte Como el ósculo que sueña Dar el labio a las mujeres Que nuestros besos desdeñan Cual primer amor ardiente, Como un hálito de vida</p>

En el sopor de la muerte, Así son aquellos días Alejados para siempre.

Contexto de producción de «Tears, iddle Tears» de Tennyson

Alfred Tennyson (Somersby, Lincolnshire, Inglaterra, 6/8/1809 - Lurgashall, Sussex Occidental, Inglaterra, 6/10/1892) es uno de los poetas victorianos más queridos y conocidos de Gran Bretaña. En su tiempo fue considerado, junto con la reina Victoria y William Gladstone, uno de las tres personas vivas más famosas. Escribía en prosa y verso desde muy temprana edad. A los 18 años publicó su primer poemario *Poems by Two Brothers* (1827), escrito con dos de sus hermanos mayores, también poetas, Frederick y Charles, si bien la mayor parte fue creación de Alfred. Según sus críticos, pese a la edad, la obra demuestra ya el virtuosismo de Tennyson en la versificación, así como la riqueza de las imágenes que serían características de su obra. Tras la muerte de Wordsworth, la reina Victoria lo nombró poeta oficial en 1859.

Su obra está influenciada por los poetas más destacados de su tiempo, como Lord Byron y John Keats, si bien en sus primeros poemas se observa el estilo de John Milton, Sir Walter Scott y Alexander Pope. Tennyson solía revisar varias veces sus manuscritos, utilizaba una gran cantidad de estilos, demostrando siempre un profundo conocimiento de la métrica y el ritmo; así adaptó la métrica de la poesía griega y latina a la poesía inglesa. Añadía motivos, símbolos e imágenes propias y algunas de poetas románticos como Edmund Spenser o John Keats. En su obra, destaca la fuerte musicalidad que impregna sus poemas. Sus temas fueron muy variados, en muchas de sus obras se advierte, como en la mayoría de poetas victorianos, el conflicto entre la fe religiosa y el conocimiento científico. Se interesó, en particular, por temas históricos (*The Lady of Shalott, The Idylls of the King*) relacionados con la Inglaterra medieval, pero también con la Antigüedad clásica, como lo demuestra su pasión por la mitología griega (*Ulysses, The Lotos-Eaters*). Pero el amor por el pasado no hizo que descuidara su compromiso con la sociedad de su tiempo. Su inquietud por los aspectos sociales y políticos queda demostrada en su poema *The Princess*, del cual forma parte «Tears, iddle Tears». Tampoco dejó de explorar dentro de sus pensamientos y sentimientos personales. Tras su muerte, fue objeto de burla de eduardianos y georgianos a inicios del siglo XX; pero en los últimos años la crítica lo ha revalorado considerándolo el mayor poeta de la era victoriana y uno de los grandes innovadores de la lírica y métrica de la poesía inglesa.

Proceso de traducción de «Los días pasados» de Manuel González Prada

Análisis del poema «Tears, iddle Tears» de Lord Alfred Tennyson

«Tears, idle Tears» es una canción, perteneciente a la era victoriana, fragmento del poema *The Princess*, publicado en 1847. Poema en verso blanco, pentámetro yámbico. Consta de cuatro estrofas, cada una de cinco versos. Cada estrofa termina con la frase *the days that are no more*. Pese a no tener rima final, si tiene rimas internas, así como un fuerte ritmo narrativo que recorre toda la canción.

The Princess es un extenso poema sobre la condición de la mujer que tenía como objetivo poner sobre el tapete la relación entre los sexos, en particular brindar argumentos a favor de los derechos de las mujeres para acceder a la educación superior. Sin embargo, sus críticos coinciden en que la obra no contiene ni un solo argumento, sino más bien suscita emociones y estados de ánimo complejos, como en este fragmento, «Tears idle tears», expresados con gran belleza, pero con un tono lastimero, lleno de melancolía. Fue esta obra la que consagró a Tennyson como poeta. En el contexto de la obra, la princesa pide a una de sus doncellas que cante mientras ella y las demás doncellas descansan de sus complicados estudios. Aunque lo canta una mujer, para muchos críticos los versos corresponderían más bien a la perspectiva de un hablante lírico masculino.

En la primera estrofa el hablante lírico no sabe cuál es la fuente de ese llanto mientras mira los *happy* («felices») campos de otoño, pero es consciente de que las lágrimas se relacionan con «los días que ya no volverán». En la segunda, el hablante lírico nos describe la barca que lleva a nuestros amigos que vienen y van al inframundo. Esta imagen recuerda a Caraonte, el barquero de Hades de la mitología griega que guiaba a las sombras errantes de los muertos de un lado al otro del río Aqueronte¹³⁴, si tenían el óbolo para el viaje. La tercera estrofa nos describe otra imagen extraña: cuando el somnoliento gorjeo de los pájaros llega hasta el moribundo. Y la cuarta estrofa, describe el pasado como un recuerdo dulce por los besos de la persona amada que ya no está.

El hablante lírico tiene una actitud carmínica, revela sus sentimientos, la manifestación lírica es la propia expresión de su estado de ánimo. El tono es triste, lastimero, lento y constante, por los recuerdos recurrentes del narrador. Destaca la riqueza de las imágenes descriptivas que expresan la desesperanza del hablante lírico con palabras simples que facilitan la empatía del lector y el sonido de las vocales que le dan gran musicalidad junto con las rimas internas y el ritmo narrativo del poema. Entre las

¹³⁴ Si bien Virgilio afirma que el barquero las transportaba por la laguna Estigia.

figuras retóricas destacan, además de las imágenes y las asonancias (como en el V3: *Rise in the heart, and gather in the eyes* [Que suben desde el corazón y se reúnen en los ojos]), las repeticiones (V1 *Tears, idle Tears* [Lágrimas, necias lágrimas]), los símiles (V6 *Fresh as the first beam glittering on a sail*, [Frescas como el primer rayo que brilla sobre la vela], y V8 *Sad as the last which reddens over one* [Triste como el último (rayo) que la enrojece]).

El tema es el pasado y los recuerdos que aún afectan el presente; es un lamento por no poder repetir experiencias pasadas. Los motivos son la muerte, la muerte en vida, los amigos, el amor pasado que ya no existe, lo vívido que pueden ser los recuerdos, la aflicción, la melancolía, la tristeza. Pese a que no sabemos la causa de esas lágrimas, los sentimientos se representan comparándolos con eventos que evocan una respuesta similar en otros: en el recuerdo de los besos de alguien que ya no está. El poema es una meditación sobre el paso del tiempo. Tennyson dijo que para este poema se inspiró en Tintern Abbey, la abadía cisterciense en ruinas, ubicada en Gales en un lugar cercano al cementerio donde está enterrado su amigo Hallam¹³⁵.

Las opciones léxicas destacan en esta canción por la singularidad de las combinaciones, como por ejemplo: *divine despair* del V2 o *happy Autumn-fields* del V4. En el primer caso, es muy difícil asociar lo divino con la desesperación y en el segundo la sensación al ver los alegres campos de otoño que llevan a pensar en los días que ya no volverán (*In looking on the happy autumn-fields,/And thinking of the days that are no more.*).

Análisis del metapoema «Los días pasados» de Manuel González Prada

Se trata de un romance asonantado, los versos son octosílabos, los pares tienen rimas asonantes; consta de cuatro estrofas, cada una de diez versos. Se mantiene el tema y motivos del poema: la melancolía por un pasado y los recuerdos que aún afectan el presente; entre los motivos figuran la muerte, los amigos, el amor pasado que ya no existe, la aflicción, la tristeza, etc. Igualmente, se mantiene el contenido, aunque con algunos cambios, como veremos en el análisis contrastivo. Como en el poema, la actitud del hablante lírico es carmínica y el tono es emotivo, nostálgico.

¹³⁵ Esta abadía también fue objeto de un famoso poema de William Wordsworth, *Lines written a few miles above Tintern Abbey*, cuyos versos también reflejan el paso del tiempo y el fin de las alegrías de la juventud. Sin embargo, a diferencia del tono lastimero de Tennyson, el poema de Wordsworth tiene un tono más positivo, el pasado ya no se puede recuperar, pero es compensado con otros dones.

La primera estrofa presenta al hablante lírico que llora al ver los campos de otoño, pero sin conocer la razón. La segunda aparece la figura del barco que regresa con los amigos ausentes, pero es parte del pasado. La tercera estrofa describe los gorjeos extraños y tristes de las aves para el agonizante que ve cómo se va sumiendo en la oscuridad. Y por último la cuarta estrofa el recuerdo del beso, de aquel amor pasado que ya no existe.

Entre las figuras retóricas destacan las repeticiones (V11 «Como rayo matutino» y VG15 «Como rayo vespertino») y también repeticiones idénticas (V12, V13 y V14 «Que en las velas resplandece/De la nave que regresa/Con los amigos ausentes;» que se repiten en los V16, V17 y V18 respectivamente) y también los símiles (V31 «Como beso ayer en boca», V33 «Como el ósculo que sueña», V36 «Cual primer amor ardiente,», V37 «Como un hálito de vida»).

Análisis contrastivo

La canción se traslada como romance asonantado (sustitución). La estructura es similar (repetición), aunque con algunos cambios: se mantienen las cuatro estrofas, pero cambia el número de versos, en inglés son cinco y en español es el doble. Mientras el poema no tiene rima final, el metapoema lleva rima asonantada en los versos pares. El contenido e incluso las imágenes se mantienen en el metapoema con algunos cambios.

Intervenciones más resaltantes del traductor

Adjunción: En todas las estrofas del metapoema se ha duplicado el número de versos. Se ha añadido el V8 de la primera estrofa «Donde se doran las mieses» que ayuda a ver el color dorado del otoño boreal, que en Perú prácticamente no existe. En la tercera estrofa, el metapoema incluye el adverbio «fijamente» en el V26 que no está en el poema y «cielo» en el V27 que está implícito.

Supresión: en la primera estrofa del metapoema se omite el adjetivo *happy* del V4 que resulta paradójico en el poema. En la segunda estrofa se han omitido los adjetivos *fresh* (fresco) V6 y *sad* (triste) V8, y ambos en el V10 del poema. En la tercera estrofa se ha omitido la exclamación *Ah* y el sustantivo *summer* que aquí funciona como adjetivo (por lo demás parecería una paradoja hablar de un amanecer oscuro o sombrío en el verano, algo que en Inglaterra o Lima puede ser normal) del V11; así como también buena parte del V12 *The earliest pipe of half-awakened birds* (los primeros gorjeos de somnolientas aves) que el metapoema solo dice «los gorjeos de las aves». Podría entenderse que «los primeros» y «somnolientas» están implícitos en el poema pues estamos en el amanecer, «aurora sombría» en el metapoema. Otra elisión se da en el V20,

con fuerte aliteración de la 'S': *So sad, so strange*, (tan tristes, tan extraños); ambos adjetivos aparecen en el V16 sin el adverbio (*so*, 'tan') que sí aparecen en el V22 del metapoema. En la cuarta estrofa, el metapoema elimina, como en las estrofas anteriores, el adjetivo inicial de la estructura comparativa, en este caso *Dear* en el V16 y V17, si bien mantiene la figura retórica (simil).

Sustitución: En la primera estrofa, se ha sustituido *devine despair* V2 del poema por «tristeza celeste» en el V4 del metapoema. Luego del V3 *heart* se ha optado por «alma» en el V5 del metapoema: en ambos casos las opciones corresponden al campo semántico. En la segunda estrofa se omite todo el V9 *That sinks with all we love below the verge* («que se hunde con todo lo amado más allá del [borde] horizonte»), en el metapoema se repiten los cuatro primeros versos (V11, V12, V13 y V14) de esta estrofa con cambios mínimos: «Como rayo matutino/Que en las velas resplandece/De la nave que regresa/Con los amigos ausentes;»; solo cambia la palabra *matutino* por *vespertino* en el V15: «Como rayo *vespertino*,», los V16, V17 y V18 son idénticos. La imagen no es la misma, no se percibe el movimiento del barco al acercarse y luego alejarse: en el poema la alegría de los amigos que vienen del inframundo se refleja en el frescor que produce el rayo de la mañana que resplandece en la vela V6 y V7; mientras que la tristeza envuelve al hablante lírico, como el último rayo del atardecer al resplandecer sobre la vela, cuando el barco se pierde en el horizonte con los amigos V8 y V9. En el metapoema la imagen es estática. El barco siempre regresa con los amigos ausentes, sea con el primer rayo de la mañana como con el del atardecer. En la cuarta estrofa, *after death* del poema se sustituye por «ceniza inerte» que es una metáfora de una muerte acaecida hace ya mucho tiempo. Y *O Death in Life* se sustituye con una adición: «Como un hálito de vida/en el sopor de la muerte,».

Por último, la frase que se repite en el miembro final de todos los últimos versos de las cuatro estrofas del poema *the days that are not more*, que en la cuarta estrofa termina con un signo de exclamación, se repite en el metapoema pero con adiciones, ocupando dos versos y con una variación en la primera estrofa: «Al recuerdo de los días/Alejados para siempre»; mientras las tres estrofas restantes son idénticas: «Así son aquellos días/alejados para siempre».

Contexto de recepción

Factores externos: Traductor del alemán, francés, inglés, italiano y catalán; su producción traductora es considerable (75 versiones). Sus versiones del alemán, francés

e inglés demuestran su interés por estas culturas como fuente para un cambio espiritual profundo en el Perú:

Inútil resultaría la emancipación política, si en la forma nos limitáramos al exagerado purismo de Madrid, si en el fondo nos sometiéramos al Syllabus de Roma. Despojándonos de la tendencia que nos induce a preferir el follaje de las palabras al fruto de las ideas, i el repiqueteo del consonante a la música del ritmo, pensemos con la independencia jermánica i espresémonos en prosa como la prosa francesa o en verso como el verso inglés. («Conferencia en el Ateneo», p. 12)

La mayor parte de sus versiones provienen del alemán (53), las cuales recrea durante su primer retiro familiar en Tútume, en el valle de Mala (1871-1879), cuando inicia su acercamiento a la traducción¹³⁶. Algunas de estas se publicaron en revistas y periódicos efímeros entre 1885 y 1906, si bien gran parte permanecieron inéditas hasta la aparición en París de su obra póstuma *Baladas* en 1939¹³⁷. Este hecho demuestra, por un lado, la inclinación de González Prada por la literatura alemana, en particular por autores como Goethe, a quien tanto admiró —«¿por qué los poetas no estudian la forma arquitectónica, escultural, pictórica i musical de Goethe?» («Conferencia en el Ateneo», p. 12), Schiller, Lessing y en general por los románticos alemanes como Müller, Kerner, Heine, Uhland; y por el otro, su predilección por el género balada y, por ende, por el *lied* o romance.

Para González Prada era fundamental que el escritor se hiciera entender, que se convirtiera en vulgarizador, en agente de la democratización del conocimiento: «Lamartine lamentaba que pueblo i escritores no hablaran la misma lengua i decía: ‘Al escritor le cumple trasformarse e inclinarse a fin de poner la verdad en manos de las muchedumbres: inclinarse así, no es rebajar el talento, sino humanizarlo’» (1976, «Notas acerca del idioma», p. 171). Ello explica su predilección por el género balada y también

¹³⁶ En este tiempo, según Núñez (1959), traduce el poema épico el *Canto de los Nibelungos* que fue destruido por el autor, como sucedería con otros escritos, al no quedar satisfecho con la versión.

¹³⁷ González Prada quiso reunir todas sus baladas en una sola edición, como se evidencia en sus manuscritos: *Baladas* constaba de tres partes: la primera comprendía las de tema general, la segunda las de tema peruano y por último las traducciones e imitaciones de baladas alemanas. Sin embargo, tras su muerte se publicó primero solo las *Baladas peruanas* (1935), que por su temática nacional recibieron mayor atención de la crítica. Estas fueron escritas, según su hijo y editor, durante su retiro en Mala. Sin embargo, la investigadora francesa Isabelle Tauzin (2005) sostiene que estas pudieron haber sido escritas en fecha posterior, si bien antes de la guerra con Chile o también durante la ocupación chilena cuando González Prada permaneció encerrado en su casa. En 1939, aparece en París, *Baladas* donde se publican las baladas de asunto general y las traducciones e imitaciones.

por qué no fue Goethe sino Uhland el más traducido (13): por su sencillez (cualidad que tanto deseaba para la poesía peruana) y cercanía al pueblo alemán, como bien lo expresó:

Uhland es el poeta alemán por excelencia. Goethe, con su contorno griego y su inspiración cosmopolita, es algo ignorado de las multitudes, no aparece como el eco de las ideas o sentimientos populares. Schiller tiene deslumbramientos humanitarios, considera el Universo como su patria y no reconoce más bandera que el azul de sus sueños juveniles. Heine, especie de Schiller vaciado en el molde de Voltaire, es antialemán por esencia. Uhland, por el contrario, hace gala de buen patriota, de buen luterano, y habla en un idioma comprensible para la mayoría de los alemanes. Sin poseer la forma de Goethe, tiene algo de Schiller, a quien imita en alguna de sus baladas, y se roza levemente con Heine en alguno de sus *lieders*. («Memoranda» en *El tonel de Diógenes*, p.201)

La selección de las baladas parece obedecer a un criterio personal, pues faltan algunas de las más representativas como la *Lorelei* de Heine o *Willkommen und Abschied*, *Mailied* de Goethe, pero en todo caso se trata de títulos fundamentales del género. Según Alfredo González Prada solo ocho traducciones¹³⁸ fueron publicadas en medios de la época: «El rey de los Elfos» (Erlkönig) de Goethe apareció en *El Correo del Perú* antes de la Guerra del Pacífico con el título «El rey de los Alcos y dio motivo a la discusión con Pedro Paz-Soldán y Unanue; «El sueño» («Der Traum»), «Cantos de los moribundos» («Sterbeklänge») y «Los héroes moribundos» («Die sterbenden Helden») traducidos de Uhland, la primera en *El Progreso* de Lima en 1884[?]¹³⁹, la segunda solo se publicó la parte de «La Serenata», pero el editor reconoce que no cuenta con el dato bibliográfico, y bajo las iniciales M.G.P.; «Dos tumbas» («Zwei Särge») traducido de Justinus Kerner; «El arroyo» (Am Strande») traducido de Anastasius Grün, publicada en *El Progreso* de Lima (1884-1887)[?]¹⁴⁰; «De noche» («Minute») traducido de Camille Mauclair fue publicado de manera anónima en *Los Parias* de Lima, n.º 21, en enero de 1906 y «Todo vuelve» («Tutto ritorna») traducido de Giovani Prati. Sorprende que no se hubieran publicado otras traducciones de Goethe como «Mignon», «Las ranas», «El poeta», «Gotas de Néctar», o las de Heine o Rückert. Según Alfredo González Prada, el

¹³⁸ Según informa su hijo y editor Alfredo González Prada: «En la sección Notas y variantes se indican los poemas publicados. Se limitan a catorce (dos baladas originales, ocho traducciones y cuatro imitaciones) cifra susceptible de rectificación, pues sólo se basa en el número de recortes conservados por el autor, negligente bibliógrafo de su propia obra.» (*Baladas*, 2004, p. 261.)

¹³⁹ El signo de interrogación aparece en *Baladas*, indicaría que Alfredo González Prada no está seguro de la fecha de publicación.

¹⁴⁰ Mismo caso que la nota anterior.

autor tenía planeado elaborar comentarios críticos sobre cada una de las traducciones, además de las fuentes documentales; desafortunadamente este proyecto no se realizó, privándonos de valiosos aportes para la traducción en el Perú («Advertencias del editor» en *Baladas*, 2004).

Todas sus versiones están en verso, lo que demuestra su preferencia por el género lírico, el ritmo y la métrica como elementos de la poesía desde donde experimentó los cambios que necesitaba para «desespañolizar los sistemas de versificación y las estructuras estróficas, experimentando formas inglesas, alemanas o italianas y ensayando construcciones nuevas como los “polirritmos sin rima” o los “ritmos continuos y proporcionales”» (Cornejo, 1989, p.96); sin embargo, todas sus versiones están en métrica española. Y del género, prefiere en especial la «balada»¹⁴¹ por ser «poesía objetiva» con predominio del elemento dramático que puede insuflar a nuestra poesía de «perspectiva, relieve, claroscuro i ritmo». («Conferencia en el Ateneo», p. 12). Las baladas peruanas fueron el resultado de la influencia germánica y el verso clásico español, composiciones breves y elegantes que sin embargo, salvo en Eguren, no tuvieron repercusión en la literatura peruana.

En las «Notas y variantes» (*Baladas*, 1939) se incluyen datos sobre las posibles publicaciones de donde el autor extrajo los textos fuente; en todo caso, los textos analizados no han sufrido variaciones. De las traducciones analizadas, ninguna, según nuestras fuentes, fue publicada en revistas o diarios de la época; *Mignon*, *El castillo*, *El asra* y *La espera* aparecen recién en *Baladas* en 1939. Las circunstancias sociohistóricas en que aparecen estas versiones exceden ampliamente el espacio temporal analizado; sin embargo podemos decir que las traducciones incluidas en *Baladas* tuvieron una recepción fría, en parte porque, como ya se ha dicho, la atención se centró en las baladas de temas peruanas que tuvieron varias reediciones; también por el contexto internacional: estalla la Segunda Guerra Mundial y, en particular, por razones relacionadas directamente con la personalidad combativa e ideológica del autor. En efecto su temperamento polémico y radical afectó la difusión de su producción literaria. Además, dentro de su obra, el autor fue más conocido por su prosa ideológica y combativa que por su poesía, faceta esta que recién se está redescubriendo. Recuérdese que la producción traslativa de Prada es meramente lírica y que la gran mayoría permanece inédita hasta su publicación en

¹⁴¹ «Si bien la predilección del autor por la balada culminó durante los años anteriores a la guerra con Chile, no dejó de cultivarla después. Cultivo poco intenso, pero perseverante.» (*Baladas*, p. 260).

Baladas, lo que evidencia lo tardío y escasa de las ediciones de su obra. Como en los demás casos, las traducciones de González Prada se publicaron de manera monolingüe.

En este estudio hemos utilizado la edición de la Universidad Católica de Lima, correspondiente a la colección «El manantial oculto» que dirige Ricardo Silva-Santisteban, con edición y prólogo de Isabelle Tauzin, impresa en Lima, 2004, del cual se hicieron 600 ejemplares.

Factores internos: Todas las traducciones de González Prada responden a una necesidad espiritual creativa: tradujo por esa búsqueda constante que tuvo para buscar nuevas estéticas que sirvieran a su proyecto cultural de renovación de la literatura nacional, optando por autores de su preferencia. Su prosa estuvo destinada a un público amplio, no necesariamente para grupos minoritarios, de intelectuales o provenientes de círculos poéticos, su intención era llegar a los lectores empíricos; creemos que lo mismo ocurrió con su poesía traducida, de allí el proyecto, desgraciadamente frustrado, de publicar sus versiones acompañadas de comentarios críticos y de fuentes documentales que permitiesen a sus lectores conocer más sobre el autores y poemas traducidos.

Sobre las reflexiones traductológicas de Manuel González Prada

González Prada y Pedro Paz-Soldán y Unanue constituyen, hasta donde conocemos, los únicos traductores peruanos del periodo estudiado que dejaron constancia de su poética traductora. Si bien el primero de manera dispersa en su obra en prosa, lo que nos permite identificar la posición traductora y proyecto traductológico de Prada (norma inicial), así como otros elementos relacionados con la norma preliminar (Toury, 2007).

Por ende, su posición sobre la traducción puede inferirse de sus textos ideológicos y de sus propias prácticas traductoras. Su perspectiva de la traducción podemos perfilarla en tres aspectos claramente diferenciados: la traducción como formadora, la traducción solo desde fuentes directas y la traducción como apropiación.

➤ *La traducción como formadora:* Son muchos los poetas y autores en general que vertieron en sus lenguas a los clásicos o a sus autores favoritos sirviéndose de la traducción como plataforma de ensayo para afinar su estilo. González Prada no es la excepción, en sus traducciones se aprecia sus aptitudes líricas y su creación personal, pero en su prosa y verso se escuchan las influencias recibidas, a partir de estas traducciones, que fueron enriqueciendo un estilo sencillo, transparente y sustancioso. Núñez (1959), que destaca la función formadora de la traducción en el estilo del autor y como medio de perfeccionamiento de los recursos de la lengua del escritor, dice al respecto que «la

traducción fue en Prada fase preparatoria para una posterior revelación y definición literarias. Tomadas como ejercicio formativo, no presumió nunca de sus versiones y las mantuvo mayormente inéditas.» (p. 126).

La traducción fue el instrumento que le permitió conocer y dominar otras formas métricas extranjeras, gracias a ella pudo llevar a cabo sus experimentos temáticos, métricos y rítmicos, como en el caso de la balada peruana, al unir la forma germánica con motivos autóctonos peruanos, realizando «así en la práctica lo que había propugnado en la teoría, o sea adecuar la forma extranjera al tema peruano» (Núñez, 1997, 219).

➤ *La traducción solo desde fuentes directas:* Su profundo conocimiento de lenguas extranjeras y su convicción por buscar en otras poéticas la independencia, renovación e identidad de las literaturas hispanoamericanas permitió que recurriera siempre a las fuentes originales para la elaboración de su pensamiento, sus lecturas y traducciones, desechando y menospreciando a quienes recurrían a una tercera lengua intermediaria, sea esta el francés o el español:

[...] pero los que traducen al Heine de las traducciones francesas, los que imitan o calcan a Bécquer ¿se penetran del espíritu jermánico? Caminan a tientas, imitan i calcan por imitar i calcar; no merecen el calificativo de jermanistas o jermanizantes, sino de teutomaníacos. Sustituyen mal con mal: cambian el intimismo lacrimoso, degeneración d'Espronceda i Zorrilla, con el individualismo nebuloso, degeneración de Schiller i Heine. (*Páginas Libres*, 1976, «Conferencia en el Ateneo de Lima», p. 14)

De esta cita podríamos inferir dos supuestos: uno bastante comentado, la crítica a Ricardo Palma que había traducido a Heine del francés. El segundo supuesto se relacionaría quizás con la poca confianza de González Prada en la calidad de las traducciones o bien por las mermas que conllevaría de por sí toda traducción, siendo estas mayor en el caso de las retraducciones por cuanto incrementaría la posibilidad de pérdida inherente al proceso, especialmente si se trata de poesía. De allí se explicaría su afán por recurrir al original

➤ *La traducción como apropiación:* En González Prada la traducción se convierte en el arma insoslayable para sus propósitos de reconstruir y redefinir una identidad propia, una originalidad que signifique la ruptura con el pasado hegemónico y gastado de España, y la Iglesia católica, una renovación cultural, lingüística y poética emprendida desde la literatura, por el escritor, quien deberá levantar la voz rebelde para denunciar las injusticias, solo él tendrá la valentía de hablar cuando otros callan y tiemblan. Por ello la

obra del escritor ha de ser inmensa, aunque solitaria por las condiciones desfavorables que le ha tocado vivir y proclama, como vehículo de transmisión de sus ideas, la prevalencia del folleto, el periódico o la hoja suelta sobre el libro; quizás por ello en vida su voluminosa obra apareció dispersa en revistas y periódicos, muchos de estos desaparecidos. Era consciente de la compleja labor que debía cumplir el escritor comprometido con la sociedad y su tiempo; no entendía un artista que no interviniera en los problemas sociales de su entorno, la primera obligación es con el pueblo al que debe iluminar, para el que deberá procurar el bien:

Si algo debe lamentar el hombre que siempre manejó una pluma es no haber consagrado los mejores años de su vida a colaborar en una obra de reenergización social, i si de algo puede congratularse i enorgullecerse un escritor es de haber emitido una idea fecunda, estirpado un error o introducido un rayo de luz en algún cerebro nublado por las preocupaciones de casta i secta. (*Páginas Libres*, 1976, «Propaganda y ataque», p. 101).

González Prada pretenderá la renovación de la cultura, de la literatura, del lenguaje y propugnará redefinir la identidad nacional, encontrar lo propio, frente a una tradición anquilosada, representada por España.

Cien causas actúan sobre nosotros para diferenciarnos de nuestros padres: sigamos el empuje, marchemos hacia donde el siglo nos impele. Los literatos del Indostán fueron indostánicos, los literatos de Grecia fueron griegos, los literatos de América i del siglo XIX seamos americanos i del siglo XIX. (*Páginas Libres*, 1976, «Conferencia en el Ateneo de Lima», p. 17).

Esta búsqueda tendrá como fuentes otras literaturas y filosofías europeas, a las que no imitará, sino que asimilará los distintos modelos para luego transformarlos y recrearlos adaptándolos al contexto peruano, la traducción será el medio por el cual se logrará el objetivo.

Nuestro guía debe estar, pues, en el estudio de los grandes escritores extranjeros, en la imitación de ninguno. Estudiar ordenadamente es asimilar el jugo segregado por otros; imitar servilmente, significa petrificarse en un molde. (*Páginas libres*, 1976, «Discurso en el Teatro Olimpo», p. 28).

Su proyecto tiene como enfoque la ruptura con el pasado y la cultura colonizadora, España y la Iglesia católica, y solo a partir de allí buscará reconstruir lo nacional a través de la literatura.

Inútil resultaría la emancipación política, si en la forma nos limitáramos al exajerado purismo de Madrid, si en el fondo nos sometiéramos al Syllabus de Roma. Despojándonos de la tendencia que nos induce a preferir el follaje de las palabras al fruto de las ideas, i el repiqueteo del consonante a la música del ritmo, pensemos con la independencia jermánica i espresémonos en prosa como la prosa francesa o en verso como el verso inglés. A otros pueblos i otras épocas, otros gobiernos, otras relijiones, otras literaturas. (*Páginas Libres*, 1976, «Conferencia en el Ateneo de Lima», p. 18).

Sin embargo, no descartará a los grandes autores españoles del pasado, cuyas innovaciones en la literatura no tiene reparos en elogiar.

Góngora, Cienfuegos i Zorrilla, tres pecadores impenitentes de la literatura castellana, pero también tres verdaderos poetas, dan ejemplo de innovadores i hasta revolucionarios. Algo semejante realizan en las sagas nacionales los autores del Romancero; en la novela, Cervantes; en el teatro, Lope de Vega, Calderón i Echegaray. Se diría que los ingenios españoles llevan en sus entrañas todo el calor i toda la rebeldía de los vientos africanos. Bárbaros si se quiere, pero bárbaros libres. Por eso el clasicismo de Racine i Boileau no pudo arraigar en España, que se manifestó romántica con Lope de Vega i Calderón, antes que Alemania pon Tieck i Schlegel, antes que Francia con Madame Stael i Chateaubriand. España tuvo por ley: ortodoja en relijión, heterodoja en literatura. (*Páginas Libres*, 1976, «Conferencia en el Ateneo de Lima», pp. 16-17).

Su capacidad de apropiación se aprecia también en sus ideas, producto de sus lecturas debidas a su infinita curiosidad intelectual. En sus pensamientos se advierte una diversa y rica intertextualidad generalizada y contaminadora, pero no para imitar, sino para asimilar del otro y luego transformarlo todo, aquí radica su originalidad como lo sostienen sus críticos. Basadre al auscultar las distintas fuentes de sus ideas afirma que:

«en ninguno de estos sectores de su pensamiento hubo notoria originalidad sino absorción libérrima de doctrinas o puntos de vista europeos de carácter heterodoxo. [...] La originalidad de González Prada fue hasta 1894, haber juntado las ideas europeas por él recibidas o meditadas para aplicarlas al Perú de su tiempo.» (Basadre: 1964, pp. 2854-2856).

Y por su parte, Salazar Bondy al extraer el conjunto de ideas de su vasta producción en prosa sostiene que:

«No es por cierto una concepción original la que así obtenemos; no pretendió tampoco crearla González Prada. Corresponde a la concepción positivista y naturalista que predominó en el siglo XIX europeo y es reflejo de lecturas frecuentes de autores como Spencer, Darwin, Renan, Guyau, Haeckel, Proudhon, Bakunine y Reclus. Cabe decir, sin embargo, que este pensamiento aunque no en el fondo, tiene en la forma, en la elección y elaboración de los motivos, un sello personal.» (Salazar Bondy: 1967, pp. 10-11).

Para el proyecto que González Prada tenía para el Perú, la traducción se convierte en el instrumento clave mediante el cual podrá alcanzar sus objetivos. En él, la traducción cumple una función de apropiación de lo ajeno e incluso de lo propio —representado en este caso por los grandes autores españoles, innovadores y revolucionarios como González Prada los llamó— y transformación que dará por resultado la originalidad; la traducción es el espacio de experimentación, descubrimiento, renovación e innovación de nuevos pensamientos y nuevas poéticas que sustituirán los antiguos modelos. De aquí su crítica feroz a la imitación entendida en el sentido peyorativo de Platón, la copia que impide el cambio, la transformación del país, la modernidad:

Si los hombres de genio son cordilleras nevadas, los imitadores no pasan de riachuelos alimentados con el deshielo de la cumbre. [...] abunda la mediocridad que remeda o copia. ¡Cuánta mala epopeya originaron la Iliada i la Odisea! ¡Cuánta mala tragedia las obras de Sófocles i Eurípides! ¡Cuánta mala canción las odas de Píndaro i Horacio! ¡Cuánta mala égloga las pastorales de Teócrito i Virgilio! Todo lo bueno, todo lo grande, todo lo bello, fue maleado, empequeñecido i afeado por imitadores incipientes.» (*Páginas Libres*, 1976, «Conferencia en el Ateneo de Lima», p. 3).

Personalidad combativa y controvertible, la traducción lo llevó a algunas polémicas, como la que sostuvo con Paz-Soldán por la traducción del término 'Erlkönig' que da nombre a su famoso poema de Goethe y que González Prada tradujo como «Rey de los alcos» y publicó en *El Progreso de Lima* en noviembre de 1885, lo que provocó la inmediata respuesta de Pedro Paz-Soldán y Unanue en *La Opinión Nacional* el 26 de enero de 1886 en la que Paz-Soldán da su propia versión del poema con el nombre de «El Rey de los Alisos» y explica en nota adjunta las razones de su opción, además de señalar que la palabra «alco» no existía en español. González Prada replicó justificando su elección en la traducción del poema que hicieron los franceses y por un sinónimo que encontró en un libro de biología. Paz-Soldán insistió en la propiedad del término «alisos»,

pero también se refirió a la procedencia danesa de la palabra «Elfe», por lo que también podría traducirse por «silfos». En las «Notas y variantes» que incluye a modo de apéndice en *Baladas*, su hijo Alfredo da cuenta que tiempo después González Prada cambió el título del poema por «El Rey de los Elfos» pues llegó a la conclusión que Arona y él estaban equivocados, como lo estuvo Goethe al tomar el tema y el título de una versión de Herder, quien había traducido mal del danés.

Las «Notas y variantes» que incluye su hijo y editor en *Baladas* constituyen un rico testimonio del proceso creador y traductor de González Prada. Aquí se advierten las enmiendas realizadas por el autor, como su hijo y editor explica, algunas con la borradura definitiva y otras con el apunte interlineal, sin tacha, con la intención de postergar la elección para un momento de razonamiento más reposado. Según su hijo, el plan era reunir en un apéndice los comentarios críticos sobre cada traducción, así como las fuentes documentales, pero solo se encontraron «con el título de Anotaciones y al final del Cuaderno I, unas pocas líneas escritas y un copioso número de páginas en blanco. Algunas veces –embrión de una nota en proyecto- aparece en los originales el nombre de un escritor o el título de un poema o de un libro». (*Baladas*, 2004, p. 257).

En estas «Notas y variantes», así como en el incidente con Paz-Soldán comprobamos que González Prada solía acompañarse de otras versiones del poema que estaba traduciendo, al parecer preferentemente en francés, método que es perfectamente válido, practicado por los traductores de poesía. En otros casos, anotaba el nombre de otros poemas, como en el poema de Kerner «Der reichte Fürst» en *Die lyrischen Gedichte*. En una nota marginal del manuscrito se puede leer: «Sobre Eberhard, véase Schiller y Uhland» quizás con el propósito de hacer crítica comparativa entre el poema de Kerner y el «Kiregslid», «Graf Eberhard der Greiner von Württemberg» de Schiller y los poemas Graf Eberhard der Rauschebart y Graf Eberhards Weissdorn de Uhland. Asimismo, reconocemos sus investigaciones extratextuales: por ejemplo, en la traducción de «Der Asra» de Heine, el autor escribe en una apostilla: «Véase von Schack, pág. 54» y al pie del poema, el nombre de Stendhal» (*Baladas*, 2004). Según el editor, la referencia a ambos autores se trataría, el primero, por dar una breve información sobre la tribu de los usras y, el segundo, quizás por la alusión a la tribu de los asras en un fragmento de su poema de Ebn Abi Hadglat, «Le Divan de l'Amour» que Stendahl incluye en el capítulo «L'Arabie» de su libro *De l'Amour*.

Además de traductor y crítico literario, González Prada hace crítica de traducciones, como en el caso de Juan Valera. En la siguiente cita, además de los halagos a la labor

traductora del político y escritor español, comprobamos una vez más su posición respecto a la traducción: la apropiación puesto que los poemas de Uhland y Goethe se han vertido a la más típica de la métrica española: el romance octosilábico. Pero además, observamos cómo González Prada cree en la traducción hasta el punto de compararla en calidad estética con los originales, e incluso superarlos. Una vez más, expresa su renuencia a la traducción de fuentes no originales:

Negado como poeta [...] Valera se impone como traductor [...] Al revés de muchos traductores americanos i españoles, que traducen de traducciones francesas las obras de ingleses o alemanes, Valera acude a la fuente i nos ofrece un agua pura i fresca, recojida con sus manos.

Sus traducciones cortas de Uhland i Goethe, principalmente las versificadas en romance octosilábico, suelen rivalizar con los orijinales. Esas baladas, esos lieder, admirablemente confeccionados por Valera, figurarán en las antologías españolas, como figuran las vidrieras del confitero las perlas de azúcar, rellenas con lágrimas d'esquisita mistela. (*Páginas libres*, 1976, «Valera», p. 140)

La labor traductora de González Prada resulta sorprendente y admirable, no solo por el volumen y calidad de los textos traducidos, sino también por haber transmitido su entusiasmo por la traducción a otros poetas de su tiempo. Según Núñez (1953), llegó incluso a crear una verdadera «escuela de traductores» en el Círculo Literario con ocasión de las tertulias de redacción en las revistas de la época como *El Correo del Perú* (1872) —el más importante periódico literario de su tiempo (Puccinelli: 1989, 527)—, *El Progreso* (1884-1885), *La Revista Social* (1885-1886), *El Perú Ilustrado* (1886-1889) y *El Rímac* (1889), a las que también solía asistir Paz-Soldán. De aquí surgirán discípulos traductores como Nemesio Vargas —el primer traductor de Lessing al español, José Mendiguren, Germán Leguía y Martínez, entre otros (Núñez, 1953). Durante el periodo anterior a su viaje a Europa, ya había leído a los principales pensadores y literatos europeos, sobre todo franceses, ingleses y a casi todos los alemanes, estando entre sus preferidos los de la Antigüedad clásica y los románticos de Alemania. Se puede advertir su especial inclinación hacia Goethe (elogia su ritmo, aunque le reprocha el no ser accesible a las grandes mayorías a diferencia de Uhland) y Lessing (de quien admira su sentido dramático) por sus dotes de poeta y crítico moderno, a los que habrían de sumarse los franceses Sainte Beuve y Taine.

Comentarios finales sobre el caso 4: Manuel González Prada traductor

Las versiones de Prada pueden considerarse, en todo sentido, poemas (o metapoemas según la taxonomía de Holmes), pues en ellas se conjuga interpretación y creación. No son un reflejo exacto del poema, sino un texto recreado con fines poéticos. Los metapoemas resultantes corresponden, en todos los casos, a la forma analógica de Holmes: González Prada busca en español la forma que tenga la misma función en nuestra cultura que la del poema: la balada alemana o la canción inglesa se convierten en romances asonantados (equivalente cultural) y en esta métrica el traductor halla el molde para verter el contenido, acercándolo a las tradiciones del sistema literario meta, conservando toda la belleza del original, para lo cual mantiene el contenido y adapta la musicalidad alemana —en los casos de «Kennst du das Land...» «Das Schloss am Meer», «Der Asra»—, la inglesa ««Tears, idle Tears» o «L'attente» de Hugo a la nuestra. Prada huye de la literalidad para añadir, omitir y sustituir, pero el sentido está ahí.

Como en el caso de Paz-Soldán, resulta interesante el uso de los epígrafes que permiten identificar inmediatamente al autor del texto fuente, lo que demuestra respeto y reconocimiento al autor del texto base. En todos los casos se trata del primer o primeros versos del poema fuente, además de incluir al autor; lo que facilitó mucho el trabajo de identificación de textos fuentes.

La norma inicial es la aceptabilidad pues el traductor se inclina por las normas del sistema de llegada. Los problemas métricos y rítmicos se han solucionado utilizando los del español (octosílabo, polirítmico en «Mignon», por ejemplo), mediante una serie de intervenciones deliberadas del traductor que tratan de aproximar el texto recreado a la cultura receptora y de consolidar la identidad de su colectividad. Es manifiesta su intolerancia hacia las traducciones mediadas, si bien motivó a algunos traductores literatos para que vertieran por intermedio del francés a autores germanos, como en el caso de Larrabure y Unanue.

Los análisis demuestran la coherencia entre su concepto de la traducción («teoría») y su práctica traslativa. La apropiación como modalidad traductora, elaborando sus versiones con exquisito empeño y dedicada pulcritud, como puede verse en las «variantes» del original y que nos acerca a la intimidad del traductor con el texto, a esas dudas y cavilaciones que afronta el intermediario durante el proceso y que arrojarían, como bien dice su hijo, «una luz clara y sorpresiva sobre el método de composición y la intimidad mental de un escritor». (*Baladas*, 2004, p. 258).

4.2 Discusión de resultados

El propósito fundamental de esta investigación fue determinar la función que cumplieron Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX, periodo 1850-1900. Para lograr este objetivo, optamos por el estudio de casos colectivo, diseño metodológico que permitió el análisis exhaustivo de cada una de las unidades, aplicándose un solo instrumento de recolección de datos y un protocolo construido a partir en los modelos de análisis para la historiografía de la traducción de Anthony Pym y en particular de Brigitte Lepinette con su propuesta del modelo sociológico-cultural que considera los factores socioculturales del fenómeno de la traducción durante su producción en la cultura fuente y su recepción en la cultura meta; para el contexto de recepción nos basamos en los postulados de Olivier Giménez.

Sobre el método y el diseño

El método y diseño aplicados permitieron conocer el fenómeno de manera integral, por cuanto se abordó desde el inicio, esto es el contexto histórico y sociocultural de producción del texto fuente, para luego observar el proceso de transferencia en la cultura meta, lo que permitió observar las intervenciones de los traductores literatos y sus interrelaciones con otros agentes del proceso, así como los factores condicionantes propios del contexto meta, para finalmente explorar el contexto de recepción del texto traducido.

El objetivo del estudio de casos múltiples es reforzar la validez interna y replicar la lógica de los resultados, lo que a su vez mejora la validez externa del estudio. Los resultados se pueden generalizar más allá de la situación concreta de estudio. Se trata de una generalización analítica en la que se utiliza una teoría desarrollada previamente para contrastar los resultados empíricos del caso, lo que permite la validación lógica de las teorías (Yin, 1989).

Las muestras fueron representativas por cuanto se trató, en general, de los autores extranjeros más traducidos del periodo y también respecto al género, el lírico, que fue el más transferido, por tratarse de un tiempo caracterizado por la prevalencia del Romanticismo y la preferencia de sus miembros por la poesía. Se analizaron también muestras de obras dramáticas ya que hubo una producción considerable de este género. Creemos también que la corta extensión del género lírico facilitó su inclusión en una prensa periódica más bien de pocas páginas, aunque en el periodo se publicaron novelas

por entrega. Las muestras analizadas de los cuatro traductores literatos arrojan resultados similares.

Contexto bio-bibliográfico de Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada durante la República en el siglo XIX, periodo 1850-1900.

En el capítulo I sostuvimos que nuestro objeto de estudio tiene como centro al traductor, a fin de observar sus actividades y actitudes, y el modo en que interactúa con otros contextos sociales o con su historia (Pym, 2012; Chesterman, 2000a). En este sentido, fue importante analizar los datos bio-bibliográficos, pues permitieron destacar sus individualidades recreadoras para luego contextualizarlos en la situación histórica, social, política y literaria de su época. Al respecto, encontramos algunas semejanzas y diferencias (véase Tabla 7) en su interacción con el contexto sociocultural que nos permitieron conocer sus motivaciones e intereses ideológicos.

Tabla 7:

Semejanzas y diferencias entre los cuatro traductores literatos

<i>Semejanzas</i>	<i>Diferencias</i>
<i>Conocimiento de idiomas y lenguas de traducción</i>	
- Además del español, conocieron más de tres lenguas.	- Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada tradujeron del francés y del inglés. - Palma, Paz-Soldán y González Prada tradujeron del italiano. - Paz-Soldán y González Prada tradujeron del alemán. - Paz-Soldán tradujo del latín y griego. - González Prada tradujo del catalán. - Solo Palma hizo traducciones mediadas.

*Semejanzas**Diferencias**Características personales*

- Fueron cosmopolitas, viajaron por Europa, Hispanoamérica y EE.UU. (a este último país, Márquez y Palma); incluso Oriente (Paz-Soldán).
 - Residieron por un tiempo en el extranjero.
 - Tuvieron un alto nivel cultural.
 - En vida tuvieron el reconocimiento de su obra literaria y de sus aportes intelectuales al país, pese a las críticas recibidas.
- Paz-Soldán y González Prada fueron personalidades solitarias, se sentían más cómodos en el retiro de sus haciendas.

*Semejanzas**Diferencias**Estudios y formación*

- Estudiaron en el Convictorio de San Carlos, bajo la influencia de Bartolomé Herrera, pero ninguno terminó los estudios en esa institución.
 - Practicaron el autodidactismo, alcanzando un alto nivel cultural.
- Solo Paz-Soldán complementó sus estudios en el extranjero: estudió Derecho y Humanidades, y siguió cursos de Historia Natural en Francia.

*Semejanzas**Diferencias**Aspectos literarios*

- Iniciaron su vida pública, literaria y traductora, desde muy jóvenes, publicando sus obras a muy corta edad.
- El Romanticismo es prevalente en Márquez, Palma y Paz-Soldán en su juventud; con el tiempo se van

- En algún momento pertenecieron a un círculo literario o cultural.
- Tuvieron una fuerte influencia de la literatura francesa.
- alejando de esta corriente, incluso llegando a renegar de ella.
- González Prada en sus primeros años tiene rasgos afines al Romanticismo, pero posteriormente se ubica en el realismo, con influencias del parnasianismo e incluso algunos críticos lo consideran precursor del modernismo.
- Salvo González Prada, Márquez, Paz-Soldán y Palma escribieron poesía, narrativa y drama.

Semejanzas

Diferencias

Ideología

- Se caracterizan por su nacionalismo y americanismo.
- Tuvieron conciencia de la importancia de la lengua como elemento fundamental de la identidad nacional, pero también como parte de una comunidad mayor, en particular, la hispanoamericana, reconociendo directa o indirectamente que la lengua era el lazo de continuidad con una comunidad mayor.
- Evidenciaron una profunda convicción de las características y variantes propias del español peruano y del español hispanoamericano, desdeñando las arbitrariedades lingüísticas de España.
- Uso de la sátira y participación en debates sobre la situación política y
- El liberalismo prevalece como ideología en Márquez, Palma y Paz-Soldán, incluso en González Prada en un primer momento.
- La evolución ideológica de González Prada es bastante compleja, va desde un liberalismo inicial hasta el anarquismo después de su periplo por Europa.
- El anticlericalismo es un sentimiento común en Palma y González Prada, pero en este último los ataques son más virulentos a lo largo de su vida, llegando incluso a una especie de inmanentismo.

social del país, evidencian su pasión por el Perú.

<i>Semejanzas</i>	<i>Diferencias</i>
<i>Trayectoria académica, profesional y trascendencia</i>	
<ul style="list-style-type: none"> - Ocuparon cargos en el Estado, Márquez, Palma y Paz-Soldán desde jóvenes; González Prada ya en su vida adulta. Algunos llegaron a la cima del poder: como secretarios privados Márquez y Palma; ocuparon cargos diplomáticos: Márquez, Palma y Paz-Soldán. - Intervinieron en política: sea desde el periodismo; por formar parte de asociaciones políticas como Palma y González Prada, el último fundó el partido radical Unión Nacional. 	<ul style="list-style-type: none"> - Palma y Paz-Soldán fueron miembros de la Academia Peruana de la Lengua. - Respecto a su labor literaria, solo se reconoce la obra y trascendencia de Palma y González Prada. De Paz-Soldán ha trascendido en particular su labor lexicográfica. - De Márquez, los últimos estudios revaloran sus aportes como educador.

<i>Semejanzas</i>	<i>Diferencias</i>
<i>Aspectos socioeconómicos</i>	
<ul style="list-style-type: none"> - Por su obra y en general por ocupar el espacio público, pertenecieron al grupo de intelectuales que actuaron como promotores de los cambios y la modernidad, a falta de una burguesía entendida según la función que esta clase social cumplió en Europa. 	<ul style="list-style-type: none"> - Paz-Soldán y González Prada provenían de familias adineradas; el primero de una familia de intelectuales y el segundo, de una aristocrática. Márquez de una familia mesocrática empobrecida y Palma de una familia de escasos recursos. - Paz-Soldán y Márquez murieron pobres. - González Prada gozó siempre de una posición económica solvente.

Red de relaciones

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| - Construyeron una red de relaciones que contribuyó a promover su carrera, si bien de distintas formas. | - El caso más emblemático es Palma, al provenir de un sector social desfavorecido en una sociedad muy clasista y racista. Muy distinto a los otros casos que además eran criollos. |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
-

Respecto a la obra traductora, la producción fue significativa (véase la Tabla 8) más aún si se considera las distintas actividades que desempeñaron estos traductores literatos. Destaca la preferencia por los textos líricos y luego el drama. Definitivamente, no encontramos traducciones de textos narrativos, considerando que Palma y González Prada alcanzaron el prestigio literario por su prosa¹⁴². Por otro lado, destaca la prevalencia de la traducción de textos de la literatura alemana, en particular de los románticos, sea de manera directa o mediada, como se observa en la figura 8.

¹⁴² La poesía de Palma se considera imitativa; la originalidad la alcanzó en sus tradiciones. En los últimos años se ha revalorado la poesía de González Prada, aunque críticos como Américo Ferrari (1989b) sostienen que esta es bastante desigual, pues «a veces sucede que sensibilidad y forma están desde la raíz íntimamente fundidas constituyendo una unidad, un auténtico fragmento de poesía, otras veces la empresa fracasa al quedarse en un mero ejercicio estrófico o rítmico, o en un pastiche» (p. 318).

Tabla 8:

Traducciones en alemán, francés e inglés

	J.A, Márquez	R. Palma	P. Paz-Soldán	González Prada
Alemán		10*	5	56**
Francés	5	12	4	15
Inglés	9	1	4	4
Total:	14	23	13	75
Total de traducciones:		125		

Fuente: elaboración propia.

* Mediadas del francés, a través de Nerval.

* Incluye *El canto de los nibelungos*.

Traducciones en alemán, inglés y francés según género

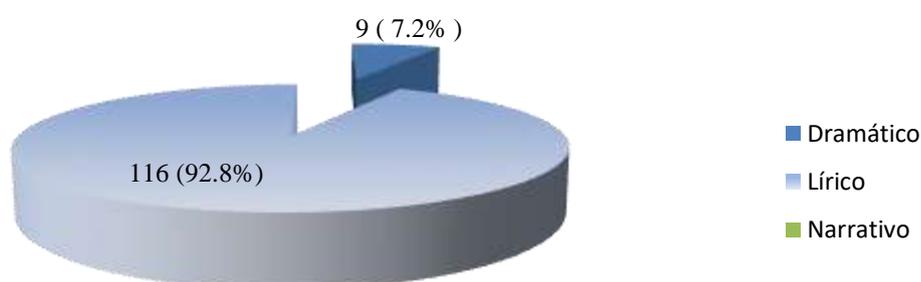


Figura 6: Traducciones en alemán, inglés y francés según género. No se encontró textos narrativos en el corpus genérico. Elaboración propia.

Factores sociológico-culturales que condicionaron las funciones de Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX (1850-1900).

En nuestro marco teórico planteamos que la traducción es una forma de comunicación e interacción social, de allí la importancia de estudiar el contexto sociológico y cultural a fin de observar los factores que determinan el modo en que se tradujo. En este estudio se ha comprobado que los factores históricos, políticos,

ideológicos y sociales condicionaron la labor de los traductores literatos, por cuanto fueron intelectuales comprometidos con los acontecimientos políticos, sociales e ideológicos de su tiempo, participando activamente, ya sea desde la prensa o la acción política para promover los cambios necesarios que conllevaran a la modernización y progreso del país. El periodo 1850-1900 se caracteriza por dos etapas: la primera, por cierta estabilidad política y auge económico, no exenta de conflictos internos y externos, que coincide con la época de juventud de los cuatro traductores y en lo literario está marcada por el Romanticismo, y una segunda etapa condicionada por la Guerra del Pacífico y la bancarrota del país. En lo ideológico, la primera etapa se caracteriza por el liberalismo y la segunda por el positivismo. En lo literario conviven el realismo y el naturalismo con un Romanticismo crepuscular y finalmente con el modernismo —que se nutre del parnasianismo y simbolismo francés—, aunque en el Perú este último movimiento no se consolida hasta iniciado el siglo XX. Durante todo este tiempo, los traductores literatos en su condición de intelectuales ejercieron las funciones propias de la burguesía europea: fueron los promotores del cambio, emprendieron con vehemencia la consolidación de la independencia cultural de España, buscaron lo propio, una originalidad que identificara a la nación como país diferenciado, con sus singularidades. Para ello, bebieron de las fuentes de la cultura europea a fin de construir una identidad diferenciada que tenía como base el legado español, en cuanto a la lengua y la literatura, pero también la herencia cultural occidental transmitida a través de España, pese al antihispanismo que evidenciaron, en algunos momentos y en distintos grados, el cual fue más de tipo coyuntural debido a la situación de deterioro cultural y moral, a lo que se sumaba el antiguo rol hegemónico de la ex metrópoli. El vehículo que hizo posible los esfuerzos de renovación fue la traducción.

Concepción de la traducción de Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX (1850-1900).

En el marco conceptual se estableció que se determinaría la concepción a través del protocolo de análisis. Este nos permitió, mediante el análisis de los datos, concluir que los traductores literatos concibieron la traducción como una forma de manipulación, de apropiación, según la definición de connotación positiva de Bastin (2004), esto es, «una modalidad creativa de la traducción tendiente a consolidar la identidad de la colectividad

a la que pertenece el traductor» (p. 702). Los resultados demuestran que los cuatro traductores literatos intervinieron de manera deliberada en sus versiones, que eran conscientes de la autoría del traductor y reescribieron sus textos entendiendo la traducción como creación de otro original (Bastin 2004). Esta concepción de la traducción se determinó de manera implícita a partir de los análisis comparativos entre los microtextos fuente y meta en el caso de los cuatro traductores literatos, que son las fuentes más objetivas (Toury, 2004); solo en Paz-Soldán y González Prada se pudo establecer esta concepción de manera explícita por el prólogo en lo que respecta al primero y por algunos pasajes incluidos en su obra propia, al segundo, lo que demostró, en ambos casos, coherencia entre la práctica traslativa y la estética de traducción.

Papel que desempeñó la traducción literaria en la cultura receptora durante la República en el siglo XIX, periodo 1850-1900.

Los resultados evidencian que el papel que desempeñó la traducción literaria durante el periodo fue innovador (Even-Zohar, 1999), por encontrarse en una fase de cambios y crisis producto de la Independencia y de la inestabilidad política y social del país. No se trataba de una literatura «nueva», en proceso de formación, pues eran conscientes que existía una antigua tradición literaria que se remontaba más allá del Inca Garcilaso de la Vega, pero sí de una literatura en crisis en búsqueda de su propia identidad.

Función que cumplieron Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX, periodo 1850-1900.

Teniendo como base la taxonomía de Chesterman (2000a), se pudo determinar que los cuatro traductores literatos cumplieron una función de manipulación en su labor de mediadores culturales. Para estos agentes la traducción fue un proceso de reescritura a partir de un texto ajeno del cual se apropiaron para recrear otro texto, relacionado pero distinto, de cuya autoría como traductores y de la traducción eran plenamente conscientes, y que compartía el mismo estatus que sus obras propias, como se demuestra al aparecer publicados juntos los poemas y metapoemas de un autor en una colección, o también cuando Palma dice de su versión de «La conciencia» de Hugo: «Hoy mismo sigo creyendo, como don Felipe Pardo, que mi traducción de *La Conciencia* es de lo mejor que, en verso, ha salido de mi pluma» (Palma, 1899, p. 32). Como manipuladores tuvieron

un amplio poder de decisión, al que se sumaba el prestigio personal: los cuatro traductores fueron intelectuales conocidos por sus actividades políticas y literarias. Sin embargo, estuvieron sujetos a algunas restricciones relacionadas con el mecenazgo o las ideologías.

Resultados y marco teórico

Los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT): Polisistemas y normas

Partimos del principio de que la traducción es una actividad que se enmarca en un polisistema cultural específico y que responde a ciertas líneas de comportamiento (normas). En este sentido, los resultados indican que la teoría de los Polisistemas con su pensamiento relacional, su concepción heterogénea y dinámica del sistema (funcionalismo dinámico) fue pertinente para abordar nuestro objeto de estudio, relacionado con tres disciplinas que están en el centro de sus postulados desde un primer momento: la historia, la literatura y la traducción.

Respecto al doble papel que desempeña la traducción en la cultura receptora: conservador (secundario) cuando el sistema de la literatura traducida es periférico o innovador (primario) cuando el sistema de la literatura traducida es dominante. En el caso del sistema peruano, la traducción se ubicaba en el papel innovador, dado que se cumplen dos de las tres circunstancias que menciona Even-Zohar: el sistema de la cultura receptora atravesaba una fase de cambios, crisis o vacíos literarios y era una literatura periférica respecto a la dominante a nivel mundial. En consecuencia, se trataba de un sistema cultural periférico donde el sistema de literatura traducida cumplió un papel central y una función innovadora, con cánones débiles. Pero los resultados de este estudio no concuerdan con las estrategias traslativas propias de estos sistemas periféricos, en los que las traducciones se orientan hacia el polo de la adecuación (Toury, 2004). Nuestros resultados arrojan lo contrario respecto a la estrategia que siguieron los traductores literatos, esta fue en todos los casos, la apropiación. Esto se debió a que los traductores, pese a las comprensibles distancias que marcaron con España como antigua potencia colonial, no implicó ni la lengua ni la literatura; entendieron que ese fecundo y prestigioso pasado literario español era también parte de su legado histórico —incluso más que el nativo—. De allí que en sus versiones líricas usaran las métricas y ritmos españoles tradicionales, si bien los temas y motivos eran, principalmente, de otros países europeos.

Respecto a las normas, los resultados demostraron que la traducción está regida por una posición y función sistémicas (Toury, 1998 y 2004), lo que no anuló la autonomía ni el papel innovador del traductor. Los cuatro traductores literatos estudiados demostraron

que su comportamiento estuvo gobernado por su propia individualidad y actuación, pero existieron aspectos subjetivos comunes por el hecho de compartir el mismo contexto sociocultural y temporal. La posición de los traductores estudiados estuvo orientada a las normas del sistema de la cultura meta, esto es la norma inicial prevalente fue la aceptabilidad (Toury, 2004). Igualmente, la taxonomía de Toury permitió identificar las normas preliminares, esto es el umbral de tolerancia hacia las traducciones mediadas y las políticas de traducción. Respecto al primer punto, durante la primera fase del periodo de estudio hubo aceptación respecto a las traducciones indirectas, siendo el francés la lengua de intermediación (como en el caso de Palma y sus traducciones de Heine a través de las versiones francesas de Nerval); ya en la segunda fase del periodo se evidencian críticas, en particular de González Prada, contra las versiones mediadas, si bien estas continuaron. En cuanto a las políticas de traducción, el principal factor que condicionó la elección de las obras que habrían de traducirse fue esa búsqueda de la identidad nacional y de modernización del país; los traductores literatos recurrieron a culturas de prestigio y a escritores reconocidos en su afán por refundar y enriquecer su propia cultura. Otra norma que se desprendió de los análisis es la publicación de traducciones de manera monolingüe: todas las versiones aparecieron solas y si se pudo establecer la autoría fue gracias a los epígrafes, en particular los casos de Paz-Soldán y González Prada. Con Palma, en cambio, hubo algunos problemas pues muchas veces solo incluía el nombre del autor extranjero, lo que dificultó el trabajo de identificación de textos fuente.

Para reconstruir las normas recurrimos a las fuentes primarias o textuales (Toury, 2004), los textos traducidos, consideradas las más confiables. Solo encontramos fuentes secundarias en el caso de Paz-Soldán y González Prada, los únicos que dejaron constancia de sus estéticas traslativas y que nos permitió contrastar sus versiones con estas reflexiones a fin de determinar la coherencia entre la práctica y la teoría. No ocurrió lo mismo con Márquez y Palma quienes, hasta donde hemos podido investigar, no dejaron estas reflexiones.

El traductor como agente histórico

Los resultados ponen en evidencia la fuerte influencia que ejerció el contexto cultural sobre los traductores literatos, comprobando una vez más que la traducción no es un proceso que se limita a la equivalencia de un texto respecto a otro, sino que obedece a un proceso de rescritura sujeto a las influencias de ciertas categorías y normas que forman parte de los sistemas en una sociedad, actuando como mecanismos de control o

restricciones. Entre los más importantes, se encuentran el mecenazgo y la ideología, que rigen los sistemas desde fuera, y la poética y el universo del discurso (Lefevere, 1992a), que los rigen desde adentro.

En nuestro estudio se evidenció que el mecenazgo fue ejercido por el Estado y la prensa. En el primer caso, el mecenazgo se dio por los propios Gobiernos como el de Castilla o Echenique que apoyaron la producción intelectual de la mayoría de traductores literatos del periodo mediante becas, nombramientos en el sector público, especialmente en el servicio diplomático que en aquel entonces se encontraba en una etapa de gestación. El de la prensa por haber dado acogida a las publicaciones de los escritores, ya sea propias o traducciones. Los resultados demuestran que, en la mayoría de los casos, las traducciones se publicaron primero en periódicos y revistas, y después muchas se recogieron en libros. En ambos casos se trató de mecenazgo diferenciado, pues los mecenas dieron apoyo económico: cargos, becas, sueldos como periodistas no como traductores, espacios en sus periódicos o revistas para que los traductores literatos publicaran sus versiones. Por momentos también subyace el factor ideológico pues si no se estaba de acuerdo con el régimen no se tenía acceso a los beneficios que otorgaba el Estado (como en el caso de Márquez y Palma) y también el elemento estatus, pues acceder a ciertos cargos en el Estado eran motivo de prestigio. Pero en todo caso, los traductores literatos estudiados tuvieron plena libertad para elegir los textos que tradujeron en función de su gusto personal y su forma de escribir, motivados por autores y sistemas literarios prestigiosos¹⁴³.

Los resultados demostraron que la ideología, entendida como la manera en que el traductor y el lector perciben su cultura o la impuesta por el mecenazgo (Lefevere, 1998) estuvo determinada por la búsqueda de la identidad y modernidad que se caracterizaba por la preferencia hacia las tendencias extranjeras, debido al prestigio de estas, y también por la necesidad de internacionalizar la literatura peruana, y nacionalizar el legado del pasado colonial (Cornejo Polar, 1989). Ello explica que pese a posiciones más radicales como la de González Prada o Márquez que preferían alejarse totalmente de lo español, los cuatro traductores literatos trasladaron los poemas conforme a la métrica y ritmo castellanos. El elemento nativo fue muy escaso, pero estuvo presente en la obra propia de Márquez y González Prada: Márquez intentó crear una mitología nacional con elementos prehispánicos como lo demuestra su extensa leyenda en verso «Manco Cápac» y

¹⁴³ En el caso de Márquez, esta libertad se dio no tradujo por encargo. No hemos podido encontrar ningún documento que evidencie qué tipo de relación tuvo con los mandantes de las traducciones.

González Prada en sus «*Baladas peruanas*» donde fusionó los mitos y leyendas de los antiguos peruanos y las crónicas de la conquista con la forma poética alemana y el verso clásico español (Ferrari, 1989a). En Palma también se incluirá lo prehispánico en sus tradiciones; mientras Paz-Soldán optará como el elemento propio el paisaje costeño del sur, y ambos, el habla popular, los peruanismos.

Por otro lado, los resultados evidencian que el mema que rigió el periodo fue la meta, esto es las versiones estuvieron orientadas hacia la cultura meta, no solo como forma de enriquecimiento de la cultura receptora, relegando el texto fuente a un estatus secundario. Nuestros traductores literatos recrearon sus versiones y reclamaron la autoría de estas; en este sentido las traducciones fueron una prolongación de la obra propia; tradujeron por el deseo de hacer conocidos a los autores de los que se nutrían y permitieron que así el Perú se abriera al mundo tras siglos de haber permanecido aislado. Con el tiempo cambiaron la literatura enriqueciéndola (mema retórico) y actuaron como creadores culturales (mema logos) (Chesterman, 2000).

Por último, los resultados demuestran la preferencia por la forma analógica (Holmes, 2005a) en las versiones analizadas; los traductores literatos optaron por trasladar los textos fuente utilizando métricas castellanas que cumplían funciones similares; se orientaron en todo momento a su cultura y a su lector nacional o hispanohablante, en especial, latinoamericano.

Debilidades del estudio:

Las principales debilidades de este estudio fueron:

1. La identificación de textos fuentes: no pudimos determinar con exactitud los textos fuentes que utilizaron, por lo que tuvimos que contrastar varias ediciones para comprobar si se habían hecho cambios.
2. La gran cantidad de datos recolectados debido a la producción propia de los traductores literatos, vasta en todos los casos, y a la información secundaria que ha generado la obra de estos escritores. A esto hay que agregar que solo Paz-Soldán dejó un prólogo sobre la traducción de *Las Geórgicas* que nos permitió conocer sus reflexiones sobre su tarea traslativa. El caso de González Prada fue bastante arduo pues hubo que leer toda su obra a fin de encontrar aquellos pasajes donde exponía su estética sobre la traducción. Con Márquez y Palma también tuvimos que revisar gran parte de su obra propia para comprobar si habían reflexionado sobre su actividad traductora.
3. Los repositorios consultados no cuentan con todas revistas o diarios y periódicos de la época donde se publicaron las traducciones, o si existen están incompletos, ya sea porque falten algunos números o algunas páginas. Tampoco pudimos acceder a *Traducciones* (1888) de Ricardo Palma, que no se encontró en la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos ni en el sistema de Bibliotecas de la PUCP.
4. En el marco teórico advertíamos que uno de los aspectos problemáticos de este estudio era definir el espacio temporal, por cuanto las restricciones suelen ser siempre arbitrarias. Decidimos aplicar la división de la historia cultural peruana, limitando el periodo desde 1850 hasta 1900, con cierta flexibilidad. Los resultados evidenciaron que para comprender los acontecimientos fue necesario retroceder muchos años en el tiempo o avanzar en el tiempo más allá del periodo establecido. Este problema también se dio respecto al espacio geográfico, pues los resultados demostraron que los acontecimientos ocurridos solo podían explicarse analizando los hechos ocurridos en otros países, más aún en un tiempo de globalización como el que se vivió en el siglo XIX.

CAPITULO V: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Conclusiones

1. Los traductores literatos estudiados entendieron la traducción como una forma de reescritura; se apropiaron de las obras de culturas extranjeras y recrearon textos propios, donde los nuevos modelos provenientes de culturas centrales, con sistemas literarios sólidos y prestigiosos se fusionaron con antiguas tradiciones españolas que reconocieron como parte de un legado cultural. Si bien las preferencias fueron por las fuentes extranjeras debido a razones de prestigio por el desarrollo alcanzado por las culturas europeas centrales, estos traductores literatos intentaron incorporar algunos elementos nativos motivados por su preocupación por construir una identidad nacional. Por ende, concluimos que la función que cumplieron Márquez, Palma, Paz-Soldán y González Prada como traductores literatos durante la República en el siglo XIX, periodo 1850-1900 fue de manipuladores o reescritores, sus versiones estuvieron orientadas en todo momento a la cultura meta, cambiando así el subsistema literario, enriqueciéndolo y sentando las bases para una literatura nacional. En este sentido, la traducción fue la correa de transmisión de nuevas estéticas foráneas, el medio de apropiación y de superación cultural, social y lingüística, el fundamento sobre el que se construye la literatura y la cultura nacionales.
2. Nuestro estudio estuvo orientado al traductor como agente histórico, de allí la importancia de analizar su contexto bio-bibliográfico. Este demostró que los cuatro traductores literatos fueron cosmopolitas, políglotas, dueños de una amplia cultura, lo que les permitió actuar como agentes de cambio y modernización en las diversas actividades que realizaron, relacionadas con su función social, en la cual la traducción entendida como apropiación y reescritura fue el instrumento que los convirtió en parte del proyecto histórico del país.

3. El contexto histórico, sociocultural y literario de la cultura meta condicionó la labor de los cuatro traductores literatos a través de sus decisiones traslativas por estar imbricados en el sistema. Al tratarse de un sistema literario periférico en crisis, deseoso de llenar vacíos y necesitado de cambios que buscaba la independencia cultural de España, el sistema se abrió al mundo, en particular a Europa y EE.UU., en su afán por alcanzar su identidad nacional en la cual la literatura desempeñaría un papel fundamental al erigirse como una construcción discursiva desde la que se plantea la esencia del ser peruano y la necesidad de hacer una cultura nacional, lo que se logró a través de la traducción como espacio dialógico polifónico en el que es posible escuchar la propia voz acogiendo la de otros, en un proceso de asimilación y transformación en busca de la originalidad.
4. El siglo XIX es para el Perú un periodo fundacional en todos los aspectos, entre estos en el ámbito literario. Los hombres de letras no fueron ajenos a las inquietudes revolucionarias y políticas del siglo, por el contrario, su participación fue muy activa, por lo general a través de una prolífica producción difundida en panfletos, revistas y periódicos. Los traductores literatos concibieron la literatura con una fuerte conciencia nacional, cumpliendo un papel relevante en la formación y definición de la nación, y en su reconstrucción tras la derrota en la guerra con Chile y la bancarrota del país. El contexto traductológico demuestra que la mayoría de traductores fueron escritores que contaban con prestigio y reconocimiento social, lo que facilitó la publicación de sus versiones como obra propia, demostrando plena autonomía y libertad tanto en sus opciones traslativas como en la selección de los textos que tradujeron. Los cuatro traductores literatos de este estudio evidencian, por los análisis realizados, que su concepción de la traducción era la apropiación entendida como actividad creativa orientada a consolidar la identidad de su propia cultura. La intención no fue asimilar lo foráneo, copiar al otro. Por ello, la obra ajena se reescribía con criterios de originalidad y creatividad, adquiriendo así estos traductores una posición de poder frente a los sistemas literarios de los que se nutrían. De allí que eran verdaderos autores de sus versiones que orientaron siempre a su propia cultura a quienes traducían.
5. El periodo republicano 1850-1900 está determinado por la voluntad de romper con un pasado y una cultura hegemónica desgastada a la que se había estado anclado por mucho tiempo. Existía entre los intelectuales y gobernantes la convicción de

construir una identidad diferenciada, en el que la literatura ejercería el rol de creadora de identidad. En este contexto, la literatura como sistema complejo y dinámico integrado a un contexto social, histórico y cultural, y la traducción como parte de este se convirtieron en los instrumentos fundamentales de renovación y reconstrucción nacional. En consecuencia, el papel que desempeñó la traducción literaria en la cultura receptora durante el periodo 1850 a 1900 fue innovador, conforme la taxonomía de Even-Zohar (1999), pero donde la estrategia traductiva imperante estuvo orientada hacia la cultura meta, la norma fue la aceptabilidad (Toury, 2004).

Recomendaciones

1. Es necesario promover las investigaciones relacionadas con la historia de la traducción en el Perú en diversas áreas a fin de conocer la función que esta cumplió y revelar sus aportes.
 - El ámbito literario es una veta muy rica que podría arrojar luces sobre la contribución de los traductores de literatura en diversos periodos de nuestra historia. Durante los análisis realizados en el contexto traductológico nos pareció muy interesante la labor traductora de escritores como José Ignacio Noboa, Nemesio Vargas en el siglo XIX y de Manuel Beltroy y Estuardo Núñez en el siglo XX.
 - Otro campo de interés para la historia cultural del país es el jurídico, que permitiría observar las influencias extranjeras sobre los textos fundacionales, como la evolución del Código Civil peruano durante el siglo XIX y sus relaciones con el Código Napoleónico y posteriormente el alemán.
 - La educación y las ciencias fueron dos áreas fundamentales para lograr la modernización y el progreso en el país durante el siglo XIX, y la traducción fue el canal de transmisión de estos conocimientos, por tanto, abordar la historia de la traducción en estas áreas permitiría visibilizar sus aportes.
 - El estudio de la prensa decimonónica desde una perspectiva traductiva podría revelar aportes considerables a la historia de la cultura y las ideas en el Perú.

2. Considerando la relevancia del traductor como agente histórico, creemos que es necesario rescatar la obra de algunos traductores a fin de revalorar sus contribuciones a la historia de la cultura.
- Los aportes de José A. Márquez a la educación, como traductor de libros y artículos relacionados con esta área, serían mucho más significativos que en el campo literario y podrían revelar aspectos ignorados de la contribución de la traducción a la educación peruana.
 - En el ámbito religioso, ameritaría un estudio de la obra de Eduardo Forga, promotor de la reforma de la salud y de las causas de la libertad religiosa y la separación entre Iglesia y Estado. Es conocido por su labor de traductor, revisor y supervisor de traducciones de textos adventistas que permitieron la difusión de este grupo religioso en el Perú y otras partes de América. Destaca particularmente por su fuerte intervención en sus textos traducidos, logrando una gran visibilidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias bibliográficas de esta tesis se han organizado en siete categorías:

- General
- Traductología – Estudios de la Traducción
- Historia de la traducción
- Historia de la traducción en el Perú
- Corpus de investigación
- Tesis
- Diccionarios y enciclopedias

General

- Adamo, G. (2012a). Introducción. En G. Adamo (Ed.), *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Fundación TyPa/Editorial Paidós.
- Altuve-Febres Lores, F. (2005). *Antología de Pedro Paz-Soldán y Unanue, Juan de Arona*. Lima: Editorial Quinto Reino.
- Arias G. F. (2006). *El proyecto de investigación. Introducción a la metodología científica*, (5ª edición). Caracas, Venezuela: Editorial Episteme.
- Basadre Grohmann, J. (1964). *Historia de la República del Perú*, (5ª edición aumentada y corregida, segunda impresión). Lima: Editorial Peruamérica S.A., tomos II, III, IV, V y VI.
- Bassnett, S. y Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
- Bonfiglio, G. (1986) Introducción al estudio de la inmigración europea en el Perú. En *Apuntes 18 Revista de Ciencias Sociales*, [S.l.], (pp. 93-127). Recuperado de DOI: <https://doi.org/10.21678/apuntes.18.228>
- Bonilla H. y Spalding K. (1972). La Independencia en el Perú: las palabras y los hechos. En *La Independencia en el Perú* pp. 15-64. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP, Campodónico ediciones S. A.
- Bonilla H. (1984). *Guano y burguesía en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP ediciones, segunda edición.

- Burga, M. (Octubre 1998). *La imagen nacional del Perú en su historia*. Seminario «Ecuador-Perú, bajo un mismo sol», organizado por FLACSO, Ecuador y DESCO, Perú. Recuperado de www.flacso.org.ec/docs/ecuaperu_burga.pdf
- Cornejo Polar, A. (1989) *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro Estudios y Publicaciones (CEP).
- Cornejo Polar, A. y Cornejo Polar, J. (2000) *Literatura peruana siglo XVI a siglo XX*. Lima: Latinoamericana editores.
- Cortés, J.D. (1871). *Parnaso Peruano*. Valparaíso: Imprenta Albion de Cox y Taylor
Recuperado de <https://books.google.com.pe/books?id=wRkRAAAAIAAJ>
- Cotner Cerdó, L. (2002). «La biblioteca «Arte y Letras», primera aproximación» *Quaderns*. España: Revista de traducción N° 8, pp. 17-27.
- Eco, U. (2005). *Sobre Literatura*. Barcelona: Editorial Debolsillo.
- Fernández Gozmán C. (2006) La poesía de Manuel González Prada: entre la Ortometría y Minúsculas. En I. Tausin, ed. *Manuel González Prada: escritor de dos mundos* (pp. 227-232). Actas del coloquio organizado en Burdeos, Francia. Lima, Perú: IFEA-PUB
- Ferrari, A. (Enero-junio 1989a). Manuel González Prada. Entre lo nuevo y lo viejo (Lectura de Manuel González Prada). En *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica* (pp. 25-40). Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ferrari, A. (Enero-junio 1989b). Manuel González Prada y la poesía alemana: Poesía y traducción (Lectura de Manuel González Prada). En *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica* (pp. 41-48). Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Font Bordoy, M. (2003). «Apu Ollantay». Drama épico de la cultura quechua (p. 71-83). En *Boletín Americanista*, N° 53. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/99085/146961>
- Genette, G. (2001) *Umbrales*. [Versión DX Reader]. Primera edición en español. Traducción de Susana Lage. México D.F.: Siglo XXI editores S.A.
- Gootenberg, P. (1993) *Imagining Development: Economic Ideas in Peru's "Fictitious Prosperity" of Guano, 1840-1880*. Berkeley, Calif: University of California Press.
- Hacht, A. (2007) *Shakespeare for Students: Critical Interpretations of Shakespeare's Plays and Poetry*. Detroit: Gale, ed. 2nd, 987, 3 vols.

- Haya de la Torre, A. (2004). El sistema de partidos políticos en el Perú y la nueva ley. En *Investigaciones Sociales*, año VIII N° 13, pp. 207-234. Lima: Universidad Mayor de San Marcos. Recuperado de <http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/6924>
- Heine, H. (1855). *Poèmes et Légendes*. Paris : Michel Lévy Frères Éditeurs. Recuperado de <https://play.google.com/store/books/details?id=McUjlfuj7GsC&rdid=book-McUjlfuj7GsC&rdot=1>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, M. (2010). *Metodología de la Investigación* (4ª edición) [Versión DX Reader]. Recuperado de https://competenciashg.files.wordpress.com/2012/10/sampieri-et-al-metodologia-de-la-investigacion-4ta-edicion-sampieri-2006_ocr.pdf
- Hirth, F. (1951). *Heinrich Heine, Briefe*. Mainz: Florian Kupferberg Verlag.
- Holguín Callo, V.O. (1994). *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Holguín Callo, V.O. (2007a). Cronología de Ricardo Palma. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg4544>
- Holguín Callo, V.O. (2007b). Palma y Torres Caicedo: una amistad literaria. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwm1s1>
- Holguín Callo, O. (2007c). Ricardo Palma y los Estados Unidos. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73v1>
- Hugo, V. (1909). *Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice, 1820-1905*. [Versión DX Reader]. Recuperado de <https://archive.org/details/correspondancee00hugo>
- Itier, C. (2006). Ollantay, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru. En *Histórica*, Vol. 30, Núm. 1. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/60/62>
- Manrique, N. (2005). Territorio y Nación: La difícil construcción de la comunidad nacional. Recuperado de <http://www.pucp.edu.pe/aulamagna/2005/docs/manrique.pdf>
- Martel Paredes, V. H. (2011). «La utopía republicana de Arnaldo Márquez. Arnaldo Márquez's Republican utopia». Recuperado de www.revistacultura.com.pe/.../RCU_25_1_la-utopia-republicana-de-arnaldo-marquez...

- McEvoy, C. (1994). *Un proyecto nacional en el siglo xix: Manuel Pardo y su visión del Perú*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- McEvoy, C. (1997). *La utopía republicana: ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana, 1871-1919*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- McEvoy, C. (Noviembre de 1999). *Forjando la nación. Ensayos de historia republicana*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- McEvoy, C. (2008). *Intelectuales y poder: Ensayos en torno a la república de las letras en el Perú e Hispanoamérica (ss. XVI-XX)* Lima, Perú: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto Riva-Agüero.
- Mould de Pease, M. (1985). La historia del Perú en traducción: un comentario a las primeras versiones en español de la obra de William H. Prescott. En *Histórica*, vol. IX. N° 1. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/8208/8508>
- Neubauer, M. (2014). *Neuere deutsche Literatur: Ballade*. Recuperado de http://www.univie.ac.at/iggerm/files/mitschriften/SoSe13/Ballade_SoSe13_Neubauer.pdf
- Novak, F. ((2004). *Las Relaciones entre el Perú y Alemania: 1828-2003*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Novak, F. (2005). *Las Relaciones entre Perú y Francia: 1824-2004*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Ortega, J. (1966). *Juan de Arona; Carlos A. Salaverry*. Biblioteca hombres del Perú. Miraflores: Editorial Universitaria S.A.
- Oviedo, J.M. (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 2: Del Romanticismo al modernismo. Madrid: Alianza Editorial.
- Pinto, W. (1985). *Manuel González Prada, 6 entrevistas y un apunte. J.C. Mariátegui, César Valejo, Abraham Valdelomar, Haya de la Torre, Félix Del Valle, Luna Cartland*. Perú: Editorial Cibeles.
- Rodríguez Gutiérrez. B. (2009-2010). «Noticias sobre la Biblioteca Artes y Letras (Barcelona 1881-1898)». En Cuadernos de investigación filológica, vol. 35-36. Recuperado de <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/1511>
- Rawlinson, G. (s.f.). The History of Herodotus II. Recuperado de <http://www.piney.com/Herodotus2.html> [traductor]

- Rodríguez Pastor (2005). Perú presencia china e identidad nacional, capítulo 6. En *Cuando Oriente llegó a América: contribuciones de inmigrantes chinos japoneses y coreanos*. (pp. 115-134). Washington D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Rodríguez Rea, M.A. (ed.) (2004). *Ricardo Palma. Epistolario General (1846-1904)*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria.
- Salazar Bondy, A. (1967). *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo. El proceso del pensamiento filosófico*. Primer tomo. Lima, Perú: Francisco Moncloa Eds. S.A.
- Sánchez Carlessi, H. y Reyes Meza, C. (2009). *Metodología y diseños en la investigación científica*. Lima, Perú: Visión Universitaria.
- Sobrevilla, D. (1993). Übersetzungen deutscher Literatur in den Gründungsjahren der peruanischen Literatur. En *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*, (pp. 606-615). Serie: Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungs-forschung (Book 8). Alemania: Erich Schmidt Verlag.
- Sobrevilla, D. (1998). «Presencia de la Cultura Alemana en la Literatura Peruana» en *La recepción de la cultura alemana en America Latina. Cinco visiones*. Karl Kohut (ed.), Eichstätt, pp. 43-72.
- Sobrevilla, D. (2004). Intelectuales en el Perú: Literatura, sociedad y política. En *Patio de Letras* año II, vol. II, N° 1 (pp. 33-44). Lima, Perú: UNMSM. Facultad de Letras y Ciencias Humanas
- Sobrevilla, D. (2009). *Manuel González Prada: ¡Los jóvenes a la obra! Textos esenciales*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.
- (1980) «Las ideas en el Perú Contemporáneo» en: *Historia del Perú*. Lima, Mejía Baca.
- Stake, R. E. (2006). *Multiple case study analysis*. New York: The Guilford Press.
- Tamayo Vargas, A. (1992-1993) *Literatura peruana*. Lima, Perú: Peisa
- Tauzin Castellanos, I. (Ed.) (2005). *Manuel González Prada: escritor de dos mundos. Actas del coloquio organizado en Burdeos*, Lima: IFEA-PUB.
- Trazegines Granda (de), F. (2008). Presencia del Código Napoleónico en el Perú: Los conflictos entre tradición y modernización (pp. 249-271). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Academia peruana de Derecho, Academia Nacional de Historia de Perú.

- Varillas Montenegro, A. (1992) *La literatura Peruana del siglo XIX: periodificación y caracterización*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Velázquez Castro, M. (2002) *El Revés Del Marfil: Nacionalidad, Etnicidad, Modernidad y Género en la Literatura Peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Velázquez Castro, M. (2009) *La República de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo Editorial.
- Yin, R. (1984). *Case study research design and methods*. New York: Newbury Park.
- Yin, R. (2002). *Investigación sobre estudio de casos. Diseño y métodos*. Applied Social Research Methods, 5, pp. 134- 153.
- Zaro, J.J. (2016). El primer traductor al castellano de Cuento de invierno. En *El Trujamán*. Revista diaria de traducción. Centro Virtual Cervantes. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_16/21092016.htm

Traductología – Estudios de la traducción

- Aksoy, B. (Julio, 2001). Translation as Rewriting: The Concept and Its Implications on the Emergence of a National Literature. En *Translation Journal* vol. 5, n° 3. Recuperado de <http://translationjournal.net/journal/17turkey.htm>
- Alvstad, C., Hild, A. y Tiselius, E. (2011). *Methods and Strategies of Process Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Arencibia, L. (1993). Apuntes para una historia de la traducción en Cuba. *Livivs* (3), 1-17. Recuperado de <http://www.histal.ca/documents/index-alphabetique-par-auteur-2/?lang=es>
- Arencibia, L. (1995). La traducción: MARE NOSTRUM muchos siglos después. *Hieronymus Complutensis* (1), Recuperado de <http://www.histal.ca/documents/index-alphabetique-parauteur-2/?lang=es>
- Arencibia, L. (1996/1997). La traducción en las tertulias literarias del siglo XIX en Cuba. *Hieronymus Complutensis* (4-5), 27-40.

- Arencibia, L. (2004). Algunas reflexiones sobre la presencia en la literatura cubana del siglo XIX de Victor Hugo a través de sus traducciones en homenaje a su bicentenario. *Hieronymus Complutensis* (11), 71-78.
- Arencibia, L. (2012). Los espacios de la traducción en las revistas culturales de la primera mitad del siglo XX en Cuba y su papel renovador. En F. Lafarga & L. Pegenaute (Eds.), *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: Autores, traducciones y traductores* (pp. 57-65). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Bassnett-McGuire, S. (1991). *Translation Studies: Revised Edition*, London: Routledge, 1991. First Edition 1980.
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. París: Gallimard.
- Berman, A. (1989). La traduction et ses discours. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 34, 4, (pp. 672-679). Recuperado de DOI: 10.7202/002062ar
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. «Bibliothèque des idées». Paris: Gallimard.
- Cary E. (1985) *Comment faut-il traduire ?* Introduction, bibliographie et index de Michel Ballard. Francia: Presse Universitaire de Lille.
- Chesterman, A. and Wagner, E. (2002) *Can Theory Help Translators: A dialogue between the Ivory Tower and the Wordface*. (Volumen 9 de Translation Theories Explained Series). London: St. Jerome Publishing.
- Chesterman, A. (2000a). *Memes of translation. The spread of ideas in translation theory*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Chesterman, A. (2000b). A Causal Model for Translation Studies. En (Eds.) Olohan, Maeve. *Intercultural Faultlines* (pp.15-27). Manchester: St. Jerome Publishing,
- Chesterman, A. (2007) Bridge concepts in translation sociology. M. Wolf y A. Fukari (Eds.). *Constructing a sociology of translation* (pp. 171-183). Amsterdam/Philadelphia: Routledge.
- Chesterman, A. (2009). The Name and Nature of Translator Studies, *Hermes. Journal of Language and Communication Studies*, N° 42 (pp.13-22). Recuperado de http://download1.hermes.asb.dk/archive/download/Hermes-42-2-chesterman_net.pdf
- Cheung, M. (Octubre 2003). Representation, Mediation and Intervention: A Translation Anthologist's Preliminary Reflections on Three Key Issues in Cross-cultural Understanding, English.

- Recuperado de <http://lewi.hkbu.edu.hk/WPS/14%20Martha%20Cheung.pdf>
- Chico Rico, F. (2001). Retórica y Traducción. Νόησις y ποιήσις en la traducción del texto literario. En (Eds.) Raccah, P. y Saiz Noeda, B. *Lenguas, literatura y traducción. Aproximaciones teóricas* (pp. 257-285). Madrid: Arrecife Producciones S.L.
- Chico Rico, F. (2002). La teoría de la traducción en la teoría retórica. *LOGO. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, vol. 2, N° 3 (pp. 25-40). Recuperado de URI <http://hdl.handle.net/10045/8828>
- Cristófol y Sel, M.C. (2008). Canon y censura en los estudios de traducción literaria: algunos conceptos y pautas metodológicas para la investigación. En *TRANS Revista de Traductología*, n° 12 (pp.189-210). Recuperado de http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_12/t12_189-210_MCCristofol.pdf
- Delisle J., Lee-Jahnke, H. y Cormier, M. (Eds.). 1999). *Terminología de la traducción*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- Even-Zohar, I. (1978). The Polysystem Hypothesis Revisited. *Papers in Historical poetics* (pp. 28-35). Recuperado de <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar1978--Papers%20in%20Historical%20Poetics.pdf>
- Even-Zohar, I. (1994). La Función de la literatura en la creación de las naciones de Europa. En (Ed.) Dario Villanueva. *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas* (pp. 357-377). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Even-Zohar, I. (1997). Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research. *Canadian Review of Comparative Literature*, XXIV:1 (pp.15-34). Recuperado de <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/EvenZohar1997--Factors%20and%20Dependencies%20in%20Culture.pdf>
- Even-Zohar, I. (1999). La posición de la literatura traducida en le polisistema literario. (M. Iglesias Santos, trad., revisada por el autor). En M. Iglesias Santos (Ed.). *Teoría de los Polisistemas* (pp. 223-231). Madrid: Arco. Recuperado de <http://www.tau.ac.il/~itamarez%20/works/papers/trabajos/EZ-Posicion-Traduccion.pdf>
- Even-Zohar, I. (2008). La Fabricación del Repertorio Cultural y el Papel de la Transferencia. En Sanz Cabrerizo y Amelia (Eds.). *Interculturas, Transliteraturas* (pp. 217-226). Madrid: Arco Libros.

- Even-Zohar, I. (2007-2011). *Polisistemas de cultura* (Inédito. Libro electrónico provisorio) (colección de trabajos). Recuperado de http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf
- Even-Zohar, I. (2011). El mercado de identidades colectivas y el trabajo patrimonial (inédito). Recuperado de <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/IEZ-EL%20MERCADO%20DE%20IDENTIDADES%20COLECTIVAS.pdf>
- Enríquez Aranda, M. (2007). *Recepción y traducción. Síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria*. España: Universidad de Málaga.
- Fernández, F. (2011). La sociología crítica y los estudios de traducción: premisas y posibilidades de un enfoque interdisciplinar. *Sendebarr* 22 (pp. 21-41). Recuperado de [file:///C:/Users/pzuazo/Downloads/343-487-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/pzuazo/Downloads/343-487-1-PB%20(2).pdf)
- Gambier, Y. (2007). Y-a-t-il place pour une socio-traductologie? M. Wolf y A. Fukari (Eds.). *Constructing a sociology of translation* (pp. 205-217). Amsterdam/Philadelphia: Routledge.
- García González, J.E. (2000). «El traductor deja su huella: aproximación a la manipulación en las traducciones». En *ELIA I*, pp. 149-158. España: Universidad de Sevilla.
- Gentzler, E. (2001). *Contemporary Translation and Theories*. Clevedon: Multilingual Matters (2º edición revisada).
- Gentzler, E. (2008). *Translation and Identity in the Americas: New Directions in Translation Theory*. New York: Routledge.
- Hermans, T. (1999). *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Hermans, T. (2009). Translation, ethics, politics. En J. Munday (Ed. y rev.). *The Routledge Companion to Translation Studies* (pp. 93-105). Londres-Nueva York: Routledge.
- Hermans, T. (2012). Response to Translation Studies Forum: Translation and history. *Translation Studies*, 5(2), (pp. 242-245).
- Hermans, T. (2014a). Introduction. Translation Studies and the New Paradigm. En (Ed.) T. Hermans. *The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (pp. 7-15). London/New York: Routledge.
- Hermans, T. (2014b). Images of translation. Metaphor and imagery in the Renaissance. Discourse on Translation. En (Ed.) T. Hermans, Routledge. *The manipulation of*

- Literature. Studies in Literary Translation* (pp. 103-135). London/New York: Routledge.
- Holmes, J. (2005a). *Translated! Papers on literary translation and translation studies*, (3° edición). Amsterdam -Atlanta GA, Holanda: Rodopi B.V.
- Holmes, J. (2005b). The Name and the Nature of Translation Studies. *Translated! Papers on literary translation and translation studies*, (3° edición) (pp.67-80). Amsterdam -Atlanta GA, Holanda: Rodopi B.V
- Hurtado Albir, A. (2007). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.
- Lafarga, F., & Pegenaute, L. (EDS.). (2012). *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Lambert, J. y Van Gorp, H. (2014). On describing translations. En (Ed.) T. Hermans. *The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (pp. 42-53). London/New York: Routledge.
- Lefevere, A. (1975). Translating poetry: seven strategies and a blueprint. Amsterdam: Van Gorcum.
- Lefevere, A. (1992a). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge.
- Lefevere, A. (1992b). *Translating literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. Nueva York: The Modern Language Association of America.
- Lefevere, A. y Bassnett, S. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* Volume 11 of Topics in translation. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg: Multilingual Matters.
- Lefevere, A. y Bassnett, S. (1992). *Translation, History and Culture. A Sourcebook*. London/New York: Routledge.
- Lefevere, A. (2014). Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. En (Ed.) T. Hermans. *The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (pp. 215-243). London/New York: Routledge.
- Lhermitte, C. (2004) Adaptation as Rewriting: Evolution of a Concept. *Révue Lisa*, vol. II, N° 5, pp. 26-44.
- Luna García, R. (2002). El corpus: herramienta de investigación traductológica. *Temas de traducción*. Lima: UNIFE.

- Martín de León, C. (2005). Vagones lingüísticos y cargas semánticas: el estudio cognitivo de las metáforas traductológicas», en Romana García, M. L. (Ed.), II AIETI. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. (Madrid, 9-11 de febrero de 2005). Madrid: AIETI, (pp. 1168-1181). Recuperado de http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_CML_Vagones.pdf
- Martínez García, O. (2001). Hermes, el dios que envejece. Un ejemplo: La Ilíada. En *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación* N° 3, Facultad de Traducción e Interpretación de Soria (Universidad de Valladolid). Recuperado de http://www5.uva.es/hermeneus/hermeneus/03/arti08_03.pdf
- Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies Theories and applications*. London/New York: Routledge. Recuperado de <http://staff.uny.ac.id/sites/default/files/pendidikan/Donald%20Juply,%20S.S.,%20M.Hum/Reference%20Book%203-introducing%20Translation%20StudiesTheories%20and%20applications.pdf>
- Newmark, P. (2004). *Manual de traducción* (V. Moya, trad.). Madrid: Cátedra.
- Nida, E. A. (1945). *Language, culture, and translating*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 1993.
- Nida, E.A. y Taber, Ch.R. (1986). *La traducción Teoría y Práctica* (A. De la Fuente, trad.). Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Pageaux, D-H. (1987). Hispanoamérica y la literatura comparada. Recuperado de https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/9558/1/Pageaux_SSLMIT_1987_2.pdf
- Pageaux, D-H. (1994). Fragmentos seleccionados del capítulo 3: «Lectures». *La Littérature générale et comparée* (pp. 128-147). Paris: Colin. Recuperado de www.dx.doi.org/10.14409/hf.v1i1.1457
- Pageaux, D-H. (2006). *Littérature générale et comparée et imaginaire* (Documento fuente: 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Anuario IX, 1995*). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck93k2>
- Pym, A. (2010). *Exploring translation theories*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Rabadán, R. (2001). Las cadenas intertextuales inglés-español: traducciones y otras transferencias (inter)semióticas. En Pajares, E. Merino, R. y Santamaría, J.M.

- (Eds.). *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción 3* (pp. 29-41). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10810/10481>
- Schleiermacher, F. (2005). *Sobre los diferentes métodos de traducir* (V. García Yebra, trad.). España: Gredos.
- Shuping, Ren (Octubre, 2013). Translation as rewriting. *International Journal of Humanities and Social Science* Vol. 3 no. 18. Recuperado de http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_18_October_2013/6.pdf
- Steiner, G. (1980). *Después de Babel*. (A. Castañón, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Toury, G. (1978-1976). The nature and role of norms in literary translation. (Eds.) J.S Holmes, J. Lambert, R. van den Broeck. *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies* (pp. 83-100). Leuven: Acco.
- Toury, G. (1980). The nature and role of norms in literary translation. (Eds.) J.S Holmes, J. Lambert, R. van den Broeck. *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies* (pp. 83-100). Leuven: Acco.
- Toury, G. (1998). A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'. En Christina Schäffner (Ed.). *Translation and Norms*. (pp.10-32). Clevedon etc.: Multilingual Matters. [Disponible también en: *Current Issues in Language & Society*, vol 5, n° 1 y 2]. Recuperado de http://www.tau.ac.il/~tourney/works/GT-Handful_Norms.htm
- Toury, G. (1999). La naturaleza y el papel de las normas en la traducción. En M. Iglesias Santos (Eds.). *Teoría de los Polisistemas* (pp. 233-256). España: Arco.
- Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. (R. Rabadán y R. Merino, trad.). Madrid: Cátedra.
- Toury, G. (2014). A Rationale for Descriptive Translation Studies. En T. Hermans. (Ed.). *Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (pp. 16-41). London/New York: Routledge.
- Tymoczko, M. (2002). Connecting the two infinite orders research methods in Translation Studies. En (Eds.) T. Hermans. *Cosscultural Transgressions. Research models in Translation Studies II. Historical and ideological issues* (pp.9-25). London/New York: Routledge.
- Tymoczko, M. (2003). Ideology and the position of the translator: In what sense is a translator 'in-between'? *A propos of ideology. Translation Studies on ideology. Ideology in Translation Studies* (pp.181-201). Manchester: St, Jerome.

- Van Gorp, H. (1978). La traduction littéraire parmi les autres metatextes. (Eds.) J.S Holmes, J. Lambert, R. van den Broeck. *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies* (pp. 101-116). Leuven: Acco.
- Van Gorp, H. (2014). Translation and Literary genre. The European picaresque novel in the 17th and 18th centuries. En (Ed.) T. Hermans. *The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (pp. 136-148). London/New York: Routledge.
- Vermeer, H. (2000). Skopos and commission en translation action, (A. Chesterman trad.). En (Ed.) Venuti, L. *The translation Studies Reader* (pp. 221-232) London/New York: Routledge.
- Wilhelm, J. (2004). Herméneutique et traduction : la question de "l'appropriation" ou le rapport du "propre" à "l'étranger". *Meta: journal des traducteurs*, vol. 49, N°4 (pp.768-776). Recuperado de DOI: 10.7202/009780ar
- Wilson, P. (2010). La crítica y la traducción como versiones de lo foráneo. En (Eds.) A. Freixa y J.G. López Guix. *Actas del II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica»*. San Carlos de Bariloche (pp. 223-234). Recuperado de <http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas/Willson.pdf>

Historia de la traducción

- Adamo, S. (2006). Microhistory of Translation. En G. Bastin y P. Bandia (Eds.). *Charting the Future of Translation History* (pp. 86-87). Canadá: University of Ottawa Press.
- Apak, F. (2003). A preliminary study on 'History' and 'Historiography' in Translation Studies. *Journal of Istanbul Kültür University* (pp. 97-125). Recuperado de <http://acikerisim.iku.edu.tr:8080/xmlui/handle/11413/236>
- Bastin, G. L. (1998). Latin American Tradition. En M. Baker, G. Saldanha (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp.505-512). London/New York: Routledge.
- Bastin, G. L. (2003). Por una historia de la traducción en Hispanoamérica. *IKALA: Revista de Lenguaje y Cultura*, 8 (14) (pp.193-217). Colombia: Universidad de Antioquía. Recuperado de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/ikala/article/viewFile/3185/2949>
- Bastin, G. L. (2004). Traduction et révolution à l'époque de l'indépendance hispano-américaine. *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal*, vol. 49, N°

- 3, (pp. 562-575). Recuperado de <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v/n3/009379ar.html?vue=resume>
- Bastin, G. L. (2006a). Francisco de Miranda, “precursor” de traducciones. *Boletín de la Academia Nacional de Historia de Venezuela* (354), pp.167-197. Recuperado de <http://www.histal.ca/documents/index-alphabetique-par-auteur-2/?lang=es>
- Bastin, G. L. (2006b). Subjectivity and Rigour in Translation History: The Latin American Case. En G. Bastin & P. Bandia (Eds.), *Charting the Future of Translation History*, pp. 111-129. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Bastin, G. L. (2007). Histoire, traductions et traductologie. En G. Wotjak (Ed.), *Quo vadis Translatologie? Ein halbes Jahrhundert universitäre Ausbildung von Dolmetschern und Übersetzern in Leipzig*, pp. 35-44. Berlin: Frank/Timme GmbH.
- Bastin, G. L. (2008). Introducción Dossier La Traducción y la conformación de la identidad latinoamericana. *Trans. Revista de Traductología* (12), (pp.11-14). Recuperado de <http://www.trans.uma.es/pdf/Trans12/t12011-14GLBastin.pdf>
- Bastin, G. L. (2009). Latin American tradition. En M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2º edición) (pp.133-136). London/New York: Routledge.
- Bastin, G.L. (Enero-junio 2011). Traductores comprometidos con la independencia: el caso venezolano. *Historia y Sociedad*, No. 20 (pp.33-55). Recuperado de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/28114/28360>
- Bastin, G. y Bandia, P. (Eds.) (2006). *Charting the Future of Translation History*. Ottawa: University Press of Ottawa.
- Bastin, G. L. y Castrillón, E.R. (2004). La “Carta dirigida a los españoles americanos”, una carta que recorrió muchos caminos... *Hermeneus*, no.6 (pp.276-290). Recuperado de <http://www.histal.ca/wp-content/uploads/2011/08/La-carta-dirigida-a-los-espa%C3%B1oles-americanos.pdf>
- Bastin, G. L., Echeverri Á., Campo, A. (2004). La traducción en América Latina: propia y apropiada. *Revista de Investigaciones literarias y culturales*, N° 24, (pp. 69-94). Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611_a2014n8/1611_a2014n8a7/Georges-Bastin.pdf
- Bistué, B. (2013). Traducciones de Shakespeare al castellano en España e Hispanoamérica: Panorama histórico. *En Boletín de Literatura Comparada*, ISSN 0325-3775, N°. 38 (pp. 103-118). Recuperado de <https://www.academia>.

edu/7163120/Traducciones_de_Shakespeare_al_castellano_en_España_e_Hispanoamérica._Panorama_histórico

- Cabrera Ponce, I. (1993). El aporte de la traducción al proceso de desarrollo de la cultura chilena en el siglo XIX. *Livivs*, Revista de Estudios de Traducción. N° 3 (pp.51-63). Recuperado de <http://www.histal.ca/wp-content/uploads/2011/08/El-aporte-de-la-traducci%C3%B3n-al-proceso-de-desarrollo-de-la-cultura-chilena-en-el-siglo-IX.pdf>
- Castro, N. (2011). Questions de méthodologie en vue d'une histoire de la traduction philosophique au Mexique au XX^e siècle. En A. Chalvin y D. Monticelli (Eds.). *Entre les cultures et les textes. Itinéraires en histoire de la traduction, introduction de T. Hermans* (87-99). Frankfurt-am-Mein : Peter Lang.
- Castro, N. y Foz, C. (2013). La circulación de las ideas positivistas en Argentina y en México: Editores y traductores (1850-1950). *MonTI* 5 (pp. 365-388). Recuperado de <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2013.5.16>
- Delabastitia, D. (Marzo 2012). Response. *Translation Studies*, 5:2 (pp. 246-248). DOI: 10.1080/14781700.2012.663620
- Delisle, J. (1997-1998). Réflexions sur l'historiographie de la traduction et ses exigences scientifiques. *Équivalences (ISTI, Bruxelles)*, vol 26, N° 2 y vol 27, N° 1 (pp. 21-43). Recuperado de [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Reflexions_sur_lhistoriographie_de_latr%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Reflexions_sur_lhistoriographie_de_latr%20(2).pdf)
- Delisle, J. (2003). L'histoire de la traduction: son importance en Traductologie, son enseignement au Moyen d'un Didactiel Multimédia et Multilingue. *Forum* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris / KSCI, Séoul), vol. 1, no 2 (pp. 1-16). Recuperado de [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Lhistoire_de_la_traduction_sonimportanc%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Lhistoire_de_la_traduction_sonimportanc%20(1).pdf)
- Delisle, J. y Woodsworth, J. (Eds.). (Julio, 2012). *Translators through History: Revised edition*. Amsterdam/Filadelfia: Benjamins Translation Library y Unesco.
- D'hulst, L. (Marzo, 1994). Enseigner la traductologie : pour qui et à quelles fins? *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, Vol. 39, n° 1 (p. 8-14). Recuperado de URI: <http://id.erudit.org/iderudit/002562ar>
DOI :10.7202/002562ar
- D'hulst, L. (1995). Pour une historiographie des théories de la traduction: questions de méthode. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 8, N° 1 (pp. 13-33).

Recuperado de <https://www.erudit.org/revue/ttr/1995/v8/n1/037195ar.html?vue=resume>

- D'hulst, L. (2001). Why and how to write translation histories. *Crop*, 6 (pp. 21-31). Recuperado de <http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao6/v06a03.pdf>
- D'hulst, L. (2010). Translation history. En Gambier and Luc van Doorslaer (Eds.). *Handbook of Translation Studies*, vol. 1 (pp. 397–405). Bélgica: University of Leuven.
- Faucett, P. (1998) Ideology and translation. En Mona Baker y Kirsten Mahnlgrer (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp.106-111). Londres/Nueva York: Routledge.
- Giménez López, O. (Noviembre 1997). El estudio de la traducción literaria a la luz de la historia de la traducción. (Una metodología aplicada). En (Eds.) M.A. Vega, R. Martín-Gaitero. *El profeta vida y época de Kahlil Gibran/The Life and Times of Prophet Kahlil Gibran* (pp.329-334), vol. 2, *Actas de los VII Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Universidad Complutense. Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores.
- Hermans, T. (Marzo 2012). Response. *Translation Studies*, 5:2 (pp.242-245). DOI: 10.1080/14781700.2012.663618.
- Hoof, H. Van (1991). *Histoire de la Traduction en Occident*. París. Duculot.
- Jaka, A. (2009). El discurso de la traducción en la historia de la traducción vasca. *1611 Revista de historia de la traducción*. Barcelona: Universitat Autònoma. Recuperado de [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/137907-188522-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/137907-188522-1-PB%20(2).pdf)
- Lafarga, F. y Pegenaute, L. (2004). *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos.
- Lambert, J (1993). History, historiography and the discipline. A programme. En Y. Gambier y J. Tommola (Eds.). *Translation and knowledge* (pp.3-25). Proceedings of the 1992 Scandinavian Symposium on Translation Theory (SSOTT iv). Turku: Centre for Translation and Interpreting.
- Lambert, J., D'hulst, L. y Van Bragt, K. (2014). Translated literature in France, 1800-1850. En T. Hermans. *The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, (pp.149-163). London/New York: Routledge.
- Lépinette, B. (1997). La historia de la traducción – Metodología Apuntes bibliográficos. *Lynx. Documentos de Trabajo*, Vol. 14. (pp. 1-24).

- Recuperado de <http://www.histal.ca/wp-content/uploads/2011/08/La-historia-de-la-traduccion-metodologia-apuntes-bibliograficos.pdf>
- Lépinette, B. y Melero, A. (Eds.). (2003). *Historia de la traducción*, Valencia: Quaderns de Filología Estudis Lingüístics VIII, Universitat de València.
- López Alcalá, S. (2001). *La historia, la traducción y el control del pasado*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- Martínez Sierra, J.J. (2011) De normas, tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual. *Estudios de Traducción*, vol. 1 (pp. 151-170). Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/viewFile/36484/35331>
- McClelland, S. (2013) *Roman Theories of Translation: Surpassing the Source*. Routledge Monographs in Classical Studies, 14. New York; London: Routledge.
- Montoya, P. Ramírez, G. y Ángel, C. (Enero-diciembre 2006). Una investigación en historia de la traducción: cuatro traductores colombianos del siglo XIX. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol. 11, N° 17 (pp.13-30). Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/2550/255020424001.pdf>
- Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies Theories and applications*. London-New York: Routledge.
- Munday, J. (2014). Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: theoretical and methodological concerns. *The Translator*, 20:1 (pp. 64-80). DOI: 1080/13556509.2014.899094
- Navarro, A. (2012). Traducción, prensa y proceso emancipador venezolano. El caso de la Gaceta de Caracas (1808-1822). En (Eds.), F. Lafarga y L. Pegenaute. *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*, Vol. 2 (pp. 165-172). Vigo: Academia del Hispanismo.
- Núñez Hague, E. (Julio-agosto 1960). Inventario y examen de las traducciones literarias en América Hispana. *Revista Iberoamericana*. Vol. XXV, n° 50. (pp. 289-302). México: Editorial Cultura. Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/1984/2179>
- Ordoñez López, P. (2010). Ortega y Ayala: dos visiones de la traducción con dispar recepción en la Traductología contemporánea. *Revista de Estudios Orteguianos*, N° 21 (pp. 151-168). Recuperado de http://www.ortegaygasset.edu/admin/descargas/contenidos/Articulo_%20Pilar_Ordenez_REO21.pdf
- Orozco, W. (2000). La traducción en el siglo XIX en Colombia. *Íkala*, 5 (9-10), (pp. 73-88). Recuperado de <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/8026-23927-1-PB.pdf>

- Ortiz, F. (1940/2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Pagni, A. (2005). Memorias de la nación y memorias de la represión en América Latina. *Iberoamericana*, V, 20 (pp.173-188). Recuperado de file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/1382-3146-1-SM.pdf
- Pagni, A. (2014). Hacia una historia de la traducción en América Latina. *Iberoamericana*, XIV, 56 (pp. 205-224). Recuperado de <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1152/815>
- Payás, G. (2006). Lorsque l'histoire de la traduction sert à réviser l'histoire. *TTR Études sur les textes et ses transformations* (pp. 15-36), vol. XIX, N° 2. Recuperado de DOI: 10.7202/017822ar
- Pym, A. (2009). Humanizing Translation History. *Hermes—Journal of Language and Communication Studies*, N° 42 (pp. 23-47). España: Universitat Rovira y Virgili, Recuperado de http://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/research_methods/2008_Hermes.pdf
- Pym, A. (2012). *Method in translation history*. Manchester: St. Jerome.
- Rojas, R. (Diciembre 2007). Traductores de la libertad: el americanismo de los primeros republicanos. *CIDE. División de Historia Documento de trabajo n° 49*. Recuperado de <http://libreriacide.com/librospdf/DTH-49.pdf>
- Rundle, C. (Diciembre 2012). Translation as an approach to history. *Translation Studies*, 5:2 (pp.232-240). DOI: 10.1080/14781700.2012.663615
- Rundle, C. (Mayo, 2014). Theories and methodologies of translation history: the value of an interdisciplinary approach. *The Translator*, 20:1 (pp.2-8). DOI: 10.1080/13556509.2014.899090
- Sabio Pinilla, J.A. (2006). La metodología en historia de la traducción: Estado de la cuestión. *Sendeban* 17 (pp. 21-47). Recuperado de <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/1007/1188>
- Santoyo, J.C. (1987). *Teoría y crítica de la traducción: Antología*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Scharlau, B. (2004). Traducir en América Latina: Genealogía de un tópico de investigación. Andrea Pagni, trad. Y coord.). *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 24 (pp. 15-33). Recuperado de http://www.revistaestudios.ll.usb.ve/sites/default/files/Estudios_24/Birgit%20Scharlau.pdf

- Simeoni, D. (2007) *Between sociology and history. Method in context and in practice.* M. Wolf y A. Fukari (Eds.). *Constructing a sociology of translation* (pp. 187-204). Amsterdam/Philadelphia: Routledge.
- St-Pierre, P. (1993). Translation as a discourse of history. *TTR*, 6(1) (pp. 61-82). Recuperado de <http://www.erudit.org/revue/TTR/1993/v6/n1/037138ar.pdf>
- St-Pierre, P. (Marzo, 2012). Response. *Translation Studies*, 5:2 (pp.240-242). DOI: 10.1080/14781700.2012.663616
- Valero, M.A. (2001). Andrés Bello traductor. Aproximación a la obra traductológica de Andrés Bello. *Núcleo*, 18, 181-202. Recuperado de <http://www.histal.umontreal.ca/pdfs/Andrés%20Bello%20traductor.pdf>
- Valero-Garcés, C. y Sales-Salvador, D. (2007). The Production of Translated Texts for Migrant Minority Communities. Some Characteristics of an Incipient Market. *Jostrans. The Journal of Specialised Translation*. Recuperado en: http://www.jostrans.org/issue07/art_valero_sales.php
- Van Hoof, H. (1986). *Petite histoire de la traduction en Occident*. Lovaina: Cabay.
- Van Hoof, H. (1991). *Histoire de la traduction en Occident*. París: Duculot.
- Vargas Gómez, F. (Julio, 2009). Imitación/versión/hibridación: función de la traducción en tres contextos histórico-culturales. *Revista electrónica de estudios filológicos*, N° XVII. Recuperado de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/296/205>
- Vega, M.A. (1994). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Vega, M.A. (1997). Apuntes socioculturales de historia de la traducción: del Renacimiento a nuestros días. *Hieronymus complutensis*, 4-5, (pp. 71-85).
- Vega, M.A. (Ed.) (2013). Momentos estelares de la traducción en Hispanoamérica. *Mutatis Mutandis*, vol. 6, n° 1 (pp. 22-42). Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/04_05/04_05_071.pdf
- Wilson, P. (2007). Traductores en el siglo. *Punto de vista* 87 (pp. 19-25). Recuperado de https://orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/156256/1/Punto%20de%20Vista_87_2007_PWillson.pdf
- Wilson, P. (2008). El fin de una época: letrados-traductores en la primera colección de literatura traducida del siglo XX en la Argentina. *TRANS, Revista de Traductología* N° 12 (pp. 29-42). Recuperado de http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_12/t12_029-42_PWilson.pdf.pdf

- Wilson, P. (2013). La traducción y sus discursos: apuntes sobre la historia de la Traductología. *ExLibris: Revista del Departamento de Letras de la UBA* (pp. 82-95). Argentina: Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/archivo/2/contenido/2-presentacion.pdf>
- Woodsworth, J. (1998). History of Translation. En Mona Baker y Kirsten Mahnlgrer (Eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp.100-105). Londres/Nueva York: Routledge

Historia de la traducción en el Perú

- Adorno, R. (Noviembre, 1984). Paradigmas perdidos. Guamán Poma examina la sociedad española colonial. *Chungará*, n° 13 (pp. 67-91). Chile: Universidad de Tarapacá. Recuperado de http://www.chungara.cl/Vols/1984/Vol13/Paradigmas_perdidos.pdf
- Bistué, B. (2012). Traducción multilingüe en Hispanoamérica colonial: un posible contexto para el estudio de Felipe Guamán Poma de Ayala. *BLC Año XXXVII*. Recuperado de [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Traduccion_multilingue_en_Hispanoamerica %20\(1\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Traduccion_multilingue_en_Hispanoamerica%20(1).pdf)
- Fossa, L. (Enero, 2004). Los “Lenguas”: Interpretación consecutiva en el siglo XVI *HISTAL*. Recuperado de <http://www.histal.ca/wp-content/uploads/2011/08/Los-lenguas-interpretaci%C3%B3n-consecutiva-en-el-siglo-XVII.pdf>
- Fossa, L. (2008). El difuso perfil de Juan de Betanzos como traductor de lenguas indígenas. *TRANS Revista de Traductología*, n° 12, (pp. 51-65). Recuperado de http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_12/t12_051-65_LFossa.pdf
- Fritz, S. (2005). Guamán Poma de Ayala como traductor indígena de textos culturales: La Nueva Crónica y Buen Gobierno (c. 1615). *Fronteras de la Historia*, n° 10, (pp. 83-107). Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/833/83301002.pdf>
- Núñez Hague, E. (Julio-agosto 1951). Las traducciones literarias en el Perú. En Miroquesada A. et al., revista *Mar del sur* número 18, volumen VI, (pp.116-133). Lima, Perú: Secretaría de Redacción y Administración.

- Núñez Hague; E. (1952a). Proceso y teoría de la traducción literaria. *Cuadernos americanos* 11: 2. Recuperado de [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/proceso-y-teoria-de-la-traduccion-literaria%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/proceso-y-teoria-de-la-traduccion-literaria%20(5).pdf)
- Núñez Hague; E. (1952b). Inventario y Examen de las Traducciones Literarias en América. *Revista Iberoamericana* (pp.289-302). Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1960.1984>
- Núñez Hague, E. (1953). *Autores germanos en el Perú. Florilegio de la poesía alemana en versiones peruanas*. Lima, Perú: Ministerio de Educación Pública.
- Núñez Hague, E. (1956). *Autores ingleses y estadounidenses en el Perú. Estudios de literatura comparada*. Lima, Perú: Dirección de Cultura, Arqueología e Historia, Ministerio de Educación Pública del Perú.
- Núñez Hague, E. (1997). *Las Letras de Francia y el Perú*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Núñez Hague, E. (1989). *La imagen del mundo en la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú.
- Rodríguez Chávez, I. (2002-2003). Importancia de la traducción literaria en el Perú. *Hieronymus Complutensis*, N° 9-10 (pp. 27-39). Recuperado de http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/09_10/09_10_027.pdf
- Santoyo, J.C. (2006). La primera traducción inglés-español impresa en América (1594). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-primera-traduccion-ingles-espanol-impresa-en-america-1594/>
- Silva-Santisteban, R. (1984). «El Infiel de Lord Byron: una traducción desconocida de José Arnaldo Márquez». Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletinira/article/view/9493>
- Silva-Santisteban, R. (2007). *Antología general de la traducción en el Perú I, Prosa: siglos XVI – XIX*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Silva-Santisteban, R. (2008). *Antología general de la traducción en el Perú II. Poesía: siglos XVI- XIX*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Silva-Santisteban, R. (2009). *Antología general de la traducción en el Perú. Poesía: siglo XIX (conclusión). Teatro: siglo XIX. Tomo III*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Silva-Santisteban, R. (2009). *Antología general de la traducción en el Perú. Tomo IV. Narrativa Siglo XX*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.

- Silva-Santisteban, R. (2010). *Antología general de la traducción en el Perú*. Tomo V. *Poesía Siglo XX-1*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Silva-Santisteban, R. (2010). Garcilaso de la Vega traductor. *Mutatis Mutandis*, vol. 3, n° 2 (pp.235-248). Recuperado de file:///C:/Users/USUARIO/Downloads /Dialnet-GarcilasoDeLaVegaTraductor-5012631.pdf
- Silva-Santisteban, R. (2013). *Breve historia de la traducción en el Perú*. Lima: Instituto Bibliográfico del Perú.
- Silva-Santisteban, R. (2016). *Antología general de la traducción en el Perú*. Tomo VI. *Poesía Siglo XX-2*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Silva-Santisteban, R. (2016). *Antología general de la traducción en el Perú*. Tomo VII. *Poesía Siglo XX-3*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Silva-Santisteban, R. (2016). *Antología general de la traducción en el Perú*. Tomo VIII. *Teatro: Siglo XX*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Silva-Santisteban, R. (2016). *Antología general de la traducción en el Perú*. Tomo IX. *Prosa varia: Siglo XX*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Valdivia Paz-Soldán, R. (2012). La traducción de los franciscanos en el Perú: Historia y evangelización. Sobre Jerónimo de Oré: investigador, misionero y traductor. En M.A, Vega (Ed.). *Traductores hispanos de la orden franciscana en Hispanoamérica* (pp. 91-102). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Vega Cernuda, M. A. (2012). *Traductores hispanos de la Orden franciscana en Hispanoamérica*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility*. A history of translation. (2ª edición) London/New York: Routledge.
- Viereck Salinas, R. (2009). Nueva crónica y buen gobierno de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nueva-cronica-y-buen-gobierno-de-felipe-guaman-poma-de-ayala-1615/>

Corpus de investigación

- González Prada, M. (1976). *Páginas libres. Horas de lucha*. Prólogo y notas: Luis Alberto Sánchez. Cronología: Marlene Polo. Materias: Ensayo s. XIX, Pensamiento político s. XIX, Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- González Prada, M. (2004). *Baladas*, Pontifica Universidad Católica del Perú, Volumen 41 de El Manantial Oculto, editor I. Tauzin Castellanos, 319 pp.

- González Prada, M. *Anarquía*. Recuperado de <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/index.htm>
- González Prada, M. *Baladas Peruanas*. Recuperado de <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/index.htm>
- González Prada, M. *Grafitos*. Recuperado de <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/index.htm>
- González Prada, M. *Horas de Lucha*.
Recuperado de <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/index.htm>
- González Prada, M. *Páginas libres*.
Recuperado de <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/index.htm>
- González Prada, M. *Propaganda i ataque*.
Recuperado de <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/index.htm>
- González Prada, M. *El tonel de Diógenes*.
Recuperado de <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/index.htm>
- González Prada, M. *Exóticas y trozos de vida*.
Recuperado de <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/index.htm>
- Márquez, J.A. (sf.). *El infiel*. R. Silva-Santisteban (Ed. y presentación). (Texto en inglés *The Gaiour*, G. Gordon, Lord Byron [1887]. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchd9k4>
- Márquez, J.A. (2007). *Cuento de invierno*. En Proyecto de investigación I+D, HUM-2004-00721 (Ed.) (pp. 317-421). Málaga. (Texto en inglés *The winter's tale* de W. Shakespeare [1884]. Recuperado de <http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2015/12/SHAKESPEARE-Cuento-de-invierno.pdf>
- Márquez, J.A. (1888). *La Orgía financiera del Perú: el guano y el salitre: (artículos en la libertad electoral)*. Lima, la Libertad Electoral.
- Márquez, J.A. (1883). *Como gustéis*. Edición digital a cargo de J. Tronch Pérez, Biblioteca digital Artelope. (Texto en inglés *As you like it* de W. Shakespeare) Recuperado de <http://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0261ComoGusteis.php>
- Márquez, J.A. (1862). *Recuerdos de viaje a los Estados Unidos de la América del Norte (1857-1861)*. Lima: Imprenta del «Comercio» por José María Monterola, primera edición. Recuperado de <https://play.google.com/books/reader?id=JiwIAQAIAAJ&printsec=frontcover&pg=GBS.PP13>

- Márquez, J.A. (1866). *El Perú y la España moderna*, Volumen 1. Lima, *El Nacional*. Recuperado de https://books.google.com.pe/books/about/El_Per%C3%BA_y_la_Espa%C3%B1a_moderna.html?id=t0w0AQAAIAAJ&redir_esc=y
- Palma, R. (1865). *Armonías. Libro de un desterrado*. París, Francia: Librería de Rosa y Bouret. Recuperado de <https://ia601408.us.archive.org/7/items/armoniaslibrode00caicgoog/armoniaslibrode00caicgoog.pdf>
- Palma, R. (1877). *Verbos y gerundios, poesía*. Lima. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/verbos-y-gerundios--0/html/019340f6-82b2-11df-acc7-02185ce6064.html>
- Palma, R. (1899). *Recuerdos de España precedido de La bohemia de mi tiempo*. Lima, Perú: La Industria.
- Palma, R. (1911). *Poesías completas*. Barcelona, España: Maucci.
- Palma, R. (1958). La favorita. *Don Ricardo Palma en Colombia. Tres de sus primeros impresos* (pp. 41-56) de Juan Miguel Bakula Patiño. Lima: Separata de la Revista Fénix, n° 12.
- Palma, R. (2003). *Corona patriótica*. Biblioteca virtual universal. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/1935.pdf>
- Palma, R. (2005). *Epistolario General (1846-1981)*, 2005, Tomo VII, Vol 1°. Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma.
- Palma, R. (2005). *Epistolario General (1892-1904)*, 2005, Tomo VII, Vol 2°. Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma.
- Palma, R. (2005). *Epistolario General (1905-1919)*, 2005, Tomo VII, Vol 3°. Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma.
- Paz-Soldán y Unanue, P. (1883). *Diccionario de peruanismos. Ensayo filológico*. Lima: Imprenta de J.F. Solís. Recuperado de <https://archive.org/details/diccionariodepe00arongoog>
- Paz-Soldán y Unanue, P. (2011). *Poesía latina. Traducciones completas por Juan de Arona*. Edición, presentación y notas de R. Silva-Santisteban. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica de Lima.
- Paz-Soldán y Unanue, P. (1891). *Páginas diplomáticas del Perú*. Recuperado de https://books.google.com.pe/books?id=j1sz6w_ZoysC
- Shakespeare, W. (1821). *Poems and Plays*, Vol. 14. USA.: University of Minnesota. Digitized 10 Apr 2012. https://play.google.com/books/reader?id=eReyQAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=es_419&pg=GBS.PP1

Tesis

- Andreani, E. (2015). *Heinrich Heine : traductions et mises en musique en France et en Italie* [Tesis doctoral, Université Paris-Saclay]. Recuperado de <https://www.theses.fr/2015SACLE018/document>
- Caturla Viladot, A. (2009). *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo* (Tesis doctoral, Universidad de Barcelona). Recuperada de: <http://hdl.handle.net/2445/41673>
- Chappelle, N. (Mayo 2001). *The translator's tale. A translator-centred history of seven English translations (1893-1944) of the Grimms' fairy tale, Sneewittchen.* (Tesis doctoral, Universidad de Dublin). Recuperado de <http://doras.dcu.ie/17982/>
- Crippa Ulloa, M. y Romero Quintanilla, M.T. (1999). *Diagnóstico situacional de la Traducción literaria en el Perú: siglo XX* (Tesis de licenciatura). Lima: Universidad Femenina del Sagrado Corazón (UNIFE), Facultad de Traducción, Interpretación y Ciencias de la Comunicación. Programa de Traducción.
- Díaz Martínez, J. (2014). *Teorías sistémicas de la literatura. Polisistema, campo, semiótica del texto, y sistemas integrados* (Tesis doctoral, Universidad de Granada). Recuperado de <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/34208/1/2407889x.pdf>
- Enríquez Aranda, M. (2005). *La recepción de la poesía de John Keats a través de sus traducciones al español en el siglo XX* (Tesis doctoral, Universidad de Málaga). Recuperado de <http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/16775235.pdf>
- Furlan, M. (1998-1999) *La Retórica de la Traducción en el Renacimiento* (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Departamento de Filología Latina). Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1717/TOL98.pdf;jsessionid=31A48769353DB390988740961A55BEFF.tdx2?sequence=1>
- García Bullé G., D. (/2006). *Conceptos de traducción e interpretación del texto dramático desde una perspectiva hermenéutica* (Tesis doctoral, Universidad Iberoamericana). Recuperado de <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/014771/014771.pdf>
- Giménez López, O. (2008). *La primera recepción de Friedrich Hölderlin en la literatura española (1919-1936)* (Tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili). Recuperado de <http://www.tdx.cat/handle/10803/8794>

- Goya Oshiro, J.M. (2007). *Los llamados intérpretes de las conquistas de Perú y México Lima y los principales problemas a los que se enfrentaron* (Tesis de licenciatura). Lima: Universidad Ricardo Palma, Carrera de Humanidades y Lenguas Modernas.
- Montoya, P.A. (2014) *Traducción y transferencia cultural en la reforma educativa radical en Colombia: Descripción y análisis de La Escuela Normal (1871-1879)* (Tesis doctoral, Université de Montréal). Recuperado de https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11616/Montoya_Paula_2014_these.pdf
- Navarro, A. (Abril, 2014). *Las intervenciones del sujeto traductor en la Gaceta de Caracas (1808-1822)*. (Tesis doctoral, Université de Montréal). Recuperado de [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Navarro_Aura_2014_these%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Navarro_Aura_2014_these%20(1).pdf)
- Ordoñez López, P. (Julio, 2006). «*Miseria y esplendor de la traducción*»: *La influencia de Ortega y Gasset en la Traductología contemporánea* (Tesis doctoral, Universidad de Granada). Recuperado de <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/1308/1/16433373.pdf>
- Pérez Garay, C.A. (2010). *Liberalismo criollo: Ricardo Palma, ideología y política: 1848-1919*. (Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos). Recuperado de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/3156>
- Thomas, A.R. (2009). *Traducción, recepción y censura de Kurt Vonnegut en la España franquista* (Tesis de master, Universidad de Sevilla). Recuperado de file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Traduccion_recepcion_y_censura_de_Kurt_V.pdf
- Velázquez, Castro, M. (2004). *Novela y nación en el Perú republicano (1845-1879)*. (Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos). Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/3125/1/Velazquez_cm.pdf
- Viereck Salinas, R. (2003). *La Traducción como instrumento y estética en la literatura hispanoamericana del siglo XVI*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense). Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t26696.pdf>

Diccionarios

- Cabanellas, G. (1996). *Diccionario enciclopédico de derecho usual*. Argentina: Editorial Heliasta.

- Diccionario de la Real Academia. (Octubre, 2014). *Diccionario de la lengua española* (23^a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/>
- Martínez de Sousa, J. (2007). *Manual de estilo de la lengua española*. MELE 3 (3^a edición, revisada y ampliada)
- Seco, M. y Andrés, O. (1999), *Diccionario del español actual*. 2 tomos. España: Aguilar lexicografía. España: Ediciones Trea, S.L.
- Real Academia Española (2010). *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Madrid: Espasa Libros, S.L.U. Madrid: Espasa Libros, S.L.
- Real Academia Española (2010). *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros, S.L.U.

ANEXOS

ANEXO A: TRADUCTORES Y TRADUCCIONES DEL ALEMÁN AL ESPAÑOL (PERIODO 1850-1900)

Nº	Género	Traductor	Título traducción	Autor	Título obra fuente	Medio publicación TM	Lugar-Año publicación TM	Observaciones
1	Lírico	Bedoya, Manuel	«Lágrimas silenciosas»	Kerner, Justinus	<i>Stille Tränen</i>	<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima-1887	
2	Lírico	Buendía, Adriana	«Su imagen»	Heine Heinrich	<i>Wenn ich auf dem Lager liege</i>	<i>El Correo del Perú</i>	Lima 1873	
3	Lírico	Buendía, Adriana	«Mi corazón»	Heine Heinrich	<i>Du schönes Fischermädchen</i>	<i>El Correo del Perú</i>	Lima 1873	
4	Lírico	González Prada, Manuel	<i>El canto de los Nibelungos</i>	[poema épico medieval]	<i>Nibelungenlied</i>	(--)	(...)	Destruidos por el autor.
5	Lírico	González Prada, Manuel	«Las gotas de néctar»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Die Nektartropfen</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 161</i>
6	Lírico	González Prada, Manuel	«El Poeta»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Der Sängler</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 162 (ballada)</i>
7	Lírico	González Prada, Manuel	«El rey de los Elfos»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Erk König</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 164</i>
8	Lírico	González Prada, Manuel	«El filibustero»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Freibeuter</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 166</i>
9	Lírico	González Prada, Manuel	«Mignon»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Mignon</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 167</i>
10	Lírico	González Prada, Manuel	«Leyenda»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Legende</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 168</i>
11	Lírico	González Prada, Manuel	«La Pulga»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Es war einmal ein König</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 166</i>
12	Lírico	González Prada, Manuel	«Las ranas»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Ein grosser Teich war zugefrosen</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 170</i>
13	Lírico	González Prada, Manuel	«El caballero Toggenburg»	Schiller, Friedrich	<i>Ritter Toggenburg</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 171 (ballade)</i>
14	Lírico	González Prada, Manuel	«El castillo»	Uhland, Ludwig	<i>Das Schloß am Meere</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 174 (ballade)</i>
15	Lírico	González Prada, Manuel	«El sueño»	Uhland, Ludwig	<i>Der Traum</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 175</i>
16	Lírico	González Prada, Manuel	«La serenata»	Uhland, Ludwig	<i>Das Ständchen</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 175</i>
17	Lírico	González Prada, Manuel	«El órgano»	Uhland, Ludwig	<i>Die Orgel</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 176</i>
18	Lírico	González Prada, Manuel	«El tordo»	Uhland, Ludwig	<i>Die Drossel</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 176</i>
19	Lírico	González Prada, Manuel	«El bandido»	Uhland, Ludwig	<i>Der Räuber</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 177</i>
20	Lírico	González Prada, Manuel	«Los tres cantos»	Uhland, Ludwig	<i>Die drei Lieder</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 178</i>
21	Lírico	González Prada, Manuel	«El castigo»	Uhland, Ludwig	<i>Die Rache</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 180</i>
22	Lírico	González Prada, Manuel	«La infanta»	Uhland, Ludwig	<i>Die Königstochter</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 180</i>
23	Lírico	González Prada, Manuel	«El caballero nocturno»	Uhland, Ludwig	<i>Der nächtliche Ritter</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 182</i>
24	Lírico	González Prada, Manuel	«El pastor»	Uhland, Ludwig	<i>Der Schäfer</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 183</i>
25	Lírico	González Prada, Manuel	«Los héroes moribundos»	Uhland, Ludwig	<i>Die sterbenden Helden</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 184</i>
26	Lírico	González Prada, Manuel	«La monja»	Uhland, Ludwig	<i>Die Nonne</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 186</i>
27	Lírico	González Prada, Manuel	«La hija de la tabernera»	Uhland, Ludwig	<i>Der Wirtin Tochterlein</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 187</i>
28	Lírico	González Prada, Manuel	Las tumbas de los abuelos	Uhland, Ludwig	<i>Die Vätergruft</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 188</i>
29	Lírico	González Prada, Manuel	«Balata»	Heine Heinrich	(no se identificó)	<i>Minúsculas</i>	Lima-1901	
30	Lírico	González Prada, Manuel	«Nelumbio»	Heine Heinrich	<i>Die schlanke Wasserlilie</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 189</i>
31	Lírico	González Prada, Manuel	«El asra»	Heine Heinrich	<i>Der Asra</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 189</i>
32	Lírico	González Prada, Manuel	«Las ondinas»	Heine Heinrich	<i>Die Nixen</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 190</i>
33	Lírico	González Prada, Manuel	«La adoración de los Reyes»	Heine Heinrich	<i>Die Heiligen Drei Könige aus Morgenlan</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 191</i>
34	Lírico	González Prada, Manuel	«El emperador Enrique»	Heine Heinrich	<i>Heinrich</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 192</i>
35	Lírico	González Prada, Manuel	«Dos tumbas»	Kerner, Justinus	<i>Zwei Särge</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 193</i>
36	Lírico	González Prada, Manuel	«El príncipe más rico»	Kerner, Justinus	<i>Der reichste Fürst</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 195</i>
37	Lírico	González Prada, Manuel	«El ondino»	Kerner, Justinus	<i>Der Wassermann</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 189</i>
38	Lírico	González Prada, Manuel	«El secreto»	Chamisso, Adelbert von	<i>Verratene Liebe</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 197</i>
39	Lírico	González Prada, Manuel	«Violeta de marzo»	Chamisso, Adelbert von	<i>Märzveilchen</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 198</i>
40	Lírico	González Prada, Manuel	«El soldado»	Chamisso, Adelbert von	<i>Der Soldat</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 198</i>
41	Lírico	González Prada, Manuel	«El peregrino de San Juste»	Von Platten, August	<i>Der Pilgrim vor St. Just</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 200</i>
42	Lírico	González Prada, Manuel	«Federico Barbaroja»	Rückert, Friedrich	<i>Barbarosa</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 201</i>
43	Lírico	González Prada, Manuel	«El arroyo»	Grün, Anastasius	<i>Am Strande</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 202</i>
44	Lírico	González Prada, Manuel	«Los monjes de Johannisberg»	Kaufmann, Franz Alexander	<i>Die Mönche von Johannisberg</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 203</i>
45	Lírico	González Prada, Manuel	«Radbod, rey de los frisones»	Lappe, Karl	<i>Radbod, der Friesse</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 205</i>
46	Lírico	González Prada, Manuel	«El príncipe»	Mörcke, Eduard Friedrich	<i>Vom Sieben-Nixen-Chor</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 204</i>
47	Lírico	González Prada, Manuel	«La sílfide»	Herder, Johann Gottfried von	<i>Erk Königs Tochter</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 207</i>
48	Lírico	González Prada, Manuel	«El amante y el río»	Müller, Wilhelm	<i>Die schöne Müllerin...</i>	<i>Baladas</i>	París-1939/Lima-2010	<i>Baladas 208</i>

49	Lírico	González Prada, Manuel	«El topo y la hormiga»	Lessing, Gotthold Ephraim	<i>Der Hamster und die Ameise</i>	Baladas	París-1939/Lima-2010	Baladas 233
50	Fábula	González Prada, Manuel	«El león y la liebre»	Lessing, Gotthold Ephraim	<i>Der Löwe und der Hase</i>	Baladas	París-1939/Lima-2010	Baladas 233
51	Fábula	González Prada, Manuel	«El mono y la zorra»	Lessing, Gotthold Ephraim	<i>Der Affe und der Fuchs</i>	Baladas	París-1939/Lima-2010	Baladas 234
52	Fábula	González Prada, Manuel	«El gorrón y el avestruz»	Lessing, Gotthold Ephraim	<i>Der Sperling und der Strauß</i>	Baladas	París-1939/Lima-2010	Baladas 235
53	Fábula	González Prada, Manuel	«Esopo y el burro»	Lessing, Gotthold Ephraim	<i>Aesopus und der Esel</i>	Baladas	París-1939/Lima-2010	Baladas 235
54	Fábula	González Prada, Manuel	«El burro y el león»	Lessing, Gotthold Ephraim	<i>Der Esel mit dem Löwen</i>	Baladas	París-1939/Lima-2010	Baladas 236
55	Fábula	González Prada, Manuel	«El ruiseñor y la abondra»	Lessing, Gotthold Ephraim	<i>Die Nachtigall und die Lerche</i>	Baladas	París-1939/Lima-2010	Baladas 236
56	Fábula	González Prada, Manuel	«El cuervo»	Lessing, Gotthold Ephraim	<i>Der Rabe</i>	Baladas	París-1939/Lima-2010	Baladas 237
57	Fábula	González Prada, Manuel	«El águila y el búho»	Lessing, Gotthold Ephraim	<i>Der Adler und die Eule</i>	Baladas	París-1939/Lima-2010	Baladas 237
58	Lírico	González Prada, Manuel	«El fakero y el borrico»	Würzburg von, Konrad	<i>Der Schoflhund und der Esel</i>	Baladas	París-1939/Lima-2010	Baladas 238
59	Lírico	Hernández, Julio S.	«La proximidad del amado»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Nahe des Geliebten</i>	<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima, 1887	Nº 10, 2 de julio de 1887
60	Lírico	Hernández, Julio S.	«Prometeo»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Prometheus</i>	<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima, 1887	Nº 10, 2 de julio de 1887
61	Lírico	Hernández, Julio S.	«El arroyuelo»	Rüneberg, Johann Ludwig	(--)	<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima, 1887	Autor finlandés
62	Lírico	Hernández, Julio S.	«Balada finlandesa»	Rüneberg, Johann Ludwig	(--)	<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima, 1887	Autor finlandés
63	Lírico	Hernández, Julio S.	«La revista nocturna»	Zedlitz, Joseph Ch. Freiherr von	<i>Die nächtliche Heerschau</i>	<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima, 1887	Nº 10, 2/7/1887
64	Lírico	Izcue, J.A.						
65	Lírico	Larrabure y Unamue, Eugenio	«Elegía romana»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Römische Elegie</i>	Manuscritos y publicaciones	Imp. Americana-1934	Traducciones mediadas
66	Lírico	Larrabure y Unamue, Eugenio	«La primera noche de Walpurgis»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Die erste Walpurgisnacht</i>	Manuscritos y publicaciones	Imp. Americana-1934	Traducciones mediadas
67	Lírico	Larrabure y Unamue, Eugenio	«Canto de los espíritus sobre las olas»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Gesang der Geister über den Wassern</i>	Manuscritos y publicaciones	Imp. Americana-1934	Traducciones mediadas
68	Lírico	Larrabure y Unamue, Eugenio	«Las cerezas de San Pedro»	Goethe, Wolfgang Johann	(--)	Manuscritos y publicaciones	Imp. Americana-1934	Traducciones mediadas
69	Lírico	Leguía y Martínez, Germán	«Los Alpes»	Haller, Albrecht	<i>Die Alpen</i>	<i>Imprenta Masías</i>	Lima, 1895	Incluida en <i>El Laoconte</i> de N.Vargas
70	Lírico	Mendiguren, José	«Lieder» - Intermezzo	Heine Heinrich	<i>Lieder - Intermezzo</i>	<i>El Progreso</i>	Lima, 1884	Traducciones mediadas
71	Lírico	Molina, Modesto	«Adiós» (Lieder alemanes)	Goethe, Wolfgang Johann	(--)	<i>El Correo del Perú</i>	Lima-1874	
72	Lírico	Molina, Modesto	«Lejos de ella» (Lieder alemanes)	Goethe, Wolfgang Johann	(--)	<i>El Correo del Perú</i>	Lima-1874	
73	Lírico	Molina, Modesto	«Hansel» (Lieder alemanes)	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Hansel</i>	<i>El Correo del Perú</i>	Lima-1874	
74	Lírico	Palma, Ricardo	«El mensaje»	Heine Heinrich	<i>Die Botschft</i>	<i>Poesías completas</i>	Barcelona-1911	
75	Lírico	Palma, Ricardo	«Amor peligroso»	Heine Heinrich	<i>Gefährliche Liebe</i>	<i>Poesías completas</i>	Barcelona-1911	
76	Lírico	Palma, Ricardo	«Doña Clara»	Heine Heinrich	<i>Donna Clara</i>	<i>Poesías completas</i>	Barcelona-1911	
77	Lírico	Palma, Ricardo	«Herodías»	Heine Heinrich	<i>Herodias</i>	<i>Poesías completas</i>	Barcelona-1911	Reediciones en 1886 y 1888
78	Lírico	Palma, Ricardo	«Mi aspiración»	Heine Heinrich	<i>Die Botschft</i>	<i>Poesías completas</i>	Barcelona-1911	
79	Lírico	Palma, Ricardo	«Fragmentos»	Heine Heinrich	<i>Fragmente</i>	<i>Poesías completas</i>	Barcelona-1911	
80	Lírico	Palma, Ricardo	«Una mujer»	Heine Heinrich	<i>Eine Frau</i>	<i>Poesías completas</i>	Barcelona-1911	
81	Lírico	Palma, Ricardo	«Rhapsenit»	Heine Heinrich	<i>Rhapsenit</i>	<i>Poesías completas</i>	Barcelona-1911	Reediciones en 1886 y 1888
82	Lírico	Palma, Ricardo	«En Octubre de 1849»	Heine Heinrich	<i>Oktober 1849</i>	<i>Poesías completas</i>	Barcelona-1911	
83	Lírico	Palma, Ricardo	«Al rey de Prusia»	Heine Heinrich	<i>König von Preussen</i>	<i>Poesías completas</i>	Barcelona-1911	Reediciones en 1886 y 1888
84	Lírico	Paz Soldán y Unamue, Pedro	«Lejos del objeto amado»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>An die Entfernte</i>	<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima 1887	<i>Poesía Latina</i> , 2004 p. 306
85	Lírico	Paz Soldán y Unamue, Pedro	«Encontrada»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Gefunden</i>	<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima 1887	<i>Poesía Latina</i> , 2004 p. 307
86	Lírico	Paz Soldán y Unamue, Pedro	«El arroyuelo»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Das Bächlein</i>	<i>El Chispazo</i>	Lima 1892	<i>Poesía Latina</i> , 2004 p. 307
87	Lírico	Paz Soldán y Unamue, Pedro	«Helene y Menelao»	Hagedorn, Friedrich von	<i>Helena und Menelao</i>	<i>Sonetos y chispazos</i>	Lima 1885	<i>Poesía Latina</i> , 2004 p. 305
88	Lírico	Paz Soldán y Unamue, Pedro	«La venganza de las flores»	Feilgrath, Ferdinand	<i>Der Blumen Rache</i>	<i>Los románticos</i>	París-1838	<i>Poesía Latina</i> , 2004 p. 307
89	Lírico	Sáenz E., Carlos	«El caballero negro»	Uhland, Ludwig	<i>Der schwarze Ritter</i>	<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima-1890	
90	Lírico	Valkívia, Manuel Rafael	«Balada alemana»	Heine Heinrich	<i>Die deutsche Ballade</i>	<i>La Lira Arequipeña</i>	Arequipa - 1889	
91	Drama	Vargas, Nemesio	<i>Laoconte</i>	Lessing, Gotthold Ephraim	<i>Laokoon</i>	<i>Imprenta Masías</i>	Lima-1895	RSS: 2007, pp. 439-470
92	Drama	Vargas, Nemesio	<i>Emilia Galotti</i>	Lessing, Gotthold Ephraim	<i>Emilia Galotti</i>	<i>Imprenta Torres Aguirre</i>		
93	Lírico	Velarde, Samuel	«Salomón»	Heine Heinrich	(--)	<i>Prisma de Lima</i>	Arequipa 1901	
94	Lírico	Anónimo (El Comercio)	«La copa del rey de Thule»	Goethe, Wolfgang Johann	<i>Der König im Thule</i>	<i>El Comercio</i>	Lima-1876	Según Nuñez, quizás de Arona
95	Lírico	Anónimo (La Patria)	«El mar»	Heine Heinrich	(--)	<i>La Patria</i>	Lima-1876	Según Nuñez, quizás de Arona

ANEXO B: TRADUCTORES Y TRADUCCIONES DEL FRANCÉS AL ESPAÑOL (1850 - 1900)

Nº	Género	Traductor	Título traducción	Autor	Título Original	Medio publicación TM	Lugar-Año publicación TM	Observaciones
96	Narrativa	Amador, Esteban	«Prefacio del Cromwell»	Hugo Victor Marie	Preface de Cromwell	<i>La Opinión Nacional de Lima</i>	Lima-octubre 1880	
97	Drama	Amérga, Carlos Germán	(--)	(--)	(--)	(--)	(--)	
98	Lírico	Barreto, Federico	«¡Espera!»	Hugo Victor Marie	<i>Attente</i>	<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima-1888	El Progresista 1887 - Tacna
99	Lírico	Bedoya, Manuel				<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima-1887	
100	Lírico	Bedoya, Manuel				<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima-1887	
101		Calle, Belisario				<i>El Correo del Perú</i>	Lima-1876	
102	Lírico	Calle, Juan José	«Nomen aut nomen»	Hugo Victor Marie	<i>Nomen aut nomen</i>	<i>El Progreso</i>	Lima-1885	
103	Lírico	Camacho, Juan Vicente	«Juana la granadina»	Hugo Victor Marie		<i>El Heraldo de Lima, N°136</i>	5 de agosto de 1854	Con variantes en <i>Poesías</i> , (París, 1872)
104	Lírico	Carrasco, Constantino	<i>Trabajos poéticos</i>	Varios	(--)	<i>Imprenta del Estado</i>	Lima-18778	No tuvimos acceso al libro.
105		Cisneros, Luis Benjamín	(--)	Hugo Victor Marie	(--)	(--)	(--)	
106	Lírico	Corpancho, Manuel Nicolás	«En la muerte de una niña»	Hugo Victor Marie		<i>El Correo del Perú</i>	Lima - s.f	Antología Lira Americana, París, 1865
107	Lírico	Delgado, Abel	«Tú y yo»	Musset, Alfred de		<i>El Correo del Perú</i>	Lima - 1877	
108	Lírico	Flores, Galindo	«Tristeza»	Lamartine, Alphonse de		<i>El Correo del Perú</i>	Lima - 1877	
109	Narrativa	Forga, Eduardo Francisco	<i>Discurso sobre la historia universal</i>	Bossuet, Jacques Bénigne		<i>Nueva vida</i>	Arequipa 1898	RSS: Antología, Tomo I, p.485
110	Narrativa	Forga, Eduardo Francisco	<i>Conferencias</i>	Lamartine, Alphonse de		<i>Nueva vida</i>	Arequipa 1898	RSS: Antología, Tomo I, pp. 485-486
111	Narrativa	Forga, Eduardo Francisco	<i>La mujer</i>	Michelet, Jules		<i>Nueva vida</i>	Arequipa 1898	RSS: Antología, Tomo I, p. 487
112	Lírico	García, Manuel Adolfo	«La mañana»	Hugo Victor Marie	<i>Le matin</i>	<i>Composiciones poéticas</i>	Havre 1872	RSS: Antología, Tomo II, pp. 486-487
113	Lírico	García, Manuel Adolfo	«Los rayos y las sombras, XXIV»	Hugo Victor Marie		<i>El Correo del Perú</i>	Lima 1872	RSS: Antología, Tomo II, pp. 487-489
114	Lírico	García, Manuel Adolfo	«El estuario de David»	Hugo Victor Marie			1872	
115	Lírico	García, Manuel Adolfo	«La Historia»	Hugo Victor Marie			1872	
116	Lírico	García, Manuel Adolfo	«Las dos islas»	Hugo Victor Marie			1872	
117	Lírico	García, Manuel Adolfo	La nube de tempestad	Hugo Victor Marie			1872	
118	Lírico	García, Manuel Adolfo	«Su nombre»	Hugo Victor Marie			1872	
119	Lírico	García, Manuel Adolfo	«Sombras»	Hugo Victor Marie			1872	
120	Lírico	García, Manuel Adolfo	«El cielo de fulgores llenos»	Hugo Victor Marie			1872	
121	Lírico	García, Manuel Adolfo	«Al Arco del triunfo»	Hugo Victor Marie			1872	
122	Lírico	García, Manuel Adolfo	«Dios está siempre allí»	Hugo Victor Marie			1872	
123	Lírico	García, Manuel Adolfo	«Décima»	Hugo Victor Marie			1872	
124	Lírico	García, Manuel Adolfo	«Balada»	Hugo Victor Marie			1872	
125		González, Nicolás Augusto		Hugo Victor Marie		<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima - 1889	
126	Lírico	González Prada, Manuel	«La espera»	Victor Hugo	<i>L'Attente</i>	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, pp.213-214
127	Lírico	González Prada, Manuel	«El silbo»	Dumas, Alexandre	<i>Le sylvphe</i>	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, pp. 214-215
128	Lírico	González Prada, Manuel	«Aniel»	Pécontal Siméon	<i>Aniel</i>	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, p. 215
129	Lírico	González Prada, Manuel	«El Caballo de Tomás II»	Prosper Mérimée	<i>Le Cheval de Thomas II</i>	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, p. 216
130	Lírico	González Prada, Manuel	«La Nube»	Gautier Théophile	«Le Niage»	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, p. 217
131	Lírico	González Prada, Manuel	«Las mariposas»	Gautier Théophile		<i>Minúsculas</i>		Edición electrónica, p. 217
132	Lírico	González Prada, Manuel	«El Cabello de Sigalda»	Martin, Nicolas	«Le Cheveu de Sygda»	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, pp. 218-219
133	Lírico	González Prada, Manuel	«Los Dos Sembradores»	Martin, Nicolas	«Les deux Semeurs»	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, p. 220
134	Lírico	González Prada, Manuel	«Las Siete Virgenes de Piedra»	Martin, Nicolas	«Les Sept Vierges de Pierre»	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, pp. 221-223
135	Lírico	González Prada, Manuel	«Un luz»	Coran Charles	«Une flamme»	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, pp. 223-224
136	Lírico	González Prada, Manuel	«De Noche»	Mauclair Camille	«Minute»	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, pp.224-225
137	Lírico	González Prada, Manuel	«El Encuentro»	Mickiewicz Adam	«Seigneur et jeune fille»	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, pp. 225-227
138	Lírico	González Prada, Manuel	«El Soldado»	Canción popular de Lemsin	<i>Le Soldat</i>	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, pp. 229-230
139	Lírico	González Prada, Manuel	«El otoño»					
140	Lírico	González Prada, Manuel	La Hoja	Arnault Antoine-Vincent	<i>La Feuille</i>	<i>Baladas</i>	Alicante - 2004	Edición electrónica, p. 239
141	Lírico	Izcue (de), José A.	Los trofeos	José María Heredia	<i>Les Trophées</i>		1900	
142	Lírico	Llona, Numa Pompilio		Hugo Victor Marie				
143	Drama	Mansilla, José Toribio	<i>Marion Delorme</i>	Hugo Victor Marie	<i>Marion Delorme</i>	(--)	(--)	Representada en el teatro según R.Palma
144	Lírico	Mantilla, Victor						
145	Lírico	Márquez, José Arnaldo	«No enviéis»	Chenier, André	«Tout homme a ses douleurs»			
146	Lírico	Márquez, José Arnaldo	«A la muerte de su hija»	Lamartine, Alphonse de		<i>Época</i>	Lima- 1862	
147	Lírico	Márquez, José Arnaldo	«Fragmento a la muerte de su hija»	Lamartine, Alphonse de		<i>Época</i>	Lima- 1862	
148	Lírico	Márquez, José Arnaldo	«El delirio de Jocelín»	Lamartine, Alphonse de		<i>El Nacional</i>		

149	Lírico	Márquez, José Arnaldo	«Prólogo de Jocelm»	Lamarine, Alphonse de		<i>El Nacional</i>	Lima - 1865	RSS, T-II, pp. 567-573
150	Narrativa	Martínez Izquierdo, Simón	Noventa y tres	Hugo Victor Marie		<i>El Nacional</i>	Lima-1873-1874	
151	Lírico	Méndez J.A.	«La desesperación»	Lamarine, Alphonse de		<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima - 1890	RSS, T-II, pp. 684-688
152	Lírico	Molina, Modesto		Hugo, Victor Marie				
153	Lírico	Morales Renato	«El recuerdo»	Lamarine, Alphonse de		<i>Actualidades</i>	Lima - 1905	RSS, T-III, pp. 173. Fechado 1898.
154	Lírico	Morales Tokelo, Arturo	«Tristeza»	Lamarine, Alphonse de		<i>El Correo del Perú</i>	Lima - 1877	RSS, T-III, pp. 114-115 (libre)
155	Narrativa	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«De las costumbres» (Ensayos)	Montaigne, Miguel de	«De la coutume» <i>Les Essais</i>	<i>La Revista de Lima, tomo IV,</i>	Lima 1861	pp. 486-493- RSS, T-I, pp. 428-437
156	Narrativa	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«Pensamientos acerca de la poesía»	Joubert Joseph		<i>La Revista de Lima, tomo I,</i>	Lima 1860	RSS, T-II, pp. 454-455
157	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«El viaje imaginario»	Beranger, Pierre Jean		<i>El Correo del Perú</i>	Lima 1876	RSS, T-II, pp. 455-458
158	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«En Villequier»	Hugo Victor Marie	<i>En Villequier</i>	<i>La lira arequipeña</i>	Arequipa 1889	RSS, T-II, pp. 454-455
159	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«A una niña»,	Hugo Victor Marie		<i>El Constitucional</i>	Arequipa 1858	Les Contemplations
160	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«La vida»,	Hugo Victor Marie		<i>El Constitucional</i>	Arequipa 1858	Les Contemplations
161	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«La infancia»	Hugo Victor Marie		<i>El Constitucional</i>	Arequipa 1858	Les Contemplations
162	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«La Aparición»	Hugo Victor Marie		<i>El Constitucional</i>	Arequipa 1858	La Revista de Lima, 1860
163	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«Elegía a la muerte de una joven»	Hugo Victor Marie		<i>La Revista de Lima</i>	Lima - 1860	Les Contemplations
164	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«En el borde del infanto»	Hugo Victor Marie		<i>La Revista de Lima</i>	Lima - 1860	Les Contemplations
165	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«La vida»	Hugo Victor Marie		<i>La Revista de Lima</i>	Lima - 1860	Les Contemplations
166	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«Dios»	Hugo Victor Marie		<i>La Revista de Lima</i>	Lima - 1860	Les Contemplations
167	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«La infancia»	Hugo Victor Marie		<i>La Revista de Lima</i>	Lima - 1860	Les Contemplations
168	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«La aparición»	Hugo Victor Marie		<i>La Revista de Lima</i>	Lima - 1860	Les Contemplations
169	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«Siempre guerra»	Hugo Victor Marie		<i>La Revista de Lima</i>	Lima - 1860	Les Contemplations
170	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«La vi al pie de un arroyo»	Hugo Victor Marie		<i>La Revista de Lima</i>	Lima - 1860	Les Contemplations
171	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«El hombre y su destino»	Hugo Victor Marie		<i>La Revista de Lima</i>	Lima - 1860	Les Contemplations
172	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«El hombre de genio»	Hugo Victor Marie		<i>La Revista de Lima</i>	Lima - 1860	Les Contemplations
173	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Igna	«La niña del cabello de Oro»	Hugo Victor Marie		<i>La Revista de Lima</i>	Lima - 1860	Les Contemplations
174	Drama	Palacios José	<i>Mahoma o el Fanatismo</i>	Voltaire, Arouet, François M.	<i>Le Fanatisme, ou Mahomet le prop</i> (---)		Cusco-1840	RSS, Antología, tomo II, pp. 577-582.
175	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«La Conciencia»	Hugo Victor Marie		<i>La Conscience</i>	Barcelona-1911	Edición electrónica, p. 145
176	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«Confrontaciones»	Hugo Victor Marie			Barcelona-1911	Edición electrónica, pp. 145-146
177	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«Esperanza de Dios»	Hugo Victor Marie			Barcelona-1911	Edición electrónica, p. 146
178	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«Nomen, numen, lumen»	Hugo Victor Marie	<i>Nomen, numen, lumen</i>		Barcelona-1911	Edición electrónica, p. 146-147
179	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«Dios es amor»	Hugo Victor Marie			Barcelona-1911	Edición electrónica, pp. 147-148
180	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«Sedan»	Hugo Victor Marie	Sedan		Barcelona-1911	Edición electrónica, p. 148
181	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«Sedén»	Hugo Victor Marie			Barcelona-1911	Edición electrónica, pp. 148-149
182	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«A mi hija»	Hugo Victor Marie	<i>A ma fille</i>		Barcelona-1911	Edición electrónica, p. 149
183	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«Fragmento»	Hugo Victor Marie			Barcelona-1911	Edición electrónica, p. 149
184	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«El estanque»	Hugo Victor Marie	<i>L'étang</i>		Barcelona-1911	Edición electrónica, p. 150
185	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«Necedad de la guerra»	Hugo Victor Marie			Barcelona-1911	Edición electrónica, pp. 162-164
186	Lírico	Palma Soriano Manuel Ricardo	«Tenacidad»	Trovadores provenzales	(---)		París-1869	Madrid 1827
187	Lírico	Pardo y Alaga, Felipe	«La columna de Vendoma»	Hugo Victor Marie		<i>La colonne de Vendome</i>		
188	Lírico	Paz Soldán y Unamue, Pedro-Ju	«Fantomes»	Hugo, Victor Marie	(---)	<i>Sonetos y chispazos</i>	Lima-1885	Poesía Latina p. 296, fragmentaria
189	Lírico	Paz Soldán y Unamue, Pedro-Ju	«De un triólet»	(---)	(---)	<i>Cuadros y episodios peruanos y otras...</i>	Lima	p. 311, Poesía Latina, p. 295
190	Lírico	Paz Soldán y Unamue, Pedro-Ju	«Versos de Fedra»	Racine, Jean	(---)	<i>Memorias de un viajero peruano</i>	Lima-1971	p. 203 - Poesía Latina p. 294, fragmentaria
191	Lírico	Paz Soldán y Unamue, Pedro-Ju	«Dedicatoria de un libro»	Hugo, Victor Marie	(---)	<i>Memorias de un viajero peruano</i>	Lima-1971	Poesía Latina p. 296-297, fragmentaria
192	Lírico	Paz Soldán y Unamue, Pedro-Ju	(sin nombre)	Boileau, Nicolás	(---)	<i>Descripción de los tres balnearios...</i>	Lima-1894	p. 5 - Poesía Latina p. 293, fragmentaria
193	Lírico	Rossel, Ricardo	«El valle»	Lamarine, Alphonse de		<i>Veladas literarias</i>	Lima, 28/5/1892	
194	Lírico	Rossel, Ricardo	«La marselesa»	Lamarine, Alphonse de		<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima, 28/5/1892	
195	Lírico	Carlos Augusto Salverry	«La escuela del matrimonio»	Jean-Baptiste Poquelin, Moliere		<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima-1894	p. 5
196	Prosa	San Juan, Manuel A.	<i>Opúsculos volterianos</i>	Voltaire, Arouet, François M.	(---)	<i>El Ateneo (números varios)</i>	Lima 1900	Prosas críticas de Voltaire
197	Lírico	Valdivia, Anciceto						
198	Lírico	Valenzuela Teodoro	«Rappelle-toi»	Musset, Alfred de	<i>Rappelle-toi</i>	<i>La Sociedad, N° 124</i>	Lima-1870	Reproducida en El Correo del Perú, Lima-1873
199	Lírico	Velarde, Samuel	«La vida»	Lamarine, Alphonse de	(---)	<i>La lira arequipeña</i>	Arequipa 1889	
200	Lírico	Velarde, Samuel	«En los cielos»	Hugo Victor Marie	(---)	<i>La ilustración Sud americana</i>	Lima 1891	
201	Narrativa	Anónimo "El Nacional"	«Historia de un mirlo blanco»	Musset, Alfred de	(---)	<i>El Ateneo (números varios)</i>	Lima, 16-29/08/1867	En RSS: Antología, Tomo I, pp-377-393
202	Narrativa	Anónimo	«Historia de un mirlo blanco»	Mussete, Alfred de	(---)	<i>El Ateneo (números varios)</i>	Lima 1900	

ANEXO C: TRADUCTORES Y TRADUCCIONES DEL INGLÉS AL ESPAÑOL (PERIODO 1850-1900)

Nº	Género	Traductor	Título traducción	Autor	Título Original	Medio publicación TM	Lugar-Año publicación TM	Observaciones
203	Lírico	Aral (seudónimo-anónimo)	«La soledad»	Pope, Alexander		<i>El Correo del Perú</i>	Lima, 1876	248
204	Cuento	Balesteros, José Ramón	«El Cuervo»	Poe, Edgar Allan		<i>El Correo del Perú</i> N° XXXII	Lima, 9-8-1854, p. 251	Incluye prólogo - RSS II, pp.480-485
205	Lírico	Belzu de Dorado, Mercedes	(--)	Byron, George		<i>El Nacional</i>	Lima - 1869	
206	Lírico	Camacho, Juan Vicente	«La duda»	Shakespeare, William		<i>El Herald</i>	Lima-1854	posible traducción
207	Lírico	Cazenave, Felipe G.	«El Cuervo»	Poe, Edgar Allan		<i>El Modernismo</i>	Lima, 1901	Prólogo
208	Lírico	Cuenca, Laura M. de	«El Lucero»	Byron, George Gordon	<i>Stanzas of a Lady on leaving England</i>	La Parida	Lima 15/12/1889	
209	Lírico	Cuenca, Laura M. de	«Alma mía»	Byron, George Gordon	<i>Lines written beneath a picture</i>	<i>El Lucero</i>	Lima 20/05/1904	
210	Lírico	Delgado, Abel de la E.	«Dulces tesoros»	Byron, George Gordon		<i>El Progreso</i>	Lima, 1885	imitación
211	Lírico	Ferreiros de la Mata, Mamel	«La peregrinación de Chile-Harold»	Gordon	<i>Childe-Harold</i>	<i>La Revista de Lima</i>	Lima, 1873	Traducción completa de los 4 cantos.
212	Lírico	González Prada, Mamel	«Osiánica»	Macpherson, James	<i>The songs of Selma, Ossian</i>	<i>Exóticas</i>	Lima, 1911	Imitación
213	Lírico	González Prada, Mamel	«La resurrección de Lázaro»	Wilde, Oscar		<i>Baladas</i>	París, 1939	Imitación, 1894
214	Lírico	González Prada, Mamel	«Filosofía del amor»	Shelley, Percy B.		<i>La Revista Social</i> N° 63	Lima, 1885	
215	Lírico	González Prada, Mamel	«Los días pasados»	Tennyson Byron, George		<i>Cantos del otro siglo</i> <i>La Sociedad</i>	Lima - 1870	
216	Lírico	Granados, D.O.	«Adiós»	Gordon			Lima - 1870	
217	Drama	Leguía y Martínez, Germán	<i>Rey Lear</i>	Shakespeare, William		<i>Imprenta Masías</i>	Lima - 1896	Parlamentos incluidos en el Lacoote de
218	Drama	Leguía y Martínez, Germán	<i>Ricardo III</i>	Shakespeare, William		<i>Imprenta Masías</i>	Lima - 1896	Lessing, traducción de N. Vargas.
219	Drama	Leguía y Martínez, Germán	«Relato de Enneas a Dido» (acto II)	Shakespeare, William		<i>Imprenta Escuela Ingenieros</i>	Lima - 1898	
220	Drama	Leguía y Martínez, Germán	<i>Hamlet «La caída de Troya», Acto II</i>	Shakespeare, William	<i>Hamlet</i>	<i>Imprenta Escuela Ingenieros</i>	Lima - 1898	
221	Drama	Leguía y Martínez, Germán	<i>Hamlet «Canciones de Ofelia», Acto IV</i>	Shakespeare, William	<i>Hamlet</i>	<i>Imprenta Escuela Ingenieros</i>	Lima - 1898	
222	Drama	Leguía y Martínez, Germán	<i>Soliloquio de Edmund - King Lear Acta I ese ii</i> <i>Soliloquio de Gloucester - King Richard III, Acto I, ese i</i>	Shakespeare, William		<i>Imprenta Escuela Ingenieros</i>	Lima - 1898	
223	Drama	Leguía y Martínez, Germán	«El paraíso perdido»	Milton, John	<i>Paradise lost</i>	<i>Imprenta Masías</i>	Lima - 1895	Incluidas en el Hamlet de Nemesio Vargas.
224	Lírico	Leguía y Martínez, Germán	«La isla»	Byron, George Gordon		<i>El Radical</i>	Lima, 1889	
225	Lírico	Manilla, Víctor G.	«La última rosa de esdío»	Moore, Thomas		<i>La Revista Social</i> N° 94	Lima, 1886	
226	Lírico	Manilla, Víctor G.	«Pensamiento nocturno»	Moore, Thomas		<i>La Revista Social</i> N° 94	Lima, 1886	
227	Lírico	Manilla, Víctor G.	«Reflexión en el mar»	Moore, Thomas		<i>La Revista Social</i>		
228	Lírico	Manilla, Víctor G.	«A...»	Moore, Thomas		<i>La Revista Social</i>		
229	Lírico	Manilla, Víctor G.	«Origen del arpa»	Moore, Thomas		<i>La Revista Social</i>		
230	Lírico	Manilla, Víctor G.	La maravilla	Moore, Thomas		<i>El Perú Ilustrado</i> N° 8	Lima, 2 de julio de 1887	
231	Drama	Márquez, José Arnaldo	<i>Julio César (II)</i>	Shakespeare, William	<i>Julius Caesar</i>	<i>Biblioteca «Artes y Letras»</i>	E. Domenech y Ca.	
232	Drama	Márquez, José Arnaldo	<i>Como gustéis (II)</i>	Shakespeare, William	<i>As you like it</i>	<i>Biblioteca «Artes y Letras»</i>	Imprenta de F. Gró-	
233	Drama	Márquez, José Arnaldo	<i>Comedia de equivocaciones (II)</i>	Shakespeare, William	<i>The Comedy of Errors</i>	<i>Biblioteca «Artes y Letras»</i>	Barcelona - 1883 Primera edición	
234	Drama	Márquez, José Arnaldo	<i>Las alegres comadres de Windsor (II)</i>	Shakespeare, William	<i>The Merry Wives of Windsor</i>	<i>Biblioteca «Artes y Letras»</i>		
235	Drama	Márquez, José Arnaldo	<i>Sueño de una noche de verano (III)</i>	Shakespeare, William	<i>A Midsummer Night's Dream</i>	<i>Biblioteca «Artes y Letras»</i>		
236	Drama	Márquez, José Arnaldo	<i>Medida por medida (III)</i>	Shakespeare, William	<i>Measure for Measure</i>	<i>Biblioteca «Artes y Letras»</i>	Daniel Cortezo -	
237	Drama	Márquez, José Arnaldo	<i>Coriolano (III)</i>	Shakespeare, William	<i>Coriolanus</i>	<i>Biblioteca «Artes y Letras»</i>	Barcelona - 1884	
238	Drama	Márquez, José Arnaldo	<i>Cuento de invierno (III)</i>	Shakespeare, William	<i>The Winter's Tale</i>	<i>Biblioteca «Artes y Letras»</i>	Primera edición	
239	Drama	Márquez, José Arnaldo	«El indio»	Gordon	<i>The Gauour</i>	<i>Revista Ilustración Sudamericana</i>	Santiago, 1867	1892
240	Lírico	Márquez, José Arnaldo	«Nada se pierde!»	Longfellow, Henry W. (---)		<i>La Revista Social</i>	Lima, 1887	
241	Lírico	Martínez Izquierdo, Simón	«El canto de la fecha»	Longfellow, Henry W. (---)		<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima, 1890	

243	Lírico	Molina, Modesto	«A Inés» Childe-Harold, estrofa 84	Byron, George Gordon	<i>Childe-Harold</i>	<i>El Correo del Perú</i> N.º XLIII	Lima, 28/10/1877	Fecha: Iquique, octubre 1877
244	Lírico	Molestina, Vicente	«Encantos del alma»	Byron, George Gordon	(--)	<i>El Correo del Perú</i>	Lima, 1877	Imitación-traducción libre
245	Lírico	Morales Toledo, Arturo	«Melodías Hebreas»	Byron, George Gordon	<i>Childe-Harold, Canto I, LXXXIV</i>	<i>El Correo del Perú</i>	Lima, 1877	4
246	Lírico	Morales Toledo, Arturo	«Melodías Hebreas»	Byron, George Gordon	<i>Hebrew melodies</i>	<i>El Correo del Perú</i>	Lima, 1877	
247	Lírico	Morales, Renato	«El Cuervo»	Poe, Edgar Allan	<i>The raven</i>	<i>El Modernismo</i>	Lima, 1901	Paráfrasis
248	Lírico	Noboa y Benavides, Pedro Ignacio	Hamlet – acto V, escena 1	Shakespeare, William	<i>Hamlet</i>	<i>Revista de Lima, tomo II</i>	Lima-1860	Fragmento: escena 1, acto V
249	Lírico	Oliveira, Carlos	«Sombra»	Poe, Edgar Allan	(--)	<i>El Nacional</i>	Lima, 1878	Mediada del francés
250	Lírico	Palma, Ricardo	El salmo de la vida	Longfellow, Henry W.	<i>A Psalm of Life</i>	<i>Poesías completas Ed. Maucci</i>	Barcelona-1911	Edición electrónica, pp. 150-151
251	Lírico	Paz-Soldán y Unanue, Pedro-Juan de Arona	«En la muerte de un amigo»	Byron, George Gordon	<i>Childe-Harold</i>	<i>El Chispaço</i> N.º 50	Lima, 1892	302-303 - <i>Poesía latina</i> , Lima 2004
252	Lírico	Paz-Soldán y Unanue, Pedro-Juan de Arona	«En el sexto aniversario de mi matrimonio»	Byron, George Gordon	<i>Childe-Harold</i>	<i>Cuadros y episodios peruanos</i>	Lima, 1867	302. <i>Poesía latina</i> , Lima 2004
253	Lírico	Paz-Soldán y Unanue, Pedro-Juan de Arona	«Versos de Oto»	Longfellow, Henry W.	(-)	<i>La Nebina</i>	Lima, 1894	304. <i>Poesía latina</i> , Lima 2004
254	Lírico	Paz-Soldán y Unanue, Pedro-Juan de Arona	Ensayos sobre la crítica	Pope, Alexander	<i>Essays on criticism</i>	<i>El Comercio del Perú</i>	Lima, 1874	298-301 - <i>Poesía latina</i> , Lima 2004
255	Lírico	Paz-Soldán y Unanue, Pedro-Juan de Arona	Adriano moribundo a su alma	Pope, Alexander	<i>Essays on criticism</i>	<i>Poesía Latina</i>	Lima, 1883	
254	Lírico	Prieto, Aurora Esther	«Adiós a Inglaterra»	Byron, George Gordon	(-)	<i>El Correo del Perú</i>	Lima, 1877	
255	Lírico	Rey de Castro, Carlos	«La Estrella»	Byron, George Gordon	(-)	<i>La Revista social</i>	Lima, 1885	
256	Lírico	Rey de Castro, Carlos	«Canción de la camisa»	Hood, Thomas	(-)	<i>La Revista social</i>		
257	Drama	Seane, Enrique	<i>Ricardo o ciencia de hombre de bien</i>	Franklin, Benjamin	<i>The science of the good man richard</i>	<i>El Correo del Perú</i>	Lima, 1874	En verso
258	Lírico	Soto Salas, Belisario	«El Recuerdo»	Byron, George Gordon	(-)	<i>Imprenta de Manuel Pío Chávez</i>	Arequipa, 1889	incluida en <i>Lira Arequipeña</i>
259	Lírico	Tejada, Teófilo	«Melodías Hebreas»	Byron, George Gordon	<i>Hebrew melodies</i>	<i>La Patria</i>	Lima, 1876	
260	Drama	Vargas Valdivieso, M. Nemesio	<i>Hamlet</i>	Shakespeare, William	<i>Hamlet</i>	<i>Imprenta Escuela Ingenieros</i>	Lima - 1898	
261	Lírico	Velante, Samuel	<i>Poesías varias</i>	Poe, Edgar Allan	(-)	<i>Propio y ajeno</i>	Arequipa, Imp. Chávez 1898	
262	Novela	Anónimo «Revista Social»	(-)	Byron, George Gordon	(-)	<i>La Revista social</i>	Lima, 1885	paráfrasis de Byron
263	Narrativa	Anónimo (El Nacional)	<i>El último adiós del amor</i>	Byron, George Gordon	<i>Love last adieu</i>	<i>El Nacional</i>	Lima, 1866	
264	Lírico	Anónimo (El Nacional)	«El ave muerta» de Don Juan	Byron, George Gordon	[<i>Great Poems</i>]	<i>El Tiempo</i>	Lima, 1895	
265	Narrativa	Anónimo (El Comercio)	<i>La choza del tío Tom</i>	Stowe, Harriet Beecher	<i>Uncle Tom's cabin</i>	<i>El Comercio</i>	Lima 1853	
266	Lírico	Anónimo (La Opinión Nacional)	«La verdadera historia de Lady Byron»	Stowe, Harriet Beecher	<i>Lady Byron vindicated</i>	<i>La Opinión Nacional</i>	Lima, 1869	Extracto
267	Lírico	Anónimo	«Leónida»	Poe, Edgar Allan	(-)	<i>El Perú</i>	Lima, 1886	
268	Lírico	Anónimo (El Correo del Perú)	«Tarde de febrero»	Longfellow, Henry W.	<i>Afternoon in February</i>	<i>El Correo del Perú</i>	Lima, 1874	Posible versión de J.A.Mánquez
269	Lírico	F. de la P y A. (Anónimo)	«La arena del desierto»	Longfellow, Henry W.	<i>Sand of the desert in an hour-glass</i>	<i>El Correo del Perú</i>	Lima, 1873	Subtítulo «En la ampolla del reloj de arena»
270	Narrativa	Olimpio (seudónimo-anónimo)	(-)	Byron, George Gordon	(-)	<i>El Correo del Perú</i>	Lima, 1873	Colección de 10 poemas
271	Cuento	Anónimo	<i>Andiente amor de una madre</i>	Twain, Mark	(-)	<i>El Correo del Perú</i>	Lima, 1877	
272	Cuento	Anónimo	<i>El novio espectro.</i>	Irving, Washington	(-)	<i>El Perú Ilustrado</i>	Lima, 1891	RSS, Antología, Tomo I, pp. 395-410

Anexo D: Fichas de corpus específico

N° de ficha: 1 – *Traductores literatos del periodo 1850 a 1900 en el Perú*

Traductor-literato	José Arnaldo Márquez
Lenguas de traducción:	Francés e inglés
N° total de traducciones:	14 (textos dramáticos y líricos)
N° de traducciones del alemán	(---)
N° de traducciones del francés	5 (líricos)
N° de traducciones del inglés	9 (dramáticos y líricos)
N° de traducciones de otras lenguas	(---)

Reflexión sobre traducción:

No se ha encontrado

Observaciones:

Traductor de Shakespeare por encargo. Sus versiones han tenido varias reediciones, incluso hasta la década de los setenta. Por los análisis de las traducciones realizados se puede afirmar que su estrategia de traducción es la apropiación (Bastin, 2007).

N° de ficha: 2 - Traductores literatos del periodo 1850 a 1900 en el Perú

Traductor-literato	Ricardo Palma
Lenguas de traducción:	Francés, inglés, italiano, portugués
N° total de traducciones:	26 (textos dramáticos y líricos)
N° de traducciones del alemán	10
N° de traducciones del francés	12
N° de traducciones del inglés	1
N° de traducciones de otras lenguas	3

Reflexión sobre traducción:

No dejó su poética de la traducción, hasta donde hemos investigado.

Observaciones:

De los análisis de las traducciones realizados se puede afirmar que su estrategia de traducción es la apropiación (Bastin, 2007).

N° de ficha: 3 - Traductores literatos del periodo 1850 a 1900 en el Perú

Traductor-literato Pedro Paz-Soldán y Unanue (Juan de Arona)

Lenguas de traducción: Alemán, francés, inglés, italiano, latín y griego

N° total de traducciones: 23

N° de traducciones del alemán 5

N° de traducciones del francés 4

N° de traducciones del inglés 4

N° de traducciones de otras lenguas 10

Reflexión sobre traducción:

En la introducción de su traducción de *Las Geórgicas* de Virgilio.

Observaciones:

De los análisis de sus reflexiones sobre la traducción y de los análisis de las traducciones realizados se puede afirmar que su estrategia de traducción es la apropiación (Bastin, 2007).

N° de ficha: 4 - Traductores literatos del periodo 1850 a 1900 en el Perú

Traductor-literato	Manuel González Prada
Lenguas de traducción:	Alemán, francés, inglés, italiano, catalán
N° total de traducciones:	77
N° de traducciones del alemán	56
N° de traducciones del francés	15
N° de traducciones del inglés	4
N° de traducciones de otras lenguas	2

Reflexión sobre traducción:

En pasajes dispersos de distintos textos de su obra propia, en particular en su prosa, *Páginas libres*, pero también en su obra en verso, si bien muy poco.

Observaciones:

De los análisis de sus reflexiones sobre la traducción y de los análisis de las traducciones realizados se puede afirmar que su estrategia de traducción es la apropiación (Bastin, 2007).
